CinEd

Εκπαίδευση στον
ευρωπαϊκό κινηματογράφο
για παιδιά και νέους

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Ψαράδες και ψαρέματα

Λέων Λοΐσιος

Λουόμενοι

Εύα Στεφανή

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΣ ΦΑΚΕΛΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I – ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. CinEd: Μια συλλογή ταινιών για την εκπαίδευση στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο **σελ. 2**
2. Γιατί αυτά τα ντοκιμαντέρ σήμερα; **σελ. 3**
3. Πληροφορίες **σελ. 4**
4. Βασικές θεματικές και συνόψεις **σελ. 6**

II – ΓΙΑ ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

1. Πλαίσιο **σελ. 8**
2. Οι δημιουργοί
   - Λέων Λοΐσιος **σελ. 12**
   - Εύα Στεφανή **σελ. 13**
3. Δημιουργώντας τα ντοκιμαντέρ
   - *Ψαράδες και ψαρέματα* **σελ. 14**
   - *Λουόμενοι* **σελ. 15**

III – ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

1. Κεφάλαια των ντοκιμαντέρ **σελ. 18**
2. Κινηματογραφικά ζητήματα **σελ. 20**
3. Αναλύσεις

   Ψαράδες και ψαρέματα
   - Ανάλυση ενός κάδρου: Επιστροφή στο λιμάνι **σελ. 22**
   - Ανάλυση ενός πλάνου: Ένα κορίτσι: το πρόσωπο του τόπου **σελ. 22**
   - Ανάλυση μιας σεκάνς: Ψαρεύοντας στο σκοτάδι **σελ. 24**

   Λουόμενοι
   - Ανάλυση ενός κάδρου: Περικυκλωμένοι από θάλασσα **σελ. 27**
   - Ανάλυση ενός πλάνου: Προσωπογραφώντας τη χαρά **σελ. 27**
   - Ανάλυση μιας σεκάνς: Η κάμερα λουόμενη **σελ. 29**

IV – ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΕΙΣ

1. Επισκόπηση εικόνων **σελ. 32**
2. Διάλογος μεταξύ ταινιών **σελ. 33**
3. Γέφυρες με άλλες μορφές τέχνης **σελ. 37**

V – ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΑ ΣΕΝΑΡΙΑ σελ. 40

1. CINED: ΜΙΑ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΟΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Το CinEd είναι αφιερωμένο στη διάδοση της Έβδομης Τέχνης ως πολιτιστικού αγαθού και ως μέσου που μας βοηθά να κατανοήσουμε τον κόσμο. Για να το επιτύχουμε, αναπτύξαμε μια ενιαία παιδαγωγική που βασίστηκε στη συλλογή επιλεγμένων ταινιών, οι οποίες προέρχονται από τη φιλμογραφία των χωρών που συμμετέχουν στο CinEd. Στην εποχή μας, είναι αναγκαίο να προσαρμοστούμε στις γρήγορες, συνεχείς και σημαντικές αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε, προσλαμβάνουμε και παράγουμε εικόνες. Οι εικόνες αυτές προβάλλονται σε διάφορων ειδών οθόνες: από τη μεγαλύτερη, την οθόνη του σινεμά, μέχρι τη μικρότερη του smartphone, και βέβαια, την οθόνη της τηλεόρασης και του υπολογιστή ή του τάμπλετ. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που είναι ακόμα σε εξέλιξη. Πολλές φορές έχουν προβλέψει τον θάνατό του – περιττό να πούμε ότι δεν έχει επέλθει.

Αυτές οι αλλαγές –ιδίως ο εξαιρετικά αποσπασματικός τρόπος με τον οποίο παρακολουθούμε ταινίες στις διάφορες οθόνες– επηρεάζουν τον κινηματογράφο και πρέπει να τις λάβουμε υπόψη μας, αν μας ενδιαφέρει η διάδοσή του. Οι εκπαιδευτικές εκδόσεις του CinEd προτείνουν και προασπίζονται μια παιδαγωγική ευαίσθητη, επαγωγική, διαδραστική και διαισθητική, που προσφέρει γνώσεις, αναλυτικά εργαλεία και τη δυνατότητα διαλόγου ανάμεσα στις εικόνες και τις ταινίες. Τα κινηματογραφικά έργα εξετάζονται σε διαφορετικές κλίμακες, καταρχάς ως σύνολο, αλλά επίσης αποσπασματικά και σύμφωνα με διαφορετικές χρονικότητες – ξεχωρίζοντας στιγμιότυπα, πλάνα και σεκάνς.

Το εκπαιδευτικό υλικό που προσφέρουμε σας προσκαλεί να έρθετε σε επαφή με τις ταινίες, δωρεάν και με εύχρηστο τρόπο. Με άλλα λόγια, προσφέρει ό,τι χρειάζεστε για να προσεγγίσετε δημιουργικά τις κινηματογραφικές εικόνες: Εκτός από την περιγραφή τους, βασικό βήμα κάθε αναλυτικής διαδικασίας, δίνεται η δυνατότητα να επιλέγετε εικόνες και να τις απομονώνετε, να τις οργανώνετε, να τις συγκρίνετε, να τις αναλύετε. Περιλαμβάνει εικόνες από τις ταινίες τις οποίες προτείνει η κάθε χώρα που συμμετέχει στο CinEd, είτε μεμονωμένα είτε σε συνδυασμό με εικόνες άλλων ταινιών του προγράμματος, καθώς και εικόνες από άλλες εικαστικές και αφηγηματικές τέχνες (φωτογραφία, λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, κόμικς κ.ο.κ.). Στόχος είναι να μη μας περνούν απαρατήρητες πλέον οι εικόνες, αλλά να αποκτούν νόημα. Αν τον δούμε με αυτό τον τρόπο, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη σύνθεσης εξαιρετικά πολύτιμη για τη δόμηση και τη θωράκιση της ματιάς των νεότερων γενεών.

Ο παιδαγωγικός φάκελος που κρατάτε στα χέρια σας και τα φυλλάδια μαθητή-ριας συντάχθηκαν από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος.

Συγγραφείς παιδαγωγικού φακέλου: Ιουλία Μέρμηγκα (δρ. Πολιτισμικών και Κινηματογραφικών Σπουδών, διδάσκουσα στο Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστήμιου Αθηνών [ΕΚΠΑ]), Δημήτρης Μουζακίτης (καθηγητής Καλλιτεχνικών Σπουδών και Εφαρμοσμένων Τεχνών στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, ντοκιμαντερίστας), Κατερίνα Παπαγεωργίου (ηθοποιός, θεατροπαιδαγωγός)

Συγγραφείς φυλλαδίων μαθητή-ριας: Κατερίνα Γεωργίου (υπεύθυνη Εκπαιδευτικών Δράσεων της Ταινιοθήκης της Ελλάδος), Κατερίνα Παπαγεωργίου (ηθοποιός, θεατροπαιδαγωγός),

Επιστημονική επιμέλεια: Φωτεινή Ασημακοπούλου (καθηγήτρια στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία, ΕΚΠΑ), Ευαγγελία Κούρτη (ομότιμη καθηγήτρια στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία, ΕΚΠΑ), Μαρία Κομνηνού (ομότιμη καθηγήτρια στο Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ, ΕΚΠΑ)

Γλωσσική επιμέλεια/διόρθωση: Δημήτρης Λυμπερόπουλος **Γραφιστικός σχεδιασμός:** White Creative Studio

Ευχαριστίες στους/στις: Λέοντα Λοΐσιο, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, Ελίζαμπεθ Μεσθεναίου, Εύα Στεφανή

Παιδαγωγικός συντονισμός: Ιζαμπέλ Μπουρντόν (Isabelle Bourdon), Ναταλί Μπουρζουά (Nathalie Bourgeois) (Cinéma, cent ans de jeunesse / Κινηματογράφος, εκατό χρόνια νεότητας) **Γενικός συντονισμός του CinEd:** Institut français (2015-2020), Cinemateca Portuguesa (από το 2020)

Copyright: Ταινιοθήκη της Ελλάδος, CinEd 2024

2. ΓΙΑΤΙ ΑΥΤΑ ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΣΗΜΕΡΑ;

Το πρόγραμμα «Ελληνικά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ» αποτελείται από τις ταινίες *Ψαράδες και ψαρέματα* (1961, 22΄) του Λέοντος Λοΐσιου και *Λουόμενοι* (2008, 51΄) της Εύας Στεφανή. Η επιλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, σε συνεργασία με όλα τα μέλη του CinEd, αποσκοπεί στο να φέρει σε επαφή τους μαθητές και τις μαθήτριες από την Ελλάδα και όλη την Ευρώπη με την τέχνη του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ. Τα πρώτα ντοκιμαντέρ στην ιστορία του κινηματογράφου, για παράδειγμα, *Ο Νανούκ του Βορρά* (1922) του Αμερικανού Ρόμπερτ Φλάερτι (Robert Flaherty) ή *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929) του Ρώσου Τζίγκα Βερτόφ (Dziga Vertov στο λατινικό αλφάβητο) και άλλων, δεν κατέγραφαν απλώς την πραγματικότητα, αλλά είχαν καλλιτεχνική στόχευση και εξέφραζαν έγνοιες και ευαισθησίες για κοινωνικά θέματα. Έτσι, το ντοκιμαντέρ από νωρίς αναδύθηκε ως αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος και συγχρόνως συνομιλούσε τόσο με τις κοινωνικές επιστήμες όσο και με τις ανθρωπιστικές τέχνες. Στις μέρες μας, ωστόσο, το δημιουργικό ντοκιμαντέρ επισκιάζεται από την ιδιαίτερα μεγάλη παραγωγή τηλεοπτικών ταινιών ντοκιμαντέρ που αποποιούνται το κινηματογραφικό ιδίωμα, δίνοντας έμφαση στη μετάδοση της πληροφορίας και την τεκμηρίωση. Αυτά τα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ είναι περισσότερο δημοσιογραφικά παρά κινηματογραφικά. Αντιθέτως, τα καλλιτεχνικά και εθνογραφικά ντοκιμαντέρ επιζητούν να συνομιλήσουν με την πραγματικότητα με κινηματογραφικούς όρους, και όπως λέει η ντοκιμαντερίστρια Εύα Στεφανή, ενδεχομένως «μας κάνουν να βλέπουμε εκ νέου τον κόσμο και τον εαυτό μας».[1] Ο Λέων Λοΐσιος είχε επισημάνει επίσης ότι σκοπός του ντοκιμαντέρ δεν είναι η ωραιοποίηση της πραγματικότητας, αλλά η απεικόνιση της αλήθειας: «Να θυμόμαστε ότι εκτός από την ελεύθερη ματιά του δημιουργού, υπάρχει και η κριτική ματιά του θεατή. Θαυμάζει την ποίηση, αλλά τον απωθεί η αυθαιρεσία. Δεν αποδέχεται πάντα στο όνομα της ομορφιάς μια απατηλή εικόνα του κόσμου».[2]

Το ντοκιμαντέρ *Ψαράδες και ψαρέματα* αποτελεί ένα από τα πρώτα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν στην Ελλάδα. Αποτυπώνει με κινηματογραφικό τρόπο τη ζωή της κοινότητας στον ψαρότοπο του Μολύβου στο νησί της Λέσβου στο βορειοανατολικό Αιγαίο πέλαγος. Ο Λοΐσιος από τη δεκαετία του ’50 συμμετείχε στο ριζοσπαστικό πολιτιστικό κίνημα που έφερε το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα. Ο εθνογραφικός κινηματογράφος συνδυάζει την τέχνη και την επιστήμη καθώς τα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ προκύπτουν από επιτόπια έρευνα και συμμετοχική παρατήρηση που διενεργούν οι συντελεστές στις κοινότητες τις οποίες κινηματογραφούν (Βλ. Πλαίσιο, σσ. 8-11). Το *Ψαράδες και ψαρέματα* είναι το πρώτο ελληνικό ντοκιμαντέρ που έχει πρωταγωνιστές απλούς ανθρώπους του μόχθου και της βιοπάλης. Αποφεύγει στερεότυπα της συνήθους ιστορικής κουλτούρας που συνδέει τους Νεοέλληνες με τους Αρχαίους Έλληνες.[3] Η ποιητική ματιά της ταινίας δίνει έμφαση στις δυσκολίες του επαγγέλματός τους, στην καθημερινή πάλη με τη φύση και στην ισχυρή αίσθηση της κοινότητάς τους. Αναδεικνύει επίσης τη φτώχεια και την απόλυτη εξάρτηση των ανθρώπων από την αλιεία για την επιβίωσή τους. Στο ντοκιμαντέρ είναι αξιοσημείωτη η ισορροπία που κρατά ο Λοΐσιος ανάμεσα στην αποτύπωση και στην ποιητική επεξεργασία της πραγματικότητας. Παρά το γεγονός ότι απεικονίζει μια ελληνική κοινότητα στις αρχές της δεκαετίας του ’60 και τους τρόπους που διαβίωναν οι άνθρωποι σε παρελθόντες χρόνους στο νησιωτικό Αιγαίο, το ντοκιμαντέρ μπορεί να απευθύνεται στο κοινό (όχι μόνο στο ελληνικό) διαχρονικά.

Η Εύα Στεφανή είναι μία σημαντική δημιουργός εθνογραφικού ντοκιμαντέρ παρατήρησης στην Ελλάδα και το έργο της έχει αναγνωριστεί διεθνώς. Η Στεφανή στο έργο της διερευνά τα όρια της ορατότητας στρέφοντας την κάμερά της σε αυτούς που η κοινωνία έχει καταστήσει αόρατους, δηλαδή στους φυλακισμένους, τους τροφίμους ιδρυμάτων, τους αστέγους, τους ανέργους και αέργους και τους ηλικιωμένους. Η Στεφανή στα ντοκιμαντέρ της ούτε πληροφορεί ούτε παρατηρεί αποστασιοποιημένα την πραγματικότητα. Σκοπός της είναι η συναισθηματική εμβύθιση του θεατή στην πραγματικότητα που εκείνη παρατηρεί και μετασχηματίζει κινηματογραφικά. Άλλωστε, για την ίδια, αυτή η τέχνη του ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα είδος αυτοπαρατήρησης.[4] Για τους *Λουόμενους*, έκανε επιτόπια έρευνα και συμμετοχική παρατήρηση σε διάφορα ιαματικά λουτρά ανά την Ελλάδα, τα οποία επισκέπτονται κυρίως άνθρωποι ηλικιωμένοι και από κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Σε αυτό το ντοκιμαντέρ της δεν δίνει έμφαση στις διαφορετικές τοποθεσίες, αλλά συνθέτοντας με το μοντάζ μια περιήγηση στα ιαματικά λουτρά της Ελλάδας επικεντρώνεται στο να καταστήσει ορατή τη νεανικότητα και τη χαρά της τρίτης ηλικίας.

Ψαράδες και ψαρέματα
Λέων Λοΐσιος, 1961

Λουόμενοι
Εύα Στεφανή, 2008

1 Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ. Το παιχνίδι της παρατήρησης*, Πατάκης, Αθήνα, 2016, σελ. 106.

2 Λέων Λοΐσιος, «Η πραγματικότητα, το κάδρο, το περιεχόμενο, ο ρυθμός και το νόημα», Κατάλογος του 17ου Φεστιβάλ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα», 2004, σελ. 29.

3 Maria Chalkou, *Towards the creation of “quality” Greek national cinema in the 1960s*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Γλασκόβης, 2008, σελ. 277, διαθέσιμο στο: https://theses.gla.ac.uk/1882/

4 Ταινιοθήκη της Ελλάδος, *Αφιέρωμα Εύα Στεφανή – 10ο Φεστιβάλ Πρωτοποριακού Κινηματογράφου της Αθήνας*, 2019, διαθέσιμο στο: http://10aagff.tainiothiki.gr/en/category/program/eva-stefani-tribute-en/

Τα ντοκιμαντέρ του ελληνικού προγράμματος δεν τεκμηριώνουν απλώς την πραγματικότητα, αλλά αποκαλύπτουν με κινηματογραφικό και ποιητικό τρόπο πώς βίωναν την καθημερινότητά τους οι άνθρωποι των κοινοτήτων στις οποίες εστιάζονται. Επομένως, ο παιδαγωγικός σκοπός του προγράμματος είναι τα παιδιά και οι νέοι να γνωρίσουν το καλλιτεχνικό και εθνογραφικό ντοκιμαντέρ, να εξοικειωθούν και να μάθουν, συζητώντας και παίζοντας με τους τρόπους που η κινηματογραφική γλώσσα μπορεί να εκφράσει με βιωματικό τρόπο όψεις της πραγματικότητας, είτε πρόκειται για κοινωνίες του παρελθόντος που έχουν άρδην αλλάξει, όπως ο ψαρότοπος του Μολύβου, είτε για σύγχρονες μορφές κοινωνικότητας της τρίτης ηλικίας.

Το πρόγραμμα «Ελληνικά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ» είναι η τρίτη προσθήκη ταινιών ντοκιμαντέρ στη συλλογή του CinEd, έπειτα από το καταλανικό ντοκιμαντέρ *Υπό Κατασκευή* (2001) του Χοσέ Λουίς Γκερίν (José Luis Guerin) και το «Πρόγραμμα λιθουανικών ντοκιμαντέρ», από το οποίο η ταινία *Όνειρα εκατοντάχρονων* (1969) του Ρομπέρτας Βέρμπα (Robertas Verba) αναπαριστά κι αυτή με ποιητικό τρόπο την τρίτη ηλικία. Τα ντοκιμαντέρ αυτά προσφέρονται για να εκτιμήσουν τα παιδιά και οι νέοι από την Ευρώπη το ντοκιμαντέρ ως είδος κινηματογραφικής τέχνης. Επιπλέον, «συναντώντας» μέσω των ντοκιμαντέρ, καθώς και των άλλων ταινιών μυθοπλασίας της συλλογής του CinEd, τις διαφορετικές ευρωπαϊκές κουλτούρες, σκοπός είναι οι μαθητές και οι μαθήτριες να αναπτύξουν διαπολιτισμικές ικανότητες, δηλαδή να ενισχυθούν η κατανόηση και ο σεβασμός τους για τις επιμέρους πολιτισμικές ταυτότητες αλλά και για την κοινή ευρωπαϊκή πολιτισμική κληρονομιά.

3. ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Ψαράδες και ψαρέματα

1961, ντοκιμαντέρ, ασπρόμαυρο, 22 λεπτά, Ελλάδα

Σκηνοθεσία: Λέων Λοΐσιος

Φωτογραφία: Φώτης Μεσθεναίος

Μοντάζ: Ροβήρος Μανθούλης

Κείμενο αφήγησης: Δημήτρης Κεχαΐδης, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος

Αφήγηση: Σταύρος Τορνές

Μουσική: Γιώργος Σισιλιάνος

Βοηθός σκηνοθέτη: Σπύρος Βραχωρίτης

Βοηθός οπερατέρ: Θέμης Βώκος

Ηχοληψία: Αντώνης Μπαϊρακτάρης

Τίτλοι: Λεωνίδας Χρηστάκης

Επιστημονικός σύμβουλος: Κώστας Ανανιάδης

Παραγωγή: Λέων Λοΐσιος, Specta

Αρχικό φορμά: φιλμ 35mm

Αποκατάσταση: Το έργο της αποκατάστασης και ψηφιοποίησης της εικόνας σε 2K και του ήχου από τα πρώτης γενιάς αρνητικά πραγματοποιήθηκε από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος στο πλαίσιο του προγράμματος “A Season of Classic Films”, μιας πρωτοβουλίας της ACE (Association des Cinémathèques Européennes – Ένωση Ευρωπαϊκών Ταινιοθηκών), με την υποστήριξη του προγράμματος Δημιουργική Ευρώπη – MEDIA.

Λουόμενοι

2008, ντοκιμαντέρ, έγχρωμο, 51 λεπτά, Ελλάδα

Σενάριο / Σκηνοθεσία / Κάμερα: Εύα Στεφανή

Μοντάζ: Αλέξανδρος Σαμψωνίδης

Έρευνα: Νίκος Ζωιόπουλος, Βαρβάρα Παπαδοπούλου

Βοηθός σκηνοθέτη / Β΄ Κάμερα: Νίκος Ζωιόπουλος

Τεχνικοί Σύμβουλοι: Ιωάννης Νταρίδης, Μπέλλα Ιβάνοβα

Παραγωγή: Εύα Στεφανή, Graal S.A., ΕΡΤ Α.Ε.

Βραβεία: Βραβείο FIPRESCI για ελληνική παραγωγή στο 11ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, 1ο βραβείο μικρού μήκους ταινίας στο 3ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Χαλκίδας

Κινηματογραφικές μεταμορφώσεις της πραγματικότητας

Το πορτρέτο ενός παραθαλάσσιου τόπου

Αναπαραστάσεις της κοινότητας

Αλήθεια και ποιητικότητα

Η νεανικότητα της τρίτης ηλικίας

4. ΒΑΣΙΚΕΣ ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Αν και διαφορετικά μεταξύ τους τόσο ως προς το θέμα όσο και ως προς την κινηματογραφική προσέγγιση, τα δύο ντοκιμαντέρ του προγράμματος, που εμπνέονται από την πραγματικότητα και αποτυπώνουν όψεις της, αναμφίβολα είναι καλλιτεχνικά κινηματογραφικά έργα. Διαφοροποιούνται, δηλαδή, από πληροφοριακές εκπομπές και ρεπορτάζ που προβάλλονται ως ντοκιμαντέρ στην τηλεόραση. Είναι καλλιτεχνικά ντοκιμαντέρ διότι προσφέρουν, με την κινηματογραφική διαχείριση του θέματός τους, μια δημιουργική απεικόνιση της πραγματικότητας που παρουσιάζουν. Υπ' αυτή την έννοια, στόχος τους δεν είναι απλώς η καταγραφή της πραγματικότητας, η οποία, ούτως ή άλλως, δεν είναι δυνατόν να αποτυπωθεί στην ολότητά της, αλλά το να παραγάγουν μια καλλιτεχνική αλήθεια που ενδεχομένως μετασχηματίζει συμβατικούς τρόπους μέσω των οποίων γίνεται αντιληπτή η πραγματικότητα. Ωστόσο, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι οι σκηνοθέτες δεν επιδιώκουν να επικοινωνήσουν απλώς τη δική τους αισθητική ή την προσωπική τους ματιά. Ο Λοΐσιος και η Στεφανή προσφέρουν το κινηματογραφικό βλέμμα τους στους θεατές, ώστε εκείνοι με τη σειρά τους, διά της θέασης, να τη βιώσουν, να την προσεγγίσουν και ενδεχομένως να την ερμηνεύσουν εκ νέου. Η Στεφανή, επιχειρώντας έναν ορισμό του καλλιτεχνικού κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ, γράφει: «Είναι ένα πεδίο συνάντησης όπου θεατές, δημιουργοί και κινηματογραφούμενοι συναντούν τον εαυτό τους μέσα από αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις της πραγματικότητας».[5]

ΤΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ ΕΝΟΣ ΠΑΡΑΘΑΛΑΣΣΙΟΥ ΤΟΠΟΥ

Ο τίτλος του ντοκιμαντέρ του Λέοντος Λοΐσιου είναι *Ψαράδες και ψαρέματα*, αλλά το θέμα του δεν είναι αποκλειστικά η αλιεία. Το ντοκιμαντέρ διερευνά κινηματογραφικά τη ζωή στο ψαροχώρι του Μολύβου, στο νησί της Λέσβου, στις αρχές της δεκαετίας του '60. Αποτυπώνει με κινηματογραφικό τρόπο τον κάματο και την υπομονή που απαιτεί το ψάρεμα με παραδοσιακούς τρόπους ως μέσο επιβίωσης της συγκεκριμένης νησιωτικής κοινότητας τη συγκεκριμένη δεκαετία. Επομένως, το θέμα του είναι περισσότερο οι σχέσεις των ανθρώπων με την πραγματικότητά τους που εν πολλοίς καθορίζεται από τη θάλασσα. Το ντοκιμαντέρ ισορροπεί με δεξιοτεχνικό τρόπο ανάμεσα στην καταγραφή της καθημερινότητας, στην παρατήρηση των ανθρώπων που ζουν από και με τη θάλασσα και στη δημιουργική επεξεργασία αυτής της πραγματικότητας. Ο σκηνοθέτης και το συνεργείο του κινηματογράφησαν τα πρόσωπα των ανδρών, των γυναικών και των παιδιών. Παρακολούθησαν τις δραστηριότητές τους στον χώρο τους με μη παρεμβατικό τρόπο, χωρίς να επιδιώκουν να τραγικοποιήσουν ή να ωραιοποιήσουν τη ζωή τους. Αν οι άνθρωποι κάνουν τον τόπο, το ντοκιμαντέρ λειτουργεί περισσότερο ως πορτρέτο ενός παραθαλάσσιου τόπου. Οι αλλεπάλληλες ρέουσες εικόνες ενός νησιωτικού χώρου της Ελλάδας του '60 κινηματογραφικά επικοινωνούν ως εάν οι άνθρωποί του να ανήκουν σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου βρέχεται από θάλασσα.

Η ΝΕΑΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΤΡΙΤΗΣ ΗΛΙΚΙΑΣ

Στο ντοκιμαντέρ *Λουόμενοι*, η Εύα Στεφανή δεν αποσκοπεί απλώς στη μετάδοση πληροφοριών για τα ιαματικά λουτρά και τους ηλικιωμένους που τα επισκέπτονται. Δεν αφήνει την ταινία να λειτουργήσει σαν «καθρέφτης της πραγματικότητας», παρακολουθώντας απλώς τους λουόμενους μέσω του «κινηματογράφου της παρατήρησης», όπως λέει η ίδια.[6] Αξιοποιώντας σκηνοθετικά το υγρό θεραπευτικό στοιχείο που κυριαρχεί σε αυτούς τους τόπους, και εστιαζόμενη στα πρόσωπα και τα σώματα των ηλικιωμένων, καταρχάς, δημιουργεί σχέσεις οικειότητας με τους ανθρώπους. Αυτή η οικειότητα οδηγεί τα πρόσωπα να «παίξουν» με την κάμερα και να υποδυθούν τους ρόλους που επιλέγουν για τον εαυτό τους. Η Στεφανή, τελικά, εξιστορεί την ανάγκη των ηλικιωμένων ανθρώπων να χαρούν τη συντροφιά, να φλερτάρουν, να αστειευτούν, να γελάσουν, να τραγουδήσουν, να λογομαχήσουν, να κλάψουν, να αναθυμηθούν, και βέβαια, να ξορκίσουν τον θάνατο, ανανεώνοντας το ραντεβού τους για το επόμενο καλοκαίρι. Το ντοκιμαντέρ καθιστά ορατές εκείνες τις μικρές καθημερινές αλλά και ιερές τελετουργίες της χαράς της ζωής. Προσφέρει μια αισθητική εμπειρία που αποκαλύπτει ότι μπροστά στο αναπόφευκτο του θανάτου οι άνθρωποι «είμαστε ταυτόχρονα η παιδική μας ηλικία, η εφηβεία, η ωριμότητα και τα γηρατειά», για να παραθέσουμε τα λόγια του μεγάλου Ιταλού σκηνοθέτη Φεντερίκο Φελίνι.[7]

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ

Όπως προαναφέρθηκε, το ντοκιμαντέρ *Ψαράδες και ψαρέματα* δεν περιορίζεται στην παρουσίαση της θαλάσσιας αλιείας στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, αλλά δείχνει τις σχέσεις των ανθρώπων της κοινότητας του ψαρότοπου. Για παράδειγμα, στη σκηνή μετά το νυχτερινό ψάρεμα με τα γρι γρι, οι ψαράδες γευματίζουν από κοινού, ανεξαρτήτως αν είχαν καλή ή κακή ψαριά, και σε άλλη σκηνή, όταν υπάρχουν αναδουλειές, οι ψαράδες περιμένουν να αλλάξει ο καιρός, συζητούν ή παίζουν χαρτιά και τάβλι στο καφενείο, έναν κατεξοχήν χώρο παραδοσιακής –κυρίως ανδρικής– κοινοτιστικής ζωής της εποχής. Στο πορτρέτο του ψαρότοπου συμπεριλαμβάνονται πλάνα γυναικών που κάνουν δουλειές στα σοκάκια του χωριού, καθώς και παιδιών που ψαρεύουν ή ετοιμάζονται να παρακολουθήσουν την κυριακάτικη προβολή ταινίας στον κινηματογράφο της κοινότητας.

Στους *Λουόμενους*, οι κοινότητες των ηλικιωμένων φαίνεται να ανανεώνονται, να «ξανανιώνουν», καθώς επιδίδονται στη λουτροθεραπεία με τις μικρές τελετουργίες του φλερτ, στο τραγούδι και στο αστείο, όταν πίνουν τον καφέ τους ή γευματίζουν στο ίδιο τραπέζι. Στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η «Μικρή Βουλή» στην Αιδηψό, όπου μετά το πρωινό λουτρό οι ηλικιωμένοι

5 Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ. Το παιχνίδι της παρατήρησης*, *ό.π.*, σελ. 41.

6 Παρατίθεται στο: Μαρία Οικονόμου, *Κείμενα #35: Λουόμενοι - Εύα Στεφανή*. Documenta 14, 2017, διαθέσιμο στο: https://www.documenta14.de/gr/public-tv/24102/35-louomenoi

7 Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονο-εικόνα*, Νήσος, Αθήνα, 2010, σελ. 114.

–κυρίως άντρες– μαζεύονται και συζητούν για την τρέχουσα πολιτική κατάσταση σε αυτοσχέδιες συνεδριάσεις. Το ντοκιμαντέρ δείχνει ότι, παρά την πρόοδο ως προς την ισότητα των κοινωνικών φύλων, η συμμετοχή σε πολιτικές διαδικασίες ήταν αντρική υπόθεση. Ωστόσο, σαν μια σύγχρονη Εκκλησία του Δήμου ή όπως συμβαίνει στο Χάιντ Παρκ του Λονδίνου, οι ηλικιωμένοι στη «Μικρή Βουλή» συγκροτούν μια εναλλακτική κοινότητα πολιτικών αγορητών. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι, καθώς το ντοκιμαντέρ γυρίστηκε το 2007, στις έντονες λογομαχίες τους αποτυπώνονται οι δύσκολες κοινωνικές συνθήκες οι οποίες επικρατούσαν λίγο πριν από την οικονομική κρίση που έπληξε την Ελλάδα από 2009 έως το 2018.[8]

8 Το 2008, όταν ξέσπασε η παγκόσμια οικονομική κρίση, η Ελλάδα ήταν ήδη σε δυσχερή θέση, καθώς η χώρα από τα τέλη της δεκαετίας του '90 και όλη σχεδόν τη δεκαετία του 2000 είχε υιοθετήσει ένα ανορθολογικό υπόδειγμα οργάνωσης και οικονομικής διαχείρισης. Η ελληνική οικονομία βίωσε μια πρωτόγνωρη «φούσκα» οικονομικής δραστηριότητας, με αλόγιστη και ανεξέλεγκτη αύξηση του δημόσιου και ιδιωτικού δανεισμού. Βλ. Πάνος Τσάκογλου, Γιώργος Οικονομίδης, κ.ά., *Πώς έφτασε η Ελλάδα στα μνημόνια;*, διαΝΕΟσις Οργανισμός Έρευνας και Ανάλυσης, 2016, διαθέσιμο στο: https://www.dianeosis.org/2016/04/pos_ftasame_sta_mnimonia/

ΑΛΗΘΕΙΑ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΟΤΗΤΑ

Αμφότερα τα ντοκιμαντέρ δεν τεκμηριώνουν απλώς την πραγματικότητα, αλλά φωτίζουν με κινηματογραφικό και ποιητικό τρόπο τα βιώματα των κινηματογραφούμενων. Ανήκουν στον λεγόμενο «εθνογραφικό κινηματογράφο», δεδομένου ότι κινηματογραφούν την πραγματικότητα έπειτα από επιτόπια έρευνα με συμμετοχική παρατήρηση. Παράλληλα, ως καλλιτεχνικά έργα, αξιοποιούν τα κινηματογραφικά εκφραστικά μέσα για να τη μεταμορφώσουν στο είδος του ντοκιμαντέρ.

Στο *Ψαράδες και ψαρέματα*, η ποιητικότητα του ντοκιμαντέρ προκύπτει επειδή ο σκηνοθέτης δεν επιχείρησε να υποτάξει τις αποχρώσεις της πραγματικότητας που αναδύθηκαν σε ένα δραματικό αποτέλεσμα, αλλά με την κινηματογράφηση και το μοντάζ επεξεργάστηκε δημιουργικά και με σεβασμό τις εικόνες των ανθρώπων και της ζωής τους από και με τη θάλασσα. Με τα λόγια του Λοΐσιου, «αν οι άνθρωποι μιλήσουν με τα σκαμμένα πρόσωπά τους, αν τα αντικείμενα κρατήσουν το υλικό τους βάρος και την αγριάδα τους στην αφή, τότε η ταινία πέτυχε τον σκοπό της».[9]

9 Αρχείο της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, αδημοσίευτο πρόγραμμα Κινηματογραφικής Λέσχης για την προβολή των ντοκιμαντέρ του Λέοντος Λοΐσιου *Η ζωή στη Μυτιλήνη* και *Ψαράδες και Ψαρέματα*, χωρίς ημερομηνία.

Σκοπός της Στεφανή είναι η αντιληπτική και συναισθηματική εμβύθιση των θεατών στην πραγματικότητα που παρατηρεί. Οι λουόμενοι απευθύνονται στη σκηνοθέτιδα με οικειότητα, και έτσι η κινηματογραφίστρια μας δανείζει τη μάτια της επάνω τους για να νιώσουμε και να σκεφτούμε τη χαρά της ζωής στα γηρατειά. Ο παιγνιώδης και, ως εκ τούτου, ποιητικός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζει τους ηλικιωμένους λουόμενους μπορεί ίσως να οδηγήσει τους νεαρούς θεατές να δουν με άλλα μάτια την πραγματικότητα της τρίτης ηλικίας, συνδέοντάς την ενδεχομένως με τα πρόσωπα των παππούδων και των γιαγιάδων τους. Επιπλέον, όμως, δίνεται η δυνατότητα στους νεαρούς θεατές να φανταστούν, μέσα από τις υδάτινες αυτές εικόνες, σπαράγματα του εαυτού τους στο παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον.

ΣΥΝΟΨΕΙΣ

Ψαράδες και ψαρέματα

Το ντοκιμαντέρ εστιάζεται στους παραδοσιακούς τρόπους ψαρέματος και συγχρόνως παρουσιάζει πτυχές της καθημερινότητας των ψαράδων, αλλά και των γυναικών και των παιδιών της κοινότητας του Μολύβου. Ο οικισμός του Μολύβου (Μήθυμνα στην αρχαιότητα) βρίσκεται στη Λέσβο, νησί του βορειοανατολικού Αιγαίου, στο οποίο, στις αρχές της δεκαετίας του '60, δεν είχε φτάσει ακόμα ο εκσυγχρονισμός. Ο αδιάκοπος αγώνας του βίου των ανθρώπων της κοινότητας του Μολύβου, με τις ελάχιστες στιγμές ανάπαυλας και ξενοιασιάς, καθορίζει τον ρυθμό της ταινίας.

Λουόμενοι

Πρόκειται για ντοκιμαντέρ που εστιάζεται στην ανεμελιά και τη μελαγχολία των λουτροπόλεων. Η ζωή στις λουτροπόλεις κυλάει αργά και με ρυθμούς που θυμίζουν άλλες εποχές. Μέσα σε αυτή τη νωχελική ατμόσφαιρα, οι ηλικιωμένοι νιώθουν αποδεσμευμένοι από τις νόρμες που επιβάλλει ο κοινωνικός περίγυρος. Αντί για ανθρώπους τρίτης ηλικίας, ο θεατής έχει την εντύπωση ότι παρακολουθεί εφήβους σε καλοκαιρινή κατασκήνωση.

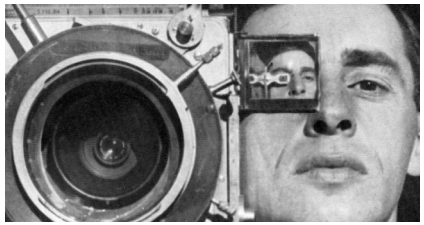
1. ΠΛΑΙΣΙΟ

ΤΟ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Είναι δύσκολο να οριστεί επακριβώς τι καθιστά ένα ντοκιμαντέρ εθνογραφικό, καθώς ταινίες που προσδιορίστηκαν ως εθνογραφικές κάποια συγκριμένη χρονική περίοδο δεν θεωρήθηκαν ως τέτοιες κάποια άλλη ή σε άλλο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Σε κάθε περίπτωση, τα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ έχουν μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό συγγένειας με την επιστήμη της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.[10] Όπως η εθνογραφία ως μεθοδολογία έρευνας –που περιλαμβάνει την επιτόπια έρευνα και τη συμμετοχική παρατήρηση– έχει μετασχηματιστεί ιστορικά προς περισσότερο αναστοχαστικές και κριτικές κατευθύνσεις, έτσι και ο εθνογραφικός κινηματογράφος μετασχηματίζεται δυναμικά, ανάλογα με τα κριτήρια των παραγωγών και των αποδεκτών των ταινιών του συγκεκριμένου είδους.[11] Στη συνέχεια, γίνεται σύντομη ιστορική αναφορά σε κύριους εκπροσώπους και σε τάσεις του εθνογραφικού κινηματογράφου.

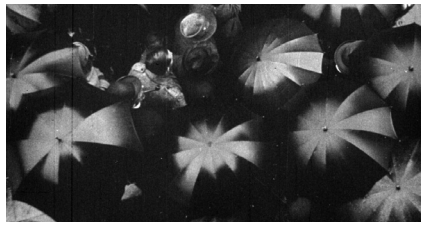
Αναφορικά με τις σχέσεις του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ με την επιστήμη της Ανθρωπολογίας, στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν οι οπερατέρ των Λυμιέρ κινηματογραφούσαν εικόνες της πραγματικότητας (Βλ. «Κινηματογράφος των Απαρχών» στη συλλογή του CinEd), ανθρωπολόγοι, συνήθως στην υπηρεσία της διοίκησης αποικιοκρατικών κρατών, άρχιζαν δειλά δειλά να χρησιμοποιούν τον κινηματογράφο για να μελετήσουν κοινωνίες υπό εξαφάνιση, κοινωνίες που χαρακτηρίζονταν «πρωτόγονες» εκείνη την εποχή. Από τότε προέκυψε η διαδεδομένη αντίληψη ότι ο εθνογραφικός κινηματογράφος έχει ως θέμα μόνο «εξωτικές» κοινωνίες. Τη δεκαετία του ’30, οι Αμερικάνοι ανθρωπολόγοι Μάργκαρετ Μιντ (Margaret Mead)[12] και Γκρέγκορι Μπέιτσον (Gregory Bateson) χρησιμοποίησαν τον κινηματογράφο στην επιτόπια έρευνα που διεξήγαγαν στο Μπαλί, συμβάλλοντας έτσι και στην εξάλειψη ως έναν βαθμό των προκαταλήψεων περί «πρωτογονισμού» που είχαν παγιωθεί στην Κοινωνική Ανθρωπολογία. Η ουσιαστική ανάπτυξη του επιστημονικού ανθρωπολογικού κινηματογράφου ως ερευνητικού εργαλείου καταγραφής ανθρώπινων πολιτισμών άρχισε τη δεκαετία του ’50. Αμερικανοί ανθρωπολόγοι, όπως ο Τιμοθι Ας (Timothy Asch), ο Τζον Μάρσαλ (John Marshall) και ο Ρόμπερτ Γκάρντερ (Robert Gardner), κατέγραψαν κοινωνίες υπό εξαφάνιση και ενίοτε εμπλούτιζαν με μυθοπλαστικά εικαστικά στοιχεία τα ντοκιμαντέρ τους.[13]

Όσον αφορά τις σχέσεις του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ με την ιστορία του κινηματογράφου, από πολλούς θεωρείται ότι η πρώτη εθνογραφική ταινία είναι *Ο Νανούκ του Βορρά* (1922) του Αμερικανού Ρόμπερτ Φλάερτι με θέμα τους Εσκιμώους. Παρά το γεγονός ότι ο Φλάερτι δεν ήταν ανθρωπολόγος και η ταινία δεν είναι αμιγώς ντοκιμαντέρ, εντούτοις, θεωρείται εθνογραφικό ντοκιμαντέρ επειδή ο σκηνοθέτης έκανε επιτόπια έρευνα με συμμετοχική παρατήρηση στον Αρκτικό Κύκλο και προσπάθησε να αποδώσει την καθημερινή ζωή και την εναλλαγή των εποχών από την οπτική των γηγενών Ινουίτ.[14] Την ίδια περίοδο δημιουργούνται αξιόλογα ντοκιμαντέρ-ορόσημα στην ιστορία του καλλιτεχνικού ντοκιμαντέρ, τα οποία, με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, χρησιμοποιούν την κινηματογραφική γλώσσα για να μετασχηματίσουν την απλή καταγραφή της πραγματικότητας, όπως, για παράδειγμα, *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929) του Ρώσου Τζίγκα Βερτόφ, *Σχετικά με τη Νίκαια* (1930) του Γάλλου Ζαν Βιγκό (Jean Vigo) και *Βροχή* (1929) του Ολλανδού Γιόρις Ίβενς (Joris Ivens).



***Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929), Τζίγκα Βερτόφ**

***Σχετικά με τη Νίκαια* (1930), Ζαν Βιγκό**



***Βροχή* (1929), Γιόρις Ίβενς**

10 Βλ. Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, University of Chicago Press, Σικάγο, 2000.

11 Εύα Στεφανή, *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, *ό.π.*, σελ. 87.

12 Η Μάργκαρετ Μιντ πίστευε ότι ο κινηματογράφος είναι ένα σημαντικό μέσο για τη διαπολιτισμική κατανόηση και ότι είναι δυνατόν και σημαντικό για τις κοινωνίες να μαθαίνουν η μία από την άλλη. Το 1976 το Αμερικάνικο Μουσείο Φυσικής Ιστορίας, με το οποίο συνεργαζόταν, ίδρυσε προς τιμήν της το Φεστιβάλ Κινηματογράφου «Μάργκαρετ Μιντ». Το συγκεκριμένο φεστιβάλ παραμένει μέχρι και σήμερα ένας σημαντικός θεσμός για το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ.
Βλ. https://www.amnh.org/explore/margaret-mead-festival

13 Κωνσταντίνος Αϊβαλιώτης, *Ευσύνοπτη επισκόπηση της ιστορίας του εθνογραφικού κινηματογράφου*, Ethnofest – Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου, διαθέσιμο στο: https://www.ethnofest.gr/el/research-and-education/ethnographic-cinema-and-accessibility/introduction-to-ethnographic-cinema/, χωρίς ημερομηνία.

14 *Στο ίδιο.*

Τη δεκαετία του ’30, μεγάλη επίδραση άσκησε το επονομαζόμενο *βρετανικό κίνημα ντοκιμαντέρ*. Με ηγετική φυσιογνωμία τον Τζον Γκρίρσον (John Grierson), το *βρετανικό κίνημα* καθιέρωσε την αντίληψη ότι το ντοκιμαντέρ είναι εργαλείο πληροφόρησης και κοινωνικής παρέμβασης με απώτερο σκοπό τη συλλογική αφύπνιση. Σύμφωνα με τον ορισμό του Γκρίρσον, το ντοκιμαντέρ είναι «η δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας».[15] Το ντοκιμαντέρ του *Drifters* (1929) αφορά τη ζωή των ψαράδων στη Σκωτία, θέμα ανάλογο με το *Ψαράδες και ψαρέματα* του Λοΐσιου. Άλλοι γνωστοί εκπρόσωποι του κινήματος είναι ο Μπάζιλ Ράιτ (Basil Wright) και ο Χάρι Γουάτ (Harry Watt).

Αξίζει να σημειωθεί ότι ένα κινηματογραφικό κίνημα που επηρέασε το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ ώστε να αλλάξει στροφή από τα «εξωτικά» προς τα οικεία θέματα ήταν το κίνημα του *νεορεαλισμού*, το οποίο αναπτύχθηκε στην Ιταλία από το 1943 έως και τις αρχές της δεκαετίας του ’50. Οι νεορεαλιστικές ταινίες μυθοπλασίας αντλούσαν θέματα από την καθημερινότητα και την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Εστιάζονταν στην εργατική τάξη και στο κοινωνικό περιθώριο, απασχολούσαν ερασιτέχνες ηθοποιούς, χρησιμοποιούσαν τοπικές προφορές και διαλέκτους και κινηματογραφούσαν φυσικούς χώρους και τοποθεσίες.[16] Γνωστές νεορεαλιστικές ταινίες, που έχουν μάλιστα γυριστεί σε ψαροχώρια της νότιας Ιταλίας, είναι οι εξής δύο: *Η γη τρέμει* (1948) του Λουκίνο Βισκόντι (Luchino Visconti) και *Στρόμπολι, η γη του Θεού* (1950) του Ρομπέρτο Ροσελίνι (Roberto Rossellini).

Τη δεκαετία του ’60 σημειώθηκαν πολλές αλλαγές στον εθνογραφικό κινηματογράφο. Οι τεχνολογικές καινοτομίες των μικρότερων σε όγκο και ελαφρύτερων καμερών καθώς και η δυνατότητα αρτιότερης καταγραφής του ήχου οδήγησαν σε περισσότερη ευελιξία και αμεσότητα στην κινηματογράφηση. Σημαντικό είδος ντοκιμαντέρ, που επηρέασε τον εθνογραφικό κινηματογράφο, είναι ο αμερικανικός *άμεσος κινηματογράφος (direct cinema)*, με γνωστότερο εκπρόσωπο τον Φρέντερικ Γουάιζμαν (Frederick Wiseman) και το ντοκιμαντέρ του για ένα ψυχιατρικό άσυλο, με τίτλο *Titicut Follies* (1967). Ο *άμεσος κινηματογράφος* εκλάμβανε την κάμερα ως αόρατο εργαλείο καταγραφής. Στη συνέχεια, στο μοντάζ, αποδιδόταν το υλικό της πραγματικότητας με δραματουργική ένταση. Την ίδια περίοδο, στην Ευρώπη μεγάλη επιρροή άσκησε *ο κινηματογράφος αλήθεια (cinéma vérité)* του Γάλλου ανθρωπολόγου Ζαν Ρους (Jean Rouch). Ο Ρους, σε αντίθεση με την αόρατη χρήση της κάμερας στον *άμεσο κινηματογράφο*, καλούσε τους κινηματογραφούμενους να αυτοσχεδιάσουν και να «παίξουν» με την κάμερα, ώστε στο ντοκιμαντέρ να συμμετέχουν ενεργά στην αποκάλυψη των δικών τους –συχνά αποσιωπημένων– βιωμένων αληθειών.[17] Για παράδειγμα, το ντοκιμαντέρ *Τρελοί αφέντες* (1955) απεικονίζει την τελετή ενός θρησκευτικού κινήματος στην τότε αποικιοκρατούμενη Γκάνα, κατά τη διάρκεια της οποίας τα μέλη του μιμούνται, σε κατάσταση καταληψίας και έκστασης, τις εξεζητημένες στρατιωτικές τελετές των αποικιοκρατών κατακτητών τους.

15 Εύα Στεφανή, *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, *ό.π.*, σσ. 23-27.

16 Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ. Το παιχνίδι της παρατήρησης*, *ό.π.*, σσ. 57-59.

17 *Στο ίδιο*, σσ. 59-67.

Τη δεκαετία του ’70 εμφανίστηκε μια νέα τάση στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ, *ο κινηματογράφος της παρατήρησης (observational cinema)*, με πρωτοπόρους κινηματογραφιστές τον Χερμπ Ντι Τζόγια (Herb Di Gioia), τον Ντέιβιντ Χάνκοκ (David Hancock) και τον Ντέιβιντ ΜακΝτούγκαλ (David MacDougall). Στις αρχές της δεκαετίας του ’70, ο Ντι Τζόγια και ο Χάνκοκ κινηματογράφησαν μια σειρά τεσσάρων ντοκιμαντέρ παρατήρησης με τίτλο *Vermont People*, στα οποία εξερεύνησαν πτυχές της λευκής εργατικής τάξης στην αγροτική Αμερική. Το ντοκιμαντέρ παρατήρησης εμπνέεται από τις δύο βασικές μεθόδους της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας: την επιτόπια έρευνα και τη συμμετοχική παρατήρηση. Σύμφωνα με την Εύα Στεφανή,[18] η οποία εκπροσωπεί αυτή την τάση στην Ελλάδα, η μακροχρόνια παρατήρηση προσώπων και καταστάσεων οδηγεί στην αποκάλυψη πτυχών που δεν ήταν εκ πρώτης όψεως ορατές. Επιπλέον, για το ντοκιμαντέρ παρατήρησης επιλέγονται χαμηλόφωνες ιστορίες, και αναγκαία συνθήκη είναι η εξοικείωση και η δημιουργία αμοιβαίου σεβασμού κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενων, ώστε στο ντοκιμαντέρ να αποκαλυφθούν κάποιες αδιόρατες διαστάσεις της πραγματικότητας.

***Titicut Follies* (1967), Φρέντερικ Γουάιζμαν**

***Τρελοί αφέντες* (1955), Ζαν Ρους**

***Peter and Jane Flint* (1975),**
Χερμπ Ντι Τζόγια και Ντέιβιντ Χάνκοκ

18 *Στο ίδιο*, σσ. 45-54.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Η ιστορία των ταινιών τεκμηρίωσης στον ελλαδικό χώρο ξεκινά με τους αδελφούς Γιαννάκη και Μίλτο Μανάκη στις αρχές του 20ού αιώνα στην περιοχή της τότε οθωμανικής Μακεδονίας, ταυτόχρονα δηλαδή με τις «Απεικονίσεις των Λυμιέρ» και τις «Σκηνές υπαίθρου» της εταιρείας Πατέ (Pathé).[19] Το πρώτο τους και πιο γνωστό μονόλεπτο κινηματογραφικό φιλμ, *Οι υφάντρες*, γυρίστηκε γύρω στο 1905.[20] Από το 1906 μέχρι και το 1940, σε μια ταραγμένη περίοδο με πολεμικές συρράξεις και πολιτικές αναταραχές στον βαλκανικό χώρο, στην Ελλάδα παράγονται κυρίως ταινίες επικαίρων με προπαγανδιστικό χαρακτήρα υπέρ της εκάστοτε κυβέρνησης και κάποια λίγα λαογραφικά ντοκιμαντέρ.[21]

Το κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ προσέλκυσε το ενδιαφέρον πολιτικοποιημένων και πρωτοπόρων κινηματογραφιστών κατά τις δεκαετίες του ’50 και του ’60. Άλλωστε, όπως και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, μεταπολεμικά αναπτύχθηκαν στην Ελλάδα τόσο ο εμπορικός κινηματογράφος όσο και ο κινηματογράφος τέχνης και η κινηματογραφοφιλία. Σε αυτό συνέβαλε η ίδρυση Κινηματογραφικών Λεσχών, καθώς και της Ταινιοθήκης της Ελλάδος το 1963. Προτού γίνει μια πιο συγκεκριμένη αναφορά στην ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ, είναι χρήσιμη μια ιστορική σύνοψη της μεταπολεμικής κοινωνικής κατάστασης στην Ελλάδα.

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, κατά τη διάρκεια του οποίου το κύριο κίνημα της ελληνικής Αντίστασης στις δυνάμεις κατοχής ήταν το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ) που είχε ιδρυθεί με πρωτοβουλία τεσσάρων κομμάτων της Αριστεράς, και μετά τον Εμφύλιο πόλεμο (1946-1949), η μεταπολεμική πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα έχει χαρακτηριστεί από τη Μαρία Κομνηνού[22] ως περίοδος «καταπιεστικού εκσυγχρονισμού». Στο κλίμα του «Ψυχρού Πολέμου», ασκήθηκε αυταρχική κρατική καταστολή ιδεών και ανθρώπων της Αριστεράς, ενώ ταυτόχρονα σημειώθηκαν ραγδαία οικονομική ανάπτυξη και εκσυγχρονισμός. Η οικονομική ανάπτυξη όμως ήταν τέτοια που διεύρυνε τις κοινωνικές ανισότητες, με αποτέλεσμα να επιταθούν οι πολιτικοί διχασμοί και οι ιδεολογικές αντιπαραθέσεις.[23] Παρά το γεγονός ότι το κράτος το 1960 θεσμοθέτησε την Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου, πρόδρομο του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης, το θεσμικό πλαίσιο ήταν τέτοιο που δεν διευκόλυνε τη χρηματοδότηση της κινηματογραφικής παραγωγής. Από τις αρχές της δεκαετίας του ’60 αναπτύσσονται κοινωνικά και πολιτιστικά κινήματα αμφισβήτησης και διαμαρτυρίας, όπως, για παράδειγμα, φεμινιστικά και αντιπολεμικά, καθώς και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Όμως η χώρα οδηγήθηκε, τελικά, στην κατάρρευση της δημοκρατίας, όταν επιβλήθηκε στρατιωτική δικτατορία που διήρκησε από το 1967 έως το 1974. Μεταξύ άλλων οικονομικών παραμέτρων, η οικονομική ανάπτυξη ήταν αποτέλεσμα της εσωτερικής και της εξωτερικής μετανάστευσης, της αστικοποίησης και του ανερχόμενου τουρισμού. Αυτή είναι η περίπτωση της Λέσβου της δεκαετίας του ’60 που απεικονίζεται στο ντοκιμαντέρ *Ψαράδες και ψαρέματα*: Πολλοί άνθρωποι μετανάστευαν στις πόλεις ή εκτός Ελλάδας, και αργότερα, προς τα τέλη της δεκαετίας του ’80, το νησί έγινε τουριστικός προορισμός και ο Μόλυβος μία από τις πιο επισκέψιμες κωμοπόλεις του.

Όσον αφορά την ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ μεταπολεμικά, ο Ρούσσος Κούνδουρος (αδερφός του κινηματογραφικού δημιουργού και εικαστικού Νίκου Κούνδουρου), ίδρυσε το 1953 το Ινστιτούτο Μορφωτικού και Επιστημονικού Κινηματογράφου για τη δημιουργία επιμορφωτικών ντοκιμαντέρ. Το 1960, με πρωτοβουλία του Ροβήρου Μανθούλη, ιδρύθηκε η «Ομάδα των 5», με σκοπό τη διάδοση και τη χρηματοδότηση της τέχνης του ντοκιμαντέρ. Ο Ρούσσος Κούνδουρος, ο Ηρακλής Παπαδάκης, ο Φώτης Μεσθεναίος και ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος συμπλήρωναν την «Ομάδα», η οποία παρήγαγε δεκαπέντε μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, τα οποία χρηματοδοτήθηκαν από το κράτος ή από εταιρείες. Ο Λέων Λοΐσιος ήταν ενταγμένος στο κόμμα της Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς (ΕΔΑ) και ανήκε στη συλλογικότητα «Κινηματογραφικό Στοιχείο της ΕΔΑ», μέλη της οποίας ήταν σκηνοθέτες, διευθυντές φωτογραφίας και τεχνικοί του κινηματογράφου. Ο Λοΐσιος είχε στενές σχέσεις με τα πρόσωπα που απάρτιζαν την «Ομάδα των 5». Τρία μέλη της «Ομάδας» (Ροβήρος Μανθούλης, Φώτης Μεσθαναίος και Γιάννης Μπακογιαννόπουλος) συμμετείχαν στη δημιουργία του *Ψαράδες και ψαρέματα*, το οποίο όμως ήταν ανεξάρτητη παραγωγή.[24]

Από την 1η έως τις 10 Σεπτεμβρίου του 1961 διοργανώθηκε στην Αθήνα το 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Εθνογραφικού και Κοινωνιολογικού Κινηματογράφου, με πρωτοβουλία του Ρούσσου Κούνδουρου. Το πρόγραμμα του φεστιβάλ περιλάμβανε συζητήσεις και προβολές περίπου 110 ταινιών με τον γενικό τίτλο «Από τον *Νανούκ* του Φλάερτι ως το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* του Ζαν Ρους». Στο φεστιβάλ είχαν προσκληθεί διακεκριμένες προσωπικότητες που σχετίζονταν με την τέχνη του ντοκιμαντέρ, όπως ο Ρομπέρτο Ροσελίνι, ο Ζαν Ρους και ο Ανρί Στορκ (Henri Storck). Το κοινό ανταποκρίθηκε θερμά, με μεγάλη συμμετοχή τόσο στις προβολές όσο και στις συζητήσεις. Η ελληνική παραγωγή αντιπροσωπεύτηκε από τις ταινίες

19 Στο: Μικαέλ Ντασέ, *Κινηματογράφος των απαρχών*, παιδαγωγικός φάκελος, CinEd, σελ. 27, διαθέσιμο στο: https://www.cined.eu/movies/60dc945ce43cce0abc3d8884

20 Η ταινία τέχνης *Το βλέμμα του Οδυσσέα* του πιο γνωστού Έλληνα σκηνοθέτη-δημιουργού Θόδωρου Αγγελόπουλου αναφέρεται σε αυτούς τους πρωτοπόρους Βαλκάνιους κινηματογραφιστές.

21 Φώτος Λαμπρινός, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της Ιστορίας (1895-1940)*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005.

22 Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα (1950-2000)*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2011, σσ. 53-63.

23 Όπως και αλλού στην Ευρώπη, οι παρατάξεις της Δεξιάς, του Κέντρου και της Αριστεράς συγκροτούν το ελληνικό κομματικό σύστημα. Ωστόσο, η ελληνική ιδιαιτερότητα έγκειται στο ότι η Δεξιά που ήταν νικήτρια του Εμφύλιου πολέμου έδωσε έμφαση στον αντικομουνισμό και στην καταστολή των λαϊκών τάξεων, ενώ η Αριστερά ως ηττημένη στον Εμφύλιο παρέμενε διχασμένη μεταξύ της έκφρασης ενός αμυντικού κομματικού λόγου και της έκφρασης του λόγου ενός μαζικού κοινωνικού κινήματος διαμαρτυρίας. Όντας ανάμεσα στη Δεξιά και την Αριστερά, εκείνη την περίοδο βασικός στόχος της Κεντροαριστεράς ήταν το ξεπέρασμα της πόλωσης του Εμφυλίου. *Στο ίδιο*, σσ. 70-73.

24 Maria Chalkou, *Towards the creation of “quality” Greek national cinema in the 1960s, ό.π.*, σσ. 90, 103, 257.

Ψαράδες και ψαρέματα (1961) του Λέοντος Λοΐσιου, *Αναστενάρια* (1959) του Ρούσσου Κούνδουρου και *Το Διαβολονήσι* (1960) του Αντώνη Τριανταφυλλίδη.[25] Από τα παραπάνω φαίνεται ότι στην Ελλάδα, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του ’60, δόθηκε μεγάλη σημασία στον κινηματογράφο του πραγματικού, καθώς οι κινηματογραφιστές αντλούσαν στοιχεία από την άμεση πραγματικότητα προκειμένου να δημιουργούν το καλλιτεχνικό τους έργο.

Σημαντικά ντοκιμαντέρ τέχνης εκείνης της περιόδου είναι τα εξής: Το μικρού μήκους πολιτικό ντοκιμαντέρ *Εκατό ώρες του Μάη* (1964) του Δήμου Θέου και του Φώτου Λαμπρινού, το οποίο διερευνά το ιστορικό της δολοφονίας του Γρηγόρη Λαμπράκη, συνεργαζόμενου βουλευτή της ΕΔΑ και ηγετικής μορφής του ελληνικού φιλειρηνικού κινήματος της δεκαετίας του ’60.

***Αναστενάρια* (1959), Ρούσσος Κούνδουρος**

***Μακεδονικός γάμος* (1960), Τάκης Κανελλόπουλος**

Το μικρού μήκους εθνογραφικό ντοκιμαντέρ του Τάκη Κανελλοπούλου *Μακεδονικός γάμος* (1960), στο οποίο τα γαμήλια ήθη και έθιμα αποδίδονται κινηματογραφικά με τη μυσταγωγία και τους ρυθμούς της άνοιξης. Επίσης, στο ντοκιμαντέρ *Θηραϊκός όρθρος* (1968) του Σταύρου Τορνέ και του Κώστα Σφήκα συντελείται μια οπτική κοινωνική έρευνα στη Σαντορίνη, την περίοδο που στο νησί η αγροτική οικονομία έδινε σταδιακά τη θέση της στον ανερχόμενο τουρισμό. Το ντοκιμαντέρ *Μέγαρα* (1974) του Σάκη Μανιάτη και του Γιώργου Τσεμπερόπουλου αναδεικνύει τον αγώνα των αγροτών εναντίον της βιομηχανικής απαλλοτρίωσης της περιοχής τους.

***Θηραϊκός όρθρος* (1968), Σταύρος Τορνές και Κώστας Σφήκας**

***Μέγαρα (1974),* Σάκης Μανιάτης και Γιώργος Τσεμπερόπουλος**

Σημαντικός θεσμός για το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα ήταν το Φεστιβάλ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα», που ιδρύθηκε το 1987 από τον Ανδρέα Παγουλάτο. Το 1999 ιδρύθηκε το «Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης», και το «Ethnofest – Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου» ξεκίνησε το 2010. Το 2016 η Ταινιοθήκη της Ελλάδος ήταν τιμώμενο κινηματογραφικό αρχείο στην 37η έκδοση του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ “Cinéma du réel” του Centre Pompidou και παρουσίασε ένα πρόγραμμα ελληνικών ντοκιμαντέρ. Ένα από τα πιο γνωστά σύγχρονα ελληνικά ντοκιμαντέρ είναι το *Αγέλαστος πέτρα* (2001) του Φίλιππου Κουτσαφτή, ο οποίος παρακολούθησε την καθημερινή ζωή των ανθρώπων της σύγχρονης Ελευσίνας σε διάστημα μιας δεκαετίας, και παράλληλα κατέγραψε τις αρχαιολογικές ανασκαφές που πραγματοποιούνταν στην περιοχή. Επίσης, το ντοκιμαντέρ *Πρώτη ύλη* (2011) του Χρήστου Καρακέπελη καταγράφει τον μόχθο ρακοσυλλεκτών σκραπ και καυτηριάζει τον βιομηχανικό πλουτισμό από την ανακύκλωση μετάλλων.

***Πρώτη ύλη* (2011), Χρήστος Καρακέπελης**

25 *Στο ίδιο*, σσ. 66-67.

2. ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ

Ο ΛΕΩΝ ΛΟΪΣΙΟΣ

Ο Λέων Λοΐσιος γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1934. Την περίοδο 1954-1956 εξέδιδε το περιοδικό λόγου και τέχνης *Το πρώτο σκαλί*. Από το 1957 έως το 1959 πραγματοποίησε κινηματογραφικές σπουδές στη Σχολή Σταυράκου. Το 1959 ίδρυσε την ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής και διανομής ταινιών ντοκιμαντέρ Specta, έχοντας επίσης την καλλιτεχνική επιμέλεια του περιοδικού *Κινηματογράφος-Θέατρο*. Από το 1959 ξεκίνησε την έρευνα για τα πρώτα του ντοκιμαντέρ, *Ψαράδες και ψαρέματα*, *Η ζωή στη Μυτιλήνη* και *Λέσβος*, τα οποία, ανάμεσα στο 1961 και το 1963, προβλήθηκαν στα διεθνή φεστιβάλ της Μόσχας, του Βερολίνου και του Βελιγραδίου αντίστοιχα. Το *Ψαράδες και ψαρέματα* προβλήθηκε στο 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Εθνογραφικού και Κοινωνιολογικού Κινηματογράφου το 1961 στην Αθήνα.

Λέων Λοΐσιος

Την ίδια περίοδο, ο Λοΐσιος διατέλεσε συνεργάτης του Ινστιτούτου Μορφωτικού και Επιστημονικού Κινηματογράφου του Ρούσσου Κούνδουρου, καθώς και γενικός γραμματέας του Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Κινηματογραφικής Λέσχης και της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας. Συνδέθηκε με σημαντικές προσωπικότητες του κινηματογραφικού και καλλιτεχνικού χώρου, όπως με τον Ροβήρο Μανθούλη που, όπως είδαμε και παραπάνω, υπήρξε πρωτοστάτης ενός κινήματος για το επιμορφωτικό και δημιουργικό ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα με την «Ομάδα των 5», συμβάλλοντας στον ελληνικό κινηματογράφο τέχνης και στον πολιτιστικό ακτιβισμό της δεκαετίας του ’60 των καλλιτεχνών του πολιτικού χώρου της Αριστεράς. Υπήρξε ενεργό μέλος του κόμματος της ΕΔΑ και την περίοδο 1964-1965 σχεδίασε την παραγωγή ενός κύκλου επικαίρων με τίτλο *Ελληνική Ζωή*, τα οποία είναι γνωστά και ως τα *Επίκαιρα της ΕΔΑ*. Υπήρξε διευθυντής παραγωγής της ταινίας *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη, που ολοκληρώθηκε το 1966, ένα έτος πριν από την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, η οποία απαγόρευσε την προβολή της. Το 1967 ο Λοΐσιος φυλακίστηκε και στη συνέχεια εξορίστηκε στο νησί της Αίγινας έως το 1970. Το 1982 ίδρυσε την εταιρία TV Journal ΕΠΕ και συνεργάστηκε σε παραγωγές της ΕΡΤ1, όπως το *Πανόραμα του αιώνα*, έως το 1993.

ΒΑΣΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Λέσβος, 1961

Η ζωή στη Μυτιλήνη, 1961

Ψαράδες και ψαρέματα, 1961

Ελληνική ζωή (Επίκαιρα της ΕΔΑ), 1964-1965

Το πανόραμα του αιώνα, συνσκηνοθεσία με τον Φώτο Λαμπρινό, 1982-1986

Συντροφιά με το ποδόσφαιρο, συνσκηνοθεσία με τον Διονύση Γρηγοράτο, 1964-1965

Ιστορικό οδοιπορικό στη νεότερη Ελλάδα, 1991-1992

Ο κρυμμένος θησαυρός του Μουσείου Μπενάκη, 2005

***Η ζωή στη Μυτιλήνη* (1961), Λέων Λοΐσιος**

Η ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ

Η Εύα Στεφανή γεννήθηκε το 1964 στην Αλεξάνδρεια της Βιρτζίνιας των ΗΠΑ. Σπούδασε πολιτικές επιστήμες στην Αθήνα και κινηματογράφο στη Γαλλία, στις ΗΠΑ και στο Ηνωμένο Βασίλειο. Το 1997 ολοκλήρωσε τη διδακτορική της διατριβή στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Είναι σκηνοθέτις δημιουργικών ντοκιμαντέρ και ντοκιμαντέρ παρατήρησης, πειραματικών ταινιών, εικαστικός και συγγραφέας. Σήμερα, παράλληλα με το καλλιτεχνικό της έργο, εργάζεται ως καθηγήτρια Επικοινωνίας και ΜΜΕ στο ΕΚΠΑ, με γνωστικό αντικείμενο τη Θεωρία και την Πρακτική του Κινηματογράφου. Ταινίες της έχουν προβληθεί και έχουν βραβευτεί σε διεθνή φεστιβάλ (IDFA, Cinéma du Réel, Margaret Mead Film and Video Festival, États généraux du film documentaire, Internationale Short Film Festival Oberhausen, κ.ά.), σε μουσεία και σε διεθνείς εικαστικές εκθέσεις. Η Εύα Στεφανή έχει συγγράψει τα βιβλία *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (2007) και *Ντοκιμαντέρ. Το παιχνίδι της παρατήρησης* (2016). Κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε συλλογικά έργα. Το 2014 εξέδωσε το πρώτο της λογοτεχνικό βιβλίο με τίτλο *Τα μαλλιά του Φιν*.

Εύα Στεφανή

ΒΑΣΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Αθήναι, 1995

Ακρόπολις, 2001

Αβραάμ και Ιάκωβος, 2002

Το κουτί, 2004

Τι ώρα είναι;, 2007

Συγκάτοικοι, 2007

Η Επιστροφή του Ε. Χ. Γονατά, 2012

Χειρόγραφο, 2017

Μέρες και νύχτες της Δήμητρας Κ., 2021

***Το κουτί* (2004), Εύα Στεφανή**

3. ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝΤΑΣ ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΨΑΡΑΔΕΣ ΚΑΙ ΨΑΡΕΜΑΤΑ

Ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, μέλος της δημιουργικής ομάδας του ντοκιμαντέρ σε όλα τα στάδια παραγωγής και συγγραφέας του κειμένου της αφήγησης, παραχώρησε στους γράφοντες αρχειακό υλικό από την εισήγηση που είχε κάνει στο 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Εθνογραφικού και Κοινωνιολογικού Κινηματογράφου το 1961, με τίτλο «Μεθοδολογία γυρίσματος ενός εθνογραφικού ντοκιμαντέρ». Στη συνέχεια, παραθέτουμε αποσπάσματα αυτής της εισήγησης που φωτίζουν το πώς δημιουργήθηκε το ντοκιμαντέρ *Ψαράδες και ψαρέματα*.

Το συνεργείο στα γυρίσματα του *Ψαράδες και ψαρέματα*

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Από άποψη μεθόδου, η αποκλειστικά «επιστημονική» και η αποκλειστικά «καλλιτεχνική» προσέγγιση του θέματος είναι το ίδιο επικίνδυνες. Η πρώτη θα δώσει μια μερική όψη της πραγματικότητας, ιδίως από την άποψη του βάθους, επειδή στηρίζεται στη λογική και ενεργεί με παράθεση παρατηρήσεων, ενώ η πολλαπλότητα της ζωής απαιτεί εσωτερική σύνθεση και το επιφανειακά παράλογο είναι «δρων» μέρος της ύπαρξής μας. Η «καλλιτεχνική» προσέγγιση εγκυμονεί από την πλευρά της τρεις κινδύνους: την έντονη προβολή της προσωπικότητας του καλλιτέχνη, που θα προσφέρει μια ενδιαφέρουσα ίσως από αισθητική άποψη ερμηνεία, αλλά με την παραποίηση των αντικειμενικών δεδομένων θα κλονίζει τον λόγο ύπαρξης του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ. Δεύτερος κίνδυνος είναι η επιπόλαιη δημοσιογραφική ή ταξιδιωτική όψη του θέματος, που κάνει όλα τα ντοκιμαντέρ να μοιάζουν τελικά μεταξύ τους και σε περιεχόμενο και σε μορφή. Τρίτος κίνδυνος είναι η αισθητική άποψη που υποτάσσει τα πάντα στην πάση θυσία αναζήτηση του ωραίου. Συνδυάζοντας την επιστημονική και την καλλιτεχνική αντιμετώπιση, μπορεί κάνεις να ελπίζει στα πλεονεκτήματα και των δύο μεθόδων: στην αντικειμενική και ακριβή παρατήρηση της επιστήμης και στη συναισθηματική καθολική αντίληψη της τέχνης, με κοινό σκοπό τη σύλληψη της Αλήθειας.

ΕΠΙΤΟΠΙΑ ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ

Μια πρώτη επίσκεψη στο νησί της Λέσβου γέννησε την αρχική ιδέα. Πραγματικά, η στενή γνωριμία με μια ζωή πλήρη, συγκεντρωμένη, κλειστή και αυτάρκη και συγχρόνως σε συνεχή επικοινωνία με τη φύση ήταν στοιχείο ικανό να κεντρίσει το ενδιαφέρον ανθρώπων που υπόκεινται στη σπασμωδική και διασπασμένη διαβίωση της Αθήνας. Αυτός ο διαφορετικός χώρος και χρόνος ζωής αποτελούσε το πιο σημαντικό αλλά και το πιο δύσκολο στη σύλληψή του δεδομένο. Ακολούθησε το στάδιο της πρώτης διαμόρφωσης του αχανούς υλικού προς κινηματογράφηση, καθοριστήκαν οι πυρήνες ενδιαφέροντος, τα πρώτα θέματα, και διαμορφωθήκαν σύμφωνα με τους κανόνες της κινηματογραφικής οικονομίας.

Σε αυτό το σημείο της εργασίας η παρουσία ενός αυθεντικού λαϊκού ανθρώπου του νησιού, του Στράτη Αναστασέλη, έπαιξε σημαντικό ρόλο [...], *ο Αναστασέλης έγινε σοφέρ και σύμβουλος του συνεργείου. Όλα τα θέματα συζητήθηκαν εξαντλητικά μαζί του πριν από το γύρισμα, ώστε κάθε λεπτομέρεια συμπεριφοράς των ανθρώπων και της ιδιαίτερης λαλιάς τους να είναι γνωστή στον σκηνοθέτη.*

ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ

Το γύρισμα αποτελεί το πιο επικίνδυνο σημείο ενός εθνογραφικού φιλμ. Πραγματικά, η αλήθεια δεν αγγίζεται τόσο εύκολα σε ένα ντοκιμαντέρ που δεν θέλει να είναι εξερεύνηση της φύσης, αλλά μια έρευνα πάνω σε ανθρώπους. Το γύρισμα της ταινίας προϋποθέτει τη συνειδητή και ενεργό συμμετοχή αυτών των προσώπων. [...] *Γι' αυτό, μετά την καλή γνωριμία μαζί τους και τη διάταξή τους μέσα στον χώρο, οι άνθρωποι αφήνονταν να κάνουν ήσυχα τη δουλειά τους* [...]. *Το συνεργείο γινόταν όσο το δυνατόν πιο αφανές και σιωπηλό. Περίμενε και άρχιζε το γύρισμα μόνο όταν πια κανείς δεν το πρόσεχε. Έτσι, βέβαια, υπήρχε η φοβερή δυσκολία να μην μπορεί να επαναληφθεί μια σκηνή. Το συνεργείο έπρεπε να καταφέρει να πραγματοποιήσει όλες τις λήψεις στην πραγματική διάρκεια της σκηνής. Το κέρδος αντίστοιχα είναι ότι στο μοντάζ η ανασύνθεση του πραγματικού χρόνου της ζωής έγινε εύκολα και με επιτυχία.*

Η κινηματογραφική μηχανή πλησίασε πάντοτε τους ανθρώπους, κατέγραψε την ύπαρξή τους, και κατόπιν, υποχωρώντας, τους τοποθέτησε στον γύρω χώρο τους, τους ένωσε με την πραγματικότητα που τους περιβάλλει [...].

Στο ντεκουπάζ επιζητήθηκε η απλότητα: φακοί με μέση εστιακή απόσταση, φυσιολογικές γωνίες λήψης, αναλογία πλάνων μέρους και όλου με ιδιαίτερη προσοχή να μη γίνει κατάχρηση γκρο πλαν, κίνηση μηχανής οργανικά δεμένη με την κινητικότητα του ίδιου του θέματος.

Ο διευθυντής φωτογραφίας Φώτης Μεσθεναίος στα γυρίσματα του *Ψαράδες και ψαρέματα*

ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

Η διάθεση να ωραιοποιηθεί το θέμα, να δοθεί επιπλέον ρυθμός ή να δραματοποιηθεί αποκλείστηκε. Το μοντάζ δεν χρησιμοποιήθηκε ως αυτόνομο εκφραστικό μέσο που επιτρέπει την αυθαίρετη επιτυχία μιας αισθητικής εντύπωσης, αλλά ως τεχνικό μέσο για την άριστη οργάνωση των οπτικών στοιχείων. Έτσι, διατηρήθηκαν τα επιτεύγματα των λήψεων σχετικά με την ενότητα χώρου και χρόνου της δράσης. Μετά το πρώτο μοντάζ, πολλές σκηνές ξανακόπηκαν. Όταν η ανάγκη το απαιτούσε, χρησιμοποιήθηκε το συνθετικό μοντάζ. Σήμερα, δεν θα ήταν βέβαια ανεκτό να φανεί, για παράδειγμα, ο ψαράς-δυναμιτιστής σε ένα πλάνο και σε άλλο η έκρηξη. Μόνο από την ταυτόχρονη παρουσία τους στο κάδρο γεννιέται μια σχέση πραγματικά και αισθητικά αναγκαία.

Ο ΗΧΟΣ ΚΑΙ Η ΑΦΗΓΗΣΗ

Οι ήχοι προσέχτηκε να είναι ρεαλιστικά πλούσιοι, να τονίζουν την αληθοφάνεια. Ένας ακουστικός χώρος προστέθηκε έτσι στον οπτικό, για παράδειγμα, με την αέναη παρουσία της θάλασσας.

Σε όλη τη διάρκεια του γυρίσματος, ο Αναστασέλης που ήταν μαζί με το συνεργείο έγραφε συστηματικά –διήγημα στο χαρτί– όλα όσα συνέβαιναν μπροστά του. Από το πλήθος αυτών των σελίδων, με την απλοϊκή, ολοζώντανη, γεμάτη χυμό τοπική διάλεκτο, βγήκε το κείμενο της αφήγησης [...] *και ο αφηγητής διαλέχτηκε να έχει μια ανάλογα ακατέργαστη και λαϊκή φωνή που να δένει με το κείμενο και με τις απλές εικόνες από τη ζωή στη Λέσβο.*

ΛΟΥΟΜΕΝΟΙ

Η Εύα Στεφανή, στο πλαίσιο της προσθήκης του ντοκιμαντέρ της στη συλλογή του CinEd, παραχώρησε στους γράφοντες συνέντευξη σχετικά με τους *Λουόμενους*. Στη συνέχεια, παραθέτουμε αποσπάσματα από τη συνέντευξη, που φωτίζουν το πώς δημιουργήθηκε το ντοκιμαντέρ *Λουόμενοι*.[26]

Η ΕΜΠΝΕΥΣΗ

Αγαπούσα πάντα τις λουτροπόλεις, με πήγαινε η γιαγιά μου. [...] *Με τη γιαγιά μου είχα πολύ κοντινή σχέση, και πάντα με γοήτευε αυτό το τοπίο των λουτροπόλεων και οι άνθρωποι που πάνε εκεί. Το σκεφτόμουνα από παλιά ότι ήθελα να κάνω κάτι σε σχέση με τις λουτροπόλεις, και το σκεφτόμουνα, το σκεφτόμουνα, κάποια στιγμή λοιπόν το έκανα.* [...] *Α, είχα επισκεφτεί και τα Μέθανα, γιατί ήταν ένας φίλος που έκανε το στρατιωτικό του εκεί και ήταν γιατρός και έβλεπε και ανθρώπους που ερχόντουσαν για τα λουτρά, κι εκεί καταγοητεύτηκα και αποφάσισα ότι θα ήθελα πάρα πολύ να κάνω μια ταινία για αυτό. Γιατί σε αντίθεση με αυτό που*

26 Μπορείτε να παρακολουθήσετε ολόκληρη τη συνέντευξη **εδώ** (διαθέσιμοι αγγλικοί υπότιτλοι): *Η Εύα Στεφανή μιλά για τους Λουόμενους.*

νομίζει κάνεις, ότι η τρίτη ηλικία μαραζώνει αναγκαστικά, εκεί ήταν ένας τόπος παιδικής χαράς, αυτό που είδα εγώ δηλαδή στα Μέθανα, και πράγματι, το βρήκα αυτό και στη διάρκεια της ταινίας. Δηλαδή, οι ηλικιωμένοι περίμεναν πώς και πώς πότε θα έρθει ο Ιούνιος για να συναντηθούνε και να ξαναζήσουν αυτό που είχαν ζήσει και την προηγούμενη χρονιά, δηλαδή σαν ένα είδος κατασκήνωσης αλλά χαρούμενης κατασκήνωσης.

Αυτό που μου άρεσε και με συγκίνησε πολύ ήταν αυτή η έννοια της κοινότητας και επίσης της χαράς και της συσπείρωσης, που βρήκα εκεί πέρα μεταξύ των ηλικιωμένων, και μιας σεξουαλικότητας επίσης αχαλίνωτης που υπήρχε –και δεν το περίμενε κάνεις ότι υπάρχει σε αυτή την ηλικία– και επίσης καρναβαλικού γέλιου. Δηλαδή, ό,τι δεν θεωρείται τυπικό για αυτή την ηλικία.

ΕΠΙΤΟΠΙΑ ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ

Τα λουτρά γίνονται πολύ νωρίς το πρωί, μετά κοιμάσαι και όλη την υπόλοιπη μέρα είναι αυτό, μαγείρεμα, κουβέντα, μπούρου-μπούρου, τηλεόραση, όλη την υπόλοιπη μέρα κάνεις αυτό, δηλαδή συναναστρέφεσαι τους ανθρώπους, οπότε νομίζω ότι κι εσύ μιλάς για τον εαυτό σου – δηλαδή, αν δεν ανοιχτείς κι εσύ, για ποιο λόγο να σου ανοιχτούν οι άνθρωποι; Αλλά εγώ ήθελα κιόλας, δηλαδή μάθαινα και κέντημα. Μου αρέσουν πολύ οι ηλικιωμένοι, νιώθω πολύ άνετα με τους μεγάλους ανθρώπους, περισσότερο άνετα από ό,τι με τους ανθρώπους της ηλικίας μου, γιατί μεγάλωσα πολύ και με τους παππούδες μου. Οπότε ήταν κάτι που το ευχαριστιόμουνα. Δεν το έκανα δηλαδή για την ταινία, και ποτέ δεν κάνω κάτι για την ταινία, αν δεν μου αρέσει η παρέα στην οποία είμαι· αλλιώς, δεν πάω. Οπότε έγινε κάπως φυσικά. [...] *Ήταν κάποιοι άνθρωποι οι οποίοι δεν ήθελαν, οπότε δεν καθόμασταν μαζί, δεν περνάγαμε χρόνο μαζί.*

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ

Για τον τρόπο [του ντοκιμαντέρ παρατήρησης], *δεν έχει συνεντεύξεις. Στηρίζεται στο ότι καθόμαστε όσο μπορούμε περισσότερο χρόνο, όχι ότι αυτό πάντα είναι επιτυχές, το μακρύ χρονικό διάστημα, μπορεί να γίνει και κάτι έτσι, σε μια μέρα, και να είναι το πιο πολύτιμο. Προσπαθούμε να μην έχουμε συνεντεύξεις, αλλά συζητήσεις, δηλαδή να μην προετοιμάζουμε τις ερωτήσεις από πριν, αλλά συνήθως να μην έχουμε και ερωτήσεις καθόλου, δηλαδή να απορροφιόμαστε από αυτό που συμβαίνει. Η απορρόφηση είναι και αυτό που σε κάνει να απολαμβάνεις και την κινηματογράφηση.* [...] *Κάναμε παρέα, και για μένα ήταν απολαυστικό, αν δεν υπάρχει κι αυτό το στοιχείο της απόλαυσης κι από εσένα, δεν έχει νόημα, τουλάχιστον, για μένα.*

Άλλοι κάνουν ντοκιμαντέρ που έχουν κοινωνιολογικό χαρακτήρα. Για μένα δεν έχει αυτό τον χαρακτήρα, ούτε ερευνητικό: να μάθω κάτι, να βγάλω ένα συμπέρασμα. Περισσότερο είναι να μείνεις με ένα ερώτημα, με ένα αίνιγμα [...]. *Πιο πολύ με ενδιαφέρει να αποδώσω μια βιωματική συνθήκη στην οποία μακάρι να μπορεί να μπει κι άλλος μέσα, να βουτήξει κι αυτός στο νερό, δηλαδή μια συναισθητική εμπειρία* [...], *παρά να εκθέσω μια κατάσταση στην οποία βγάζουμε κάποια συμπεράσματα.* [...] *Το ντοκιμαντέρ παρατήρησης παραμένει ένα αίνιγμα, αν προσπαθείς να το οδηγήσεις προς συμπεράσματα, αποτυγχάνει και αυτού του τύπου η προσέγγιση.*

***Λουόμενοι* (2008),**
Εύα Στεφανή

ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ

Στο λασπόλουτρο ήμουνα με λάσπες και κινδύνευα μάλιστα γιατί δεν πάτωνες κι εκεί. Κινδύνευα με την καμερούλα μου να πέσω μέσα. Δηλαδή δεν υπήρχε άλλος τρόπος, το να είσαι έξω δεν γινότανε, πώς θα κινηματογραφούσα, όποτε ήταν «ή ταν ή επί τας», μπαίνεις μέσα, δεν είχα μπει πολλές φορές, είχα μπει τρεις φορές. Επίσης, ήταν δύσκολο γιατί έπρεπε να κινηματογραφώ από πολύ κοντά, κρατιόμουνα ή με κρατούσε κάποια γυναίκα από πίσω για να μπορώ να έχω μια σχετική σταθερότητα, αλλά και να μη φαίνεται και κάποια άλλη, που βέβαια δεν θα την αναγνώριζες, αλλά αν της έμπαινε στο μυαλό ότι την κινηματογραφούσα και δεν ήθελε [...]. *Δεν μπορούσα να τις γνωρίσω όλες, όχι, εκεί ειδικά δεν τις γνώρισα πάρα πολύ καιρό, κάθισα μια βδομάδα στους Φιλίππους, δεν ήταν όπως στον Καϊάφα που κάθισα πάρα πολύ καιρό, κάθισα ενάμιση μήνα. Δεν συμβαίνει πάντα αυτό που λέμε, να τους γνωρίσεις πολύ καιρό, δεν ισχύει πάντα στο ντοκιμαντέρ.*

Μέσα εκεί [στα υπόγεια λουτρά του Καϊάφα], *επειδή ήταν ειδικά το χαϊλάιτ το ότι θα μπούμε στο νερό, δεν υπήρχε καμία αντίρρηση. Έχασα πολλά πράγματα γιατί κάποια στιγμή η κάμερα κλάταρε και τότε λέγανε πολύ ωραία πράγματα για τον πόλεμο, ήταν ένα θέμα που επανερχόταν πολύ συχνά, ο πόλεμος και η Κατοχή, και τσακωμός για τον πόλεμο τεράστιος, και για τους Γερμανούς* [αναφέρεται στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο]. *Είναι κάτι το οποίο το έχασα γιατί κλάταρε η κάμερα και είχαμε κασετούλες τότε κι αυτές δεν... και δεν μπόρεσα να το επαναφέρω το θέμα αυτό στην κουβέντα.*

Ήμαστε δύο [οι εικονολήπτες], *αλλά πολλές φορές ήμουν και μόνη μου. Στην Ικαρία πήγα τελείως μόνη μου. Θυμάμαι μια περίπτωση που είχα πάει στην Ικαρία για να βρω πού είναι αυτές οι γούρνες, όχι γούρνες, κάποια περάσματα που είναι μέσα στη θάλασσα, που έχει ιαματικά λουτρά μέσα στη θάλασσα, και δεν ήμουν προετοιμασμένη να τραβήξω και δεν είχα φέρει μαγιό, αλλά ήταν «ή ταν ή επί τας», επειδή θα έφευγα σε μια μέρα, και τα βρήκα, οπότε, λέω, τώρα θα μπω με τα εσώρουχα, κι ό,τι γίνει, λέω, θα μπω μέσα και θα περιμένω ποιος θα έρθει. Μπήκα με τα εσώρουχα, λέω, τώρα δεν θα με βλέπουν* [...] *και μπήκανε κάποιοι, δύο φίλοι, οι οποίοι φιλοσοφούσαν, και λέω: «Σας παρακαλώ, μπορώ να τραβάω, για ντοκιμαντέρ...» «Τράβα, τράβα, κοπέλα μου», μου λένε. Δηλαδή, είναι να πέσεις και σε ανθρώπους οι οποίοι είναι ανενδοίαστοι. Νομίζω ότι βοηθάει το νερό, ότι ελευθερώνει, σε μεγάλο βαθμό νομίζω είναι αυτό. Γιατί, αν δεις έναν άνθρωπο με τα ρούχα σε μια κοινωνική εκδήλωση, είναι αλλιώς, ενώ, αν είναι μέσα στο νερό και τσαλαβουτάει....*

***Λουόμενοι* (2008),**
Εύα Στεφανή

ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

Μου παίρνει πάρα πολύ χρόνο το μοντάζ, γιατί δεν μπορώ να αποφασίσω. Ποια είναι η ιστορία, τι είναι, μπλέκομαι πάρα πολύ, και παρότι τραβάω πολύ λίγο, δεν τραβάω πολύ, τραβάω ελάχιστα, αλλά, παρ' όλα αυτά, μας πήρε έναν χρόνο. [...] *Έχεις μια ιδέα για το πώς θες να είναι τα πράγματα* a priori, *η οποία μπορεί να μην είναι στο υλικό.* [...] *Μπορεί να έχεις μια ιδέα, σαν να έχεις γράψει ένα σενάριο, το οποίο η πραγματικότητα δεν σ' το δίνει* [...]. *Σου κολλάει κάτι στο μυαλό, με μια αίσθηση που έχεις, που, εντάξει, προέρχεται και από την πραγματικότητα, αλλά κάτι που θες εσύ, και για να απαλλαγείς από αυτό, ενώ λες να απορροφηθώ από την πραγματικότητα –πολλές φορές το παθαίνω αυτό–, σου έχει κολλήσει κάτι και, για να ξεκολλήσεις, θέλει πολύ χρόνο.*

III – ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

1. ΤΑ ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΤΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΨΑΡΑΔΕΣ ΚΑΙ ΨΑΡΕΜΑΤΑ

1 – Πληροφορίες και τίτλοι αρχής με εικόνες από ψαρέματα και καθημερινές δραστηριότητες. (00:00)

2 – Αφήγηση και εικόνες από ψαράδες και όψεις του χωριού και του αρχαίου Κάστρου του Μολύβου, εικόνες από τα καφενεία και τα σοκάκια μέσα στο χωριό, καθώς και από γυναίκες και παιδιά στις καθημερινές τους δραστηριότητες. (01:34)

3 – Αφήγηση και εικόνες από είδη ψαρέματος με δίχτυα και βάρκες σε ομάδα. (03:08)

4 – Αφήγηση και εικόνες για το νυχτερινό ψάρεμα με γρι γρι και σκηνή με παιδιά που ψαρεύουν με πυρσούς και καμάκια. (04:44)

5 – Σύντομη σεκάνς, με αφήγηση και εικόνες από ψάρεμα με κιούρκο, ζαργανιό και παραγάδι. (09:34)

6 – Αφήγηση και εικόνες από ψάρεμα με δυναμίτη. (10:31)

7 – Αφήγηση και εικόνες από γυναίκες που πηγαίνουν στην εκκλησία, από άντρες στο καφενείο και από παιδιά έξω από τον κινηματογράφο. (12:16)

8 – Αφήγηση και εικόνες από το ψάρεμα με μηχανότρατα. (13:30)

9 – Αφήγηση για τις μέρες που δεν είναι δυνατόν το ψάρεμα και εικόνες από ψαράδες σε αναδουλειές, που περιμένουν στο καφενείο να αλλάξει ο καιρός. (17:36)

10 – Αφήγηση και εικόνες από ψάρεμα με πεζότρατα και το μάζεμα του διχτυού από τη στεριά, παράλληλα με εικόνες από ψάρεμα χταποδιού, καθώς και από παιδιά που ψαρεύουν στην παραλία. (18:18)

11 – Εικόνες από ένα παιδί, ένα γαϊδουράκι, από τον καφενέ και από άεργους ανθρώπους στο χωριό. Στο τελευταίο πλάνο, ένας ψαράς ρίχνει ένα δίχτυ στον φακό της κάμερας. (21:50-22:39)

ΛΟΥΟΜΕΝΟΙ

1 – Πλάνα από το οικογενειακό αρχείο της ντοκιμαντερίστριας με τη γιαγιά της και αφήγηση της ίδιας για τη σχέση της με τα λουτρά. Σκοτεινό πλάνο υπόγειων ιαματικών λουτρών και τίτλος της ταινίας. (22:56)

2 – Τίτλος «Η λίμνη» με πλάνα της λίμνης, ηλικιωμένων ανδρών που παίζουν χαρτιά και γυναικών που μιλούν είτε στην κάμερα είτε μεταξύ τους μέσα και έξω από τις εγκαταστάσεις της λουτρόπολης. (23:56)

3 – Τίτλος «Η Βουλή» και πλάνα από λουόμενους στη θάλασσα, από τη προετοιμασία της άτυπης συνέλευσης με το κρέμασμα του καθρέφτη καθώς και πλάνα των διάφορων ανδρών ομιλητών στη συνέλευση. (27:49)

4 – Τίτλος «Πρωινό μπάνιο», με πλάνα από το πηγαινέλα με τη βάρκα στη λίμνη και υποφωτισμένα πλάνα από τα υπόγεια ιαματικά λουτρά, όπου οι λουόμενοι τραγουδούν και αστειεύονται απευθυνόμενοι στην κάμερα. (32:56)

5 – Σκηνή με ηλικιωμένο άντρα που μοιράζεται τις αναμνήσεις του δείχνοντας φωτογραφίες στην κινηματογραφίστρια. (37:45)

6 – Τίτλος «Η λάσπη», με πλάνα από γυναίκες που, απολαμβάνοντας το λασπόλουτρό τους, τραγουδούν, γελούν, ενίοτε ψάλλουν και μιλούν με την κάμερα. (39:09)

7 – Τίτλος «Το υπερωκεάνιο», με πλάνα από την άτυπη συνέλευση των λουόμενων, με την ομιλία ενός άντρα που αναφέρει ότι «ζούμε όλοι σε ένα υπερωκεάνιο». (42:16)

8 – Τίτλος «Μεσημέρι», γυναίκα που μαγειρεύει και άλλες γυναίκες που μαζεύονται, πίνουν καφέ και προβλέπουν το μέλλον μέσα στο φλιτζάνι. (47:49)

9 – Τίτλος «Ζεστό θαλασσινό νερό», με πλάνα από παραλία με λουόμενους που συζητούν για τη θεραπεία των λεπρών και τη θεραπεία του σώματος και του πνεύματος. (51:51)

10 – Τίτλος «Απογευματινό μπάνιο», όπου στα ίδια ημιυπόγεια λουτρά οι ηλικιωμένοι φλερτάρουν, τραγουδούν και χορεύουν. (55:27)

11 – Τίτλος «Τελευταία Βουλή», με πλάνα από την αποχαιρετιστήρια συνέλευση της άτυπης Βουλής και με απαγγελία ποιήματος. (1:05:17)

12 – Τίτλοι τέλους, με πλάνα από ηλικιωμένους λουόμενους σε πισίνα. (1:12:04)

2. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΝΕΡΟ

Ένα κοινό στοιχείο των δύο ντοκιμαντέρ είναι ότι το περιβάλλον που κινηματογραφούν είναι κατά κύριο λόγο υδάτινο. Εικόνες της ζωής των ανθρώπων στη στεριά, τόσο στο ψαροχώρι όσο και στις εγκαταστάσεις των λουτροπόλεων, προβάλλονται παράλληλα με εκείνες στις οποίες κυριαρχεί το νερό. Ενδεχομένως, το στοιχείο του νερού που περιβάλλει και διατρέχει αυτούς τους τόπους μάς κάνει να αντιληφθούμε αυτές τις κινηματογραφημένες πραγματικότητες περισσότερο ποιητικά. Δείχνοντας εικόνες των ανθρώπων και των πραγμάτων όπως περιβάλλονται από το νερό, η προσοχή των θεατών στρέφεται προς την κίνηση, τη μετατόπιση, τη ροή των ανθρώπων και των πραγμάτων. Κινηματογραφώντας το νερό, τα δύο ντοκιμαντέρ, το καθένα με τον δικό του τρόπο, μεταμορφώνουν την πραγματικότητα σε καλλιτεχνική εμπειρία, στην οποία δεν βλέπουμε απλώς στατικές εικόνες ανθρώπων, αλλά μπορούμε να βιώσουμε βαθύτερα τον ρυθμό των ρευστών εικόνων τους. Άλλωστε, το νερό και ο κινηματογράφος έχουν τις ίδιες ιδιότητες: την κίνηση και τη ροή.

Ο κινηματογράφος από τις απαρχές του παρήγαγε εικόνες του νερού. Ένα από τα πρώτα τράβελινγκ στην ιστορία του είναι από βάρκα σε κίνηση (Βλ. Διασυνδέσεις, σσ. 32-39). Η καινοτομία ενός μέσου που αποτυπώνει την κίνηση και τον χρόνο σήμαινε ότι οι κινηματογραφιστές ελκύονταν από το στοιχείο που εκφράζει καλύτερα τη ροή του χρόνου (λέμε, για παράδειγμα, ότι «ο χρόνος κυλάει σαν το νερό»). Με άλλα λόγια, η εξερεύνηση του νερού ως εικόνας σήμαινε την εξερεύνηση των δυνατοτήτων του κινηματογραφικού μέσου. Έτσι, το νερό είναι το ιδανικό περιβάλλον για να αναδειχτεί ότι ο κόσμος είναι σε ακατάπαυστη κίνηση και αλλαγή και ότι η ίδια η πραγματικότητα μπορεί να έχει έναν βαθύτερο οπτικό ρυθμό. Η κινηματογράφηση που διερευνά την εικόνα του νερού, ουσιαστικά, εμπεριέχει τη δυνατότητα αποκάλυψης μιας συνήθως αδιόρατης διάστασης, καθώς καθιστά ορατή μια πραγματικότητα σε ακατάπαυστη ροή.[27]

Στο *Ψαράδες και ψαρέματα*, ο ρυθμός της ταινίας καθορίζεται από τον μόχθο του ψαρέματος αναδεικνύοντας τις δυσκολίες της ζωής από και με τη θάλασσα. Άλλωστε, η κάμερα είναι αρκετά αποστασιοποιημένη, χρησιμοποιούνται λίγες λήψεις με μικρή απόσταση από τα πρόσωπα, δεν υπάρχει επικοινωνία των προσώπων με τους κινηματογραφιστές και οι άνθρωποι δεν κοιτούν την κάμερα. Ωστόσο, χρησιμοποιώντας εκφραστικά την εικόνα της θάλασσας, το ντοκιμαντέρ δείχνει τη συνεργασία που απαιτούν οι περισσότερες μέθοδοι ψαρέματος. Υπάρχουν πολλά πλάνα με πανοραμική κίνηση της κάμερας που αποτυπώνουν τη ζωή στο λιμάνι, αλλά και τράβελινγκ εν πλω, σχετικά μεγάλης διάρκειας, που ακολουθούν την κίνηση των πλεούμενων και μας δίνουν τη θαλάσσια αίσθηση. Αλλά και στα πλάνα που δεν υπάρχει εικόνα της θάλασσας, για παράδειγμα, στις εικόνες κάποιων παιδιών και γυναικών, υπάρχει η αίσθηση της θαλασσινής αύρας, συναρμολογώντας έτσι με ποιητικό τρόπο το πορτρέτο του παραθαλάσσιου τόπου.

Στους *Λουόμενους*, η κινηματογραφίστρια πίσω από την κάμερα είναι, σε πολλές περιπτώσεις, και η ίδια λουόμενη. Έτσι, η οικειότητα που αναπτύχθηκε διευκόλυνε τους λουόμενους να απευθύνονται στον φακό χωρίς ντροπή ή αμηχανία. Από τα πλάνα των λουόμενων μέσα στο νερό ή στη λάσπη, το υγρό ή ρευστό στοιχείο δεν είναι απλώς διάκοσμος, αλλά φαίνεται να έχει λειτουργικό χαρακτήρα, καθώς συμβάλλει στη χαλαρότητα της επικοινωνίας. Επιπλέον, όμως, ο χρόνος που είχε αφιερώσει η κινηματογραφίστρια για να γνωρίσει τους λουόμενους και να συζητήσει μαζί τους πριν από την κινηματογράφηση έχει ως αποτέλεσμα στα πλάνα των λουτρών οι ηλικιωμένοι να αποκαλύπτουν εαυτούς που δεν είναι οι συμβατικά αναμενόμενοι για την ηλικία και την καθημερινότητά τους: Αστειεύονται, γελούν, φλερτάρουν και τραγουδούν, «ξορκίζοντας» έτσι τις αρρώστιες και τις δυσκολίες των γηρατειών. Και η Στεφανή επίσης δείχνει μια προτίμηση στα πλάνα σχετικά μεγάλης διάρκειας με την κάμερα στο χέρι που ακολουθεί την κίνηση ή το βλέμμα των κινηματογραφούμενων. Με αυτό τον τρόπο, που βασίζεται λιγότερο στα κατ του μοντάζ, δείχνει τις καταστάσεις και τις σχέσεις μέσα στη ροή του πλάνου και των πλάνων μεταξύ τους, με αποτέλεσμα οι θεατές να βλέπουν και να βιώνουν διάρκειες που αντιστοιχούν περισσότερο στους χρόνους της πραγματικότητας.

ΣΥΝΑΡΜΟΛΟΓΩΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Το μοντάζ στο ντοκιμαντέρ είναι το στάδιο στο οποίο οι σκηνοθέτες μαζί με τους μοντέρ κατασκευάζουν ή επινοούν την ιστορία. Υπό μία έννοια, ο μοντέρ μαζί με τον σκηνοθέτη έχουν τον ρόλο του σεναριογράφου. Γράφουν την ιστορία από την αρχή, εφόσον δουν και ξαναδούν τις κινηματογραφημένες εικόνες και δοκιμάσουν τρόπους με τους οποίους μπορούν να αφηγηθούν την πραγματικότητα που συνέλαβε η κάμερα. Εργάζονται τόσο ως προς τη γενική δομή της αφήγησης όσο και ως προς τις λεπτομέρειες της κάθε σκηνής. Όπως υποστηρίζει η Εύα Στεφανή, στα ντοκιμαντέρ παρατήρησης, μέσω του μοντάζ δεν επιδιώκεται συναισθηματική κορύφωση, αλλά η χαμηλόφωνη αφήγηση μιας ιστορίας που το νόημά της προκύπτει από τη σύνδεση των εκ πρώτης όψεως ασήμαντων δράσεων και καταστάσεων ενός μικρόκοσμου σε ένα μωσαϊκό.[28] Τα ντοκιμαντέρ του προγράμματος δεν βασίζονται σε μια δραματική ιστορία με έντονη ταύτιση με συγκεκριμένους χαρακτήρες και πλοκή που περιστρέφεται γύρω από την επίτευξη ενός στόχου. Ενώ έχουν απλή και κατανοητή οργάνωση και δομή, τα συγκεκριμένα

27 Amy Suzanne Hough, *The Liquid Eye: A Deleuzian Poetics of Water in Film*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας, 2019, σσ. 31-35, διαθέσιμο στο: https://escholarship.org/content/qt4qt0j2xf/qt4qt0j2xf_noSplash_4fc78cbedbd933d30ba64d7b7a7ced0f.pdf

28 Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ. Το παιχνίδι της παρατήρησης*, *ό.π.*, σελ. 103.

ντοκιμαντέρ συνολικά παρουσιάζουν αφηγήσεις που μας αποκαλύπτουν με καλλιτεχνικό τρόπο, αφενός, τη ζωή της κοινότητας από και με τη θάλασσα, και αφετέρου, τις παιγνιώδεις σχέσεις που αναπτύσσουν οι ηλικιωμένοι λουόμενοι στο ιαματικό νερό.

Στο *Ψαράδες και ψαρέματα*, η γενική δομή καθορίζεται στην αρχή από την παρουσίαση των τρόπων ψαρέματος και στη συνέχεια από τις δυσκολίες που προκύπτουν όταν, για παράδειγμα, ο καιρός δεν επιτρέπει το ψάρεμα στα ανοιχτά της θάλασσας. Ωστόσο, εξαρχής, το ντοκιμαντέρ δεν παρουσιάζει μόνο το ψάρεμα, αλλά συναρμολογεί ενδιάμεσα εικόνες από γυναίκες και παιδιά, όπως, για παράδειγμα, τις δραστηριότητες μιας Κυριακής, υφαίνοντας έτσι μια εικόνα των σχέσεων των ανθρώπων του ψαρότοπου με τη θάλασσα. Επιπλέον, στις επιμέρους σκηνές, διατηρείται πάντοτε η ισορροπία ανάμεσα σε γενικά πλάνα, ώστε ο θεατής να αντιληφθεί τους χώρους, και σε μεσαία και κάποια κοντινά πλάνα που αναδεικνύουν τις δραστηριότητες και τα πρόσωπα. Επίσης, όπως προαναφέρθηκε, υπάρχουν πολλά τράβελινγκ εν πλω και πλάνα σχετικά μεγάλης διάρκειας. Το μοντάζ, αξιοποιώντας τις υδάτινες εικόνες της ζωής από και με τη θάλασσα, επιτυγχάνει έναν ρέοντα οπτικό ρυθμό από τη θάλασσα στη στεριά και τανάπαλιν, συνθέτοντας έτσι μια αφήγηση για τη ζωή της κοινότητας. Σε αυτό τον ρέοντα οπτικό ρυθμό συμβάλλει και ο ηχητικός σχεδιασμός, στον οποίο ακούγονται, για παράδειγμα, ήχοι της θάλασσας και του αλιευτικού εξοπλισμού σε συνδυασμό με τη μουσική του μοντερνιστή συνθέτη Γιώργου Σισιλιάνου.[29] Η μουσική σύνθεση είναι γραμμένη για κιθάρα, τσέλο, πιάνο, φλάουτο και σαντούρι, και περιλαμβάνει μελωδικά μοτίβα αλλά και ηχοχρωματικές ηχητικές μουσικές αντιστίξεις με την απεικονιζόμενη δράση. Ο Σισιλιάνος στη μουσική επένδυση της ταινίας έχει συνδυάσει κάποια έντεχνα ιδιώματα δημοτικής μουσικής με πιο μοντέρνους μουσικούς πειραματισμούς. Οι ακουστικές εικόνες του ηχητικού σχεδιασμού και της μουσικής σύνθεσης είναι σημαντικές συνιστώσες του ρέοντος ρυθμού του ντοκιμαντέρ.

Ένα ακόμα στοιχείο που δομεί το ντοκιμαντέρ είναι η φωνή του αφηγητή. Αξίζει να σημειωθεί ότι, όταν άρχισε να αναπτύσσεται μεταπολεμικά το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ, ασκήθηκε κριτική στην τεχνοτροπία του voice over (του μέρους δηλαδή της εξωδιηγητικής αφήγησης, μέσω της οποίας ο αφηγητής απευθύνεται άμεσα στο κοινό χωρίς να εμφανίζεται στην οθόνη), επειδή, σε πολλές περιπτώσεις, υπαγόρευε στους θεατές τι να δουν, τι να σκεφτούν και τι να νιώσουν.[30] Ωστόσο, το κείμενο της αφήγησης στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, ενώ πληροφορεί το κοινό για τις μεθόδους ψαρέματος, όπως προαναφέρθηκε, έχει αντλήσει λεξιλόγιο από το γλωσσικό ιδίωμα του τόπου λόγω της συνεργασίας των συντελεστών με έναν κάτοικο του νησιού (Βλ. Δημιουργώντας τα ντοκιμαντέρ, σσ. 14-15), με αποτέλεσμα να συναρμολογείται στα οπτικά πλάνα μια περισσότερο πραγματική ακουστική εικόνα.

Το ντοκιμαντέρ *Λουόμενοι* ξεκινά με τον ήχο κυματισμών της θάλασσας και την εικόνα ενός ηλιοβασιλέματος. Έπειτα ακούμε τη φωνή της σκηνοθέτιδος που μας αφηγείται ότι στα λουτρά την πήγαινε η γιαγιά της, και βλέπουμε οικογενειακό αρχειακό φιλμ, στο οποίο απεικονίζεται η ίδια ως παιδί με τη γιαγιά της σε μια παραλία. Η Στεφανή χρησιμοποιεί το voice over μόνο μία φορά, σε πρώτο πρόσωπο, στην αρχή της ταινίας, για να αυτοσυστηθεί και να επικοινωνήσει στους θεατές το υποκειμενικό της βίωμα, το οποίο υπήρξε το κίνητρο για τη δημιουργία του ντοκιμαντέρ παρατήρησης. Έπειτα, η αφήγηση συγκροτείται από την εναλλαγή ανάμεσα σε εικόνες από ιαματικά λουτρά και από δραστηριότητες των ηλικιωμένων στις λουτροπόλεις. Ενώ το πλάνο σε ένα σκοτεινό λουτρό, αμέσως μετά τα πλάνα από το οικογενειακό της αρχείο, μας μεταφέρει εξαρχής μια υδάτινη και μυστηριακή αίσθηση, η Στεφανή στις πρώτες δύο σεκάνς επιλέγει να δείξει τους ηλικιωμένους εκτός νερού. Φαίνεται επίσης πως την ενδιαφέρει να διατηρήσει ισορροπία στην επιλογή των πλάνων ανδρών και γυναικών. Για παράδειγμα, τις σκηνές της άτυπης συνέλευσης των ανδρών διαδέχονται σκηνές γυναικών είτε στο λασπόλουτρο είτε κατά την τελετουργία του καφέ, ενώ τα πλάνα των γυναικών στο υπόγειο λουτρό και του άντρα που κάνει έναν μάλλον στερεοτυπικό αστεϊσμό (ανάλογο με αυτούς που λένε οι γυναίκες για τους άντρες) ακολουθούνται από τα πλάνα ενός ηλικιωμένου που δείχνει παλιές φωτογραφίες και διηγείται τις αναμνήσεις του. Επομένως, το μοντάζ, με τη ροή των εικόνων μέσα και έξω από το νερό, αποσκοπεί στο να μεταφέρει στους θεατές τη σωματική αίσθηση των λουόμενων γηραιών σωμάτων αλλά και τα παιχνιδίσματα μεταξύ τους –με το φλερτ, τα τραγούδια και τις λογομαχίες–, και γενικότερα, μια αίσθηση παρέας και κοινότητας. Προς το τέλος, η συγκινητική σκηνή του αποχαιρετισμού και της ανανέωσης του ραντεβού για τον επόμενο χρόνο έρχεται σε αντίστιξη με τα προηγούμενα, είναι δηλαδή κάπως πιο μελαγχολική, με αποτέλεσμα να συναρμολογούνται μέσω του μοντάζ η συναισθηματική εμπειρία και η βιωματική συνθήκη της χαρωπής παρέας των λουόμενων ηλικιωμένων. Εκτός από μουσική υπόκρουση στους τίτλους αρχής και τέλους, σε όλη τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ ακούγονται φυσικοί ήχοι, και η Στεφανή αφήνει τα πλάνα να έχουν σχετικά μεγάλη διάρκεια και κίνηση της κάμερας, μεταδίδοντας έτσι μια ρέουσα αίσθηση από το υδάτινο περιβάλλον. Συναρμολογώντας έπειτα αυτά τα ρέοντα πλάνα σε μια σχετικά απλή δομή, καταφέρνει να καταστήσει διαισθητικά ορατές τις παιγνιώδεις τελετουργίες της λουτροθεραπείας για τους ηλικιωμένους.

29 Βλ. Βάλια Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_category=40&controller=category&id_lang=1

30 Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ. Το παιχνίδι της παρατήρησης*, *ό.π.*, σσ. 61-62.

ΑΝΑΛΥΣΗ *ΨΑΡΑΔΕΣ ΚΑΙ ΨΑΡΕΜΑΤΑ*

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΝΟΣ ΚΑΔΡΟΥ

Επιστροφή στο λιμάνι

(Κεφάλαιο 9, 17:36)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το συγκεκριμένο κάδρο είναι ένα καρέ από ένα πλάνο δέκα δευτερολέπτων, το πρώτο μιας σεκάνς προς το τέλος της ταινίας που αναφέρεται στις αναδουλειές των ψαράδων και στο γεγονός ότι πολλές φορές οι ψαράδες δεν επιστρέφουν με καλή ψαριά.

Όπως όλες οι κινηματογραφικές εικόνες, το συγκεκριμένο κάδρο ορίζεται από τα παραλληλόγραμμα όρια της οθόνης. Στα αριστερά, φαίνεται ένα κτήριο, το οποίο καταλαμβάνει μέρος της αριστερής άκρης, εκτός από ένα κομμάτι ουρανού στην αριστερή επάνω γωνία. Στη βάση της εικόνας βλέπουμε τη θάλασσα και αντιλαμβανόμαστε την υφή της από τους ελαφρούς κυματισμούς και τις αντανακλάσεις. Επίσης, βλέπουμε και την προβλήτα. Στο φόντο, φαίνονται λόφοι και βουνά, και στην κορυφή της εικόνας ο ουρανός με αμυδρά σύννεφα. Από τα αριστερά προς τα δεξιά, ένας άνθρωπος φαίνεται να προχωρά προς την άκρη της προβλήτας. Η κίνηση στην εικόνα ξεκινά από τα δεξιά προς τα αριστερά, από όπου μπαίνει η βάρκα με πορεία προς την προβλήτα, καθοδηγούμενη από τον άνθρωπο που στέκεται στην πλώρη της. Έχουμε την αίσθηση ότι η βάρκα θα καλύψει τον χώρο μέχρι την προβλήτα, επιστρέφοντας στο λιμάνι.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Αναλύοντας την οπτική σύνθεση του κάδρου, μπορούμε να αναρωτηθούμε αν διηγείται μια ιστορία, πώς, δηλαδή, ένα μόνο καρέ ως μια στιγμή μπορεί να αντιπροσωπεύει την κεντρική ιδέα του ντοκιμαντέρ. Για τον Ανρί Καρτιέ-Μπρεσόν (Henri Cartier-Bresson), ο οποίος θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους του 20ού αιώνα, η «αποφασιστική στιγμή» αποτυπώνεται όταν «μια φωτογραφία είναι [...] η ταυτόχρονη, εντός κλάσματος του δευτερολέπτου, αναγνώριση της σημασίας ενός γεγονότος και της αυστηρής οργάνωσης των οπτικά αντιληπτών μορφών που το εκφράζουν».[31]

Το συγκεκριμένο κάδρο γεωμετρικά είναι συνεκτικά σχηματοποιημένο. Η οπτική πληροφορία οργανώνεται με το κάθετο σχήμα του κτηρίου και το οριζόντιο σχήμα της προβλήτας από τα αριστερά, με τις ελαφρές αναδιπλώσεις της γαλήνιας θάλασσας από τη βάση της εικόνας μέχρι το σημείο του ορίζοντα, καθώς και με τους στατικούς όγκους των βουνών στο φόντο και τον φωτεινό ουρανό που καταλαμβάνει το πάνω μέρος της εικόνας. Το επίπεδο που τοποθετείται ο ορίζοντας καθώς και η διαβάθμιση των τόνων του γκρι που χρησιμοποιούνται συνιστούν μια ισορροπημένη γεωμετρική σύνθεση που υποδέχεται την οριζόντια δυναμική της

31 Henri Cartier-Bresson, *Η αποφασιστική στιγμή. Λόγος για τη φωτογραφία*, Άγρα, Αθήνα, 2013, στο οπισθόφυλλο.

κίνησης στα δύο τρίτα της εικόνας:[32] της βάρκας και της κίνησης των ανθρώπων που θα συναντηθούν την αποφασιστική στιγμή της επιστροφής στο λιμάνι. Η οπτική σύνθεση του κάδρου παραπέμπει σε ένα από τα κύρια αφηγηματικά στοιχεία του ντοκιμαντέρ: στην επιστροφή στο λιμάνι μετά το ψάρεμα και στη συνάντηση των ψαράδων με τους συγχωριανούς τους για το μοίρασμα της ψαριάς.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΝΟΣ ΠΛΑΝΟΥ

Ένα κορίτσι: το πρόσωπο του τόπου

(Κεφάλαιο 2, 02:53 - 03:07)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το συγκριμένο πλάνο είναι το τελευταίο από την εναρκτήρια σκηνή του ντοκιμαντέρ. Στο πλάνο βλέπουμε ένα μικρό κορίτσι να κατεβαίνει ένα πέτρινο κλιμακωτό καλντερίμι. Η κάμερα παραμένει σε σταθερό σημείο, αλλά κινείται στον άξονά της για να παρακολουθήσει το κορίτσι καθώς κατεβαίνει τα σκαλιά και πλησιάζει προς το σημείο λήψης. Δηλώνεται έτσι εξαρχής ότι δεν πρόκειται για ντοκιμαντέρ που πραγματεύεται αποκλειστικά το ψάρεμα, αλλά τη ζωή της κοινότητας.

32 Για τον κανόνα των τρίτων, βλ. Γιάννης Σκοπετέας, *Κάμερα, φως και εικόνα στην ψηφιακή οπτικοακουστική καταγραφή*, Ίων, Αθήνα, 2017, σσ. 246-247.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Το πλάνο ξεκινά ως γενικό, γίνεται βαθμιαία μεσαίο και καταλήγει κοντινό, και συνοδεύεται από μουσικούς ήχους που ακούγονται σαν κουδουνίσματα. Η μεταβολή του πλάνου από γενικό σε μεσαίο και κοντινό καθορίζεται από τη μετακίνηση του κοριτσιού στον χώρο σε σχέση με την κίνηση της κάμερας από το σταθερό της σημείο. Στην αρχή του πλάνου, όταν είναι γενικό και η θέση της κάμερας βρίσκεται χαμηλά και καταγράφει από κάτω προς τα πάνω, βλέπουμε το κορίτσι να κινείται πλάγια από την πάνω αριστερή γωνία της οθόνης προς το κέντρο της. Αυτή η γενική εκδοχή του πλάνου μεταδίδει στους θεατές σαφή αίσθηση προσανατολισμού ως προς τον χώρο των επιπέδων του καλντεριμιού και τις κινήσεις του κοριτσιού. Διακρίνουμε ότι, καθώς κατεβαίνει, κρατά το φουστάνι της, μάλλον για να μην το σηκώσει ο αέρας, καθώς κι ότι κάτι έχει στο άλλο της χέρι, από τη μεριά που δεν βλέπουμε. Έπειτα, καθώς συνεχίζει να κατεβαίνει, το πλάνο, με την κίνηση της κάμερας, μετατρέπεται σε μεσαίο, το κορίτσι κινηματογραφείται σε μετωπική ευθεία γωνία. Η μεσαία εκδοχή του πλάνου μάς αποκαλύπτει το πρόσωπο του κοριτσιού, και αν παρατηρήσουμε προσεχτικά, βλέπουμε ότι βγάζει τη γλώσσα του. Αποκαλύπτοντας το πρόσωπο, η μεσαία εκδοχή του πλάνου ενδεχομένως προκαλεί συναισθηματικές αντιδράσεις, καθώς μας επιτρέπει να δούμε από πιο κοντά την κίνηση του σώματος του κοριτσιού. Ενώ βλέπουμε το κορίτσι, αισθανόμαστε ταυτόχρονα ότι μπορεί να πέσει ή να το πάρει ο αέρας, έναν απροσδιόριστο κίνδυνο... Καθώς το κορίτσι προσπερνά την κάμερα, το πλάνο γίνεται κοντινό. Στη συνέχεια, η θέση της κάμερας βρίσκεται ψηλά, βλέπει από πάνω προς τα κάτω και καταλήγει σε γκρο πλαν εστιαζόμενη και αποκαλύπτοντας ότι το κορίτσι κρατά ένα καρβέλι ψωμί και ένα βιβλίο. Οι μουσικοί ήχοι μάς κάνουν να σκεφτούμε ότι ενδεχομένως πηγαίνει στο σχολείο και γενικά έχουν έναν χαρωπό τόνο.

Το πλάνο επιτυγχάνει μια αρμονική και συγκινησιακή εικόνα, καθώς μαζί με την κίνηση του παιδιού και την κίνηση της κάμερας αξιοποιούνται, πρώτον, η μεταβολή από γενικό σε μεσαίο και κοντινό πλάνο, και δεύτερον, η γεωμετρική ανάπτυξη και η δυναμική των διαγωνίων, όπως ορίζονται από την κλίση και τη διάρθρωση της σκάλας στο καλντερίμι. Είναι το πλάνο ενός παιδιού, η εικόνα του οποίου όμως στο σύνολο της ταινίας δεν ξαναεμφανίζεται. Το ντοκιμαντέρ δεν αποσκοπεί να παρουσιάσει συγκεκριμένους ανθρώπινους χαρακτήρες και να δημιουργήσει συγκίνηση μέσα από τις προσωπικές τους ιστορίες. Το πλάνο του κοριτσιού είναι μια φευγαλέα εικόνα, η οποία, μαζί με άλλες εικόνες των ανδρών, των γυναικών και των παιδιών, αποτελεί μέρος της σύνθεσης ενός αντικειμενικού αλλά, συνάμα, δημιουργικού κινηματογραφικά πορτρέτου του τόπου.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΜΙΑΣ ΣΕΚΑΝΣ

Ψαρεύοντας στο σκοτάδι

(Κεφάλαιο 4, 04:44 - 09:33)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Ενώ αλλά είδη ψαρέματος περιγράφονται πιο σύντομα, η συγκριμένη σεκάνς (με τέσσερις σκηνές και συνολικά σαράντα δύο πλάνα), η οποία απεικονίζει το νυχτερινό ψάρεμα με γρι γρι, έχει σχετικά μεγαλύτερη διάρκεια από τις υπόλοιπες και είναι κεντρικής σημασίας. Το ντοκιμαντέρ εδώ αξιοποιεί το παιχνίδι του φωτός με το σκοτάδι και, μέσω του μοντάζ, περιγράφει, μέσα σε λιγότερο από πέντε λεπτά, τη ζωή των ψαράδων, το χρονικό διάστημα από το απόγευμα μέχρι το χάραμα της επόμενης μέρας. Στη διάρκεια όλης της σεκάνς ακούμε ήχους της θάλασσας και των αλιευτικών σκαφών καθώς και μουσικές μελωδίες και ήχους.

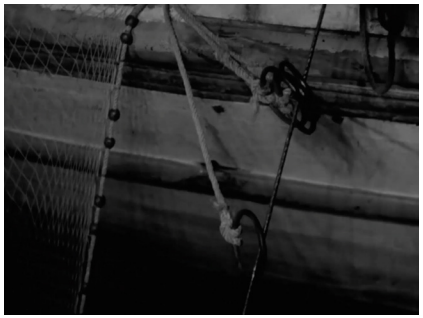
Η πρώτη σκηνή της προετοιμασίας των γρι γρι αποτελείται από δέκα πλάνα, στα οποία ακολουθείται μια αναλογία κοντινών, μεσαίων και γενικών πλάνων. Τα, τραβηγμένα μέσα από τη θάλασσα μεσαία και κοντινά πλάνα των ανδρών που σπρώχνουν τη βάρκα ακολουθεί το γενικό πλάνο, τραβηγμένο αυτή τη φορά από την παραλία. Η ακουστική εικόνα είναι από τη βάρκα που σέρνεται και έπειτα εισέρχεται στο νερό. Επίσης, το γενικό πλάνο, στο οποίο βλέπουμε την προβλήτα με τις βάρκες και στο μπροστινό επίπεδο στο κέντρο της εικόνας ένα πυροφάνι, ενώ ακούμε κάποιους κάπως μελαγχολικούς κιθαρισμούς, ακολουθεί ένα μεσαίο κοντινό πλάνο, με γωνία λήψης από πάνω προς τα κάτω, ενός άντρα που ελέγχει το πυροφάνι. Το πλάνο δίνει μια ασυνήθιστη εικόνα του προσώπου, αφού αυτό δεν εμφανίζεται ως συνήθως μετωπικά ή πλάγια, αλλά από πάνω προς τα κάτω, σαν να ήταν ξαπλωμένο στην επιφάνεια της θάλασσας.

Η δεύτερη σκηνή των αγοριών που ψαρεύουν στο σκοτάδι αποτελείται από τέσσερα πλάνα, στα οποία ακούγεται μόνο ο ήχος του κυματισμού της θάλασσας και του αέρα. Σε κάθε πλάνο η κάμερα, με χαμηλή γωνία λήψης, είναι στημένη σε σταθερό σημείο, μάλλον επάνω στα βράχια της παραλίας. Ο κινηματογραφιστής εδώ αξιοποιεί την τεχνική της αντίθεσης φωτός και σκοταδιού (κιαροσκούρο). Το πρώτο πλάνο της σκηνής είναι γενικό και σε ευθεία γωνία. Η εισαγωγή του πραγματοποιείται σταδιακά από μια απόλυτα μαύρη εικόνα. Ο ορίζοντας του πλάνου είναι ημιφωτισμένος επιτρέποντας την έμφαση στο σημειακό φως το οποίο προέρχεται από τους φλεγόμενους πυρσούς που κρατούν τα αγόρια. Στο δεύτερο πλάνο, η κάμερα, καθώς βλέπει από κάτω προς τα πάνω το πρόσωπο ενός αγοριού, δίνει την αίσθηση ότι οι άλλες ανθρώπινες φιγούρες κινούνται στον αέρα. Το τρίτο πλάνο είναι μεσαίο, και παρακολουθεί

ένα άλλο αγόρι αποδίδοντας πλήρως αυτό τον τρόπο ψαρέματος. Το τέταρτο πλάνο είναι γενικό, και λειτουργεί συμπληρωματικά σε σχέση με το πλάνο εισαγωγής. Συγκεκριμένα, το πρώτο και το τελευταίο πλάνο προέρχονται από την ίδια λήψη. Ωστόσο, στη διαδικασία του μοντάζ, η διάρκεια της λήψης που προηγήθηκε χρονικά τοποθετήθηκε ως τελικό πλάνο και αντίστοιχα η διάρκεια της λήψης που έπεται χρονικά χρησιμοποιήθηκε ως πλάνο εισαγωγής της σκηνής.

Η τρίτη σκηνή, του ψαρέματος τη νύχτα με τα γρι γρι, αποτελείται από δεκάξι πλάνα. Τα πρώτα τέσσερα είναι γενικά και μεσαία πλάνα στα οποία διακρίνονται τα γρι γρι με τα πυροφάνια, που ανοίγονται στη θάλασσα. Ακούγονται ήχοι της θάλασσας και του αλιευτικού εξοπλισμού καθώς και ένας μουσικός ήχος με αγωνιώδη ποιότητα που συνδυάζεται με αργές μπάσες νότες τσέλου και πιάνου. Η κάμερα σε κάποια από αυτά τα πλάνα κινείται ακολουθώντας την πλωτή πορεία των γρι γρι. Τα δέκα επόμενα γενικά και μεσαία πλάνα εστιάζονται στο πρωτοκάικο από το οποίο οι ψαράδες ρίχνουν τα δίχτυα και στο οποίο μαζεύουν τα ψάρια, ενώ τα μεσαία και κοντινά στον μηχανικό εξοπλισμό της μηχανότρατας και στους άντρες στων οποίων την έκφραση αποτυπώνονται οι περίσσιες δυσκολίες του επαγγέλματος. Τα δύο τελευταία πλάνα, με τις βάρκες που επιστρέφουν αχάραγα, είναι εν κινήσει. Και σε αυτή τη σκηνή υπάρχει η αναλογία γενικών, μεσαίων και κοντινών πλάνων, ώστε να αποδοθεί όλη η διαδικασία του ψαρέματος. Αυτό που καθιστά εντυπωσιακή τη συγκεκριμένη σκηνή είναι το σκοτάδι που επικρατεί, το οποίο τονίζεται επειδή αξιοποιείται φωτογραφικά η αντίθεση του φωτός από τα πυροφάνια.

Η τελευταία σκηνή, που αποτελείται από δώδεκα πλάνα, έχει κινηματογραφηθεί, σε αντίθεση με την προηγούμενη, στο άπλετο φως του πρωινού. Η μουσική εδώ γίνεται πιο ζωηρή με πρίμες νότες τσέλου, πιάνου, κιθάρας και φλάουτου και πιο δημοτική και έντεχνη με την εισαγωγή μελωδιών από σαντούρι, το οποίο είναι ένα από τα παραδοσιακά όργανα της Λέσβου. Η σκηνή ξεκινά με την εικόνα από την ψησταριά όπου ετοιμάζονται τα ψάρια για το γεύμα μετά το ολονύκτιο ψάρεμα. Στη συνέχεια, το πλάνο ανοίγει σε γενικό προς τους άντρες στη διαδικασία του φαγητού αλλά και σε κάποιες γάτες που «επωφελούνται». Ακολουθούν τρία γενικά και μεσαία πλάνα του χώρου του λιμανιού, καθώς και των ανδρών, άλλων που ξεκουράζονται και άλλων που μοιράζονται το φαγητό. Στα επόμενα πέντε –μεσαία και μεσαία-κοντινά– πλάνα η κάμερα πλησιάζει στα πρόσωπα και εστιάζεται στις χειρονομίες, παρεμβάλλεται το πλάνο ενός σκύλου, ενώ η αφήγηση επιδιώκει και πάλι να υπογραμμίσει τον μόχθο των ανθρώπων. Η σκηνή ολοκληρώνεται με ένα γενικό πλάνο του λιμανιού. Και εδώ, με τα γενικά μεσαία και κοντινά πλάνα, αποτυπώνεται το λιμάνι, ένας από τους χώρους συνάθροισης των κατοίκων του χωριού. Σε αυτή τη σκηνή, όμως, η κάμερα πλησιάζει κάπως περισσότερο, με φωτεινά μεσαία-κοντινά και κοντινά πλάνα που εστιάζονται στα πρόσωπα των ψαράδων και αποτυπώνουν την κούρασή τους.



ΑΝΑΛΥΣΗ

Η ανάλυση της σεκάνς λαμβάνει υπόψη τόσο το πώς έχει μονταριστεί κάθε σκηνή ξεχωριστά, όσο και το πώς συνδυάζονται μεταξύ τους οι επιμέρους σκηνές. Καταρχάς, από τις παραπάνω περιγραφές προκύπτει ότι σχεδόν κάθε σκηνή τηρεί την αναλογία γενικών, μεσαίων και κοντινών πλάνων για να δείξει τον χώρο αλλά και να πλησιάσει προς τη δραστηριότητα και τα πρόσωπα που την επιτελούν. Σημειωτέον ότι αποφεύγονται τα πολύ κοντινά πλάνα, καθώς το ντοκιμαντέρ θέλει να έχει πρωτίστως αποστασιοποιημένο και, στο μέτρο του δυνατού, αντικειμενικό ύφος. Ωστόσο, η κινηματογράφηση στο σκοτάδι στις μεσαίες σκηνές δίνει κάποιον πιο δραματικό τόνο.

Όσον αφορά τις σχέσεις μεταξύ των σκηνών, η πρώτη κινηματογραφήθηκε με απογευματινό και η τελευταία με πρωινό φως, ενώ οι δύο μεσαίες στο σκοτάδι. Στις δύο νυχτερινές σκηνές, με την τεχνική της αντίθεσης φωτός και σκοταδιού, οι μορφές της σύνθεσης δεν οριοθετούνται με κάποιο περίγραμμα του περιβάλλοντος, αλλά διακρίνονται μέσα από την αντιπαράθεση των φωτεινών και σκοτεινών επιφανειών. Το φως δεν διαχέεται απλώς μέσα στον χώρο, αλλά είναι το ίδιο το φως που δημιουργεί χώρο και που αναδεικνύει τα πρόσωπα και τις δραστηριότητες. Έτσι, η πραγματικότητα μεταμορφώνεται δραματουργικά σε παιχνίδι του φωτός.

Στη σκηνή με τα αγόρια και τους πυρσούς δημιουργείται μια απόκοσμη ατμόσφαιρα. Καθώς η πραγματικότητα των αγοριών μεταμορφώνεται με την κινηματογράφησή της, καλούμαστε να διακρίνουμε τα πρόσωπά τους στο φως των πυρσών. Θα λέγαμε ότι πρόκειται τόσο για εικόνα της πραγματικότητας, όσο και για μια νέα που αναδύεται, την πραγματικότητα της εικόνας. Πρόκειται για μια δραματουργία του πραγματικού, με την οποία αποκαλύπτονται επιπλέον αισθητικές και αισθητηριακές διαστάσεις της δραστηριότητας. Επιπλέον, η συγκεκριμένη σκηνή δραματουργικά λειτουργεί ως προοικονομία για την εξέλιξη της σεκάνς και ενδυναμώνει την επόμενη σκηνή, εκείνην του νυκτερινού ψαρέματος με τα γρι γρι, που είναι περισσότερο περιγραφική.

Αν λοιπόν παρατηρήσουμε με ποιον τρόπο αναπτύσσεται η συγκεκριμένη σεκάνς, μπορούμε να αντιληφθούμε τη δημιουργική έκφραση μέσω του μοντάζ. Το μοντάζ βοηθά να εκφραστεί με αντιληπτό τρόπο η διαδικασία του ψαρέματος, από το σούρουπο μέχρι το πρωί, αλλά να εκφραστεί επίσης και η δημιουργική και αισθητική επεξεργασία αυτής της διαδικασίας, με το παιχνίδι του φωτός και του σκοταδιού και τα πλάνα στα πρόσωπα των ψαράδων στο πρωινό φως.

Σημειωτέον όμως ότι συνιστώσες αυτής της δημιουργικής επεξεργασίας είναι και οι ακουστικές εικόνες. Στις μεσαίες νυχτερινές σκηνές, κυρίως στη δεύτερη σκηνή με τα αγόρια, υπάρχει μουσική παύση και ακούγονται μόνο η θάλασσα και ο άνεμος, συμβάλλοντας ενδεχομένως έτσι στον δραματικό τόνο της σκηνής. Στην τρίτη σκηνή με το νυχτερινό ψάρεμα, οι χαμηλές νότες και ο αγωνιώδης μουσικός ήχος προσδίδουν την αίσθηση των δυσκολιών και του κόπου που έχει αυτός ο τύπος ψαρέματος. Επίσης, στην πρώτη σκηνή οι νότες της κιθάρας έχουν ένα πιο μελαγχολικό ηχόχρωμα, ενώ στην τελευταία σκηνή η μουσική είναι περισσότερο ζωηρή και με έντεχνο και τοπικό ιδίωμα, σηματοδοτώντας την ανάπαυλα από τον ολονύκτιο κάματο και το σμίξιμο στο λιμάνι, στον δημόσιο χώρο της κοινότητας. Επιπλέον, η αφήγηση, που στις τρεις πρώτες σκηνές είναι πιο περιγραφική για τις δραστηριότητες, στην τελευταία σκηνή μάς προτρέπει να δούμε τους καημούς και τον μόχθο που μιλάνε πάνω στα σκαμμένα πρόσωπα των ψαράδων οι οποίοι ξεκουράζονται.

ΑΝΑΛΥΣΗ *ΛΟΥΟΜΕΝΟΙ*

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΝΟΣ ΚΑΔΡΟΥ

Περικυκλωμένοι από θάλασσα

(Κεφάλαιο 3, 27:49)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το συγκεκριμένο κάδρο είναι ένα καρέ από ένα πλάνο μόλις έξι δευτερολέπτων, το πρώτο της τρίτης σεκάνς της ταινίας. Η σεκάνς, με τίτλο «Η Βουλή», μας εισάγει στις άτυπες συνελεύσεις των λουόμενων στην Αιδηψό. Στο κάδρο βλέπουμε ένα θαλασσινό τοπίο. Πρόκειται για ένα γενικό πλάνο, χωρίς κίνηση της κάμερας, στο οποίο η θάλασσα καταλαμβάνει περίπου τα δυο τρίτα του συνόλου στο πρώτο επίπεδο της εικόνας. Μέσα στη θάλασσα διακρίνουμε τους λουόμενους και τους ρυτιδισμούς της επιφάνειας της θάλασσας που δημιουργούνται από τις αργές κινήσεις τους στο νερό. Στο επάνω μέρος της εικόνας, ο τρόπος με τον οποίο η κάμερα εστιάζεται στον ορίζοντα λειτουργεί αρμονικά σε σχέση με την απόδοση της ηρεμίας του νερού, ενώ το ίδιο το οπτικό κέντρο της εικόνας λειτουργεί ως ξέφωτο σε σχέση με τα άκρα της.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Το κάδρο, μέσα από μια λιτή και καθαρή οπτική σύνθεση, συνδυάζει τη γεωμετρική αφαίρεση, δηλαδή μια σύνθεση των λουόμενων σε σχήματα και γραμμές, με την ανοιχτή προοπτική του θαλασσινού τοπίου. Σε αυτό το κάδρο έχουμε ταυτόχρονα στατικό και κινούμενο τοπίο, αφενός, ηρεμία και στατικότητα, και αφετέρου, ήπια κινητικότητα και λανθάνουσα μεταβαλλόμενη ατμόσφαιρα από την ήρεμη θάλασσα αλλά και τον υπαινιγμό του μεταβαλλόμενου φωτός στον ανοιχτό ορίζοντα. Τα κεφάλια των λουόμενων διακρίνονται σαν μικρά σημεία μέσα στην εικόνα, αφού τα σώματά τους βρίσκονται μέσα στη θάλασσα. Αυτό το κάδρο λειτουργεί ως βάση, για να δείξει ότι οι λουόμενοι είναι περικυκλωμένοι από θάλασσα και ότι, παρά τις παιγνιώδεις λογομαχίες τους στα επόμενα πλάνα, συνολικά το ήρεμο και θεραπευτικό υγρό στοιχείο διαπερνά όλα τα καδραρίσματα των χαρακτήρων του ντοκιμαντέρ. Η κινηματογραφίστρια, δηλαδή, εδραιώνει το ότι ο χώρος του ντοκιμαντέρ θα είναι ο ρευστός χώρος του νερού.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΝΟΣ ΠΛΑΝΟΥ

Προσωπογραφώντας τη χαρά

(Κεφάλαιο 6, 39:09 – 39:44)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Το συγκεκριμένο πλάνο είναι το εναρκτήριο πλάνο της σεκάνς στην οποία περιγράφεται αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «η χαρά του λασπόλουτρου». Είναι ένα πλάνο με την κάμερα στο χέρι, το οποίο ξεκινά από μεσαίο και καταλήγει κοντινό. Στην αρχή, βλέπουμε στο κέντρο του κάδρου την πλάτη μιας φιγούρας καλυμμένης με λάσπη, ενώ ακούμε μια γυναικεία φωνή να τραγουδά έναν παιδικό σκοπό. Η κάμερα προφταίνει τη φιγούρα από το πλάι καθώς γυρνάει το κεφάλι της προς το βάθος της εικόνας. Αμέσως μετά στρέφεται προς την κάμερα, οπότε βλέπουμε το καλυμμένο με λάσπη πρόσωπο της γυναίκας, από το οποίο ξεχωρίζουν τα γελαστά μάτια και το πλατύ χαμόγελό της. Τριγύρω βλέπουμε και άλλες παρουσίες και σώματα καλυμμένα με λάσπη στον χώρο των εγκαταστάσεων στα δεξιά της εικόνας. Προς το τέλος της διάρκειας του πλάνου, περίπου στην ίδια κοντινή απόσταση από τον φακό, η γυναίκα απευθύνεται στην κάμερα και αναφωνεί: «Ωραία πράγματα, παιδάκι μου, γυμνισμός!»

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η Στεφανή εδώ ξεκινά με την εικόνα ενός σώματος και, πολύ περισσότερο, του προσώπου, για να εισαγάγει τη σκηνή με το λασπόλουτρο. Με έναν κανονικό φακό από κοντά και με την κάμερα στο χέρι, η επιλογή να ξεκινήσει με την προσωπογραφία της χαράς του λασπόλουτρου, που εκφράζει η γυναίκα, σηματοδοτεί ότι ο τρόπος που παρατηρεί είναι κάθε άλλο παρά αποστασιοποιημένος ή απόμακρος. Αφετηριακό σημείο δεν είναι ο χώρος, αλλά το βίωμα των ανθρώπων μέσα σε αυτόν. Η κίνηση του σώματος με την κίνηση της κάμερας δημιουργεί μια εικαστική αντιπαράθεση αξόνων και κατευθύνσεων, ενώ η παρουσία των άλλων σωμάτων στο φόντο ενδυναμώνει τη σύνθεση. Εντέλει, πρόκειται για αρμονικό συγκερασμό ανάμεσα στον ρυθμό που δίνει η γυναίκα και στον ρυθμό που ακολουθεί η κάμερα. Έτσι, η κινηματογραφική εικόνα λειτουργεί πολύ περισσότερο ως βιωμένη εμπειρία του βλέμματος της κινηματογραφίστριας, η οποία μεταδίδεται και στο βλέμμα των θεατών.

Επιπλέον, στο παιχνίδι αυτό της παρατήρησης, με την εγρήγορση της κάμερας, αποκαλύπτεται η οικειότητα που έχει αναπτυχθεί ανάμεσα στην κινηματογραφίστρια και τη γυναίκα. Μια τέτοια προσέγγιση δεν μπορεί να γίνει όταν η κάμερα χρησιμοποιείται ως ψυχρό μέσο καταγραφής, αλλά, αντιθέτως, όταν χρησιμοποιείται ως μέσο στη διαμόρφωση ζεστών, προσωπικών σχέσεων της κινηματογραφίστριας με τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα. Επιπλέον, το τραγουδάκι της λουόμενης εκφράζει ίσως την αναζήτηση μιας παιδικότητας χωρίς συμβάσεις και τα λόγια της την εξύμνηση του γυμνού σώματος.

Τα γυμνά σώματα και πρόσωπα που απεικονίζονται όμως είναι καλυμμένα με λάσπη. Δεν είναι, λοιπόν, ακριβώς γυμνά. Εδώ, η διάσταση της σωματικότητας δίνεται με την πλήρη κάλυψη του γυμνού σώματος με ιαματική λάσπη και παραπέμπει στις πλαστικές τέχνες. Η πλαστικότητα μιας εικαστικής μορφής είναι η απαραίτητη συνθήκη σε ένα έργο διαμέσου της οποίας παράγεται κίνηση. Και η κίνηση με τη σειρά της είναι απαραίτητη αφού με αυτήν πραγματώνονται η αναφορά και η σχέση με τη ζωή. Η έννοια-κλειδί στην ανάλυση αυτού του πλάνου αφορά τη μεταμόρφωση. Η ματιά της κινηματογραφίστριας μεταπλάθει το προφανές και το άμεσο σε κάτι διαφορετικό, σε κάτι άλλο, που υπαινίσσεται την πλαστικότητα των εικαστικών τεχνών και μέσω αυτής προσφέρει τη βιωμένη εμπειρία της χαράς του λασπόλουτρου. Διαψεύδει έτσι την άποψη που αντιλαμβάνεται την παρατήρηση ως συνώνυμη με την αντικειμενικότητα. Πρόκειται πολύ περισσότερο για τη δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας με σκοπό την οπτικοακουστική μετάδοση μιας βιωμένης εμπειρίας.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΜΙΑΣ ΣΕΚΑΝΣ

Η κάμερα λουόμενη

(Κεφάλαιο 5 , 32:56- 37:45)

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η σεκάνς έχει τίτλο «Πρωινό μπάνιο» και δείχνει κυρίως τους λουόμενους σε ένα σκοτεινό και υπόγειο ιαματικό λουτρό όπου απολαμβάνουν το νερό, τραγουδούν και κάποιες φορές απευθύνονται στην κάμερα. Επίσης, περιλαμβάνονται σκηνές από το πηγαινέλα των λουόμενων στην παραλίμνια εγκατάσταση με τη βάρκα. Η σεκάνς έχει τρεις σκηνές και συνολικά είκοσι ένα πλάνα.

Η πρώτη σκηνή είναι ο πηγεμός προς το λουτρό και αποτελείται από εφτά πλάνα. Ενώ το πρώτο γενικό πλάνο δίνει την αίσθηση του τοπίου της λίμνης, η κάμερα ακολουθεί σε κοντινό πλάνο μια γυναίκα η οποία ανταποκρίνεται στην κινηματογραφίστρια με ένα τραγούδι. Έπειτα από κάποια πλάνα των ηλικιωμένων που επιβιβάζονται στη βάρκα, ακολουθεί ένα εν πλω πλάγιο πλάνο τράβελινγκ, στη συνέχεια ένα πλάνο στο εσωτερικό της βάρκας και στην παρέα των λουόμενων, και τέλος, ένα ακόμα εν πλω αλλά μετωπικό πλάνο τράβελινγκ, διά του οποίου διακρίνεται ο προορισμός. Σε αυτή τη σκηνή, με τα γενικά και τα μεσαία πλάνα γίνεται αντιληπτή η διαδρομή με τη βάρκα και με τα τράβελινγκ δίνεται η αίσθηση της πλεύσης. Επίσης, με το κοντινό πλάνο στη γυναίκα που τραγουδά μεταδίδεται η αίσθηση της χαλαρότητας και της ευδιαθεσίας.

Η δεύτερη σκηνή απεικονίζει το ίδιο το λουτρό και συγκροτείται από δώδεκα πλάνα. Τα πρώτα τρία δείχνουν την είσοδο στον χώρο. Σε ένα από αυτά μια γυναίκα χαιρετά προς την κάμερα, ενώ στο μεσαίο πλάνο δύο γυναίκες που κατεβαίνουν προς το νερό κάνουν τον σταυρό τους. Έπειτα ακολουθεί ένα γενικό πλάνο που εδραιώνει την αντίληψη του χώρου του λουτρού, με γωνία λήψης από πάνω προς τα κάτω, πιθανόν από χαμηλά στη σκάλα. Στα επόμενα πλάνα, η κινηματογραφίστρια, προφανώς, είναι μέσα στο νερό και η κάμερα τραβά από κοντά μια γυναίκα που μιλάει κοιτάζοντας τον φακό, μια άλλη που χαμογελά και μια τρίτη που τραγουδά. Ενδιάμεσα στο πλάνο της γυναίκας που τραγουδά παρεμβάλλεται το ίδιο προηγούμενο γενικό πλάνο του λουτρού. Στη συνέχεια, ένας άντρας, του οποίου το πρόσωπο είναι φωτισμένο από τα πλάγια, κάνει έναν στερεοτυπικό αστεϊσμό με επίκεντρο το γυναικείο φύλο.

Το τελευταίο πλάνο της σκηνής είναι ένα γενικό πλάνο τραβηγμένο από την πλευρά του λουτρού που βλέπει προς τη σκάλα, με λήψη σχεδόν από τη στάθμη του νερού και κόντρα φως. Είναι χαρακτηριστικό ότι το εναρκτήριο πλάνο του ντοκιμαντέρ προσομοιάζει με αυτό το τελευταίο πλάνο της σεκάνς.

Η τελευταία σκηνή της σεκάνς, που αποτελείται από δύο πλάνα, είναι η επιστροφή στα καταλύματα των λουόμενων με τη βάρκα. Το πρώτο ξεκινά από ένα μεσαίο κοντινό πλάνο ενός άντρα που κοιτά μετωπικά την κάμερα κρατώντας κιάλια. Έπειτα, καθώς δίνει τα κιάλια σε έναν νεότερο άντρα, το πλάνο γίνεται κοντινό στο αριστερό του προφίλ. Τέλος, καθώς ο τελευταίος στρέφει το κεφάλι προς τα δεξιά, η κάμερα κινείται και δείχνει τις όχθες της λίμνης που βλέπει ο νεαρός άντρας. Εδώ η μεταβολή του πλάνου με την κίνηση της κάμερας από κοντινή απόσταση στα πρόσωπα στο γενικό πλάνο της όχθης συνδυάζεται με το εν πλω τράβελινγκ της κάμερας. Το τελευταίο πλάνο δείχνει την αποβίβαση ενός ζευγαριού από τη βάρκα και το ακολουθεί μέχρι ένα σημείο της επιστροφής του στις εγκαταστάσεις.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Αξίζει να σημειωθεί ότι η κεντρική σκηνή αυτής της σεκάνς στο σκοτεινό λουτρό προοικονομείται στο εναρκτήριο πλάνο της ταινίας στους τίτλους αρχής, και έτσι, έχει δηλωθεί εξαρχής η σημασία της συνολικά για το ντοκιμαντέρ. Σε όλη τη διάρκεια της σεκάνς, η Στεφανή συναρμολογεί με κατανοητό τρόπο τις εικόνες, ώστε οι θεατές να αντιληφθούν μια χωροχρονική ενότητα. Αξιοποιεί τη βαρκάδα από και προς το ιαματικό λουτρό στο φως του ήλιου, για να δώσει όμως έμφαση στην ιαματική τελετουργία στο υπόγειο σκοτεινό λουτρό. Στην πρώτη σκηνή, πέρα από την αίσθηση της μετάβασης, δίνεται επίσης μια αίσθηση από την ευδιάθετη διάθεση των λουόμενων που μεταδίδει η γυναίκα η οποία τραγουδά προς την κάμερα. Στη σκηνή της επιστροφής, στο πλάνο τράβελινγκ μεγάλης διάρκειας στο οποίο οι λουόμενοι κοιτούν μέσα από τα κιάλια, πρώτα μετωπικά προς την κάμερα και έπειτα προς την όχθη της λίμνης, η Στεφανή υπαινίσσεται ότι το παιχνίδι της κινηματογράφησης αφορά την κινηματογραφίστρια που παρατηρεί τους κινηματογραφούμενους, αλλά και αντίστροφα, αφορά και εκείνους καθώς την παρατηρούν. Υπό μία έννοια, οι λουόμενοι μαζί με την κινηματογραφίστρια είναι συμπαίκτες στο παιχνίδι αυτού του ντοκιμαντέρ παρατήρησης.

Το αμοιβαίο αυτό παιχνίδι είναι φανερό στην κεντρική σκηνή στο σκοτεινό λουτρό, στην οποία, ήδη από το πρώτο πλάνο, μια γυναίκα χαιρετά την κάμερα, αλλά υποδύεται και τον εαυτό της. Μετά τα γενικά και τα μεσαία πλάνα του χώρου και της μετάβασης στο υπόγειο λουτρό, η ντοκιμαντερίστρια με την κάμερα στο χέρι είναι επίσης λουόμενη και συναναστρέφεται τους άλλους λουόμενους που την παρατηρούν και της απευθύνονται. Η Στεφανή κινηματογραφεί σε ημιφωτισμένη περιοχή, με γωνία λήψης από το επίπεδο του νερού, με μετωπικό φως προς την κάμερα και περιορισμένη οξύτητα καταγραφής στην εικόνα. Αυτό το επιτυγχάνει επειδή έχει περάσει χρόνο μαζί τους και τους έχει δώσει επίσης χρόνο για να την παρατηρήσουν και εκείνοι, με συνέπεια να έχει δημιουργηθεί αμοιβαία εκτίμηση από τη συναναστροφή τους. Φαίνεται λοιπόν και εδώ, όπως και στα λασπόλουτρα, ότι τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα έχουν ενεργό ρόλο στη δραματουργία του ντοκιμαντέρ. Η Στεφανή, σε μια αμφίδρομη παρατήρηση, κατά την τελετουργία του ιαματικού λουτρού, χρησιμοποιεί την κάμερα σαν καταλύτη και καταδύεται σε επίπεδα της πραγματικότητας βαθύτερα από αυτά που φαίνονται.

Το περιβάλλον κινηματογράφησης, το υπόγειο σκοτεινό λουτρό, είναι ένας ιδιαίτερος χώρος που αποκτά συμβολικό χαρακτήρα. Υπάρχει το στοιχείο της κατάβασης και της τελετουργικής διαδικασίας. Οι λουόμενοι κατεβαίνουν μια σκάλα προς μια ημιφωτισμένη περιοχή, και κάποιοι μάλιστα κάνουν τον σταυρό τους πριν εισέλθουν στο ιαματικό νερό. Σε όλους τους πολιτισμούς και τις μυθολογίες το νερό είναι η κατεξοχήν πηγή της ζωής, που θεραπεύει, ανανεώνει και διασφαλίζει μακροημέρευση. Το λουτρό συμβολίζει την κάθαρση και έχει εξαγνιστικό χαρακτήρα. Στις πρακτικές της τελετουργικής θεραπείας περιλαμβάνεται και η κατάβαση σε πηγές, που συμβολικά παραπέμπει στην κάθοδο στα έγκατα της Γης, από όπου κάποιος μπορεί να αντλήσει νέες αναζωογονητικές δυνάμεις. Η κάμερα κινηματογραφεί και αλληλεπιδρά με τα πρόσωπα μέσα στο σκοτεινό ιαματικό λουτρό. Μας επιτρέπει έτσι να γνωρίσουμε πτυχές της συμπεριφοράς των ανθρώπων που δεν θα εκφράζονταν σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Σε αυτό τον ιαματικό υδάτινο χώρο οι ηλικιωμένοι, εκτός από τις θεραπευτικές ιδιότητες του νερού, απολαμβάνουν και τη συναναστροφή τους. Με αυτό τον τρόπο, στο ντοκιμαντέρ αποτυπώνονται τόσο η τελετουργία του λουτρού όσο και οι μικρές τελετουργίες κοινωνικότητας που επιτελούν οι ηλικιωμένοι για να αναζωογονηθούν, φλερτάροντας, γελώντας και τραγουδώντας.

IV – ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΕΙΣ

1. ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

1 – *Ψαράδες και ψαρέματα* (1961), Λέων Λοΐσιος
2 – *Το παγόνι της θάλασσας* (1939), Λέο Ματίς
3 – *Λουόμενοι* (2008), Εύα Στεφανή
4 – *Οι λουόμενοι της Ανιέρ* (1884), Ζορζ Σερά

1

2

3

4

2. ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΜΕΤΑΞΥ ΤΑΙΝΙΩΝ

Υπάρχουν πολλές συνδέσεις, ως προς τα θέματα των εικόνων αλλά και ως προς τις κινηματογραφικές τεχνικές, του προγράμματος των «Ελληνικών εθνογραφικών ντοκιμαντέρ» με άλλα προγράμματα και ταινίες της συλλογής του CinEd, αλλά και με άλλες ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ από την ιστορία του κινηματογράφου, οι οποίες είτε εντάσσουν στοιχεία της πραγματικότητας στις μυθοπλασίες τους[33] είτε χρησιμοποιούν δημιουργικά την εικόνα του νερού.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ

«ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΩΝ ΑΠΑΡΧΩΝ»

Μια σύνδεση είναι με το πρόγραμμα «Κινηματογράφος των απαρχών» από τη συλλογή του CinEd και ειδικότερα με τις «Απεικονίσεις των Λυμιέρ» και τις «Σκηνές υπαίθρου», οι οποίες ήταν, στην ουσία, μικρά ντοκιμαντέρ, καθώς οι πρώτοι αυτοί κινηματογραφιστές τραβούσαν σκηνές καθημερινότητας. Η καταγραφή της πραγματικότητας είναι μια τάση που ανευρίσκεται στις απαρχές του κινηματογράφου, παράλληλα με εκείνην της δημιουργίας εξωπραγματικών και φανταστικών κόσμων. Ο κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε από πολύ νωρίς επειδή έδινε τη δυνατότητα να καταγράφονται τα φαινόμενα του κόσμου και να αποτυπώνεται το «ασυνήθιστο μέσα στο συνηθισμένο», όπως είχε πει ο Ζαν-Λικ Γκοντάρ (Jean-Luc Godard).[34]

Σε κάποιες από τις «Απεικονίσεις των Λυμιέρ» τα κινηματογραφημένα περιβάλλοντα είναι υδάτινα, όπου ενήλικοι και παιδιά επιδίδονται σε δραστηριότητες που έχουν να κάνουν με το νερό (βαρκάδα, ψάρεμα ή κολύμπι), όπως και στα ελληνικά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ. Στα ελληνικά ντοκιμαντέρ πολλά πλάνα τράβελινγκ είναι τραβηγμένα επάνω σε πλεούμενα. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι ένα από τα πρώτα τράβελινγκ στην ιστορία του κινηματογράφου, δηλαδή ένα πλάνο με μετακίνηση της κάμερας στον χώρο, τράβηξε ο Αλεξάντρ Προμιό (Alexandre Promio) από γόνδολα στη Βενετία μεταξύ 1895 και 1900. Η ταινία του Γκαμπριέλ Βέιρ (Gabriel Veyre) *Στο χωριό Νάμο: πανόραμα τραβηγμένο από καρότσι*, γυρισμένη το 1900, με θέμα μια παραδοσιακή κοινότητα στο Βιετνάμ, η οποία επίσης έχει τράβελινγκ, μπορεί να θεωρηθεί ένα πρώιμο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ. Το ίδιο μπορεί να λεχθεί και για την ταινία *Νομαδική ζωή* για την κοινότητα των Τσιγγάνων σε παραγωγή της εταιρείας Πατέ.

Βάρκα φεύγει από την προβλήτα **(1895-1900), Απεικονίσεις των Λυμιέρ**

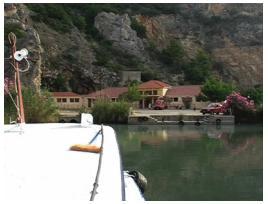
Κολύμπι στη θάλασσα **(1895-1900), Απεικονίσεις των Λυμιέρ**

Παιδιά που ψαρεύουν γαρίδες **(1895-1900), Απεικονίσεις των Λυμιέρ**

Πανόραμα του Μεγάλου Καναλιού από γόνδολα **(1895-1900), Απεικονίσεις των Λυμιέρ**

Στο χωριό Νάμο: Πανόραμα τραβηγμένο από καρότσι **(1895-1900), Απεικονίσεις των Λυμιέρ**

Νομαδική ζωή **(1908), παραγωγή Πατέ Γαλλίας**



Λουόμενοι **(2008), Εύα Στεφανή**

33 Για τη διερεύνηση της σχέσης πραγματικότητας και μυθοπλασίας, βλ. Le Cinéma, cent ans de jeunesse, *Reality in Fiction*, διαθέσιμο στο: https://www.cinemacentansdejeunesse.org/en/resources/all-the-questions/reality-in-fiction.html

34 Στο: Μικαέλ Ντασέ, *Κινηματογράφος των απαρχών, ό.π.*, σελ. 27.

Ο ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ ΚΑΙ *Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΑΝ*

Το ντοκιμαντέρ *Ο Νανούκ του Βορρά* του 1922 θεωρείται ορόσημο για την ιστορία του ντοκιμαντέρ. Σε αυτό ο Αμερικανός Ρόμπερτ Φλάερτι πέρασε αρκετό χρόνο και απέκτησε οικειότητα με μια οικογένεια Εσκιμώων Ινουίτ και έπειτα τους ζήτησε να αναπαραστήσουν τρόπους ζωής που είχαν πρόσφατα εκλείψει, όπως την κατασκευή ιγκλού ή τρόπους κυνηγιού και ψαρέματος. Επίσης, σε μεταγενέστερο ντοκιμαντέρ (1934), με τίτλο *Ο άνθρωπος από το Αράν*, ο Φλάερτι καταγράφει και αφηγείται τη ζωή μιας οικογένειας σε έναν φτωχό νησιωτικό τόπο στην Ιρλανδία.

***Ο Νανούκ του Βορρά* (1922), Ρόμπερτ Φλάερτι**

***Ψαράδες και ψαρέματα* (1961), Λέων Λοΐσιος**

***Ο άνθρωπος από το Αράν* (1934), Ρόμπερτ Φλάερτι**

DRIFTERS

Ο Τζον Γκρίρσον ήταν ηγετική φυσιογνωμία του *βρετανικού κινήματος κοινωνικού ντοκιμαντέρ*. Η ταινία του *Drifters* του 1929 φαίνεται να επηρέασε τον Λοΐσιο, ο οποίος στο ντοκιμαντέρ *Ψαράδες και ψαρέματα* κρατά δεξιοτεχνικά την ισορροπία ανάμεσα στην καταγραφή και τη δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας του απεικονιζόμενου ψαρότοπου.[35]

***Drifters* (1929), Τζον Γκρίρσον**

***Ψαράδες και ψαρέματα* (1961), Λέων Λοΐσιος**

35 Αρχείο της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, αδημοσίευτο πρόγραμμα Κινηματογραφικής Λέσχης, *ό.π.*

ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Το κίνημα του ιταλικού νεορεαλισμού, το οποίο αξιοποίησε το είδος εκείνο του κινηματογράφου που είναι στο μεταίχμιο του ντοκιμαντέρ και της μυθοπλασίας, άσκησε σημαντική επίδραση στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ. Κινηματογραφώντας τις κοινότητες ψαράδων στη Σικελία, οι δημιουργοί Λουκίνο Βισκόντι στο *Η γη τρέμει* (1948) και Ρομπέρτο Ροσελίνι στο *Στρόμπολι, η γη του Θεού* (1950) σκηνοθέτησαν τα νεορεαλιστικά τους δράματα. Στην ταινία *Η γη τρέμει*, οι φτωχοί ψαράδες εξαπατώνται από τους μεγαλέμπορους ψαριών. Μία από τις οικογένειες προσπαθεί να ξεφύγει από την εκμετάλλευση και να γίνει ανεξάρτητη. Η ταινία *Στρόμπολι, η γη του Θεού* αφηγείται την ιστορία μιας γυναίκας που αισθάνεται περιθωριοποιημένη από τις οικογένειες των ψαράδων του ομώνυμου ηφαιστειογενούς νησιού.

***Η γη τρέμει* (1948), Λουκίνο Βισκόντι**

***Στρόμπολι, η γη του Θεού* (1950), Ρομπέρτο Ροσελίνι**

«ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΛΙΘΟΥΑΝΙΚΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ»

Το ντοκιμαντέρ *Όνειρα εκατοντάχρονων* (1969) του Ρομπέρτας Βέρμπα από το «Πρόγραμμα λιθουανικών ντοκιμαντέρ» στη συλλογή του CinEd φαίνεται να συνδέεται με τους *Λουόμενους*, καθώς και τα δύο παρουσιάζουν μια αντισυμβατική και ενίοτε κωμική αναπαράσταση των ηλικιωμένων. Ενώ ο Βέρμπα αντιπαραβάλλει στο μοντάζ εικόνες παιδιών και ηλικιωμένων για να δείξει τον κύκλο της ζωής, η Στεφανή επιλέγει να δείξει τις μικρές χειρονομίες χαράς και πειραγμάτων των ηλικιωμένων που τους κάνουν να μοιάζουν παιδιά. Το *Όνειρα εκατοντάχρονων* συνδέεται όμως και με το *Ψαράδες και ψαρέματα*, επειδή και αυτό το ντοκιμαντέρ αναπαριστά μια μικρή παραδοσιακή κοινότητα, λίγο-πολύ μακριά από τις εκσυγχρονισμένες

***Όνειρα εκατοντάχρονων* (1969), Ρομπέρτας Βέρμπα**

πόλεις της εποχής της δεκαετίας του ’60. Επίσης, το *Ταξίδι σε ομιχλώδεις τόπους* (1973) του Χενρίκας Σαμπλεβίσιους (Henrikas Šablevičius), όπως και το *Ψαράδες και ψαρέματα* αποτυπώνουν, το καθένα με τον δικό του ποιητικό τρόπο, επαγγέλματα που έχουν εκλείψει.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΝΕΡΟ / ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΝΕΡΟΥ

Το νερό, στοιχείο της φύσης σε διαρκή κίνηση, είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στον κινηματογράφο. Από τις απαρχές του, ο κινηματογράφος έχει καταδείξει ότι το νερό μπορεί να δώσει οπτικοακουστικά ύλη και νόημα στις ανθρώπινες επιθυμίες, στα όνειρα και τα μυστικά. Η κινηματογράφηση του νερού είναι ενδιαφέρουσα από μορφολογική άποψη για τις οπτικές του ιδιότητες, όπως, για παράδειγμα, την κίνηση, το βάθος, τη διαφάνεια. Η επιλογή του νερού ως σκηνικού σε πολλές κινηματογραφικές ταινίες είναι λειτουργική για τη δημιουργία εμβυθιστικών κινηματογραφικών εμπειριών. Με τα υδάτινα περιβάλλοντα, οι κινηματογραφιστές μπορούν να παίζουν με αντιθέσεις, όπως φωτεινό / σκοτεινό, βαθύ / επιφανειακό, φανερό / κρυφό, παρουσία / αντικατοπτρισμός. Άλλωστε, από την αρχαιότητα, το νερό είχε διάφορους συμβολισμούς, καθώς εθεωρείτο πηγή της ζωής αλλά και υπαίτιο κατακλυσμιαίας καταστροφής, ενώ στους νεότερους χρόνους το νερό μπορεί να είναι σύμβολο «διάβασης» σε διαφορετικούς ή φανταστικούς κόσμους. Έτσι, αναπόφευκτα, η εμφάνιση του νερού στην οθόνη προκαλεί μια ολόκληρη σειρά από πιθανούς συμβολισμούς στους θεατές.

ΜΙΑ ΠΕΤΡΑ ΣΤΗΝ ΤΣΕΠΗ

Η πορτογαλική ταινία *Μια πέτρα στην τσέπη* (1987) του Χοάκιμ Πίντο (Joaquim Pinto) από τη συλλογή του CinEd είναι μυθοπλασία· ωστόσο, έχει ντοκιμαντερίστικη προσέγγιση. Η ιστορία ενηλικίωσης του νεαρού πρωταγωνιστή λαμβάνει χώρα σε ένα ψαροχώρι της Πορτογαλίας στα τέλη της δεκαετίας του ’80. Στην ταινία υπάρχουν πολλές σκηνές που αποτυπώνουν την κοινότητα των ψαράδων, τις αλιευτικές παραδόσεις αλλά και τους θρύλους και τις ιστορίες που διηγούνται οι άνθρωποι εκείνου του τόπου. Ανάλογες σκηνές περιλαμβάνει και το ντοκιμαντέρ *Ψαράδες και ψαρέματα*, που γυρίστηκε μια εικοσαετία νωρίτερα. Και οι δύο κοινότητες που αποτυπώνονται στις συγκεκριμένες ταινίες είχαν την ίδια πορεία: Κατέληξαν τουριστικές περιοχές.

***Μια πέτρα στην τσέπη* (1987), Χοάκιμ Πίντο**

ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ / ΛΙΓΟ ΦΩΣ

Στη μικρού μήκους ταινία *Επιστροφή στο σχολείο* (1955) του Ζακ Ροζιέ (Jacques Rozier) από τη συλλογή του CinEd, ο μικρός μαθητής το «σκάει» από το σχολείο και περιπλανιέται στο ποτάμι. Κάποια στιγμή, ενώ επιπλέει στο νερό, του αποκαλύπτεται το μεγαλείο της φύσης. Αντί για τη σχολική ύλη, αυτό που μαθαίνει εκείνη τη μέρα είναι η επίγνωση των αισθήσεών του από τον ρεμβασμό του στη φύση. Το βάπτισμα στο νερό είναι εκείνο το στοιχείο που διευκόλυνε αυτή την αισθητηριακή επίγνωση, όπως άλλωστε και τους ηλικιωμένους λουόμενους που, αστεϊζόμενοι, κάποιες φορές με ερωτική διάθεση, «αναβαπτίζονται» στα ιαματικά ύδατα. Έχει ενδιαφέρον ότι στην άλλη μικρού μήκους ταινία του προγράμματος, στο *Λίγο φως* (2002) του Αλέν Γκομί (Alain Gomis), στην οποία η μικρή Φατίμα στο Ντακάρ της Σενεγάλης ανακαλύπτει τον κόσμο με τις αισθήσεις της, το στοιχείο του νερού, παρόλο που δεν εμφανίζεται, υπάρχει στη φαντασία της. Στο τέλος της ταινίας, το μικρό κορίτσι μπροστά στον ωκεανό κατακλύζεται από τη θαλασσινή αύρα.

***Επιστροφή στο σχολείο* (1955), Ζακ Ροζιέ**

***Λίγο φως* (2002), Αλέν Γκομί**

ΠΩΣ ΕΖΗΣΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Στη ρουμανική ταινία *Πώς έζησα το τέλος του κόσμου* (2005) του Καταλίν Μιτουλέσκου (Catalin Mitulescu) από τη συλλογή του CinEd, η πλοκή της οποίας διαδραματίζεται το 1989, λίγο πριν από την πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος στη χώρα, οι νεαροί ήρωες θα πρέπει να κολυμπήσουν στον ποταμό Δούναβη για να αποδράσουν από το καθεστώς Τσαουσέσκου. Έτσι, το ποτάμι είναι ένα φυσικό όσο και συμβολικό σύνορο μεταξύ του κόσμου από τον οποίο θέλουν να ξεφύγουν και του κόσμου στον οποίο θέλουν να καταφύγουν. Επίσης, το μοτίβο του ταξιδιού στη θάλασσα εμφανίζεται στην ταινία, προικονομώντας το φινάλε, στο οποίο η ηρωίδα θα ταξιδέψει στον κόσμο διά θαλάσσης.

***Πώς έζησα το τέλος του κόσμου* (2005), Καταλίν Μιτουλέσκου**

Ο ΤΡΕΛΟΣ ΠΙΕΡΟ

Στη γαλλική ταινία *Ο τρελός Πιερό* (1965) του Ζαν-Λικ Γκοντάρ από τη συλλογή του CinEd, οι περιπλανώμενοι εραστές κάποια στιγμή ρίχνουν το αμάξι τους στη θάλασσα και απομονώνονται σε μια παραθαλάσσια τοποθεσία, γυρνώντας την πλάτη τους στον καταναλωτικό πολιτισμό, ως μοντέρνοι Ροβινσώνες.

***Ο τρελός Πιερό* (1965), Ζαν-Λικ Γκοντάρ**

Ο ΜΠΛΕ ΤΙΓΡΗΣ

Στην τσεχική ταινία *Ο μπλε τίγρης* (2012) του Πετρ Ουκροπέτς (Petr Oukropec) από τη συλλογή του CinEd, η οποία συνδυάζει κινούμενο σχέδιο με ζωντανή δράση, τα παλιά δημόσια λουτρά της Πράγας είναι ένας σημαντικός χώρος για την αφήγηση της ταινίας. Η μικρή πρωταγωνίστρια Γιοχάνκα εκεί θα δει πρώτη φορά τα οράματά της και από εκεί, στο τέλος της ταινίας, η οικογένεια θα αποδράσει με τις σχεδίες προς το νησί που έχει καταφύγει και ο μπλε τίγρης.

***Ο μπλε τίγρης* (2012), Πετρ Ουκροπέτς**

ΣΤΟ ΓΑΛΑΖΙΟ

Στην κροατική μικρή μήκους ταινία *Στο γαλάζιο* (2017) της Αντονέτα Αλαμάτ (Antoneta Alamat), η οποία διαδραματίζεται σε ένα ηλιόλουστο νησί των ακτών της Αδριατικής, η έφηβη πρωταγωνίστρια, βουτώντας ή επιπλέοντας στη θάλασσα, δείχνει να προσπαθεί να επουλώσει τα ψυχικά της τραύματα, αποτέλεσμα του κακοποιητικού οικογενειακού περιβάλλοντος στο οποίο έχει ζήσει.

Σε αυτή την ταινία, καθώς και σε άλλες που αναφέρονται παραπάνω, οι χαρακτήρες φτάνουν σε υπαρξιακό αδιέξοδο. Οι διαφυγές μέσω του νερού συμβολίζουν τη νέα αρχή. Άλλωστε, το πέρασμα σε νέα όχθη έχει συνδεθεί στη μυθολογία και στα βιβλικά κείμενα με τον ξεριζωμό και τη διάβαση που είναι απαραίτητα για τη μεταμόρφωση ή τη νέα ζωή.

***Στο γαλάζιο* (2017), Αντονέτα Αλαμάτ**

ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ

Στο πλαίσιο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, η ταινία μυθοπλασίας με στοιχεία μαύρης κωμωδίας *Ταξίδι του μέλιτος* (1979) του Γιώργου Πανουσόπουλου κινηματογραφήθηκε στη λουτρόπολη του Καϊάφα, όπου κινηματογράφησε και η Στεφανή τους *Λουόμενους*. Η ιστορία αφορά ένα ζευγάρι ηλικιωμένων που επισκέπτεται για πολλοστή φορά τα λουτρά και συναντά τους φίλους του. Ο άντρας, που μόλις έχει πάρει σύνταξη, βλέπει το μέλλον δυσοίωνο και, σε μια στιγμή παρορμητικής επιθετικότητας, σκοτώνει τη γυναίκα του. Ο Πανουσόπουλος δίνει κι εκείνος μια αντισυμβατική αναπαράσταση της τρίτης ηλικίας και αξιοποιεί το υγρό στοιχείο για να εναλλάσσεται αφηγηματικά ανάμεσα στις αναμνήσεις και τις επιθυμίες και στο παρόν των πρωταγωνιστών του, ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό.

***Ταξίδι του μέλιτος* (1979),**
Γιώργος Πανουσόπουλος

3. ΓΕΦΥΡΕΣ ΜΕ ΑΛΛΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Στο Αιγαίο πέλαγος και ιδιαίτερα στα νησιά των Κυκλάδων αναπτύχθηκε ένας πολύ σημαντικός πολιτισμός, γνωστός ως Κυκλαδικός Πολιτισμός (3η και 2η χιλιετία π.Χ.). Οι Κυκλαδίτες, λαός ναυτικός, συνέδεσαν τη ζωή τους με τη θάλασσα και ανέπτυξαν εμπορικές σχέσεις με την Αίγυπτο, τη Μικρά Ασία, τη μινωική Κρήτη και τις μυκηναϊκές πόλεις του κεντρικού και νότιου ελλαδικού χώρου. Στην τοιχογραφία *Ψαράς* (περί το 1650 π.Χ.), που βρέθηκε στο Ακρωτήρι της Θήρας, απεικονίζεται ένας νεαρός ψαράς που κρατά ψάρια και στα δυο του χέρια.

***Ψαράς* (περί το 1650 π.Χ.)**

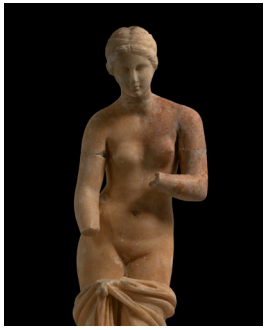
Σύμφωνα με την αρχαιολόγο Μιμίκα Γιαννοπούλου,[36] «στους κοσμολογικούς μύθους, αλλά και στην προσωκρατική φιλοσοφία, το υγρό στοιχείο βρίσκεται στην αρχή και στο τέλος κάθε κοσμικού γεγονότος. Το νερό λαμβάνει πλήθος συμβολισμών που συνδέονται με τη γέννηση και την αναγέννηση της ζωής, τη γονιμότητα που αυτό εγγυάται στη Μητέρα Γη, τον καθαρμό και τον εξαγνισμό θνητών και αθανάτων. Η έννοια του λουτρού στην τελετουργική του εκδοχή προηγείται στις θεϊκές ιερογαμίες και είναι αναπόσπαστο στοιχείο στη λατρεία αρσενικών και κυρίως θηλυκών θεοτήτων. Ακόμα και ο πρώτος γάμος, αυτός του πατέρα Ουρανού με τη Μεγάλη Μητέρα Γη, γίνεται κατά τη διάρκεια καταιγίδας [...]. Από νερό –και μάλιστα, θαλασσινό– ο μύθος διαλέγει την Αφροδίτη να αναδύεται στα Κύθηρα ή στην Κύπρο. Εκεί, σύμφωνα με την ομηρική περιγραφή, οι Ώρες μαζί με τις Χάριτες τη λούζουν, την αρωματίζουν και την ντύνουν, για να την παραδώσουν στον Ζέφυρο που θα την παρουσιάσει στους θεούς του Ολύμπου (Όμηρος, *Οδύσσεια*, θ, 364). Η στιγμή πριν από ή μετά το λουτρό, με την Αφροδίτη σε γυμνή και ημίγυμνη στάση, θα απαθανατιστεί για αιώνες σε έργα τέχνης.

[...]

»Η θεά αναδεικνύεται ως το κατεξοχήν πρότυπο της ομορφιάς και της επιθυμίας που ορίζουν τα ανθρώπινα στην πιο υψηλή και αλλά και την πιο γήινη έκφρασή τους.

[...]

»Μια ημίγυμνη εκδοχή στον τύπο της λεγόμενης “αιδουμένης Αφροδίτης” παριστάνεται στο μαρμάρινο αγαλμάτιο από τα Χανιά του 2ου αι. π.Χ. Αγαλμάτια αυτού του είδους ανέθεταν πιστοί σε ιερά ή τα τοποθετούσαν σε οικίες, δημόσια κτήρια, κρήνες και άλση ως λαλούντα σύμβολα όσων η θεά εκπροσωπούσε στον κόσμο των ανθρώπων και των θεών».



Μαρμάρινο αγαλμάτιο Αφροδίτης (τέλη 2ου αι. π.Χ.), Αρχαιολογικό Μουσείο Χανίων

Στον αρχαίο ελληνικό κόσμο και, μετέπειτα, στην περίοδο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, οι πηγές νερού, ιαματικές και μη, καθώς και τα λουτρά, αποτελούσαν σημαντικούς τομείς της δημόσιας υγείας και, όπως μαρτυρούν και οι παραστάσεις στην αγγειογραφία, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς. Διάφορα αγγεία χρησιμοποιούνταν για ποικίλες χρήσεις, όπως για την αποθήκευση, μείξη, ψύξη, μεταφορά υγρών ή τροφίμων, και ήταν διακοσμημένα με περίτεχνες παραστάσεις.

36 Μιμίκα Γιαννοπούλου, «Εν αρχή ην ο μύθος: τα Λουτρά των θεών», στο: Ελένη Παπαδοπούλου – Χρύσα Μπούρμπου – Μιμίκα Γιαννοπούλου, *Bath Time. Σώμα, Νερό, Διάλογοι*, Κατάλογος έκθεσης, Αρχαιολογικό Μουσείο Χανιών, 2022, σελ. 35, διαθέσιμο στο: https://amch.gr/wp-content/uploads/2023/04/amch-publications-bath-time_el.pdf. Ο κατάλογος στα αγγλικά, διαθέσιμος στο: https://amch.gr/wp-content/uploads/2023/04/amch-publications-bath-time_en.pdf

Στο αγγείο της φωτογραφίας, σύμφωνα με την αρχαιολόγο Έφη Οικονόμου, απεικονίζονται τα ακόλουθα:[37] «Στη μία όψη του αγγείου προβάλλεται γυναίκα που λούζεται σε ένα εντυπωσιακό κρηναίο οικοδόμημα. Στις πόλεις με τον αυξανόμενο πληθυσμό τους, οι ανάγκες για τρεχούμενο νερό αντιμετωπίστηκαν με την κατασκευή ανάλογων οικοδομημάτων, που κατέληγαν σε υδραγωγεία, κυρίως με μέριμνα των τυράννων. Μάλιστα, σε κάποιες κρήνες που συνδέονται στενότερα με Νύμφες, αποδόθηκαν ακόμα και μαγικές / προστατευτικές ιδιότητες. Η γυναίκα της παράστασης, με τη χτένα στο χέρι, έχει περιποιηθεί τα μακριά της μαλλιά, σύμβολο θηλυκότητας και ερωτισμού, όπως είναι και τα μεγάλα στήθη της. Η απεικόνιση νεαρών παρθένων σε κρήνη, που, ανέμελες και γι' αυτό προκλητικές, γίνονται η λεία ανδρών, αποτελεί κοινό τόπο στην εικονογραφία. Η αφαίρεση των ενδυμάτων υποδηλώνει την απέκδυση της προστασίας που προσφέρει ο οίκος της γυναίκας, ενώ ο κίνδυνος που ελλοχεύει δηλώνεται στην άλλη όψη, στην οποία ιστορείται άντρας-πολεμιστής να παραφυλάει».

Πήλινη αττική ερυθρόμορφη πελίκη, στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Νικοξένου (τέλη 5ου αι. π.Χ.), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Στη θρησκευτική τέχνη έχει αποτυπωθεί συχνά το θαύμα του πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιχθύων από τον Ιησού Χριστό, όπως, για παράδειγμα, στο ψηφιδωτό στη Βασιλική του Αγίου Απολλινάριου της Κλάσης στη Ραβέννα (6ος αιώνας). Ενδιαφέρον έχει και η αναπαράσταση ψαρέματος με πυροφάνι από το επικό ποίημα *Κυνηγετικά* του Ψευδο-Οππιανού, κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο.[38]

***Το θαύμα του πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιχθύων από τον Ιησού Χριστό* (6ος αιώνας), ψηφιδωτό στη Βασιλική του Αγίου Απολλινάριου, Ραβέννα**

***Ψάρεμα με πυροφάνι* (περίπου 1060), μικρογραφία από τα *Κυνηγετικά* του Ψευδο-Οππιανού**

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Ο Γάλλος Πολ Σεζάν (Paul Cézanne), ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους της μοντέρνας τέχνης, από τη δεκαετία ήδη του 1870, απεικόνισε το θέμα των λουόμενων και δημιούργησε πίνακες και μια σειρά από σχέδια. Ο καλλιτέχνης άρχισε την καριέρα του ως ιμπρεσιονιστής ζωγράφος. Έτσι, το έργο του αντανακλά την επιρροή των πειραματισμών αυτού του κινήματος με τις οπτικές επιδράσεις του χρώματος. Μολοντούτο, ο Σεζάν δεν ενδιαφέρθηκε για τις ατμοσφαιρικές ιδιότητες του χρώματος, όπως οι ιμπρεσιονιστές, αλλά, αντιθέτως, εξερεύνησε τις ιδιότητες της στερεότητας και του χώρου, προσπαθώντας να αποδώσει την προοπτική αποκλειστικά μέσω του χρώματος. *Οι μεγάλες λουόμενες* (1898) θεωρείται έργο-σταθμός στην ιστορία της τέχνης.[39]

***Οι Λουόμενοι* (1896-1898), Πολ Σεζάν**

***Οι μεγάλες λουόμενες* (1898), Πολ Σεζάν**

37 Έφη Οικονόμου, «Λήμμα 4.1. Πήλινη αττική ερυθρόμορφη πελίκη, στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Νικοξένου», *στο ίδιο*, σελ. 116.

38 Μάνος Κουτράκης – Δήμητρα Μυλωνά, «Η αλιεία και η μεταποίηση ψαριών στην Ελλάδα από την αρχαιότητα έως σήμερα», περιοδικό *Δήμητρα*, Ελληνικός Γεωργικός Οργανισμός Δήμητρα, 2018, σελ. 21, διαθέσιμο στο: https://www.elgo.gr/images/ioanna/periodiko/Teyxos_21/ARTHRO_5_%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%B5%CE%AF%CE%B1.pdf

39 Ulrike Becks-Malorny, *Paul Cézanne (1939-1906). Pioneer of Modernism*, Taschen, Κολονία, 2001.

Η Μεξικανή ζωγράφος Φρίντα Κάλο (Frida Kahlo) είναι γνωστή για τις αυτοπροσωπογραφίες της, στις οποίες απεικόνιζε το πάσχον σώμα και τον ταραχώδη βίο της. Η Κάλο ως παιδί προσβλήθηκε από πολιομυελίτιδα και, όταν ήταν έφηβη, τραυματίστηκε σοβαρά σε αυτοκινητικό ατύχημα. Στον πίνακα *Αυτό που μου έδωσε το νερό* (1939) μάς προσκαλεί να δούμε τη ζωή της από τη δική μας πλευρά και με τη δική μας ματιά. Το μπάνιο της καλλιτέχνιδας, όπως παρουσιάζεται στον πίνακα, μοιάζει με πυρετώδες σουρεαλιστικό όνειρο γκροτέσκων εικόνων: Το φλεγόμενο Εμπάιρ Στέιτ Μπίλντινγκ (Empire State Building) αναδύεται από ένα ηφαίστειο, ενώ ένας άντρας σε μια παραλία στραγγαλίζει μια γυμνή γυναίκα με σχοινί πάνω στο οποίο ισορροπούν κουνούπια και αράχνες.

Αυτό που μου έδωσε το νερό
(1939), Φρίντα Κάλο

Στα έργα του Έλληνα λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου (τοιχογραφίες, ζωγραφική πάνω σε αντικείμενα ή πανιά) αποτυπώνεται, με τη φρεσκάδα της λαϊκής ζωγραφικής, ο κόσμος του ζωγράφου, ένας κόσμος θεών, ηρώων και καθημερινών ανθρώπων, που συνυπάρχει με στοιχεία και εικόνες από την οικεία πραγματικότητα και το τοπίο της Λέσβου από την οποία καταγόταν.[40] Στον πίνακα *Γρύππος Μυτιλήνης* απεικονίζεται η κοινοτιστική ζωή του ψαρότοπου.

Γρύππος Μυτιλήνης
(1928), Θεόφιλος

Επίσης, ο Έλληνας χαράκτης Τάσσος, πριν αφιερωθεί στις ασπρόμαυρες ξυλογραφίες που θα χαρακτηρίσουν το προσωπικό του ύφος, τη δεκαετία του ’50 στράφηκε στην έγχρωμη ξυλογραφία, φιλοτεχνώντας θέματα από τη ζωή των αγροτών και των ψαράδων.

Ψαράδες **(1959), Τάσσος**

Ψαράδες της Αίγινας
(1958), Τάσσος

40 Θεόφιλος (Χατζημιχαήλ), Εθνική Πινακοθήκη, διαθέσιμο στο: https://www.nationalgallery.gr/artist/theofilos-chatzimichail/

V – ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΑ ΣΕΝΑΡΙΑ

Παρακάτω θα βρείτε κάποιες ενδεικτικές προτάσεις για τη διδασκαλία του προγράμματος των «Ελληνικών εθνογραφικών ντοκιμαντέρ», που λαμβάνουν υπόψη την ηλικία των μαθητών και των μαθητριών. Ωστόσο, κάποιες από τις προτάσεις θα μπορούσαν με τις κατάλληλες προσαρμογές να αξιοποιηθούν σε όλες τις ηλικίες. Το *Ψαράδες και ψαρέματα* είναι κατάλληλο για παιδιά του δημοτικού, ενώ τα δύο ντοκιμαντέρ μαζί είναι κατάλληλα για παιδιά του γυμνασίου και του λυκείου. Γενική ιδέα είναι τα ντοκιμαντέρ να προσεγγιστούν με λογικό, κυρίως, όμως, με αισθητηριακό τρόπο, ξεκινώντας, δηλαδή, από το τι παρατήρησαν και σκέφτηκαν τα παιδιά. Διττός σκοπός είναι οι μαθητές και οι μαθήτριες να γνωρίσουν, να εξοικειωθούν και, στο μέτρο του δυνατού, να «παίξουν» με το κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ, και ταυτόχρονα να παρατηρήσουν, να συζητήσουν και να ερμηνεύσουν τα κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα των ντοκιμαντέρ, όπως αυτά επικοινωνούνται από την κινηματογραφική γλώσσα.[41] Η μέθοδος που προτείνεται περιλαμβάνει συζήτηση ή/και δραστηριότητες πριν από και μετά την προβολή, και στόχος αυτών δεν είναι να δοθούν συγκεκριμένες απαντήσεις, αλλά να ενισχυθούν οι περιγραφικές, αναλυτικές και εκφραστικές δεξιότητες καθώς και οι δεξιότητες διαλόγου και συνεργασίας. Πρόκειται, δηλαδή, για μια λιγότερο γνωστική και περισσότερο διερευνητική και βιωματική προσέγγιση των κινηματογραφικών έργων. Για αυτό τον λόγο, τα παρακάτω διδακτικά σενάρια αντλούν επιμέρους στοιχεία από το εκπαιδευτικό δράμα.[42]

41 Για την κινηματογραφική γλώσσα του ντοκιμαντέρ αλλά και για γλωσσάρι κινηματογραφικών όρων, Βλ. Παναγιώτης Κυριακουλάκος – Ευάγγελος Καλαμπάκας, *Η οπτικοακουστική κατασκευή*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015, διαθέσιμο στο: https://hdl.handle.net/11419/5719

42 Άβρα Αυδή – Μελίνα Χατζηγεωργίου, *Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση, 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007.

ΨΑΡΑΔΕΣ ΚΑΙ ΨΑΡΕΜΑΤΑ

ΗΛΙΚΙΑ 6-8 ΕΤΩΝ

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

- Συντονίζουμε συζήτηση γύρω από τον τίτλο του ντοκιμαντέρ *Ψαράδες και ψαρέματα* και, καταρχάς, ρωτάμε τους μαθητές και τις μαθήτριες τι καταλαβαίνουν από αυτόν. Επίσης, για παράδειγμα, τους ρωτάμε τι σημαίνει η λέξη *ψαράδες* για την περιοχή τους ή τη χώρα τους (σε περίπτωση που η χώρα προέλευσής τους δεν είναι η Ελλάδα). Έπειτα, τους ρωτάμε τι νομίζουν ότι είναι ένα ντοκιμαντέρ, και μπορούμε να δώσουμε κάποιες εισαγωγικές πληροφορίες σχετικά με το ντοκιμαντέρ που θα παρακολουθήσουν, για παράδειγμα, οποιαδήποτε στοιχεία σχετικά με τη ζωή των ανθρώπων σε κάποιο ψαροχώρι στο παρελθόν.
- Οι μαθητές και οι μαθήτριες, αφού παρακολουθήσουν ένα ή δύο στιγμιότυπα του ντοκιμαντέρ, ενθαρρύνονται να περιγράψουν τι είδαν. Επίσης, ερωτώνται ποια θεωρούν ότι μπορεί να είναι η ιστορία που διηγείται η ταινία η οποία θα προβληθεί.
- Οι ήχοι της ταινίας: Η τάξη ακούει ένα σύντομο απόσπασμα από το ντοκιμαντέρ (για παράδειγμα, 01:07-01:23, 09:30-09:45, 17:20-17:35). Αρχικά χωρίς υποδείξεις και στη συνέχεια, αν χρειαστεί, με καθοδήγηση, ενθαρρύνουμε τους μαθητές και τις μαθήτριες να περιγράψουν τι άκουσαν, για παράδειγμα, τους ήχους της θάλασσας, τον θόρυβο της μηχανής, το κρώξιμο των πουλιών. Τι είδους πουλιά φαντάζονται ότι είναι; Τι άλλους ήχους άκουσαν; Με βάση τους ήχους που ακούστηκαν, οι μαθητές και οι μαθήτριες ερωτώνται τι μπορεί να πραγματεύεται η ταινία κατά τη γνώμη τους;

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

- Συντονίζουμε συζήτηση με τους μαθητές και τις μαθήτριες σχετικά με το τι είδαν στην ταινία. Ποια είναι η ιστορία; Πώς αρχίζει; Τι συμβαίνει κατά τη διάρκειά της; Ποιοι είναι οι χαρακτήρες; Τι θυμούνται; Τι τούς ξάφνιασε; Τι δεν κατάλαβαν; Τι τούς άρεσε περισσότερο; Ποια είναι η βασική θεματική της ταινίας;
- Σε ομάδες, ενδεικτικά τριών έως πέντε ατόμων, καλούνται να κάνουν από κοινού μια ζωγραφιά που αναπαριστά έναν χώρο-μέρος του χωριού που απεικονίζεται στο ντοκιμαντέρ. Στη συνέχεια, τοποθετούν τις εικόνες που ζωγράφισαν πάνω σε ένα μεγάλο λευκό χαρτί με ενδεικτικό γενικό τίτλο «Μια φορά κι έναν καιρό...» ή έναν άλλο τίτλο της επιλογής τους.
- Σε ομάδες, οι μαθητές και οι μαθήτριες καλούνται να παραγάγουν ήχους που ταιριάζουν σε κάποια τυπωμένα στιγμιότυπα από την ταινία. Ήχος μπορεί να είναι, για παράδειγμα, ομιλία, μια μελωδία, ένα τραγούδι, ένας θόρυβος.
- Οι μαθητές και οι μαθήτριες σε ομάδες σχηματίζουν με τα σώματά τους ένα ομαδικό γλυπτό, μια εικόνα με θέμα το *Ψαράδες και ψαρέματα*.

ΗΛΙΚΙΑ 9-12 ΕΤΩΝ

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

- Οι μαθητές και οι μαθήτριες βλέπουν στιγμιότυπα από άλλες ταινίες της συλλογής του CinEd (Βλ. Διασυνδέσεις – 2, σσ. 33-36) και από το *Ψαράδες και ψαρέματα*, και ενθαρρύνονται να περιγράψουν και να συγκρίνουν τι βλέπουν και τι παρατηρούν. Τι το κοινό υπάρχει σε όλες και τι το διαφορετικό; Τι τούς φέρνουν στον νου τα στιγμιότυπα από τις ταινίες;

- Συντονίζουμε συζήτηση σχετικά με το αν γνωρίζουν τι είναι το ντοκιμαντέρ και ποια η διαφορά του από τη μυθοπλασία ή το κινούμενο σχέδιο. Ποιες ταινίες ντοκιμαντέρ είχαν την ευκαιρία να δουν; Τι τούς ενδιέφερε; Τι τούς άρεσε; Τι τούς προκάλεσε εντύπωση είτε θετική είτε αρνητική;
- Συντονίζουμε συζήτηση σχετικά με το πώς σκέφτονται ότι είναι η ζωή σε ένα χωριό, κοντά στη θάλασσα, σε ένα νησί. Πώς φαντάζονται την καθημερινότητα των κατοίκων; Ποια επαγγέλματα μπορεί να υπάρχουν; Πώς μπορεί να ήταν αυτή η καθημερινότητα τη δεκαετία του ’60;

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

- Με βάση ένα τυπωμένο στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ, ενθαρρύνουμε τις ομάδες των μαθητών και των μαθητριών να ζωγραφίσουν κάτι που φαντάστηκαν ότι υπάρχει εκτός κάδρου, αριστερά ή δεξιά ή επάνω και κάτω από την εικόνα. Έπειτα, τοποθετούν τις ζωγραφιές επάνω σε ένα μεγάλο χαρτόνι, ως κολάζ, με ενδεικτικό τίτλο «Ήσυχο κύμα από ζωή» (ατάκα που ακούγεται στην αφήγηση της ταινίας).
- Οι μαθητές και οι μαθήτριες σε ομάδες καλούνται να φτιάξουν μια παγωμένη εικόνα, με τα σώματά τους, με θέμα, για παράδειγμα, «Τόσος κόπος για μισή κόφα ψάρι» ή «Αδερφοσύνη γεννημένη από τη συντροφική δουλειά» (ατάκες που ακούγονται στην αφήγηση της ταινίας), επινοώντας και έναν τίτλο για την εικόνα τους. Μπορεί να εμπνευστούν από τα διαφορετικά είδη ψαρέματος που παρουσιάστηκαν στην ταινία και να τα χρησιμοποιήσουν. Στη συνέχεια, τους ενθαρρύνουμε να δώσουν κίνηση στις παγωμένες εικόνες και να προσθέσουν ενδεχομένως λόγο στην κινούμενη εικόνα (για παράδειγμα, τι θεωρούν ότι σκέφτεται ο κάθε χαρακτήρας).
- Δίνουμε στους μαθητές και στις μαθήτριες τυπωμένες εικόνες με τα πρόσωπα από την ταινία. Σε ομάδες, επιλέγουν μια φωτογραφία και καλούνται να γράψουν τις σκέψεις και τα συναισθήματα του εικονιζόμενου προσώπου. Επίσης, μπορείτε να ζητήσετε από τους μαθητές και τις μαθήτριες να αναπαραστήσουν μια σκηνή και να τους τραβήξετε βίντεο ενώ παίζουν, να προσθέσουν μουσική επένδυση και αφήγηση και να συγκρίνετε το αποτέλεσμα με την πρωτότυπη σκηνή.

ΨΑΡΑΔΕΣ ΚΑΙ ΨΑΡΕΜΑΤΑ / ΛΟΥΟΜΕΝΟΙ

ΗΛΙΚΙΑ 13-15 ΕΤΩΝ

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

- Δίνουμε στους μαθητές και στις μαθήτριες να παρατηρήσουν ορισμένα στιγμιότυπα από τις ταινίες *Ψαράδες και ψαρέματα* και *Λουόμενοι*. Σκοπός είναι να ξεκινήσει συζήτηση για το ποια θα μπορούσε να είναι η βασική θεματική των ταινιών και τι είναι εκείνο, που, κατά την άποψή τους, εντάσσει τις ταινίες σε ένα κοινό πρόγραμμα;
- Συντονίζουμε συζήτηση γύρω από το θέμα και το πλαίσιο δημιουργίας των ταινιών, για τη ζωή σε ένα ελληνικό παραδοσιακό ψαροχώρι του βορειανατολικού Αιγαίου στις αρχές της δεκαετίας του ’60 ή για το αν γνωρίζουν τι μπορεί να είναι τα ιαματικά λουτρά και οι λουτροπόλεις.
- Δείχνουμε στους μαθητές και στις μαθήτριες μια σειρά από φωτογραφίες από τους χαρακτήρες των ταινιών *Ψαράδες και ψαρέματα* και *Λουόμενοι*, και συντονίζουμε συζήτηση σχετικά με θέματα όπως: Τι βλέπουν; Τι παρατηρούν στα πρόσωπα; Τι συναισθήματα μπορεί έχουν οι χαρακτήρες; Τι ομοιότητες και τι διαφορές έχουν; Τι είναι στο προσκήνιο και τι στο παρασκήνιο; Από τους χαρακτήρες αυτούς μπορούν να φανταστούν ποια μπορεί να είναι η ιστορία; Δίνουμε πληροφορίες ότι πρόκειται για ντοκιμαντέρ, στα οποία δεν έχουμε ηθοποιούς.

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

- Συντονίζουμε συζήτηση με τους μαθητές και τις μαθήτριες σχετικά με θέματα όπως: Τι είδαν; Τι τούς έκανε εντύπωση; Πώς αισθάνονται; Ποιος μπορεί, κατά τη γνώμη τους, να είναι ο βασικός πρωταγωνιστής και στις δύο ταινίες; Πώς μπορούμε να καταλάβουμε ότι δεν είναι επαγγελματίες ηθοποιοί; Μήπως κάποιοι από αυτούς είναι φανταστικοί χαρακτήρες; Ποιοι θα μπορούσαν να είναι οι συσχετισμοί μεταξύ αυτών των ταινιών;
- Δείχνουμε κάποια μεμονωμένα κάδρα, πλάνα, σκηνές ή σεκάνς και τους ζητάμε να παρατηρήσουν και να περιγράψουν, για παράδειγμα, τι περιλαμβάνει το καδράρισμα (ενδεικτικά, πορτρέτο, γενικό πλάνο ή τοπίο), αν και πώς κινείται η κάμερα κ.ο.κ. ώστε να τους καθοδηγήσουμε σε όρους της κινηματογραφικής γλώσσας (Βλ. Αναλύσεις, σσ. 18-31).
- Οι μαθητές και οι μαθήτριες σε ομάδες επιλέγουν ένα ή περισσότερα στιγμιότυπα των ταινιών και φτιάχνουν την αφίσα της ταινίας (ζωγραφική, κολάζ, φωτογραφία), η οποία θα περιλαμβάνει σημαντικές πληροφορίες της ταινίας, και δίνουν και τα δικά τους logline (την ιστορία σε μια πρόταση) των ταινιών.
- Στους *Λουόμενους* βλέπουμε τη «Μικρή Βουλή» της Αιδηψού, όπου ο καθένας μπορεί να πάρει τον λόγο και να μιλήσει για κάποιο θέμα, ως δείγμα άμεσης δημοκρατίας, με έντονο το στοιχείο της σύγκρουσης και της λογομαχίας. Δίνουμε στην τάξη ένα θέμα προς συζήτηση. Για παράδειγμα, ποια είναι η γνώμη τους για τα άτομα της τρίτης ηλικίας; Η ταινία επηρέασε και πώς την εντύπωση που είχαν για αυτή την ηλικιακή περίοδο του ανθρώπου; Πώς αντιμετωπίζονται οι άνθρωποι της τρίτης ηλικίας από το οικογενειακό-φιλικό-κοινωνικό περιβάλλον τους; Πώς, κατά τη γνώμη τους, θα έπρεπε να αντιμετωπίζονται;

Στη συνέχεια, συγκροτείτε τη «Μικρή Βουλή» της τάξης, θέτοντας ένα κεντρικό θέμα προς συζήτηση, για παράδειγμα, ποια είναι τα δικαιώματα και ποιες οι υποχρεώσεις της τρίτης ηλικίας. Σκοπός είναι να δοθεί η ευκαιρία και η ελευθερία στους μαθητές και στις μαθήτριες να εξετάσουν το θέμα από διάφορες πλευρές, να ακουστούν όλες οι απόψεις, να έρθουν πιθανά σε αντιπαράθεση προκειμένου να υποστηρίξουν την άποψή τους με επιχειρήματα.

- Οι μαθητές και οι μαθήτριες σε ομάδες καλούνται να σχηματίσουν με τα σώματά τους μια παγωμένη εικόνα, ένα ομαδικό γλυπτό, μια εικονική αναπαράσταση, μη ρεαλιστική, με θέμα, για παράδειγμα, «Στιγμές μεταμόρφωσης στα λασπόλουτρα», με αφορμή τους *Λουόμενους*. Στη συνέχεια, οι παγωμένες εικόνες μπορούν να κινηθούν και τα παιδιά να βάλουν λόγο, για παράδειγμα, τι σκέφτεται ο κάθε χαρακτήρας, ή ένα τραγούδι στην κινούμενη εικόνα. Τα ομαδικά γλυπτά μπορούν να φωτογραφηθούν και να γίνει μια έκθεση φωτογραφίας μέσα στην τάξη.
- Δίνουμε σε ομάδες μαθητών και μαθητριών δέκα τυπωμένα στιγμιότυπα από το κάθε ντοκιμαντέρ, τα οποία καλούνται να βάλουν σε σειρά και να διηγηθούν μια ιστορία. Έπειτα μπορεί να σκεφτούν κάποια σύντομα κείμενα, είτε ως διάλογο είτε ως αφήγηση. Στη συνέχεια, μπορούν να προσθέσουν και μουσική. Κατόπιν, ερωτώνται τα παιδιά τι αλλάζει με τη χρήση της μουσικής. Επίσης, προκαλούμε συζήτηση για το τι νομίζουν ότι θα συμβεί, αν αλλάξουν τη σειρά των εικόνων ή αφαιρέσουν κάποια εικόνα. Έτσι, μας δίνεται αφορμή για να αναφερθούμε στον ρόλο και στη σημασία του μοντάζ.

ΗΛΙΚΙΑ 16-19 ΕΤΩΝ

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

- Συντονίζουμε συζήτηση για τον κινηματογράφο ως τέχνη σύνθεσης: Ποια είναι τα συνθετικά του στοιχεία (κάδρο, πλάνο, εκτός πεδίου, βάθος πεδίου, σκηνή, σεκάνς, κίνηση, ρυθμός, ήχος, χρώμα κ.ά).
- Μπορούμε να ρωτήσουμε τους μαθητές και τις μαθήτριες αν είχαν την ευκαιρία να ακούσουν τους όρους «εθνογραφικό ντοκιμαντέρ» ή «ντοκιμαντέρ παρατήρησης»; Τι θα μπορούσαν να σημαίνουν κατά τη γνώμη τους;
- Συντονίζουμε συζήτηση των μαθητών και των μαθητριών με θέμα το σώμα και τις απόψεις που κυριαρχούν για αυτό σήμερα: Ποια είναι τα πρότυπα ομορφιάς στις μέρες μας; Ένα σώμα γερασμένο είναι αποδεκτό από την κοινωνία και κατά πόσο;

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

- Οι μαθητές και οι μαθήτριες σε ομάδες ενθαρρύνονται να εστιαστούν στη δημιουργία ενός πορτρέτου για κάποιον χαρακτήρα που τους ενδιαφέρει στην πραγματική ζωή. Μπορεί να είναι κάποιος ηλικιωμένος συγγενής, ένας κοντινός φίλος, ένας γείτονας στην περιοχή. Οι μαθητές και οι μαθήτριες μπορούν να κρατήσουν σημειώσεις σε σχέση με το πρόσωπο και το περιβάλλον του. Στη συνέχεια, μπορούν να πραγματοποιήσουν φωτογραφικά πορτρέτα και να επιλέξουν πέντε διαφορετικές φωτογραφίες, στο ίδιο σκηνικό, αλλάζοντας μέγεθος πλάνου (από πολύ κοντινό έως πολύ μακρινό) ή αλλάζοντας φωτισμό (φωτεινότητα, αντίθεση, χρώμα).

  Ακολούθως, οι μαθητές και οι μαθήτριες προτρέπονται να κινηματογραφήσουν τον χαρακτήρα, δημιουργώντας ένα σύντομο βίντεο, διάρκειας ενάμισι λεπτού, σε δύο εκδοχές, μία ασπρόμαυρη και μία έγχρωμη, με αλλαγές, για παράδειγμα, στα καδραρίσματα ή στην κίνηση της κάμερας. Έπειτα προβάλλουμε τα βίντεο και συντονίζουμε τη συζήτηση σχετικά με τα εξής: Τι παρατηρούν στο ασπρόμαυρο και τι στο έγχρωμο βίντεο, επηρεάζει η αλλαγή χρώματος και πώς το τελικό αποτέλεσμα; Τι παρατηρούν όταν αλλάζουν ένα συνθετικό στοιχείο;
- Η *Οδύσσεια* του Ομήρου είναι το έπος της θάλασσας. Η ευρηματικότητα, η περιπέτεια, το ταξίδι, το γεωγραφικό στοιχείο, οι δοκιμασίες, η συντροφικότητα, η επινόηση και το υγρό στοιχείο χαρακτηρίζουν το έργο. Μπορούμε να επιλέξουμε ένα απόσπασμα από την *Οδύσσεια*, και στη συνέχεια οι μαθητές και οι μαθήτριες σε ομάδες καλούνται να σχεδιάσουν και να παρουσιάσουν μία εικόνα ή μία σκηνή βασισμένη σε αυτό το απόσπασμα, με μη ρεαλιστική αναπαράσταση, για παράδειγμα, μπορεί να κάνουν το καράβι σχηματικά με τα σώματά τους. Έπειτα, αν θέλουν, μπορούν να προσθέσουν λόγο, κίνηση, μουσική και ήχους.
- Δείχνουμε στην τάξη μια σειρά από φωτογραφίες από το *Ψαράδες και ψαρέματα*, που απεικονίζουν τον Μόλυβο της Λέσβου το 1961, και μια σειρά από φωτογραφίες από τον ίδιο οικισμό όπως είναι σήμερα. Συντονίζουμε συζήτηση σχετικά με τα εξής: Τι παρατηρούν; Τι έχει αλλάξει με το πέρασμα του χρόνου; Γνωρίζουν ότι η Λέσβος είναι ένα νησί στο οποίο καταφεύγουν πρόσφυγες, όπου διαμένουν σε κλειστές δομές; Οι μαθητές και οι μαθήτριες καλούνται να εντοπίσουν εικόνες από το Διαδίκτυο για τον Μόλυβο σήμερα και για τους πρόσφυγες για να τις συζητήσουν.[43] Επίσης, μπορούν να δώσουν τίτλους στις φωτογραφίες της δεκαετίας του ’60 και στις φωτογραφίες του σήμερα.

43 Για παράδειγμα, προτρέπουμε τους μαθητές και τις μαθήτριες να αναζητήσουν την εικόνα που οι λεγόμενες «Γιαγιάδες της Λέσβου» φροντίζουν ένα μωρό από τη Συρία (https://www.ekathimerini.com/society/236675/lesvos-granny-a-symbol-of-solidarity-in-the-refugee-crisis-dies-at-age-90/) ή την εικόνα του Λέσβιου ψαρά που ήταν εθελοντής στις επιχειρήσεις διάσωσης των προσφύγων (https://www.unhcr.org/gr/en/4584-volunteers-saved-lives-lesvos-nominated-nobel-peace-prize.html). Μία από τις γιαγιάδες και ο ψαράς ήταν υποψήφιοι για το Νόμπελ Ειρήνης το 2016.

ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ ΧΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η Ταινιοθήκη της Ελλάδος (ΤτΕ), στο πλαίσιο του CinEd, κατέχει τα δικαιώματα χρήσης των φωτογραφιών των ντοκιμαντέρ *Ψαράδες και ψαρέματα* και *Λουόμενοι* που παρατίθενται στον ανά χείρας παιδαγωγικό φάκελο και στα φυλλάδια μαθητή-ριας.

Το CinEd κατέχει τα δικαιώματα χρήσης των φωτογραφιών από τις ταινίες της συλλογής που παρατίθενται στον ανά χείρας παιδαγωγικό φάκελο και στα φυλλάδια μαθητή-ριας.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ:

σελ. 8: *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929), Τζίγκα Βερτόφ, The New European, διαθέσιμο στο: https://www.theneweuropean.co.uk/the-joy-of-revolution/

σελ. 8: *Σχετικά με τη Νίκαια* (1930), Ζαν Βιγκό, Janus Films, διαθέσιμο στο: https://www.janusfilms.com/films/1896

σελ. 8: *Βροχή* (1929), Γιόρις Ίβενς, Eye Film Museum – Netherlands, διαθέσιμο στο: https://www.eyefilm.nl/en/whats-on/transnatural-in-the-age-of-post-drought/269795

σελ. 9: *Titicut Follies* (1967), Φρέντερικ Γουάιζμαν, Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, διαθέσιμο στο: https://www.filmfestival.gr/el/movie-tdf/movie/14854

σελ. 9: *Τρελοί αφέντες* (1955), Ζαν Ρους, Ethnofest – Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου της Αθήνας, διαθέσιμο στο: https://www.ethnofest.gr/el/film/the-mad-masters/

σελ. 9: *Peter and Jane Flint* (1975), Χερμπ Ντι Τζόγια και Ντέιβιντ Χάνκοκ, Harvard Film Archive, διαθέσιμο στο: https://harvardfilmarchive.org/collections/herbert-di-gioia-and-david-hancock-vermont-people-collection

σελ. 11: *Αναστενάρια* (1959), Ρούσσος Κούνδουρος, Αρχείο ΤτΕ

σελ. 11: *Μακεδονικός γάμος* (1960), Τάκης Κανελλόπουλος, Αρχείο ΤτΕ

σελ. 11: *Θηραϊκός όρθρος* (1968), Σταύρος Τορνές και Κώστας Σφήκας, Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, διαθέσιμο στο: https://www.filmfestival.gr/el/movie-tdf/movie/14337

σελ. 11: *Μέγαρα* (1974), Σάκης Μανιάτης και Γιώργος Τσεμπερόπουλος, Αρχείο ΤτΕ

σελ. 11: *Πρώτη ύλη* (2011), Χρήστος Καρακέπελης, Αρχείο ΤτΕ

σελ. 12: Λέων Λοΐσιος, Κατάλογος του 17ου Φεστιβάλ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα», 2004.

σελ. 12: *Η ζωή στη Μυτιλήνη* (1961), Λέων Λοΐσιος, Κατάλογος του 17ου Φεστιβάλ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα», 2004

σελ. 13: Εύα Στεφανή, Αρχείο ΤτΕ

σελ. 13: *Το κουτί* (2004), Εύα Στεφανή, Αρχείο ΤτΕ

σελ. 14: Το συνεργείο στα γυρίσματα του *Ψαράδες και ψαρέματα*, με την ευγενική παραχώρηση της Ελίζαμπεθ Μεσθεναίου

σελ. 15: Ο διευθυντής φωτογραφίας Φώτης Μεσθεναίος στα γυρίσματα του *Ψαράδες και ψαρέματα*, με την ευγενική παραχώρηση της Ελίζαμπεθ Μεσθεναίου

σελ. 32: *Το παγόνι της θάλασσας* (1939), Λέο Ματίς, Μουσείο Μπενάκη, διαθεσιμο στο: https://www.fundacionleomatiz.org/

σελ. 32: *Οι λουόμενοι της Ανιέρ* (1884), Ζορζ Σερά, διαθέσιμο στο https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Baigneurs_a_Asnieres.jpg

σελ. 34: *Ο Νανούκ του Βορρά* (1922), Ρόμπερτ Φλάερτι, International documentary association, διαθέσιμο στο: https://www.documentary.org/feature/how-i-filmed-nanook-north

σελ. 34: *Ο άνθρωπος από το Αράν* (1934), Ρόμπερτ Φλάερτι, British Film Institute, διαθέσιμο στο: http://old.bfi.org.uk/sightandsound/reviews/releases/man-of-aran.php

σελ. 34: *Drifters* (1929), Τζον Γκρίρσον, British Film Institute, διαθέσιμο στο: https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/jason-singh-live-score-drifters-john-grierson

σελ. 34: *Η γη τρέμει* (1948), Λουκίνο Βισκόντι, Det Danske Filminstitut, διαθέσιμο στο: https://www.kosmorama.org/artikler/la-terra-trema

σελ. 34: *Στρόμπολι, η γη του Θεού* (1950), Ρομπέρτο Ροσελίνι, MoMA – Museum of Modern Art, διαθέσιμο στο: https://www.moma.org/calendar/events/1311

σελ. 36: *Ταξίδι του μέλιτος* (1979), Γιώργος Πανουσόπουλος, στο: Δημήτρης Κερκίνος, *Αφιέρωμα στον Γιώργο Πανουσόπουλο – Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2005.

σελ. 37: *Ψαράς* (περί το 1650 π.Χ.), Υπουργείο Παιδείας, Διά Βίου Μάθησης και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, διαθέσιμο στο: http://www.pi-schools.gr/lessons/aesthetics/eikastika/afises/index.php?id=3&v=2

σελ. 37: Μαρμάρινο αγαλμάτιο Αφροδίτης (τέλη 2ου αι. π.Χ.), Ελένη Παπαδοπούλου – Χρύσα Μπούρμπου – Μιμίκα Γιαννοπούλου, *Bath Time. Σώμα, Νερό, Διάλογοι*, Κατάλογος έκθεσης, Αρχαιολογικό Μουσείο Χανιών, 2022, διαθέσιμο στο: https://amch.gr/wp-content/uploads/2023/04/amch-publications-bath-time_el.pdf

σελ. 38: Πήλινη αττική ερυθρόμορφη πελίκη, στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Νικοξένου (τέλη 5ου αι. π.Χ.), Ελένη Παπαδοπούλου – Χρύσα Μπούρμπου – Μιμίκα Γιαννοπούλου, *Bath Time. Σώμα, Νερό, Διάλογοι*, Κατάλογος έκθεσης, Αρχαιολογικό Μουσείο Χανιών, 2022, διαθέσιμο στο: https://amch.gr/wp-content/uploads/2023/04/amch-publications-bath-time_el.pdf

σελ. 38 *Το θαύμα του πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιχθύων από τον Ιησού Χριστό* (6ος αιώνας), Phaidon, διαθέσιμο στο: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/december/22/gombrich-explains-christian-iconography/

σελ. 38: Ψάρεμα με πυροφάνι (περίπου 1060), μικρογραφία από τα *Κυνηγετικά* του Ψευδο-Οππιανού, Food print project, διαθέσιμο στο: https://foodprint-project.com/archive/cynegetica/

σελ. 38: *Οι μεγάλες λουόμενες* (1898), Πολ Σεζάν, Philadelphia Museum of Art, διαθέσιμο στο: https://philamuseum.org/collection/object/104464

σελ. 38: Οι *Λουόμενοι* (1896-1898), Πολ Σεζάν, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, διαθέσιμο στο: https://www.nationalgallery.gr/artwork/oi-louomenoi-megali-plaka/

σελ. 39: *Αυτό που μου έδωσε το νερό* (1939), Φρίντα Κάλο, *Phoenix*, University of Tenesee, διαθέσιμο στο: https://phoenixmagazine.net/frida-kahlo-and-what-the-water-gave-me/

σελ. 39: *Γρύπποος Μυτιλήνης* (1928), Θεόφιλος, Κατάλογος Μουσείου Θεόφιλου, Μυτιλήνη.

σελ. 39: *Ψαράδες της Αίγινας* (1958), Τάσσος, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, διαθέσιμο στο: https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/fishermen-of-aegina/

σελ. 39: *Ψαράδες* (1959), Τάσσος, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, διαθέσιμο στο: https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/fishermen-3/

CINED.EU: ΨΗΦΙΑΚΗ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΟΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΤΟ CINED ΕΙΣΑΓΕΙ:

- μια πολύγλωσση και δωρεάν προσβάσιμη πλατφόρμα σε σαράντα πέντε χώρες της Ευρώπης, για την οργάνωση δημόσιων μη κερδοσκοπικών προβολών,
- μια συλλογή ευρωπαϊκών ταινιών που απευθύνεται σε παιδιά και νέους ηλικίας 6 έως 19 ετών,
- παιδαγωγικά εργαλεία που θα προετοιμάζουν και θα συνοδεύουν τις προβολές: φάκελο για κάθε ταινία, παιδαγωγικά σενάρια για τον διαμεσολαβητή ή τον εκπαιδευτικό, φυλλάδιο μαθητή για το νεαρό κοινό, εκπαιδευτικά βίντεο για συγκριτική ανάλυση των αποσπασμάτων από τις ταινίες.

Το CinEd είναι ένα πρόγραμμα ευρωπαϊκής συνεργασίας που είναι αφιερωμένο στην εκπαίδευση για τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Το CinEd συγχρηματοδοτείται από το πρόγραμμα MEDIA «Δημιουργική Ευρώπη» της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

CinEd

Co-funded by the European Union Creative Europe MEDIA

REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA | cinemateca portuguesa CINEMATECA PORTUGUESA MUSEU DO CINEMA, I.P.

a bao a qu

os filhos de LUMIÈRE formação • educação do olhar • educação artística

ARTE URBANA collectif

ASOCIATIA CULTURALA CONTRASENS

Association of Czech Film Clubs

BACACI SJENKI

COOPERATIVA SOCIALE GET

DEUTSCHE FILMAKADEMIE

DFF DEUTSCHES FILMINSTITUT FILMMUSEUM

HEFILM

GREEK FILM ARCHIVE >FILM MUSEUM

MOG DIGITAL MEDIA

MENO AVILYS

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ

ARTA