

Α.Τ.Ε.Ι. ΚΡΗΤΗΣ - ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΡΕΘΥΜΝΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ &
ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

“ Δημιουργία ντοκιμαντέρ με θέμα ολοκαυτώματα
στο νομό Ρεθύμνου “

Περιβολαράκης Κών/νος
ΑΜ: 538

Επιβλέπων καθηγητής: Χουσίδης Χρήστος

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία, είναι ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τα ολοκαυτώματα στο νομό Ρεθύμνου, την περίοδο του 1944 τα οποία έγιναν από τους γερμανούς εις βάρος των κατοίκων των Ανωγειών και των κατοίκων της Κρύας βρύσης.

Σκοπός του ντοκιμαντέρ είναι η οπτικοακουστική καταγραφή μαρτυριών ανθρώπων που ήταν παρόντες εκείνη την περίοδο, όπως επίσης ανθρώπων που έχουν κάνει ιστορική έρευνα για το θέμα.

Στο γραπτό μέρος της πτυχιακής παραθέτονται τα ιστορικά γεγονότα με χρονολογική σειρά. Πρώτα αναφερομαι στις αιτίες που οδήγησαν στο ολοκαύτωμα και στη συνέχεια στο χρονικό του ολοκαυτώματος στα Ανώγεια και στην Κρύα Βρύση.

Επίσης γίνεται αναφορά στις τεχνολογικές ανακαλύψεις που οδήγησαν στην δημιουργία του κινηματογράφου και στους ανθρώπους που συνέβαλαν. Επίσης γίνεται αναφορά στην ιστορία της τέχνης του κινηματογράφου και σε κάποιες παραγωγές που όρισαν το μέλλον του κινηματογράφου και ειδικότερα του ντοκιμαντέρ. και στα είδη του τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ. Τέλος γίνεται αναφορά στην διαδικασία που ακολουθήσαμε για την παραγωγή του ντοκιμαντερ αναλυτικά σε όλα τα στάδια της

Περιεχόμενα

1.0. Ιστορικά στοιχεία

- 1.1. Αιτίες που οδήγησαν στο ολοκαύτωμα των χωριών του Ρεθύμνου
 - 1.1.1. Απαγωγή του στρατηγού Φον Κραίπε
 - 1.1.2. Σαμποτάζ στο χωριό Δαμάστα Μαλεβυζίου
 - 1.1.2.A. Πρωτη φαση της επιχειρησης
- 1.2. ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΓΗ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ ΤΩΝ ΑΝΩΓΕΙΩΝ
- 1.3. ΣΥΣΚΕΨΗ ΤΩΝ ΑΝΤΑΡΤΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ ΑΝΩΓΕΙΩΝ
10 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1944
- 1.4. Καταστροφή Ανωγείων
- 1.5. Καταστροφή των χωριών του Κέντρου

2.0. Η ιστορία του κινηματογράφου

- 2.1. Η ανακάλυψη των μηχανών
- 2.2. Τα οπτικά παιχνίδια
- 2.3. Η φωτογραφία
- 2.4. Το στοιχημα των 25.000 δολαριων
- 2.5. Καλημερα κυριε Εντισον
- 2.6. Οι αδελφοι Λιμιερ
- 2.7. Επιτέλους κινηματογράφος

3.0. Το ντοκιμαντέρ

- 3.1. Δύο εμβληματικές μορφές
- 3.2. Η αποκάλυψη Robert Flaherty
- 3.3. Η επανάσταση: Τζίγκα Βέρτοφ
- 3.4. Το ντιρέκτ και η τεχνολογία
- 3.5. Είδη ντοκιμαντέρ
- 3.6. Είδη τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ
 - 3.6.1. Το ιστορικό είδος ντοκιμαντέρ
 - 3.6.2. Το επιστημονικό είδος ντοκιμαντέρ
 - 3.6.3 Το βιογραφικό είδος ντοκιμαντέρ
 - 3.6.4 Ταξιδιωτικό είδος ντοκιμαντέρ

4.0 Η δημιουργία της κινηματογραφικής παραγωγής

- 4.1 Η προ-παραγωγή
 - 4.1.1 Συγγραφή σεναρίου
 - 4.1.2 Επιλογή εξοπλισμού
- 4.2.0 Η παραγωγή του ντοκιμαντερ
 - 4.2.1 Βρύσες

- 4.2.2 Ανώγεια
- 4.3.0 Η μετα-παραγωγή
 - 4.3.1 Capturing
 - 4.3.2 Voice-over
 - 4.3.3 Μονταζ
 - 4.3.4. Export
 - 4.3.5. DVD Authoring

5.0 Τεχνικά χαρακτηριστικά εξοπλισμού

5.1 Εικόνα

5.1.1 Κάμερα Panasonic DVC 200

5.1.2 Κάμερα Canon XL2

5.2 Ήχος

5.2.1 Ψηφιακό καταγραφικό ήχου Zoom H4

5.2.2 Μικρόφωνο RODE NTG-1

5.2.3 Ακουστικά Beyerdynamic DT770 Pro

1. Ιστορικά στοιχεία

1.1. Αιτίες που οδήγησαν στο ολοκαύτομα των χωριών του Ρεθύμνου

1.1.1. Απαγωγή του στρατηγού Φον Κραίπε

Το τελευταίο δεκαήμερο του Απριλίου 1944 παρουσιάστηκαν στην περιοχή του Ηρακλείου οι Βρετανοί αξιωματικοί ταγματάρχης Λη Φέρμορ και ο λοχαγός Μος Μπιλ, ο πρώτος εκ των οποίων συνέλαβε την ιδέα της απαγωγής του Γερμανού Στρατηγού Φον Κραίπε Διοικητή Μεραρχίας Βρέμης που είχε έδρα στο Ηράκλειο. Την απαγωγή σχεδίασαν και εκτέλεσαν οι Βρετανοί αξιωματικοί και πολλοί Κρήτικοι αντάρτες. Συγκεκριμένα πήραν μέρος ο λοχίας αντάρτης της ομάδας Ανωγείων Ιωάννης Γ. Βιτώρος, τμήμα του παραρτήματος της επιτροπής Μέσης επαρχίας Μονοφατσίου το οποίο τέθηκε σε επιφυλακή για την υποστήριξη του αποσπάσματος απαγωγής και ένοπλο τμήμα της ομάδας Ανωγείων υπό τον Νικόλαο Γ. Σταυρακάκη.

Στις 26 Απριλίου 1944 την νύκτα οι Βρετανοί με τους Έλληνες, συλλαμβάνουν τον Στρατηγό Φον Κραίπε στην διαδρομή από Αρχάνες προς Ηράκλειο. Κατόπιν ένοπλο τμήμα της ομάδας Ανωγείων, με επικεφαλή των Νικ. Γ. Σταυρακάκη παρέλαβε το Γερμανό Στρατηγό από την περιοχή Γενί Γκαβέ και των οδήγησάν στα Ανώγεια, όπου και παρέμειναν για 24 ώρες. Έπειτα το συνοδευτικό απόσπασμα κατευθύνθηκε στην περιοχή που βρισκόταν η βάση του αποσπάσματος στον Ψηλορείτη όπου παρέμειναν για 48 ώρες. Τέλος σχηματίστηκε ειδικό συνοδευτικό απόσπασμα, από άνδρες της αντάρτικης ομάδας Πετρακογιώργη και με αντάρτες της ομάδας των Ανωγείων, οι οποίοι μετέφεραν τον Στρατηγό μέχρι την επαρχία Αμαρίου όπου και παρέμειναν εκείνη τη μέρα, την επομένη ημέρα αναχώρησαν με κατεύθυνση την Αφρική με Αγγλικό μέσω.

1.1.2 Σαμποτάζ στο χωριό Δαμάστα Μαλεβυζίου

Την νύκτα της εβδόμης Αυγούστου του 1944, κατόπιν διαταγής του συμμαχικού στρατηγίου Μέσης Ανατολής διατάχθηκε επίθεση στο Γερμανικό τμήμα ασφαλείας της μοναδικής οδικής αρτηρίας Ηρακλείου-Ρεθύμνου-Χανίων. Σχηματίστηκε απόσπασμα από τους άνδρες της ανεξάρτητης αντάρτικης ομάδας Ανωγείων, με επικεφαλή τον Νικόλαο Γ. Σταυρακάκη και με τους αντάρτες:

1. Κ. Σμπόκο ή Κωστακογιάννη
2. Β. Σπιθούρι

3. Ε. Γ. Κοντόκαλο
4. Κ. Β. Κεφαλογιάννη ή Κουντόκωστα
5. Ελευθ. Ε. Σκουλά

Ρώσοι απελευθερωθέντες αιχμάλωτοι που είχαν ενσωματωθεί στην ομάδα των Ανωγείων και ήταν υπό της διαταγές της.

Ολόκληρο το αποσπασμά ήταν υπο της διαταγές του Βρετανού λοχαγού Μος Μπιλ, ο οποίος είχε μαζί του και τους κάτωθι:

1. Ζαχ. Χαιρέτη απο την Αυγενική Μαλεβυζίου
2. Γεωρ. Τυράκη απο το Αμάρι
3. Γεωρ. Σμπώκο απο τον Άγιο Θωμά

Το παραπάνω απόσπασμα έστησε ενέδρα στη στροφή της οδού Ηρακλείου Ρεθύμνου, σε απόσταση 1300 μέτρων δυτικά του χωριού Δαμάστα Μαλεβυζίου. Ολόκληρη η δύναμη της ενόπλου ομάδας των Ανωγείων τεθηκε σε επιφυλακή και τοποθετήθηκαν σε σημαντικές θέσεις για την υποστήριξη του αποσπάσματος.

1.1.2.A. Πρωτη φαση της επιχειρισης

Το πρωί της ογδός Αυγούστου αφού απομονώθηκαν η κινηθέντες κάτοικοι του χωριού Δαμάστα και όλοι οι διερχόμενοι της περιφέρειας εκείνης, τοποθετήθηκε αντιαρματική νάρκη ακριβώς στη στροφή της οδού μέσα σε μια χαράδρα και το απόσπασμα πήρε θέσεις κατα μήκος της περιμένοντας το Γερμανικό απόσπασμα ασφαλείας.

Στις 7.45 ακριβώς έφθασαν στον τόπο της ενέδρας τρία οχήματα προερχόμενα απο το Ηράκλειο, με δεκαοχτώ Γερμανούς και Ιταλούς στρατιώτες. Το πρώτο όχημα έπεσε στην νάρκη και τα υπόλοιπα αχρηστεύθηκαν απο τους αντάρτες , σκοτώθηκαν τρεις Γερμανοί και τέσσερις Ιταλοί και οι υπόλοιποι αιχμαλωτίστηκαν μετά την αιφνιδιαστική επίθεση.

Μετά απο τα παραπάνω γεγονότα το απόσπασμα καθάρισε την οδό και τα υπολείμματα απο την συμπλοκή και οι άνδρες πήραν εκ νέου τις θέσεις τους αναμένοντας το απόσπασμα ασφαλείας της οδου.

1.1.2.B. Δεύτερη φάση της επιχείρισης

Στις 8:30 η ώρα περίπου ο παρατηρητής του αποσπάσματος ενημερώνει για την άφιξη του Γερμανικού αποσπάσματος ασφαλείας της οδού, το οποίο αποτελείω απο ενα τεθωρακισμένο όχημα που διέθεται δυο πολυβόλα και

ενός στρατιωτικού οχήματος που μετέφερε 45 περίπου γερμανούς στρατιώτες.

Όταν προσέγγισαν τα οχήματα στην θέση που ήταν η ενέδρα, ο επικεφαλής του αποσπάσματος ο Βρετανός λοχαγός Μος Μπιλ διέταξε την επίθεση στα εχθρικά οχήματα και κατάφερε την στιγμιαία εξουδετέρωση τους πριν προλάβουν να χρησιμοποιήσουν τον βαρύ οπλισμό τους.

Κατόπιν ο Βρετανός λοχαγός Μος Μπιλ με αξιοθάρσυστη ψυχραιμία και θάρρος, με ένα άλμα του βρέθηκε σε απόσταση δέκα μετρων από το τεθωρακισμένο όχημα και εξουδετέρωσε τον χειριστή του ενός πολυβόλου και μετά ασχολήθηκε με την λήψη φωτογραφιών της εξελισσόμενης μάχης. Τέλος οι άνδρες του αποσπάσματος με συστηματικές ενέργειες κατάφεραν να κυκλώσουν το τεθωρακισμένο όχημα, πράγμα που αντελήφθη ο χειριστής του, και το όχημα κινήθηκε ολοταχώς όπισθεν με κατεύθυνση το Ηράκλειο. Το απόσπασμα παρέλαβε τους αιχμαλώτους των οπλισμό τους και τα πυρομαχικά τους και επέστρεψε στη βάση του στο λιμέρι των Ανωγείων.

Κατα την επιχείρηση όλοι όσοι έλαβαν μέρος επέδειξαν εξαιρετική ψυχραιμία. Ιδιαίτερη αυτοθυσία και ηρωισμό επέδειξε ο Κωνστ. Β. Κεφαλογιάννης ο οποίος προτάθηκε από την Αγγλική υπηρεσία για παράσημο. Οι απώλειες της ανεξάρτητης ομάδας των Ανωγείων ήταν:

Νεκροί:

1. Ρώσος στρατιώτης

Τραυματίες: (Ανωγειανών)

1. Εμμαν. Β. Σπιθούρης
2. Κωνστ. Β. Κεφαλογιάννης ή Κουντόκωστας

1.2. ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΓΗ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ ΤΩΝ ΑΝΩΓΕΙΩΝ

ΔΙΑΤΑΓΗ

Του Γερμανού Στρατηγού Διοικητή ΦΡΟΥΡΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ.

Επειδή η πόλη των Ανωγείων είναι κέντρο της Αγγλικής Κατασκοπείας στη Κρήτη και οι Ανωγειανοί εκτέλεσαν το Σαμποτάζ της Δαμάστας. Επειδή στα Ανώγεια βρίσκουν άσυλο και προστασία οι αντάρτες των διαφόρων

ομάδων αντιστάσεως και επειδή απο τα Ανώγεια πέρασαν οι απαγωγείς του Στρατηγού Φον Κραίπε, χρησιμοποιώντας ως σταθμό διακομιδής τα Ανώγεια.

ΔΙΑΤΑΣΣΟΜΕΝ

Την ισοπέδωση τούτων και την εκτέλεσιν παντός αρρένος Ανωγειανού που θα βρεθεί εντός του χωριού και γύρω του σε απόσταση ενος χιλιομέτρου.

ΧΑΝΙΑ 13 Αυγουςτου 1944
ΣΤΡΑΤ/ΚΟΣ ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΦΡΟΥΡΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ
Χ. ΜΥΛΛΕΡ

1.3. ΣΥΣΚΕΨΗ ΤΩΝ ΑΝΤΑΡΤΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ ΑΝΩΓΕΙΩΝ 10 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1944

Μετά την έκδοση της Γερμανικής Διαταγής περι επιβολής σκληρών κυρώσεων και επειδή ήταν βέβαιη η επιβολή τους απο τον κατακτητή, τόσο στα ένοπλα τμήματα όσο και στον άμαχο πληθυσμό, ως και στα έμψυχα και άψυχα αντικείμενα, το πρωί στις 10 Αυγούστου 1944 έκαναν σύσκεψη οι Ηγέταις της Ανεξάρτητης Αντάρτικης Ομάδας Ανωγείων και της ένοπλης ομάδας του Ε.Α.Μ - Ε.Λ.Α.Σ κατα την οποία σύσκεψη πήραν την απόφαση να μην χτυπηθεί ο εχθρός, πριν ή και κοντά στο χωριό Ανώγεια, με την ελπίδα περισώσεως του Χωριού, ή μέρους των κατοίκων του, αλλα να αντισταχθή άμυνα και επιθετική ενέργεια μόνο σε περίπτωση προσεγγίσεως εχθρικών τμημάτων στα λημέρια των αντάρτικων ομάδων στη θέση Μυθιά και στη θέση Τσουνία.

1.4. Καταστροφή Ανωγείων

Την νύκτα στις 12 Αυγούστου 1944 Γερμανικές δυνάμεις δύο ταγμάτων του 65^{ου} Συντάγματος με τέλειο οπλισμό μεταφέρθηκαν με 30 οχήματα στο χωριό Σίσαρχα, τρία χιλιόμετρα απο τα Ανώγεια, με διοικητή τον ταγματάρχη Μάρτεν. Οι Ανωγειανοί σκοποί αντιλήφθηκαν τους Γερμανούς

και ειδοποίησαν τους κατοίκους και ολοι όσοι κάτοικοι ήταν σε θέση να χρησιμοποιηθούν όπλα κατευθυνθήκαν στα βουνά. Μαζί έφυγαν και κάποια γυναικόπαιδα. Οι Γερμανοί έφτασαν με τα πόδια στα Ανώγεια, τα κύκλωσαν με διπλό κλοιό και εγκατέστησαν φυλάκια στους γύρω λόφους. Όταν άρχισε να ξημερώνει η 13^η Αυγούστου, οι Γερμανοί στρατιώτες άρχισαν να εισβάλουν στο χωριό απο διάφορες κατευθήσεις πυροβολώντας στον αέρα για εκφοβισμό. Ύστερα συγκέντρωσαν όλους τους εναπομείναντες κατοίκους στην πλατεία Αρμί.

Ο ταγματάρχης Μάρτεν τους διάβασε τη διαταγή του στρατιωτικού διοικητή Φρουρίου Κρήτης στρατηγού Χ. Βάλτερ Μίλερ. Μετά την ανάγνωση της διαταγής διέταξαν τα γυναικόπαιδα που είχαν συγκεντρωθεί στην πλατεία Αρμί, περίπου 2500 άτομα, να σχηματίσουν φάλαγγα και με ισχυρή συνοδεία τους οδήγησαν μέχρι το χωριό Γενί Γκαβέ όπου τους εγκατέλειψαν.

Μέσα στο έρημο χωριό οι Γερμανοί στρατιώτες άρχισαν συστηματική έρευνα και επιδόθηκαν σε λεηλασία του πλούτου των σπιτιών, που ήταν χρηματικά ποσά, χρυσαφικά, εργαλεία, σπάνια υφαντά, τρόφιμα και κοπάδια αιγοπροβάτων.

Οι Γερμανοί υποχρέωσαν πολίτες που είχαν συλλάβει σε διάφορες περιοχές να μεταφέρουν όλο τον πλούτο με ζώα στα Σίσαρχα και απο εκεί με φορτηγά τον προωθούσαν στο Ηράκλειο, όπου μέρος τους, το πουλούσαν σε μαυραγορείτες, ενώ τα πιο πολύτιμα είδη τα μετέφεραν στο αεροδρόμιο του Καστελίου και απο εκεί τα έστελναν αεροπορικώς στη Γερμανία.

Κατα την διάρκεια των ερευνών της λεηλασίας, οι Γερμανοί βρήκαν σε ορισμένα σπίτια και κοντά στο χωριό 20 περίπου γέροντες και γερόντισσες, κατάκοιτους, που δεν μπορούσαν να μετακινηθούν ή αρνήθηκαν να εγκαταλείψουν το χωριό, τους οποίους σκότωσαν και έκαψαν.

Στις 28 Αυγούστου οι Γερμανοί εκτέλεσαν στα Σίσαρχα 31 ομήρους που είχαν αγγαρέψει για τη συγκέντρωση και μεταφορά της λείας τους. Ύστερα μια διμοιρία μηχανικού και καταστροφών άρχισε το κάψιμο και την ανατίναξη των σπιτιών με εκρηκτικές ύλες.

Οι Γερμανικές δυνάμεις καταστροφής αποσύρονταν κάθε βράδυ στα Σίσαρχα όπου και διανυκτέρευαν, και το πρωί επέστρεφαν στα Ανώγεια και συνέχιζαν.

Η λεηλασία και η καταστροφή των Ανωγείων απο τους Γερμανούς κράτησε 24 μερες, απο τις 13 Αυγούστου μέχρι τις 5 Σεπτεμβρίου 1944, οπότε και αποχώρησαν αφήνοντας πίσω τους ένα ισοπεδωμένο χωριό μέσα στους καπνούς και τα αποκαΐδια.

1.5 Καταστροφή των χωριών του Κέντρου

Οι Γερμανοί κύκλωσαν το Άνω Μέρος τα χαράματα της Τρίτης 22 Αυγούστου 1944. Οι χωριανοί αντιλήφθηκαν τους Γερμανούς απο τα επίμονα και συνεχή και άγρια γαβγίσματα των σκύλων και απο ένα πυροβολισμό που ρίχτηκε στο Πανοχώρι κατα τις 4 το πρωί. Μόλις ξημέρωσε οι Γερμανοί σκορπίστηκαν στα σπίτια και στους δρόμους έβριζαν, φώναζαν, χτυπούσαν, πυροβολούσαν και καλούσαν τους χωριανούς να συγκεντρωθούν στο σχολείο. Στη δυτική αίθουσα μπαίνανε οι άνδρες και τα παιδιά απο 16 χρονων και πάνω και στην ανατολική τα γυναικόπαιδα.

Γύρω στις 8 άρχισε στην αίθουσα των ανδρών ο έλεγχος των ταυτοτήτων. Ένας ένας σηκώνονταν, δίνανε την ταυτοτητά τους στο Γερμανό διερμηνέα Έρμαν, ο οποίος αφού σύγκρινε τα στοιχεία του ελεγχόμενου με τα στοιχεία των καταστάσεων που είχε μπροστά του ο επικεφαλής διοικητής, τους υπεδείκνυε μετά απο συνεννοήσεις σε ποιο σημείο της αίθουσας να σταματήσουν.

Στη συνέχεια ανακοίνωσαν στα γυναικόπαιδα πως επειδή το χωριό έδειξε ασέβεια προς τις γερμανικές διαταγές θα τιμωρηθεί. Περιέθαλψε τους Άγγλους σαμποτέρ και τους Έλληνες συμμορίτες και δεν συνεργάστηκε μαζί μας για την ανεύρεση του στρατηγού Κραίπε. Τώρα θα πληρώσει. Θα πάτε σπίτια σας, θα πάρετε ότι μπορείτε και σε μια ώρα θα είστε όλοι εδώ για να φύγετε απο το χωριό. Στους δικούς σας που κρύβονται θα πείτε να παρουσιαστούν, γιατι όποιος παραμείνει ύστερα απο μια ώρα θα τουφεκίζεται.

Ύστερα απο τη φοβερή αυτη ανακοίνωση και εντολή, όλοι τρέξανε στα σπίτια τους, ειδοποίησαν τους δικούς τους να παρουσιαστούν, πήραν ότι πρόχειρο έβρισκαν και κυρίως ψωμί, ελιές, λίγα ρούχα και γύρισαν στο σχολείο.

Κατα τις 11 το πρωί ξεκίνησε μια τεράστια φάλαγγα, άνδρες, γυναίκες, παιδιά, πολλοί ανήμποροι και άρρωστοι, γέροι και γριές, συνοδεία Γερμανών και χωροφυλάκων, με κατεύθυνση προς Δρυγιές, Βρύσες, Καρδάκι, Γερακάρι, Ελένες και τελικό προορισμό το Μέρωνα. Το караβάνι αυτό της συμφοράς και της οδύνης, που στην πορεία συνεχώς αύξανε απο τους ξερριζωμένους άλλων χωριών, έφτασε λυπημένο, πεινασμένο και εξαντλημένο στο Μέρωνα το βράδυ και στρατοπέδευσε σε ενα χωράφι στο κέντρο του χωριού για να διανυκτερεύσει. Σε όλη τη διάρκεια της νύχτας οι πρόσφυγες ηταν κυκλωμένοι απο Γερμανούς και χωροφύλακες. Θα κόντευαν μεσάνυχτα οταν οι Γερμανοί αποφάσισαν να διώξουν με αυτοκίνητα τους άνδρες και τις κοπέλες που προορίζονταν για τα

«σύρματα» το ίδιο πρωί τους μετέφεραν στους Αποστόλους και τους είπαν: «Απο τη στιγμή αυτή είστε ελεύθεροι. Μπορείτε να πάτε όπου θέλετε. Πίσω στα χωριά σας δεν μπορείτε να γυρίσετε.»

Μετά την εντολή αυτή σκόρπισαν οι άνθρωποι σε όλα τα χωριά της επαρχίας Αμαρίου, που έδωσαν με απλοχεριά στέγη και προστασία στους πρόσφυγες. Συγχρόνως αποτελεί τίτλο τιμής για τους υπερήφανους κατοίκους των «καμένων χωριών», όπου με καρτερία και αξιοπρέπεια αντιμετώπισαν τη μεγάλη δοκιμασία.

Πίσω στο χωριό από τους κρατούμενους και τους γέροντες δεν επέζησε κανείς. Μόλις βίαια εγκατέλειψαν το χωριό τους οι Ανωμεριανοί, άρχισαν οι εκτελέσεις των μελλοθάντων. Οι πρώτοι πυροβολισμοί, σε ρυπές αυτομάτων όπλων, ακούστηκαν ύστερα από μισή ώρα, όταν οι πρόσφυγες φτάνανε στις Δρυγιές. Τους άκουγαν όλοι που βρίσκονταν έξω από τον κλοιό, στην «Κορυφή», στις «Φασοκοίτες», στη «Σάμιτο». Τους κρατούμενους τους οδήγησαν δύο δύο δεμένους στον τόπο των εκτελέσεων, για αυτό και κανείς δεν μπόρεσε να ξεφύγει. Στις 2μ.μ σίγησαν τα τουφέκια, την ώρα προφανώς που τελείωσαν οι εκτελέσεις. Τους γέροντες τους σκότωσαν σποραδικά σε διάφορα σημεία του χωριού. Ως τόποι των ομαδικών εκτελέσεων χρησιμοποιήθηκαν τέσσερα γειτονικά σπίτια. Μετά τις εκτελέσεις έβαλαν φωτιά, έκαψαν τα σπίτια και τους σκοτωμένους και στη συνέχεια τα γκρέμισαν με δυναμίτες και πετρώθηκαν τα πάντα. Η ταφή των νεκρών από τα συντρίμια των σπιτιών ήταν πλήρης και χρειάστηκε κόπος για την ανακάλυψή τους. Από την επόμενη μέρα άρχισε το έργο της λεηλασίας του χωριού, το κάψιμο και το γκρέμισμα των σπιτιών. Για τη μεταφορά των κλοπιμαίων επιστρατεύτηκαν πολλοί με τα ζώα τους από τα γύρω χωριά. Η καταστροφή και η λεηλασία κράτησε έξι μέρες και όταν τα χαράματα της 27^{ης} Αυγούστου έφυγαν οι Γερμανοί, άφησαν πίσω τους μόνο ερείπια και σκοτωμένους

2.0 Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΩΝ ΜΗΧΑΝΩΝ

Η εφεύρεση του κινηματογράφου, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ήρθε ως επιστέγασμα διαδοχικών επιστημονικών ανακαλύψεων που οφείλονταν σε πλήθος τεχνικές επινοήσεις, και θαυμάστηκε ως σπουδαία ανακάλυψη. Έτσι ολοκληρώθηκε το πανάρχαιο όνειρο της αναπαράστασης της ζωής και της κίνησης που ικανοποιούσε την ανάγκη του ανθρώπου για εντυπωσιακό θέαμα, μαγεία, μαγγανείες και αφηγήσεις φανταστικών ιστοριών.

Αναζητώντας τους μακρινούς προγόνους του κινηματογράφου, θα αναφερθούμε στον Λουκιανό, ο οποίος στο έργο του Αληθών διηγημάτων περιγράφει, αιώνες πριν τον Ιούλιο Βέρν, ένα ταξίδι στη Σεληνή, και κάνει μια ευφάνταστη αναφορά σε ένα «κάτοπτρο» τοποθετημένο στο στομίο ενός κρατηρα (πηγαδιού). Ο διαστημικός ταξιδιώτης, κοιτάζοντας την επιφάνεια του, μπορούσε να δει σκηνές και συμβάντα από την ζωή των ανθρώπων σε μακρινές πόλεις και έθνη της γής, και να ακούει της ομιλίες και τους λόγους τους.

Την ίδια εποχή της ύστερης αρχαιότητας στην κοσμοπολίτικη Αλεξάνδρεια, περί τον 1^ο μ.Χ. αιώνα, έζησε ο μεγαλύτερος εφευρέτης της αρχαιότητας, ο Ήρων, που μπορεί να συγκριθεί σε αριθμό και πρωτοτυπία επινοήσεων τουλάχιστον με τον Έντισον. Οι περισσότερες εφευρέσεις του Ήρωνα περιγράφονται αναλυτικά στο έργο του «Αυτόματα», προκαλώντας ακόμα και σήμερα το θαυμασμό. Μεταξύ άλλων, ο Ήρων εφήυρε την ατμομηχανή, υδραυλικά συστήματα παροχής ύδατος, χρήσιμες οικιακές συσκευές και συστήματα αυτορυθμιζόμενης τροφοδοσίας. Κυρίως όμως επινόησε ένα πολύπλοκο σύστημα καθρεφτών, μέσα από το οποίο ξεπρόβαλλαν επιβλητικές παραστάσεις, ενώ την ίδια ώρα, ακούγονταν ήχοι από αόρατες σάλπιγγες, κραυγές τρόμου, κελαηδισμοί πουλιών και θεϊκές φωνές. Αυτές οι μηχανικές αναπαραστάσεις, μερικές από τις οποίες συναντώνται και σήμερα σε λούνα πάρκ, στηρίζουν τη λογική των κινηματογραφικών σπέσιαλ εφέ, απευθύνονταν σε ένα κοινό που διψούσε να δει ένα σκηνοθετημένο θέαμα. Κατά κάποιον τρόπο αποτελούσαν τον κινηματογράφο των προγόνων μας ήταν, στη σύλληψη τους «σινεμά χωρίς ταινία».

2.1 Τα οπτικά παιχνίδια

Λίγα χρόνια αργότερα, πάλι στην Αλεξάνδρεια, ο αστρονόμος και γεωγράφος Πτολεμαίος Κλαύδιος (100-170μ.Χ.), πρώτος ασχολήθηκε με πειράματα οπτικής διάθλασης κατασκευάζοντας ένα περιστρεφόμενο δίσκο «ο δίσκος του Πτολεμαίου», το κάθε τμήμα του οποίου καλυπτόταν από

διαφορετικά χρώματα τα οποία αναμιγνύονταν, προσφέροντας στους θεατές την πρώτη καταγεγραμμένη οπτική απάτη που ερχόταν ως απόρροια μιας κίνησης.

Στους επόμενους αιώνες, η επικράτηση του χριστιανισμού επέφερε βαρύ πλήγμα στις επιστήμες, τον ορθολογισμό και τις τεχνολογικές αναζητήσεις. Όλα τα συστήματα αναπαράστασης της κίνησης και τα οπτικά παιχνίδια χαρακτηρίστηκαν ως ειδωλολατρικές απάτες και καταστράφηκαν.

Οι προσπάθειες για οπτικά πειράματα επανεμφανίζονται τον 17ο αιώνα, καθώς ο φιλόσοφος και μαθηματικός Καρτέσιος (1596-1650) πειραματίστηκε στη δημιουργία ενός σκοτεινού δωματίου εντός του οποίου «οι ακτίνες του ήλιου, περνώντας από ορισμένα έντεχνα ανοίγματα, αναπαριστούσαν φιγούρες ή αριθμούς». Τους επόμενους δύο αιώνες, ογδόντα περίπου επινοήματα προσπαθούν να αναπαραστήσουν την κίνηση και να ζωντανέψουν εικόνες, λύνοντας το καθένα από αυτά και από ένα τεχνικό πρόβλημα.

Πιο σημαντική ήταν η ανακάλυψη του «μαγικού φανού», ενός μηχανήματος με τη βοήθεια του οποίου προβάλλονταν μεγενθυμένες στον τοίχο ζωγραφιές και ο οποίος αποτελούσε κατά κάποιον τρόπο τον πρόδρομο του σημερινού slide projector. Τον μαγικό φανό ανακάλυψε και παρουσίασε, το 1645, στη Ρώμη, ο ιησουίτης μοναχός Αθανάσιος Κίρχερ. Στη συνέχεια, η μέθοδος βελτιώθηκε και εκλαϊκεύτηκε, και σε συνδυασμό με την παράδοση των κινέζικων σκιών δημιούργησε παραστάσεις μεγάλης δημοτικότητας, που έμειναν στην ιστορία με το όνομα *lenterna magica*. Στα μέσα του 19ου αιώνα ακόμα και στην Μονμάρτη, στο καμπαρέ «Μάυρος Γάτος», οι θαμώνες μπορούσαν να δούν τολμηρά θεάματα με τη μέθοδο *lenterna magica*, ενώ τα παιχνίδια οπτικής απάτης αποτελούσαν μέρος της πορνογραφίας. Πολλά βιβλία της εποχής είχαν στις σελίδες τους ένα ερωτικό σκίτσο που ελάχιστα διέφερε από το σκίτσο της προηγούμενης σελίδας, και έτσι, όταν κάποιος ξεφύλλιζε το βιβλίο στα γρήγορα, μπορούσε να δει μια γυναίκα να γδύνεται ή ένα ζευγάρι να κάνει έρωτα. Το 1825, οι Φίτον και Πάρις εφευρίσκουν το θαυματοτρόπιο: ένα δίσκο από χαρτόνι, που είχε και στις δύο όψεις του ζωγραφισμένα σχέδια. Η γρήγορη περιστροφή του δίσκου δημιουργούσε την ψευδαίσθηση της κίνησης. Ο Βέλγος Ζοζέφ Πλατό έκανε το επόμενο βήμα. Προσπαθώντας να επιτύχει την παραμονή της εικόνας στον αμφιβληστροειδή για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, κατασκεύασε το φενακιτισκόπιο (1828), ένα δίσκο με εγκοπές, πάνω στον οποίο κινούνταν μια λουρίδα με τα αναλυτικά σχέδια μίας πιο πολύπλοκης κίνησης. Λίγα χρόνια αργότερα (1834), ο Ουίλιαμ Χόρνερ τελειοποίησε το σύστημα και του έδωσε το όνομα ζωοτρόπιο,

επιτυγχάνοντας ακόμα γρηγορότερη κίνηση και δίνοντας στο τελικό αποτέλεσμα την όψη μίας πρωτόγονης ταινίας κινουμένων σχεδίων. Ο Εμίλ Ρενό (1844-1918) γοητεύτηκε από τις ανακαλύψεις του Πλατό και του Χόρνερ, και εργάστηκε σκληρά προκειμένου να επιτύχει αυτό που ο ίδιος ονόμασε οπτικό θέατρο. Αποτέλεσμα των πολύχρονων προσπαθειών του ήταν ένα σύστημα καθρεφτών που παρείχε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα «φωτεινής παντομίμας», όπως αναφέρεται στην αφίσα που διασώζεται στο Μουσείο Γκρέβεν. Η συσκευή γοήτευσε τους επισκέπτες της Διεθνούς Έκθεσης του 1878 και έκτοτε ο Ρενό αφοσιώθηκε με πάθος στην βελτίωση της. Στις 28 Οκτωβρίου 1892, στο Μουσείο Γκρέβεν, ζωγραφίζοντας ο ίδιος τις εικόνες πάνω σε μακριές χάρτινες λουρίδες και χειριζόμενος ο ίδιος το μηχάνημα, παρουσίασε μια ταινία γραφικής παντομίμας, τον Δύστηχο πιερότο, σε μια παράσταση που καταγράφηκε στην Ιστορία ως η πρώτη προβολή κινουμένων σχεδίων. Η επιτυχία του εγχειρήματος τον αιχμαλώτισε, και αφοσιώθηκε με απaráμιλλο πάθος στην προετοιμασία της επόμενης προβολής, μίας ταινίας διάρκειας ενός τετάρτου της ώρας, με τίτλο Γύρω από μια καμπίνα «Στην αρχή της ταινίας (γράφει ο Ζόρζ Σαντούλ που είχε την τύχη να την δει), οι φάρσες των λούμενων δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ακροθαλασσιάς που συμπληρώνεται από το αδιάκοπο πέταγμα των γλάρων. Αυτό το πέταγμα αποτελούσε ένα από τα κλού της ταινίας, γιατί συνιστούσε μια καινοτομία άγνωστη στο θέατρο. Ύστερα δένεται μια απλή πλοκή που αναπτύσσεται με ζωηράδα και ειρωνεία. Ένα ζευγάρι Παριζιάνων φτάνει στην αμμουδιά. Ένας δάνδης φλερτάρει την Παριζιάνα και δέχεται μια κλωτσιά στα πισινά επειδή προσπάθησε να παρακολουθήσει το γδυσιμό της στην καμπίνα. Το ζευγάρι κολυμπά, ο δάνδης αιχμαλωτίζεται στην καμπίνα ύστερα από μια μικρή συμπλοκή και η ταινία τελειώνει με το πέρασμα μιας βάρκας, το πανί της οποίας γράφει: " Η παράσταση τελείωσε"».

Ο Ρενό συνέχισε τουλάχιστον για μια ακόμη δεκαετία τις προβολές, τις οποίες παρακολουθούσε όλη η καλλιτεχνική αφρόκρεμα των Παρισίων. Σήμερα, τα ελάχιστα σωζόμενα μέτρα από αυτές τις λουρίδες φανερώνουν ένα γνήσιο καλλιτεχνικό ποιητικό χιούμορ, πολύ κοντά στο πνεύμα των παραστάσεων της κομέντια ντελ Άρτε, ενώ ο Ρενό θεωρείται ο «πατέρας» της ταινίας κινουμένων σχεδίων.

2.2 Η φωτογραφία

Μια κινηματογραφική ταινία δεν είναι παρα προβολή σε μια οθόνη, 24 φωτογραφιών το δευτερόλεπτο. Η εντύπωση της συνεχούς κίνησης

δημιουργείτε χάρη στο μετείκασμα δηλαδή την δυνατότητα του αμφιβληστροειδούς να διατηρεί επάνω του την οπτική εικόνα για 1/10 του δευτερολέπτου. Οι προσπάθειες μηχανικής αναπαράστασης της κίνησης που αναπτύξαμε προηγουμένως δεν θα είχαν ολοκληρωθεί αν ο Νικηφόρος Νίεπς (1765-1833) δεν ανακάλυπτε τη φωτογραφία. Το 1816 σταθεροποίησε για πρώτη φορά με μία ειδική πίσσα, εικόνες που εμφανίστηκαν σε σκοτεινό θάλαμο.

Το 1824 μετά απο αδιάκοπα πειράματα ο Νίεπς κατάφερε να φωτογραφίσει ένα σερβιρισμένο τραπέζι, μετά απο πόζα δώδεκα ωρών. Δέκα χρόνια αργότερα, έρχεται σε επαφή με τον Λουι Ντάγκερ (1787-1851), ο οποίος πειραματιζόταν στην κατεργασία των χάλκινων πλακών με ατμούς υδραργύρου, και απο τη συνεργασία τους γεννήθηκε η νταγκεροτυπία. Η μακρινή αυτή πρόγονος της φωτογραφίας απαιτούσε ημίωρη έκθεση στο φώς για την αποτύπωση ενός αντικειμένου, κάτι που πρακτικά σήμαινε πως μονάχα νεκρές φύσεις και τοπία μπορούσαν να αποθανατιστούν. Μόνο το 1860 όταν μετά απο συνεχείς τεχνικές βελτιώσεις, άρχισαν να χρησιμοποιούνται για την αποτύπωση της πόζας τα «φίλμ» (δηλαδή χημικά κατεργασμένες γυάλινες πλάκες), κατέβηκε ο απαιτούμενος χρόνος έκθεσης (πόζας), κάτω από το ένα δευτερόλεπτο, οπότε κατέστη εφικτή η φωτογράφιση συνεχών ενσταντανέ (στιγμιοτύπων). Ο δρόμος για τον κινηματογράφο είχε ανοίξει διάπλατα.

2.3 Το στοιχημα των 25.000 δολαριων

Αυτές οι εξελίξεις στη φωτογραφία δημιούργησαν τις προυποθέσεις μίας ιστορικής διαμάχης, η οποία κατέληξε σε στοιχημα ύψους 25.000 δολαρίων. Ο Γάλλος φυσιολόγος Ετιέν Μαρέ, μελετώντας τον καλπασμό των αλόγων, είχε καταλήξει σε συμπεράσματα για το μετεωρισμό των ποδιών τους τελείως αντίθετα απο τις συνηθισμένες πόζες όπως αυτές που αποθανατίζονταν στα έργα τέχνης και τους ζωγραφικούς πίνακες. Τα συμπεράσματα του Μαρε προκάλεσαν αίσθηση και έντονη αμφισβήτηση στους φιλίππους της εποχής. Τότε ο εκκεντρικός κυβερνήτης της Καλιφόρνιας Λίλαντ Στάτφορντ στοιχημάτισε 25.000 δολάρια υπέρ των απόψεων του Μαρέ. Το ποσό αντιστοιχούσε σε μία περιουσία για τα μέτρα της εποχής, και ο Στάτφορντ, δικαιολογημένα ζήτησε την συνδρομή του καλύτερου φωτογράφου της εποχής, Έντουαρτ Μείμπριτζ, προκειμένου να επιτύχει την ακλόνητη απόδειξη που γύρευε. Ο Μείμπριτζ συνέλαβε την εξής ιδέα: εγκατέστησε μια συσκευή δικής του έμπνευσης στο αγρόκτημα του εκατομυριούχου, στα περίχωρα του Σάν Φρανσίσκο ύστερα τοποθέτησε

στην πίστα τριάντα φωτογραφικές συσκευές που οι φακοί τους αποθανάτιζαν διαδοχικά τον καλπασμό, χάρη σε κλωστές τις οποίες θα έσπαγαν με τα πόδια τους τα άλογα. Όλα ήταν έτοιμα, αλλά το πείραμα καθυστέρησε απο ενα απρόβλεπτο γεγονός: ο Μείμπριτζ συνέλαβε επ' αυτοφώρο τη γυναίκα του να δέχεται τις ερωτικές περιποιήσεις του νεαρού βοηθού του. Ακολούθησαν σκηνές γενικής σύγχυσης, στην διάρκεια των οποίων ο Μείμπριτζ έσπασε τις κάμερες, και ύστερα κυνήγησε και πυροβόλησε τον αντεραστή. Συνελήφθη, δικάστηκε, αθώωθηκε, πήρε διαζύγιο και το 1880 επέστρεψε στο αγρόκτημα, όπου πραγματοποίησε επιτέλους το ιστορικό πείραμα. Οι φωτογραφίες, που μπορεί κανείς να τις δει σε όλα τα βιβλία ιστορίας της φωτογραφίας, ήθταν πολλή καλής ποιότητας, απέδειξαν την ορθότητα των ισχυρισμών του Μαρέ και γέννησαν την ιδέα; της κινηματογραφικής κάμερας.

Ο Μείμπριτζ συνέχισε τα πειράματα του με ανθρώπινες κινήσεις που τον έκαναν διάσημο, ενώ γενικά η πενταετία 1880-1885 ήταν κεφαλειώδους σημασίας για την εξέλιξη της φωτογραφίας. Αυτά τα χρόνια, οι επινοήσεις ήταν συνεχείς και κάθε μία από αυτές ξεπερνιούνταν σύντομα απο μια επόμενη. Έτσι το «φωτογραφικό περίστροφο» του Γιάνσεν αντικαταστάθηκε απο το φωτογραφικό τουφέκι» του Μαρέ, ενώ ανεκτίμητη στάθηκε η ανακάλυψη ενός εύπλαστου νέου υλικού, του σελιλόιντ (ρητινικό υπόστρωμα) απο τον Χάνιμπαλ Γκόντουν, με το οποίο επιτυγχάνονταν καλύτερης ποιότητας λήψης καρτέ-καρέ. Στο μεταξύ ένα πρωινό του Φεβρουαρίου του 1888, ο Μείμπριτζ που εργαζόταν πλέον στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια, δέχτηκε μια απρόσμενη επίσκεψη: ο διάσημος αμερικάνος εφευρέτης Τόμας Έντισον είχε έρθει να τον δει και να του προτείνει συνεργασία.

2.4 Καλημερα κυριε Εντισον

Και ήδη φτάσαμε στον σημαντικότερο άνθρωπο που ασχολήθηκε με το πρόβλημα της φωτογραφικής αναπαράστασης της κίνησης: τον μεγαλοφυή αμερικάνο εφευρέτη Τόμας Έντισον (1847-1931). Γεννημένος στις 11 Φεβρουαρίου 1847, σε μια μικρή πόλη του Οχάϊο, ο Έντισον είναι ο τυπικός εκπρόσωπος του αυτοδημιούργητου Αμερικάνου και εφευρέτη ενός τόσο μεγάλου αριθμού εφευρέσεων (αριθμούνται σε χιλιάδες), ώστε το εργαστηριό του, όταν πέθανε χαρακτηρίστηκε απο την κυβέρνηση «εθνικό μνημείο».

Ο Έντισον μεταξύ άλλων τελειοποίησε το τηλέφωνο εφήυρε τον λαμπτήρα φωτισμού, επινόησε το σύστημα διανομής ρεύματος και ανακάλυψε τους θερμοσυσσωρευτές, τη λαδόκολλα, υδραυλικά συστήματα πεπιεσμένου αέρα, τις αρχές του air condition και διάφορες μεθόδους διαλογής μεταλλευμάτων. Υπήρξε επίσης, ένας απο τους ιδρυτές της General Motors. Το 1877, αυτός ο μεγαλοφυής άνθρωπος προχώρησε στη σπουδαιότερη μέχρι τότε ανακάλυψη του, τον φωνογράφο, ένα σύστημα καταγραφής και αναπαραγωγής του ήχου και αμέσως μετα υποσχέθηκε στους συμπατριώτες του πως θα κατασκεύαζε μια συσκευή που θα κατέγραφε την κίνηση. Στις αρχές του 1890, ο Έντισον συνάντησε τον Μείμπριτζ θέλοντας να συνδυάσει τις μελέτες της κίνησης καρέ-καρέ με τους ήχους του φωνογράφου του. Αγόρασε λοιπόν 90 φωτογραφικές πλάκες που έδειχναν, άλογα, ελάφια και γυμνούς ανθρώπους σε κίνηση, προκειμένου να πειραματιστεί στη δημιουργία ενός μηχανήματος όπου θα μπορούσε κάποιος ρίχνοντας ένα νόμισμα να ακούσει το γραμμόφωνο και ταυτόχρονα να παρακολουθεί ένα μικρό θέαμα. Ο βοηθός του Ντίξον (υπο τις οδηγίες του) κατάφερε να επιλύσει ένα μέρος του προβλήματος, σχεδιάζοντας την μηχανή λήψης. Το αποφασιστικό ζήτημα της προώθησης του φιλμ μέσα στην κάμερα είχε λυθεί χάρη στις διάτρητες ταινίες σελλιούντ, τις οποίες είχε ανακαλύψει, στο μεταξύ ο Τζόρτζ Ίστμαν, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο τη σύγχρονη ταινία των 35mm με τέσσερα ζεύγη ανα εικονίδιο. Ο Έντισον πέτυχε να σταθεροποιήσει την χειροκίνητη ατομική προβολή, εξαφανίζοντας το πήδημα της εικόνας με τη βοήθεια μίας σπείρας και στις 6 Οκτωβρίου 1889, είδε να τον χαιρετά στην οθόνη του εργαστηρίου του ο Ντίξον, με την ιστορική φράση «Καλημέρα κύριε Έντισον» φράση που φυσικά ακουγόταν από ένα γραμμόφωνο, ενώ την ίδια ώρα προβαλλόταν η ταινία στην εσωτερική οθόνη του μηχανήματος.

Ο Έντισον ο οποίος είχε την εμμονή να συνδέσει τη φωτογραφική αποτύπωση της κίνησης με το γραμμόφωνο ικανοποιήθηκε. Ανέθεσε τη συνέχεια των ερευνών στον Ντίξον και ο ίδιος προχώρησε στην κατοχύρωση και την εκμετάλευση της εφεύρεσης που ονομάστηκε κινητοσκόπιο και ήταν ένα μικρό ατομικό peep show, στο οποίο ο πελάτης ρίχνοντας ένα νόμισμα σε μια σχισμή και κοιτώντας μέσα στην συσκευή μπορούσε να δει να ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια του, ένα φιλμάκι με 500 εικόνες και ταχύτητα 40 καρε το δευτερόλεπτο. Το 1893, προκειμένου να γυριστούν οι απαραίτητες ταινίες για το κινητοσκόπιο, ο Έντισον έκτισε το πρώτο στούντιο στην ιστορία του κινηματογράφου, που ονομαζόταν Black Maria. Η ανακάλυψη προωθήθηκε αμέσως και την άνοιξη του 1984, υπήρχε ήδη ένα άριστα οργανωμένο κύκλωμα αιθουσών κινητοσκοπίων στο

Μπρόντγουει. Η θέαση στοίχιζε 25 σεντς το άτομο, τιμή που γρήγορα μειώθηκε σε 5 σεντς.

2.5 Οι αδελφοί Λιμιέρ

Η σχετική επιτυχία του κινητοσκοπίου ως πανηγυργιώτικου θεάματος έκανε πολλές εταιρείες φωτογραφικών ειδών να ενδιαφερθούν για την παραγωγή ταινιών, καθώς υπήρχε η ανάγκη ανανέωσης του περιορισμένου στοκ ταινιών της Edison. Το 1894, στην έκθεση των Παρισίων, ένας περιπατητής, διευθυντής ενός εργοστασίου φωτογραφικών πλακών στα περίχωρα της Λυών που άκουγε στο όνομα Αντουάν Λιμιέρ, είδε το κινητοσκόπιο. Εντυπωσιάστηκε και αγόρασε ένα. Το ίδιο βράδυ, το μελετούσε προσεκτικά στο σπίτι του, συντροφιά με τους δύο γιούς του: τον Όγκουστ [August Lumiere (1862-1954)] και τον Λουί [Louis Lumiere (1864-1948)]. Βρισκόμαστε στην εποχή κατά την οποία τα διπλώματα ευρεσιτεχνίας γύρω από τον κινηματογράφο «έπεφταν βροχή». Όλοι προσπαθούσαν να ανακαλύψουν κάτι καινούργιο ή να λύσουν ένα πρόβλημα. Οι Λιμιέρ, οι οποίοι είχαν ήδη επιτύχει πολλές τεχνικές βελτιώσεις στα φιλμ και τις φωτογραφίσεις, αναζητούσαν ένα σύστημα προώθησης του φιλμ που να επιτρέπει όχι μόνο την εγγραφή, αλλά και την προβολή της ταινίας σε μία μεγάλη οθόνη, ενώπιον κοινού. Και το πέτυχαν εν μέρει χάρη στην προσεκτική μελέτη του μηχανήματος του Έντισον, δημιουργώντας την δική τους εκδοχή για τη μηχανή προβολής. Το πως μας το αφηγείται ο ίδιος ο Λουίς Λιμιέρ, στην τελευταία συνέντευξη που έδωσε στον Ζόρζ Σαντούλ: «Εκείνες τις μέρες, ήμουν λίγο αδιάθετος και έπρεπε να μείνω στο κρεβάτι. Μια νύχτα που μου ήταν αδύνατο να κλείσω μάτι, η λύση ήρθε ξαφνικά στο μυαλό μου. Την αποτελούσε η σκέψη να υιοθετήσουμε το προωθητικό σύστημα της ραπτομηχανής, το γνωστό με το όνομα “πόδι πίεσης”. Αυτό το σύστημα το πραγματοποίησα πρώτος με τη βοήθεια ενός κυκλικού έκκεντρου που λίγο αργότερα το αντικατέστησα με ένα τριγωνικό. Ο αρχιμηχανικός των εργοστασίων μας, με τη δική μου επίβλεψη, κατασκεύασε σύμφωνα με τα σχέδια που του είχα δώσει και συναρμολόγησε την πρώτη μηχανή. Κατέθεσα την πατέντα και πήρα την ευρεσιτεχνία για μια μηχανή λήψης και προβολής χρονοφωτογραφιών. Με αυτόν τον απλό τρόπο οι Λιμιέρ έλυσαν τον «γόρδιο δεσμό». Ενοποίησαν όλες τις προηγούμενες προσπάθειες και εφευρέσεις, και έδωσαν απάντηση στο πρακτικό και πολύ σημαντικό πρόβλημα που ταλάνιζε τον αμερικάνο εφευρέτη. Με αυτόν τον τρόπο «έκλεψαν» από την Ιστορία τον τίτλο του εφευρέτη του κινηματογράφου και κέρδισαν μια πρωτιά, σημαντικό μέρος της οποίας ανήκει και στον Έντισον.

2.6 Επιτέλους κινηματογράφος

Εκείνο το βράδυ, ο Λουί Λιμιέρ δεν συνειδητοποιούσε ότι είχε δημιουργήσει μια νέα τέχνη, άλλα ήταν βέβαιος πως είχε ανακαλύψει μια εφεύρεση που θα τον έκανε πλούσιο. Αμέσως κυριεύτηκε απο δημιουργικό πυρετό. Οι μηχανικοί της εταιρίας άρχισαν, υπο τις οδηγίες του, να πειραματίζονται πάνω στην ιδέα. Η πρώτη κάμερα που κατασκεύασαν, ήταν μια ελαφριά (μόλις 7 κιλά) που επέτρεπε στο χειριστή να κινείτε ανάμεσα στο πλήθος και να επιλέγει την κατάλληλη θέση. Μια μανιβέλα χειρός επέτρεπε την κινηματογράφιση και την προβολή ταινιών σε ταχύτητες 14-24 καρε το δευτερόλεπτο. Στο μεταξύ, αναζητούσαν όνομα για την νέα τους εφεύρεση, προκειμένου να την κατοχυρώσουν. Όπως εξομολογείται ο ίδιος ο Λουί, τα δύο αδέρφια ευθύς εξαρχής σκέφτηκαν να την ονομάσουν κινηματογράφο. Ο πατέρας τους όμως επηρεασμένος απο ενα φίλο του, επέμενε πως ηταν απαράδεκτο το όνομα, και πρότεινε την λέξη «ντομίτορ» Που είχε επινοήσει ένας συνεργάτης της φίρμας και προερχόταν απο την λέξη domineer (κυριαρχώ). «Τελικά (ολοκληρώνει την αφήγηση του ο Λουί), ευτυχώς που δεν τον ακούσαμε και ονομάσαμε την εφεύρεση μας κινηματογράφο». Η ονομασία στάθηκε πράγματι επιτυχημένη, και πολύ γρήγορα η λέξη επιβλήθηκε σε όλο τον κόσμο ως δηλωτική του νέου θεάματος.

Οι πρώτες ταινίες των αδελφών Λιμιέρ (δηλαδή του Λουί) είναι οι γνωστές που έχουν περάσει πια στην ιστορία: Το ταίσμα του μπέμπη, Ο ποτιστής που ποτίζεται, Το γκρέμισμα του τοίχου, Η έξοδος των εργατών απο το προάυλιο του εργοστασίου, Η είσοδος του τρένου στο σταθμό.

Η πρώτη ιδιωτική προβολή τους, συνοδευόμενη απο μία μικρή διάλεξη, έγινε μεταξύ συγγενών, φίλων και μερικών δημοσιογράφων, στις 22 Μαρτίου 1895, στο Παρίσι, σε μία μικρή αίθουσα στην οδό Ρεν. Οι εντυπώσεις ήταν εκπληκτικές, και έκτοτε οι εφημερίδες πολύ συχνά έγραφαν για αυτό το «θάυμα», ανανεώνοντας το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης.

Η πρώτη δημόσια προβολή, που έγινε στις 28 Δεκεμβριου 1895, στο υπόγειο του παρισινού Grand café, ήταν ένα μεγάλο κοσμικό γεγονός. Αυτή την ημερομηνία έχει καταγραφεί και ως η γενέθλια της νέας τέχνης. Στην παράσταση κόπηκαν 33 εισιτήρια του ενός φράγκου, αλλά ήταν παρόντες και άλλοι εβδομήντα περίπου προσκεκλημένοι, ανάμεσα στους οποίους οι πιο επιφανείς προσωπικότητες της παρισινής κοινωνίας: τραπεζίτες, βιομήχανοι, διευθυντές θεάτρων, επιχειρηματίες και καλλιτέχνες.

Ο Ζόρζ Μελιές, ένας απο τους θεατές αυτής της πρώτης προβολής, μας άφησε μία αλησμόνητη περιγραφή εκείνης της μαγικής βραδιάς: «Μόλις μπήκα στην αίθουσα βρέθηκα σε μια μεγάλη σταθερή οθόνη πάνω στην οποία προβαλλόταν μία ακίνητη φωτογραφία της Πλατείας Μπελκούρ. Α χα σκέφτηκα αν μας ξεσήκωσαν για να δούμε τέτοιες προβολές εγώ τις κάνω εδώ και δέκα χρόνια! Δεν πρόλαβα να τελειώσω τη φράση μου, και αμέσως άρχισε να προχωρεί κατά πάνω μας ένα άλογο που έσερνε ένα καμιόνι... αναπήδησα στη θέση μου... Το ακολουθούσαν και άλλα αμάξια και άλογα και οι διαβάτες· με δύο λόγια, όλη η συνηθισμένη κίνηση του δρόμου. Μπροστά σ' αυτό το θέαμα, όλοι μας μείναμε κατάπληκτοι. Ύστερα είδαμε ένα τοίχο να γκρεμίζεται μέσα σε ένα σύννεφο σκόνης, και την άφιξη ενός τρένου στον σιδηροδρομικό σταθμό, η οποία κατατρόμαξε πολλούς θεατές που, ίσως, φοβήθηκαν πως θα τους πατούσε. Είδαμε ακόμα ένα μωρό να τρώει την σούπα του με φόντο δέντρα που σείονταν από τον άνεμο, την έξοδο εργατών από το εργοστάσιο και, τέλος, τον περίφημο ποτιστή που ποτίζόταν. Στο τέλος της προβολής, ο κόσμος παραληρούσε, και όλοι ρωτούσαν πως είχε κατορθώσει να επιτύχει τέτοιο αποτέλεσμα. Πλησίασα τον κύριο Λιμιέρ και του έκανα αμέσως μια προσφορά να αγοράσω την εφευρεση του για το θέατρο μου. Αν και του έδωσα δέκα χιλιάδες φράγκα, αρνήθηκε. Ο κύριος Τομά προσέφερε είκοσι χιλιάδες φράγκα χωρίς να επιτύχει καλύτερο αποτέλεσμα· το ίδιο και ο διευθυντής των Φολί Μπέρζερ που ήταν παρών και προσέφερε πενήντα χιλιάδες φράγκα. Άδικος κόπος. Ο κύριος Λιμιέρ έμεινε ασυγκίνητος. Είχε δίκιο. Στις επόμενες ημέρες, οι εισπράξεις του έφτασαν τα δυόμισι χιλιάδες φράγκα ημερισίως».

Με αυτόν τον εντυπωσιακό τρόπο η ιστορία του πολιτισμού αλλάζει όχι μόνο σελίδα, αλλά και κεφάλαιο. Ο κινηματογράφος, η πιο μαζική αφηγηματική τέχνη του 20^{ου} αιώνα, εμφανίζεται θριαμβευτικά στο προσκήνιο του πολιτισμού και της οικονομίας, για να παραμείνει εκεί συνεχώς μέχρι τις μέρες μας.

3.0 Το ντοκιμαντέρ

Η χρήση του όρου ντοκιμαντέρ αρχίζει να τυποποιείται στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930. Ο John Grierson φέρεται ότι δανείστηκε πρώτος το επίθετο documentaire για να το χρησιμοποιήσει ως ουσιαστικό σε ένα άρθρο του στην εφημερίδα New York Sun, στις 8 Φεβρουαρίου του 1926, με θέμα τη δεύτερη ταινία του Robert Flaherty, Moana. Ωστόσο είναι συνετό να διατηρούμε κάποιες αμφιβολίες γύρω από αυτήν την διπλή καθιέρωση - ο πατέρας του ντοκιμαντέρ παίρνει το χρίσμα από τον μελλοντικό πάπα του βρετανικού ντοκιμαντέρ. Οι Γάλλοι ήδη χρησιμοποιούσαν τον όρο μία δεκαετία πρωτότερα. Η χρήση του βέβαια ήταν σχετικά αυθαίρετη, επειδή ο τομέας τον οποίο κάλυπτε δεν είχε καθοριστεί ακόμα με σαφήνεια.

Πράγματι, η βασική παραγωγή ταινιών που στόχο τους είχαν να μεταδώσουν στο κοινό μια εικόνα της πραγματικότητας συνοψιζόταν στα επίκαιρα (το στούντιο Pathe δημιουργεί το δικό του Pathe-Journal το 1908, το στούντιο Gaumont τα δικά του Gaumont Actualites το 1910) και στις ταξιδιωτικές ταινίες, τις λεγόμενες «travelogues». Στον ευθύ κινηματογραφικό δρόμο που είχαν χαράξει οι αδερφοί Lumiere, η έννοια του «ακίνητου ταξιδιού»(voyage immobile) εξακολουθεί να κυριαρχεί. Επομένως, αυτό που στην ουσία χρονολογείται με το άρθρο του Grierson είναι η ανάδυση μίας νέας πρακτικής. Δεν είναι τυχαίο ότι και στον τομέα της φωτογραφίας παρατηρείτε το ίδιο φαινόμενο. Για να γίνει γνωστή ως τέχνη, η φωτογραφία χρειάστηκε να αγωνιστεί ενάντια στην ίδια της την λειτουργία «τεκμηρίωσης»(fonction «documentaliste»). Γύρω στα 1930, αρχίζει να διαδίδεται η ιδέα ότι στο ίδιο εγχείρημα μπορεί να συνδυαστεί η τέχνη με την τεκμηρίωση. Το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η φωτογραφική καμπάνια την οποία ξεκινά το 1935 η Farm Security Administration και στην οποία οφείλουμε ένα εξαιρετικό πορτρέτο της Αμερικής, που εκείνη την εποχή διέρχεται κρίση. Η έννοια του «ντοκιμαντέρ» επιβάλλεται στον τομέα της φωτογραφίας με τόση ορμή, ώστε κατά κάποιον τρόπο γίνεται σύμφυτη ανάγκη της.

Τα βασικά γνωρίσματα του ντοκιμαντέρ είναι η διεκδίκηση του ρεαλισμού, η σύλληψη των πραγμάτων «όπως ακριβώς είναι», η εμπειρία της καταστροφής-στο παράδειγμα μας, η κρίσης του 1929-, μια δεδηλωμένη ηθική τοποθέτηση και, τέλος, η συνειδητοποίηση της ιδιαιτερότητας του συγκεκριμένου μέσου. Πρόκειται για ιδιαιτερότητες που απαιτούν διαρκώς την επιβεβαίωση τους.

Την περίοδο κατά την οποία συντελείται το πέρασμα από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο, βρίσκουμε εν ενεργεία την ίδια τάση στο πεδίο του σινεμά. Με άλλα λόγια, περισσότερο απο μια αισθητική αυτή καθ'

εαυτήν, πρόκειται για μία σχέση με τον κόσμο, αυτό που αργότερα θα ονομαστεί βλέμμα και απο εδώ βρίσκει την απόλυτη έκφραση του. Εξάλλου, η λέξη ντοκιμαντέρ πηγάζει απο λατινικό όρο: στα λατινικά το ντοκουμέντο είναι το έγγραφο που χρησιμεύει ως απόδειξη η ως πληροφορία, και αντιπροσωπεύει μια συγκεκριμένη αντίληψη της πραγματικότητας που προέρχεται απο το χώρο της δικαιοσύνης και της θρησκείας. Πράγματι, η ιδέα ότι αυτό που βλέπουμε έχει συμβεί στην πραγματικότητα είναι η βάση της πίστης μας στην φωτογραφιμένη εικόνα, είτε αυτή κινείται είτε όχι. Με άλλα λόγια, σε ενα φωτοευαίσθητο φιλμ αποτυπώνεται ένα παιχνίδι με το φώς που παράγεται από το συνδιασμό ενός κατεργασμένου μηχανισμού και ενός φυσικού φαινομένου· είναι η μετενσάρκωση μιας αλήθειας την οποία θεωρούμε εγγενή. Εκεί βασίζεται η έννοια της οντολογίας της φωτογραφικής εικόνας.

3.1 Δύο εμβληματικές μορφές

Ο Robert Flaherty και ο Τζίγκα Βέρτοφ ξεχωρίζουν σαφώς από τη συνήθη παραγωγή (εποικοδομητικές ταινίες που πραγματεύονται χιλιάδες θέματα, απο επιστημονικά παράδοξα μέχρι της χαρές της αγροτικής ζωής). Εγκαινιάζουν δύο αντίθετες μεθόδους: η μία πραγματοποιεί τα γυρίσματα κατα την προνομιακή στιγμή της πρώτης εξερεύνησης των γεγονότων, η άλλη επενδύει στο μοντάζ και στις τεράστιες δυνατότητες του. Μέχρι σήμερα ακόμα, οι κινηματογραφιστές εξακολουθούν να καταφεύγουν στα διδάγματα τους. Ορισμένοι όπως ο Jean-Luc Godard, οικειοποιούνται τις δύο αυτές κληρονομίες, υιοθετώντας αρχικά το επαναστατικό μοντάζ προτού αποτίσουν φόρο τιμής στον Flaherty (Letter a Freddy Buache, 1981)

3.2 Η αποκάλυψη Robert Flaherty

Όταν το 1922 αρχίζει να προβάλλεται στις αμερικάνικες αίθουσες το φιλμ Ο Νανούκ του Βορρά, μετά απο πολλές απορρίψεις, το κοινό ενθουσιάζεται. Η ταινία θα κάνει τον γύρο του κόσμου. Ο ίδιος ο Αίξενσταιν θα αναγνωρίσει το χρέος του σοβιετικού κινηματογράφου στον Flaherty. Βέβαια υπήρχε ήδη μία κινηματογραφική παραγωγή με εθνογραφικούς στόχους. Ο Edward S. Curtis, ένας αμερικάνος φωτογράφος γνωστός για τα πορτρέτα του των Ινδιάνων της Αμερικής, είχε γυρίσει το 1914 μια ταινία για τους Ινδιάνους της νήσου του Βανκούβερ (στον Καναδά). Ωστόσο, στο φιλμ In the Land of the Head Hunters παρουσίαζε μια μυθολογική εκδοχή

στηριγμένη σε μια αναχρονιστική αλλά λειτουργική ανασύνθεση και εξακολουθούσε να εργάζεται με πίνακες (ταμπλό). Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Flaherty στις ταινίες του εκμεταλλευόταν λιγότερο τα τεχνάσματα της ανασύνθεσης, κάτι που εν μέρει οφείλεται στην συνάντησή του με τον Curtis. Το 1913 ο Robert Flaherty, νεαρός εξερευνητής, έχει ήδη γυρίσει πάνω από 15.000 χιλιάδες μέτρα φιλμ με θέμα τους Ινουί, αλλά δεν μένει ικανοποιημένος. Αυτό που συνειδητοποιεί με τη βοήθεια του Curtis είναι ότι πρέπει να βρεί ένα αφηγηματικό άξονα που να αφορά τους ανθρώπους που κινηματογραφεί και παραδόξως, ότι δεν πρέπει να κινηματογραφεί μέσα από το πρίσμα του δυτικού κόσμου, αλλά από το πρίσμα των Ινουί. Το 1916, ο Flaherty βάζει καταλάθος φωτιά σε αυτό το πρώτο υλικό του στη διάρκεια του μοντάζ. Είναι λάθος εκ παραδρομής: χάρη στην οικονομική ενίσχυση του οίκου Revillon, ενός γαλλικού οίκου γούνας με έδρα την Νέα Υόρκη, ο Flaherty ξεκινά άλλες δύο φορές, το 1920 και κυρίως το 1921. Τότε αρχίζει να πειραματίζεται με την μέθοδο που θα σφραγίσει ολόκληρο το έργο του.

Πράγματι στην προσπάθειά του να συλλάβει την ζωή στην πλέον πρωτογενή εκδοχή της, δεν αρκείται στην περιπλάνηση του σε δύσβατους και μακρινούς τόπους, στην αναζήτηση κοινωνιών που διατηρούνταν ακόμα παρθενικά αγνές, αλλά προχωρά στην αναβίωση εγκαταλελειμμένων προγονικών πρακτικών και στην σκηνοθεσία πολυάριθμων πλάνων με τρόπο που εξυπηρετούσε το σκοπό του. Είναι χαρακτηριστικό ότι κάθε ταινία δομείται γύρω από ένα βασικό πρόσωπο και την οικογένειά του. Οι πράξεις και οι καθημερινές χειρονομίες τους γίνονται σενάριο που περιστρέφεται γύρω από την αφήγηση του αγώνα τους για επιβίωση.

Παρόλους τους διακανονισμούς με την πραγματικότητα η ταινία δεν πάυει να προσφέρει στο βλέμμα του θεατή μια πρωτόγνωρη εμπειρία. Αυτό σχετίζεται με τον τρόπο με τον οποίο ο Flaherty επινοεί την ταινία στην διάρκεια του γυρίσματος, όπως κανείς άλλος μέχρι τότε.

Ξεκινώντας με δύο κάμερες, μία γεννήτρια, ένα υπαίθριο εργαστήριο και ένα προβολέα, περνά συνολικά δεκαπέντε μήνες με τον Νανούκ και την οικογένειά του. Ζεί μαζί τους, μοιράζεται την καθημερινότητά τους, γίνεται φίλος με τους κυνηγούς. Σε σημείο που παύουν να είναι απλή οδηγοί του και αρχίζουν να τον βοηθούν στην αποσυναρμολόγηση και τον καθαρισμό της κάμερας ή στο τράβηγμα του πρώτου υλικού! Με άλλα λόγια γίνονται οι ίδιοι ερμηνευτές της κινηματογραφικής ζωής τους και όχι απλώς ένα αξιοπερίεργο θέαμα. Εξάλλου ακόμα και αν η συμπεριφορά του Νανούκ είναι ήδη αναχρονιστική (αυτό είναι ακόμα εμφανέστερο στον Άνθρωπο του Άραν), ο Flaherty κινηματογραφεί μόνο την καθημερινή ζωή του: την κατασκευή ενός ιγκλού, το κυνήγι της φώκιας, το γεύμα, τον ύπνο, το κρύο.

Η ταινία αναζητά τον εαυτό της, αυτοεπινοείται, αποκαλύπτεται μέσα από μία καθημερινή εμπειρία, μοιάζει να ξεπηδά μέσα από τις εικόνες. Ο Flaherty κινηματογραφεί συνεχώς, βλέπει και ξαναβλέπει το υλικό που έχει συγκεντρώσει (φίλμ δεκάδων ωρών τραβηγμένα στο αμυδρό φως του αρκτικού ήλιου). Και το μοντάζ, μολονότι σέβεται τον ηρωικό χαρακτήρα της αφήγησης, προσπαθεί να αναδείξει την ένταση της στιγμής και όχι τόσο τη σημασία μιας πράξης.

Αυτό που προκύπτει τελικά είναι το πόσο ευάλωτη είναι μια ανθρώπινη ζωή χαμένη στην απεραντοσύνη μεταξύ γής και ουρανού, υποταγμένη σε πρωτόγονους νόμους, ριζωμένους μέσα στην ίδια την φύση. Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς ότι ο Flaherty κινηματογραφεί μέσα σε ένα κόσμο συντριμμένο από ένα παγκόσμιο πόλεμο που έχει ισοπεδώσει πλυθησμούς ολόκληρους. Η ωμότητα της ταινίας θυμίζει την σκληρότητα που χαρακτηρίζει όχι μόνο την Ιστορία, αλλά και την ίδια την φύση την οποία καλείται ο άνθρωπος να αντιμετωπίσει.

3.3 Η επανάσταση: Τζίγκα Βέρτοφ

Μέσα στον αναβρασμό της σοβιετικής επανάστασης, η ταινία ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή ανοίγει τον δρόμο σε ένα κινηματογράφο έρευνας και πειραματισμού, αλλά και σε μία νέα πρακτική του ντοκιμαντέρ, απαλλαγμένη από το βάρος του «υπο εξέταση θέματος». Όταν προβλήθηκε, το 1929, απέδειξε ότι ο κινηματογράφος επινοεί ο ίδιος τον εαυτό του, με βάση την κυριαρχία πάνω στα δικά του τεχνικά μέσα και την υπόσχεση μίας άλλης αντίληψης, μίας άλλης κατανόησης του κόσμου, άγνωστης ως τότε.

Η ταινία Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή βασίζεται σε ένα διπλό άξονα: η εξέλιξη μίας μέρας σε μία μεγάλη πόλη και η διαδικασία επεξεργασίας της ταινίας την οποία παρακολουθούμε αυτή τη στιγμή. Η κατασκευή της ταινίας – γύρισμα, μοντάζ, προβολή – είναι άρρηκτα δεμένη με τα αναιδέστερα σκιρτήματα της πόλης, την κίνηση των οχημάτων και των αγνώστων, την βιομηχανική παραγωγή, την πειθαρχία των σωμάτων η των ερωτισμό τους, ακόμα και την ξαγρυπνιά, τον ύπνο και το όνειρο. Πρόκειται για την ίδια και μοναδική ενέργεια.

Στην ουσία λαμβάνει χώρα μια μετάλλαξη, όπως φαίνεται από το τελικό πλάνο του κινηματογραφικού ματιού (μάτι και φακός σε διπλοτυπία). Έτσι διαγράφεται μια νέα μορφή υποκειμενικότητας, εντελώς αυτόνομη και ανώνυμη. Ο αυτοματισμός της κινηματογραφικής μηχανής απαντά την αυτονομία του συλλογικού. Η συνείδηση μας είναι πλέον μηχανική, μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να παραγάγει την αλήθεια με την βοήθεια όλων των

μέσων που έχει στην διάθεση του, με λήψεις κρυμμένες πίσω από ειδικά εφέ, μέσα από τη διεργασία «κλειδί» του μοντάζ.

Ο Βέρτοφ προσεγγίζει το μοντάζ σαν ποιητής αλλά και σαν επαναστάτης. Ποιητής, πειραματιζόμενος για ένα ολόκληρο χρόνο με μοντάζ ήχων, με θορύβους και λέξεις που ηχογραφεί στον φωνογράφο (1917). Επαναστάτης, εκτελώντας το μοντάζ των επίκαιρων για την πρώτη εφημερίδα της κυβέρνησης των σοβιετών, την Κίνο-Νεντέλια (Κινηματογραφική Εβδομάδα, 1918-1919). Προκειμένου να ξεπεραστούν οι ελλείψεις σε φιλμ, αναγκαζόταν να δανείζεται πλάνα από άλλες ταινίες, ή να τα ξαναχρησιμοποιεί από την μία ταινία στην άλλη. Στο τραπέζι του μοντάζ, ο Βέρτοφ ανακαλύπτει ένα νέο τρόπο σύνδεσης δύο πλάνων, ο οποίος δεν εξαρτάται από τη συνέχεια μίας πράξης, αλλά προκύπτει από έναν συσχετισμό, μια προσέγγιση, μια αντιπαράθεση.

Τις δυνατότητες αυτές εξερευνά μεταξύ 1922 και 1924, περίοδο κατά την οποία εργάζεται για τα 23 νούμερα της κινηματογραφικής επιθεώρησης Κίνο-Πράβντα (Κινηματογράφος-Αλήθεια), η οποία δανείζεται τον τίτλο της από την εφημερίδα την οποία είχε ιδρύσει ο Λένιν το 1912. Την ίδια εποχή επεξεργάζεται τη θεωρία του, του Κίνο-Γκλάζ (Κινηματογράφος-Μάτι), με βάση την αντιληπτική ανωτερότητα που δανείζεται από τον φακό (σε αντίθεση με τις αδυναμίες του ματιού) και την κινητικότητα της κάμερας, και το 1924 γυρίζει μία ταινία με τον ίδιο τίτλο σε συνεργασία με την ομάδα του Κίνοκς.

Όπως υπογραμμίζει ο George Sadoul, η έννοια του «σινεμά-βεριτέ» (κινηματογράφος-αλήθεια) αυτή καθαυτή απουσιάζει από τα γραπτά του Βέρτοφ μέχρι το 1940. Πράγματι, δίνει προτεραιότητα στην έννοια του κινηματογράφου-ματιού και στην ιδέα που την συνοδεύει: το να συλλαμβάνεις την ζωή «επ' αυτοφώρο». Με άλλα λόγια, προϋποτίθεται ότι η αλήθεια είναι εγγενής σε όλα τα πράγματα, ότι τα πράγματα μιλούν από μόνα τους. Γι' αυτό το λόγο δεν υπάρχουν υπότιτλοι στην ταινία ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή.

Το γεγονός αυτό έχει δύο πρακτικές συνέπειες.

Αφενός, η κινηματογραφική λήψη είναι απλώς αποτέλεσμα μίας συγκεκριμένης τεχνογνωσίας που μπορεί να φτάσει ως την δεξιοτεχνία, όπως μαρτυρούν οι ακροβασίες του καμεραμάν. Το μοντάζ είναι αυτό που στην ουσία καθοδηγεί την υλοποίηση της ταινίας. Το μοντάζ δεν είναι απλώς μία στιγμή ανάλυσης του πλάνου, της ορθότητας του, της εκφραστικής του δεινότητας. Αλλά ήδη το γύρισμα ενός πλάνου παραπέμπει σε μια απόφαση σχετική με το μοντάζ.

Αφετέρου η προσπάθεια να αιχμαλωτιστεί η ζωή «επ' αυτοφώρο», δηλαδή εν αγνοία των προσώπων που κινηματογραφούνται, βασίζεται στην

ιδέα ότι η κάμερα δεν πρέπει να αλλοιώνει τη μοναδικότητα μίας πράξης. Το σημαντικό είναι όχι μόνο να αποκαλυφθεί αυτή η μοναδικότητα, αλλά και να τεθεί η ταινία στην υπηρεσία της επαναστατικής αλήθειας – όπως για παράδειγμα, η αιφνίδια σύλληψη ενός τραπεζίτη την ώρα που εκτελεί το ποταπό έργο του. Οι Κίνοκς εξωθούν την ανάγκη αυτή σε σημείο να οργανώνουν αντιπερισπασμούς για να συλλαμβάνουν τις «αυθόρμητες» αντιδράσεις αυτόν που κινηματογραφούν.

Η έλευση του νέου ανθρώπου έχει τις ρίζες της στην κατάκτηση ενός μέσου που διεκδικούν ποιητές και τύρανοι. Οι τελευταίοι βλέπουν σ' αυτό μόνο ένα εργαλείο προπαγάνδας (όργανο εκπαίδευσης, μέσο ελέγχου), ενώ οι πρώτοι επικεντρώνονται σε όσα αυτό υπόσχεται. Αυτός είναι ο ορίζοντας των έντονων συζητήσεων που ταράζουν την εποχή· οδηγούν στην απόρριψη μιας μορφής μυθοπλασίας που κρίνεται πλέον ξεπερασμένη και συνηγορούν υπέρ ενός κινηματογράφου που θα πήγαζε από την αληθινή ζωή. Όταν, σαράντα χρόνια αργότερα, μέσα στην ορμή του Μάη του 1968, μία ομάδα κινηματογραφιστών θα αυτοονομαστεί Τζίγκα Βέρτοφ, αυτή ακριβώς τη φλόγα προσπαθεί να ξαναάψει.

3.4 Το ντιρέκτ και η τεχνολογία

Μετά την επιτυχία του ιταλικού νεορεαλισμού, όσον αφορά στο fiction και στο ντοκιμαντέρ (όπως το φιλμ *Οι οδοκαθαριστές* και το φιλμ *Οι άνθρωποι του Πάδου* του Μικελάντζελο Αντονιόνι), στις δεκαετίες του 1940 και του 1950, όλο και περισσότεροι δημιουργοί άρχισαν να γυρίζουν ταινίες έξω από τα στούντιο, στους δρόμους, τις γειτονιές, στη φύση, αναζητώντας μεγαλύτερη αμεσότητα. Έτσι δημιουργήθηκαν διάφορες σχολές ντιρέκτ (άμεσης, , μετωπικής) κινηματογράφησης, fiction και ντοκιμαντέρ Free cinema, cinema verite, nouvelle vague, cinema puono, είναι μερικά από τα πιο γνωστά κινηματογραφικά ρεύματα τα οποία με διάφορους τρόπους έφεραν το ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία πιο κοντά.

Πολλοί δημιουργοί έργων μυθοπλασίας άρχισαν να χρησιμοποιούν τις τεχνικές του ντοκιμαντέρ, για διάφορους λόγους (αισθητικούς, πρακτικούς, οικονομικούς). Αυτή η ανάγκη για περισσότερο ζωντανές λήψεις, που θα απέδιδαν άμεσα την καθημερινότητα, είτε αυτή λειτουργούσε ως φόντο είτε ως κυρίαρχο θέμα, οδήγησε στην εξέλιξη των κινηματογραφικών μηχανών που γίνονται όλο και πιο ελαφριές, πιο εύχρηστες και αποτελεσματικές. Αυτό φαίνεται σήμερα αυτονόητο όμως αν το δει κανείς από το πρίσμα της πολύ αυστηρής «ακαδημαϊκής» κινηματογραφικής τεχνικής, ένα πλάνο γυρισμένο με την μηχανή όχι σε σταθερό τρίποδο άλλα στο χέρι του

οπερατέρ, ήταν επαναστατικό. Όπως και ένα πλάνο χωρίς τεχνητό φωτισμό όπου δεν φαίνονται όλα πεντακάθαρα και ιλουστρασιόν. Ίσως για λόγους τεχνικής αρτιότητας, η κινηματογραφική βιομηχανία δεν θεώρησε ποτέ το ντοκιμαντέρ ισάξιο της ταινίας μυθοπλασίας. Ένα χειροποίητο προϊόν πάντοτε προκαλεί την απαξίωση του απο τον κατασκευαστή ενός τέλειου βιομηχανικού προϊόντος που προορίζεται για κατανάλωση απο εκατομμύρια θεατών της μεγάλης ή της μικρής οθόνης. Έτσι αυτές οι δύο τάσεις κινούνται παράλληλα, συχνά ανταγωνιστικά και είναι η τεχνολογική εξέλιξη που παίζει μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση της τεχνικής στην κινηματογράφηση.

3.5 Είδοι ντοκιμαντέρ

Η ταινία έτοιμου υλικού (compilation film) είναι προϊόν της συναρμολόγησης εικόνων απο αρχειακές πηγές. Η ταινία *The Atomic Café* έχει συλλέξει υλικό απο επίκαιρα και απο εκπαιδευτικές ταινίες για να δείξει με ποιόν τρόπο αντέδρασε η αμερικανική κουλτούρα του 1950 στον πολλαπλασιασμό των πυρηνικών όπλων. Το ντοκιμαντέρ που βασίζεται σε συνεντεύξεις η ντοκιμαντέρ ομιλούντων κεφαλιών οπως αποκαλούνται οι τηλεπαρουσιαστές και τα πρόσωπα που δίνουν συνέντευξη στην τηλεόραση, των οποίων μόνο βλέπουμε το κεφάλι και τους ώμους (talking head documentary) καταγράφει μαρτυρίες για συμβάντα η κοινωνικά κινήματα. Η ταινία *Word is out* (Ένας ανοιχτός κόσμος) αποτελείται σε μεγάλο μέρος απο συνεντεύξεις με γυναίκες και άντρες ομοφυλόφιλους που μιλούν για την ζωή τους.

Χαρακτηριστικό για το ντοκιμαντέρ του άμεσου κινηματογράφου (direct cinema) είναι οτι καταγράφει ένα γεγονός εν εξελίξει, «καθώς αυτό συμβαίνει», με ελάχιστη ανάμειξη του κινηματογραφιστή. Ο άμεσος κινηματογράφος εμφανίστηκε σε πλήρη άνθιση στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, όταν οι φορητές κάμερες και ο φορητός ηχητικός εξοπλισμός έγιναν προσιτοί και έδωσαν τη δυνατότητα σε ταινίες όπως το *Primary* να παρακολουθήσουν την εξέλιξη ενός συμβάντος. Για αυτό το λόγο, τέτοιου είδους ντοκιμαντέρ είναι γνωστά με την ονομασία *cinema verite*, γαλλική έκφραση που σημαίνει «κινηματογράφος-αλήθεια». Ένα πρόσφατο παράδειγμα είναι η ταινία *Hoop Dreams* (Όνειρα του μπάσκετ), που παρακολουθεί την πορεία δύο παικτών του μπάσκετ από το γυμνάσιο εώς το κολέγιο.

Πολύ συχνά άνα ντοκιμαντέρ ακολουθεί συγχρόνως διάφορες απο αυτές τις επιλογές. Μία ταινία μπορεί να ανακατέψει κινηματογραφικό

αρχειακό υλικό, συνεντεύξεις και υλικό που γυρίστηκε απρογραμμάτιστα, όπως κάνουν οι ταινίες Ο Ρότζερ και εγώ, Harlem County USA, καθώς και η ταινία In the Year of the Pig (Τη χρονιά των χοίρων). Αυτός ο τύπος ντοκιμαντέρ απαντάται στην τηλεοπτική δημοσιογραφία.

3.6 Είδη τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ

3.6.1 Το ιστορικό είδος ντοκιμαντέρ

Ορισμός: Το ιστορικό είδος ντοκιμαντέρ παραθέτει, οργανώνει και παρουσιάζει γεγονότα και καταστάσεις ιστορικής σημασίας και περιεχομένου που βασίζονται στην ιστορική έρευνα και σε κοινά αποδεκτά κριτήρια ιστορικής αλήθειας και πραγματικότητας. Ο σεναριογράφος ερευνητής του ιστορικού ντοκιμαντέρ, μελετά το θέμα που τον απασχολεί, οργανώνει τα στοιχεία που θα περιληφθούν στο σενάριο έτσι που να έχουν συνοχή και ειρμό, αρχή μέση και τέλος, και παρουσιάζει το σενάριο στον παραγωγό/σκηνοθέτη, για το γύρισμα του έργου.

Τα κύρια στοιχεία του ιστορικού είδους ντοκιμαντέρ, εκτός από τα παραπάνω είναι και τα εξής.

- Είναι ένα οπτικοακουστικό πρόγραμμα μίας καθορισμένης χρονικής διάρκειας συνήθως 90, 60, 30 λεπτών που αφηγείται, ερευνά, συζητεί ή ασκεί κριτική πάνω σε θέματα ιστορικά ή ιστορικής σημασίας.
- Το κείμενο και οι φωτογραφίες που το συνοδεύουν είναι, ή θα πρέπει πάντα να είναι, στενά συνυφασμένα και οργανικά συνδεδεμένα, ώστε να μην είναι πάντα απαραίτητη η παρουσία του αφηγητή στην οθόνη.
- Αν και η επιλογή των πλάνων, των εικόνων και γενικά όλων των οπτικοακουστικών στοιχείων του προγράμματος διαφέρει από το ένα θέμα στο άλλο το ιστορικό ντοκιμαντέρ χρησιμοποιεί οπτικοακουστικά στοιχεία που αναγνωρίζονται και κατανοούνται εύκολα από το κοινό στο οποίο απευθύνονται.
- Οι θεατές του ιστορικού ντοκιμαντέρ είναι πάντα συγκεκριμένοι και έχουν επισυμανθεί από τους παραγωγούς/σκηνοθέτες του προγράμματος, έτσι ώστε και η ακροαματικότητα να είναι μεγαλύτερη, αλλά και οι αντικειμενικοί σκοποί που συνήθως είναι διδακτικοί να πραγματοποιηθούν.
- Τα ιστορικά ντοκιμαντέρ έχουν συνήθως ποιητική ή δραματική παρουσίαση που συνίσταται από μία διαρκή δράση συνεχώς εξελισσόμενη, αρχίζοντας από την εισαγωγή του θέματος, προχωρώντας στην ανάπτυξη

του και τελειώνοντας με τα συμπερασματικά ή επιγραμματικά με τα ιστορικά γεγονότα που εξετάστηκαν.

- Η τεκμηρίωση της αλήθειας και η ανόθευτη αντικειμενική της παρουσίαση είναι απο τα κυριότερα στοιχεία και απο τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά του ιστορικού ντοκιμαντέρ.

Παραδείγματα: Ανάμεσα στην πληθώρα των ιστορικών ντοκιμαντέρ που παρουσίασαν ο κινηματογράφος και η τηλεόραση τα τελευταία εξήντα χρόνια είναι τα εξής.

- Ο κόσμος σε πόλεμο (The World at War)
- Η ιστορία του κινηματογράφου (The History of Cinema)
- Ο αμερικάνικος εμφύλιος πόλεμος (The American Civil War)
- Ο Κολόμβος και ο αιώνας της ανακάλυψης (Columbus and the Age of Discovery)

3.6.2 Το επιστημονικό είδος ντοκιμαντέρ

Ορισμός: Το επιστημονικό είδος ερευνά, προετοιμάζει και παρουσιάζει θέματα και καταστάσεις επιστημονικού περιεχομένου που απορρέουν και που βασίζονται στην επιστημονική έρευνα και στα κοινά αποδεκτά κριτήρια της επιστημονικής αλήθειας και πραγματικότητας. Είναι ένα απο τα παλαιά και δημοφιλή προγράμματα που έχει τις ρίζες του στα πασίγνωστα μυθοπλαστικά επιστημονικά κινηματογραφικά προγράμματα (Science Fiction Film).

Ωστόσο, η τεράστια δημοτικότητα των μυθοπλαστικών επιστημονικών έργων, η δίψα του πλατύτερου κοινού του μέσου άνθρωπου για την επιστήμη και τις επιστημονικές ανακαλύψεις και τέλος η παιδαγωγική τους σημασία ήταν μερικοί απο τους λόγους που συντέλεσαν στην δημιουργία πλήθους επιστημονικών ντοκιμαντέρ διαφόρων θεμάτων και μορφών οπτικοακουστικής παραγωγής.

Κύρια στοιχεία: Τα κυριότερα στοιχεία που επισφραγίζουν το επιστημονικό είδος ντοκιμαντέρ είναι τα εξής.

- Τόσο η έρευνα όσο και η παρουσίαση του θέματος γίνεται απο επιστήμονες η κάτω απο την καθοδήγηση ειδικών επιστημόνων. Όταν κάτι τέτοιο δεν τηρείται τα επιστημονικά ντοκιμαντέρ είναι επιφανειακά και συνήθως αποτυγχάνουν σαν προγράμματα.

- Η εισαγωγή και η αφήγηση μπορεί να μην γίνεται πάντα απο ειδικό επιστήμονα, άλλα υπάρχει σχεδόν πάντα μία συνέντευξη ή μία παρουσία, γενικά, εντός ενός τουλάχιστον επιστήμονα ειδικού στο ύπο συζήτησι και ύπο εξέτασι θέμα.
- Τα επιστημονικά ντοκιμαντέρ, πέρα απο την γενική πληροφοριακή τους σημασία, είχαν πάντα μία εκπαιδευτική διδακτική σημασία και σκοπούς για τους οποίους δημιουργούνται και παρουσιάζονται.
- Σύμφωνα με την ειδική μορφή τους, όπως παιδαγωγική, καθοδηγητική, πληροφοριακή, ιστορικο-επιστημονική και ερευνητική. Τα επιστημονικά ντοκιμαντέρ γενικά, χαρακτηρίζονται για την σοβαρότητα και την συνηθισμένη δυσκολία στην κατανόηση του επιστημονικού θέματος που εξετάζουν. Για αυτά και η υπεροχή του λόγου, του κειμένου, έναντι της εικόνας είναι εμφανής.
- Ένα ακόμη κύριο χαρακτηριστικό του είδους είναι η ανάγκη της παρουσίασης επιστημονικών εργαστηρίων, εικόνων και στοιχείων που, είτε απεικονίζουν η επεξηγούν το επιστημονικό θέμα, επισημοποιώντας και τεκμηριώνοντας τα γεγονότα και τις καταστάσεις, κάτι που δεν είναι εξίσου απαραίτητο και αναγκαίο σε όλα τα είδη του ντοκιμαντέρ.
- Αφού αυτό που χαρακτηρίζει την επιστήμη, γενικά, είναι η οριστικότητα, η ετυμολογική ακρίβεια των όρων, φυσικών νόμων και κανόνων, είναι αυτονόητο και επιβεβλημένο πως ο σκηνοθέτης/παραγωγός του είδους ακολουθεί και συμμερίζεται την αρχή αυτή, έτσι ώστε τα οπτικοακουστικά στοιχεία του επιστημονικού ντοκιμαντέρ να είναι επίσης ακριβή, προσεγμένα και γενικά οριστικοποιημένα και όχι αυθαίρετα. Αυτό είναι το κύριο στοιχείο τέτοιων επιτυχημένων προγραμμάτων.

Παραδείγματα: Όπως αναφέραμε παραπάνω, η μακρόχρονη ύπαρξη του επιστημονικού ντοκιμαντέρ όχι μόνο έχει προσφέρει ένα τεράστιο αριθμό προγραμμάτων, άλλα έχει δημιουργήσει πολλές μορφές παραγωγής του επιστημονικού ντοκιμαντέρ. Ανάμεσα τους διακρίνουμε και τα εξής:

- Κόσμος (Cosmos)
- Ο εγκέφαλος (The Brain)
- Το πνεύμα (The Mind)
- Η επιστήμη της ψυχολογίας (The Science of Psychology)
- Τα μονοπάτια της ζωής (The Trails of Life)
- Συνδέσεις (Connections)
- Nova (Καναδικο προγραμμα)

3.6.3 Το βιογραφικό είδος ντοκιμαντέρ

Ορισμός: Το βιογραφικό είδος ντοκιμαντέρ επισυνάπτει, οργανώνει και παρουσιάζει γεγονότα και καταστάσεις από την ζωή κάποιου προσώπου, η μίας οικογένειας (άλλοτε ιστορικού προσώπου ή επιστημονικού, θεατρικού, κινηματογραφικού και άλλοτε ηρωϊκού). Είναι και αυτό ένα παλαιό είδος ντοκιμαντέρ, που απέκτησε δημοτικότητα από την βασική ανάγκη του μέσου θεατή, να γνωρίσει από κοντά την ζωή και τα κατορθώματα ανθρώπων που ξεχωρίζουν ιστορικά με τις επιστημονικές τους επιτεύξεις, τις πολιτικές τους επιδεξιότητες, η άλλες.

Όπως και τα άλλα είδη που αναφέραμε, το βιογραφικό ντοκιμαντέρ πήρε διάφορες μορφές, ανάλογα με το πρόσωπο που βιογραφεί. Επιπλέον, πολλά από τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ πήραν στοιχεία ενός άλλου είδους, του τεκμήριο-δράματος.

Σύμφωνα με τους ερευνητές του βιογραφικού ντοκιμαντέρ και κυρίως του Bluem (1965), τρεις είναι κυρίως οι μορφές με τις οποίες παράγεται και παρουσιάζεται το βιογραφικό ντοκιμαντέρ: Το βιογραφικό, το ζωντανό και το δραματικό.

Το διηγηματικό βιογραφικό ντοκιμαντέρ, σύμφωνα με τον Bluem είναι μια μορφή στην οποία ο αφηγητής αποσκοπεί να συσχετίσει την αντίθεση και τις αντιφάσεις της ζωής του ατόμου και ύστερα βρίσκει τα οπτικά και τα ηχητικά τεκμήρια που θα υποστηρίξουν την αντίθεση αυτή που ο ίδιος διατείνεται ότι υπάρχει.

Κύρια στοιχεία: Τα κύρια στοιχεία του βιογραφικού είδους ντοκιμαντέρ συνοψίζονται στα εξής:

- Η παράθεση των στοιχείων που αφορούν την ζωή, τα επιτεύγματα και την προσφορά προσώπων είναι πάντα μακρόχρονη και πολυδιάστατη. Τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ που επεκράτησαν και είχαν επιτυχία χαρακτηρίζονται για την εξαντλητική τους, βαθιά μελέτη και για την πολύπλευρη παρουσία τους.
- Η συναρμολόγηση, η διαλογή και η οργάνωση των βιογραφικών στοιχείων γίνεται πάντα με βάση την οπτική γωνία, την θέση η τους αντικειμενικούς σκοπούς των εκάστοτε παραγωγών/σκηνοθετών του είδους. Το βιογραφικό ντοκιμαντέρ γενικά, είναι δύσκολο και πολύπλοκο είδος και δεν αφήνει περιθώρια για πειραματισμούς ή μακρηγορίες. Για αυτό και η οργάνωση των οπτικοακουστικών στοιχείων γίνεται πάντοτε με γνώμονα την σκοπιά και τη θέση του προγράμματος που είναι ένα βασικό στοιχείο του είδους.
- Σχεδόν πάντα η βιογραφία ενός ατόμου αρχίζει από την γέννηση του και τελειώνει με τον θάνατο του. Αν και δεν είναι απαραίτητο να τελειώσει τόσο

οργανικά, χρειάζεται ωστόσο να αναφερθούν αυτά τα τρία σημεία ώστε να υπάρχει μια νοητή καμπύλη στην πλοκή του ντοκιμαντέρ.

Παραδείγματα: Βιογραφικά ντοκιμαντεέρ έχουν δημιουργηθεί από όλες τις χώρες του κόσμου και αφορούν κυρίως πολιτικούς, επιστήμονες ηθοποιούς και γενικότερα, πρόσωπα που η ζωή τους και οι πράξεις τους έχουν ένα ανώτερο κοινωνικό και εκπαιδευτικό ενδιαφέρον.

- Πρώτος πρόεδρος των Η.Π.Α. (George Washington)
- Ο εικοστός αιώνας (The Twentieth Century)
- Ουίνστον Τσόρτσιλ – Ο άνθρωπος του αιώνα (W. Churchill – Man of the Century)
- Ο φυσικομαθηματικός – Αλμπερτ Αϊνστάιν (Albert Einstein)

3.6.4 Ταξιδιωτικό είδος ντοκιμαντέρ

Ορισμός: Αυτού του είδους τα προγράμματα παρουσιάζουν γεγονότα που λαμβάνουν χώρα σε μακρινούς τόπους, σε άλλες κοινωνίες, εθνικότητες, ηπείρους ή και πολιτισμούς. Τα ταξιδιωτικά είδη ντοκιμαντέρ είναι τα πιο δημοφιλή και έγιναν η αρχή για την παραγωγή και ανάπτυξη του μη-μυθοπλαστικού προγράμματος. Οι Γάλλοι το ονόμασαν documentaires, όρος που διαφέρει σημασιολογικά με τον αγγλικό όρο documentary. Με τον όρο τους οι Γάλλοι εννοούσαν ότι η ταξιδιωτικές περιηγήσεις τους, δημιουργούσαν ντοκουμέντα η αληθοφανή αρχεία ατόμων και τόπων εξωτικών. Βέβαια όπως τα άλλα είδη ανέπτυξε διάφορες μορφές όπως θαλάσσιες εξερευνήσεις, περιπλανήσεις, διαπλανητικά ταξίδια.

Κύρια στοιχεία:

- Έχουν ως αντικείμενο να μεταφέρουν τον θεατή σε τόπους και καταστάσεις που υπάρχουν αλλού σε άλλους τόπους. Έτσι τα γεωγραφικά στοιχεία είναι αναπόφευκτα.
- Τα γυρίσματα και τα πλάνα είναι εξωτερικά αντικειμενικά.
- Η αφήγηση είναι η ραχοκοκκαλιά που στηρίζει τα διάφορα μέρη του προγράμματος.
- Ανάμεσα στους αντικειμενικούς σκοπούς του προεξέχων είναι το ανθρώπινο ενδιαφέρον και οι κοινωνικές καταστάσεις που αφορούν το πλατύτερο κοινό και που ξεφεύγουν από την παγίδα της μεροληψίας και της απλής γεωγραφικής περιπλάνησης.

Παραδείγματα:

- Grass (Τα άγρια ζώα της Αμερικής)
- Cheery (1927) (Όνομα οικογένειας στην ζούγκλα του Σιάμ)
- Μοάνα (1926) (Όνομα οικογένειας της Πολυνησίας)
- Tourksib (1928) (Όνομα ρώσικο της Σιβηρίας)

4.0 Η δημιουργία της κινηματογραφικής παραγωγής

4.1 Η προ-παραγωγή

Αυτό είναι το πρώτο στάδιο της κινηματογραφικής παραγωγής του ντοκιμαντέρ και περιλαμβάνει την μελέτη των ιστορικών γεγονότων, την οργάνωση των ανθρώπων που θα μιλήσουν στο ντοκιμαντέρ, την επιλογή του εξοπλισμού που θα χρειαστεί και την επιλογή των ανθρώπων που θα εργαστούν για την παραγωγή του ντοκιμαντέρ.

4.1.1 Συγγραφή σεναρίου

Για την συγγραφή του σεναρίου έγινε έρευνα των ιστορικών γεγονότων τα οποία μας οδήγησαν στην επιλογή των σημείων που χρειαζόνταν να προβληθούν ώστε να υπάρχει επαρκής ενημέρωση για το ιστορικό γεγονός το οποίο γίνεται αναφορά. Επίσης χρησιμοποιήθηκαν και κάποιες μαρτυρίες μικρότερης ιστορικής σημασίας αλλά μεγάλου ενδιαφέροντος διότι δίνουν το στίγμα τις εποχής εκείνης για τις κακουχίες που υπέστησαν οι πρωταγωνιστές των μαρτυριών αυτών και επιβίωσαν.

Για την επιλογή των ανθρώπων που θα έδιναν συνέντευξη ασχολήθηκε η δημοσιογράφος Έβα Λαδιά που συνεργαστήκαμε. Κατόπιν συνενόησης κανονίστηκαν η ημέρες που θα γίνονταν οι συνεντεύξεις στις 5 και στις 19 Ιουλίου 2009.

4.1.2 Επιλογή εξοπλισμού

Για την επιλογή του εξοπλισμού εξετάστηκαν η ανάγκες για την οπτικοακουστική καταγραφή, ώστε το αποτέλεσμα να είναι αποδεκτό ποιοτικά και τεχνικά. Οι ανάγκες που υπήρχαν ήταν η φορητότητα του

εξοπλισμού διότι τα γυρίσματα θα γίνονταν σε εξωτερικούς χώρους και σε δύο διαφορετικούς χώρους. Επίσης λήφθηκε σοβαρά υπόψη ο προϋπολογισμός για την ολοκλήρωση της παραγωγής που ήταν πολλή περιορισμένος, οπότε και χρησιμοποιήθηκε κυρίως εξοπλισμος που ήταν διαθέσιμος απο το ΤΕΙ και των ανθρώπων που βοήθησαν για την παραγωγή.

1. Κάμερα Panasonic DVC 200
2. Κάμερα Canon XL2
3. Μόνιτορ Panasonic 6”

1. Ψηφιακό καταγραφικό ήχου Zoom H4
2. Μικρόφωνο RODE NTG-1
3. Ακουστικά Beyerdynamic DT 770

1. Φορητός ανακλαστήρας φωτός

4.2.0 Η παραγωγή του ντοκιμαντερ

4.2.1 Βρύσες

Την πρώτη μέρα της παραγωγής που έγινε στο χωριό Βρύσες Αμαρίου μας περίμεναν οι συνεντευξιαζόμενοι στο καφενείο του χωριού και εκεί αποφασίσαμε να γίνει η παραγωγή σε εκείνο το σημείο, επειδή υπήρχε παροχή ρεύματος που ήταν βασικό για την λειτουργία του εξοπλισμού. Η παραγωγή έγινε στον εξωτερικό χώρο και δεν χρειάστηκε εξοπλισμός φωτισμού παρα μόνο έγινε χρήση σε καποια πλάνα του φορητού ανακλαστήρα, σε καποιες περιπτώσεις που υπήρχε συνεφιά. Η κάμερα Panasonic στήθηκε σε σταθερή βάση και με την κάμερα Canon, η οποία είναι και μικροτερου μεγεθους και βάρους, έγιναν κάποια πλάνα με κίνηση για να χρησιμοποιηθούν στο μοντάζ ώστε να υπάρχει ποικιλία στα πλάνα που θα ήταν διαθέσιμα. Το μικρόφωνο στήθηκε σε σταθερή βάση και έγινε χρήση της αντικραδασμικής βάσης και του προστατευτικού, τύπου “dead cat”, αλλιώς επειδή βρισκόμασταν σε εξωτερικό χώρο θα είχαμε προβλήματα απο τον αέρα.

4.2.2 Ανώγεια

Την δεύτερη μέρα της παραγωγής του ντοκιμαντέρ που έγινε στα Ανώγεια είχαμε κανονίσει να έρθουν οι συνεντευξιαζόμενοι στο κατάστημα του κυρίου Βασίλη Σκουλά. Επειδή ήταν σε λειτουργία το κατάστημα και υπήρχε κόσμος και φασαρία αποφασίσαμε να χρησιμοποιησουμε ένα χώρο κάποια μέτρα δεξιά στον οποίο επικρατούσε περισσότερη ησυχία και υπήρχε παροχή ρεύματος για τον εξοπλισμό.

Η δύο κάμερες στήθηκαν σε σταθερές βάσεις, η μια κάμερα ήταν στημένη ευθεία προς τον ομιλητή και η άλλη ήταν με γωνία 20° περίπου, για να υπάρχει κάποια ποικιλία στα πλάνα που θα είχαμε διαθέσιμα κατά την διάρκεια του μοντάζ. Το μικρόφωνο στήθηκε σε σταθερή βάση και χρησιμοποιήθηκε το προστατευτικό τύπου “dead cat” για την μείωση του θορύβου από την επίδραση του αέρα. Χρησιμοποιήθηκε ο ανακλαστήρας σε κάποιες στιγμές διότι υπήρχε συνεφιά.

Εκτός από τις συνεντεύξεις έγινε και καταγραφή του μουσικού σχήματος του Βασίλη Δραμουντάνη που εκτέλεσαν δύο μουσικά έργα του συνθέτη Μπάμπη Πραματευτάκη με σκοπό να χρησιμοποιηθούν στο ντοκιμαντέρ.

Η κάμερα Panasonic στήθηκε σε σταθερή βάση και με την κάμερα Canon έγιναν κάποια πλάνα με κίνηση.

Για την καταγραφή του ήχου χρησιμοποιήθηκε το μικρόφωνο της κάμερας και κατόπιν κανονίστηκε κάποια συνάντηση στο στούντιο του ΤΕΙ για να γίνει καταγραφεί της μουσικής με καλύτερη ποιότητα μικροφώνων και εξοπλισμού.

Στο στούντιο του ΤΕΙ έγινε χρήση του control room με τα Pro tools, εκεί χρησιμοποιήθηκαν τα αρχεία ήχου που είχαν ηχογραφηθεί, στα Ανώγεια, σαν οδηγοί ώστε να μπορούμε μετά στο μοντάζ να συγχρονίσουμε τον ήχο με την εικόνα.

Η τεχνική ηχογράφησης που χρησιμοποιήθηκε είναι close micing για να ηχογραφήσουμε τα όργανα με την μέγιστη δυνατή ένταση, χωρίς την παρουσία του χώρου. Πρώτα ηχογραφήθηκαν τα δύο λαούτα με το AKG C414 με figure of eight πολικό διάγραμμα, οι μουσικοί ήταν τοποθετημένοι ο ένας απέναντι από τον άλλο σε ίδια απόσταση από το μικρόφωνο.

Έπειτα ηχογραφήθηκε η φωνή με την χρήση του Neumann μικροφώνου με πολικό διάγραμμα cardioid, το μικρόφωνο ήταν τοποθετημένο σε κοντινή απόσταση από τον μουσικό. Τέλος ηχογραφήθηκε η κρητική λύρα.

4.3.0 Η μετα-παραγωγή

Σε αυτό το στάδιο γίνεται το capturing των αρχείων που έχουν καταγραφεί και ηχογραφηθεί. Επίσης γίνεται και η ηχογράφιση του voice-over. Έπειτα γίνεται ο συγχρονισμός της εικόνας με τον ήχο και το μονταζ του υλικού που θα χρησιμοποιηθεί. Τελος γίνεται το DVD Authoring.

4.3.1 Capturing

Κατα την διαδικασία του capturing έγινε η μεταφορά των αρχείων που είχαν καταγραφεί σε ψηφιακή μορφή σε κασσέτα mini DV, στο σκληρό δίσκο του υπολογιστή και απο εκεί σε εξωτερικό σκληρό δίσκο. Τα αρχεία που αποθηκεύτηκαν ήταν τύπου .avi δηλαδή σε ασυμπίεστη μορφή. Αυτή η διαδικασία ήταν χρονοβόρα διότι γίνεται σε πραγματικό χρόνο.

4.3.2 Voice-over

Το voice-over έχει πολλές εφαρμογές σε ντοκιμαντέρ, στην τηλεόραση όπως και στον κινηματογράφο. Το ειδησιογραφικό πρόγραμμα στην τηλεόραση παρουσιάζεται ως μία σειρά απο ρεπορτάζ ειδήσεων με βίντεο και με την προσθήκη της τεχνικής voice-over, όπου σχολιάζουν οι ρεπόρτερ τα σημαντικότερα σημεία της είδησης μαζί με τους παρουσιαστές των ειδήσεων.

Τηλεοπτικά δίκτυα όπως το History Channel και το Discovery Channel κάνουν εκτεταμένη χρήση της τεχνικής voice-over στο πρόγραμμα με τα τηλεοπτικά ντοκιμαντερ τους.

Επίσης χρήση του voice-over γίνεται και στις «ζωντανές» αναμεταδόσεις αθλητικών διοργανώσεων, ανάμεσα στους παρουσιαστές και σε ειδικούς του αθλήματος.

Τέλος στα περισσότερα ντοκιμαντέρ χρησιμοποιούνται σχόλια με την χρήση της τεχνικής voice-over για την εισαγωγή ή και κατά την διάρκεια σε διαφορα σημεία του ντοκιμαντέρ για να συνδεθούν ή και να επισημανθούν. Επίσης χρησιμοποιούνται και σαν αφήγηση σε καποια άλλα.

Για το voice-over χρησιμοποιήθηκε το AKG 414 με πολικό διάγραμμα Cardioid, η κάρτα ήχου M-Audio 410 firewire και το λογισμικό Ableton live 8. Τα αρχεία ηχογραφήθηκαν με συχνότητα δειγματοληψίας 48KHz διότι αυτή είναι και η συχνότητα δειγματοληψίας που ηχογραφεί η κάμερα και αφού είχαμε την επιλογή και δεν θυσιάζαμε την ποιότητα έγινε αυτή η επιλογή.

4.3.3 Μοντάζ

Το μοντάζ (από τη γαλλική λέξη montage) είναι η τεχνική της επιλογής και σύνθεσης μικρών κομματιών (εικόνες, βίντεο) για την παραγωγή ενός μεγαλύτερου ενιαίου έργου. Ο όρος χρησιμοποιείται κυρίως στην τέχνη του κινηματογράφου, για την σύνθεση των πλάνων που «τραβήχτηκαν» κατά τη διαδικασία του «γυρίσματος». Ο όρος εισήχθη στον κινηματογράφο από τον Σεργκέι Αϊζενστάιν και τους Σοβιετικούς σκηνοθέτες της εποχής του ως συνώνυμο της δημιουργικής επεξεργασίας, ενώ την χρήση του ως όρο που περιγράφει καθαρά την τεχνική διαδικασία μίξης πλάνων (montage sequence) την οφείλει στα Βρετανικά και Αμερικανικά στούντιο

Για το μοντάζ χρησιμοποιήθηκε το λογισμικό Adobe premiere pro 5.5. Κατα την διαδικασία του μοντάζ επιλέξαμε της σκηνές που είχαμε καταγράψει και δεν είχαν λάθη, κόψαμε τα σημεία που είχαν μεγάλες παύσεις, βάλαμε σε μία σειρά τις σκηνές βάση την περίοδο των γυρισμάτων και ενώσαμε τις σκηνες με transition effects του premiere και με κάποια αρχεία βίντεο που χρησιμοποιήθηκαν σαν σφήνες. Επίσης χρησιμοποιήσαμε κάποιες φωτογραφίες που μας παραχώρησε η δημοσιογράφος Έβα Λαδιά απο το αρχείο της.

4.3.4. Export

Μετά την περάτωση του μοντάζ έγινε εξαγωγή του ντοκιμαντέρ απο το προγραμμα adobe premiere σε τύπο αρχείου .mpg ώστε να χρησιμοποιηθεί για την αποθήκευση σε DVD.

4.3.5. DVD Authoring

Κατά την διαδικασία του DVD authoring μετατρέπουμε το τελικό αρχείο σε DVD ώστε να μπορεί να διανεμηθεί. Για αυτήν την διαδικασία χρησιμοποιήσαμε το λογισμικό iDVD της Apple.

5.0 Τεχνικά χαρακτηριστικά εξοπλισμού

5.1 Εικόνα

5.1.1 Κάμερα Panasonic DVC 200

Audio/Video	2-Channel, 16-bit, 48 kHz/12-bit 32 kHz /Component Digital, 800 Lines of horizontal resolution
Television System	NTSC
Tape Format/Speed	Large DV /SP - 18.812 mm/sec.
Image Sensor	3x 1/2" IT (Interline Transfer) CCD's with 410,000 pixels
Lens	1/2" Bayonet Mount
Viewfinder	1.5" Monochrome viewfinder
Input terminals	Mic In XLR x 2 Headphones Stereo 3.5 mm x 1 IEEE 1394 4-pin x 1
Output terminals	Video Out BNC x 1, 1.0 V p-p, 75 ohm S-Video Out 4-pin x 1, Y:1.0 V p-p, C: 0.3 V p-p Audio Out RCA x 2 (L\R) Headphones Stereo 3.5 mm x 1
Microphone	XLR x 2
Headphone Jack	Stereo 3.5 mm x 1

Power Requirements	12 VDC (10.5 to 17 V) Power Consumption 18 Watts
Weight	11 lbs.
Special Features	Optical Filters ND/CC combination, 4 position Sensitivity F11 at 2000 lux Minimum Luminance 0.5 lux Gain Max +36 dB Horizontal Resolution 800 lines S/N Ratio 62 dB Viewfinder 1.5" Monochrome

5.1.2 Κάμερα Canon XL2

● Recorder	Standard Definition
Power Supply (rated)	7.2V DC (battery pack)
Power Consumption (While recording AF="ON")	7.1W (recording with AF, 20x zoom XL 5.4-108 L IS mounted)
Television System	EIA standard (525 lines, 60 fields) NTSC color signal
Video Recording system	Two rotating heads, helical scan azimuth recording, DV System (Consumer digital VCR SD system) digital component recording

Audio Recording system	PCM digital recording: 16 bit (48 kHz/2 channels); 12 bit (32 kHz/4 channels) Synchronous 4-channel recording is possible
Image Sensor	Size 1/3", approx. 680,000 pixels (total), Progressive Scan CCD x3 (charge-coupled device) with horizontal pixel shift
Total Pixels	16:9 target area: approx. 460,000 pixels (962 x 480) x3 CCD, 0.289" diagonal 4:3 target area: approx. 350,000 pixels (720 x 480) x3 CCD, 0.236" diagonal
Tape Format	Video cassettes bearing the MiniDV mark
Tape Speed	SP: 0.74 ips (18.81mm/second), LP; 0.49 ips (12.56 mm/seco)
Maximum Recording Time (with an 80-min. cassette)	SP; 80 min.
Maximum recording Time	LP; 120 min.
Fast Forward/Rewind Time	Approx. 2 minutes and 20 seconds (using 60-minute tape)
Lens Mount	XL interchangeable lens system

Focusing System	TTL autofocus. Manual focusing possible (20x zoom XL 5.4-108mm L IS installed)
Minimum Focusing Distance	20mm (Wide macro), 1m (entire zoom range): (20x zoom XL 5.4-108mm L IS installed)
Minimum Illumination	60i, 1/60 shutter speed = 5.5 lux; 30P, 1/30 shutter speed = 6.5 lux; 24P, 1/48 shutter speed = 10 lux
Recommended Illumination	More than 100 lx
Filter Diameter	72mm (XL lens)
Viewfinder	2.0-inch TFT color LCD; Approx. 200,000 pixels, RGB delta configuration
Microphone	Stereo electric condenser microphone
DV Terminal	4-pin connector (complies with IEEE1394); input/output switching
Video Terminal	RCA pin jack; input/output switching/BNC jack; input/output switching 1 Vp-p/75 ohms unbalanced
Output Levels	Max. -10 dBv (for 47 kohm load)/3 kohm unbalanced

S-video Terminal	4-pin mini-DIN; input/output switching 1 Vp-p/75 ohms (Y signal), 0.286 Vp-p/75 ohms (C signal)
Audio Terminal	RCA pin jack (L/R) 2 systems; input/output switching
Audio	Auto Mode, Gain 18dB
Microphone Terminal	3.5mm stereo mini-jack unbalanced -55 dBv (Auto), -67 dBv (Manual/Vol Max)/600 ohms
Input Levels	During input; Min. -10 dBv/47 kohms unbalanced
Operating Temperature range	32-104° F (0-40° C)
Dimensions	8.9 x 8.7 x 19.5 in. (225 x 220 x 496mm)
Weight (not including lens and battery pack)	5.3 lbs. (2410g)
Weight	7.8 lbs. (3545g)

5.2 Ήχος



5.2.1 Ψηφιακό καταγραφικό ήχου Zoom H4

- Recorder
 - Tracks 4
 - Maximum number of simultaneous recording tracks
2
 - Maximum number of simultaneous playback tracks
4
 - Recording time 2GB Approx. 190 minutes
(converted to WAV 44.1kHz/
16bit stereo track)
 - Approx. 34 hours (converted to MP3 44.1kHz/
128kbps stereo track)
 - * Recording times are approximations. Actual times
may differ according to recording conditions.
 - Projects 1000/card
 - Locate function
 - Hours/Minutes/Seconds/Milliseconds
 - Audio file editing functions
 - Name edit, Delete, Copy, Import, Size check
 - Other functions Punch-in/out, Bounce, A-B
repeat
- Effects
(Insert)
 - Modules 2
 - Types 53
 - Patches 60
 - Tuner Chromatic, Guitar, Bass, Open
A/D/E/G, DADGAD
- Metronome
 - Metronome sound sources
5
 - Variable beat 1/4 - 8/4, 6/8, unaccentuated
 - Tempo 40.0 - 250.0 BPM

A/D conversion	24 bit x128 oversampling
D/A conversion	24 bit x128 oversampling
Recording media	SD card (16MB – 2GB)
Data type	Format WAV Record/Play Quantization 16 bit (Stereo, 4-track mode) 24bit (Stereo mode) Sampling frequency 44.1 kHz (Stereo, 4-track mode), 48kHz, 96kHz (Stereo mode) Format MP3 (Stereo mode) Recording Bit rate 48,56,64,80,96,112,128,160, 192,224,256,320 kbps,VBR Sampling frequency 44.1 kHz Playback Bit rate 32,40,48,56,64,80,96,112,128, 160,192,224,256,320 kbps,VBR Sampling frequency 44.1 kHz, 48 kHz
Display	128 x 64 dots Full-dot LCD (with backlight)
Inputs	Input XLR (balanced input)/standard phone (unbalanced input) combo jack Input impedance (using balanced input) 1 kilohm balanced, pin 2 hot

Phantom power supply	48V, 24V, OFF
Master output	Mini stereo phone jack Output load impedance 10 kilohms or more Rated output level -10 dBm
Headphone output	Mini stereo phone jack 50 mW (into 32-ohm load)
USB	USB 2.0 Full Speed Mass Storage Class operation, Audio Interface operation USB functions can be operated by USB bus power
Power requirements	9 V DC, 300mA from AC adapter (ZOOM AD-0006)
Batteries	IEC R6 (size AA) x 2
Continuous recording time	4 hours
Continuous playback time	4.5 hours
Dimensions	70 (W) x 152.7 (D) x 35 (H) mm
Weight	190 g

5.2.2 Μικρόφωνο RODE NTG-1

Acoustic Principle	Line Gradient
Active Electronics	JFET impedance convertor with bipolar output buffer
Capsule	0.50"
Polar Pattern	
Address Type	End
Frequency Range	20Hz - 20kHz
Output Impedance	50Ω
Maximum SPL	139dB SPL (@ 1kHz, 1% THD into 1KΩ load)
Maximum Output Level	6.9dBu (@ 1kHz, 1% THD into 1KΩ load)
Sensitivity	-36.0dB re 1 Volt/Pascal (15.00mV @ 94 dB SPL) +/- 2 dB @ 1kHz
Equivalent Noise Level (A-weighted)	18dB-A
Power Options	

Weight	105.00gm
Dimensions	219.00mmH x 22.00mmW x 22.00mmD
Output	

5.2.3 Ακουστικά Beyerdynamic DT770 Pro

Transducer type	Dynamic
Operating principle	Closed
Nominal frequency response	5Hz - 35,000 Hz
Nominal impedance	80 Ω / 250 Ω
Nominal SPL	96 dB SPL
Nominal T.H.D	< 0.2%
Power handling capacity	100 mW
Sound coupling to ear	Circumaural
Ambient noise isolation	approx. 18 dB(A)
Nominal headband pressure	approx. 3.5 N
Weight (without cable)	270 g

Length and type of cable

80 Ω version 3 m / straight cable

250 Ω version 3 m / coiled cable

Connection Gold plated stereo

jack plug (3.5 mm) and

1/4" adapter (6.35 mm)

Βιβλιογραφία:

Ελληνικά ολοκαυτώματα 1940 – 1945

Η εθνική αντίσταση 1941 - 1945 στο νομό Ρεθύμνου

Το ντοκιμαντέρ τέχνη, τεχνική, παραγωγή, διανομή.

Παραγωγή τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ.

Ντοκιμαντερ η άλλη όψη του κινηματογράφου.