



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ  
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

---

Π.Μ.Σ. ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Μεταπτυχιακή διατριβή  
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗΝ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ  
ΑΡΧΑΙΩΝ ΝΑΥΑΓΙΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΟ «ΓΑΛΑΖΙΑ ΚΙΒΩΤΟΣ»

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΥΔΗΣ  
Α.Μ.: 1332021055

Επιβλέπων Καθηγητής Ιωάννης Σκοπετέας

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023



Σύνδεσμος ταινίας ντοκιμαντέρ  
**<https://youtu.be/pHQe8jesXRY>**

Σύνδεσμος trailer  
**<https://youtu.be/aruTRVloSXw>**

Λέξεις κλειδιά: ντοκιμαντέρ, ανθρωπολογική προσωπογραφία, ναυάγιο, κατάδυση, ανακάλυψη, Αντώνης Γράφας

 *σ' εσένα*

# Περιεχόμενα

Εισαγωγή	6
1.1 Σκοπός	7
1.2 Μεθοδολογία	8
2.1 Η Κατάδυση - Ο υποβρύχιος κόσμος	9
2.2 Καταδυτικός εξοπλισμός	10
2.3 Η φυσιολογία της αναπνοής	13
2.4 Το Ναυάγιο - Η ενάλια κιβωτός της Ιστορίας μας	15
2.5 Ενάλια πολιτιστικά αγαθά	16
2.6 Να αφαιρούνται ή όχι τα αρχαία από το βυθό;	18
2.7 Συνοπτική Ναυτική Ορολογία	19
2.8 Χρήσιμες Κατηγορίες Πλοίων	20
3.1 Ο ορισμός του ντοκιμαντέρ	22
3.2 Παρατηρώντας και Συμμετέχοντας	23
3.3 Η συμμετοχική παρατήρηση	26
3.4 Ταινίες αναφοράς	28
4.1 Ερευνητική διαδικασία	33
4.2 Μεθοδολογία εικονοληψίας	36
4.3 Μοντάζ	39
4.4 Η Συνέντευξη	41
4.5 Γραφικά στοιχεία	42
4.6 Υποτιτλισμός	43
Συμπερασματικός επίλογος	44
Βιβλιογραφία	45
Φιλμογραφία	47
Κατάλογος Εικόνων ή Σχημάτων	48

## Ευχαριστίες

Πρωτίστως θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή Γιάννη Σκοπετέα, επιβλέποντά της παρούσας διπλωματικής εργασίας, για τη συνολική υποστήριξη και καθοδήγησή του όλο αυτό το διάστημα. Τους συναδέλφους Νικολέτα Παράσχη και Ηλία Παναρίτη για την συνεχή υποστήριξη και βοήθειά τους, καθόλη τη διάρκεια υλοποιήσεις της ταινίας ντοκιμαντέρ. Τους συναδέλφους Νεκταρία Δρακουλάκη, Ιωάννη Καρανικόλα και Λάζαρο Ασμή, που μοιραστήκαμε σκέψεις και αποτέλεσαν τους πρώτους θεατές και κριτικούς της ταινίας. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους τους συναδέλφους που μοιραστήκαμε αυτή την τόσο όμορφη και γεμάτη ουσία ανηφοριά του μεταπτυχιακού προγράμματος. Όσο για τον Αντώνη Γράφα και τον Γιάννη Λιαρδάκη τα λόγια είναι περιττά. Μέσα σε αυτό το μεγάλο χρονικό διάστημα διαμορφώθηκε μια φιλία δυνατή που δύσκολα θα χαθεί.

# Εισαγωγή

Το παρόν συνοδευτικό κείμενο αποτελεί μέρος της διπλωματικής ταινίας “Γαλάζια κιβωτός” με θέμα τον κινηματογραφιστή και δύτη Αντώνη Γράφα. Ο Αντώνης και η ομάδα του, μας βυθίζουν στον κόσμο τους, ο οποίος αποτελείται από την αναζήτηση, κινηματογράφηση και την τεκμηρίωση αρχαίων ναυαγίων. Με τον έντονο ενθουσιασμό της ομάδας GrafasDiving και το πάθος του Αντώνη θα ταξιδέψουμε προς τα πίσω αναζητώντας την ταυτότητα ενός γερμανικού αεροπλάνου, που βυθίστηκε κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου.

Στα παρακάτω κεφάλαια της εργασίας παρουσιάζεται η έρευνα που πραγματοποιήθηκε για την προσέγγιση του θέματος και τον τρόπο οπτικοποίησής του. Πιο αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αναλύονται ο σκοπός και η μεθοδολογία που ακολούθησα κατά την υλοποίηση της ταινίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στον καταδυτικό εξοπλισμό, στη ναυτική ορολογία και με συνοπτικό κείμενο αναφέρονται οι κυριότερες κατηγορίες πλοίων. Αναλύεται επίσης η κατάδυση, η φυσιολογία της αναπνοής και η ενάλια πολιτιστική κληρονομιά του ελλαδικού βυθού. Στο τρίτο κεφάλαιο αναπτύσσονται τα είδη αφήγησης στο Ντοκιμαντέρ, με ιδιαίτερη σημασία στον ανθρωπολογικό κινηματογράφο και τον τρόπο της συμμετοχικής παρατήρησης. Στη συνέχεια, γίνεται σύντομη αναφορά στα κινηματογραφικά έργα “Dolphin Man” και “My Octopus Teacher” που αποτέλεσαν μέρος της εμπνεύσεώς μου. Τέλος στο τέταρτο κεφάλαιο της εργασίας μου, αναλύεται η μέθοδος εκτέλεσης της ταινίας “Γαλάζια κιβωτός”. Γίνεται αναφορά στις αφηγηματικές τεχνικές, τις τεχνικές εικονοληψίας, του ήχου και της σύνθεσης της εικόνας με τη χρήση εργαλείων μοντάζ. Ενώ αφιερώνεται ένα συνοπτικό κείμενο για την παροχή υπότιτλων για Κ/κωφούς και Βαρήκοους.

## —ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ—

Η ταινία ντοκιμαντέρ “Γαλάζια κιβωτός” διάρκειας 27 λεπτών αγγίζει τα όρια της ανθρωπολογικής προσωπογραφίας στο πλαίσιο του εθνογραφικού κινηματογράφου, που εξετάζει τις έννοιες της ναυαγιοκατάδυσης, της εξερεύνησης και της ομαδικότητας μέσα από την αναπαράσταση της εμπειρίας της συνύπαρξής μου με τον Αντώνη Γράφα και τον σύνθετο κόσμο του βυθού. Για την υλοποίηση της ταινίας ντοκιμαντέρ πραγματοποιήθηκε επιτόπια ανθρωπολογική έρευνα με τη χρήση οπτικοακουστικών μέσων όπως συνεντεύξεις, παρακολούθηση υποβρύχιου υλικού παρουσία του Αντώνη καθώς και συμμετοχή σε μαθήματα αυτόνομης κατάδυσης.

Η δημιουργία του ντοκιμαντέρ είναι αποτέλεσμα της προσωπικής μου περιέργειας, με το ενδιαφέρον να με οδηγεί σε ενδεδειγμένη έρευνα και παρατήρηση. Η ταινία δε διεκδικεί έναν ερευνητικό χαρακτήρα, ούτε προσπαθεί να τεκμηριώσει με όρους εθνογραφικούς. Εστιάζει στην προσπάθεια μεταφοράς προς τον θεατή της εμπειρίας της συνύπαρξής μου με τον Αντώνη Γράφα και την ομάδα Grafas Diving, μέσω του αφηγηματικού τρόπου της συμμετοχικής παρατήρησης. Στις ενότητες που ακολουθούν θα γίνει μια σύντομη εισαγωγή στα στοιχεία, που αξιοποιήθηκαν για την υλοποίηση της διπλωματικής εργασίας, ενώ παράλληλα θα παρατεθούν ταινίες αναφοράς οι οποίες λειτούργησαν ως κύριες πηγές έμπνευσης για την ταινία ντοκιμαντέρ “Γαλάζια κιβωτός”.

### 1.1 Σκοπός

Η εργασία έχει ως σκοπό την μελέτη και την έρευνα του θαλάσσιου κόσμου, των ναυαγίων και των ανθρώπων που αφοσιώνονται στην εξερεύνηση της αβύσσου. Η ανάπτυξη και η υλοποίηση της ταινίας, έχει στόχος την ανάδειξη των εσωτερικών κινήτρων του Αντώνη για την ανακάλυψη αρχαίων ναυαγίων, μέσα από την εμπειρία της συνύπαρξής μας.

Οι επισκέψεις για το χρονικό διάστημα από τον Φεβρουάριο μέχρι τον Δεκέμβριο του 2022, μου έδωσαν τη δυνατότητα να βιώσω την καταδυτική καθημερινότητα μιας ομάδας ανθρώπων με κύριο χαρακτήρα τον Αντώνη και παράλληλα να μάθω περισσότερα για τον ίδιο και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την κατάδυση και τη γενικότερη ασχολία με την ιστορία των ναυαγίων. Στη διάρκεια των συναντήσεων άρχισα να κατανοώ όλο και καλύτερα την καθημερινότητα του Αντώνη και των ανθρώπων που τον πλαισιώνουν στην ομάδα Grafas Diving. Οι ιστορίες των ναυαγίων αποτελούσαν το κεντρικό σημείο αναφοράς στην αλληλεπίδραση με τους υπόλοιπους και η καταδυτική τους συμπεριφορά επηρέαζε θετικά την “επίγεια” καθημερινότητά τους και τη μεταξύ τους σχέση, μια σχέση που δεν οριοθετούνταν μεταξύ τους.

## *1.2 Μεθοδολογία*

Για τις ανάγκες του ντοκιμαντέρ “Γαλάζια κιβωτός” αξιοποιήθηκαν οι μέθοδοι του νατουραλισμού και της συμμετοχικής παρατήρησης, τις οποίες συναντάμε στην επιστήμη της κοινωνικής ανθρωπολογίας και κατ' επέκταση στην εθνογραφική μελέτη. (Hendry, 2011:30-33) Η γνωριμία με τον εκπαιδευτή Γιάννη Λιαρδάκη κατά την διάρκεια της εκπαίδευσής μου, για το δίπλωμα κατάδυσης PADI Open Water, με οδήγησε σε μια εμπειρία που ερήμην μου έγινε με την χρήση της νατουραστικής μεθόδου. Η εξοικείωση που αναπτύχθηκε μεταξύ ερευνητή και συμμετεχόντων καθώς και η απώλεια διαταραχών της καθημερινότητας των υποκειμένων, κατέστησαν την πρώιμη παρατήρησή μου πιο αντικειμενική. Η εμπειρία μου αυτή ήταν καθοριστική στο να ασχοληθώ περαιτέρω με το θέμα. Στη συνέχεια μέσα από την αξιοποίηση της μεθόδου της συμμετοχικής παρατήρησης, αναπτύχθηκε μια σχέση εμπιστοσύνης ανάμεσα σ'εμένα και τα υποκείμενα, στο χρονικό διάστημα που θα μεσολαβούσε μέχρι την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας μου. Τέλος για τη διαδικασία της οπτικοποίησης, αξιοποιήθηκαν αφηγηματικά εργαλεία που είναι σύμφωνα με την συμμετοχή και την παρατήρηση.



## —ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ—

### 2.1 Η Κατάδυση - Ο υποβρύχιος κόσμος



Εικόνα 2.1

Από αρχαιότατων χρόνων ο άνθρωπος στράφηκε στον υποβρύχιο κόσμο. Σύμφωνα με την περιγραφή του Αριστοτέλη στο βιβλίο του “Προβλήματα” ο Μέγας Αλέξανδρος χρησιμοποίησε αυτό που σήμερα ονομάζουμε “καταδυτικό κώδωνα” με τη μορφή ενός διάφανου βαρελιού, το οποίο ρυμουλκήθηκε μέχρι το σημείο της κατάδυσης.

Ο Θουκυδίδης επίσης, κάνει αναφορά για δύτες που πριόνιζαν τα υποβρύχια φράγματα προστασίας των Συρακουσών, ενώ ο Αρριανός εξιστορεί πως ο Μέγας Αλέξανδρος έκανε χρήση δυτών στην πολιορκία της Τύρου (Αρχαία Ελληνικά, 2021). Αιώνες μετά η τεχνολογική πρόοδος επιτρέπει στον κάθε ένα από μας να επισκέπτεται τον υποβρύχιο κόσμο με μέγιστη ασφάλεια. Η απουσία βαρύτητας, η κίνηση στις τρεις διαστάσεις, το αίσθημα ελευθερίας και ευδαιμονίας, κάνει τον δύτε να συγκεντρώνεται στην αναπνοή του και να γαληνεύει.

Είναι γεγονός ότι οι ελλαδικές θάλασσες καθίστανται ιδανικές για την αυτόνομη κατάδυση, πέρα από την καθαρότητα τους και τις ευνοϊκές καιρικές συνθήκες, είναι πως βρίθουν από ιστορικά απομεινάρια των σημαντικών γεγονότων του αιώνα, που πέρασε. Η ανατολική μεσόγειος και συγκεκριμένα τα νερά του Αιγαίου και Ιονίου πελάγους, υπήρξαν ένα πεδίο μαχών με αμείωτη ένταση. Η τεράστιας έκτασης μάχη της Κρήτης, η μάχη των Δωδεκανήσων και η ναυμαχία της Ναυπάκτου, είναι ελάχιστα από τα παραδείγματα της βιαιότητας των μεγάλων δυνάμεων, που συγκρούστηκαν στην ελλαδική επικράτεια.

Παρά τη δραματικότητα των γεγονότων για όσους τα έζησαν και την ιστορική μνήμη, για τον σημερινό επισκέπτη είναι μια ευκαιρία να “βυθιστεί” στην

κυριολεξία στην Ιστορία και η κατάδυσή του, να αποκτήσει σκοπό. Ο αυτοδύτης μπαίνει σε μια διαδικασία κατά την οποία θα ξαναζήσει ιστορικά γεγονότα και θα δει εικόνες μιας άλλης εποχής. Εδώ είναι η σημαντική στιγμή που μετουσιώνεται η κατάδυση από μια ενασχόληση ελεύθερου χρόνου σε ένα βιωματικό ταξίδι στον ίδιο τον χρόνο. Οι σφοδρές πολεμικές συγκρούσεις κατά τον Πρώτο και Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο σε στεριά, αέρα και θάλασσα είχαν ως επακόλουθο την απώλεια χιλιάδων πλοίων, αεροσκαφών και υποβρυχίων. Νάρκες, Τορπίλες, Βόμβες βυθού ή Αεροπορικές επιδρομές, ευθύνονται για τη βύθιση εκατομμυρίων τόνων μετάλλου (Ντούνης, 2001:6).

Η κατάδυση σε ένα ναυάγιο είναι μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση της αυτόνομης κατάδυσης. Όποιο πλοίο απολέσθηκε στη θάλασσα, μελλοντικά αποκτά δύο σπουδαίους ρόλους. Ένας είναι πως σταδιακά το ίδιο το πλοίο δημιουργεί έναν τεχνητό ύφαλο, που μετατρέπεται σε ένα φυσικό οικοσύστημα για τα πλάσματα του βυθού. Ο δεύτερος ρόλος είναι πως δημιουργεί ένα κορυφαίο καταδυτικό προορισμό, διότι οι δύτες έχουν την ευκαιρία να θαυμάσουν τα ναυπηγικά χαρακτηριστικά του πλοίου, τους δίνεται ταυτόχρονα η ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με πολύ περισσότερα πλάσματα του βυθού συγκεντρωμένα σε μια μικρή περιοχή και τέλος αποκτούν και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τα ιστορικά γεγονότα που σχετίζονται με το πλοίο και το πλήρωμά του.

## *2.2 Καταδυτικός εξοπλισμός*

Σύμφωνα με την ένωση επαγγελματιών εκπαιδευτών καταδύσεων PADI ο εξοπλισμός κατάδυσης πρέπει να πληροί κάποιες ελάχιστες τεχνικές απαιτήσεις καθώς και συγκεκριμένα υλικά κατασκευής σε κρίσιμα τμήματα του καταδυτικού εξοπλισμού (PADI, 2017:28-32). Ο εξειδικευμένος σύγχρονος εξοπλισμός βοηθά στην προσαρμογή του αυτοδύτη στο υδάτινο περιβάλλον, καθιστώντας την κατάδυση δυνατή και πάντα στα όρια των δυνατοτήτων του δύτη.

Η Μάσκα είναι από τα βασικά στοιχεία εξοπλισμού και υπάρχει σε τύπους όπως τον μονοοπτικό, διοπτικό και πολυοπτικό τύπο.

Τα πέδιλα είναι εύκαμπτα ππερύγια, ελαφριάς κατασκευής και παρέχουν ταχύτητα στον αυτοδύτη. Στην αυτόνομη κατάδυση προτιμώνται κυρίως τα πέδιλα ανοικτού τύπου, καθώς επιτρέπουν περισσότερες κινήσεις στο πόδι, καλύτερη θερμική προστασία εξαιτίας της χρήσης μπότας και προστασία από χτυπήματα.

Ο ρυθμιστής πλευστότητας, σύμφωνα με τον Άλαν Μάουντεν είναι ένα εξελιγμένο στοιχείο εξοπλισμού, σε μορφή τζάκετ και επιτρέπει στον αυτοδύτη να ρυθμίσει την πλευστότητά του κατά βούληση, αυξομειώνοντας τον όγκο του. Ο ρυθμιστής πλευστότητας είναι δυνατόν να πληρωθεί με μηχανικό τρόπο, από παροχή χαμηλής πίεσης του ρυθμιστή ή με το στόμα του αυτοδύτη. Για το άδειασμά του είναι εφοδιασμένος με βαλβίδες ταχείας και βραδείας ανακούφισης.

Ο ρυθμιστής πίεσης συνδέετε με τη φιάλη και είναι ο μηχανισμός εκείνος ο οποίος μειώνει την απόλυτη πίεση της φιάλης σε τέτοια τιμή, ώστε να καθίσταται ο αέρας της, ικανός προς χρήση από τον αυτοδύτη. Διακρίνεται σε στάδια και παρέχει τη δυνατότητα εξόδων χαμηλής και υψηλής πίεσης, οι οποίες είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν για την πλήρωση του ρυθμιστής πλευστότητας, για την παροχή οξυγόνου στον αυτοδύτη και για τα όργανα ελέγχου της πίεσης της φιάλης του αυτοδύτη (Mountain, 1997).

Η ζώνη βαρών όπως και ο ρυθμιστής πλευστότητας, αναφέρονται στο εγχειρίδιο της PADI ως μηχανισμοί ελέγχου της πλεύσης του αυτοδύτη. Σημαντικά στοιχεία για τη ζώνη με τα βάρη είναι η παρουσία πόρπης ταχείας απελευθέρωσης σε περίπτωση ανάγκης, ο μηχανισμών συγκράτησης βαρών για την σωστή κατανομή των βαρών, ώστε να μην επιβαρύνεται άμεσα το σώμα του αυτοδύτη και να αποφεύγεται η εμπλοκή με τη φιάλη ή το ρυθμιστή πλευστότητας (PADI, 2017).

Η καταδυτική στολή, όπως αναφέρει στο βιβλίο του ο δύτης ελεύθερης κατάδυσης Γιάννης Δετοράκης, παρέχει θερμική προστασία, καθώς και προστασία από κοψίματα που πιθανώς θα προκληθούν από την επαφή του με τον βυθό. Οι στολές διακρίνονται σε υγρού και ξηρού τύπου. Οι ξηρού τύπου χρησιμοποιούνται περισσότερο για εξειδικευμένες καταδύσεις σε ακραίες συνθήκες θερμοκρασίας και με απαιτήσεις υψηλής ασφάλειας (PADI, 2017).

Η φιάλη αέρα είναι δοχείο ποικίλης χωρητικότητας, που μεταφέρει με ασφάλεια αέρα υψηλής πίεσης και φέρουν κλείστρα, στα οποία αναρτάται ο ρυθμιστής πίεσης. Συνηθισμένες είναι οι φιάλες χωρητικότητας 10, 12, 15 και 18 λίτρων. Γεμίζουν με ατμοσφαιρικό αέρα υπό πίεση και το υλικό κατασκευής τους είναι είτε ατσάλι είτε κράμα αλουμινίου. Εξαιτίας της διαρκούς πίεσης στην οποία βρίσκονται οι φιάλες, οι προδιαγραφές κατασκευής τους καθορίζονται από κρατικούς φορείς (Mountain, 1997).

Όπως αναγράφεται και στο εγχειρίδιο της Ένωσης Επαγγελματιών Εκπαιδευτών Κατάδυσης. Η κονσόλα οργάνων είναι η θήκη, που περιέχει βαθύμετρο, μανόμετρο και πιξίδα. Τα αναγκαία όργανα με τα οποία ο αυτοδύτης παρακολουθεί το βάθος της κατάδυσής του, το αποθέματα αέρα της φιάλης και την κατεύθυνσή του υποβρυχίως. Τα όργανα της κονσόλα είναι αναλογικά και παρέχουν ένα ικανοποιητικό φάσμα πληροφοριών, έτσι ώστε να παραμένει ο δύτης μέσα στα όρια του καταδυτικού προγράμματός του (PADI, 2017). Η τεχνολογική εξέλιξη, ωστόσο, έθεσε σε εφαρμογή τον ψηφιακό υπολογισμό όλων των παραμέτρων μιας κατάδυσης μέσω των ηλεκτρονικών υπολογιστών κατάδυσης σε μορφή ρολογιού χειρός. Αν και οι υπολογιστές κατάδυσης γίνονται όλο και περισσότερο αξιόπιστοι, εντούτοις, τα αναλογικά όργανα δεν υποκαθιστούν την πραγματική κατάσταση της φυσιολογίας ενός δύτη, για αυτό θα πρέπει να είναι κανείς πάντα προσεκτικός και να εκτιμά διαρκώς τα όρια των δυνατοτήτων του.

## 2.3 Η φυσιολογία της αναπνοής

Αρχικά, ως αναπνοή ορίζεται η διαδικασία με την οποία ο αέρας μεταφέρεται στους πνεύμονες τροφοδοτώντας με οξυγόνο το αίμα και απομακρύνοντας από αυτούς το διοξείδιο του άνθρακα. Το κυκλοφορικό και το αναπνευστικό είναι αλληλεξαρτημένα συστήματα που συνεργάζονται και παρέχουν μεταξύ άλλων και τον αέρα, που χρειάζεται στο σώμα μας. Επίσης είναι δύο κύρια συστήματα που αντιδρούν στις συνθήκες του υποβρύχιου περιβάλλοντος.

Στο εγχειρίδιο του Αμερικανικού Πολεμικού Ναυτικού εξηγείται χαρακτηριστικά, πως όλα τα ζωντανά κύτταρα του ανθρώπινου σώματος χρησιμοποιούν οξυγόνο για να μεταβολίσουν τα θρεπτικά στοιχεία που συμμετέχουν στη συντήρηση του οργανισμού μας. Τη μεταφορά του οξυγόνου μέσω του αίματος την έχει αναλάβει μια πρωτεΐνη στα ερυθρά αιμοσφαίρια, που ονομάζεται αιμοσφαιρίνη. Η αιμοσφαιρίνη δεσμεύει το μονοξείδιο του άνθρακα περίπου 200 φορές περισσότερο από ό,τι το οξυγόνο και χρειάζεται περίπου 8-12 ώρες για να το αποβάλλει (US Navy, 2001). Το αναπνευστικό σύστημα λειτουργεί σε συνδυασμό με το κυκλοφορικό, προκειμένου να δημιουργήσει στο αίμα το κατάλληλο περιβάλλον, έτσι ώστε να γίνει η ανταλλαγή των αερίων μέσω της αιμοσφαιρίνης. Η αναπνοή ξεκινά όταν το σώμα μας ανιχνεύει αύξηση του διοξειδίου του άνθρακα στο αίμα. Τότε συγκεκριμένα κέντρα στον εγκέφαλο παρέχουν ανακλαστικά την εντολή για αναπνοή (Δετοράκης, 2015:15-18).

Οποιαδήποτε διαταραχή πέραν των βιολογικών ορίων της διαδικασίας της αναπνοής είναι επιβλαβής για τον οργανισμό και τη διατήρηση της ζωής. Επίσης, είναι εύκολο να συμβεί αυτή η διαταραχή κατά την καταδυτική δραστηριότητα, αν δεν τηρούνται σχολαστικά οι κανόνες της αργής και βαθιάς αναπνοής, του ελέγχου του αέρα, της καλής συντήρησης της φιάλης και της συχνής ιατρικής παρακολούθησης. Αν δεν τηρούνται οι παραπάνω κανόνες, είναι δυνατόν να προκύψουν επιμέρους προβλήματα, σε ό,τι αφορά τη φυσιολογία της αναπνοής, όπως η υπερκαπνία και η υποκαπνία (US Navy, 2001:89-91).

Σύμφωνα με το ερευνητικό κέντρο Humanitas, η υπερκαπνία ή υπερβολική συσσώρευση διοξειδίου του άνθρακα στο αίμα, αναπτύσσεται κυρίως όταν ο δύτης δεν αναπνέει σταθερά, ή ο αέρας της φιάλης του είναι μολυσμένος με υψηλή ποσότητα διοξειδίου από κακό γέμισμα της φιάλης, είτε εξαιτίας δυσλειτουργίας του αεροσυμπιεστή. Ο δύτης που αναπνέει μολυσμένο αέρα νιώθει πονοκέφαλο, ναυτία και μπορεί να φθάσει ακόμη και στην αναισθησία. Επίσης, σε περιστατικό κατακράτησης διοξειδίου του άνθρακα, νιώθει ταχυκαρδία ή υφίσταται κυάνωση στα χείλη και στη στοματική κοιλότητα. Στις ελαφρές περιπτώσεις ο δύτης χρειάζεται να αναπνεύσει καθαρό αέρα για 6 ώρες περίπου, σταματώντας κάθε σωματική προσπάθεια (US Navy, 2001:91-93). Σε σοβαρά περιστατικά είναι απαραίτητη η χορήγηση καθαρού οξυγόνου και η μεταφορά του σε θάλαμο αποσυμπίεσης για θεραπεία με υπερβαρικό οξυγόνο.

Η υποκαπνία ή ανεπαρκής ποσότητα διοξειδίου του άνθρακα ακολουθεί είτε τον συνειδητό υπεραερισμό των ελεύθερων δυτών ή τον ασυνείδητο υπεραερισμό εξαιτίας κάποιου φόβου ή στρες. Η υποκαπνία που συνοδεύεται από κράτημα της αναπνοής μπορεί να οδηγήσει τον αυτοδύτη σε ξαφνική απώλεια των αισθήσεων κατά την ανάδυσή του ακόμα και σε μικρά βάθη. Με τον συνειδητό υπεραερισμό ο αυτοδύτης μειώνει δραστικά το διοξείδιο του άνθρακα στο αναπνευστικό και το κυκλοφορικό του σύστημα. Έτσι το διοξείδιο του άνθρακα δεν είναι δυνατόν να συσσωρευτεί σε ικανοποιητικό επίπεδο ώστε να διεγείρει την αναπνοή, όταν καταναλώσουν οι ιστοί το διαθέσιμο οξυγόνο. Προκαλώντας υποξία ή κατάσταση ανεπαρκούς οξυγόνωσης, η οποία καταστρέφει τους ιστούς του νευρικού συστήματος. Όσο ο δύτης είναι σε κατάδυση το οξυγόνο διαθέτει αρκετά αυξημένη μερική πίεση στις κυψελίδες, έτσι ώστε να περνά στην αιμοσφαιρίνη και να εφοδιάζει τους ιστούς. Όταν αναδύεται όμως, η μερική πίεση του οξυγόνου πέφτει και ξαφνικά οι ιστοί στερούνται του οξυγόνου. Ακολουθεί η υποξία και η ξαφνική λιποθυμία, η οποία βέβαια σε περίπτωση έλλειψης παροχής βοήθειας, θα καταλήξει σε ανοξαιμία ή πνιγμό (US Navy, 2001:92-95).

## 2.4 Το Ναυάγιο - Η ενάλια κιβωτός της Ιστορίας μας

Ετυμολογικά η λέξη ναυάγιο προέρχεται από τις λέξεις “ναυς” που είναι το πλοίο και το ρήμα “άγνυμι” που σημαίνει συντρίβω, σπάζω (Rackl, 1978:414-429). Η σύνθεσή τους παράγει τη λέξη “ναυάγιο” δηλαδή το πλεούμενο που έχει απολέσει την ικανότητα προ πλου, γιατί έχει σπάσει, έχει καταστραφεί. Νομοθετικός προσδιορισμός της έννοιας του ναυαγίου δεν υφίσταται στην εθνική ή τη διεθνή ναυτιλιακή νομοθεσία. Πολλοί ερευνητές έχουν συγκλίνει στη διατύπωση, ότι ένα πλεούμενο χαρακτηρίζεται ως ναυάγιο, όταν εξαφανίζεται από την επιφάνεια της θάλασσας ή και χωρίς να έχει βυθιστεί περιέχεται λόγω ανεπανόρθωτων ζημιών τις οποίες έχει υποστεί στην κατασκευή, στις μηχανές ή και τον εξοπλισμό του (IMO, 2012:14). Ο όρος ναυάγιο έχει την έννοια της ολοκληρωτικής απώλειας του πλεούμενου, μάλιστα έχει διατυπωθεί η άποψη ότι το ναυάγιο ως απώλεια, δεν είναι ναυτικό ατύχημα αλλά η πλέον δυσμενής έκβαση ενός ναυτικού ατυχήματος. Ένα ναυάγιο μπορεί να οφείλεται σε εξωγενείς παράγοντες όπως η προσάραξη, η σύγκρουση, η δημιουργία ρήγματος από τη δύναμη των κυμάτων ή ενός χτυπήματος αλλά μπορεί να οφείλεται και σε εσωγενείς παράγοντες όπως είναι η φωτιά, η μηχανική ζημιά, ή μετατόπιση φορτίου κ.λπ. Εσωγενείς και εξωγενείς παράγοντες, μπορεί να ενεργούν και αθροιστικά για να οδηγήσουν σε μια ολοκληρωτική απώλεια του πλεούμενου (Αντωνιάδης, 1953). Το ναυάγιο περιλαμβάνει όλα τα γεγονότα που προκαλούν την απώλεια του πλεούμενου, που προκλήθηκε από θαλάσσιο συμβάν όπως είναι και η απώλεια εν καιρό πολέμου. Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια βρήκε τη ναυτιλία να προσπαθεί να κλείσει τις πληγές της μέσα από ένα μακρύ και καταστροφικό πόλεμο κατά τον οποίο απώλεσε 434 πλοία από τα 506 του στόλου της. Οι αριθμοί αυτοί γίνονται ακόμη πιο θλιβεροί, όταν πρόκειται για την ακτοπλοία και τις εσωτερικές μεταφορές, αφού από τα 768 επιβατικά απολέσθηκαν τα 281, αριθμός που αυξήθηκε με ναυάγια νέων σκαφών, κινούμενα αποκλειστικά με μηχανές όπου παρουσίαζαν σημαντική αύξηση μηχανικών βλαβών, αφήνοντας τα πλοία ακυβέρνητα σε δυσμενείς καιρικές συνθήκες. (Ντούνης, 2001:4). Τα αμέτρητα παραδείγματα ατυχημάτων τα τελευταία χρόνια σε όλες τις κατηγορίες των πλεούμενων, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, οποιαδήποτε

προηγμένη τεχνολογία πάνω σε πλεύσιμα εάν δε συνοδεύεται από την αντίστοιχη γνωστική δυνατότητα κατανόησης λειτουργίας της και ακόμη εάν δε συνοδεύεται από επαγγελματισμό στην εκτέλεση του καθήκοντος από τους έχοντας την ευθύνη της συγκεκριμένης αποστολής, τότε ενδεχόμενα η τεχνολογία αυτή να μη λειτουργεί αποτρεπτικά από τον κίνδυνο αλλά αντίθετα να γίνεται παγίδα.

## 2.5 Ενάλια πολιτιστικά αγαθά

Η πρώτη γνωστή ναυαγιστική σημαντικότητας αρχαιοτήτων στα νεότερα χρόνια πραγματοποιήθηκε το 1802 στα Κύθηρα και αφορούσε τα γλυπτά του Παρθενώνα, που βρέθηκαν στον βυθό όταν ναυάγησε το πλοίο Μέντωρ, με το οποίο ο λόρδος Έλγιν τα μετέφερε στην Αγγλία (Σίμωσι, 2009:103). Η πρώτη ουσιαστική υποβρύχια αρχαιολογική έρευνα με σκοπό τον εντοπισμό κατάλοιπων της ιστορικής ναυμαχίας της Σαλαμίνας, πραγματοποιήθηκε το 1884 από τον αρχαιολόγο Χρήστο Τσουντα. Η προσπάθεια δεν απέδωσε και ο ίδιος σημειώνει κατά λέξη στην αναφορά του:

*«Ίσως ἔλθωσι καιροὶ ἄλλοι εὐθετώτεροι πρὸς τοιαύτας δυσκόλους ἐπιχειρήσεις.»*

Τότε ο Χρήστος Τσουντας δεν καταδυόταν αλλά παρακολουθούσε από την επιφάνεια τις επιχειρήσεις. Θα περάσουν περισσότερα από εβδομήντα χρόνια μέχρι να καταδυθούν οι πρώτοι αρχαιολόγοι (Λώλος, 2003:13-37). Από το 19ο αιώνα μέχρι την αυτόνομη κατάδυση, το ενδιαφέρον για τα βυθισμένα αρχαία εκδηλώνεται και στις πρώτες νομοθετικές ρυθμίσεις του νεογέννητου ελληνικού κράτους με το άρθρο 62<sup>1</sup> στις 22 Μαΐου το 1834. Ξεκινώντας από τα τυχαία ευρήματα του τέλους του 19ου, η διερεύνηση της υποβρύχιας πολιτιστικής κληρονομιάς θα επιχειρηθεί αρχικά με τις πρώτες συσκευές κατάδυσης, τα χαρακτηριστικά μπρούτζινα σκάφανδρα που χρησιμοποιούσαν οι σφουγγαράδες μέχρι και το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η τελειοποίηση της

<sup>1</sup> Μεγάλο μέρος του νόμου τον εισηγήθηκε ο γερμανικής καταγωγής νεοκλασικός αρχιτέκτονας Λέο φον Κλέντσε.



συσκευής αυτόνομης κατάδυσης από τους Ζακ-Υβ Κουστώ και Εμίλ Γκανιάν το 1943, άνοιξε νέους ορίζοντες για τα ενάλια πολιτιστικά αγαθά, την υποβρύχια αρχαιολογία αλλά και γενικά στην προσέγγιση του βυθού, πραγματοποιώντας έτσι ένα όνειρο αιώνων. Η υποβρύχια αρχαιολογία στην ουσία γεννιάται από τη δεκαετία του 1950 και βαθμιαία ενηλικιώνεται τόσο στην Ελλάδα όσο και την υπόλοιπη Μεσόγειο, φτάνοντας στις σημερινές εξαιρετικές τεχνολογίες που έχουν επεκτείνει το βάθος και το εύρος των περιοχών που μπορούν να διερευνηθούν με ακρίβεια, σε ελάχιστο χρόνο. Η Ελλάδα αποτέλεσε έναν από τους κυριότερους χώρους στους οποίους επικεντρώθηκε εξαρχής η διεθνής έρευνα (Παπασημακόπουλος, 2008). Μια από τις σημαντικότερες υποβρύχιες ανασκαφές ολοκληρώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960, στο πρώιμο ελληνιστικό ναυάγιο της Κερύνειας, βόρεια της ομώνυμης πόλης της Κύπρου, από Αμερικανούς υπό τη διεύθυνση του αρχαιολόγου και ανθρωπολόγου Μιχαήλ Κάτζεφ από το Πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνιας. Το ναυάγιο ανελκύστηκε πλήρως, συντηρήθηκε υποδειγματικά, και εκτίθεται στο κατεχόμενο σήμερα μεσαιωνικό φρούριο της Κερύνειας. Τη δεκαετία του 1980 ξεχωρίζουν οι ανασκαφικές έρευνες στο λιμάνι της Φαλάσαρνας στα Χανιά, στο ναυάγιο La Thérèse στο Ηράκλειο, καθώς και η έναρξη της πρώτης ολοκληρωμένης συστηματικής ανασκαφής στο Πρωτοελλαδικό ναυάγιο της Δοκού. Αντίστοιχα, στην Κρήτη εντοπίστηκε ναυάγιο Ρωμαϊκών χρόνων με κρητικούς αμφορείς, σκαρί νεότερου ξύλινου σκάφους στην περιοχή της Ελούντας, στην Κέα το πλοίο Πατρίς της εποχής του Όθωνα (ΚεΤεΠο-ΒΜΕ, 2000), το ατμόπλοιο Helmstedt και το Γαλλικό υπερωκεάνειο Parana στην περιοχή της Εύβοιας (Σίμωσι, 2009:103) και το ναυάγιο αεροπλάνου του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην περιοχή της Σητείας (Πρέκα-Αλεξανδρή, 2010). Τέλος το αρχαιότερο επισκέψιμο ναυάγιο στον κόσμο, στην ακατοίκητη νησίδα Περιστερά. Το πλοίο βυθίστηκε μεταξύ του 425 και 415 π.Χ. και μετέφερε εμπόρευμα κρασιού από τις οινοπαραγωγικές περιοχές της Βόρειας Ελλάδας. Θεωρείται ισάξιο με τον Παρθενώνα από άποψη μοναδικότητας και εντοπίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1990 κοντά στην Αλόνησσο. Το 2020 οριοθετήθηκε ως επισκέψιμο υποβρύχιο μουσείο.

Το ιστορικό της ελληνικής υποβρύχιας αρχαιολογικής έρευνας, δεν είναι εξαντλητικό, είναι ενδεικτικό για δράσεις που αφορούν την ενάλια και παράκτια πολιτιστική κληρονομιά. Μια κληρονομιά, που θα μπορούσε κάλλιστα να εξασφαλίσει στην Ελλάδα παγκόσμια πρωτοπορία. Η υλοποίηση του Εθνικού Μουσείου Εναλίων Αρχαιοτήτων που εξαγγέλθηκε πρόσφατα θα αποτελέσει, ένα σημαντικό επίτευγμα και θα γεφυρώσει ένα τεράστιο κενό (ΚΟΣΜΟΔΡΟΜΙΟ, 2022). Παρατηρείται, ωστόσο, καθυστέρηση στην ολοκλήρωσή του και μόνο μια λίστα ενενήντα ενός ναυαγίων από το Κεντρικού Συμβουλίου Νεωτέρων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού, έχει αποδοθεί στην καταδυτική κοινότητα για καταδύσεις αναψυχής (ΥΠΠΟΑ, 2021).

### *2.6 Να αφαιρούνται ή όχι τα αρχαία από το βυθό;*

Τα περισσότερα αντικείμενα που παραμένουν βυθισμένα για παρατεταμένη χρονική περίοδο, χάνουν με αργό ρυθμό ένα σημαντικό μέρος της εσωτερικής τους δομής. Επίσης, όλα τα ευρήματα, που ανελκύονται από τη θάλασσα έχουν απορροφήσει άλατα και άλλα χλώρια με επακόλουθο όταν στεγνώσουν, να συστέλλονται και παραμορφώνονται (Παπασημακόπουλος, 2008). Με την αφαίρεσή τους από τη θάλασσα και δίχως κατάλληλη συντήρηση, τα άλατα αποκρυσταλλώνονται και διαστέλλονται, καταστρέφοντας το αντικείμενο από το εσωτερικό του (Λαμπρόπουλος, 2021:141). Συγχρόνως, η σαθρή εσωτερική δομή του δεν είναι σε θέση να υποστηρίξει το βάρος του αντικειμένου, αποσυνθέτοντας το ολοσχερώς. Σε ένα ναυάγιο, το καθετί βρίσκεται σε ισορροπία με το περιβάλλον του. Αν κάποιο αντικείμενο αφαιρεθεί ή μετακινηθεί, διακόπτεται αυτή η ισορροπία, με επακόλουθο τα υπόλοιπα αντικείμενα να χάνουν την λεπτή ισορροπία τους και επισπεύδεται η αλλοίωσή τους (Τζεβελέκου, 2020). Οι αρχαιολόγοι έχουν ελάχιστες ευκαιρίες για να ανασκάψουν σωστά ένα ναυάγιο, μόλις αφαιρεθεί ή μετακινηθεί κάτι, η ανασκαφική συνάφεια καταστρέφεται, τόσο για το ίδιο το αντικείμενο που αφαιρείται, όσο και για τα αντικείμενα που μένουν στον βυθό. Αν αφαιρεθεί ένα κομμάτι του γρίφου, μια θεωρία μπορεί να μην είναι βάσιμη ή μπορεί να μην προκύψει καν. Μέσω της διεθνούς Συνθήκης για τη Προστασία της

Υποβρύχιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO, η διεθνή κοινότητα έχει οδηγηθεί στο συμπέρασμα ότι δεν είναι πάντα στο συμφέρον ενός ευρήματος να μεταφέρεται στην επιφάνεια. Όταν ένα αντικείμενο έχει έρθει σε ισορροπία με το νέο περιβάλλον του, ο ρυθμός εξασθένησής του μειώνεται σημαντικά και ως εκ τούτου, παραμένοντας ανέπαφο, θα συνεχίσει να συντηρείται υποβρυχίως. Οι αρχαιολόγοι αφαιρούν ευρήματα από το βυθό εάν και μόνο οι κατάλληλοι ερευνητές, ο απαραίτητος εξοπλισμός, και τα απαραίτητα κονδύλια είναι διαθέσιμα προκειμένου να είναι βέβαιοι ότι τα ευρήματα θα συντηρηθούν, ερευνηθούν, εκτεθούν και αποθηκευτούν καταλλήλως (Ζερβάκη, 2010). Ένα ναυάγιο μπορεί να μελετηθεί, να χαρτογραφηθεί και να ερμηνευθεί προκειμένου να συμβάλει στη γνώση μας, χωρίς απαραίτητως να μετακινηθεί ή να αφαιρεθεί οποιοδήποτε αντικείμενο.

## *2.7 Συνοπτική Ναυτική Ορολογία*

**Εκτόπισμα του Πλοίου:** Εκτόπισμα είναι το στοιχείο που προσδιορίζει το μέγεθος των πλοίων. Μετριέται σε τόνους και ισούται με το βάρος του νερού που εκτοπίζει ο όγκος του από την επιφάνεια της θάλασσας. Συνήθως, με το εκτόπισμα χαρακτηρίζονται τα πολεμικά πλοία, π.χ. “Φρεγάτα 3800 τόνους” σημαίνει φρεγάτα με μέγιστο εκτόπισμα 3800 τόνων.

**Κόμβος:** Η μονάδα μέτρησης της ταχύτητα του πλοίου σε μίλια ανά ώρα. Την ταχύτητα του πλοίου μπορούμε να την εκφράσουμε με δυο τρόπου. “Το πλοίο έχει ταχύτητα 18 κόμβους” ή “Το πλοίο έχει ταχύτητα 18 μίλια την ώρα”.

**Μήκος Πλοίου:** Αναφέρεται στο ολικό μήκος του πλοίου, δηλαδή την απόσταση του ακραίο σημείο της πλώρης από το ακραίο σημείο της πρύμνης. Στις μέρες μας μετριέται σε μέτρα.

**Ναυτικό Μίλι:** Η μονάδα μέτρησης των αποστάσεων στη θάλασσα. Διευκρινίζεται ότι 1 ναυτικό μίλι = 1852 μέτρα.

**Νηολόγιο:** Είναι δημόσια βιβλία των Λιμενικών Αρχών στα οποία εγγράφονται σε ειδικά μητρώα κλάσεως, τα πλοία υπό ελληνική σημαία.

Ναυαγιάριση: Έχει τρεις εννοιολογικές σημασίες: α) Η ανάληψη διάσωσης του ναυαγήσαντος πλοίου ή φορτίου. β) Η ανάληψη διάσωσης υπολειμμάτων του ναυαγήσαντος πλοίου ή φορτίου και γ) Η δόλια καταστροφή του πλοίου.

## *2.8 Χρήσιμες Κατηγορίες Πλοίων*

Στο βιβλίο του «Τα ναυάγια στις ελληνικές θάλασσες» ο Χρήστος Ντούνης, δημιούργησε μια περιεκτική λίστα με τις κατηγορίες των πλοίων (Ντούνης, 2001:4).

**Αλιευτικό Πλοίο:** Είναι το σκάφος που κατά κύριο προορισμό ασχολείται με την αλιεία.

**Ατμόπλοιο:** Είναι το πλοίο που χρησιμοποιεί ως μηχανή πρόωσης την ατμομηχανή. Παλαιότερα παλινδρομική μηχανή και πιο πρόσφατα ατμοτουρμπίνες.

**Δεξαμενόπλοιο:** Είναι το ειδικής κατασκευής πλοίο για μεταφορά χύδην πετρελαίου και παράγωγων αυτού. Το δεξαμενόπλοιο μεταφοράς υδάτων χαρακτηρίζει το Υδροφόρο.

**Δηζελόπλοιο:** Είναι το πλοίο που χρησιμοποιεί ως μηχανή πρόωσης την Ντηζελομηχανή. Επίσης χρησιμοποιείται ο γενικότερος όρος Μηχανή Εσωτερικής Καύσεως, σε αντιδιαστολή με τις ατμομηχανές, που είναι εξωτερικής καύσεως.

**Ιστιοφόρο:** Είναι το σκάφος που χρησιμοποιεί ως αποκλειστικό μέσο πρόωσής του τα ιστία.

**Μότορσιπ:** Ονομάζεται το μικρό σιδηρούν μηχανοκίνητο σκάφος με μηχανές εσωτερικής καύσεως. Η ονομασία έχει επικρατήσει για τα ολικής χωρητικότητας μέχρι 500 κόνων.

**Οχηματαγωγό Πλοίο:** Είναι το πλοίο το οποίο φέρει ειδικούς χώρους οχημάτων στους οποίους τα οχήματα εισέρχονται και εξέρχονται αυτοδύναμα. Τα φορτηγά-οχηματαγωγά χαρακτηρίζονται και ως RO/RO.

**Πολεμικό Πλοίο:** Το πλοίο επιφάνειας, που ανήκει στην υπηρεσία του Πολέμου Ναυτικού, κατασκευασμένο και εξοπλισμένο για τη διεξαγωγή καθώς και την υποστήριξη πολεμικών επιχειρήσεων στη θάλασσα.

**Ρυμουλκό:** Είναι το ειδικής κατασκευής και κατ' επάγγελμα απασχολούμενο με ρυμουλκήσεις μέσα και έξω από τα λιμάνια.

**Υποβρύχιο:** Το υποβρύχιο αναφέρεται ξεχωριστά ως πολεμικό σκάφος.

**Φορτηγό Πλοίο:** Είναι το πλοίο από την κατασκευή του προορίζεται για τη μεταφορά ξηρού φορτίου.

## —ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ—

### 3.1 Ο ορισμός του ντοκιμαντέρ

Ο Bill Nichols αναφέρει σχετικά με την αφετηρία του ντοκιμαντέρ πως αυτή προέκυψε ως αποτέλεσμα του συνδυασμού των δυνατοτήτων της κινούμενης εικόνας και της επιθυμίας των δημιουργών να εξερευνήσουν αυτές τις δυνατότητες με στόχο να αφηγηθούν ιστορίες.

*«Τα ντοκιμαντέρ διαφέρουν σημαντικά από τα διαφορετικά είδη της μυθοπλασίας, καθώς αντανακλούν τον κόσμο στον οποίο ζούμε, κι όχι έναν κόσμο σχεδιασμένο από έναν σκηνοθέτη. [...] Τα ντοκιμαντέρ φτιάχνονται με διαφορετικές υποθέσεις για τον σκοπό τους, δημιουργούν διαφορετική ποιότητα σχέσης μεταξύ σκηνοθέτη και αντικειμένου και περιλαμβάνουν διαφορετικές προσδοκίες στον θεατή.» (Nichols, 2004)*

Ο θεατής έχει την προσδοκία να μην εξαπατηθεί, περιμένει να δει μια ταινία για τον πραγματικό κόσμο, για καταστάσεις που υφίστανται στην πραγματικότητα και είναι αλήθεια. Δεν τον απασχολεί αν ο τρόπος θα είναι η αφηγηματική σύνδεση, η ποιητική, η συνειρμική. Ούτε καν εάν η απεικόνιση θα είναι αντικειμενική ή μη, αρκεί η ταινία ντοκιμαντέρ να είναι η ειλικρινής αναπαράσταση της πραγματικότητας ενός ατόμου (Aufderheide, 2007).

Το είδος του ντοκιμαντέρ μπορεί να το βρει κανείς από την αρχή των κινηματογραφικών παραγωγών, περίπου πριν από 120 χρόνια (Eitzen, 2010:80-81). Τη δεκαετία του 1920 εμφανίζεται ο Ρόμπερτ Φλάχερτι με το ρεύμα του Ρομαντισμού και το ντοκιμαντέρ «*Ο Νανούκ του Βορρά*» (1922), παρουσιάζοντας το πρώτο αντιπροσωπευτικό δείγμα του κινηματογράφου της παρατήρησης και λαμβάνοντας τον τίτλο του “πατέρα” του ντοκιμαντέρ και των εθνογραφικών ταινιών (Στεφανή, 2017:19-25). Την ίδια σχεδόν περίοδο, ο Τζον Γκριέρσον έθεσε την θεωρητική βάση για την αναγνώριση και τον προσδιορισμό του είδους, κατονομάζοντας ως “ντοκιμαντέρ” την ταινία του Ρόμπερτ Φλάχερτι “*Moana*” (1926) (Aufderheide, 2007). Ο τρόπος που θέτει ο Τζον

Γκριέρσον το ντοκιμαντέρ ως την “δημιουργική θεώρηση της πραγματικότητας”, είναι ο ορισμός, που έχει υιοθετηθεί και χρησιμοποιηθεί ευρέως από τον ακαδημαϊκό και κινηματογραφικό κόσμο και έχει ιδιαίτερη αξία, καθώς αναγνώρισε για πρώτη φορά το ντοκιμαντέρ ως είδος και του έδωσε μια θέση στην οπτικοακουστική παραγωγή.

Αρκετά χρόνια μετά τον ορισμό, που έδωσε ο Τζον Γκριέρσον το 1948, η Παγκόσμια Ένωση Ντοκιμαντέρ καθιέρωσε τον ακόλουθο ορισμό.

*«Ντοκιμαντέρ είναι όλες οι μέθοδοι καταγραφής οποιασδήποτε πτυχής της πραγματικότητας η οποία ερμηνεύεται με ειλικρινή και αιτιολογημένα επιχειρήματα, ώστε να προσελκύσει είτε στο λόγο είτε στο συναίσθημα, με σκοπό την τόνωση της επιθυμίας για τη διεύρυνση της ανθρώπινης γνώσης και κατανόησης. Επίσης θέτει με ειλικρίνεια προβλήματα και λύσεις που εμφανίζονται στους τομείς της οικονομίας, του πολιτισμού και των ανθρωπίνων σχέσεων.» (Eitzen, 2010:83).*

### 3.2 Παρατηρώντας και Συμμετέχοντας

Το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του κλάδου της οπτικής ανθρωπολογίας η οποία με τη σειρά της ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία της επιστήμης της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Οι εκπρόσωποι του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ, στην πλειοψηφία ανθρωπολόγοι, υιοθετούν μια ποικιλία μεθόδων στην προσπάθειά τους να αναπαραστήσουν τις επιμέρους πραγματικότητες προς εξέταση. Αυτή η ποικιλία μπορεί να εξηγηθεί ως αποτέλεσμα των ξεχωριστών τους προσωπικοτήτων, των διαφορετικών τρόπων εργασίας καθώς και του επιμέρους κοινωνικού και ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο δημιούργησαν τα ντοκιμαντέρ (Grimshaw, 2001:90).

Όπως δεν είναι στατικός ο ορισμός και ο σκοπός της ανθρωπολογίας, γίνεται αντιληπτό, ότι ούτε για το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ θα μπορούσαμε να έχουμε έναν στατικό ορισμό ή σκοπό.

*«Είναι ένα θεωρητικό σχήμα που συνεχώς μετασχηματίζεται δυναμικά, ανάλογα με τα κριτήρια των παραγωγών και των αποδεκτών των ταινιών αυτών» (Στεφανή, 2017: 86-87).*

Ανάμεσα στις διάφορες εκφάνσεις του είδους, διακρίνει κανείς ταινίες ντοκιμαντέρ που αξιοποιούν τον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης για να αναπαραστήσουν την πραγματικότητα. Σε αυτές τις περιστάσεις, ο ανθρωπολόγος παίρνει τη θέση του παρατηρητή δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στον θεατή να αναπτύξει ενεργό ρόλο στην ερμηνεία των όσων λαμβάνει κατά τη θέαση του ντοκιμαντέρ (Nichols, 2001:110). Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τη χρήση μακράς διάρκειας πλάνων και ενός σύγχρονου ήχου. Χαρακτηριστικό σε αυτά τα πλάνα είναι το στοιχείο του απρόβλεπτου. Σύμφωνα με τον μοντέρ ταινιών Ντάι Βόγκαν, το απρόβλεπτο είναι το στοιχείο εκείνο που περιορίζει τις προθέσεις του δημιουργού κατά την διαδικασία της κινηματογράφησης δίνοντας την δυνατότητα στο θεατή να νοηματοδοτήσει αυτό που βλέπει με βάση τα δικά του ερμηνευτικά εργαλεία (Vaughan, 1999:80-83). Τέλος, στις εθνογραφικές ταινίες παρατήρησης συνηθίζεται να αποφεύγεται η χρήση εξωγενείς μουσικής, πέραν αυτής που αποτελεί μέρος του τοπίου που κινηματογραφείται. Η αφήγηση στα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ παρατήρησης είναι διακριτική χωρίς την χρήση αφηγητή, ενώ ο ρυθμός ο οποίος αξιοποιείται, προσπαθεί να μείνει πιστός με τους ρυθμούς της πραγματικής ζωής. Οι δημιουργοί που χρησιμοποιούν αυτή την μέθοδο αναπαράστασης της πραγματικότητας δεν διαχειρίζονται τα προαναφερθέντα στοιχεία με έναν αδιαπραγμάτευτο τρόπο. Αντιθέτως, στο πλαίσιο ανάπτυξης μιας ταινίας ντοκιμαντέρ, παρατηρείται μια δημιουργική σύνθεση αυτών, με στοιχεία που χαρακτηρίζουν διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης της πραγματικότητας. Την τελευταία δεκαετία έχει γίνει αποδεκτή από την επιστήμη της οπτικής ανθρωπολογίας, η αναγνώριση ότι ο δημιουργός που παρατηρεί και καταγράφει, δεν μπορεί να είναι πλήρως αποστασιοποιημένος από αυτόν που καταγράφεται. Αυτό φανερώνεται και από τον ανθρωπολόγο και σκηνοθέτη ταινιών ντοκιμαντέρ Ντέιβιντ Μακντούγκαλ κατά την ίδια τη διαδικασία της κινηματογράφησης όπου η κάμερα καταγράφει παράλληλα τις κινήσεις των υποκειμένων της ταινίας και τις κινήσεις του ίδιου του ανθρωπολόγου που την κρατάει (MacDougall, 2006:26).



Επιπροσθέτως, αναγνωρίζεται ότι η κάμερα αποτελεί καταλύτη για την ανάπτυξη της δράσης μέσω της οποίας τα υποκείμενα της ταινίας αποκαλύπτουν στοιχεία της κοινωνικοπολιτικής τους πραγματικότητας. Η ιδιότητα αυτή, αξιοποιείται δημιουργικά στα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ που υιοθετούν τον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης και της συμμετοχής.

Τα συμμετοχικά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ διατηρούν την αίσθηση της ύπαρξης του ανθρωπολόγου σε μια συγκεκριμένη συνθήκη χώρου και χρόνου. Σε πρώτο επίπεδο, σκοπός τους είναι να αποκαλύψουν το πως αυτή η παρουσία μετασχηματίζει την εν λόγω συνθήκη (Nichols, 2001:116). Παράλληλα, η παράθεση πλάνων που μεταφέρουν την εμπειρία της συνάντησης ανάμεσα στον ανθρωπολόγο και το υποκείμενό του, στοχεύει στο να καταδείξει ότι η ανθρωπολογική γνώση, δεν προκύπτει μόνο ως αποτέλεσμα του μετέπειτα αναστοχασμού επάνω στην εμπειρία του ανθρωπολόγου, κατά την διεξαγωγή της έρευνας. Αντιθέτως, η ανθρωπολογική γνώση μπορεί να παράγεται κατά την ίδια τη διαδικασία της κινηματογράφησης και μέσα από την συσχέτιση του ανθρωπολόγου με το υποκείμενο της έρευνας (MacDougall, 1998:75-79). Οι ανθρωπολόγοι αξιοποιούν τα χαρακτηριστικά των μεθόδων της παρατήρησης και της συμμετοχής ανάλογα με τους σκοπούς της δικής τους έρευνας. Κατά την εκτέλεση οι μέθοδοι της παρατήρησης και της συμμετοχής μπορούν να μεταβάλλονται αρκετές φορές. Στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ και κατά τη διάρκεια μεθοδολογιών συνδυασμών αναπαράστασης της πραγματικότητας, αναγνωρίζεται η δυνατότητα αναλυτικής προσέγγισης δίχως να απαιτούνται κάθετοι ισχυρισμοί και σύνηθες συμπεράσματα.

Το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ μπορεί να γίνει κατανοητό ως η καταγραφή της συνάντησης του δημιουργού με μια διαφορετική κουλτούρα ή με έναν διαφορετικό πολιτισμό (MacDougall, 1998:75). Η καταγραφή αυτής της συνάντησης με τη χρήση οπτικοακουστικών μέσων δίνει τη δυνατότητα στους ανθρωπολόγους να αναπαραστήσουν και να ανακαλέσουν την εμπειρία τους με τρόπους οι οποίοι δεν είναι εφικτοί στην παραδοσιακή πρακτική της συγγραφής μιας μελέτης. Τα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ μπορούν να μεταδώσουν στον θεατή το αισθητηριακό βίωμα της ύπαρξης σε μια

συγκεκριμένη συνθήκη χώρου και χρόνου. Έτσι, σύμφωνα με τον οπτικό ανθρωπολόγο Ντέιβιντ Μακντούγκαλ τα οπτικοακουστικά μας μέσα, επιτρέπουν να κατασκευάσουμε τη γνώση όχι μέσω της περιγραφής, αλλά μέσω της πείρας (MacDougall, 2006: 220).

### 3.3 Η συμμετοχική παρατήρηση

Ο βαρόνος Ζοζέφ Μαρί Ζακάρ, ένας από τους πρόδρομους της συμμετοχικής παρατήρησης είχε δήλωση στο Τμήμα Φιλοσοφίας και Ανθρωπιστικών Επιστημών της Γαλλίας πως *“Ο καλύτερος τρόπος να γνωρίσεις τους Ινδιάνους είναι να γίνεις ένας από αυτούς. Μαθαίνοντας τη γλώσσα τους θα γίνουμε συμπολίτες τους”*. Η ιδιαίτερη σχέση, που αναπτύσσεται μεταξύ κινηματογραφιστή και υποκειμένου είναι που θα κάνει μια ταινία καλή και όχι η απόλυτη εφαρμογή των κανόνων του Direct Cinema ή του Cinéma Vérité.

Η συμμετοχική παρατήρηση είναι μια μέθοδος συλλογής δεδομένων από επαγγελματίες μελετητές, που συνήθως χρησιμοποιείται στην Εθνογραφία. Αυτός ο τύπος μεθοδολογίας χρησιμοποιείται σε αρκετούς επιστημονικούς κλάδους και ιδιαίτερα στην πολιτισμική και κοινωνική ανθρωπολογία. Σκοπός της είναι να κερδίσει την οικειότητα μιας ομάδα ατόμων, όπως είναι μια θρησκευτική, επαγγελματική, νεανική ομάδα ή μια συγκεκριμένη κοινότητα. Παραδοσιακά η συμμετοχική παρατήρηση γίνεται εντός μιας εκτεταμένης χρονικής περιόδου, η οποία κυμαίνεται από μερικούς μήνες έως και πολλά χρόνια. Με αυτό τον τρόπο ο ερευνητής θα αποκτήσει περισσότερες πληροφορίες για τη μελέτη της ομάδας. Μια τέτοια έρευνα προϋποθέτει μια σειρά προκαθορισμένων μεθόδων, όπως ανεπίσημες συνεντεύξεις, άμεση παρατήρηση, συμμετοχή στη ζωή της ομάδας, συλλογικές συζητήσεις, ανάλυση ιδιωτικών εγγράφων παραγόμενα εντός της ομάδας και απόρροια από δραστηριότητες, που πραγματοποιούνται εντός ή εκτός της ομάδας (DeWalt, 2002:1-25).

Σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Τζέιμς Σπράντλεϊ δεν εμφανίζεσαι απλά σε ένα μέρος και ξεκινάς την καταγραφή πραγμάτων. Αντιθέτως, η συμμετοχική παρατήρηση είναι μια περίπλοκη μέθοδος. Ένα από τα πρώτα πράγματα που ένας ερευνητής πρέπει να κάνει είναι να αποφασίσει τι είδους συμμετοχικός παρατηρητής θα είναι (Spradley, 1980:58-62). Στην περίπτωση της ταινίας “*Γαλάζια κιβωτός*” ακολουθήθηκε ο τρίτος τύπος, της μέτρια συμμετοχής, δίνοντάς μου ως ερευνητή τη δυνατότητα να διατηρήσω μια ισορροπία ανάμεσα στον ρόλο του μνημένου και του εκτός ομάδας. Επιτρέποντάς μου έναν ικανοποιητικό συνδυασμό εμπλοκής και αναγκαίας ουδετερότητας για να παραμείνει αντικειμενικός ο ρόλος μου.

### 3.4 Ταινίες αναφοράς

Κύρια πηγή έμπνευσης για την υλοποίηση του ντοκιμαντέρ “Γαλάζια κιβωτός” αποτέλεσαν τα ντοκιμαντέρ “*Dolphin Man - The Story of Jacques Mayol, 2017*” του Λευτέρη Χαρίτου και το “*My Octopus Teacher, 2020*” από τους σκηνοθέτες Έρλιχ και Ριντ.

*Dolphin Man, (2017)*

Το βιογραφικό ντοκιμαντέρ “*Dolphin Man - The Story of Jacques Mayol*” εξερευνά το ταξίδι της ζωής του δύτε Ζακ Μαγιόλ του ανθρώπου που έφτασε πρώτος στα 100 μέτρα βάθος και συνέδεσε το άθλημα με φιλοσοφικά ερωτήματα γύρω από την αντοχή του σώματος, τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, τη σημασία του να συνεχίζεις αντίθετα με όσα υπαγορεύουν να σταματήσεις (Κρανάκης, 2018). Με σημείο εκκίνησης την αναπνοή που κρατούν τα δελφίνια κάτω από το νερό, η ταινία μεταφέρει τον θεατή σε όλη την διαδικασία της αναγέννησης ενός ανθρώπου από την ελεύθερη κατάδυση, καθώς η εμμονή του Ζακ Μαγιόλ να κινηματογραφεί τις περιπέτειές του, άφησε άφθονο και πολυετές αρχειακό υλικό.



Εικόνα 3.1

Το “*Dolphin Man*” ανασυνθέτει με φυσικό τρόπο το πορτρέτο ενός υπεραθλητή και παράλληλα ενδιαφέρεται περισσότερο για τα κομμάτια εκείνα της ζωής του, που μπορείς να διακρίνεις αμυδρά στα λίγα λεπτά του ενθουσιασμού και της αδρεναλίνης πριν και μετά από μια κατάδυση (Κρανάκης, 2018). Μέσα από τις πλούσιες μαρτυρίες με κυριότερες της κόρης του και του Ζαν Μαρκ Μπαρ αλλά και τα πλάνα νεότερων αθλητών ελεύθερης κατάδυσης το “*Dolphin Man*” δεν φεύγει από την μορφή ενός ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης, για μια αντιφατική και εμμονική προσωπικότητα που αναζητά το νόημα στα θολά νερά του βυθού (Charitos Interview, 2018).

My Octopus Teacher, (2020)

Δεν χρησιμοποιούμε το δέρμα μας για να βλέπουμε, ούτε σκεφτόμαστε με τα άκρα μας, παρ' όλα αυτά υπάρχει κάτι οικείο με τα οχτώποδα μαλάκια. Η παράδοξη φυσιολογία του χταποδιού υπήρξε αντικείμενο ενδιαφέροντος του φιλοσόφου Πίτερ Γκόντφρεϊ-Σμιθ, στο βιβλίο του *Other Minds* και του σκηνοθέτη Κρεγκ Φόστερ στη βραβευμένη με Όσκαρ παραγωγή “*My Octopus Teacher*”. Παρά τη διαφορετική πορεία εξέλιξης που έχει διανύσει το χταπόδι, το επιστημονικό ενδιαφέρον για τα οχτώποδα, πηγάζει από τη σημαντική ευφυΐα που παρουσιάζουν και την ικανότητα να την μεταλαμπαδεύουν πιθανός μέσω του DNA τους. Ενώ αυτά τα πλάσματα βιώνουν τον κόσμο με διαφορετικό τρόπο από εμάς, το θέμα είναι ότι τον βιώνουν και αυτό εγείρει το φιλοσοφικό ερώτημα για το τι σημαίνει να είσαι κάτι που μπορεί να αισθανθεί ότι είναι κάτι (Godfrey-Smith, 2016).

Μετά από μια δεκαετία έντονης δημιουργικής δραστηριότητας ως σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ, ο Κρεγκ Φόστερ υπέστη μια υπαρξιακή κρίση και θέλησε να εγκαταλείψει την παραγωγή ταινιών (Thiyagarajan, 2020). Στην αρχή της ταινίας “*My Octopus Teacher*” ο Φόστερ περιγράφει την αναγκαιότητα να βρίσκεται “μέσα” στον κόσμο της φύσης που γνώριζε ως παιδί, αλλά είχε εγκαταλείψει για χρόνια. Έτσι, αποφασίζει να επιστρέψει στο παιδικό του στέκι, το δάσος με τα φύκια, στο Ακρωτήριο της Καλής Ελπίδος στη Νότια Αφρική. Εκεί παίρνει την απόφαση να γίνει χειμερινός κολυμβητής κάνοντας βουτιές καθημερινά για ένα χρόνο, δίχως στολή και κλειστό κύκλωμα, που θα του παρέχει οξυγόνο επιτρέποντας την αδιάλειπτη παραμονή του στο βυθό.

Ένα χαρακτηριστικό που εκφράζετε και από την σκηνοθέτη στην ταινία, είναι ο διαχωρισμός μεταξύ της απρόσκοπτης κινηματογράφησης και των συχνών ανόδων του Φόστερ στην επιφάνεια της θάλασσας για αέρα (Ehrlich, 2020). Ενώ ο Φόστερ μπορεί να κρατήσει την αναπνοή του ελάχιστα, τα πλάνα της ταινίας, σπάνια διακόπτονται επειδή οι κινηματογραφιστές φορούν εξοπλισμό αυτόνομης κατάδυσης<sup>2</sup>, σε αντίθεση με τον Φόστερ που μας έχει κάνει

---

<sup>2</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις τεχνικές λήψης των υποβρύχιων σκηνών, μπορείτε να δείτε ολόκληρη την συνέντευξη της σκηνοθέτιδας στο σύνδεσμο: [https://youtu.be/05\\_7vRcggzg](https://youtu.be/05_7vRcggzg)

γνωστό την πρόθεσή του, να απέχει από τεχνικό εξοπλισμό και στολή κατάδυσης. Αυτό η σκηνοθέτης Έρλιχ Π. όσο και ο Φόστερ θέλουν να το παραμερίσουν, εισάγοντας μια τεχνητή αφηγηματική δομή, που εξαλείφοντας τη δυναμική της εισπνοής και εκπνοής που συνιστούν τη ζωή, ξεπερνά το όριο της φόρμας. Αυτός είναι ο νατουραλιστικός κινηματογράφος που συγκαλύπτει τη “φύση” του πρωταγωνιστή του, με τρόπο που ίσως υπονομεύει τους δικούς του ριζοσπαστικούς ηθικούς στόχους, που εκφράζονται στη δράση Sea Change Project<sup>3</sup>.

Βασιζόμενος στις επιδέξιες παρακολούθησης ζώων, που έμαθε ενώ βρισκόταν στην έρημο Καλαχάρι, μια πληροφορία που μαθαίνουμε στο τέταρτο λεπτό της ταινίας, αποφασίζει να υποταχθεί σε αυτόν τον παράξενο κόσμο και τους κατοίκους του προσπαθώντας να μάθει τους τρόπους τους. Στο δωδέκατο λεπτό ο Φόστερ πλαισιώνει την πρώτη του συνάντηση με το χταπόδι ως ένα είδος μυστηρίου που πρέπει να λυθεί, αυτό δίνει στην ταινία το αφηγηματικό της τόξο (Ehrlich, 2020).

Το χταπόδι εμφανίζεται καλυμμένο με κοχύλια και βράχους, τα οποία κρατά κοντά στο σώμα του χρησιμοποιώντας τα πλοκάμια του. Ο Φόστερ είναι συγκλονισμένος και η κάμερα καθυστερεί, αναγκαζοντάς μας να αναλογιστούμε αυτό που βλέπουμε. Το συμβάν, ωθεί τον Φόστερ να ρωτήσει: *“Τι θα γινόταν αν συνέχιζε να επιστρέφει σε αυτό το μέρος και να ακολουθεί αυτό το πλάσμα σε καθημερινή βάση;”* Θέλοντας να αναρωτηθούμε μαζί του, τι θα μπορούσε κανείς να διδαχθεί από μια τόσο εντατική παρατήρηση στις συνήθειες και τις προτιμήσεις όχι ενός ζώου “δείγματος” μέσα σε ένα εργαστήριο, αλλά ενός μοναδικού “ατόμου”, έξω στην άγρια φύση του.



Εικόνα 3.2

<sup>3</sup> Η δουλειά του [www.seachangeproject.com](http://www.seachangeproject.com) περιλαμβάνει ταινίες, βιβλία, εκθέσεις, έρευνα θαλάσσιας βιολογίας και εκστρατείες.

Σε μία από τις αρχικές τους συναντήσεις, το χταπόδι περίεργο για αυτή τη νέα παρουσία κοντά στο κρησφύγετό του, κάνει εκατοστά προς το μέρος του, ξαφνικά ο Φόστερ ρίχνει από λάθος έναν κομμάτι του κινηματογραφικού εξοπλισμού του, με επακόλουθο ο κρότος να τρέψει σε φύγει το χταπόδι, εγκαταλείποντας το καταφύγιο. *“Τα κατάστρεψα όλα;”* Ρωτά ο Φόστερ. *“Θα με εμπιστευτεί ξανά το ζώο αυτό;”* Η έμφαση στην εμπιστοσύνη σε αυτή τη σκηνή είναι κατά κάποιο τρόπο, το κλειδί για την ταινία στο σύνολο της. Το να εμπιστεύεσαι τον άλλον σημαίνει να βασίζεσαι σε αυτόν, ότι θα σου φερθεί όπως θα έπρεπε (Godfrey-Smith, 2016). Σε αυτήν την ασύμμετρη σχέση μεταξύ ζώου και λογικού ζώου, το οχτώποδο δεν μπορεί να πιστέψει ότι ο Φόστερ είναι το “ζώο”, που κρατά τον λόγο του και ούτε μπορεί να εμπιστευτεί, ότι θα τηρήσει τις ηθικές αρχές.

Σε αντίθεση με τα ντοκιμαντέρ του είδους, ο Φόστερ δεν είναι ο “ψυχρός” αφηγητής που παρατηρεί μέσα από κρυφές κάμερες τις τελετουργίες ζευγαρώματος ή του κυνηγιού. Όπως τονίζεται και από την συνέντευξη της γυναίκας του και παράλληλα μέλος της παραγωγής της ταινίας, δεν είναι εισβολέας σε έναν κατά τα άλλα “φυσικό” βιότοπο αλλά, ως ένα βαθμό, μέρος της φύσης που παρατηρεί (Thiyagarajan, 2020).

Ο Φόστερ παρακολουθεί το χταπόδι να κυνηγά και να παίζει, αλλά σύντομα οι δυο τους αρχίζουν επίσης να παίζουν μαζί' σχολιάζοντας στο 32ο λεπτό της ταινίας *“Τα όρια ανάμεσα σε μένα κι εκείνο φαίνονταν να εξαφανίζονται”*. Ακόμα και όταν κάθεται στο σαλόνι του σπιτιού του, μετά το γεγονός, κοιτάζοντας την κάμερα και αφηγούμενος αναδρομικά τα γεγονότα που βλέπουμε, ο θεατής αισθάνεται ότι ο Φόστερ παραμένει ζωντανός εξαιτίας της σχέση, που έχει αναπτυχθεί με το χταπόδι. Τι καλύτερο σύμβολο της ετερότητας της φύσης, της αλλοτρίωσής της προς τους ανθρώπους, από αυτό το παράξενο πλάσμα;



Εικόνα 3.3 & Εικόνα 3.4

© 2021 Sea Change Trust

Η αναγέννηση του ακρωτηριασμένου πλοκαμιού ύστερα από μια επεισοδιακή μάχη με καρχαρία, που κυνηγάει στα ίδια νερά, είναι ο χαρακτηριστικός τρόπος του χταποδιού, για να γίνει ξανά ολοκληρωμένο, να ζήσει σύμφωνα με τη φύση του. Η ανάκαμψη του Φόστερ φανερώνει τον δικό μας χαρακτηριστικό τρόπο να γίνουμε ξανά ολοκληρωμένοι. Να προχωρήσουμε πέρα από το προφανές, να επιτύχουμε στοχαστική και όχι μόνο αντανεκλαστική γνώση της ζωής. Αυτό είναι το θέμα της ταινίας, το “μάθημα” που μαθαίνει ο Φόστερ από τον δάσκαλό του το χταπόδι.



## —ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ—

Στο τέταρτο μέρος περιγράφονται τα στάδια υλοποίησης της ταινίας "Γαλάζια κιβωτός" και θα αναπτυχθεί η μεθοδολογία που αξιοποιήθηκε για την υλοποίηση του ντοκιμαντέρ.

### 4.1 Ερευνητική διαδικασία

Τον Αντώνη Γράφα τον γνώρισα το 2011 μέσω ενός κοινού γνωστού μας, ήδη κινηματογραφούσε ναυάγια και τότε έψαχνε πληροφορίες πως να παραγγείλει την νέα υποβρύχια και πολλά υποσχόμενη κάμερα GoPro HD Hero. Η αγάπη μας για την θάλασσα και το βυθό, μας κράτησε σε επαφή. Το 2017 μαζί με ένα συνάδελφό μου, παίρνουμε την απόφαση να παρακολουθήσουμε το πρώτο επίπεδο του σχολείου για αυτόνομη κατάδυση με ανοιχτό κύκλωμα· έτσι γνώρισα τον Γιάννη Λιαρδάκη, εκπαιδευτή μου για το δίπλωμα κατάδυσης PADI Open Water και βασικό μέλος της ομάδας Grafas Diving.

Η πρώτη συνάντηση με τον Αντώνη Γράφα πραγματοποιήθηκε τον Φεβρουάριο του 2022 με σκοπό τη δημιουργία φακέλου παραγωγής ενός ιστορικού ντοκιμαντέρ με τίτλο "*F1B ΧΡΥΣΗ ΑΥΓΗ, ένα καινούργιο πλοίο, το τελειότερο στην κατηγορία του*" για τις ανάγκες του μαθήματος "Πολιτιστικό και Ιστορικό Ντοκιμαντέρ" με καθηγητές τον Άγγελο Κοβότσο και Μένο Δελιοτζάκη αντίστοιχα. Ο Αντώνης είχε εντοπίσει σε 112 μέτρα βάθος, τμήμα από το κουφάρι του οχηματαγωγού πλοίου και μεγάλο μέρος από το φορτίο του, ικανό για να ταυτοποιήσει το ναυάγιο. Το οπτικοακουστικό υλικό που δημοσίευσε ανακάλεσε μνήμες των διασωθέντων και των συγγενών, που έχασαν αγαπημένα πρόσωπα στο ναυτικό ατύχημα του Κάβο Ντόρο.

Μετά το τέλος της εργασίας μου, είχα αρχίσει να επεξεργάζομαι την πιθανότητα η εργασία αυτή να είναι η διπλωματική μου. Κάτι τέτοιο όμως δεν

κατέστη δυνατόν αλλά διαμορφώθηκε μια νέα συνθήκη, που οδήγησε στην ταινία ντοκιμαντέρ “Γαλάζια κιβωτός”.

Στα τέλη του εαρινού εξαμήνου άρχισα να επισκέπτομαι το γκαράζ του Αντώνη σχεδόν κάθε Σάββατο ή Κυριακή. Από την δεύτερη επίσκεψη ξεκίνησα να αξιοποιώ την κάμερα κυρίως για να αποτυπώσω ορισμένα χαρακτηριστικά του χώρου. Παράλληλος στόχος μου ήταν να εξοικειωθούμε με τον εξοπλισμό μιας και το ενδιαφέρον του κινηματογραφιστή υποβρύχιων λήψεων Αντώνη Γράφα θα στρεφόταν στον εξοπλισμό και τους τρόπους κινηματογράφησης. Ήθελα αυτές τις τεχνικές κουβέντες να τις εξαντλήσουμε σύντομα, ώστε να ξεκινήσει να αγνοείται η κάμερα στο χώρο και να συνηθίζεται η παρουσία μου.

Κατά τις επισκέψεις μου, ο Αντώνης θα πραγματοποιούσε βουτιές με την ομάδα του με σκοπό την αναγνώριση ενός νέου υλικού ευρήματος. Αυτές οι βουτιές και οι συζητήσεις της ομάδας στο γκαράζ, λειτούργησαν ως το αφετηριακό σημείο για να αρχίσω να καταγράφω συνθήκες που στην αρχή σχετίζονταν εξ ολοκλήρου με την προσπάθεια ταυτοποίησης του ναυαγίου.

Παράλληλα, άρχισαν να γίνονται διακριτά τα στοιχεία της “καταδυτικής” του ρουτίνας η οποία περιλάμβανε τη μετάγγιση μικτών αερίων στις φιάλες του εξοπλισμού τους, την συντήρηση του τεχνικού ρουχισμού πριν και μετά από κάθε βουτιά, την προετοιμασία του ταχύπλοου, τους ελέγχους ασφαλείας τους καθώς και τη διευθέτηση γενικών υποχρεώσεων που σχετίζονταν με το εκάστοτε ταξίδι.

Επιπλέον, μέσα από την πολύωρη συνύπαρξη μαζί του στον χώρο του γκαράζ άρχισα να διακρίνω το δίκτυο των σχέσεων του. Αυτό περιελάμβανε την ομάδα, τους συγγενείς του και τους διάφορους γνωστούς και φίλους του, που τον επισκέπτονταν. Συνήθως, επισκεπτόμουν το σπίτι του Αντώνη το πρωί του Σαββάτου και έφευγα αργά το βράδυ. Άλλες μέρες πήγαινα από το Σάββατο και διανυκτέρευα, καθώς η προετοιμασία ήταν το Σάββατο και η βουτιά την Κυριακή. Σκοπός ήταν να έχω μια συνολική εικόνα της καθημερινότητας του Αντώνη και της ομάδας. Σταδιακά άρχισα να γνωρίζω καλύτερα και να

αισθάνομαι πιο άνετα με τα υπόλοιπα άτομα της ομάδας Grafas Driving. Έτσι ξεκίνησα να κινηματογραφώ τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση τόσο την ώρα της προετοιμασίας όσο και σε άλλες στιγμές της καθημερινότητας σκοπεύοντας πρώτον να αποκαλύψω στοιχεία των ταυτοτήτων τους και δεύτερον να κατανοήσω ποιες σχέσεις με ενδιέφερε να αναπαραστήσω και γιατί.

Στον ιστότοπο της ομάδας Grafas Diving η κατάδυση παρουσιάζεται ως μια εμπειρία στον υδάτινο υποθαλάσσιο κόσμο που οι εικόνες του θα σε συντροφεύουν στην καθημερινότητά σου. Την πολυήμερη περίοδο της συνύπαρξης μαζί τους, αντιλήφθηκα ότι η κατάδυση σε ναυάγια είναι κάτι παραπάνω από έναν καταδυτικό προορισμό, είναι ένας εξειδικευμένος τομέας των καταδύσεων που μπορούν να απολαμβάνουν όλοι οι δύτες, σε όλα τα μέρη του κόσμου. Προσφέρει στους δύτες μια διαφορετική περιπέτεια, κάθε ναυάγιο είναι μια κάψουλα του χρόνου στην ιστορία που περιμένει να εξερευνηθεί, ένα ταξίδι στο μακρινό παρελθόν σε μια άτυχη στιγμή που έμεινε αναλλοίωτη για χρόνια. Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί ότι η σκέψη ήταν να προσεγγιστεί το εν λόγω θέμα αποκλειστικά με την μέθοδο της παρατήρησης με το σκεπτικό ότι έτσι θα μπορούσε ο θεατής να βιώσει με έναν αισθητηριακό τρόπο τις ποικίλες εκφάνσεις της κατάδυσης, της αναζήτησης και της επαφής με την ατεκμηρίωτη υποβρύχια πολιτιστικής κληρονομιάς μέσα από την παρατήρηση της καθημερινότητας του Αντώνη και της δραστηριότητα της ομάδας.

Κατά την ερευνητική διαδικασία συγκεντρώθηκε υλικό συνολικής διάρκειας περίπου είκοσι ωρών. Αυτό αποτελείται από: 1) συνθήκες κατα τις οποίες ο Αντώνης συντηρούσε τον εξοπλισμό, 2) ποικίλες εργασίες που σχετίζονται με το ταχύπλοο όπως το καθάρισμα και διάφορες επισκευές, 3) στιγμές στις οποίες μιλάει στο τηλέφωνο είτε με πελάτες τις βιοτεχνίας που εργάζεται είτε με τα μέλη της ομάδας Grafas Diving, 4) πλύσιμο και αποθήκευση του τεχνικού ρουχισμού κάθε φορά μετά από μια βουτιά, 5) συναντήσεις με τον φίλο του Γιάννη Λιαρδάκη ο οποίος και τον επισκεπτόταν συχνά καθώς είναι από τα πιο ενεργά μέλη της ομάδας, 6) στιγμές εν πλω από την πολύωρη και σχολαστική προετοιμασία κατάδυση, 7) πολυμελής συναντήσεις της ομάδας για οργάνωση

της εκάστοτε βουτιάς ή του προγραμματισμού μελλοντικών στόχων, 8) στιγμές που είμαι εγώ και ο δύτες ασφαλείας στο ταχύπλοο και προσπαθώ να κινηματογραφήσω το περιβάλλον και τέλος 9) πλήθος γενικών πλάνων του εξωτερικού και εσωτερικού χώρου του γκαράζ, του ταχύπλοου και της οδήγησης προς μια βουτιά.

## 4.2 Μεθοδολογία εικονοληψίας



Εικόνα 4.1

Κατά την προετοιμασία και παράλληλα με την ερευνητική διαδικασία διαμορφώθηκε στα πρότυπα του direct cinema ή cinéma vérité ένα εύχρηστο σώμα το οποίο αποτελούνταν από την κάμερα CANON EOS 60D με φακό που επέτρεπε τη μεταβολή των εστιακών αποστάσεων. Επίσης είχε τοποθετηθεί πάνω στη θέση hot shoe το εξωτερικό μικρόφωνο τύπου shotgun της εταιρείας RODE, συγκεκριμένα το μοντέλο VideoMic NTG. Στα υποβρύχια πλάνα, τα περισσότερα αρχειακά υλικά ήταν από δυο GoPro Hero 7 με ειδικά σχεδιασμένο κέλυφος το οποίο αντέχει τις υψηλές πιέσεις του βυθού.



Εικόνα 4.2

Το πλεονέκτημα να βρίσκονται όλες οι απαραίτητες συσκευές σε ένα οπτικοακουστικό σώμα συντέλεσε στο να υπάρχει ελευθερία κινήσεων καθώς και μια ευκολία στη γρήγορη ενεργοποίηση των συσκευών για την κινηματογράφηση απρόσμενων συνθηκών, επιτυγχάνοντας τη μέγιστη δυνατή αίσθηση ρεαλισμού.

*«Οι κινηματογραφιστές ακολουθούν σιωπηλά τη δράση με την κάμερα, κάνοντας ελεύθερα χρήση φακών zoom και συγκεντρώνοντας μεγάλες ποσότητες υλικού, με πλάνα μεγάλης διάρκειας» (Στεφανή, 2016:60).*

Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στις καταγραφές διαλόγων μεγάλης διάρκειας ή την κινηματογράφηση επάνω στο ταχύπλοο εφάρμοζα γύρω από

τον λαιμό μου το φάρδη λουρί που συνοδεύει την κάμερα, δημιουργώντας ένα σταθερό δεσμό τριών σημείων με το σώμα της, επιτυγχάνοντας πιο σταθερές λήψεις ακόμα και όταν θα έπρεπε να αλλάξω το βάθος εστίασης του φακού.

Η πρόθεσή μου για την περιγραφή της ζωής στο απρόοπτο, σε πραγματικές τοποθεσίες, καταστάσεις και ανθρώπους, δίχως γραπτό σενάριο, καθώς και ο περιορισμός χώρου και χρόνου, οδήγησαν στην επιλογή του shotgun της εταιρείας RODE. Η δυνατότητα παράλληλης ηχογράφησης σε δυο ξεχωριστά κανάλια ήχου και η ταυτόχρονη εφαρμογή δυο διαφορετικών ρυθμίσεων στο peak limiter κατά τη διαδικασία ηχοληψίας ήταν τα χαρακτηριστικά, που θα διασφάλιζαν τις αρχικές μου προθέσεις.

Σύμφωνα με τις αρχές που έθεσαν οι πρωτοπόροι Αμερικανοί σκηνοθέτες, ακολουθούσα τις κατασκευαστικές-υφολογικές συμβάσεις: η κάμερα να είναι ευκίνητη, όχι σε τρίποδα, τραβώντας λήψεις συνήθως μεγάλης διάρκειας, ενώ να χρησιμοποιείται ο φυσικός φωτισμός και γενικά να μη γίνεται καμία προσπάθεια καλλωπισμού της εικόνας (Καρακάσης, Γούσιος & Κεφάλια, 2015:28).

*«Το να πραγματεύεσαι τον κόσμο με τη μέθοδο της παρατήρησης σήμαινε να επικεντρώνεις την προσοχή σου στο σώμα και να κινείσαι μαζί και γύρω από τα υποκείμενά σου, επιτρέποντας στο σώμα, είτε βρίσκεται σε δράση είτε σε ανάπαυλα, να γίνεται μέρος του φιλικού χώρου. [...] Μέσα από αυτόν τον επαναπροσδιορισμό του σώματος το κέντρο βάρους δόθηκε στις αισθήσεις, την αφή, την όραση, την ακοή, την όσφρηση» (Grimshaw & Ravetz, 2012:208).*

Με βάση την παραπάνω προσέγγιση, ενδυναμώνεται η επιλογή μου να δράσω μόνος στο πεδίο, καθώς η “μοναχικότητα” αποτέλεσε προτεραιότητα για μια συγκεντρωμένη παρατήρηση. Ως κινηματογραφιστής αφουγκράστηκα το άγνωστο περιβάλλον γύρω μου και διστάθηκα τα υποκείμενα και τις δράσεις τους.

Ένα από τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν την κινηματογραφική γλώσσα μιας ταινίας και ιδιαίτερα του ντοκιμαντέρ παρατήρησης είναι ο ήχος. Η ανθρώπινη φωνή, οι ήχοι που προέρχονται από τη χρήση διαφόρων

αντικειμένων, οι φυσικοί ήχοι ή θόρυβοι συναποτελούν με τη μουσική το ηχητικό υλικό του δημιουργού ταινιών (Μυλωνάς, 1999:101). Η εστίαση στους ιδιαίτερους ήχους που περιτριγύριζαν την καθημερινότητα του Αντώνη ήταν βασικός άξονας κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Ήχοι όπως η σταθερή ανάσα κατά την παραμονή του στον βυθό δηλώνουν έμμεσα την ευχαρίστηση και την εξοικείωση με το μικρόκοσμο της θάλασσας καθώς και την άριστη υγεία του· δομώντας τον χαρακτήρα και δημιουργώντας ανάλογη ατμόσφαιρα στην ταινία. Ο καθαρός ήχος είναι βασικός παράγοντας στις ταινίες παρατήρησης κάτι το οποίο δεν πέτυχε σε συγκεκριμένα σημεία της ταινίας όπως σε διαλόγους επάνω στο ταχύπλοο αφού ο ήχος των κυμάτων και ο αέρας στην επιφάνεια της θάλασσας, ελαφρώς κάλυπταν ορισμένες φορές την ομιλία.

Στο χρονικό διάστημα κατά το οποίο επισκεπτόμουν τον Αντώνη, αξιοποιήθηκαν μεθοδολογικά εργαλεία, που χαρακτηρίζουν τους αφηγηματικούς τρόπους της παρατήρησης και της συμμετοχής. Σε πρώτο επίπεδο, σκοπός μου ήταν μέσω της κινηματογράφησης γενικών και μεγάλων σε διάρκεια πλάνων, να αποτυπώσω ολοκληρωμένες δράσεις καθώς και ολόκληρο το σώμα του υποκειμένου, όταν αυτό προετοιμάζονταν για κατάδυση φορώντας ειδικό ρουχισμό και ογκώδη τεχνικό εξοπλισμό. Παράλληλα, μέσω αυτής της κινηματογράφησης, σκοπός ήταν να αναδειχθεί η σχέση εμπιστοσύνης που αναπτύσσεται μεταξύ των καταδυτικών ζευγαριών κατά την διάρκεια ντυσίματος τους και ανάμεσα σε αυτά και στον περιορισμένο χώρο του εκάστοτε ταχύπλοου.

Συχνά, έκανα ερωτήσεις στον Αντώνη που αφορούσαν τις δραστηριότητες της επόμενης μέρας έτσι ώστε να είμαι κατάλληλα προετοιμασμένος να τις κινηματογραφήσω. Αρκετές φορές βασιζόμουν στις αισθήσεις μου κατά στη διαδικασία της κινηματογράφησης και σε άλλες περιπτώσεις, επειδή είχα κατανοήσει τη ρουτίνα της καθημερινότητας της ομάδας, ξεκινούσα την καταγραφή αναμένοντας την δράση. Παράλληλα, επειδή στα προγράμματα εκπαίδευσης δυτών περιλαμβάνονται συγκεκριμένες αλληλουχίες σύνδεσης και ελέγχου του καταδυτικού εξοπλισμού, μπορούσα να υπολογίσω εγκαίρως

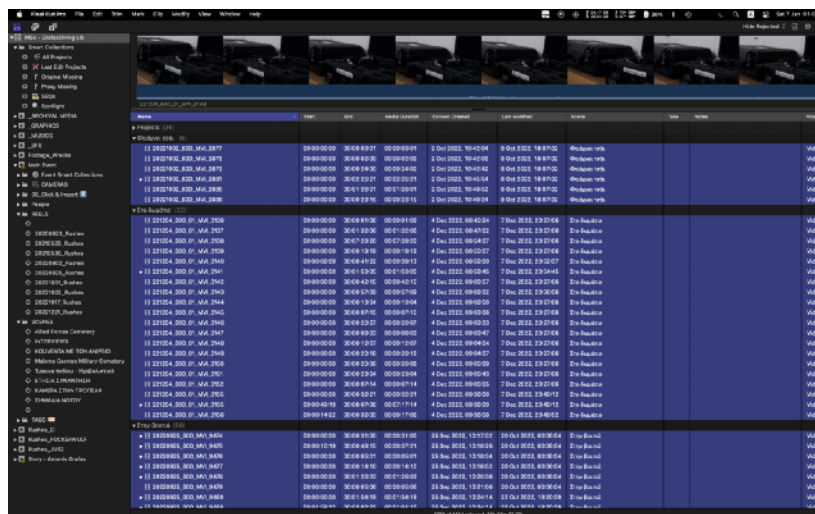
τις κινήσεις που επρόκειτο να ακολουθήσουν, τοποθετώντας την κάμερα στο σημείο που επιθυμούσα. Επειδή η προετοιμασία για μια βουτιά υλοποιούνταν λίγες μέρες πριν και σε συνεννόηση τις ομάδες με τον Αντώνη, καθώς στο γκαράζ του είναι το στρατηγείο της ομάδας, μπορούσα να συμπέσω με την επίσκεψη των υπολοίπων έτσι ώστε να καταγράψω στην ολόκλητά της, την μεταξύ τους συναναστροφή.

### 4.3 Μοντάζ

Ο σκηνοθέτης και σεναριογράφος Κρίστοφ Κιςλόφσκι, λέει πως η ταινία γεννιέται πραγματικά στο μοντάζ. Το μοντάζ είναι ένα είδος δόμησης, η δημιουργία κάποιας μορφής τάξης. Μέχρι τότε, δεν είναι παρά μια συλλογή υλικού, μια δημιουργία δυνατοτήτων.

*«Μοντάζ σημαίνει εξ ορισμού συρραφή εικόνων και αυτή η διαδικασία έχει κάποιους κανόνες που πρέπει να ακολουθούνται ή και να παραβιάζονται [...] στο μοντάζ στήνεται ένα παιχνίδι από τον σκηνοθέτη προς το κοινό του.»* (Γιάτσιοι, 1995:100)

Η σημασία και η δυσκολία έγκειται στην ικανότητα του σκηνοθέτη ή του μοντέρ, να καταλάβει τι δεν υπηρετεί το σκοπό της ταινίας, τι υποσκάπτει αυτή την ελευθερία που οφείλει να έχει το μοντάζ ως διαδικασία.



Εικόνα 4.3

Η επεξεργασία του επιλεγμένου υλικού, περίπου δέκα ωρών, έγινε στο λογισμικό Final Cut Pro κυρίως λόγω του προτερήματος της αδιάλειπτης προσπέλασης, του ογκώδους οπτικοακουστικού υλικού και την ευκολία οργάνωσής του, κάτι χρονικά ασύμφορο σε αντίθεση με άλλα λογισμικά μη-γραμμικής επεξεργασίας οπτικοακουστικού υλικού. Στο πρακτικό τμήμα του μοντάζ και ύστερα από κάθε γύρισμα, το υλικό περνούσε στο μοντάζ για αντιγράψει και οργάνωση. Πιο συγκεκριμένα, διενεργήθηκε μια λεπτομερής ψηφιακή καταγραφή σε ετικέτες, των στοιχείων του κάθε πλάνου μαζί με την παράθεση ορισμένων πρώτων σχολίων και σκέψεων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, πραγματοποιήθηκε μια κατηγοριοποίηση του υλικού σε σκηνές και με την ολοκλήρωση των γυρισμάτων, η απομαγνητοφώνηση του υλικού που είχε συγκεντρωθεί. Έπειτα, ακολούθησε μια πρώτη προσπάθεια διαμόρφωσης αυτοτελών σεκάνς οι οποίες στην συνέχεια τοποθετήθηκαν σε μια αλληλουχία. Παράλληλα έγινε μια επιλογή από το υποβρύχιο αρχειακό υλικού τον Αντώνη και στη συνέχεια έγινε η συγγραφή του σεναρίου.

*«Το μοντάζ αφορά, όπως πάντα, δύο επίπεδα: το αφηγηματικό δηλαδή τη συρραφή των νοηματικών ενότητων και το οπτικοακουστικό, πως δηλαδή θα συνδέονται μεταξύ τους τα διαδοχικά πλάνα και ήχοι, που προφανώς βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση.» (Σπάθη & Σκοπετέας, 2009:239)*

Στο ντοκιμαντέρ παρατίθενται πλάνα μεσαίας διάρκειας με έναν σύγχρονο με αυτά ήχο, ενώ αποφεύγεται η χρήση μουσικής. Κατά την διαδικασία της κινηματογράφησης υπήρχαν περιπτώσεις που άλλαζα το μέγεθος του κάδρου θέλοντας να εστιάσω σε κάποιο σημείο. Κατά τη διαδικασία του μοντάζ επέλεξα να χρησιμοποιήσω αυτούσια ορισμένα πλάνα στα οποία διαφαίνονται αυτές οι εναλλαγές καθώς έτσι αναδεικνύεται το αυτοσχεδιαστικό, το απρόοπτο και η συνύπαρξής μου με την ομάδα Grafas Diving.

Συνοψίζοντας, το μοντάζ ακολουθεί τον ρυθμό της δράσης όπως βιώθηκε, αφήνει τον φυσικό λόγο και τον σύγχρονο ήχο να κυριαρχήσει προκειμένου να μας μεταφέρει στον μικρόκοσμο της ομάδας με την ψευδαίσθηση της μη παρέμβασης του σκηνοθέτη. Η “μαύρη οθόνη” που συναντάμε πολλές φορές



συνοδευόμενη από σύνθεση διαφόρων ήχων έχοντας ως επιθυμία να μεταφερθούν ορισμένες αισθήσεις, δαισθήσεις και συναισθήματα στον θεατή· καταλαμβάνουν κι αυτές χώρο ως πραγματικές παύσεις που άλλοτε αποπνέουν ανησυχία και άλλοτε πέρασμα χρόνου.

#### 4.4 Η Συνέντευξη

Από το στάδιο της έρευνας είχα το προαίσθημα ότι πιθανόν να χρειαστούν συνεντεύξεις στην τελική ταινία. Δεν ήταν η ιστορία ή τα τεχνικά σημεία της κατάδυσης, που πίστευα ότι δεν θα μπορέσουν να αναπυχθούν στην ταινία, όσο τα κίνητρα και η εσωτερική αναζήτηση του υποκειμένου. Ο Αντώνης είναι ένας χαρακτήρας που η τυπικότητα της δραστηριότητάς του, τον έχει αναγκάσει να είναι συγκρατημένος. Είναι η πιθανότητα μιας δυσάρεστης έκβασης που ανάγει μια εκδρομή σε αποστολή. Η συνθήκη αυτή, με έκανε να επιδιώξω στιγμές για ελεύθερη κουβέντα στο πρότυπο μιας συνέντευξης.

*«Η αμεσότητα μίας επιτυχημένης συνέντευξης στην οποία ένας άνθρωπος ανοίγει την καρδιά του, μπορεί να αιχμαλωτίσει τον θεατή. Τότε, το πρόσωπο δεν είναι πλέον μία εικόνα, αλλά ένα παλλόμενο τοπίο όπου επάνω του διαγράφονται αντικρουόμενα συναισθήματα, χαράς, συγκίνησης, νοσταλγίας, ακόμη και εσωτερικής πάλης και ντροπής για την έκθεση στο φακό.»* (Καρακάσης, Γούσιος, Κεφάλαια, 2015:71).

Πράγματι η τοποθέτηση του Απόστολου Καρακάση πήρε μορφή μέσα στην ταινία μου. Οι ελάχιστες συνεντεύξεις που είχα με το υποκείμενο· στη διαδικασία της θέασής τους, δεν αναδείκνυαν τον χαρακτήρα του Αντώνη.



Εικόνα 4.4



Εικόνα 4.5

Όμως στο σώμα της ταινίας έπαιρναν μια νέα μορφή που την εισέπραξα μετά από επιλεγμένες προβολές της ταινίας, όταν ακόμα βρίσκονταν σε πρώιμη μορφή.

Η δυναμική σχέση των μελών της ομάδας GrafasDiving δυσκόλευε να δημιουργηθεί κλίμα ώστε να προκύψουν αναφορές σε πιο προσωπικά ζητήματα και στοχασμούς. Ίσως μια μεγαλύτερης διάρκειας παρατήρηση να γεννούσε την στιγμή εκείνη. Το πλαίσιο της αδόμητης και αυθόρμητης συζήτησης κατά τη διάρκεια των περιστασιακών συνεντεύξεων, δημιουργούσε ένα ασφαλές περιβάλλον σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα.

Το ντοκιμαντέρ κλείνει με τμήμα της συνέντευξης του Αντώνη το διάστημα της αποθεραπείας του. Σκοπός της ελεύθερης κουβέντας έξω από το γκαράζ του, ήταν η πρόθεσή μου να φανεί η αναζήτησή του εαυτού του με πρόφαση την εύρεση και την επί χρόνια ενασχόλησή του με τα ναυάγια. Όπως ο ορειβάτης δεν πάει για την κορυφή στο βουνό, έτσι και ο δύτης Αντώνης μέσα από την κατάδυση δοκιμάζει τα όρια του και ψάχνει τον εαυτό του.

#### 4.5 Γραφικά στοιχεία

Υπάρχουν διάφοροι τύποι γραφικών που παράγονται σε υπολογιστή και χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη παραγωγή ντοκιμαντέρ, όπως εικόνες δυο ή τριών διαστάσεων, κινούμενα σχέδια, ακόμη και διαδραστικά, που ονομάζεται επίσης αλληλεπίδραση ανθρώπου-υπολογιστή. Στο παρελθόν,



Εικόνα 4.6

τα γραφικά υπολογιστών φαινόταν να συνδέονται μόνο με τις παραγωγές μεγάλου προϋπολογισμού. Ως εκ τούτου, παραγωγές, όπως τα περισσότερα ντοκιμαντέρ με χαμηλό προϋπολογισμό, σπάνια εφάρμοζαν αυτές τις νέες τεχνικές στην παραγωγή τους. Τα γραφικά υπολογιστή μπορούν να

χρησιμοποιηθούν για να βελτιώσουν το τοπίο, να γεμίσουν τα κενά στα κομμάτια της ιστορίας, που λείπουν ή να δημιουργήσουν μια αφήγηση με τη χρήση κινουμένων σχεδίων.

Μπορούν να ενσωματωθούν στερεοσκοπικά εφέ για μεγαλύτερη εντύπωση του θεατή καθώς και διαδραστικότητας. Μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθούν μόνο σε παλιές εικόνες και φιλμ αρχείου. Στην ταινία ντοκιμαντέρ "Γαλάζια κιβωτός" έγινε περιορισμένη χρήση γραφικών στοιχείων. Ο κύριος λόγος χρήσης τους ήταν για τον χρονολογικό προσδιορισμό μερικών δράσεων της ομάδας και τέλος η οπτική σύνθεση μέρους του πλοίου, που η θάλασσα είχε μεταβάλει στο πέρασμα του χρόνου.

#### 4.6 Υποτιτλισμός

Καθώς η προσβασιμότητα αποτελεί μέσω για την επίτευξη των ανθρώπινων δικαιώματος, η παροχή υπότιτλων για Κ/κωφούς και Βαρήκοους (SDH) είναι ένα σύνολο υπηρεσιών και τεχνολογιών που παρέχουν πρόσβαση στην εκπαίδευση, απόλαυση των τεχνών και λήψη πληροφοριών για άτομα, που δεν μπορούν να έχουν πρόσβαση στην αρχική μορφή του περιεχομένου αυτού.

*«Η δημιουργία υπότιτλων που απευθύνονται στα ολικά κωφά άτομα οφείλουν να παρέχουν στον θεατή τον τόνο της φωνής του ηθοποιού. Μέσω των υπότιτλων πρέπει να μεταφέρονται όλα τα συναισθήματα και η διάθεση που επικρατεί στην εκάστοτε σκηνή. [...] οφείλει να δημιουργεί στον θεατή τα ίδια συναισθήματα με αυτά που δημιουργούνται και στους ακούοντες» (Πατηνωτάκη, 2009:43).*

Στην παρούσα εργασία, έγινε παράλληλα μια προσπάθεια εξερεύνησης των συνεχιζόμενων αλλαγών στον υποτιτλισμό για κωφούς και βαρήκοους, θέλοντας να εξεταστεί μια σειρά εφαρμογών και κανόνων στον υποτιτλισμό για την προαναφερθείσα κοινότητα. Η προσπάθεια αυτή μελετά τα τεχνικά προβλήματα και τα εργαλεία που εμπεριέχονται στο μέχρι πρότινος σύστημα υποτιτλισμού από λογισμικά επεξεργασία οπτικοακουστικού υλικού, όπως είναι το λογισμικό Final Cut Pro.

## Συμπερασματικός επίλογος

Στο σύνολο της, η εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας αποτέλεσε μια πορεία από την οποία έμαθα πολλά. Τόσο η δημιουργία της ταινίας “Γαλάζια κιβωτός”, όσο και η θεωρητική της πλευρά, με την συγγραφή του συνοδευτικού κειμένου, υπήρξαν διεργασίες κατά τις οποίες αξιοποίησα προγενέστερες γνώσης και κατανόησα τις νεότερες, που έλαβα στα προηγούμενα εξάμηνα του μεταπτυχιακού προγράμματος.

Καταγράφοντας το δύτη στην ταινία ντοκιμαντέρ “Γαλάζια κιβωτός” παρατηρούμε τα στοιχεία που συνθέτουν το ένα, μέσω χαρακτήρων που δεν οριοθετούνται μεταξύ τους και από την διαφοροποίησή τους παράγεται κάτι. Αλλά που όλοι μαζί φτιάχνουν ένα πρόσωπο.

Μέσα από όλοι αυτή τη διαδικασία προέκυπτε συνεχώς το ερώτημα βάζοντάς με διαρκώς στην προσωπική μου αναζήτηση “γιατί με αφορά το θέμα”. Φυσικά, ήταν ιδιαίτερα γοητευτική η προσπάθεια αυτών των ανθρώπων να ανασύρουν εικόνες από την άβυσσο, να ταυτοποιήσουν και να ζωντανέψουν την ιστορία ενός ναυαγίου, που χάνονταν πίσω στο παρελθόν. Επίσης, ο ιδιαίτερα ελκυστικός βυθός, μου δημιούργησε την περιέργεια και την επιθυμία να τον εξερευνήσω μέσα από την υποβρύχια κάμερα του Αντώνη και την παρατήρηση μου στο πεδίο. Ωστόσο, αυτό που τελικά λειτούργησε καταλυτικά για τη δημιουργία αυτού του ντοκιμαντέρ είναι ο Αντώνης και οι αναστοχασμοί του. Η πρόφαση των ναυαγίων για την αναζήτηση του εαυτού του και η δοκιμή των ορίων του.

## Βιβλιογραφία

- Ντούνης, Χ. (2001) «Τα ναυάγια στις ελληνικές θάλασσες 1951-2000», Αθήνα: Finatec AE
- Rackl, W. (1978) «Βουτιά στα περασμένα», Αθήνα: Gutenberg
- Αντωνιάδης, Ξ. (1953) «Το ναυτικό ατύχημα», Πειραιεύς: Σταυριδάκης
- Αριστοτέλης (1995) «Προβλήματα», Αθήνα: Κάκτος
- Σίμωνι, Α. (2009) «Ο κλειστός πολεμικός λιμένας της Σάμου», Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου “Νικόλαος Δημητρίου”
- Λώλος, Γ. (2003) «Προοίμιο στην Αρχαιολογία των βραχονησίδων: Η περιοχή Σαλαμίνας», Ιωάννινα: Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
- Πρέκα-Αλεξανδρή, Κ. (2010) «Αρχαιολογικό έργο Κρήτης 2», Κρήτη: Σχολή Φιλοσοφικής του Πανεπιστημίου Κρήτης
- Λαμπρόπουλος, Β. (2021) «Συντήρηση Έργων Τέχνης και Αποκατάσταση», Αθήνα: ΙΤΥΕ ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ
- Παπασημακόπουλος, Ν. (2008) «Η Προστασία και αξιοποίηση της υποβρύχιας πολιτιστικής κληρονομιάς στην Ελλάδα», Αθήνα: Σύγχρονη Εκδοτική
- Ζερβάκη, Α. (2010) «Η έννοια της πολιτιστικής και φυσικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας: Η συμβολή της UNESCO», Αθήνα: Αντ. Σάκκουλας
- Grimshaw, A. & Ravetz, A. (2012) «Ο Κινηματογράφος της παρατήρησης. Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής», Αθήνα: ΠΟΛΙΣ
- DeWalt, K. & DeWalt, B. (2002) «Participant Observation: A guide for fieldworkers», Καλιφόρνια: AltaMira Press
- Spradley, J. (1980) «Participant Observation», Φλόριντα: Harcourt College Publishers
- Nichols, B. (1994) «Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture», Μπλούμινγκτον: Indiana University Press
- Aufderheide, P. (2007) «Documentary Film: A Very Short Introduction», Οξφόρδη: Oxford University Press
- Στεφανή, Ε. (2016) «Ντοκιμαντέρ, Το παιχνίδι της παρατήρησης», Αθήνα: Πατάκη
- Στεφανή, Ε. (2017) «10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ», Αθήνα: Πατάκη
- Vaughan, D. (1999) «For Documentary. Twelve Essays», Καλιφόρνια: University of California Press

- MacDougall, D. (2006)** «*The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*», Νιου Τζέρσι: Princeton University Press
- MacDougall, D. (1998)** «*Transcultural Cinema*», Νιου Τζέρσι: Princeton University Press
- Hendry, J. (2011)** «*Οι κόσμοι που μοιραζόμαστε-Εισαγωγή στην πολιτισμική και κοινωνική ανθρωπολογία*», Αθήνα: ΚΡΙΤΙΚΗ
- Καρακάσης, Κ., Γούσιος, Χ. & Κεφάλια, Κ. (2015)** «*Εφόδιο Για Νέους Ντοκιμαντερίστες*», Αθήνα: ΚΑΛΛΙΠΟΣ
- Μυλωνάς, Κ. (1999)** «*Μουσική και κινηματογράφος*», Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ
- Στάθη, Ε., Σκοπετέας, Γ. (2009)** «*Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα*», Αθήνα: Αιγόκερως
- Γιάτσιος, Θ. (1995)** «*36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Krzysztof Kieslowski*», Αθήνα: Καστανιώτης
- Godfrey-Smith, P. (2016)** «*Other Minds: The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness*», Πένφριουσαιρ: Harper Collins Publishers
- PADI Training (2017)** «*The Encyclopedia of Recreational Diving & Diving Knowledge Workbook*», Καλιφόρνια: PADI Americas Inc.,
- Mountain, A. (1997)** «*The Diver's Handbook*», Νέα Υόρκη: Lyons & Burford
- Δετοράκης, Γ. (2015)** «*Φυσιολογία της ελεύθερης κατάδυσης*», Αθήνα: Βαρβέρη
- U.S. Navy Diving Manual (2001)** «*Physiology of Respiratory System*», ΗΠΑ: Naval sea systems command
- Humanitas Research Hospital** «*Υπερκαπνία*», <https://www.humanitas.net/el/wiki/ανατομία/υπερκαπνία/> (Επίσκεψη ιστότοπου 01/2023)
- Πατηνωτάκη, Ε. (2009)** «*An approach to Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing Audience in Greece*», Λονδίνο: Imperial College [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net) (Επίσκεψη ιστότοπου 01/2023)
- Eitzen Dirk, W. (2010)** «*When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception*», Τέξας: University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies <https://www.columbia.edu> (Επίσκεψη ιστότοπου 01/2022)
- Τζεβελέκου, Β. (2020)** «*Διάσωση αρχαίων από τον βυθό των Αντικυθήρων*» [https://www.efsyn.gr/tehnas/art-nea/256761\\_periergi-diasosi-arhaion-apo-ton-bytho-ton-antikythiron](https://www.efsyn.gr/tehnas/art-nea/256761_periergi-diasosi-arhaion-apo-ton-bytho-ton-antikythiron) (Επίσκεψη ιστότοπου 11/2022)
- Δελλαπόρτα, Π. (2005)** «*Υποβρύχια αρχαιολογική κληρονομιά στην Ελλάδα*» <https://nomosphysis.org.gr/10093/upobruxia-arxaiologiki-klironomia-stin-ellada-nomiki-prostasia-kai-diaxeirisi-noembrios-2005/> (Επίσκεψη ιστότοπου 11/2022)
- Αρχαία Ελληνικά (2021)** «*Η ιστορία του υποβρυχίου από την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου*», [www.kaliterilamia.gr/2021/10/blog-post\\_923.html](http://www.kaliterilamia.gr/2021/10/blog-post_923.html) (Επίσκεψη ιστότοπου 11/2022)

**IMO (2012)** «Code of International Standards & Recommended Practices for a Safety Investigation into a Marine Casualty or Marine Incident», [www.imo.org/en/publications](http://www.imo.org/en/publications) (Επίσκεψη ιστότοπου 11/2022)

**Charitos L Interview (2018)** <https://www.dolphinmanfilm.com> & <https://youtube.com/playlist?list=PLLzFrmLYrvm8A6mYKNlrH7YTSwW7lF05t> (Επίσκεψη ιστότοπου 08/2022)

**Κρανάκης, Μ. (2018)** «Dolphin Man», <https://flix.gr/cinema/dolphin-man-review.html> (Επίσκεψη ιστότοπου 01/2023)

**ΚεΤεΠο-BME (2000)** «Ιστοσελίδα Βιομηχανικού Μουσείου Ερμούπολης για την Ναυτιλία», [www.ketepo.gr](http://www.ketepo.gr) (Επίσκεψη ιστότοπου 11/2022)

**ΚΟΣΜΟΔΡΟΜΙΟ (2022)** «Ανάβει φωτιές το ΥΠΠΟ για Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και Μουσείο Εναλίων Αρχαιοτήτων Πειραιά» <https://kosmodromio.gr/2022/04/01/fwties-anabei-to-uppo-gia-ethniko-arch/> (Επίσκεψη ιστότοπου 11/2022)

**ΥΠΠΟΑ (2021)** «Αποδίδονται 91 ναυάγια πλοίων και αεροπλάνων» <https://www.culture.gov.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=3707> (Επίσκεψη ιστότοπου 11/2022)

**Suther, J. (2021)** «A Vital Friendship: The Radical Naturalism of “My Octopus Teacher”» (Επίσκεψη ιστότοπου 08/2022)

**Thiyagarajan, S. - Asc Producer (2020)** «Interview with Swati Thiyagarajan» <https://youtu.be/R9f5Wi90ns4> (Επίσκεψη ιστότοπου 08/2022)

**Ehrlich, P. - Director (2020)** «Interview with My Octopus Teacher Director Pippa Ehrlich» [https://youtu.be/05\\_7vRcggzg](https://youtu.be/05_7vRcggzg) (Επίσκεψη ιστότοπου 08/2022)

## Φιλμογραφία

**Ο Νανούκ του Βορρά** (Nanook of the North), 1922, 71λ, Σκηνοθέτης: Robert Flaherty

**Ο δάσκαλός μου, το χταπόδι** (My Octopus Teacher), 2020, 85λ, Σκηνοθέτες: Pippa Ehrlich και James Reed

**Dolphin Man - The story of Jacques Mayol**, 2017, 80λ, Σκηνοθέτης: Λευτέρης Χαρίτος

## Κατάλογος Εικόνων ή Σχημάτων

Εικόνα 2-1: Ο θρύλος του βαθυσκάφους του Μέγα Αλεξάνδρου (Από την προσωπική συλλογή του Ντμίτρι Καρασιούκ)

Εικόνα 3-1: Καρέ από την ταινία ντοκιμαντέρ “Dolphin Man” του 2017 σε σκηνοθεσία Χαρίτου Λ.

Εικόνα 3-2: Καρέ από την ταινία ντοκιμαντέρ “My Octopus Teacher” του 2020 σε σκηνοθεσία Έρλιχ Π.

Εικόνα 3-3: Καρέ από την ταινία ντοκιμαντέρ “My Octopus Teacher” του 2020 σε σκηνοθεσία Έρλιχ Π.

Εικόνα 3-4: Καρέ από την ταινία ντοκιμαντέρ “My Octopus Teacher” του 2020 σε σκηνοθεσία Έρλιχ Π.

Εικόνα 4-1: Φωτογραφία του εξοπλισμού που χρησιμοποιήθηκε για την δημιουργία της ταινίας ντοκιμαντέρ “Γαλάζια Κιβωτός”

Εικόνα 4-2: Στιγμιότυπο από την ταινία “Γαλάζια Κιβωτός” που εμφανίζετε τμήμα του υποβρύχιου κινηματογραφικού εξοπλισμού του δύτη Αντώνη Γράφα.

Εικόνα 4-3: Φωτογραφία από το λογισμικό Final Cut Pro με τμήμα του υλικού και της οργάνωσής του.

Εικόνα 4-4: Καρέ από τη συνέντευξη του Αντώνη, στο σκάφος

Εικόνα 4-5: Καρέ από τη συνέντευξη του Αντώνη, στη ταινία “Γαλάζια Κιβωτός”

Εικόνα 4-6: Στιγμιότυπο από την ταινία “Γαλάζια Κιβωτός” με την εφαρμογή στο πλάνο, των γραφικών σε υπολογιστή.