**ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ: ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ**

**ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ**

**3. Από τη Θεωρία στην Πράξη**

-Άνθρωποι και υλικά

H λέξη “συνεργείο” ηχεί παράδοξα όταν κανείς αναφέρεται στον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης* γιατί τα άτομα που συμμετέχουν στην κινηματογράφηση δεν ξεπερνούν τα δύο, τον διευθυντή φωτογραφίας, που είναι συνήθως και ο σκηνοθέτης, και τον ηχολήπτη. Ένα τέτοιο ντοκιμαντέρ μπορεί να γυριστεί και από ένα μόνο άτομο που κρατάει και τους δύο ρόλους ταυτόχρονα. Ο φτηνός τεχνολογικός εξοπλισμός όσον αφορά την κάμερα δεν εμπόδισε ποτέ την δημιουργία ταινιών ντοκιμαντέρ παρατήρησης. Ένα από τα καλύτερα παραδείγματα είναι οι ταινίες της Αnna Gimshaw που θεωρείται κορυφαία του είδους. Μία τέτοια ταινία μπορεί να γυριστεί ακόμα και με ένα smartphone. Σημαντικός όμως παράγοντας στο γύρισμα είναι ο διαυγής και ευκρινής ήχος. Είναι προτιμότερη μια ταινία με εικόνα χαμηλής ευκρίνειας και καθαρό ήχο παρά μία ταινία με εικόνα που γυαλίζει και διαλόγους που δεν ακούγονται. Κανείς δεν θα θυμάται μετά τα “ωραία πλάνα”, αλλά το γεγονός ότι πάσχιζε να ακούσει.

-Χρόνος

Οι ταινίες αυτές, όσο απλές και να μοιάζουν, χρειάζονται πολύ χρόνο για να γίνουν. Ίσως το στοιχείο που τις ξεχωρίζει από όλα τα άλλα είδη ντοκιμαντέρ είναι ο χρόνος. Το κόστος παραγωγής μπορεί να μοιάζει ελάχιστο, εάν σκεφτεί κανείς το συνεργείο και την υλικοτεχνική υποδομή, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι. Ο χρόνος που χρειάζεται για να γίνουν είναι πολλές φορές δεκαπλάσιος από άλλα είδη ντοκιμαντέρ. Προς τι λοιπόν αυτή η ανάγκη επιπλέον χρόνου; Τι περιμένει ο σκηνοθέτης του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* να αναδυθεί μέσα από τον χρόνο που περνά; Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο ο δημιουργός αυτού του είδους αναζητά κάτι πέρα από την εμπειρική πληροφορία, πληροφορία που είναι δύσκολο να συλλάβει μέσα από δημοσιογραφικές τεχνικές. Επιθυμεί να μεταδώσει κατά το πρότυπο του Flaherty ένα ψυχογράφημα του τόπου και των ανθρώπων που κινηματογραφεί. Χρειάζεται λοιπόν χρόνο για να γνωρίσει τους ανθρώπους και αυτοί εκείνον, ξεπερνώντας τα εμπόδια του φόβου και της προσωπικής έκθεσης. Ο σκηνοθέτης αρνείται το τυπικό δημοσιογραφικόμοντέλο της ερώτησης-απάντησης επειδή δεν ενδιαφέρεται απλώς να ενημερώσει απλώς τον θεατή για κάποιο συμβάν. Επιθυμεί να μυηθεί στο τρόπο ζωής των ανθρώπων που προσεγγίζει και να μεταφέρει την εμπειρία αυτής της συνάντησης στο έργο του. Η δημιουργία μιας τέτοιας σχέσης απαιτεί χρόνο κι έχει συνεχείς παλινδρομήσεις. Μπορεί να πάρει από μήνες έως χρόνια, ανάλογα με τον ψυχισμό των προσώπων.

-Η Προετοιμασία

Η μακροχρόνια και συμμετοχική παρατήρηση της ζωής του κινηματογραφούμενου είναι απαραίτητη για να ξεκινήσει το γύρισμα.Το μήκος αυτής της περιόδου μπορεί να είναι από ώρες μέχρι χρόνια. Ο δημιουργός επιδιώκει να δημιουργήσει μία σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης και φιλίας πριν το γύρισμα. Δίχως αυτήν, η ταινία δεν έχει νόημα. Ο δάσκαλός μας στο NFTS, Herb di Gioia έλεγε: «Να μένετε με τους ανθρώπους που θέλετε να κινηματογραφήσετε όσο μπορείτε περισσότερο. Έχετε την κάμερα μαζί σας αλλά να μην αρχίσετε να τραβάτε πριν αισθανθείτε έτοιμοι. Συχνά είναι καλύτερα να σας ζητήσουν εκείνοι να ξεκινήσετε το γύρισμα. Δίνετε έτσι στον άλλον το ρόλο του συμμάχου στο εγχείρημα αυτό και όχι του παθητικού υποκειμένου»Η περίοδος παρατήρησης καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του έργου. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι ο δημιουργός να βρίσκεται σε μία κατάσταση αφύπνισης, όπου όλες του οι αισθήσεις είναι σε εγρήγορση. Η ακριβής στιγμή που κάποιος θα αισθανθεί έτοιμος για γύρισμα εξαρτάται από την ιδιοσυγκρασία του δημιουργού, τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ κινηματογραφιστή-κινηματογραφούμενου και τον χρόνο που θέλει αυτή η ιδιότυπη σχέση να δημιουργήσει την αίσθηση ενός ασφαλούς περιβλήματος και για τους δύο. Αναφέρω ένα παράδειγμα που προέρχεται από τη δική μου εμπειρία. Το 1995 αποφάσισα να γυρίσω ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τον Σταθμό Λαρίσης. Ήταν η πτυχιακή μου άσκηση στην Εθνική Σχολή Κινηματογράφου της Βρετανίας. Ακολουθώντας αυτά που είχαμε μάθει στη Σχολή πέρασα αρκετό καιρό στον σταθμό κουβαλώντας μαζί μου την κάμερα αλλά χωρίς να τη χρησιμοποιώ. Ηχολήπτης ήταν ο καλός μου φίλος και συμφοιτητής, ο ρουμάνος σκηνοθέτης Laurentiu Calciu.[[1]](#footnote-1) Στην αρχή περιπλανιόμασταν μαζί στον σταθμό πρωί και βράδυ και προσπαθούσα μέσα από κουβέντες με τον Laurentiu να αποφασίσω a priori ποιες από όλες τις πτυχές του θέματος να κινηματογραφήσω. Γρήγορα κατάλαβα ότι η αβεβαιότητα που οδηγεί σε μία συνεχή περιπλάνηση είναι ο μόνος τρόπος να γυρίσει κανείς ένα ντοκιμαντέρ αυτού του είδους. Σε αντίθεση με το δημοσιογραφικό μοντέλο στο οποίο ο σκηνοθέτης εισέρχεται στο πεδίο έτοιμος να νοηματοδοτήσει το πραγματικό, ο δημιουργός του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* αφουγκράζεται και περιμένει η πραγματικότητα να αποκαλυφθεί σταδιακά μπροστά του χωρίς να τη βιάζει. Σταδιακά σταματήσαμε να πηγαίνουμε στον σταθμό το πρωί γιατί η νύχτα ήταν η περίοδος που μας ενέπνεε περισσότερο. Στο πίσω μέρος του Σταθμού, στα τραπέζια έξω από την καντίνα, σύχναζαν διάφοροι άνθρωποι που χρησιμοποιούσαν τον χώρο ως κατάλυμα για το βράδυ. Η επικοινωνία ήταν δύσκολη γιατί στιγματισμένοι με την ταυτότητα του άστεγου, πολλοί από αυτούς ένιωθαν αμήχανα με την παρουσία μας. Αν και τους βεβαιώναμε ότι δεν θα χρησιμοποιήσουμε την κάμερα χωρίς τη συγκατάθεσή τους κάποιοι ήταν επιθετικοί. Η προσπάθεια να εξηγήσω με λόγια τις προθέσεις μου απέτυχε. Τη λύση έδωσε η μακροχρόνια και επίμονη παραμονή μας εκεί που οδήγησε σε μία ειλικρινή σχέση φιλίας. Στο τέλος ήταν αυτοί που μου ζήτησαν να τους κινηματογραφήσω λέγοντάς: «Τι θα γίνει με αυτήν την κάμερα ρε Εύα; Θα μας πάρεις καμιά φωτογραφία;». Από τις πέντε εβδομάδες που πηγαίναμε στον Σταθμό τις τέσσερις τις περάσαμε χτίζοντας τη σχέση με τους ανθρώπους που επρόκειτο να είναι οι ήρωες της ταινίας και μόνο την τελευταία βδομάδα κάναμε γύρισμα. Ο χρόνος της προετοιμασίας είχε αποδώσει καρπούς. Σε αυτό το διάστημα ο σκηνοθέτης δεν είναι απλώς εξωτερικός παρατηρητής αλλά συμμέτοχος στη ζωή του άλλου. Αντιλαμβάνεται τον κόσμο συγχρόνως μέσα από τα δικά του μάτια *και* μέσα από τα μάτια του άλλου. Είναι ένα διάστημα κατά το οποίο ο κινηματογραφιστής θέλει να «απορροφηθεί» από τους ήρωές του, όπως ο ερωτευμένος από το αντικείμενο της λατρείας του.

# -Θέμα

*Δεν έχει ακόμη υπάρξει μια μη ενδιαφέρουσα ζωή. Αυτό είναι αδύνατο. Πίσω και από το πιο ανιαρό προσκήνιο, υπάρχει πάντα δράμα, κωμωδία και τραγωδία.*

Mark Twain

Επιλέγοντας το θέμα, πάντα αναζητούμε κάτι δια μέσω του οποίου θα μιλήσουμε και θα δώσουμε σχήμα στον εαυτό. Γι' αυτό και έχει σημασία να βρίσκουμε ιστορίες που μας διακινούν συναισθηματικά και διανοητικά και όχι απλώς να μας προκαλούν το ενδιαφέρον. Όταν κινηματογραφούμε έναν άνθρωπο που μας γοητεύει τον προσεγγίζουμε με την ιερότητα και την ευλάβεια που ένας ερωτευμένος συναντά το αντικείμενο του έρωτά του. Σε αντίθεση με τον τρόπο που θα πλησιάσουμε έναν άνθρωπο που απλώς μας κινεί την περιέργεια.Ένας άνθρωπος, ένας τόπος, ένα αντικείμενο οφείλει να μας γοητεύει για να το κινηματογραφήσουμε. Και συγχρόνως να παραμένει ένα πεδίο αινιγματικό.

Θέμα ενός ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι οτιδήποτε. Από το προσφυγικό ζήτημα μέχρι μία καρφίτσα. Δεν υπάρχει ενδιαφέρον ή μη ενδιαφέρον θέμα αλλά αποκαλυπτική οπτική. Πολλά από τα σύγχρονα ντοκιμαντέρ ασχολούνται με θέματα της επικαιρότητας, κοινωνικού ή πολιτικού ενδιαφέροντος. Αυτό από μόνο του δεν καθιστά το ντοκιμαντέρ κινηματογράφο. Όπως και στη ζωγραφική, το βλέμμα πάνω στο θέμα είναι που καθιστά το έργο τέχνη. Γι' αυτό και είναι ανώφελο να συζητά κανείς για το θέμα μεμονωμένα. Αντίθετα, είναι χρήσιμο να στοχάζεται τον τρόπο. Ο Henri Matisse ζωγραφίζει ένα βάζο. Αυτό που καθιστά το έργο μοναδικό δεν είναι η επιλογή του αντικειμένου αλλά ο τρόπος απόδοσής του. Το ίδιο συμβαίνει και στο ντοκιμαντέρ. Ο Joris Ivens το 1929 γυρίζει την ταινία *Η Βροχή*, ένα ιμπρεσσιονιστικό ποίημα, σταθμό στην ιστορία του ντοκιμαντέρ. Αυτό που δίνει στο έργο καλλιτεχνική διάσταση δεν είναι η επιλογή του θέματος αλλά ο τρόπος που βλέπει ο Ivens τη βροχή. Η καλλιτεχνική διάσταση του έργου απορρέει από τη λοξή ματιά του δημιουργού πάνω στην πραγματικότητα, η οποία μας επιτρέπει να δούμε την βροχή ως ένα εν δυνάμει ποίημα.

Πίσω από κάθε καλλιτεχνικό έργο κρύβεται η διάθεση εξόδου από μία κατάσταση εθελουσίας τύφλωσης. Ο δημιουργός ντοκιμαντέρ, όπως ο ζωγράφος, ο μουσικός ή ο ποιητής θέλει να «ξαναγράψει» τον κόσμο με τον δικό του τρόπο. Το «σωστό θέμα» για τον καθένα είναι εκείνο που του προξενεί πάθος να δει «εκ νέου». Μου έρχεται στο νου η ταινία του Les Blank *Garlic Is as Good as Ten Mothers* (1980), ένα ντοκιμαντέρ-ύμνο στο σκόρδο η οποία στηρίζει την επιτυχία της, μεταξύ άλλων, στον μανιώδη ενθουσιασμό του δημιουργού της για το σκόρδο.

Το ίδιο θέμα μπορεί να προσεγγιστεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Για παράδειγμα, ας δούμε πως ένας σταθμός τρένου κινηματογραφείται από δύο διαφορετικούς δημιουργούς. Το 2000 ο γνωστός Ουκρανός σκηνοθέτης Σεργκέι Λοζνίτσα σκηνοθέτησε τον *Σταθμό* (*The Halt*). Η ταινία αφορά έναν σταθμό τρένου, τόπο αναμονής επιβατών κατά τις βραδινές ώρες. Οι άνθρωποι που βλέπουμε στο έργο είναι στατικές, βωβές φιγούρες. Ο φακός τους παρακολουθεί από μακριά. Χωρίς να υπάρχει συναισθηματική εγγύτητα με τους ήρωες έχουμε την αίσθηση ότι βρισκόμαστε εκεί. Αυτό που ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη είναι η εικαστική φόρμα των σωμάτων μέσα στο κάδρο. Στον *Σταθμό*  κυριαρχούν τα μονοπλάνα. Μία εντελώς διαφορετική εικόνα ενός σταθμού τρένου συναντάμε στην ταινία *The Heart of the Angel* (1989), της Dineen. Γυρισμένο με τη μέθοδο του *Direct Cinema*, ο σταθμός του μετρό απεικονίζεται ως ένα ζωντανό παλίμψηστο ανθρώπων που συχνάζουν ή εργάζονται εκεί. Ο τρόπος που ανακαλύπτουμε τον χώρο ξεδιπλώνεται μέσα από την ικανότητα της σκηνοθέτιδας να καταγράφει την αυθόρμητη αντίδραση των χαρακτήρων στον φακό. Σε αντίθεση με την ταινία του Λοζνίτσα, στο ντοκιμαντέρ της Dineen, οι ήρωες είναι διακριτοί και ταυτιζόμαστε με αυτούς, όπως ακριβώς και σε μια ταινίας μυθοπλασίας. Στο *Angel* ο σταθμός είναι τόπος ζωντανός που συνεχώς μεταβάλλεται ενώ στο ντοκιμαντέρ του Λοζνίτσα είναι ένας χώρος όπου βασιλεύει το σκοτάδι και η απόλυτη ακινησία.

Τι πυροδοτεί τη γέννηση ενός ντοκιμαντέρ; Τι ωθεί κάποιον να κάνει μια τέτοια ταινία; Στην ιστορία του ντοκιμαντέρ υπάρχουν πολλά ετερόκλιτα παραδείγματα. Ας δούμε τρεις από τις πιο συνηθισμένες πηγές έμπνευσης ενός δημιουργού:

α. Αφορμή για ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι ένα πρόσωπο που ήδη γνωρίζουμε και μας ενδιαφέρει ή η αιφνίδια συνάντηση με έναν άνθρωπο που μόλις γνωρίσαμε και μας σαγηνεύει – όπως για παράδειγμα στην ταινία *Jupiter’s Wife* (1995), ο σκηνοθέτης Michel Negroponte[[2]](#footnote-2) γνώρισε τυχαία την πρωταγωνίστριά του μια μέρα σε ένα πάρκο.

β. Σημείο εκκίνησης για τον κινηματογραφιστή μπορεί να είναι μία ιδέα ή ένας συγκεκριμένος προβληματισμός[[3]](#footnote-3). Ενδιαφέροντα παραδείγματα του είδους είναι η ταινία των Alain Resnais και Chris Marker *Statues also Die* (*Les Statues Meurent Aussi*) (1953), ένα κινηματογραφικό δοκίμιο για την αποικιοκρατική πολιτική της Γαλλίας στην Αφρική, ή το *Point of Order* (1964) του Emile de Antonio, ένα ντοκιμαντέρ, κατασκευασμένο εξ'ολοκλήρου από αρχειακά υλικά, για την επιτροπή που ερευνούσε τις κατηγορίες του Αμερικανικού στρατού εναντίον του Γερουσιαστή Joseph McCarthy.

γ. Έναυσμα για μία ταινία πιθανόν να είναι η αναζήτηση του εαυτού. Μεγάλο μέρος του έργου του Ross McElwee[[4]](#footnote-4) αφορά τoν ίδιο τον σκηνοθέτη. Μέσα από αναστοχαστικές ταινίες όπως οι *Sherman's March* (1985), *Something to Do with the Wall* (με τη Marilyn Levine, 1991), και *Bright Leaves* (2003), ο δημιουργός προσπαθεί να κατανοήσει την θέση του στον κόσμο. Η κάμερα επιτελεί εδώ έργο εξομολογητή, ψυχοθεραπευτή και ενίοτε ιεροεξεταστή.

Οι εκπρόσωποι του *Κινηματογράφο της Παρατήρησης* έχουν συνήθως ως πηγή έμπνευσης την πρώτη κατηγορία, δηλαδή μία συνάντηση με έναν άνθρωπο ή τόπο. Προτιμούν θέματα που είναι μικρής εμβέλειας, τα οποία μπορούν να πλησιάσουν και να κατανοήσουν σε βάθος αντί για ζητήματα γενικού ενδιαφέροντος τα οποία πιστεύουν ότι μπορούν να προσεγγίσουν μόνο επιφανειακά. Όπως αναφέρει ο Hancock: «όλο και πιο συχνά κινηματογραφούμε σκηνές οι οποίες δεν έχουν κάποιο δραματικό χαρακτήρα , αλλά οι οποίες καταγράφουν συνηθισμένες καθημερινές συμπεριφορές. Σκηνές ... οι οποίες μπορούν να γίνουν αποκαλυπτικές»[[5]](#footnote-5). Ταινίες χαρακτηριστικές αυτής της προσέγγισης είναι οι *Vermont People* (Herb di Gioia και David Hancock, 1971-1975) και Mr. Coperthwaite: Α Life in the Maine Woods (Anna Grimshaw, 2013). Έργα τα οποία επικεντρώνονται εξ’ ολοκλήρου στην καθημερινότητα των πρωταγωνιστών τους : στις απλές γνώριμες ασχολίες και στην σχέση τους με τη φύση.

Το θέμα όπως και η δομή της ιστορίας μορφοποιείται, μεταβάλλεται καθώς ο σκηνοθέτης προχωράει το έργο του. Πολλές φορές αλλάζει εντελώς από την αρχική σύλληψη. Το πιο γνωστό παράδειγμα στην ιστορία του ντοκιμαντέρ είναι ο *Νανούκ του Βορρά* του Flaherty που, όπως ανέφερα και στο δεύτερο κεφάλαιο, θεωρείται η πρώτη ταινία ντοκιμαντέρ. Ο Flaherty, ένας δημιουργός ο οποίος συχνά δήλωνε «πρώτα εξερευνητής και ύστερα καλλιτέχνης»[[6]](#footnote-6), όταν έφτασε στον Βόρειο Καναδά γύρισε μία ταινία καταγραφής, κατά το πρότυπο των γνωστών ταινιών περιήγησης[[7]](#footnote-7) της εποχής με την οπτική γωνία του εξωτερική παρατηρητή, χωρίς κάποιον συγκεκριμένο ήρωα και δίχως αφηγηματικό νήμα. Εξαιτίας ενός ατυχούς επεισοδίου στη διάρκεια του μοντάζ (ενός τσιγάρου που έκαψε το φιλμ), ο Flaherty έκανε ένα δεύτερο ταξίδι στο Βόρειο Καναδά και γύρισε μία εντελώς διαφορετική ταινία. Τα χαρακτηριστικά του *Νανούκ του Βορρά* που το διαφοροποιούν από τις άλλες ταινίες της εποχής είναι ότι η ταινία έχει έναν ήρωα, μία αφηγηματική δομή και διηγείται την ιστορία με μυθοπλαστικούς όρους δραματουργίας. Ο Flaherty ακολούθησε τον χαρακτήρα του Nanook[[8]](#footnote-8) στις καθημερινές του δραστηριότητες (αρκετές από αυτές του ζήτησε να τις αναπαραστήσει γιατί είχαν ήδη αρχίσει να εκλείπουν) και έχτισε μία συναρπαστική ιστορία γύρω από τη ζωή του. Η καθιέρωση ενός χαρακτήρα αντί μιας άμορφης μάζας ιθαγενών και η έμφαση στην αποτύπωση της ζωής από την οπτική του Nanook ήταν μία πολύ σημαντική αλλαγή στα ντοκιμαντέρ για άλλες κοινωνίες που μέχρι τότε είχαν αποικιοκρατικό χαρακτήρα[[9]](#footnote-9). Ο Flaherty με το *Νανούκ του Βορρά* καθιέρωσε έναν ουμανιστικό κινηματογράφο του πραγματικού.

Ας επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε με ένα παράδειγμα τον τρόπο που ένας δημιουργός *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* ανακαλύπτει και μορφοποιεί το θέμα του μέσα από το χάος της εξωτερικής πραγματικότητας. Υποθέτουμε ότι ένας κινηματογραφιστής επιθυμεί να κάνει μία ταινία που αφορά την Σχολή στην οποία σπουδάζει. Το παραπάνω θέμα περιλαμβάνει τα πάντα (φοιτητές, καθηγητές, διοικητικό προσωπικό, χώρους, τεχνικό προσωπικό και όλες τις πιθανές διαπροσωπικές σχέσεις μεταξύ αυτών). Ακολουθώντας τη συγκεκριμένη μέθοδο που επιμένει στη μακρόχρονη παρατήρηση στο πεδίο, πριν ακόμα αρχίσουν τα γυρίσματα, ο σπουδαστής θα ψάξει για ένα μικρότερο θέμα που θα συμπυκνώνει τις συγκρούσεις και τα ζητήματα που προκύπτουν στη Σχολή. Για παράδειγμα, ο σπουδαστής μπορεί να επικεντρωθεί μόνο στην καντίνα της Σχολής ή ίσως γυρίσει το πορτρέτο ενός ανθρώπου που σπουδάζει ή εργάζεται εκεί. Η μετατόπιση από ένα θέμα γενικό σε κάποιο πιο ειδικό είναι συχνή στο ντοκιμαντέρ αυτού του είδους. Ο λόγος είναι ότι ο σκηνοθέτης δεν επιθυμεί να πληροφορήσει αλλά να εξιστορήσει. Η επιλογή ενός «μικρού θέματος» τον βοηθά να διηγηθεί μία ιστορία όπου αναδύονται ήρωες και συγκρούσεις.

Η προσέγγιση του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* δεν είναι κατάλληλη για κάθε ταινία ντοκιμαντέρ. Ακόμα και αν ο σκηνοθέτης επιθυμεί να δουλέψει με αυτή τη μέθοδο, ενδέχεται οι συνθήκες να μην ευνοούν αυτή την προσέγγιση ενώ είναι πιθανό το θέμα του έργου να χρειάζεται έναν διαφορετικό τρόπο χειρισμού για να αναδυθεί. Θα φέρω ένα παράδειγμα από τη δική μου ατυχή εμπειρία. Το 2001 έχοντας ήδη γυρίσει μερικά ντοκιμαντέρ με τη μέθοδο του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης*, αποφάσισα να κάνω αίτηση στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου με μία πρόταση που είχε ως θέμα τον λόφο της Ακρόπολης και τους ανθρώπους που συχνάζουν εκεί (ξεναγούς, τουρίστες, μετανάστες, μικροπωλητές). Μέσα από την απεικόνιση του λόφου ήθελα να ερευνήσωσω το ζήτημα της σημασίας του μνημείου στο παρόν. Με την αυτοπεποίθηση της νεοφώτιστης ήμουν απολύτως βέβαιη ότι η μέθοδος του κινηματογράφου της παρατήρησης, θα απέδιδε καρπούς. Γι' αυτό και στην πρόταση που έκανα είχα δεσμευθεί ότι θα δουλέψω με αυτόν τον τρόπο. Όταν ξεκίνησα όμως να επισκέπτομαι την περιοχή διαπίστωσα ότι ήταν αδύνατον να δημιουργήσω σχέσεις εγγύτητας με τους ανθρώπους που γνώριζα. Ο χώρος που έπρεπε να εξερευνήσω μου φαινόταν τεράστιος και η «αναγκαστική γνωριμία και επικοινωνία» με τους ανθρώπους που υπαγόρευε αυτή η προσέγγιση δυσβάσταχτη. Απογοητευμένη άρχισα να τριγυρνώ στις γύρω περιοχές του Θησείου, χαζεύοντας παλιά αντικείμενα μη μπορώντας ούτε να παραιτηθώ αλλά ούτε να αναλάβω δράση. Μία μέρα περνώντας από ένα παλαιοπωλείο πρόσεξα ότι πωλείται ένα φιλμ *Super 8* με θέμα την Ακρόπολη από τη δεκαετία του 1970 και το αγόρασα. Συνέχισα τις επισκέψεις μου εκεί ψάχνοντας μήπως βρω κάτι ακόμα που αφορούσε το ντοκιμαντέρ μου, χωρίς να ξέρω πως ακριβώς θα το χρησιμοποιήσω. Σταδιακά έγινα μανιώδης συλλέκτης ερασιτεχνικών φιλμ παντός είδους και απομακρύνθηκα από την ιδέα να κάνω την ταινία όπως την είχα αρχικά στο μυαλό μου. Αν και δεν ήξερα τι ακριβώς έκανα είχα την πεποίθηση ότι για κάποιο μυστηριώδη λόγο όλο αυτό το ετερόκλιτο υλικό από κινούμενα σχέδια της δεκαετίας του 1940 μέχρι πορνό του 1970 συνδεόταν με την ταινία μου. Εν τέλει αυτά τα φιλμ *Super 8* ήταν η πρώτη ύλη για την κατασκευή της ταινίας. Αδυνατώντας να κάνω μία ταινία με την προσέγγιση του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* κατέληξα σε ένα είδος κοντύτερα στον πειραματικό κινηματογράφο ή στο ντοκιμαντέρ δοκίμιο. Ανεξαρτήτως αποτελέσματος, η εμπειρία της ταινίας ήταν για μένα πολύ ουσιαστική γιατί κατανόησα ότι δεν υπάρχει κανένας λόγος να προεικάζει κανείς τι προσέγγιση θα ακολουθήσει αλλά να περιμένει το ίδιο το υποκείμενο και τη σχέση μαζί του να του δείξει τον τρόπο.

Εν τέλει, ακόμα και αν δεν είναι ολότελα συνειδητό, το θέμα ενός ντοκιμαντέρ είναι το πρόσχημα για να εκφράσει ο σκηνοθέτης ευρύτερα ζητήματα που τον απασχολούν. Στους μεγάλους δημιουργούς όπως ο Herzog ή ο Flaherty τα θέματα των ταινιών αλλάζουν, αλλά υπάρχει ένα υπολανθάνον ζήτημα που είναι μόνιμο: ο άνθρωπος στην εναγώνια προσπάθειά του να υπερβεί τον εαυτό του[[10]](#footnote-10).

-Το Σενάριο

Στον κινηματογράφο της παρατήρησης δεν υπάρχει σενάριο, όπως το εννοούμε στη μυθοπλασία. Δεν υπάρχει δηλαδή ένα κείμενο το οποίο ακολουθεί ο σκηνοθέτης και βάσει αυτού οργανώνει το ντεκουπάζ και το γύρισμα. Ωστόσο ο δημιουργός της ταινίας ωφελείται από την συγγραφή ενός κειμένου-σκεπτικού της ταινίας, γνωρίζοντας πάντα ότι το τελικό αποτέλεσμα ενδέχεται να διαφέρει πολύ από το αρχικό. Ο λόγος είναι ότι τόσο αυτός όσο και ο περιβάλλων κόσμος αλλάζει στη διάρκεια του γυρίσματος. Ακόμα κι αν η πρωταρχική ιδέα για την ταινία αλλάξει δεκάδες φορές, το αρχικό κείμενο δεν παύει να είναι μία σπουδαία αφετηρία για αυτόν και τους συνεργάτες του. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο είναι η συγγραφή ενός ημερολόγιου της ταινίας. Δεν υποστηρίζω ότι κανείς πρέπει να κρατάει μανιακά ημερολόγιο βαθμολογώντας τις επιδόσεις του ως σκηνοθέτη . Το αντίθετο. Το τετράδιο αυτό μπορεί να έχει μία άλλη λειτουργία . Σκέψεις, συναισθήματα αλλά και στοιχεία που φαινομενικά δεν σχετίζονται ευθέως με το ντοκιμαντέρ είναι πολύ χρήσιμα. Ιδιαίτερα σε περιόδους που κανείς αμφιβάλλει για τον εαυτό του και την ταινία, το ξαναδιάβασμα αυτών των σημειώσεων είναι ευεργετικό.

# -Οι χαρακτήρες/ήρωες

Στον *κινηματογράφο της παρατήρησης* οι κινηματογραφιστές παρατηρούν τους κινηματογραφούμενους και αντίστροφα. Υπό μίαν έννοια είναι όλοι συμπαίκτες σε ένα παιχνίδι αμφίδρομης παρατήρησης. Η επιλογή λοιπόν του χαρακτήρα ή των χαρακτήρων πρέπει πρώτα από όλα να ακολουθεί την λογική επιλογής ενός συμπαίκτη. Δηλαδή κάποιον που να εμπνέει εκτίμηση και η συνδιαλλαγή μαζί του να είναι χαρά. Οι ήρωες της ταινίας δεν επιτελούν διακοσμητικό αλλά ενεργό ρόλο στη δραματουργία του έργου. Σε πολλά σύγχρονα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ δημοσιογραφικού περιεχομένου οι χαρακτήρες επιλέγονται με κριτήριο το αν «υπηρετούν το θέμα της ταινίας». Ο σκηνοθέτης αποφασίζει *από πριν* το θέμα του και στη συνέχεια βρίσκει χαρακτήρες που επιβεβαιώνουν με την παρουσία τους το κυρίαρχο ιδεολόγημα της ταινίας. Η λειτουργία όμως του ήρωα δεν είναι να εικονογραφεί το θέμα αλλά να το υπερβαίνει και να το εξυψώνει. Στον *Ντοκιμαντέρ Παρατήρησης* ακολουθείται η ανάποδη διαδικασία. Ο κινηματογραφιστής επιλέγει πρώτα τους χαρακτήρες ενώ το θέμα του έργου αποκαλύπτεται σταδιακά μέσα από την παρατήρηση της ζωής τους.

Εάν ένας νέος δημιουργός επιθυμεί να γυρίσει ως πρώτη ταινία το πορτρέτο ενός ανθρώπου είναι προτιμότερο να επιλέξει κάποιον που ήδη γνωρίζει. Η εγγύτητα που υπάρχει στην ήδη εδραιωμένη σχέση λύνει πολλά από τα προβλήματα που συναντάει κανείς όταν έχει μπροστά του έναν άγνωστο, κυρίως το ζήτημα της εξοικείωσης μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου. Από την άλλη πλευρά, η επιλογή του «γνωστού» εμπεριέχει κάποιες παγίδες του πρέπει να έχει υπόψη του ο σκηνοθέτης. Η υπερβολική οικειότητα ενδέχεται να είναι ένα εμπόδιο γιατί ο δημιουργός επαναπαύεται σε κάτι που του είναι ήδη γνωστό. Συχνά ένα πρόσωπο μας είναι τόσο οικείο που είναι δύσκολο να το παρατηρήσουμε με την απαραίτητη κριτική απόσταση. Ας υποθέσουμε ότι ένας νέος ντοκιμαντερίστας θέλει να κάνει το πορτρέτο της γιαγιάς του, ένα πρόσωπο που τον συγκινεί και κατά τη γνώμη του είναι σπουδαία αφηγήτρια. Η επιλογή της βασικής ηρωίδας έχει τα εξής προτερήματα: α. υπάρχει συναισθηματική εγγύτητα που διευκολύνει τη σχέση εντός και εκτός κάμερας, β. εξαιτίας αυτής της σχέσης ο κινηματογραφιστής έχει πρόσβαση στους ανθρώπους που την περιβάλλουν και στους χώρους που συχνάζει, και γ. το υποκείμενο νιώθει προστατευμένο μπροστά στον κινηματογραφικό φακό επειδή είναι κοντά σε έναν άνθρωπο που γνωρίζει τόσο καλά. Το μοναδικό μειονέκτημα αυτής της επιλογής είναι η πιθανή αδυναμία του κινηματογραφιστή να ξεπεράσει τη σκόπελο της οικειότητας και να εμβαθύνει σε περιοχές που δεν φωτίζονται στην καθημερινή ζωή.

Δύο είναι οι βασικοί λόγοι για τους οποίους κανείς επιλέγει έναν άνθρωπο που γνωρίζει, ακόμα κι αν δεν είναι συνειδητοί: α. ο κινηματογραφιστής χρησιμοποιεί την κάμερα σαν πρόσχημα ή σαν καταλύτη για να διεισδύσει βαθύτερα στον ψυχισμό του ήρωα (η καταγραφή του αγαπημένου προσώπου ως τρόπος αποκάλυψης της σχέσης του με το υποκείμενο), και β. ο σκηνοθέτης συχνά αισθάνεται ότι μέσω της ταινίας αποκαθιστά ένα είδος αλήθειας για τη φύση της σχέσης με το υποκείμενο.

Αλλά, ας σκεφτούμε την περίπτωση στην οποία ένας ντοκιμαντερίστας συναντά κάποιον που δεν γνωρίζει και επιθυμεί να τον συμπεριλάβει ως χαρακτήρα ή ως πρωταγωνιστή του ντοκιμαντέρ του. Ακολουθώντας τη μέθοδο του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* ο σκηνοθέτης θα προσπαθήσει να αποκαλύψει τον χαρακτήρα μέσα από μικρές τελετουργίες της καθημερινής ζωής. Το παραπάνω προϋποθέτει μακρύ χρόνο παραμονής με το άτομο που μας ενδιαφέρει. Στις ταινίες των Di Gioia, MacDougall και Grimshaw οι κινηματογραφιστές επιλέγουν αβίαστα τους χαρακτήρες βασιζόμενοι στην αμοιβαία έλξη που υπάρχει μεταξύ τους. Η αντίθετη προσέγγιση ακολουθείται σήμερα σε πολλά από τα σεμινάρια ντοκιμαντέρ. Οι εκπαιδευτές παροτρύνουν τους συμμετέχοντες να «γίνουν φίλοι» με τα υποκείμενά τους έτσι ώστε να αποκτήσει η σχέση τους την απαραίτητη εγγύτητα που χρειάζεται για την κινηματογράφηση. Η «φιλία από πρόθεση» όταν δεν συνοδεύεται από μία εκατέρωθεν έκθεση του εαυτού δεν μπορεί να αποδώσει καρπούς. Οι κινηματογραφούμενοι όπως και οι θεατές αντιλαμβάνονται την τεχνητή αυτή συνθήκη. Οι συνταγές του τύπου «γίνετε φίλοι με τα υποκείμενά σας» πέφτουν στο κενό όταν δεν συνοδεύονται από ουσιαστική ανάγκη επικοινωνίας και η ταινία θα αποπνέει αυτή την τεχνητή οικειότητα.

-Ο κίνδυνος της “φυσικότητας”

*Being natural is a pose- and the most irritating pose I know*

Oscar Wilde

Όπως ακριβώς ο κινηματογραφιστής οφείλει εξ’ αρχής να διαλύσει κάθε ψευδαίσθηση ότι στο ντοκιμαντέρ που κάνει θα αποτυπώσει την πραγματικότητα, με τον ίδιο τρόπο πρέπει να εγκαταλείψει κάθε αυταπάτη που αφορά την απεικόνιση των χαρακτήρων “έτσι όπως πραγματικά είναι”. Η έννοια της φυσικότητας είναι μία κατασκευή. Όταν μας ζητούν να είμαστε “φυσικοί”υποδυόμαστε τον εαυτό ανάλογα α. με το τι υποθέτουμε, ότι είναι ο φυσικός μας εαυτός, β. με το τι θα επιθυμούσαμε να είναι ο φυσικός μας εαυτός, και γ. με το τι υποθέτουμε ότι προσδοκεί ο κινηματογραφιστής ή το «αόρατο» κοινό στο οποίο απευθύνεται η ταινία να είναι ο φυσικός μας εαυτός. Σύμφωνα με αυτές τις επιταγές οργανώνουμε έναν ρόλο «φυσικότητας». Αυτό δεν σημαίνει ότι αυτή η κατασκευή στερείται κάθε ειλικρίνειας ή είναι ένας τρόπος συγκάλυψης του υποκειμένου. Μέσα από τους ρόλους που επιλέγει, ο ήρωας της ταινίας παίζει ένα παιχνίδι αποκάλυψης-συγκάλυψης τόσο με τον εαυτό του όσο και με τον σκηνοθέτη. Ήδη από το 1959, ο Erving Goffman στη μελέτη του *Η Παρουσίαση του Εαυτού στην Καθημερινή Ζωή[[11]](#footnote-11)* σημειώνει ότι υποδυόμαστε ρόλους σε κάθε κοινωνική συνθήκη. Στο ντοκιμαντέρ εξαιτίας της παρουσίας της κάμερας και του συνεργείου τα υποκείμενα έχουν μεγαλύτερη συναίσθηση ότι «παίζουν». Γι' αυτό το λόγο και η «ερμηνεία» τους είναι διαφορετική από αυτήν χωρίς την κάμερα. Αλλά στο ντοκιμαντέρ δεν υποδύεται μόνο ο κινηματογραφούμενος τον εαυτό του, αλλά και ο δημιουργός ο οποίος εναλλάσσει συνεχώς ρόλους. Πότε έχει τον ρόλο του ερευνητή πότε του εξομολογητή, πότε του συνομιλητή και πότε όλους αυτούς μαζί. Παρουσιάζεται με έναν συγκεκριμένο τρόπο ώστε να προκαλέσει ανάλογα με το τι επιθυμεί τη συμπάθεια, την αμηχανία, την απώθηση ή την αδιαφορία του υποκειμένου. Ο δημιουργός από τη μία οφείλει να εμπλέκεται στον δαιδαλώδη εναλλαγή ρόλων, από την άλλη να έχει τη διαύγεια να μην μπερδεύει αυτό το παιχνίδι με την πραγματικότητα.

Ανάλογα με τις διαφορετικές προσεγγίσεις, σκηνοθέτης και υποκείμενο, υιοθετούν διαφορετικούς ρόλους. Στον *Direct Cinema* ο κινηματογραφιστής ζητάει από το υποκείμενό του να συμπεριφέρεται όσο το δυνατόν πιο φυσικά, να μην κοιτάει τον φακό και να συνεχίσει τη ζωή του σαν η κάμερα να μην ήταν εκεί. Αποδεχόμενοι αυτήν την παράδοξη σύμβαση, δημιουργός και κινηματογραφούμενος παριστάνουν ότι αυτό που συμβαίνει είναι προϊόν αυθόρμητης συμπεριφοράς, δηλαδή αποτελεί μία «φέτα ζωής». Προσπαθούν να επινοήσουν ξανά τη «φυσικότητα». Γνωρίζοντας όμως ότι πιστό αντίγραφο της πραγματικότητας δεν υπάρχει κι ότι η αλήθεια είναι σχετική, οι εκπρόσωποι του *Direct Cinema* εφηύραν τεχνικές ώστε τα υποκείμενά τους να μην στρέφουν όλη τους την προσοχή στην κάμερα και το συνεργείο. Άρχισαν να κινηματογραφούν τους ανθρώπους όταν βρίσκονταν στην μέση μιας δραστηριότητας, μίας συνομιλίας, μίας σύγκρουσης ή μιας κρίσης. Θεωρούσαν ότι σε αυτές τις περιπτώσεις οι κινηματογραφούμενοι θα έδιναν μικρή προσοχή στην παρουσία της κάμερας. Κάποια παραδείγματα αποτελούν οι πρώτες ταινίες του Drew και των συνεργατών του: *Jane* (1962), η οποία παρακολουθεί την ηθοποιό Jane Fonda στη διάρκεια των εντατικών θεατρικών προβών της στο Broadway, *The Chair* (1963), η οποία ακολουθεί τις τελευταίες μέρες ενός θανατοποινίτη καθώς περιμένει την εκτέλεσή του, και *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963), η οποία παρατηρεί από κοντά υψηλά ιστάμενους πολιτικούς και νομικούς κατά τη διάρκεια διαχείρισης μιας πολιτικής κρίσης[[12]](#footnote-12).

Αντίθετα με τους υποστηρικτές του *Direct Cinema*, o Rouch εμπνευστής του *Cinéma Vérité* πίστευε ότι o τρόπος για να κατανοήσουμε έναν άνθρωπο είναι να αποκρυπτογραφήσουμε τον ρόλο που επιλέγει να παρουσιάσει ως «φυσικό εαυτό». Ο Rouch στόχευε σε μία κατανόηση των υποκειμένων πιο σύνθετη από αυτήν του άμεσου κινηματογράφου. Ενδιαφερόταν όχι μόνο για τη συμπεριφορά τους στην εμπειρική πραγματικότητα, αλλά για όλες τις εκφάνσεις του πνευματικού και ασυνείδητου βίου[[13]](#footnote-13). Πώς όμως προσεγγίζει κανείς το ασυνείδητο στο ντοκιμαντέρ; Οι εκπρόσωποι του *Cinéma Vérité* δεν αρκούνται στη ρεαλιστική φόρμα του *Direct Cinema*, αλλά οξύνουν αυτή την αναζήτηση με άλλες πρακτικές, όπως οι στοχευμένες ερωτήσεις ή η τεχνική του αυτοσχεδιασμού, με τελικό σκοπό να φέρουν το υποκείμενο σε θέση να αποκαλύψει έναν εαυτό που δεν παρουσιάζεται στο «ζωντανό θέατρο» της καθημερινότητας. Οι μέθοδοι που ακολουθεί κανείς για να κινηματογραφήσει έναν άνθρωπο, έναν χώρο, ένα αντικείμενο είναι δίοδοι κατανόησης του «άλλου» και όχι αυτοσκοπός. Το να καταφέρει κανείς να εφαρμόσει τους κανόνες του *Direct Cinema* ή του *Cinéma Vérité* δεν σημαίνει ότι θα κάνει μία καλή ταινία. Η προσέγγιση αποτελεί μόνο ένας οδηγός πλεύσης. Η ιδιαίτερη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον κινηματογραφιστή και στον κινηματογραφούμενο είναι που θα καθορίσει την ποιότητα του έργου.

Το αίνιγμα, το ερώτημα του ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος τον οποίο κινηματογραφώ, οφείλει να είναι παρόν σε όλη τη διάρκεια της έργου. Εάν κανείς έχει όλες τις απαντήσεις σε αυτό το ερώτημα, τότε ποιος ο λόγος να γυρίσει μία ταινία; Ο κινηματογραφιστής δεν μπορεί να δώσει μία σαφή απάντηση στο ερώτημα καθώς ο εαυτός είναι ένα σύνθετο ον που συνεχώς μεταβάλλεται. Ωστόσο, μπορεί να κάνει τον θεατή συνένοχο της διαδικασίας ανίχνευσης του άλλου.

-Το γύρισμα

*All art is a kind of exploring ...To discover and reveal is the way every artist sets about his business.*

—Robert Flaherty

Αν και υπάρχουν παραδείγματα ντοκιμαντέρ παρατήρησης όπου το γύρισμα ξεκίνησε με την πρώτη ημέρα γνωριμίας, συνήθως η περίοδος προετοιμασίας είναι ιδιαίτερα σημαντική γιατί καλλιεργείται μία σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης και φιλίας. Οι ισορροπίες αλλάζουν όταν ξεκινάει το στάδιο του γυρίσματος και ο σκηνοθέτης δεν είναι πια απλός παρατηρητής. Συχνά, οι χαρακτήρες, έχοντας επίγνωση ότι κινηματογραφούνται νιώθουν αμήχανοι, ακόμα και αν έχουν συναινέσει στην λήψη. Χρειάζεται χρόνος για να συνηθίσουν και οι δύο πλευρές τους νέους τους ρόλους και να προσαρμοστούν σε αυτούς. Οι χαρακτήρες δεν δίνουν πια τόση σημασία στην παρουσία της κάμερας, χωρίς όμως ποτέ να ξεχνούν την ύπαρξή της. Ωστόσο, είναι σημαντικό σε αυτήν την πρώτη περίοδο να μην τραυματιστεί η σχέση από την ορμή του σκηνοθέτη να καταγράψει τα πάντα με μιας. Εαν ο χαρακτήρας σας είναι αμήχανος εξαιτίας της παρουσίας της κάμερας, μην δοκιμάσετε να του πείτε “να είναι φυσικός”. Δεν θα έχει αποτέλεσμα. Είναι καλύτερα να περιμένετε στωικά να περάσει αυτός ο χρόνος της πρώτης έκθεσης στον φακό, ή να δοκιμάσετε μία σειρά από τεχνικές που θα τον κάνουν να αισθανθεί συμμέτοχος. Για παράδειγμα μπορείτε να του ζητήσετε να συμμετέχει πιο ενεργά στο γύρισμα ζητώντας του να κοιτάξει ο ίδιος μέσα από το την κάμερα και να σας προτείνει τι από τα γύρω αντικείμενα θα επέλεγε να τραβήξει. Δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη συνταγή για το πως να ξεπεραστεί αυτή η μετάβαση από την κατάσταση συνύπαρξης στην συνθήκη της κινηματογράφησης. Η παραπάνω και άλλες παρόμοιες τεχνικές ενδέχεται να διευκολύνουν την επικοινωνία και να απομυθοποιήσουν την σημασία της κάμερας και της καταγραφής, αλλά τα πάντα εξαρτώνται από τις συγκεκριμένες προσωπικότητες και σχέσεις.

Ο κινηματογραφιστής βρίσκεται σε μία συνεχή εγρήγορση για να μην χάσει κάτι από την αντίληψή του αλλά και σε εγκράτεια για το τι από όλα αυτά που παρατηρεί θα τραβήξει. Η κάμερα είναι πάντα στο χέρι. Ο λόγος είναι ότι με αυτόν τον τρόπο ο κινηματογραφιστής είναι ανά πάσα στιγμή πανέτοιμος να “συλλάβει την ζωή στο απρόοπτο” κατά το πρότυπο του Vertov και των εκπροσώπων του direct cinema. Υπάρχει και ένας δεύτερος λόγος: Ο σκηνοθέτης, όντας τόσο ευέλικτος ακολουθεί τους ήρωές του παντού, πράγμα που του προσφέρει σωματική και δυνητικά ψυχική εγγύτητα με αυτούς.

Το ζήτημα της εστίασης, της στόχευσης σε συγκεκριμένα θέματα, είναι κυρίαρχης σημασίας στο γύρισμα. Υπάρχει η τάση λόγω της ψηφιακής τεχνολογίας να γυρίζουμε πολλές ώρες υλικό με την δικαιολογία ότι κάποιο κομμάτι από αυτό ίσως μας χρησιμεύσει στο μοντάζ. Αυτή η βουλιμική διάθεση να χωρέσουμε τα πάντα στην ταινία χωρίς να σκεφτόμαστε a priori τι, πώς και με ποιον τρόπο το τραβάμε, είναι καταστροφική γιατί στο τέλος βρισκόμαστε μπροστά σε έναν κυκεώνα άχρηστου υλικού. Σε κάθε σκηνή που τραβάμε, οφείλουμε να έχουμε μία συγκεκριμένη στόχευση. Εάν δεν ξέρουμε ποια είναι, θα πρέπει να την επινοήσουμε. Σε ένα σεμινάριο ντοκιμαντέρ ζήτησα από τους σπουδαστές να κάνουν την εξής άσκηση: «Δύο άνθρωποι παίζουν χαρτιά. Γυρίστε τη σκηνή όπως νομίζετε.» Πολλοί σπουδαστές μπερδεύτηκαν νομίζοντας ότι είναι μία άσκηση επιδεξιότητας. Προσπάθησαν να βρουν την πιο περίεργη γωνία λήψης για να φανερώσουν σκηνοθετική μαεστρία. Σκοπός της άσκησης ήταν να καταλάβουμε ότι ο τρόπος που θα γυρίσουμε τη σκηνή αυτή εξαρτάται από τα εξής ερωτήματα: Ποιο αποτελεί το κυρίως θέμα της σκηνής; Είναι το θέμα μας η διαδικασία του παιχνιδιού; Είναι η σχέση μεταξύ των δύο ανθρώπων ή είναι ο υφέρπων ανταγωνισμός που αναπτύσσεται στη διάρκεια του παιχνιδιού; Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε σε τι θέλουμε να δώσουμε να έμφαση στο γύρισμα. Αλλιώς θα έχουμε ένα συνονθύλευμα πλάνων που δεν θα στοχεύει σε κάτι συγκεκριμένο, και που θα είναι εξαιρετικά ανιαρό. Ενδέχεται όμως να μην γνωρίζουμε τόσο καλά τους ήρωές μας ή το θέμα μας και να μην μπορούμε να πάρουμε μία τέτοια απόφαση. Σε αυτή την περίπτωση θα έλεγα ότι είναι προτιμότερο να υιοθετήσουμε μία τυχαία επιλογή (πχ. υποθέτουμε ότι το θέμα μας είναι η διαδικασία του παιχνιδιού και επικεντρώνουμε το ενδιαφέρον μου σε αυτό) παρά να προσπαθήσουμε να τα «χωρέσουμε» όλα μέσα στην κάμερα. Αυτή η τάση καταγραφής του παντός που ελλοχεύει συχνά στη διάρκεια των γυρισμάτων είναι ένα μεγάλο εμπόδιο στο ντοκιμαντέρ. [[14]](#footnote-14).

Ένα άλλο βασικό ερώτημα που θα καθορίσει το πως θα τραβήξουμε τη συγκεκριμένη σκηνή είναι η σχέση που έχουμε με τους κινηματογραφούμενους. Το πόσο κοντά ή μακριά θα τοποθετήσουμε την κάμερα στα υποκείμενα εξαρτάται στη συναισθηματική και σωματική εγγύτητα που έχουμε ήδη με αυτά. Για παράδειγμα δεν μπορούμε να βάλουμε την κάμερα σε απόσταση αναπνοής κάποιου που μόλις γνωρίσαμε γιατί αυτός θα τραπεί σε φυγή. Για την γωνία λήψης ισχύει ακριβώς το ίδιο. Η σχέση καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το εάν μία αισθητική επιλογή μπορεί να σταθεί στο ντοκιμαντέρ μας. Ας υποθέσουμε ότι γνωρίζουμε κάποιον σε ένα καφενείο. Καθόμαστε σε διπλανά τραπέζια. Αρχίζουμε να μιλάμε και εκείνος μας καλεί να κάτσουμε μαζί του. Η συζήτηση και η επικοινωνία παίρνει τέτοια τροπή που με τη άδειά του αποφασίζουμε να τραβήξουμε την συνέχεια της συνομιλίας. Μια χρήσιμη συμβουλή στις ταινίες παρατήρησης είναι να κινηματογραφεί κανείς από τη θέση εκείνη που επιτρέπει σε αυτόν και κυρίως στον χαρακτήρα του να αισθάνεται άνετα. Συχνά ψάχνουμε για παράδοξες γωνίες λήψεις ενώ η απλούστερη λύση είναι μπροστά μας. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα του καφενείου, γιατί να αναζητήσουμε άλλη λύση από το να τραβήξουμε τον άνθρωπο που μόλις γνωρίσαμε καθιστοί στο τραπέζι ενώ συζητάμε ; Εάν αλλάξουμε θέση και σηκωθούμε για να τραβήξουμε από άλλη γωνία ή απόσταση , θα διαταράξουμε την καινούργια και εύθραυστη σχέση. Η επιλογή αυτή όμως φανερώνει και μία ιδεολογική στάση. Θεωρώντας ότι η θέση της κάμερας “καθρεφτίζει” σε κάποιο βαθμό την πραγματική μας σχέση με τον κινηματογραφούμενο καλούμε τον θεατή να γίνει μέρος αυτής της σχέσης. Προσπαθούμε όσο το δυνατόν να τον ενσωματώσουμε στην διαδικασία της κινηματογράφησης. Στον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης* το κλειδί για να αποδώσεις την πολυπλοκότητά της πραγματικότητας είναι η απλότητα στην κινηματογράφηση.

Στη διάρκεια των σπουδών μου στο NFTS ακολούθησα ορισμένες πρακτικές συμβουλές που με βοήθησαν πολύ στο γύρισμα ενός ντοκιμαντέρ παρατήρησης. Τις παραθέτω εδώ μαζί με κάποιες άλλες που απορρέουν από τη δική μου εμπειρία στο είδος αυτό.

1. Στο ντοκιμαντέρ, όπου τα πράγματα είναι απρόβλεπτα, είναι πολύ χρήσιμο να έχουμε και τα δύο μάτια ανοιχτά γιατί έτσι έχουμε τη δυνατότητα ανά πάσα στιγμή να γνωρίζουμε τι βρίσκεται εκτός κάδρου. Εάν το ένα μάτι κοιτάει μέσα στην κάμερα, το άλλο δίνει τη δυνατότητα μίας εποπτείας του χώρου στον οποίον βρισκόμαστε και μας δείχνει τις επιλογές που έχουμε όσον αφορά τις κινήσεις της μηχανής.

2. Δεν συνίσταται η υπερβολική χρήση τηλεφακού. Οι λόγοι δεν είναι αισθητικοί μόνον αλλά ηθικοί. Οι εκπρόσωποι του είδους πιστεύουν ότι είναι πολύ πιο έντιμο να δηλώσει με το σώμα του ο κινηματογραφιστής ότι θέλει να πάει πιο κοντά στο υποκείμενό του. Ο κινηματογραφούμενος αντιλαμβάνεται αυτήν την πρόθεση εγγύτητας και αντιδρά ανάλογα.

3. Ο ήχος είναι ιδιαίτερα σημαντικός στο ντοκιμαντέρ. Η απόφαση για το που θα σκοπεύσεις το μικρόφωνο ακολουθεί τη συλλογιστική που αναπτύξαμε πριν για την κάμερα. Στοχεύουμε το μικρόφωνο ανάλογα με το ποιο είναι το θέμα μας και ποια είναι η σχέση μας μαζί του. Για παράδειγμα σε έναν διάλογο μεταξύ δύο ανθρώπων πρέπει να αποφασίσουμε από την αρχή ποιο είναι το θέμα μας. Είναι και οι δύο χαρακτήρες στην ταινία μας; Είναι μόνον ο ένας;Οι αναγκαίες αυτές ερωτήσεις θα καθορίσουν και την αισθητική των ταινιών μας.

Οι“ταπεινοί”, φαινομενικά ουδέτεροι ήχοι της καθημερινότητας είναι θησαυροί, εάν χρησιμοποιηθούν δημιουργικά από τον σκηνοθέτη. Ο κινηματογραφιστής και ο ηχολήπτης πρέπει συνεχώς να βρίσκονται σε εγρήγορση για να αντιληφθούν την δυναμική τέτοιων ήχων και να εμπλουτίσων την ταινία τους.

4. Οι δημιουργοί του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* προτιμούν τα μονοπλάνα γιατί θεωρούν ότι μέσω αυτών είναι πιο εύκολο να αποκτήσει ο θεατής μία βιωματική προσέγγιση με αυτό που βλέπει. Όπως και οι σκηνοθέτες του ιταλικού νεορεαλισμού, που χρησιμοποίησαν κατά κόρον τα μεγάλης διάρκειας πλάνα, πιστεύουν ότι τα συνεχόμενα *cut* στο μοντάζ διασπούν τη δράση και εμποδίζουν τον θεατή από το να απορροφηθεί στην ταινία.

5. Ένας τρόπος να καταλάβουμε τον άλλον είναι να κινηματογραφήσουμε τους χώρους και τα αντικείμενα που τον περιβάλλουν. Παρατηρώντας τον κόσμο μέσα στον οποίο δρα το υποκείμενο, γνωρίζουμε πτυχές του που πιθανώς δεν εκφράζονται αλλιώς. Η κινηματογράφηση του περιβάλλοντος χώρου δεν έχει διακοσμητικό χαρακτήρα, έχει λειτουργικό χαρακτήρα.

6. Η σιωπή είναι εξίσου σημαντική με τον λόγο στο ντοκιμαντέρ. Συχνά οι ωραιότερες σκηνές σε μία ταινία είναι αυτές όπου οι άνθρωποι εκφράζονται χωρίς να μιλούν. Ωστόσο, παγιδευόμαστε πολλές φορές από τη σαγήνη του προφορικού λόγου. Έτσι χάνουμε μεγάλο μέρος από τη δυναμική και την ποίηση της εξωλεκτικής επικοινωνίας.

-Το οριστικό γράψιμο της ιστορίας - Το Μοντάζ

To μοντάζ στον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης* είναι το στάδιο στο οποίο κατασκευάζουμε ή και επινοούμε την ιστορία μας. Όσο πιο στοχευμένο είναι το γύρισμα τόσο πιο έτοιμος είναι κανείς στο μοντάζ. Εάν το υλικό που τραβήξαμε δεν είχε καμία εστίαση, δεν καταφέραμε δηλαδή από τα στοιχεία της πραγματικότητας να βρούμε ένα θέμα ή έναν ήρωα που μας συγκινεί, θα πρέπει να επινοήσουμε την αφήγηση μας εξ'ολοκλήρου στο στάδιο του μοντάζ. Πάντα βέβαια από το υπάρχον υλικό της πραγματικότητας. Υπό μία έννοια ο μοντέρ μαζί με τον σκηνοθέτη έχουν τον ρόλο του σεναριογράφου στο ντοκιμαντέρ γιατί γράφουν την ιστορία από την αρχή. Βλέπουν και ξαναβλέπουν όλες τις σκηνές από την αρχή υφαίνοντας μία από τις πολλές εκδοχές ιστοριών που τους προσφέρει το υλικό. Οι ιστορίες που μπορεί να προκύψουν ενδέχεται να είναι αναπάντεχα πολλές. Συχνά παίρνει πολύ χρόνο να καταλήξουν σε μία και μοναδική. Αυτός είναι και ο λόγος που το μοντάζ μπορεί να κρατήσει μεγάλο χρονικό διάστημα.

Ας υποθέσουμε για παράδειγμα ότι θέμα μας είναι ένας σταθμός τρένου. Στη διάρκεια του γυρίσματος δεν έχουμε αποφασίσει ποια θα είναι η σύνθεση της ταινίας, ποιοι θα είναι οι κεντρικοί ήρωες, αν θα το μοντάρουμε έτσι ώστε να δίνεται η εντύπωση μίας ή πολλών ημερών. Στο μοντάζ ο μόνος τρόπος να προχωρήσουμε είναι να δούμε και να ξαναδούμε το υλικό δοκιμάζοντας διαφορετικές επιλογές. Είναι η ιστορία μας οι άνθρωποι που συχνάζουν στο σταθμό το βράδυ; Είναι οι στρατιώτες που παίρνουν το πρωινά τρένα; Είναι η ζωή του μηχανοδηγού; ‘Η ο σταθμός μέσα από τα μάτια μια γάτας που κοιμάται κάθε βράδυ στον σταθμό; Συχνά εμπόδιο στο μοντάζ είναι η υπερπροσφορά υλικού. Όσο πιο συγκεντρωμένοι είμαστε στο γύρισμα τόσο πιο εύκολη γίνεται η δουλειά στο μοντάζ. Αυτό δεν αποκλείει να αλλάξουμε εντελώς τρόπο αφήγησης στο στάδιο του μοντάζ αν δεν μας ικανοποιεί η πρωταρχική ιδέα και αν ανακαλύψουμε κάτι στην πορεία που μας ελκύει περισσότερο. Ο πειραματισμός είναι απαραίτητο στοιχείο στο μοντάζ. Ωστόσο, σε κάποιο σημείο πρέπει να αποφασίσουμε για *έναν* τρόπο αφήγησης και να δούμε πως θα μπορέσουμε με το υπάρχον υλικό να διηγηθούμε την ιστορία αυτή όσο το δυνατόν ακριβέστερα και απλούστερα.

Το μοντάζ είναι μία σύνθετη διαδικασία, το οποίο πέραν όλων των άλλων σταδίων παραγωγής απαιτεί γιγαντιαία υπομονή. Eίναι συγχρόνως μια έλλογη και μία άλογη διαδικασία. Σα να χτίζεις μια πολυκατοικία και την ίδια στιγμή να γράφεις ένα ποίημα. Η μουσική συμφωνία είναι ίσως ο καλύτερος παραλληλισμός. Αν είναι κανείς πολύ λογικός στο μοντάζ, επιμένοντας στους κανόνες μίας ''ορθής'' αφήγησης, κινδυνεύει να χάσει τις σιωπές και τις αποχρώσεις, που δίνουν σε ένα έργο την ουσιαστική του ύπαρξη. Αν είναι τελείως άλογη η σύνθεση και δεν έχει έναν εσωτερικό ειρμό πάνω στον οποίο να βασίζεται, στερείται νοήματος.

Το μοντάζ στον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης* είναι γραμμικό ακολουθώντας την λογική της αφήγησης ενώ αποφεύγονται τα γρήγορα κατ και τα εμβόλιμα πλάνα που διακόπτουν την ροή της αφήγησης, οι λεγόμενες “σφήνες”. Ο δημιουργός προσπαθεί μέσα από μονοπλάνα να αφηγηθεί μία χαμηλόφωνη ιστορία κατά το πρότυπο του Ιταλικού Νεορεαλισμού. Μέσω του μοντάζ δεν επιδιώκεται η επιφανειακή συναισθηματική κορύφωση αλλά η κατασκευή ενός υπόγειου νήματος που επιχειρεί να μετουσιώσει όλα τα εκ πρώτης όψης ασήμαντα περιστατικά ενός μικρόκοσμου σε ένα μωσαικό.

Όπως και το γύρισμα, το μοντάζ είναι μία περίοδος κατά την οποία ο κινηματογραφιστής περνάει από φάσεις ευφορίας σε περιόδους απελπισίας. Εκεί που ζωντανεύει το υλικό και παίρνει σχήμα, με μικρές αλλαγές καταρρέει αναπάντεχα. Δεν υπάρχει άλλη παρηγοριά από το να γνωρίζει κανείς ότι αυτό συμβαίνει σε όλους όσους δουλεύουν με αυτόν τον τρόπο και ουσιαστικά χτίζουν την ιστορία τους σε αυτό το στάδιο. Πολλές φορές πρέπει να αφαιρέσουμε αγαπημένες σκηνές που μεμονωμένα φαίνονται πολύτιμες αλλά υπονομεύουν το σύνολο του έργου μας. Το μοντάζ απαιτεί την ικανότητα αφαίρεσης και συμπύκνωσης. Η ταινία θα λάμψει από την αφαίρεση κι όχι από την πρόσθεση άχρηστων υλικών.

# Επίμετρο

*Όλα όσα βλέπουμε είναι οφθαλμαπάτη. Οι άνθρωποι είναι εντελώς τυφλοί∙ δεν τολμούν να δουν παρά το ολοφάνερο*.

Wols[[15]](#footnote-15)

Οι δημιουργοί του κινηματογράφου της παρατήρησης θεωρούν εξίσου πραγματικό τον κόσμο του ασυνείδητου, του ονείρου, της ενσυναίσθησης και του οράματος. Κοιτούν τον περιβάλλοντα κόσμο πότε με κλειστά και πότε με ανοιχτά μάτια. Εξερευνούν τόπους πέρα από την εμπειρική πραγματικότητα. Στρέφονται προς την αμφισημία αντί για τη βεβαιότητα, τον υπαινιγμό αντί για τη νοηματοδότηση, την επιθυμία αντί για το επιχείρημα. Εν ολίγοις είναι κοντύτερα σε μία έννοια της πραγματικότητας που περιλαμβάνει τον φόβο, το όνειρο, τον ύπνο, την έκσταση, αυτό που ο Nietzsche ονομάζει «υγιή ζωώδη λογική». Η πραγματικότητα για αυτούς είναι ένα μυστήριο και ο ρόλος του κινηματογραφιστή είναι να φωτίσει την πνευματική διάσταση του πραγματικού. Γι' αυτό και οι ταινίες παρατήρησης δεν είναι αποτέλεσμα συνταγής. Πολλές ταινίες αυτοαποκαλούνται ντοκιμαντέρ παρατήρησης επειδή οι σκηνοθέτες τους δεν επεμβαίνουν στα δρώμενα ή δεν χρησιμοποιούν συνεντεύξεις και σπικάζ. Δεν ξεπερνούν όμως στον ρόλο του εκτελεστή γιατί δεν μας κάνουν να βλέπουμε εκ νέου τον κόσμο και τον εαυτό μας. Είναι δύσκολο να χαράξει κανείς μία διαχωριστική γραμμή μεταξύ αυτών των ταινιών που αναζητούν το *πέραν* της εμπειρικής πραγματικότητας και αυτών που προσηλώνονται στο *γράμμα* της πραγματικότητας. Θα έλεγα ότι μονάχα η εμπειρία της θέασης αυτών των ταινιών μπορεί να οδηγήσει κάποιον να κατανοήσει την τεράστια διαφορά που υπάρχει μεταξύ αποκάλυψης και καταγραφής. Ο Klee γράφει “*Η τέχνη δεν αναπαριστά το ορατό. Καθιστά ορατό*”. Τι καταλαβαίνω; Ότι η τέχνη, ο κινηματογράφος, το ντοκιμαντέρ καθιστά ορατή μία άλλη διάσταση της ύπαρξης και του κόσμου που υπάρχει μεν, σκεπάζεται δε από ένα πέπλο ασημαντότητας. Ο κινηματογραφιστής την παρατήρησης προσπαθεί να διασχίσει την περιοχή του ασήμαντου και να οδηγηθεί στον κόσμο του ιερού.

**Φιλμογραφία**

*Ο Νανούκ του Βορρά* (*Nanook of the North*) (Robert Flaherty, 1922)

*Moana* (Robert Flaherty, 1926)

*Chang: A Drama of the Wilderness* (Merian Cooper και Ernest Schoedsack, 1927)

*Οκτώβρης* (*October*) (Σεργκέι Αϊζενστάιν, 1928)

*Drifters* (John Grierson, 1929)

*Βροχή* (*Rain*) (Joris Ivens, 1929)

*Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (*The Man with a Movie Camera*) (Τζίγκα Βερτόφ, 1929)

*Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1931)

*Rango* (Ernest Schoedsack, 1931)

*Land without Bread* (Luis Buñuel, 1933)

*Granton Trawler* (John Grierson, 1934)

*The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934)

*Ο Άνθρωπος του Αράν* (*Man of Aran*) (Robert Flaherty, 1934)

*BBC: The Voice of Britain* (Stuart Legg, 1935)

*Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935)

*The Spanish Earth* (Joris Ivens,1937)

*North Sea* (Harry Watt, 1938)

*Ossessione* (Luchino Visconti, 1942)

*Why we Fight* (Frank Capra, 1942-1945)

*The Private Life of a Cat* (Alexander Hammid, 1944)

*Ρώμη, Ανοχύρωτη Πόλη* (*Roma Citta Aperta*) (Roberto Rossellini,1945)

*Αυτοί που Έμειναν Ζωντανοί* (*Paisà*)(Roberto Rossellini,1946)

*Hippopotamus Hunt* (*Chasse à l'Hippopotame*)(Jean Rouch, 1948)

*Louisiana Story* (Robert Flaherty, 1948)

*Η Γη Τρέμει* (*La Terra Trema*) (Luchino Visconti, 1948)

*Κλέφτης Ποδηλάτων* (*Ladri di Biciclette*) (Vittorio De Sica, 1948)

*Cimetière dans la Falaise* (Jean Rouch, 1951)

*Battle on the Great River* (*Bataille sur le Grand Fleuve*) (Jean Rouch, 1952)

*Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952)

*Statues also Die* (*Les Statues Meurent Aussi*) (Alain Resnais και Chris Marker, 1953)

*Les Maîtres Fous* (Jean Rouch, 1955)

*Νύχτα και Καταχνιά* (*Nuit et Brouillard*) (Alain Resnais, 1955)

*Letter from Siberia* (*Lettre de Sibérie*) (Chris Marker, 1957)

*Moi un Noir* (Jean Rouch, 1958)

*L’Opéra-Mouffe* (Agnes Varda, 1958)

*Primary* (Robert Drew, 1960)

*The Human Pyramid* (*La Pyramide Humaine*) (Jean Rouch, 1957-1961)

*Strangers of the Earth* (*Les Inconnus de la Terre*) (Mario Ruspoli, 1961)

*Χρονικό ενός Καλοκαιριού* (*Chronique d'un Été*) (Jean Rouch και Edgar Morin, 1961)

*Jane* (Συνεργάτες Drew, 1962)

*La Punition* (Jean Rouch, 1962)

*Crisis: Behind a Presidential Commitment* (Συνεργάτες Drew, 1963)

*Happy Mother’s Day* (Richard Leacock και Joyce Chopra, 1963)

*Le Joli Mai* (Chris Marker, 1963)

*Pour la Suite du Monde* (Michel Brault και Pierre Perrault, 1963)

*Salut les Cubains* (Agnès Varda, 1963)

*The Chair* (Συνεργάτες Drew, 1963)

*Gare du Nord* (Jean Rouch, 1964)

*Point of Order* (Emile de Antonio, 1964)

*The Lion Hunters* (Jean Rouch, 1957-1964)

*Don’t Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967)

*Jaguar* (Jean Rouch, 1957-1967)

*Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967)

*David Holzman’s Diary* (Jim McBride 1968)

*Monterey Pop* (D. A. Pennebaker, 1968)

*High School* (Frederick Wiseman, 1968)

*Salesman* (Albert και David Maysles, 1968)

*Yenendi de Gangel* (Jean Rouch, 1968)

*Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971)

*Vermont People* (Herb di Gioia και David Hancock, 1971-1975)

*To Live with Herds* (David MacDougall, 1972)

*Αγκίρε, Η Οργή του Θεού* (*Aguirre, the Wrath of God*) (Werner Herzog, 1972)

*Naim and Jabar* (Herb di Gioia και David Hancock, 1974)

*Waiting for Fidel* (Michael Rubbo, 1974)

*Ways of Seeing* (John Berger, 1974)

*Το Αίνιγμα του Κάσπαρ Χάουζερ* (*The Enigma of Kaspar Hauser*) (Werner Herzog, 1974)

*Grey Gardens* (Albert και David Maysles, 1975)

*La Soufrière* (Werner Herzog, 1977)

*Stroszek* (Werner Herzog, 1977)

*Always for Pleasure* (Les Blank, 1978)

*Lorang’s Way* (David MacDougall, 1979)

*Space Coast* (Michel Negroponte και Ross McElwee, 1979)

*Woyzeck* (Werner Herzog, 1979)

*Garlic Is as Good as Ten Mothers* (Les Blank, 1980)

*Diaries: 1971-1976* (Ed Pincus, 1981)

*Peter Murray* (Herb di Gioia και David Hancock, 1981)

*Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982)

*Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982)

*Reassemblage* (Trihn T. Minh-ha, 1982)

*The Atomic Cafe* (Jayne Loader, Kevin Rafferty και Pierce Rafferty, 1982)

*Faits Divers* (Raymond Depardon, 1983)

*Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)

*Silver Valley* (Michel Negroponte, Peggy Stern και Mark Erder, 1984)

*Sherman’s March* (Ross McElwee, 1985)

*Shoah* (Claude Lazmann, 1985)

*The Emperor's Naked Army Marches On* (Kazuo Hara, 1988)

*The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988)

*Heart of the Angel* (Molly Dineen, 1989)

*Surname Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989)

*Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989)

*The Civil War* (Ken Burns, 1990)

*Something to Do with the Wall* (Ross McElwee και Marilyn Levine, 1991)

*The Leader, his Driver, and the Driver's Wife* (Nick Broomfield, 1991)

*Lessons of Darkness* (Werner Herzog, 1992)

*In the Land of the Deaf* (Nicolas Philibert 1992)

*Crumb (Terry Zwigoff, 1994)*

*Délits Flagrants (*Raymond Depardon *1994)*

*In the Company of Men* (Molly Dineen, 1995)

*Jupiter’s Wife* (Michel Negroponte, 1995)

*Working for the enemy (Sean Μac Allister, 1997)*

*Divorce Iranian Style* (Kim Longinotto, 1998)

*Little Dieter Needs to Fly* (Werner Herzog, 1998)

*Les Plages d'Agnes* (Agnes Varda, 2000)

*Σταθμός* (*The Halt*) (Σεργκέι Λοζνίτσα, 2000)

*W.I.S.O.R.* (Michel Negroponte, 2001)

*Portrait* (Σεργκέι Λοζνίτσα, 2002)

*The Century of the Self* (Adam Curtis, 2002)

*Être et avoir* (Nicolas Philibert 2002)

*Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (Nick Broomfield, 2003)

*Bright Leaves* (Ross McElwee, 2003)

*Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003)

*Touching the Void* (Kevin Macdonald, 2003)

*Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004)

*Τhe Land is Waiting* (Laurentiu Calciu, 2004)

*The White Diamond* (Werner Herzog, 2004)

*Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005)

*Sisters in Law (Kim Longinotto, 2005)*

*Dust* (Hartmut Bitomsky, 2007)

*Συναντήσεις στο Τέλος του Κόσμου* (*Encounters at the End of the World*) (Werner Herzog, 2007)

*Βαλς με τον Μπασίρ* (*Waltz with Bashir*) (Ari Folman, 2008)

*Sweetgrass* (Lucien Casting Taylor και Ilisa Barbash, 2009)

*I’m Dangerous with Love* (Michel Negroponte, 2010)

*The Arbor* (Clio Barnard, 2010)

After the Revolution (Laurentiu Calciu, 2010)

*Leviathan* (Lucien Casting Taylor και Véréna Paravel, 2012)

*Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2013)

Mr. Coperthwaite: Α Life in the Maine Woods (Anna Grimshaw, 2013)

*A Syrian Love Story (Sean Mac Allister, 2014)*

# Βιβλιογραφία

1. Adorno, Theodor W. “The Essay as Form.” Στο *Notes to Literature, Vol. 1*. Μετάφραση Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991.
2. Aitken, Ian. *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. London: Routledge, 1990.
3. Aitken, Ian. *Realist Film Theory and Cinema: The Nineteenth-Century Lukácsian and Intuitionist Realist Traditions*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
4. Allen, Jeanne. “Self-Reflexivity in Documentary.” Στο *Explorations in Film Theory: Selected Essays from Ciné-Τracts*, επιμέλεια Ron Burnett. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
5. Alter, Nora M. “Translating the Essay into Film and Installation.” *Journal of Visual Culture* 6, αρ. 1 (2007): 44-57.
6. Alter, Nora M. *Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967-2000*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
7. Ames, Eric. *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
8. Andrew, Dudley. *André Bazin*. 2η έκδ. New York: Oxford University Press, [1978] 2013.
9. Armes, Roy. *Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realism*. Cranbury: A. S. Barnes, 1971.
10. Arthur, Paul. “Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore.” *Film Comment* 39, αρ. 1 (2003): 58-63.
11. Astruc, Alexandre. “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo.” Στο *Film and Literature: An Introduction and Reader*, επιμέλεια Timothy Corrigan. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.
12. Barbash, Ilisa, και Lucien Taylor. *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press, 1997.
13. Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. 3η έκδ. Oxford: Oxford University Press, [1974] 1993.
14. Barsam, Richard Μ. *Non-Fiction Film: A Critical History*. 2η έκδ. Bloomington: Indiana University Press, [1973] 1992.
15. Barsam, Richard Μ. *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
16. Barthes, Roland. *Camera Lucida*. London: Vintage, [1980] 2000.
17. Bazin, André. “Bazin on Marker.” Μετάφραση Dave Kehr. *Film Comment* 39, αρ. 4. (2003): 44-45.
18. Bazin, André. *What Is Cinema?* *Vol. 2*. Μετάφραση Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971.
19. Beattie, Keith, επιμ. *Albert and David Maysles: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.
20. Beattie, Keith. *D. A. Pennebaker*. Champaign: University of Illinois Press, 2011.
21. Beattie, Keith. *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
22. Benson, Thomas W., και Carolyn Anderson. *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.
23. Bruzzi, Stella. *New Documentary*. 2η έκδ. London: Routledge, [2000] 2006.
24. Burton, Julianne, επιμ. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
25. Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. London: W. H. Allen, 1963.
26. Caldwell, Genoa, επιμ. *The Man Who Photographed the World: Burton Holmes: Travelogues, 1886-1938*. New York: Abrams, 1977.
27. Carroll, Noël. “Nonfiction Film and Postmodern Skepticism.” Στο *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, επιμέλεια David Bordwell και Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
28. Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
29. Chapman, Jane. *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press, 2009.
30. Christopher, Robert. *Robert and Frances Flaherty: A Documentary Life, 1883-1922*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.
31. Corrigan, Timothy, επιμ. *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York: Methuen, 1986.
32. Corrigan, Timothy. *New German Film: The Displaced Image*. 2η έκδ. Bloomington: Indiana University Press, [1983] 1994.
33. Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
34. Cowie, Elizabeth. *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
35. Cronin, Paul. *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber, 2003.
36. Dovey, Jon. *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Press, 2000.
37. Drew, Robert. “Narration Can Be a Killer.” Στο *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. 2η έκδ., επιμέλεια Mark Cousins και Kevin Macdonald. London: Faber & Faber, [1996] 2006.
38. Eaton, Mick, επιμ. *Anthropology, Reality, Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979.
39. Eisenstein, Sergei. “Notes for a Film of *Capital*.” *October* 2 (Καλοκαίρι 1976): 3-26.
40. Elder, Bruce. “On the Candid-Eye Movement.” Στο *Canadian Film Reader*, επιμέλεια Seth Feldman και Joyce Nelson. Toronto: Peter Martin Associates, 1977.
41. Ellis, Jack, και Betsy McLane. *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum Books, 2005.
42. Ellis, Jack. *John Grierson: Life, Contributions, Influence*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.
43. Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: A History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.
44. Feld, Steven, επιμ. *Cine-Ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2003.
45. Flaherty, Frances Hubbard. *The Odyssey of a Filmmaker: Robert Flaherty’s Story*. Urbana: Beta Phi Mu, 1960.
46. Foucault, Michel. “What is an Author?” Στο *Aesthetics, Method, and Epistemology*. *Vol. 2*, επιμέλεια James D. Faubion. New York: The New Press, 1999.
47. Gallagher, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*. New York: Da Capo, 1998.
48. Goffman, Erving. *Η Παρουσίαση του Εαυτού στην Καθημερινή Ζωή*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, [1959] 2006.
49. Gordon, Robert S.C. *Bicycle Thieves*. London: Palgrave Macmillan, 2008.
50. Grant, Barry K. *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.
51. Grierson, John. “Flaherty’s Poetic *Moana*.” Στο *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, επιμέλεια Lewis Jacobs. New York: Hopkinson and Blake, 1971.
52. Griffith, Richard. *The World of Robert Flaherty*. London: V. Gollancz, 1953.
53. Grimshaw, Anna και Amanda Ravetz. *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης: Ανθρωπολογία, Κινηματογράφος και η Εξερεύνηση της Κοινωνικής Ζωής*. Μετάφραση Ειρήνη Κατσουνάκη. Αθήνα: Πόλις, 2012.
54. Grimshaw, Anna, και Amanda Ravetz, επιμ. *Visualizing Anthropology: Experimenting with Image-based Ethnography*. Bristol: Intellect, 2004.
55. Grimshaw, Anna, και Amanda Ravetz. *Observational Cinema: Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
56. Grimshaw, Anna. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
57. Hardy, Forsyth, επιμ. *Grierson on Documentary*. 3η έκδ. New York: Praeger Publishers, [1946] 1979.
58. Hardy, Forsyth. *John Grierson: A Documentary Biography*. London: Faber & Faber, 1979.
59. Henley, Paul. “Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography.” Στο *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, επιμέλεια Sarah Pink, László Kürti και Ana Isabel Afonso. London: Routledge, 2004.
60. Henley, Paul. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
61. Henley, Paul. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
62. Hicks, Jeremy. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. London: I.B. Tauris, 2007.
63. Hight, Craig. “Beyond Sobriety: Documentary Diversions.” Στο *The Documentary Film Book*, επιμέλεια Brian Winston. London: British Film Institute & Palgrave McMillan: 2013.
64. Issari, M. Ali, και Doris A. Paul. *What Is Cinéma-Vérité?* Metuchen: Scarecrow, 1979.
65. Jackson, Michael. “Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique.” Στο *Things as they Are: New Direction in Phenomenological Anthropology*, επιμέλεια Michael Jackson. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
66. Knudsen, Erik. "Transcendental Realism in Documentary." Στο *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*, επιμέλεια Thomas Austin και Wilma de Jong. New York: McGraw-Hill, 2008.
67. Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, [1960] 1997.
68. Lane, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
69. Langston, Richard. “Readings: The Film Essay.” Τελευταία πρόσβαση Σεπτέμβριος 20, 2014. http://www.unc.edu/courses/2007spring/germ/060/001/readings.html.
70. Lesage, Julia. “The Political Aesthetics of the Feminist Documentary.” Στο *Issues in Feminist Film Criticism*, επιμέλεια Patricia Erens. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
71. Loizos, Peter. “First Exists from Observational Realism: Narrative Experiments in Recent Ethnographic Films.” Στο *Rethinking Visual Anthropology*, επιμέλεια Marcus Banks και Howard Morphy. New Haven: Yale University Press, 1997.
72. Loizos, Peter. *Innovation in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
73. Lopate, Phillip. “In Search of the Centaur: The Essay Film.” Στο *Totally, Tenderly, Tragically: Essays and Criticism from a Lifelong Love Affair with the Movies*. New York: Anchor Books, 1998.
74. Lovell, Alan, και Jim Hillier. *Studies in Documentary*. New York: Viking, 1972.
75. MacDonald, Scott. *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press, 2013.
76. MacDougall, David. “Beyond Observational Cinema.” Στο *Principles of Visual Anthropology*. 3η έκδ., επιμέλεια Paul Hockings. New York: Mouton de Gruyter, [1975] 2003.
77. MacDougall, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
78. MacDougall, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
79. Mamber, Stephen. *Cinema Verite in America*. Cambridge: MIT Press, 1974.
80. Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
81. Michelson, Annette, επιμ. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
82. Nelson, Joyce. *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson Legend*. Toronto: Between the Lines, 1988.
83. Nichols, Bill. “Questions of Magnitude.” Στο *Documentary and the Mass Media*, επιμέλεια John Corner. London: Hodder Arnold, 1986.
84. Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
85. Nichols, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
86. Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
87. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
88. Nietzsche, Friedrich. *Η Θέληση για Δύναμη.* Μετάφραση Ζήσης Σαρίκας. Αθήνα: Βάνιας, 2008.
89. Nietzsche, Friedrich. *Ο Νίτσε από το Άλφα ως το Ωμέγα*, επιμέλεια Κατερίνα Σχινά. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2012.
90. Nowell-Smith, Geoffrey. *Luchino Visconti*. 3η έκδ. London: British Film Institute, 2003.
91. O'Connell, P.J. *Robert Drew and the Development of Cinéma Vérité in America*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992.
92. Petric, Vlada. “Vertov’s Cinematic Transposition of Reality.” Στο *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, επιμέλεια Charles Warren. Hanover: University Press of New England, 1996.
93. Prager, Brad, επιμ. *A Companion to Werner Herzog*, London: Wallflower Press, 2012.
94. Prager, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London: Wallflower Press, 2007.
95. Rascaroli, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press, 2009.
96. Renov, Michael, επιμ. *Theorizing Documentary*. London: Routledge, 1993.
97. Renov, Michael. “*Lost*, *Lost*, *Lost*: Mekas as Essayist.” Στο *To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground*, επιμέλεια David E. James. Princeton: Princeton University Press, 1992.
98. Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
99. Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press, 1996.
100. Roscoe, Jane, και Craig Hight. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
101. Rotha, Paul. *Documentary Diary: An Informal History of the British Documentary Film*. New York: Hill and Wang, 1973.
102. Rotha, Paul. *Documentary Film*. 3η έκδ. London: Faber & Faber, [1935] 1962.
103. Rotha, Paul. *Robert J. Flaherty: A Biography*, επιμέλεια Jay Ruby. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
104. Rothman, William. *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
105. Rothman,William, επιμ. *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: State University of New York Press, 2009.
106. Rouch, Jean. “Our Totemic Ancestors and Crazed Masters.” Στο *Principles of Visual Anthropology*, 3η έκδ., επιμέλεια Paul Hockings. New York: Mouton de Gruyter, [1974] 2003.
107. Ruby, Jay. “The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film.” Στο *New Challenges for Documentary*, 2η έκδ., επιμέλεια Alan Rosenthal και John Corner. Manchester: Manchester University Press, 2005.
108. Ruby, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: Chicago University Press, 2000.
109. Sandall, Roger. “Observation and Identity.” *Sight and Sound* 41, αρ. 4 (1972): 192-196.
110. Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press, 2007.
111. Saunders, Dave. *Documentary*. London: Routledge, 2010.
112. Scheibler, Susan. “Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of Lighting Over Water.” Στο *Theorizing Documentary*, επιμέλεια Michael Renov. London: Routledge, 1993.
113. Scheinman, Diane. “The ‘Dialogic Imagination’ of Jean Rouch.” Στο *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*, επιμέλεια Joram ten Brink. London: Wallflower Press, 2007.
114. Shiel, Mark. *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. London: Wallflower, 2006.
115. Sitney, P. Adams. *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: University of Texas Press, 1995.
116. Spence, Louise, και Vinicius Navarro. *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.
117. Stoller, Paul. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
118. Stubbs, Liz. *Documentary Filmmakers Speak*. New York: Allworth Press, 2002.
119. Sussex, Elizabeth. *The Rise and Fall of British Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1975.
120. Swann, Paul. *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
121. ten Brink, Joram, επιμ. *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007.
122. Trinh, Minh-ha T. “The Totalizing Quest of Meaning.” Στο *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. New York: Routledge, 1991.
123. van Cauwenberge, Geneviève. “Cinéma Vérité: Vertov Revisited.” Στο *The Documentary Film Book*, επιμέλεια Brian Winston. London: British Film Institute & Palgrave McMillan, 2013.
124. Vaughan, Dai. *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley: University of California Press, 1999.
125. Vogels, Jonathan. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.
126. Wagstaff, Chris. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
127. Williams, Christopher, επιμ. *Realism and the Cinema: A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
128. Winston, Brian. *Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond*. 2η έκδ. New York: Palgrave Macmillan, [1995] 2008.
129. Wollen, Peter. “‘Ontology’ and ‘Materialism’ in Film.” Στο *Readings and Writings*. London, Verso, 1982.
130. Wols. *Ποιήματα και Αφορισμοί: Ακουαρέλες, Σχέδια, Φωτογραφίες*. Αθήνα: Στιγμή, 2002.
131. Young, Colin. “Observational Cinema.” Στο *Principles of Visual Anthropology*. 3η έκδ., επιμέλεια Paul Hockings. New York: Mouton de Gruyter, [1975] 2003.

Zavattini, Cesare. “Some Ideas on the Cinema.” *Sight and Sound* 23, αρ. 2 (1953): 64-69.

1. Ο Calciu μετά το National Film and TV School γύρισε δύο ντοκιμαντέρ με την μέθοδο του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης, “The Land is waitng” (2004) και “Αfter the Revolution”(2010). Στην Ελλάδα συνεργάστηκε με Έλληνες σκηνοθέτες όπως η Κατερίνα Πατρώνη και ο Δημήτρης Βερνίκος, επίσης απόφοιτους του NFTS, που χρησιμοποιούν την παρατήρηση στο έργο τους.* [↑](#footnote-ref-1)
2. Ο Michel Negroponte σπούδασε κινηματογράφο στο Πανεπιστήμιο του ΜΙΤ στα μέσα της δεκαετίας του 1970. Επηρεασμένος από τους καθηγητές του Richard Leacock και Ed Pincus ανέπτυξε ένα κινηματογραφικό ύφος το οποίο συνδυάζει εκλεκτικά τις αρχές της συμμετοχικής παρατήρησης με αυτές του προσωπικού ημερολογίου. Μαζί με τον συμφοιτητή του Ross McElwee, είναι από τους πρώτους θεμελιωτές του αυτοαναφορικού ντοκιμαντέρ στην Αμερική. Έγινε γνωστός με το *Jupiter’s Wife* (1995), ενώ η φιλμογραφία του περιλαμβάνει ταινίες όπως οι *Space Coast* (με τον Ross McElwee, 1979), *Silver Valley* (με τους Peggy Stern και Mark Erder 1984), *W.I.S.O.R.* (2001) και *I’m Dangerous with Love* (2010). Έχει διδάξει κινηματογράφο στη σχολή Tisch του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης και στο Πανεπιστήμιο του Temple. Για μια σύντομη εισαγωγή στο έργο του βλ. Scott MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn* (Berkeley: University of California Press, 2013), 269-274. [↑](#footnote-ref-2)
3. Αυτός ο τρόπος επιλογής θέματος ελλοχεύει κινδύνους. Ο δημιουργός μπορεί να καταλήξει να κάνει μία εικονογραφημένη διάλεξη αντί για ένα κινηματογραφικό έργο. Όπως ανέφερα και στο πρώτο μέρος, ο δημιουργός οφείλει να αξιοποιεί την εξειδίκευση του κινηματογραφικού μέσου και του καλλιτεχνικού λόγου, και να στοχεύει με το έργο του να συνδιαλλαγεί ενεργητικά με τους θεατές του. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ο McElwee ήταν συμφοιτητής του Negroponte στο MIT (βλ. υποσημείωση Negroponte). Θεωρείται ίσως ο πιο σημαντικός δημιουργός του αυτοβιογραφικού ντοκιμαντέρ στην Αμερική και είναι ένας από τους πιο διάσημους σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ παγκοσμίως. Για περισσότερες πληροφορίες για το έργο του βλ. Liz Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak* (New York: Allworth Press, 2002), 93-108, William Rothman, επιμ., *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch* (New York: State University of New York Press, 2009), 61-122, και Scott MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary,* 183-237. [↑](#footnote-ref-4)
5. Colin Young, “Observational Cinema”, 109. [↑](#footnote-ref-5)
6. Richard M. Barsam, *The Vision of Robert Flaherty*, 4, 115. [↑](#footnote-ref-6)
7. Οι ταινίες περιήγησης ήταν ένα πολύ δημοφιλές κινηματογραφικός είδος στις αρχές του 20ου αιώνα. Ονομάστηκαν *travelogues* από τον φωτογράφο και περιηγητή Burton Holmes. Αφορούσαν φωτογραφίες ή ολιγόλεπτες ταινίες οι οποίες προβάλλονταν κατά τη διάρκεια διαλέξεων με θέμα την εξερεύνηση κάποιου εξωτικού, συνήθως, προορισμού. Αργότερα μετεξελίχθηκαν σε αυτόνομα κινηματογραφικά έργα. Βλ. και Genoa Caldwell, επιμ., *The Man Who Photographed the World: Burton Holmes: Travelogues, 1886-1938* (New York: Abrams, 1977). [↑](#footnote-ref-7)
8. Το Nanook ήταν ένα όνομα που έδωσε ο Flaherty στον πρωταγωνιστή του. Το πραγματικό του όνομα ήταν Allakariallak. Για περισσότερες πληροφορίες για τους χαρακτήρες του και τις συνθήκες κινηματογράφησης της ταινίας βλ. Paul Rotha, *Robert J. Flaherty*, 8-50, και Richard M. Barsam, *The Vision of Robert Flaherty*, 12-27. [↑](#footnote-ref-8)
9. Για μια ενδιαφέρουσα λεπτομερή ανάλυση της ταινίας βλ. William Rothman, *Documentary Film Classics*, 1-20. [↑](#footnote-ref-9)
10. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι, σχεδόν εμμονικές, ταινίες του Herzog, όπως το *The White Diamond* (2004), το *Grizzly Man* (2005) ή το *Συναντήσεις στο Τέλος του Κόσμου* (*Encounters at the End of the World*) (2007). Η πρώτη αφορά τα πειράματα ενός επιστήμονα αεροναυπηγού στις ζούγκλα της Καραϊβικής, η δεύτερη τη σχέση και τη συμβίωση ενός ακτιβιστή με τις άγριες αρκούδες *grizzly*, και η τελευταία την καθημερινότητα των κατοίκων ενός απομονωμένου επιστημονικού σταθμού στο κέντρο της Ανταρκτικής. [↑](#footnote-ref-10)
11. Erving Goffman*, Η Παρουσίαση του Εαυτού στην Καθημερινή Ζωή* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, [1959] 2006). Για την επιτελεστική διάσταση του πολιτισμού και τη σχετικότητά του στον εθνογραφικό κινηματογράφο βλ. επίσης Jay Ruby, *Picturing Culture*, 241-256. [↑](#footnote-ref-11)
12. Για μια λεπτομερή ανάλυση των πρώτων ταινιών του *Direct Cinema*, βλ. Stephen Mamber, *Cinema Verite in America*, 30-105, σε συνδυασμό με τις προσωπικές εξιστορήσεις του Drew και των συνεργατών του στο P.J. O'Connell, *Robert Drew and the Development of Cinéma Vérité in America*. [↑](#footnote-ref-12)
13. Για την πνευματική διάσταση του έργου του Rouch βλ. ειδικότερα Paul Stoller, *The Cinematic Griot*, 200-206, και Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye*, 96-101. Σύμφωνα με τον Steven Feld, τέσσερα είναι τα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν στο έργο του Rouch, βλ. Feld, *Cine-Ethnography*, 12-21. Πρώτον, η προσπάθεια του να συνθέσει στοιχεία από τους «πατέρες του ανθρωπολογικού κινηματογράφου» Flaherty και Βερτόφ. Από τον Flaherty δανείζεται τις μεθόδους της συμμετοχικής παρατήρησης και της «σκηνοθεσίας της πραγματικότητας», και από τον Βερτόφ τις θεωρίες του για τη συνθετική και αποκαλυπτική αλήθεια του κινηματογράφου, βλ. Jean Rouch, “Our Totemic Ancestors and Crazed Masters,” στο *Principles of Visual Anthropology*, 3η έκδ., επιμ. Paul Hockings (New York: Mouton de Gruyter, [1974] 2003), και Stoller, *The Cinematic Griot*, 99-103. Δεύτερον, η συνεισφορά του στη δημιουργία και στην ανάπτυξη του *Cinéma Vérité*. Ειδικότερα, η εστίασή του στον καταλυτικό και, υπό συνθήκες, αποκαλυπτικό ρόλο της ίδιας της διαδικασίας της κινηματογράφησης, για περισσότερες πληροφορίες βλ. M. Ali Issari και Doris A. Paul, *What Is Cinéma-Vérité?,* 67-82, 105-111. Τρίτον, οι πειραματισμοί του με την «αυτοσχεδιαστική μυθοπλασία» και την *εθνομυθοπλασία*. Με την ανάπτυξη, ευρύτερα, μια εθνογραφικής προσέγγισης που βασίζεται έντονα στη χρήση δραματικών ευρημάτων, αυτοσχεδιαστικών τεχνικών και μυθοπλαστικών πρακτικών. Και τέλος, η εμμονή του στην προαγωγή μιας «shared anthropology». Μιας ανθρωπολογίας ανοιχτής, πολυφωνικής, συμμετοχικής και αναστοχαστικής που όχι μόνο αποδέχεται αλλά και προωθεί τη διυποκειμενική διάσταση της εθνογραφικής καταγραφής, για μια Μπαχτινική προσέγγιση βλ. Diane Scheinman, “The ‘Dialogic Imagination’ of Jean Rouch,” στο *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*, επιμ., Joram ten Brink (London: Wallflower Press, 2007). [↑](#footnote-ref-13)
14. Αν υπάρχει ένα μειονέκτημα που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη τεχνολογία είναι η δυνατότητα τεράστιας συλλογής υλικού που οδηγεί τον κινηματογραφιστή να προχωρεί στην κινηματογραφική λήψη προτού σκεφτεί τι είναι αυτό που βλέπει και τον διακινεί. Έτσι συχνά καταλήγει να συλλέγει ένα τεράστιο σώμα υλικού που δεν έχει καμία συνοχή, σκέψη, ενότητα και εν τέλει γιγαντώνει το χάος του κινηματογραφιστή αντί να ξεκαθαρίζει το τοπίο. Ο δημιουργός χάνει σιγά σιγά τον προσανατολισμό του αντί να εμβαθύνει. [↑](#footnote-ref-14)
15. Wols, *Ποιήματα και Αφορισμοί: Ακουαρέλες, Σχέδια, Φωτογραφίες* (Αθήνα: Στιγμή, 2002), 9. [↑](#footnote-ref-15)