

ΑΦΗΓΗΣΗ

ΜΙΑ ΠΟΛΥΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ
ΘΕΩΡΗΣΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Μαρία Κακαβούλια
Περικλής Πολίτης



GUTENBERG

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Περικλής Πολίτης & Μαρία Κακαβούλια</i>	
Εισαγωγή	11

A. ΘΕΩΡΙΕΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ

<i>Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη</i>	
Αφηγηματολογία: Από την κλασική στη μετακλασική εκδοχή	33

<i>Μαριάνθη Καπλάνογλου</i>	
Η αφήγηση ως δημιουργική επικοινωνία: Λαογραφική θεωρία των ειδών, κριτήρια ένταξης και διαφοροποίησης.	75

<i>Πέγκυ Καρπούζου</i>	
Σύγχρονες ταξιδιωτικές αφηγήσεις: Αισθητικά και πολιτισμικά διακυβεύματα	109

<i>Μαρία Κακαβούλια</i>	
Συνείδηση και λογοτεχνικές αφηγήσεις	143

B. Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΣΤΙΣ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

<i>Ελευθερία Θανούλη</i>	
Η αφήγηση στον κινηματογράφο μυθοπλασίας.	181

Ιωάννης Σκοπετέας

- Θεωρία αφήγησης και μεθοδολογία δημιουργίας ταινιών
ντοκιμαντέρ 209

Βίλλυ Τσάκωνα

- Τα κόμικς ως αφηγήσεις 243

Γ. Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΣΕ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ
ΚΑΙ ΝΕΑ ΜΕΣΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Σοφία Κεφαλίδου

- Η τηλεοπτική ειδησεογραφία ως αφήγηση 279

Μαριάννα Πατρόνα

- Ειδήσεις, αφήγηση και η κοινωνική κατασκευή της κρίσης. . . 329

Αλεξάνδρα Γεωργακοπούλου

- Μικρές αφηγήσεις: Χαρτογράφηση μιας αφηγηματικής
ανάλυσης για τον 21ο αιώνα 367

Κορίνα Γιαξόγλου

- Μικρές ιστορίες θρήνου και μνήμης στο διαδίκτυο 409

Διονύσης Γούτσος

- Αφηγηματικός και μη αφηγηματικός λόγος σε κείμενα
ιστολογίων και του Twitter 439

Σταυρούλα Καλογερά

- Διαμεσικές αφηγήσεις σε ψηφιακές πλατφόρμες εκπαίδευσης
και μάρκετινγκ 475

Περικλής Πολίτης

- Η αφηγηματική πειθώ στη διαφήμιση 511

Δ. Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΣΤΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

<i>Μαρία Ταμπούκου</i>	
Αφηγηματικές περιπλοκές	551
<i>Αργύρης Αρχάκης</i>	
Αφηγήσεις και υβριδικές ταυτότητες μεταναστών/τριών μαθητών/τριών στην Ελλάδα	581
<i>Σπυριδούλα Σταμούλη & Μαρία Κακαβούλια</i>	
Η μελέτη του αφηγηματικού λόγου στην αφασία.	611
<i>Βαγγέλης Καραμανωλάκης</i>	
Αφήγηση και ιστορία. Διερευνώντας μια πολύπλοκη σχέση. . .	651
<i>Μαρίνα Μαροπούλου</i>	
Δίκαιο, δίκη και αφήγηση: Πτυχές μιας πολύπλευρης σχέσης	671
<i>Ευρετήριο όρων</i>	707

Ιωάννης Σκοπετέας*

ΘΕΩΡΙΑ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΑΙΝΙΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΣΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ για την πρακτική της δημιουργίας ντοκιμαντέρ (για κινηματογράφο και τηλεόραση) που διδάσκεται σήμερα σε όλα τα σχετικά τμήματα ΑΕΙ, οι Καρακάσης, Γούσιος και Κεφάλας οριοθετούν κατ' αρχάς την αφήγηση στο ντοκιμαντέρ με βάση την κυρίαρχη, εδώ και τρεις δεκαετίες, θεωρία (2015: 22-25): τον διαχωρισμό των ταινιών ντοκιμαντέρ σύμφωνα με τους τρόπους (modes) που εισηγήθηκε ο θεωρητικός Bill Nichols. Από το 1991, ο Nichols υποστηρίζει ότι υπάρχουν τρόποι και, κατ' επέκταση, είδη στα ντοκιμαντέρ, που μάλιστα συμπίπτουν με τις ιστορικές περιόδους κατά τις οποίες υπήρξαν κυρίαρχοι. Έπειτα από αναθεωρήσεις, ο Nichols τελικά ορίζει έξι τέτοιους τρόπους, τους οποίους θα αναλύσω λίγο αργότερα: τον Εκθεσιακό (expository), τον Παρατηρησιακό (observational), τον Ποιητικό (poetic), τον Αναστοχαστικό (reflexive), τον Συμμετοχικό (participatory) και τον Επιτελεστικό (performative) τρόπο (2010: 172-209).

Οι Καρακάσης, Γούσιος και Κεφάλας θεωρούν ότι οι πιο σημαντικοί «αφηγηματικοί τρόποι», όπως τους λένε, είναι οι δύο πρώτοι, ο Εκθεσιακός και ο Παρατηρησιακός, και γι' αυτό τους αφιερώνουν ιδιαίτερη έκταση. Η άποψη αυτή βρίσκεται εν πολλοίς κοντά στην

* Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

προσέγγιση της κριτικής αναγνώστριας του συγγράμματος, Εύας Στεφανή, η οποία στα βιβλία της κάνει σαφή διάκριση ανάμεσα σε δύο ευρύτερους τρόπους δημιουργίας ντοκιμαντέρ, τον «δημοσιογραφικό», που δίνει έμφαση στην πληροφορία μέσα από δημοσιογραφικές τεχνικές, και τον Παρατηρησιακό, που είναι εξ ορισμού («καλλιτεχνικός») και προκρίνει την αναζήτηση πέρα από την εμπειρική πληροφορία (2016: 33, 72, 74).

Πράγματι, στην πράξη και με μια πρόχειρη εμπειρική έρευνα φαίνεται ότι ο Εικθεσιακός τρόπος, με τον ηχητικό σχολιασμό και την επεξηγηματική παράθεση των πληροφοριών γύρω από ένα επιχείρημα, καταλαμβάνει δεκάδες ώρες τηλεοπτικού προγράμματος και παράγεται κυρίως από δημοσιογράφους, με την παρουσία και τη φωνή τους μπροστά ή πίσω από την κάμερα. Από την άλλη, τα ντοκιμαντέρ του Παρατηρησιακού τρόπου αποτελούν συνήθως τους νικητές των φεστιβάλ για «δημιουργικά ντοκιμαντέρ» ανά τον κόσμο, έχοντας συνεχώς στραμμένο τον «αόρατο» φακό τους και το βλέμμα του δημιουργού τους πάνω σε κάποιο πραγματικό πρόσωπο ή ομάδα που πρωταγωνιστεί σε διάφορες διαδοχικές δράσεις.

Μια αμφιβολία γι' αυτές τις θέσεις δημιουργείται όταν, ανατρέχοντας στο αγγλικό πρωτότυπο, ανακαλύπτουμε ότι ο Nichols αναφέρεται σε αυτούς τους τρόπους ως «τρόπους παραγωγής/production» (2010: 30), «δημιουργίας/filmmaking» (2010: 31) και «αναπαράστασης/representation» (2010: 99), αλλά πουθενά ως «τρόπους αφήγησης» (narration/storytelling). Είναι πρόβλημα μετάφρασης ή ζήτημα προσέγγισης; Είναι η «αναπαράσταση» ταυτόσημη με την «αφήγηση»; Και πόσο επαρκής είναι στην πράξη μια τέτοια προσέγγιση ως μέθοδος για τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ, όπως θεωρείται στο προαναφερόμενο σύγγραμμα, και όχι απλώς για την εκ των υστέρων ανάλυση και κατηγοριοποίηση σε είδη, όπως κάνουν πολλές φορές οι θεωρητικοί;

Τα ερωτήματα πληθαίνουν όταν, μελετώντας ένα από τα πλέον δημοφιλή διεθνώς συγγράμματα για την πρακτική της αφήγησης στο ντοκιμαντέρ, το *Documentary storytelling for film and videomakers* (Bernard, 2004), ανακαλύπτουμε ότι δεν υπάρχει η παραμικρή αναφορά στους τρόπους του Nichols, ούτε καν ως συμπληρωματική βιβλιογραφία. Αντίθετα, υπάρχουν δράσεις και έννοιες όπως «περίλη-

ψη), «σενάριο», («καταλυτικό γεγονός»), «τρίπρακτη δομή», «πολλαπλή πλοκή» κ.ά. Πρόκειται για έννοιες-κλειδιά, κοινές με την πρακτική της δημιουργίας αφήγησης στις ταινίες μυθοπλασίας, που εξορισμού παρουσιάζουν ιστορίες, περισσότερο ή λιγότερο δομημένες σε παραδοσιακές (κλασικές) φόρμες. Τότε, οι τρόποι αναπαράστασης πώς εμπλέκονται; Είναι ίδιες οι διαδικασίες στη δημιουργία των ταινιών μυθοπλασίας με αυτές σε ένα ντοκιμαντέρ; Και, αν αυτό όντως συμβαίνει, πώς ο θεατής μπορεί να αναγνωρίζει σχεδόν αμέσως τα ντοκιμαντέρ από τις ταινίες μυθοπλασίας;

Στο κείμενο αυτό θέλω να συζητήσω προσεγγίσεις στην αφήγηση για το διακριτό είδος ταινίας που ονομάζεται ντοκιμαντέρ για παραδοσιακά μέσα (κινηματογράφος, τηλεόραση) και να προτείνω πρακτικούς τρόπους και τεχνικές δημιουργίας του αντλώντας από ολόκληρο το φάσμα της οπτικοακουστικής θεωρίας που κατά βάση έχει δημιουργηθεί για τις ταινίες μυθοπλασίας. Στόχος μου είναι, με βάση μια βιβλιογραφική επισκόπηση αφηγηματικών αναλύσεων και θεωρίας σεναριογραφίας, να απαντήσω στο ερώτημα με ποιες προϋποθέσεις θα μπορούσε να συγκροτηθεί η αφήγηση κατά την κατασκευή μιας ταινίας με τις ιδιαιτερότητες του ντοκιμαντέρ, προκειμένου να είναι υπό τον πλήρη έλεγχο των δημιουργών της ως προς το επιθυμητό αποτέλεσμα. Στη συνέχεια θα επιχειρήσω να ενώσω τα συμπεράσματα, προτείνοντας μια μέθοδο δημιουργίας μιας τέτοιας αφήγησης για ταινία ντοκιμαντέρ σε διακριτά διαδοχικά στάδια. Με ενδιαφέρει πρωτίστως να εισηγηθώ έναν οδηγό διεξόδου από τη δύσκολη θέση που έχει βρεθεί σχεδόν κάθε ερευνητής σε οποιοδήποτε αντικείμενο (από την ωκεανογραφία ως την αρχαία ιστορία, την ανθρωπολογία, τη δημοσιογραφία ή τις πολιτικές επιστήμες) ο οποίος, αν και γνωρίζει καλά την πραγματικότητα του αντικειμένου που έχει ερευνήσει (και πιθανόν περιγράψει αναλυτικά στο συγγραφικό του έργο), παλεύει να βρει πώς να την αφηγηθεί με οπτικοακουστικές τεχνικές, δηλαδή με ήχους και εικόνες ικανές να κρατήσουν την προσήλωση του θεατή, ακόμη και αν ο δεύτερος δεν έχει προσωπική σχέση με αυτή την πραγματικότητα.

Όπως θα καταδειχθεί κατωτέρω, η θέση των Καρακάση, Γούσιου και Κεφάλια για τους τρόπους αναπαράστασης του Nichols είναι όντως εναρμονισμένη με σύγχρονες προσεγγίσεις στην αφήγηση, προσφέ-

ροντας δυναμικές λύσεις σε προβλήματα επικοινωνίας με τον θεατή. Ωστόσο, οι τρόποι αυτοί από μόνοι τους δεν φαίνεται να περιγράφουν ικανοποιητικά τη συγκρότηση της ροής των γεγονότων που θα κάνει κατανοητή αυτή την πραγματικότητα από τον θεατή, δηλαδή τη διαχείριση του αφηγηματικού χρόνου και των σχέσεων των απεικονιζόμενων γεγονότων.

Αυτό είναι μείζον πρόβλημα στις ταινίες ντοκιμαντέρ για παραδοσιακά μέσα (κινηματογράφος και τηλεόραση σε επίγεια, δορυφορική και διαδικτυακή μετάδοση), οι οποίες, εξ ορισμού και καταρχήν, είναι μονόδρομης επικοινωνίας (από τον δημιουργό προς τον θεατή), ελέγχονται και δομούνται πλήρως από τους δημιουργούς τους μέσω του μοντάζ, ώστε να κατευθύνουν τον θεατή ποια πληροφορία θα πάρει και πότε, απαιτώντας την πλήρη χρονική αφοσίωση από τον δεύτερο κατά την πρόσληψή τους.

Αντίθετα, τα Νέα Μέσα επιτρέπουν τη σχετική ελευθερία του θεατή ως προς τον χρόνο και τη σειρά παρακολούθησης, καθώς και τη συμβολή του σε τυχόν συνέχεια μέσω της ανταπόκρισής του σε on line ερωτήματα και δοκιμασίες. Πρόκειται για τα διαδραστικά, διαδικτυακά ή «διαμεσικά» (transmedia) ντοκιμαντέρ, τα λεγόμενα και «i-docs», που οργανώνονται ως βάσεις δεδομένων περιεχομένου και τα οποία έχουν χαλαρή ή καθόλου σύνδεση μεταξύ τους. Ο θεατής περιηγείται μέσα σε αυτά και αποφασίζει για τη ροή της πληροφορίας (O'Flynn, 2012· Hudson, 2008· Kinder, 2002). Τα διαμεσικά ντοκιμαντέρ εξ αρχής δημιουργούνται για διανομή σε διάφορες πλατφόρμες του Web 2.0 και ταυτόχρονα επηρεάζονται από τους χρήστες τους μέσω της εμπλοκής τους, των σχολίων τους, της χρηματοδότησης (crowdfunding) ή και της ενσωμάτωσης οπτικοακουστικού υλικού που προσφέρεται από αυτούς, αλλάζοντας έτσι σε μεγάλο βαθμό τη δομή αλλά και το κοινωνικό αποτέλεσμα που αυτά έχουν (O'Flynn, 2012). Τα i-docs, αν και με ελάχιστη παράδοση, αφού εμφανίζονται μόλις τη δεκαετία του 2010, έχουν ήδη χωριστεί σε είδη από μελετητές με βάση τους «τρόπους» τους: τον συνομιλιακό τρόπο (conversational), που αναφέρεται στη διάδραση με τον υπολογιστή· τον υπερκειμενικό τρόπο (hypertextual), που αναφέρεται σε εναλλακτικές εκδοχές της συνέχειας· τον συμμετοχικό τρόπο (participative) με διαλογικό χαρακτήρα ανάμεσα στον δημιουργό και τους χρήστες οι οποίοι εμπλέκονται στην παρα-

γωγής υλικού, και τον εμπειρικό τρόπο (experiential), ο οποίος δομεί την εμπειρία του χρήστη μέσα από τον χώρο και την εμπλοκή του (Aston & Gaudenzi, 2012).

Η παρούσα εργασία, όμως, ασχολείται μόνο με την αφήγηση στα παραδοσιακά μέσα. Από όλες τις θεωρίες, η πιο λειτουργική ως προς τη συγκρότηση της ροής της πληροφορίας σε ένα οπτικοακουστικό κείμενο, που συνήθως ονομάζεται Δομή της Πλοκής, θεωρώ ότι είναι αυτή των νεοφορμαλιστών (Bordwell, 1985, βλ. κατωτέρω), που προς το παρόν έχει καταγραφεί καθαρά μόνο σχετικά με τη μυθοπλαστική αφήγηση. Λόγω της έμφασης που δίνει στην Πλοκή (βλ. κατωτέρω στο 4), η θεωρία αυτή συνάδει πλήρως με τη συστηματοποίηση της πρακτικής της σεναριογραφίας ιδίως από τη δεκαετία του 1970 έως σήμερα. Σεναριογραφία είναι η πρακτική εφαρμογή της αφηγηματολογίας στην ταινία κατά τη διαδικασία της δημιουργίας της μέσα από το σενάριο της, δηλαδή το γραπτό κείμενο που οργανώνει και περιγράφει λεκτικά τους ήχους, τις εικόνες και τη σειρά με την οποία εμφανίζονται στην οθόνη, πριν αυτές καταγραφούν, συγκροτώντας εκ των πραγμάτων το πρώτο, χρονολογικά, πεδίο εφαρμογής των βασικών στοιχείων της αφήγησης, προσαρμοσμένο στις ανάγκες του μέσου, του επιδιωκόμενου κοινού και των θεματικών της ταινίας (Σκοπετέας, 2015: 23-25· Βαλούκος, 2002: 11). Η σεναριογραφία επιβεβαιώνει ή λειτουργεί συμπληρωματικά με την αφηγηματική ανάλυση (αφηγηματολογία) και κατά κάποιον τρόπο δοκιμάζει τη λειτουργικότητα των θεωριών της δεύτερης. Εξετάζοντας απόψεις σχετικά με την Ιστορία, τον Αφηγητή, την Εστίαση, την Αναπαράσταση και την Αφηγηματική Δομή στο ντοκιμαντέρ, το παρόν κείμενο εμμέσως γεφυρώνει την αφηγηματολογία με τη σεναριογραφία, αλλά και τις θεωρίες για τη μυθοπλαστική αφήγηση με τις θεωρίες για το ντοκιμαντέρ.

Θα υποστηρίξω ότι η πιο ενδεδειγμένη μέθοδος δημιουργίας αφήγησης στο ντοκιμαντέρ είναι, πρώτον, η επιλογή θεμελιωδών στοιχείων όπως η «Ιστορία» («histoire»), κατά Genette) του ντοκιμαντέρ και το υποκείμενο νόημα (subtext), όπως προκύπτει από την Οπτική Γωνία και τον Αφηγητή. Στη συνέχεια, η οργάνωση της ροής της πληροφορίας, δηλαδή της Αφηγηματικής Δομής, προκειμένου να δημιουργηθεί η Πλοκή. Έπειτα από αυτά, κατά τη γνώμη μου, έρχεται η δυνατότητα επιλογών ως προς τους τρόπους αναπαράστασης, οι

οποίοι αλληλεπιδρούν με τα υπόλοιπα στοιχεία και στηρίζουν τελικά την ανάπτυξη ολόκληρης της αφήγησης.

Πριν όμως δούμε πιο αναλυτικά πώς εφαρμόζονται αυτές οι θεωρίες στο ντοκιμαντέρ, είναι απαραίτητο να αποσαφηνιστεί τι είδους (Ιστορία) αφηγούνται οι ταινίες ντοκιμαντέρ, δεδομένου ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τυπικό αριστοτελικό «μύθο», ούτε για αρχετυπικά μοτίβα και λειτουργίες με τον τρόπο που αυτές νοούνται στο παραμύθι, για παράδειγμα, από τον Propp (1991: 13-27). Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητη η πλήρης αποσαφήνιση της έννοιας «ταινία ντοκιμαντέρ».

1. Η έννοια της Ιστορίας στο ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ βρίσκει διεθνώς το σημαινόμενό του το 1922 με την πρώτη ταινία του Robert Flaherty, *Ο Νανούκ του Βορρά*. Και το σημαίνον του ως χαρακτηρισμός που χρησιμοποιεί ο Βρετανός John Grierson το 1926 για τη *Μοάνα*, τη δεύτερη ταινία του Flaherty, για την οποία σχολιάζει ότι έχει «documentary value», δηλαδή ενημερωτική, επιμορφωτική, τεκμηριωτική αξία (Breschand, 2003: 9 και Terry, 2019).¹ Ο πλήρης θεωρητικός ορισμός, όπως ισχύει ως σήμερα για τα ντοκιμαντέρ για παραδοσιακά μέσα, ήρθε σε άρθρο του ίδιου το 1933: «ταινία ντοκιμαντέρ, ή αλλιώς η δημιουργική διαχείριση της πραγματικότητας...» (creative treatment of actuality· Grierson, 1933: 8).

Η Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου περιγράφει τα ντοκιμαντέρ ως «αυτές τις ταινίες που ασχολούνται με σημαντικά ιστορικά, κοινωνικά, επιστημονικά ή οικονομικά θέματα είτε καταγεγραμμένα από κάμερα ως πραγματικά περιστατικά είτε ως δραματοποιη-

1. Η λέξη *ντοκιμαντέρ* προέρχεται από το λατινικό ρήμα «docere» που σημαίνει «διδάσκω, υποδεικνύω». Ο Brian Winston σημειώνει ότι η σημασία της λατινικής λέξης στα αγγλικά (documentary) ως «κάτι εγγεγραμμένο που δίνει πληροφορίες ή αποδείξεις» εμφανίζεται ήδη από το 1727 (Winston, 2008: 14). Οι Γάλλοι χρησιμοποιούσαν τον όρο με αυτή την έννοια, αναφερόμενοι σε ταινίες, από το 1898, και στη Μεγάλη Βρετανία ο Charles Urban ήδη από το 1907 (Terry, 2019) και ο σκηνοθέτης Edward Curtis από το 1914 (Winston, 2008: 12).

μένες αναπαραστάσεις, και στις οποίες η έμφαση είναι περισσότερο στο περιεχόμενο της πραγματικότητας παρά στην ψυχαγωγία που προσφέρουν» (στο Stromgren-Norden, 1984: 213). Συνενώνοντας τις θέσεις κορυφαίων θεωρητικών (Nichols, Corner, Stromgren και Norden, Wells, Bordwell και Thomson κ.ά.), μια ταινία, για να χαρακτηριστεί «τυπικό» ντοκιμαντέρ² και όχι μυθοπλασία (δηλαδή «ταινία με φανταστικά πλάσματα, τόπους ή συμβάντα σκηνοθετημένα»: Bordwell & Thomson, 2004: 69), πρέπει να διαθέτει τις ακόλουθες τέσσερις προϋποθέσεις:

Πρώτον, η ταινία ντοκιμαντέρ είναι σχετική με κάτι που πραγματικά συνέβη. Και καθώς πολλές ταινίες μυθοπλασίας δηλώνουν ότι «βασίζονται σε αληθινά γεγονότα», η διαφοροποίηση του ντοκιμαντέρ βρίσκεται στο γεγονός ότι τα ντοκιμαντέρ δεν εισάγουν νέα ανεπιβεβαίωτα γεγονότα που λειτουργούν με συμβολικό ή αλληγορικό τρόπο αλλά αναφέρονται κατευθείαν στον ιστορικό κόσμο (Nichols, 2010: 7). Με άλλα λόγια το προ-φιλμικό γεγονός (αυτό που προϋπάρχει της καταγραφής της κάμερας) πρέπει να ανήκει στον πραγματικό κόσμο και τον ιστορικό χρόνο, δηλαδή πέρα από τον κόσμο και τη φαντασία του δημιουργών της ταινίας (Nichols, 2010: 12).

Δεύτερον, η ταινία ντοκιμαντέρ είναι σχετική με πραγματικούς ανθρώπους, οι οποίοι δεν παίζουν κάποιο προκαθορισμένο ρόλο μπροστά στην κάμερα (Nichols, 2010: 9), αλλά «ερμηνεύουν» τον εαυτό τους, με το πραγματικό τους όνομα και την κοινωνική ταυτότητα.

Τρίτον, η ταινία ντοκιμαντέρ προσεγγίζει την πραγματικότητα με τρόπο «δημιουργικό», αλλιώς ακυρώνει την κατηγοριοποίησή της ως ντοκιμαντέρ και μπαίνει κάτω από την πιο ευρεία κατηγορία του «μη μυθοπλαστικού» (non-fiction) υλικού (Wells, 1996: 169). Στην κατηγορία του «μη μυθοπλαστικού» ανήκουν ταινίες όπου η παρέμβαση του δημιουργού στην απεικονιζόμενη πραγματικότητα περιορίζεται στο ελάχιστο, όπως στα ρεπορτάζ ειδήσεων, τις τουριστικές ταινίες με μουσική, αρκετές εκπαιδευτικές ταινίες και ταινίες με οδηγίες σχε-

2. Η έννοια του «τυπικού» ντοκιμαντέρ αντιδιαστέλλεται προς τις υβριδικές μορφές ανάμεσα στη μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ, όπως το «δραματοποιημένο» ντοκιμαντέρ, οι νεορεαλιστικές ταινίες μυθοπλασίας και το ψευδοντοκιμαντέρ (Nichols, 2010: 145).

τικά με το πώς λειτουργεί κάτι (De Nitto, 1985: 325). Σε αυτές πρέπει να προστεθούν και ταινίες όπως οι καταγραφές από κάμερες παρακολούθησης χώρου (ασφαλείας), οι καταγραφές ολόκληρων κοινωνικών, αθλητικών, επαγγελματικών, επιστημονικών και λοιπών εκδηλώσεων που γίνονται με επιδιωκόμενη την όσο το δυνατόν λιγότερη διαμεσολάβηση, οι ταινίες επιστημονικής παρατήρησης και καταγραφής του φυσικού περιβάλλοντος, αλλά και οι καθαρές εθνογραφικές καταγραφές που πραγματοποιούνται ως συλλογή υλικού για περαιτέρω επιστημονική ανάλυση. Η σκέψη πίσω από αυτόν τον διαχωρισμό είναι ότι το είδος της ταινίας ντοκιμαντέρ πρέπει να είναι ταινία με δημιουργό («authored»: Barsham, 1992: 1), ο οποίος πρέπει να ερμηνεύει, με κάποιον τρόπο, την πραγματικότητα που θα επιλέξει.

Τέταρτον, η ταινία ντοκιμαντέρ δηλώνεται ως τέτοια τόσο μέσα στους τίτλους της όσο και στο συνοδευτικό υλικό ή στην αίτηση για προβολή της (Bordwell-Thompson, 2004: 66). Το κριτήριο αυτό είναι πολύ σημαντικό, καθώς σοβαρές αμφισβητήσεις δημιουργούνται στις περιπτώσεις ταινιών με ηθοποιούς που ερμηνεύουν ιστορικά πρόσωπα και μάλιστα εμπεριέχουν και ειδησεογραφικό ή άλλο υλικό πραγματικών γεγονότων, ή όταν τα ντοκιμαντέρ χρησιμοποιούν την αναδραμάτιση (re-enactment) ή το animation, για να αναπαραστήσουν με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια ιστορικά στοιχεία μπροστά στην κάμερα. Η αντιδιαστολή γίνεται με τις ταινίες μυθοπλασίας που δηλώνονται ως «ιστορικές» ή «βιογραφικές» μυθοπλαστικές ταινίες «εποχής» (costume drama) ή «βασισμένες σε αληθινά γεγονότα». Η γενικότερη κατάσταση έχει γίνει ακόμη περισσότερο δυσδιάκριτη στον 21ο αιώνα, καθώς η ψηφιακή τεχνολογία επιτρέπει πλέον την ένθεση νέων εικόνων και προσώπων μέσα σε ιστορικές εικόνες, χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία.

Η προαναφερόμενη παράθεση των τεσσάρων αξόνων του ορισμού του ντοκιμαντέρ είναι ιδιαίτερα χρήσιμη στην οριοθέτηση της αφήγησης στο ντοκιμαντέρ. Είναι φανερό ότι σε ένα ντοκιμαντέρ η έννοια-κλειδί είναι η «πραγματικότητα» (actuality) όχι μόνο για τις θεωρίες περί λιγότερου ή περισσότερου ρεαλισμού αλλά και για την κατανόηση της αφηγηματικής του διάστασης: η πραγματικότητα είναι το ζητούμενο που προσπαθεί να καταδείξει ο δημιουργός και αυτό που ανασυστήνεται στο μυαλό του θεατή κατά τη διάρκεια προβολής, μέσα

από την αφηγηματική διαδικασία. Η ιδιαιτερότητα του ντοκιμαντέρ ως αφηγηματικού είδους εξαρτάται από τη σχέση του με την πραγματικότητα και τη «δημιουργική διαχείρισή» της. Με μια φράση, η έννοια της «Ιστορίας» (κατά Genette, «histoire») των μυθοπλασιών αντιστοιχεί στην έννοια της «πραγματικότητας» των ντοκιμαντέρ.

Πραγματικά, ο συνηθέστερος τρόπος με τον οποίο κατηγοριοποιούνται και προσλαμβάνονται τα ντοκιμαντέρ από τον θεατή είναι ανάλογος με το είδος της πραγματικότητας με την οποία εμπλέκονται, δηλαδή με την «Ιστορία» που θέλει ο δημιουργός τους να συγκροτήσει ο θεατής. Με μια πρόχειρη ματιά στα τηλεοπτικά προγράμματα είναι ευδιάκριτες οι σχετικές «ζώνες προγράμματος»: ιστορικά ντοκιμαντέρ με αντικείμενο προσωπικότητες και γεγονότα με σοβαρή χρονική απόσταση από την τρέχουσα επικαιρότητα ή και πολύ παλαιότερα, ντοκιμαντέρ επίκαιρων υποθέσεων (current affairs) για τρέχοντα κοινωνικά ζητήματα, πολιτικά ντοκιμαντέρ για πρόσφατα πολιτικά θέματα και πορτρέτα, κοινωνικά ντοκιμαντέρ για διαχρονικά κοινωνικά ζητήματα συγκρούσεων των κοινωνιών και των μελών τους, ανθρωπολογικά ντοκιμαντέρ με περιπτώσεις παρόμοιες με αυτές των ανθρωπολογικών ερευνών, επιστημονικά και επιμορφωτικά ντοκιμαντέρ στο πλαίσιο των θετικών ή φυσικών ή κοινωνικών επιστημών, ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρ σχετικά με την εξερεύνηση γεωγραφικών περιοχών μέσα από διάφορες προσεγγίσεις, ντοκιμαντέρ πολιτιστικά και περί τεχνών (arts and culture) με διάφορες υποκατηγορίες (βιογραφίες, αντικείμενα, φορείς πολιτισμού, αισθητικά ζητήματα). Ο Μεταλληνός (2003: 44-62) κάνει μια σχετικά ολοκληρωμένη καταγραφή αυτών των κατηγοριών, μιλώντας για το ντοκιμαντέρ στην τηλεόραση, αλλά προφανώς οι θεματικές κατηγορίες ισχύουν ευρύτερα στα παραδοσιακά μέσα. Ο Nichols (2010: 148), από τη άλλη, θεωρεί τις ίδιες αυτές κατηγορίες «προϋπάρχοντα μη μυθοπλαστικά μοντέλα» που υπήρχαν και σε άλλες τέχνες πλην οπτικοακουστικών (για παράδειγμα, η βιογραφία), αλλά πλέον υπάρχουν και ως ντοκιμαντέρ.

Εν κατακλείδι, το μέρος της πραγματικότητας με το οποίο ασχολείται το ντοκιμαντέρ αποτελεί και την Ιστορία του ή, στο λεξιλόγιο της πρακτικής (της σεναριογραφίας), τον αριστοτελικό Μύθο, τη «Σεναριακή Ιδέα» (Σκοπετέας, 2015: 49), το «εξωτερικό Θέμα» (Καλογεροπούλου, 2006: 212). Η επιλογή αυτού του μέρους ή πλευράς της

πραγματικότητας δεν είναι τόσο αυτονόητη όσο ακούγεται, καθώς η πραγματικότητα του θεατή, δηλαδή η ζωή, βιώνεται πολυεπίπεδα και πολυδιάστατα από όσους είναι πίσω από την κάμερα, ενώ η ταινία οφείλει να περιστρέφεται γύρω από ένα αριστοτελικό «όλον» (Αριστοτέλης, 1982: 233), δηλαδή έναν συγκεκριμένο, σαφή, ενιαίο θεματικό πυρήνα, ώστε να είναι λειτουργική και με ενιαία ταυτότητα.

2. Η έννοια της αναπαράστασης στο ντοκιμαντέρ

Το ερώτημα της εισαγωγής, αν η οπτικοακουστική αφήγηση μπορεί να ταυτιστεί με την οπτικοακουστική αναπαράσταση, ανακαλεί τις κυριαρχούσες, στις οπτικοακουστικές τέχνες σήμερα, θεωρίες της αφήγησης ως μίμησης. Εδώ εντάσσεται ο ιδιαίτερα δημοφιλής προβληματισμός του Tom Gunning σχετικά με την αυτονόητα μιμητική διάσταση μιας ταινίας που την οδηγεί, εκ φύσεως, να «δείχνει», δηλαδή να αναπαριστά «αυτόματα, μέσω της φωτογραφικής φύσης της εικόνας» (Gunning, 1991: 17). Η προσέγγιση του Gunning μιλάει για τα τρία επίπεδα «αφηγηματοποίησης» (narrativization) που μετατρέπουν την αναπαράσταση μέσω της φιλικής εικόνας σε εξιστόρηση: πρώτον, το προφιλμικό, δηλαδή τα στοιχεία που τοποθετούνται μπροστά στον φακό και προϋπάρχουν του γυρίσματος, και φυσικά της ταινίας, διαμορφώνοντας τον φιλικό χώρο (Gunning, ό.π.: 18-20), το λεγόμενο «μιζανσέν» (misc-en-scène): δεύτερον, τη σύνθεση του κάδρου που αφορά την οπτική θέση από την οποία τραβάει η κάμερα το προφιλμικό και κατ' επέκταση τη σύνθεση του κάδρου, την προοπτική, την απόσταση, τη γωνία, την κίνηση των αντικειμένων και της κάμερας, την τεμαχισμένη οθόνη και όλα τα άλλα οπτικά στοιχεία του κάδρου, και τρίτον, το μοντάζ, δηλαδή τη συνάρμωση των πλάνων σε αφηγηματικές ενότητες, αυτό που ο Gaudreault (2009) ονόμασε «mise-en-chain» («αλυσιδωτή σύνδεση»). Τα τρία επίπεδα λειτουργούν ταυτόχρονα και συντονισμένα, για να δημιουργήσουν την ιστορία, και συγκροτούν το κατά Gunning «σύστημα του αφηγητή».

Ο Gunning επικαλείται πολλάκις τον Gérard Genette, θεωρητικό της λογοτεχνίας, ο οποίος όμως επηρέασε τα μέγιστα την κινηματογραφική θεωρία, και χρησιμοποιεί ένα τριμερές μοντέλο (1983: 25-27)

που περιλαμβάνει: τη *récit/narrative*, που συνήθως μεταφράζεται ως «Αφηγηματικό κείμενο», την *histoire/story*, που συνήθως μεταφράζεται ως «Μύθος» ή «Ιστορία», και τη *narration*, που μεταφράζεται ως «Αφήγηση» ή ως «πράξη του αφηγείσθαι», και αναφέρεται στην ίδια την πράξη της εκφοράς, της παρουσίασης της αφήγησης, της εξιστόρησης. Η «Ιστορία αποτελεί το φαντασιακό περιεχόμενο του αφηγηματικού λόγου που κατασκευάζεται από τον θεατή/αναγνώστη», ενώ η «πράξη του αφηγείσθαι» είναι μια διαδικασία που γίνεται αντιληπτή («μόνο κατά συμπερασμό μέσω της εκδίπλωσης της διήγησης») (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 2010: 166). Από την άλλη, το Αφηγηματικό κείμενο, που είναι το ίδιο το κείμενο, συγκροτείται από εξαιρετικά ενδιαφέρουσες, όπως θα φανεί στη συνέχεια για την οπτικοακουστική αφήγηση στο ντοκιμαντέρ, συνιστώσες. Αυτές είναι ο Χρόνος, η Διάθεση και η Φωνή, δηλαδή οι χρονικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και πράξης του αφηγείσθαι, η εστίαση και οι αφηγηματικές ενδείξεις της πράξης του αφηγείσθαι πάνω στο αφηγηματικό κείμενο.

Η πρόταση του Gunning βασίζεται εν πολλοίς και στις σκέψεις του θεωρητικού του κινηματογράφου Steven Heath (1980) για τον «αφηγηματικό χώρο» (*narrative space*), ενώ ακόμη και η ίδια η ιδέα της «αφηγηματοποίησης» προέρχεται από αυτόν. Ο Heath υποστήριξε (ό.π.: 122) ότι η «αφηγηματοποίηση» προσπαθεί να διατηρήσει τη σφικτή ισορροπία ανάμεσα στη φωτογραφική εικόνα ως αναπαραγωγή της πραγματικότητας και του αφηγήματος ως αίσθηση και ευκολία κατανόησης αυτής της πραγματικότητας.

Με αυτόν τον τρόπο, όλες οι τεχνικές και τα τεχνάσματα της αναπαραστάσης που στοχεύουν στην, κατά Grierson, διαχείριση της πραγματικότητας (δηλαδή της αφηγηματικής Ιστορίας) λειτουργούν εκ των πραγμάτων ταυτόχρονα και ως τεχνικές που «αφηγηματοποιούν», αφού χρησιμεύουν ως τα οπτικοακουστικά σχήματα της πληροφορίας. Τέτοιες τεχνικές ταξινομημένες σε «τρόπους» παρατίθενται από τον Bill Nichols, αλλά και όλους όσους τις βελτίωσαν.

Οι έξι τρόποι του Bill Nichols (2010: 28-32) βασίζονται πάνω στην εμφάνιση και κυριαρχία αυτών σε διαδοχικές ιστορικές περιόδους των οπτικοακουστικών τεχνών. Εμφανίστηκαν με τη μορφή καλλιτεχνικών κινήσεων και αναφέρονται σε τρόπους διαχείρισης της πραγ-

ματικότητας που αφορούν την αναπαράσταση με χρήση οπτικοακουστικών τεχνικών, αλλά και τη θέση του Αφηγητή.

Έτσι, ήδη από τη δεκαετία του 1920 καταγράφεται και οριοθετείται ο Ποιητικός («poetic») τρόπος, που πρακτικά σημαίνει την αναπαράσταση της πραγματικότητας μέσω συνειρμών, τονικών και ρυθμικών ποιοτήτων και εικαστικών φορμαλιστικών συνδυασμών, ιδίως στη Σοβιετική Ένωση, τη Γαλλία και τη Γερμανία. Για παράδειγμα, η ταινία *Βροχή* (1929) του Joris Ivens είναι ολόκληρη γυρισμένη μέσα από μια απολύτως εικαστική οπτική και αναφέρεται στην εντύπωση που προκαλεί η βροχή στους κατοίκους μιας πόλης, απαλείφοντας πλήρως χρηστικές πληροφορίες χώρου και χρόνου ή επιχειρήματα. Αρκετές από τις ταινίες αυτού του τρόπου θεωρούνται και («πειραματικές»).

Στη δεκαετία του 1930, τα πρωτεία παίρνει ο Εκθεσιακός τρόπος («expository»),³ που βασίζεται στην όσο γίνεται πιο ουδέτερη και αντικειμενική παράθεση πληροφορίας από μια «φωνή από πάνω» από την εικόνα (voice-over)⁴ και στο μοντάζ των εικόνων ως αποδείξεις-τεκμήρια γύρω από θέσεις που προσπαθούν να πείσουν για την αλήθεια τους με λογική συνοχή αλλά χωρίς αντίλογο, συζήτηση ή αμφιβολία — είναι χαρακτηριστικό ότι η «φωνή από πάνω» σε αυτές τις ταινίες ονομάζεται ειρωνικά «φωνή του Θεού» (voice of God). Είναι ο κατεξοχήν τρόπος των ντοκιμαντέρ με έμφαση στα ιστορικά ντοκουμέντα, την εκπαίδευση, την επιμόρφωση και την ενημέρωση, ακόμη και σήμερα, καθώς ομοιάζει πολύ με τον αναπαραστατικό τρόπο των δημοσιογραφικών ρεπορτάζ.

Τη δεκαετία του 1960, και σε συνδυασμό με την εξέλιξη της τεχνολογίας των καμερών που έκανε εφικτή τη φορητότητά τους από τον ντοκιμαντερίστα, αναδεικνύεται ο Παρατηρησιακός τρόπος (observational), ο οποίος δίνει έμφαση στην άρατη κάμερα που παρατηρεί επιλεκτικά την καθημερινότητα των εμφανιζόμενων μπροστά στον φακό, χωρίς καθόλου συνεντεύξεις με ερωταποκρίσεις, χωρίς μουσική που προέρχεται εκτός του εικονιζόμενου χώρου, αλλά με μεγάλα

3. Μεταφράζεται επίσης ως «Επεξηγηματικός» ή «Παραθετικός».

4. «Φωνή από πάνω», δηλαδή voice-over: η ομιλία που έχει εγγραφεί σε χώρο διαφορετικό από τον χώρο που απεικονίζεται τη στιγμή που αυτή ακούγεται.

μονοπλάνο, με φωτισμό χωρίς την παραμικρή διόρθωση και με κάμερα στο χέρι, η οποία δεν παρεμβαίνει αλλά απλώς παρατηρεί τα τεκταινόμενα, όπως μια «μύγα στον τοίχο» (fly on the wall). Στην ιδανική εκδοχή του, ασχολείται με «μικρά» κοινωνικά θέματα ενός ή λίγων ανθρώπων (χαρακτήρων) μέσα από τα οποία προκύπτουν τυχόν ευρύτερα νοήματα και δίνει έμφαση λιγότερο στη γεγονοτική πληροφωρία και περισσότερο στην καταγραφή των συναισθημάτων τα οποία ξεδιπλώνονται λόγω της βαθιάς σχέσης και οικειότητας που έχει αναπτύξει ο δημιουργός του ντοκιμαντέρ με το θέμα του μπροστά στην κάμερά του (Στεφανή, 2016). Το σύγχρονο κίνημα του direct cinema στην Αμερική ταυτίστηκε με αυτόν τον τρόπο, ο οποίος παραμένει εξαιρετικά δημοφιλής ως σήμερα, γιατί επιτρέπει στον θεατή να νιώθει ότι είναι «εκεί» την ώρα της δημιουργίας των γεγονότων και ότι βλέπει ένα πλήρες αφήγημα να εκτυλίσσεται μπροστά του. Κλασικό τέτοιο παράδειγμα είναι οι ταινίες του Fred Wiseman, όπως το *High School* (1968), που παρακολουθεί μια τυπική ημέρα μιας ομάδας μαθητών σε ένα γυμνάσιο της Φιλαδέλφειας των ΗΠΑ — στην πράξη γυρίστηκε σε πέντε συνεχείς εβδομάδες. Διόλου τυχαία, αυτά τα ντοκιμαντέρ είναι τα πλέον δημοφιλή στα φεστιβάλ ταινιών, καθώς προσφέρουν το πεδίο για δημιουργία αφηγημάτων με χαρακτήρες και γεγονότα σε σχέση αιτίας - αποτελέσματος, θυμίζοντας έτσι ταινίες μυθοπλασίας ως προς τη λειτουργία των ταυτίσεων, τις συναισθηματικές κορυφώσεις και το ψυχαγωγικό αποτέλεσμα.

Η δεκαετία του 1960 είδε επίσης την άνθηση, κυρίως στην Ευρώπη, του cinema verité, που εγκαινίασε τον λεγόμενο Συμμετοχικό (participatory ή interactive)⁵ τρόπο, όπου η έμφαση δίνεται στη σχέση ανάμεσα στον δημιουργό και το θέμα του. Ευνοήθηκε επίσης από την τεχνολογία που επέτρεψε τη σύγχρονη καταγραφή εικόνας και ήχου στο γύρισμα. Βασικά οπτικοακουστικά στοιχεία του είναι οι συνεντεύξεις, οι συζητήσεις, η συμμετοχή του δημιουργού στην καθημερινότητα και στις ζωές των εικονιζομένων, ενώ ο ίδιος μπροστά

5. Interactive (διεπιδραστικός) είναι ο όρος που είχε χρησιμοποιήσει ο Nichols στην πρώτη κατηγοριοποίηση των τρόπων που είχε προτείνει το 1991. Στη συνέχεια οι ταινίες του interactive τρόπου εντάχθηκαν σχεδόν εξ ολοκλήρου στον «Συμμετοχικό».

στην κάμερα σχεδόν συνεχώς λειτουργεί ως το όχημα για τον θεατή, προκειμένου αυτός να μπει στον κόσμο του υπό διερεύνηση θέματος μέσα από σχέση του δημιουργού με το θέμα (Nichols, 2011: 181). Τα ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρ με παρουσιαστή και τα ερευνητικά ντοκιμαντέρ από δημοσιογράφους είναι τα πλέον συνηθισμένα αυτού του τρόπου σήμερα.

Η δεκαετία του 1970 και οι επόμενες επέτρεψαν την άνθηση και τον εμπλουτισμό ενός τρόπου που είχε μόνο σποραδικά δείγματα παλαιότερα. Ο Αναστοχαστικός τρόπος (reflexive)⁶ αναφέρεται στην αναπαράσταση μιας πραγματικότητας όπου το σημαντικό είναι τόσο ο τρόπος αναπαράστασης όσο και το ίδιο το θέμα. Η αναπαράσταση μέσα από την εικόνα του ντοκιμαντέρ δεν κρύβεται αλλά αντίθετα δηλώνεται ως προβληματισμός για το πόσο η πραγματικότητα είναι «πραγματική» και ποια είναι η σχέση του θεατή με αυτήν. Εδώ ανήκουν μερικά «ψευδοντοκιμαντέρ», τα ντοκιμαντέρ-παρωδίες και οι ταινίες που πειραματίζονται με τα θέματα, τους εικονιζόμενους και τα όρια της κατασκευής της πραγματικότητας από τον δημιουργό, αλλά και διάσημες ταινίες της ιστορίας του ντοκιμαντέρ που καταγράφουν την κινηματογραφική διαδικασία, όπως *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929), ανήκουν σε αυτή την κατηγορία.

Στη μεταμοντέρνα κατάσταση, ιδίως από το 1990 και μετά, η φανερή και δηλωμένη υποκειμενική παρέμβαση του δημιουργού στο έργο τέχνης, η χρήση έτοιμων και προκατασκευασμένων οπτικοακουστικών υλικών και η χρήση καθιερωμένων μεθόδων αναπαράστασης θεωρούνται εκ των ων ουκ άνευ. Στην περίπτωση της τάσης του ντοκιμαντέρ που εμφανίστηκε αυτή την εποχή και ονομάστηκε Επιτελεστικό (performative), όλες οι προηγούμενες τεχνικές και στρατηγικές μπορούν να είναι παρούσες (voice-over, ποιητικές συνδέσεις, έτοιμα πλάνα αρχείου, συνεντεύξεις, συμμετοχή του δημιουργού μπροστά στην κάμερα, πειραματισμοί στο μοντάζ) αλλά μέσα από το φίλτρο μιας δηλωμένης υποκειμενικής προσέγγισης στην πραγματικότητα, αυτής του δημιουργού. Χωρίς να ξεφεύγει σε δομές αφηρημένες ή καθολικά συνειρμικές, το Επιτελεστικό ντοκιμαντέρ μπορεί να γίνει Ποιητικό ή να έχει στοιχεία Συμμετοχικού με συνεντεύξεις ή κομμάτια ολό-

6. Ενίοτε μεταφράζεται ως «αυτοπαθητικός».

κληρα που θυμίζουν Εκθεσιακό τρόπο με αρχειακό υλικό, αλλά πάντα μέσα από το φίλτρο της ερμηνείας του δημιουργού του για την πραγματικότητα που περιλαμβάνει λιγότερο πληροφορίες χώρου και χρόνου και περισσότερο μια ενσωματωμένη γνώση και εμπειρία, συναισθήματα, μνήμες, ποιητική ελευθεριότητα και αφηγηματική χαλαρότητα.

Πέρα από τους έξι τρόπους αναπαράστασης του Nichols, άλλοι τρόποι, όπως το λεγόμενο Πολυσυλλεκτικό (compilation) ντοκιμαντέρ στον 21ο αιώνα, που συγκροτείται αμιγώς από αρχειακά οπτικοακουστικά υλικά, γυρισμένα για άλλο σκοπό και περιστάσεις, θα μπορούσε να ενταχθεί ως υποκατηγορία στον Επιτελεστικό τρόπο — για παράδειγμα, πλάνα από home movies, διαφημιστικά, τηλεοπτικές εκπομπές μουσικά κλιπ που συγκροτούν ένα πολιτικό ντοκιμαντέρ (Σκοπετέας, στο Στάθη & Σκοπετέας, 2009: 224 επ.). Βέβαια, τα πρώτα δείγματα ντοκιμαντέρ εξ ολοκλήρου με αρχειακό υλικό για παρόμοιο σκοπό (για παράδειγμα, ειδησεογραφικές ταινίες και ρεπορτάζ που χρησιμοποιούνται για τη συγκρότηση ενός ιστορικού-πολιτικού ντοκιμαντέρ) υπάρχουν ήδη από τη δεκαετία του 1920 — όμως τότε ήταν στο πλαίσιο του Εκθεσιακού τρόπου (Στάθη & Σκοπετέας, ό.π.: 229).

Ακόμη και αν δεν υπάρχει η δηλωμένα υποκειμενική ματιά του δημιουργού, πάλι είναι πιθανόν ένα ντοκιμαντέρ να χρησιμοποιεί περισσότερους από έναν τρόπους σήμερα. Τότε αποκαλείται απλώς «Υβριδικό» (hybrid), ένας όρος που χωράει σχεδόν οτιδήποτε δεν κατατάσσεται αλλού. Ο Ward (2006: 22) χρησιμοποιεί τον όρο για να μιλήσει για τη σημασία που έχει πλέον όχι τόσο ο τρόπος αναπαράστασης αλλά το συγκεκριμένο επικοινωνιακό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτός ο τρόπος αναπτύσσεται. Όμως, «Υβριδικά» είναι επίσης τα ντοκιμαντέρ που γυρίζονται με την αισθητική του υποτιθέμενου «απόλυτου» ρεαλισμού που προσφέρουν οι μικροσκοπικές ψηφιακές κάμερες οι οποίες βλέπουν καλύτερα και από το ανθρώπινο μάτι (Landesman, 2008).

Κατά τον Chris Cagle (2012), «Υβριδικά» είναι τα ντοκιμαντέρ στα οποία πολλοί τρόποι συνυπάρχουν σε μια αφήγηση που την αποκαλεί «Μετακλασική» (Post-classical), σε αντιδιαστολή με την «αμερικανική κλασική αφήγηση στο ντοκιμαντέρ» που παραμένει κυρίαρχη και πλησιάζει το θέμα με μια άρατη κάμερα, «ρητορική» διάθεση (δηλαδή να πείσει) και ήχο με voice-over, που παραπέμπει σαφώς σε έναν ή περισσότερους από τους τρόπους του Nichols —κυ-

ρίως στον Εκθεσιακό— με σαφήνεια και χωρίς διάθεση πειραματισμού.⁷

Οι τρόποι αναπαράστασης του Nichols και των υπολοίπων έγιναν δεκτοί, λιγότερο ή περισσότερο, όχι μόνο για τις ταινίες ντοκιμαντέρ αλλά ευρύτερα για τις μη μυθοπλαστικές δημιουργίες, ιδίως της τηλεόρασης: για παράδειγμα, στοιχεία από τον Παρατηρησιακό τρόπο υπάρχουν πολύ έντονα ενσωματωμένα στα παιχνίδια-θεάματα reality που κυριαρχούν στο τηλεοπτικό πρόγραμμα παγκοσμίως στον 21ο αιώνα, ενώ ο Συμμετοχικός τρόπος είναι διάχυτος στα τηλεπαιχνίδια αλλά και σε όλες σχεδόν τις δημοσιογραφικές εκπομπές σε στούντιο ή εκτός (Butler, 1999: 81-87).

3. *Ο Αφηγητής και η οπτική γωνία στο ντοκιμαντέρ*

Αν η επιλογή του κομματιού της πραγματικότητας με το οποίο ασχολείται το ντοκιμαντέρ εξασφαλίζει την Ιστορία της αφήγησής του και τη σεναριακή κεντρική ιδέα του (τον πυρήνα αυτού που απεικονίζεται πάνω στην οθόνη), τι είναι αυτό που θέτει τα όρια της προσέγγισης σε αυτή την ιδέα και κατ' επέκταση νοηματοδοτεί τα εικονιζόμενα ή τις δράσεις; Η απάντηση δεν μπορεί παρά να αναφέρεται σε επιλογές ως προς το κοινό στο οποίο απευθύνεται η ταινία και εξαρτάται άμεσα από την Οπτική Γωνία με την οποία ο δημιουργός του ντοκιμαντέρ θέλει ο θεατής να βλέπει τα εικονιζόμενα. Η οπτική γωνία μπορεί να είναι αυτή του Αφηγητή ή αυτή των εικονιζόμενων χαρακτήρων ή εναλλασσόμενη.

Στην πράξη, το θέμα του Αφηγητή αφορά τις ταινίες ντοκιμαντέρ σε δύο επίπεδα: αυτό του αφηγητή, που οργανώνει την αφήγηση, και εκείνο του κυριολεκτικού αφηγητή-εκφωνητή, που εξηγεί ή εκφωνεί κείμενο με voice-over ή on camera, και πάνω στη φωνή του ενθέτονται εικόνες ως τεκμήρια.

7. Το «μετακλασικό» ντοκιμαντέρ αντιδιαστέλλεται επίσης προς το αυθεντικό («direct cinema») και το «art documentary», που τονίζει την παρουσία του δημιουργού, μπαίνοντας κάπου ανάμεσα σε αυτά και προσφέροντας «χαρακτηροκεντρικές ιστορίες».

Η δεύτερη περίπτωση είναι σχετικά σαφής, καθώς ο Αφηγητής αποτελεί συστατικό στοιχείο του τρόπου αναπαράστασης (του Εκθεσιακού τρόπου και ενίοτε του Συμμετοχικού και του Επιτελεστικού). Σύμφωνα με την τυπολογία των αφηγητών του Gerard Genette, ένας Αφηγητής σε μια ταινία μπορεί να είναι, ως προς το διηγητικό επίπεδο στο οποίο ανήκει, είτε ενδοδιηγητικός είτε εξωδιηγητικός (extra diégétique). Οι ενδοδιηγητικοί Αφηγητές είναι χαρακτήρες που βρίσκονται εντός της ιστορίας που αφηγούνται, ενώ οι εξωδιηγητικοί Αφηγητές βρίσκονται έξω από την ιστορία την οποία αφηγούνται, είναι οι απρόσωποι αφηγητές εκτός διήγησης που λειτουργούν μέσα από τους κώδικες και τα κανάλια έκφρασης. Επιπροσθέτως, κατά τον Genette, οι αφηγητές διαιρούνται, ως προς τον βαθμό συμμετοχής τους στην ιστορία, σε ετεροδιηγητικούς (hétérodiégétique), όταν δεν συμμετέχουν στην ιστορία που αφηγούνται, και σε ομοδιηγητικούς, όταν συμμετέχουν είτε ως πρωταγωνιστές (αυτοδιηγητικοί = πρωτοπρόσωποι) είτε ως αυτόπτες μάρτυρες.

Υπάρχει θεωρητική διαφωνία ως προς το αν η χρήση voice-over υποδηλώνει έναν ενδοδιηγητικό Αφηγητή ή εξωδιηγητικό. Όπως γράφει ο David Alan Black (στο Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 2010: 167), αν αυτός ο Αφηγητής «εξαρτάται από την προηγούμενη αφηγηματική πράξη του ίδιου του φιλικού κειμένου», είναι ενδοδιηγητικός. Ωστόσο, πιο πειστική είναι η άποψη ότι ο κυριολεκτικός αυτός Αφηγητής στον Εκθεσιακό τρόπο (που συνηθίζεται, για παράδειγμα, στα ιστορικά ντοκιμαντέρ) είναι εξωδιηγητικός, καθώς βρίσκεται ένα επίπεδο υψηλότερα από τα εικονιζόμενα και σαφώς χωρικά και χρονικά μακριά τους. Αντίθετα, σε ταινίες όπως αυτές του Επιτελεστικού τρόπου, το voice-over ουσιαστικά στήνει από μέσα την Ιστορία, άρα είναι ενδοδιηγητικός Αφηγητής. Για παράδειγμα, ο αφηγητής-εκφωνητής σε ένα τυπικό ντοκιμαντέρ για μάχες στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είναι ουδέτερος, άρατος και εκφωνεί ως «φωνή του Θεού» την ιστορική αλήθεια, ήδη προαποφασισμένη από τους συμβούλους ιστορικούς εντός του Εκθεσιακού τρόπου. Αντίθετα, ο αφηγητής-εκφωνητής Φίλιππος Κουτσαφτής στο πολυβραβευμένο *Αγέλαστος πέτρα* (2000) εκφράζει συνεχώς την υποκειμενική του αλήθεια και κυριολεκτικά δημιουργεί την Πλοκή και τα νοήματα της ταινίας στο πλαίσιο του Επιτελεστικού τρόπου.

Η διάκριση σε οργανωτή ή κυριολεκτικό Αφηγητή στα ντοκιμαντέρ ανακαλεί τον Seymour Chatman, που εισηγείται τη διάκριση ανάμεσα στον Αφηγητή («παρουσιαστή») (presenter), που αποτελεί συστατικό μέρος της αφηγηματικής διαδικασίας, και τον «εφευρέτη» της Ιστορίας και της αφηγηματικής διαδικασίας, που είναι η πηγή μέσα στη/της ταινίας στην οποία αποδίδονται τα προαναφερόμενα. Ο Chatman υποστηρίζει ότι ο δεύτερος είναι αναμφίβολα ένας γενεσιουργός παράγοντας (agent) της αφήγησης, όχι ως φυσικό πρόσωπο (του σκηνοθέτη, του σεναριογράφου ή του παραγωγού) αλλά ως «εννοούμενος δημιουργός» (implied author), του οποίου η βασική ευθύνη είναι η γενική σχεδίαση της επικοινωνίας/μετάδοσης της ιστορίας, περιλαμβανομένης και της επιλογής του ενός ή περισσότερων «παρουσιαστών» της ιστορίας (1990: 132-134).

Επιπρόσθετα, ο Nichols αναφερόμενος στη «Φωνή» (voice) μιας ταινίας (2010: 4), που ανακλά ευθέως στον τρόπο αναπαράστασης μέσα από τον οποίο «αφηγείται», διευκρινίζει αμέσως ότι δεν αναφέρεται απλώς στη φωνή ενός εκφωνητή που περιγράφει ή σχολιάζει τα δρώμενα πάνω από τις εικόνες, αλλά τη Φωνή που προέρχεται από το σύνολο των τεχνικών της οπτικοακουστικής παρουσίασης — από την επιλογή των πλάνων έως τη χρήση των τίτλων και τη χρησιμοποίηση του voice-over. Με άλλα λόγια, κάθε τρόπος είναι μια Φωνή, ένας διαφορετικός Αφηγητής.

Με παρόμοια προσέγγιση, ο Tom Gunning υποστηρίζει ότι ο κινηματογραφικός Αφηγητής δεν πρέπει να συγχέεται με τον άνθρωπο-«δημιουργό» (author) της ταινίας, καθώς ο πρώτος λειτουργεί μέσω της διαμόρφωσης και του καθορισμού της οπτικής σημασίας των κινηματογραφικών εικόνων, δημιουργώντας μια ιεραρχία των αφηγηματικά σημαντικών λεπτομερειών, ακόμη και όταν οι εικόνες φαίνονται σαν να ξεδιπλώνονται από μόνες τους, ενώ ο δεύτερος ίσως δεν χρειάζεται ούτε καν να μνημονεύεται στο πλαίσιο της αφηγηματικής διαδικασίας, όπου ο θεατής είναι ο πραγματικά σημαντικός παράγων. Όμως, ο Αφηγητής ως «θεωρητική οντότητα» είναι απαραίτητος στον θεατή, καθώς «σχεδιάζει την πλοκή, τις προθέσεις του αφηγήματος και δίνει μια συγκεκριμένη κατεύθυνση στο νόημα», ενώ «βοηθά να συνδέσουμε τη φιλμική φόρμα με ευρύτερα πλαίσια». Και επιπλέον μας συνδέει με την ιδέα ότι τελικά υπάρχει ένα ανθρώπινο ον πίσω

από αυτή την αφήγηση της ταινίας (ο δημιουργός σεναριογράφος, σκηνοθέτης ή παραγωγός) όπως και πίσω από κάθε άλλη αφήγηση στη ζωή (1991: 24-25).

Με την ύπαρξη κάθε είδους Αφηγητή στις ταινίες διαφώνησε έντονα ο David Bordwell (1985: 61-62). Ο Αφηγητής που εμφανίζεται με κάποιον τρόπο στην ταινία έχει απορροφηθεί από τη γενική διαδικασία της πράξης του αφηγείσθαι, που μάλιστα δεν την παράγει ο ίδιος. Ο «εννοούμενος δημιουργός» είναι όντως μια ενδιαφέρουσα οντότητα που όμως επίσης δεν χρειάζεται να ληφθεί υπόψη, καθώς η αφήγηση, κατά Bordwell, είναι μια «οργάνωση από ενδείξεις για τη συγκρότηση της Ιστορίας από την πλευρά του θεατή», δηλαδή δεν απαιτεί απαραίτητα έναν πομπό αλλά μόνο έναν δέκτη, καθώς αυτή η διαδικασία δεν ανταποκρίνεται παρά ελάχιστες φορές στο κλασικό σχήμα πομπός-μήνυμα-δέκτης.

Στην ίδια γενική γραμμή περί θεατή είναι και ο Branigan, που επιπρόσθετα υποστηρίζει τη θεωρία της Οπτικής Γωνίας («ποιος κοιτάει») μέσα από την οποία ο θεατής διαβάζει και ερμηνεύει τα γεγονότα. Σχεδόν παράλληλα με τον Nick Browne (1982: 13-15), ο οποίος μίλησε για την Οπτική Γωνία που αφορά «την τοποθέτηση του θεατή από τον αφηγητή σε σχέση με το σχόλιο του Αφηγητή πάνω στην Ιστορία» (και συνδυάζεται επίσης με τη θέση της κάμερας και της Οπτικής Γωνίας του χαρακτήρα μέσα στη σκηνή), ο Branigan μίλησε για την «υποκειμενική Οπτική Γωνία» (point of view). Με κείμενά του το 1975 και το 1984 ο Branigan υποστήριξε ότι το υποκειμενικό στοιχείο είναι παρόν σε όλες τις επιλογές σχετικά με το πώς θα εξιστορηθεί και θα προσληφθεί η ιστορία: κατά συνέπεια, όποτε ο χαρακτήρας «εστιάζει» σε κάτι μέσα στη δράση, μαζί του εστιάζει και ο θεατής. Συνεπακόλουθα, όλος ο χώρος οργανώνεται από τον τρόπο που βλέπει ο θεατής και νοηματοδοτεί τον μυθοπλαστικό κόσμο. Ο Branigan θεωρεί ότι η Οπτική Γωνία είναι ένα «σύστημα που ελέγχει την πρόσβαση του θεατή στη σημασία των εικονιζομένων» (1984: 212 επ.), γεγονός που κατ' επέκταση τον οδηγεί στην τοποθέτηση του θεατή ως κύριου παράγοντα οργάνωσης της αφήγησης.

Τέλος, στο θέμα του Αφηγητή ο Genette (1983) φαίνεται να λύνει αλλιώς το ερώτημα, καθώς εισηγείται τον όρο «Αφηγητής» (που τον αντιλαμβάνεται ως αυτόν που εξιστορεί) αλλά και τον όρο «Εστίαση»

(focalization). Ο Genette εισήγαγε τον όρο «εστίαση» το 1972 και θεώρησε ότι πρόκειται για μια αναδιατύπωση της «τυπικής ιδέας της Οπτικής Γωνίας» (1980: 65). Αυτή αφορά τη δραστηριότητα των χαρακτήρων από την προοπτική των οποίων γίνονται αντιληπτά τα γεγονότα, «τη γωνία από την οποία παρατηρείται η ζωή ή η δράση», η οποία μπορεί να είναι διαφορετική από αυτή του Αφηγητή: με απλά λόγια, αφορά στο ποιος κάνει την αφήγηση, δηλαδή «ποιος μιλάει», και «ποιος βλέπει».⁸ Αργότερα, η Rimmon-Kenan (1994: 71) συμπεριέλαβε στην έννοια της Εστίασης «τον γνωστικό, συγκινησιακό και ιδεολογικό προσανατολισμό».

Πώς αξιοποιείται ο προβληματισμός γύρω από τον Αφηγητή και την Οπτική Γωνία (ή Εστίαση) στη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ; Είναι προφανές ότι οι απόψεις των Branigan και Bordwell, όσο ενδιαφέρουσες και να ακούγονται κατά την ανάλυση, δεν έχουν νόημα κατά τη δημιουργική διαδικασία της αφήγησης του ντοκιμαντέρ, καθώς το φυσικό πρόσωπο που δημιουργεί την αφήγηση εκ των πραγμάτων είναι και λειτουργεί ως εννοούμενος και ίσως και ως πραγματικός Αφηγητής/παρουσιαστής, προβαίνοντας σε μια σειρά από επιλογές. Το να ισχυριστούν οι δημιουργοί της ταινίας ότι δεν υπάρχει έστω εννοούμενος Αφηγητής είναι σαν να αμφισβητούν την ίδια την ύπαρξή τους ως προς την οργάνωση των στοιχείων της ταινίας. Με άλλα λόγια, η ύπαρξη του Αφηγητή, και κατ' επέκταση της Οπτικής Γωνίας του, που νοηματοδοτεί τα εικονιζόμενα κατά τη διαδικασία δημιουργίας της ταινίας, πρέπει να θεωρείται δεδομένη. Η Οπτική Γωνία του Αφηγητή προφανώς εναλλάσσεται με την Οπτική Γωνία των χαρακτήρων, αν υπάρχουν, στην ταινία.

Στην πρακτική της δημιουργίας μυθοπλαστικής αφήγησης, όπου η ύπαρξη Ιστορίας, χαρακτήρων και Οπτικής Γωνίας είναι δεδομένη, είναι χρήσιμοι οι όροι «εξωτερικό θέμα» και «εσωτερικό θέμα»

8. Διακρίνονται τρία είδη Εστίασης και αφηγητή: η μηδενική Εστίαση, όπου ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από οποιοδήποτε πρόσωπο (παντογνώστης αφηγητής) μέσα στο αφηγηματικό κείμενο (*récit*) (στην περίπτωση των ταινιών, τα πρόσωπα είναι οι «χαρακτήρες»). Η εσωτερική Εστίαση, όπου ο αφηγητής λέει όσα ξέρει και ένα πρόσωπο μέσα στο *récit*. Και η εξωτερική Εστίαση, όπου ο αφηγητής λέει λιγότερα από όσα ξέρει οποιοδήποτε πρόσωπο.

(Καλογεροπούλου, 2006: 211).⁹ Πολύ γενικά μιλώντας, οι όροι αναφέρονται στη δράση και στις αποφάσεις του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα μέσα από το εσωτερικό και το εξωτερικό κίνητρό του (Hauge, 1988: 50-53). Το εξωτερικό κίνητρο ταυτίζεται με τη σεναριακή κεντρική ιδέα (concept) γύρω από την οποία περιστρέφεται η λεγόμενη «σύγκρουση» — τι επιθυμεί να πετύχει ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας και ποιος τον εμποδίζει (αγγλιστί «the want»). Το εσωτερικό κίνητρο γύρω από τα βαθύτερα κίνητρά του (γιατί το επιθυμεί, τι του χρειάζεται, αγγλιστί «the need»· Καλογεροπούλου, 2006: 108-109) και κατ' επέκταση στην «καθολική δήλωση για την ανθρώπινη κατάσταση για την οποία ο δημιουργός θέλει να κάνει μέσα από αυτά» (Frensham, 1996: 51), αλλά και την «άποψη του σεναριογράφου για το υλικό του» (Howard & Mabley, 1995: 55). Με πιο απλά λόγια, σε ποια πανανθρώπινη αξία θέλει να αναφερθεί ο δημιουργός και για την οποία μάχεται ο πρωταγωνιστής, καθώς είναι μια εσωτερική και βασική ανάγκη του. Για παράδειγμα, στο Χόλιγουντ στη δεκαετία του 1990 οι κυρίαρχες αυτές αξίες ήταν οι: Εκδίκηση, Επιβίωση, Χρήμα, Εξουσία, Δόξα, Αυτογνωσία, Αγάπη (Frensham, 1996: 52). Είναι προφανές ότι οι αξίες αυτές σχετίζονται με τα γιουγκιανά συλλογικά αρχέτυπα αλλά και τις «πλοκές» του Γκαίτε (Καίσιερ, 1976: 294-296).

Δεν υπάρχει κανένας λόγος να μη δεχτούμε ακριβώς την ίδια οριοθέτηση για τα ντοκιμαντέρ που είναι χαρακτηροκεντρικά: το «εξωτερικό θέμα», η σεναριακή ιδέα σε ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να έχει ακριβώς την ίδια σημασία, δηλαδή τι επιθυμεί να πετύχει ο βασικός χαρακτήρας σε όλη τη διάρκεια της ταινίας με τη δράση που αναπτύσσει, ποιο ευρύτερο πρόβλημά του θέλει να λύσει, ποιος είναι ο πυρήνας της δράσης του κ.λπ.

Και το εσωτερικό θέμα, που είναι κάτι πιο πολύπλοκο και αφορά τόσο το εσωτερικό κίνητρο του βασικού χαρακτήρα σε ένα χαρακτηροκεντρικό ντοκιμαντέρ (γιατί επιδιώκει αυτό που επιδιώκει) όσο και τα όρια της προσέγγισης του Αφηγητή από πίσω του, δηλαδή τελικά τον Αφηγητή και την Οπτική Γωνία που, όπως έλεγε ο Branigan (1984), νοηματοδοτεί τα εικονιζόμενα. Ή, με τα λόγια του Genette, «ποιος μιλάει» και «ποιος κοιτάει» μέσα από αυτά που καταγράφονται.

9. Εναλλακτικοί όροι «εσωτερικό» ή «δραματικό» ή «συναισθηματικό» θέμα.

Αν δεν είναι χαρακτηροκεντρικό το ντοκιμαντέρ, τότε, κατ' αναλογία, το «εξωτερικό θέμα» περιστρέφεται γύρω από την κατάσταση που αναλύεται ή τον πυρήνα του προβλήματος που παρουσιάζεται ή το ερευνητικό ερώτημα που τίθεται για την πραγματικότητα πάνω στην οθόνη. Και το «εσωτερικό θέμα» αφορά τα όρια της προσέγγισης του Αφηγητή, το πλαίσιο της έρευνας, τους στόχους της έρευνας και τα νοήματα που βρίσκονται από πίσω από τα εικονιζόμενα, την ιδεολογική και ερμηνευτική λειτουργία του (Καλλίνης, 2005: 43). Και στις δύο περιπτώσεις, το νόημα των καταγεγραμμένων σχετίζεται με το ποιος είναι ο «Αφηγητής», κυριολεκτικός εκφωνητής ή ως «θεωρητική κατασκευή», γιατί λέει όσα λέει, σε πόσο βάθος τα αναλύει, με ποια εργαλεία και από ποια θέση βάζει τον θεατή να κοιτάει. Τυχόν εκκρεμότητες στην αποσαφήνιση των ορίων του Αφηγητή, εννοούμενου ή κυριολεκτικού, και της Οπτικής Γωνίας (Εστίασης) αποτελούν στην πράξη εκκρεμότητες ως προς την εξαγωγή των νοημάτων του ντοκιμαντέρ, και πιθανόν να οδηγήσουν σε ασάφεια και σύγχυση τον θεατή.

4. Η Αφηγηματική Δομή στο ντοκιμαντέρ

Όμως, ούτε ο Αφηγητής, ούτε η Οπτική Γωνία, ούτε οι τρόποι «αναπαράστασης» και «αφηγηματοποίησης», που λίγο έως πολύ προέρχονται από την παράδοση της αφήγησης ως «μίμησης» και από την παράδοση της πλατωνικής «Διήγησης» και της μπενβενιστιανής «εκφοράς» (Benveniste, 1971), μοιάζουν ικανοί να οργανώσουν τη σειρά των εικόνων σε μια ταινία, τη Δομή της, καθώς δεν δίνουν ικανοποιητικές απαντήσεις στο μείζον πρόβλημα της διαχείρισης του χρόνου πρόσληψης των γεγονότων και της ροής της αφήγησης κατά τη δημιουργία της. Υπάρχει μια σχολή που συνδυάζει αρκετά καλά, κατά τη γνώμη μου, τη δημιουργία Αφηγηματικής Δομής με την αναπαράσταση: η προσέγγιση των νεοφορμαλιστών θεωρητικών, του καθηγητή David Bordwell προεξάρχοντος.

Ο Bordwell παίρνει τις θεωρίες των Ρώσων φορμαλιστών θεωρητικών, ιδίως των Shklovsky, Eikhenbaum, Mukarovsky και Tynianov, για τις έννοιες της Ιστορίας (Fabula), της Πλοκής (Syuzet) και

της συμβολής του Ύφους/στιλ (Style) στη διαμόρφωση της Ιστορίας, και τις προσαρμόζει στην οπτικοακουστική αφήγηση όπως αυτή είχε ωριμάσει πλέον στη δεκαετία του 1970 και μετά (1985).

Κατά τους νεοφορμαλιστές, η Ιστορία, που αντιστοιχεί στην *histoire* του Genette, μορφοποιείται μέσα στο μυαλό του θεατή: αυτός συγκροτεί την Ιστορία με βάση τα στοιχεία και τις ενδείξεις που του παρέχονται, «αναζητώντας αιτιολογικές, χωρικές ή χρονικές συνδέσεις» (Bordwell, 1985: 49) και περιλαμβάνοντας τα γεγονότα με τη χρονολογική σειρά που εξελίσσονται, ακόμη και αν αυτά έχουν συμβεί πριν ξεκινήσει η ταινία και εικάζονται (Bordwell-Thompson, 2004: 119).

Η Πλοκή είναι ένα σύστημα που τακτοποιεί τα επιμέρους στοιχεία της Ιστορίας, επιλέγει ποια θα δείξει και με ποια σειρά. Το Ύφος είναι ένα σύστημα που αφορά τη χρήση των οπτικοακουστικών τεχνικών, που μπορούν να χωριστούν σε τέσσερις μεγάλες ομάδες: φωτογραφία, ήχος, μοντάζ και μιζανσέν, δηλαδή η διαμόρφωση του χώρου μπροστά στον φακό σε συνάρτηση με την ερμηνεία, τα σκηνικά, τα κοστούμια και το μακιγιάζ (Bordwell-Thompson, 2004: 198). Είναι αξιοσημείωτη η ομοιότητα του Ύφους με τους τρόπους «αφηγηματοποίησης» του Gunning (που βασίζεται επίσης σε θεωρίες των Heath και Genette) όπως προαναφέρθηκε. Καθώς για τους νεοφορμαλιστές το κέντρο της διαδικασίας της αφήγησης είναι ο θεατής, «αφήγηση» (narration) είναι η διαδικασία όπου η πλοκή και το ύφος της ταινίας αλληλεπιδρούν καθοδηγώντας και παρακινώντας τον θεατή στη συγκρότηση της ιστορίας της ταινίας (Bordwell, 1985: 53).

Τα πιο ενδιαφέροντα σημεία στη θεωρία των νεοφορμαλιστών σε ό,τι αφορά το ντοκιμαντέρ είναι, πρώτον, το ξεκάθαρο μοντέλο της αλληλεπίδρασης των δύο συστημάτων, Ύφους και Πλοκής, που συγκροτούν την Αφήγηση, δηλαδή τη δημιουργία της Ιστορίας από τον ίδιο τον θεατή. Η αλληλεπίδραση μπορεί να φτάσει έως την απόλυτη κυριαρχία της Πλοκής, όπου το Ύφος απλώς υπάρχει συμβατικά και «όσο χρειάζεται» για να υποστηρίξει την Πλοκή (δηλαδή η Πλοκή είναι «κυρίαρχη» κατά τη διατύπωση των Ρώσων φορμαλιστών), όπως συμβαίνει στον «κλασικό» μυθοπλαστικό κινηματογράφο. Υπάρχει φυσικά και η περίπτωση η Πλοκή να είναι υποτυπώδης και το Ύφος να κυριαρχεί, όπως συμβαίνει στις ταινίες χωρίς ιστορία, χαρακτήρες και δράσεις. Σε αυτή την περίπτωση, ο Tynianion είχε ήδη

επισημάνει ότι η κυριαρχία του Έφους στην ταινία μπορεί να φέρει ακόμη και σχεδόν πλήρη κατάργηση της Ιστορίας, όπως συμβαίνει σε ένα ποίημα (στο Eagle, 1981: 42) ή ένα ποιητικό ντοκιμαντέρ. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο ακραίες συνθήκες υπάρχουν διάφορα Είδη αφηγήσεων, όπου η Ιστορία εξαρτάται λιγότερο ή περισσότερο από την επίδραση του Έφους στην Πλοκή.¹⁰

Δεύτερον, η έννοια του «αφηγήματος» στο πλαίσιο της προαναφερόμενης «αφήγησης»: πρόκειται για «αλυσίδα γεγονότων που συνδέονται σε σχέση αιτίου - αποτελέσματος και συμβαίνουν στον χώρο και στον χρόνο» (Bordwell-Thompson, 2004: 117) και είναι ένα είδος Πλοκής. Ο Bordwell επιδοκιμάζει τις επισημάνσεις του Genette για τη σχέση του *recit*/αφηγηματικού κειμένου με την *histoire*/Ιστορία ως προς τον χρόνο (με τις αναχρονίες, όταν αυτές οι δύο δεν συμπίπτουν, τη σειρά, τη συχνότητα, την ταχύτητα, τον ρυθμό, την επιτάχυνση, την επιβράδυνση κ.ά.) με τις οποίες αποκαλύπτεται η Ιστορία (Bordwell, 1985: 51). Και στη δική του θεωρία, η Πλοκή, ομοιά με το Έφος, δηλαδή η νεοφορμαλιστική «Αφήγηση» (Narration), λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο ως προς τον χρόνο, αποκαλύπτει την Ιστορία και σχηματίζει το Αφήγημα, όπου αυτό υπάρχει (1985: 346).

Ωστόσο, ο Bordwell τονίζει δύο ακόμη αρχές: πρώτον, τη σχέση αιτίου - αποτελέσματος μέσα στο Αφήγημα, που είναι ο βασικός τρόπος με τον οποίο ο θεατής συνδέει μεταξύ τους τα γεγονότα, θεωρώντας το ένα γενεσιουργό του επόμενου. Σε αυτό το σημείο, η Πλοκή του Αφηγήματος αποκρύπτει ή περιπλέκει τα γεγονότα και ενθαρρύνει τον θεατή να κάνει συνδυασμούς, και να καταλήξει σε συμπεράσματα. Δεύτερον, η Πλοκή βοηθά στη διαμόρφωση του χώρου της Ιστορίας, πληροφορώντας για το περιβάλλον όπου διεξάγονται τα γεγονότα και αφήνοντας τα συμπεράσματα στον θεατή. Στο σύνολό της η Πλοκή αποτελείται τόσο από τα ρητώς απεικονιζόμενα γεγονότα (σε αυστηρή ή πιο χαλαρή σχέση αιτίου - αποτελέσματος) όσο και από επιπρόσθετο μη διηγητικό υλικό όπως μουσική, τίτλοι κ.λπ. (Bordwell-Thompson, 2004: 120).

10. Με αυτό το κριτήριο ως κύρια βάση, ο Bordwell (1985), για παράδειγμα, διακρίνει τη μυθοπλαστική αφήγηση ανάμεσα στην «κλασική», «παραμετρική», «ιστορικο-υλιστική» και «αφήγηση της ταινίας τέχνης».

Ο Bordwell και οι Ρώσοι φορμαλιστές, όπως και ο Genette (1980: 25-27), θεωρούν το αφηγηματικό κείμενο, ανεξάρτητο από το ίδιο το μέσο, τον δίαυλο της αφήγησης, δηλαδή ότι μπορεί να ενσωματωθεί τόσο σε ένα λογοτέχνημα όσο και σε μια ταινία ή θεατρικό με την ίδια Ιστορία (Bordwell, 1985: 50) στον βαθμό που αφορά αποκλειστικά το περιεχόμενο. Ωστόσο, οι νεοφορμαλιστές δίνουν στην Πλοκή ουσιαστική και αυτόνομη θέση στη λειτουργία της Αφήγησης, η οποία συγκροτείται από αυτή και από το διακριτό σύστημα του Ύφους. Η Πλοκή είναι ξεχωριστό σύστημα, που αντιμετωπίζει την ταινία «δραματουργικά», ενώ το Ύφος «τεχνικά», ακόμη και αν αυτό δεν είναι ορατό σε όλες τις ταινίες (Bordwell, 1985: 50). Η σχέση Ιστορίας (histoire)/αφηγηματικού κειμένου (récit) του Genette και Fabula (Ιστορίας)/Πλοκής (syuzet) των νεοφορμαλιστών δεν ταυτίζονται, καθώς το récit είναι το φαινομενολογικό κείμενο, που ουσιαστικά αντιστοιχεί στο νεοφορμαλιστικό Αφήγημα (narrative) όπου αυτό υπάρχει, και όχι στην Πλοκή (Bordwell, 1985: 346).

Εφόσον η Πλοκή λειτουργεί σε σχέση με την Ιστορία διακριτά και πέρα από τους τρόπους αναπαράστασης του μέσου που χρησιμοποιείται, οι νεοφορμαλιστές διακρίνουν δύο βασικά είδη Πλοκής: αυτή «με Αφήγημα» (narrative), δηλαδή με «αλυσίδα γεγονότων σε σχέση αιτίας - αποτελέσματος σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο» και συνήθως, αλλά όχι απαραίτητα, γύρω από κάποιον χαρακτήρα, και εκείνη «χωρίς αφήγημα» (non-narrative).¹¹

Πλοκή χωρίς Αφήγημα σημαίνει ότι η παρουσίαση των στοιχείων γίνεται με άλλους τρόπους πέρα από την παρουσίαση «αλυσίδας γεγονότων», όπως είναι με κατηγοριοποίηση ομοειδών στοιχείων (Κατηγορική Δομή) ή γύρω από ένα επιχείρημα (Ρητορική Δομή) ή με μια συνειρμική (Συνειρμική Δομή) ή εικαστική καλλιτεχνική διεργασία (Αφηρημένη Δομή) (Bordwell-Thompson, 2004: 198).¹² Αυτο-

11. Η μετάφραση σε αυτό το σημείο των «narrative - non narrative» ως «αφηγηματικό - μη αφηγηματικό» στη σχετική έκδοση στα ελληνικά (Bordwell-Thompson, 2004: 395) μπορεί να δημιουργήσει την εσφαλμένη εντύπωση ότι οι νεοφορμαλιστές αναφέρονται σε ταινίες «με αφήγηση» και «ταινίες χωρίς αφήγηση», ενώ το σωστό είναι ταινίες «με αφήγημα» και ταινίες «χωρίς αφήγημα».

12. Παρόμοιος είναι ο διαχωρισμός των «αφηγηματικών τρόπων» της Toni De Bromhead (1996): γραμμικός τρόπος (η δομή με αφήγημα), παρεκβατικός τρό-

νόητη είναι η χρησιμότητα μιας τέτοιας θέσης στις ταινίες ντοκιμαντέρ που συχνά παράγονται για να θέσουν ερωτήματα, να καταδείξουν, να καταγγείλουν, να πείσουν, να περιγράψουν και όχι απλώς να αφηγηθούν τις περιπέτειες ενός χαρακτήρα στην προσπάθειά του να πετύχει κάτι. Οι Bordwell και Thompson (2004: 160 επ.) αναλύουν έξοχα αυτές τις διαφορετικές δομές με σχετικά παραδείγματα από ταινίες ντοκιμαντέρ: την Κατηγορική Δομή μέσα από το ντοκιμαντέρ της Lennie Rifenstall *Olympia* (μέρος 2) σχετικά με τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1936, τη Ρητορική Δομή μέσα από το ντοκιμαντέρ του Pare Lorentz *The River* (1938) σχετικά με την αγροτική παραγωγή στον ποταμό Μισισίπι, τη Συνειρμική Δομή μέσα από το ποιητικό ντοκιμαντέρ *Koyaanisqatsi* (1982) για το πώς ο σύγχρονος πολιτισμός συγκρίνεται με μια «τρελή ζωή», και την Αφηρημένη μέσα από το πειραματικό και ποιητικό ντοκιμαντέρ *Μηχανικό Μπαλέτο* (1927) του Fernand Léger.

Η αντιμετώπιση της Πλοκής ως ξεχωριστού συστήματος που συνδημιουργεί το Αφήγημα, όταν αυτό υπάρχει, επιτρέπει την εκμετάλλευση όλων των χαρακτηριστικών του, όπως αυτό έχει δοκιμαστεί στις ταινίες μυθοπλασίας: το «αίτιο» που χρειάζεται για να ξεκινήσει η αλυσίδα είναι οι αποφάσεις ή δράσεις ενός προσώπου (που ονομάζεται χαρακτήρας) ή πολλών προσώπων (Bordwell-Thompson, 2004: 120-129) ή μιας οντότητας (ένα ζώο, μια πόλη, ένας οργανισμός, ένα φαινόμενο κ.λπ.) σε σχέση με την κατάσταση των πραγμάτων όπως είναι τη στιγμή που αρχίζει η ταινία. Σε κάθε περίπτωση, το αίτιο συνοδεύεται από ένα πρόβλημα από το οποίο εκπηγάζουν συγκρούσεις, που με τη σειρά τους θα φέρουν αντιδράσεις και νέες συγκρούσεις (δηλαδή μια σχέση αιτίου - αποτελέσματος). Επιγραμματικά, μια Πλοκή στις χαρακτηροκεντρικές ταινίες είναι «ένας χαρακτήρας με ένα πρόβλημα» (Arner, στο Miller, 1998: 22) και κάτι παρόμοιο μπορεί να ειπωθεί και για όλα τα Αφηγήματα, με χαρακτήρες ή χωρίς.

Με δεδομένο ότι η Πλοκή πρέπει να ξεκινήσει από κάποιο σημείο αποκάλυψης της Ιστορίας και να καταλήξει σε κάποιο άλλο μέ-

πος (δομή με πολλές πληροφορίες συνήθως σε ομοειδείς κατηγορίες), επεισοδιακός τρόπος (πολλές ενότητες «επεισόδια» που υποστηρίζονται από ρητορεία), ποιητικός τρόπος, υβριδικός τρόπος (μείξη των προαναφερομένων).

σα στη διάρκεια της ταινίας, και με βάση τις προσδοκίες που καλλιεργούνται στον θεατή από τις ενδείξεις που παίρνει, οι δημιουργοί των ταινιών με Αφήγημα εκμεταλλεύτηκαν τις αριστοτελικές επισημάνσεις για τη Δομή της τραγωδίας στις εφαρμογές της στο θέατρο και τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα, και κατέληξαν στο σημερινό σχήμα ανάπτυξης που κυριαρχεί, τόσο στη μυθοπλασία όσο και στο ντοκιμαντέρ με αφήγημα (βλ. Seger, 1994: 18-38): οι ταινίες με Αφήγημα προσανατολίζονται προς έναν στόχο, το αριστοτελικό «τέλος», που κυριαρχεί στο τελευταίο μέρος τους, κορυφώνει τη δραματουργική ένταση και δίνει μια κάποια επίλυση σε όσα έχουν προηγηθεί. Κατ' αναλογία, χρειάζονται μια «αρχή» που να εισάγει στην κατάσταση, στον χώρο, στον χρόνο και στους βασικούς χαρακτήρες, μια «μέση» που να κλιμακώνει την εξέλιξη, τις γνωστικές/γεγονοτικές πληροφορίες, την τυχόν συναισθηματική ένταση και να φωτίζει από διαφορετικές πλευρές το επιλεγμένο θέμα. Με μια φράση, «μια ελκυστική αρχή, μια αναπάντεχη μέση και ένα ικανοποιητικό τέλος» (Bernard, 2004: 2). Ανάμεσα σε αυτά τα τρία μέρη αλλά και στις υποενότητες τους (τις σεκάνς) χρησιμοποιούνται οι Μεταστροφές (turning points), που αναζωογονούν το ενδιαφέρον του θεατή θέτοντας νέα εμπόδια και διλήμματα. Αυτά τα εμπόδια μπορεί να αφορούν τους χαρακτήρες ή τον ίδιο τον Αφηγητή σε ρόλο «ερευνητή ντετέκτιβ» που ανακαλύπτει την αλήθεια ταυτόχρονα με τον θεατή (De Bromhead, 1996).

Έξοχο παράδειγμα εφαρμογής Αφηγήματος σε ντοκιμαντέρ από την ελληνική φιλμογραφία είναι το πιο εμπορικό ντοκιμαντέρ της τελευταίας 30ετίας και ένα από τα πλέον διασκεδαστικά όλων των εποχών: η ταινία του Κίμωνα Τσακίρη (παραγωγή Bi-optic/Anemon) *Sugartown - Οι γαμπροί* (2006) αφηγείται την ιστορία τριών κατοίκων της Ζαχάρωσ Ηλείας (Sugartown) που οδηγούμενοι από τον δήμαρχό τους «εκστρατεύουν» στη Ρωσία για να βρουν νύφες να τους ερωτευτούν, προκειμένου να τις παντρευτούν. Εύκολα διαπιστώνεται η σαφέστατη δομή τριών πράξεων (η προετοιμασία στη Ζαχάρω, η εκδρομή στη Ρωσία και η υποδοχή των νυφών στη Ζαχάρω) μαζί με όλα τα αφηγηματικά τεχνάσματα που πρωτοανακάλυψε ο Αριστοτέλης και υιοθέτησε ο κινηματογράφος στον 20ό αιώνα (γεγονός-αγκίστρι, εισαγωγή χαρακτήρων, καταλυτικά γεγονότα, μεταστροφές, κρίση, κορύφωση, αποκάλυψη του εσωτερικού θέματος κ.λπ.).

Το Αφήγημα γύρω από έναν ή περισσότερους βασικούς, πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες είναι ο κανόνας στην Αφηγηματική Δομή των Παρατηρησιακών ντοκιμαντέρ, ενώ το Αφήγημα χωρίς βασικό χαρακτήρα στα Εκθεσιακά ντοκιμαντέρ. Στα Συμμετοχικά και στα Επιτελεστικά είναι πολύ συνηθισμένο, αλλά όχι απαραίτητο, να υπάρχει Αφήγημα με βασικό χαρακτήρα τον ίδιο τον ερευνητή, που λειτουργεί ταυτόχρονα και ως Αφηγητής/παρουσιαστής. Τα Ποιητικά ντοκιμαντέρ κατ' αρχάς δεν δεσμεύονται από σχέσεις Αφηγήματος, δηλαδή αιτίου - αποτελέσματος, και τα Αναστοχαστικά δεν έχουν κανένα δεδομένο ως προς τη Δομή. Στις τελευταίες περιπτώσεις ακολουθούνται τα προαναφερόμενα άλλα είδη Δομής (Κατηγορική, Ρητορική, Συνειρμική ή Αφηρημένη), όπου τα διάφορα μέρη της Πλοκής (δηλαδή οι σεκάνς και οι σκηνές) δεν συνδέονται μεταξύ τους με σχέση αιτίου - αποτελέσματος. Ωστόσο, ο πρακτικός κανόνας («μια ελκυστική αρχή, μια αναπάντεχη μέση και ένα ικανοποιητικό τέλος») (Bernard, 2004) φαίνεται να είναι απαραίτητος και σε αυτές τις περιπτώσεις.

5. Η δημιουργία της αφήγησης στο ντοκιμαντέρ, μια μέθοδος

Ενοποιώντας όλα τα προαναφερόμενα, θα ήθελα να προτείνω μια μέθοδο δημιουργίας αφήγησης που αξιοποιεί τόσο τις νεοφορμαλιστικές προσεγγίσεις όσο και τις λοιπές αφηγηματικές θεωρίες που συζητούν για μείζονα θέματα ποιητικής. Η μέθοδος αυτή προσπαθεί να ανταποκριθεί στις ανάγκες της προσαρμογής δεδομένων μιας πραγματικότητας σε οπτικοακουστική αναπαράσταση, στο πλαίσιο της δημιουργίας μιας μονόδρομης επικοινωνίας με τον θεατή, όπως συμβαίνει σε μια τυπική ταινία ντοκιμαντέρ για παραδοσιακά μέσα.

Στο πρώτο στάδιο δημιουργίας της αφήγησης, αμέσως μετά την ολοκλήρωση της έρευνας, ο δημιουργός της ταινίας αποσαφηνίζει το «εξωτερικό» θέμα του, δηλαδή το μέρος της πραγματικότητας για το οποίο θα μιλήσει, που αποτελεί, από αφηγηματική άποψη, την Ιστορία του. Ταυτόχρονα, προσδιορίζεται και το θεματολογικό Είδος της ταινίας ντοκιμαντέρ (ιστορικό, κοινωνικό κ.λπ.) με βά-

Πίνακας 1: Μια μέθοδος δημιουργίας αφήγησης στο ντοκιμαντέρ

1. ΕΠΙΛΟΓΗ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ/ΣΕΝΑΡΙΑΚΗΣ ΙΔΕΑΣ Επιλογή του κομματιού της πραγματικότητας γύρω από την οποία περιστρέφεται η αφήγηση
2. ΕΠΙΛΟΓΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ/ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ Επιλογή της θέσης του Αφηγητή ή και της Οπτικής Γωνίας του πρωταγωνιστή μέσα από την οποία νοηματοδοούνται τα εικονιζόμενα
3. ΕΠΙΛΟΓΗ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ Δομή με Αφήγημα (παρουσίαση δεδομένων μέσω αλυσίδας γεγονότων με σχέση αιτίας αποτελέσματος) ή χωρίς Αφήγημα (παρουσίαση δεδομένων χωρισμένων σε κατηγορίες ή με βάση ένα επιχείρημα ή με συνειρμικές συνδέσεις ή με αφηρημένες συνδέσεις)
4. ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΡΟΠΟΥ ΟΠΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗΣ/ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ Εκθεσιακός, Παρατηρησιακός, Ποιητικός, Αναστοχαστικός, Συμμετοχικός, Επιτελεστικός, Υβριδικός κ.ά.

ση το είδος της πραγματικότητας την οποία «ανασυγκροτεί» ο θεατής.¹³

Το δεύτερο στάδιο είναι η επιλογή του «εσωτερικού θέματος», δηλαδή της προσέγγισης που θα κάνει και των νοημάτων που θα προσδώσει, με άλλα λόγια η επιλογή της οπτικής γωνίας της αφήγησης, η οποία αφορά τον Αφηγητή και τα όριά του μέσα στην ταινία, την τυχόν διαφορετική οπτική γωνία των χαρακτήρων πάνω στα εικονιζόμενα και τελικά τον ίδιο τον θεατή στον οποίο απευθύνεται η ταινία.

Το τρίτο στάδιο είναι ο προσδιορισμός της Αφηγηματικής Δομής και η διαχείριση της ροής των εικονιζόμενων, δηλαδή η κατάρτιση της Πλοκής με τέτοιον τρόπο που να κρατάει αμείωτο το ενδιαφέρον — με βάση τα διδάγματα αιώνων αφήγησης στο θέατρο, στη λογοτεχνία και στον μυθοπλαστικό κινηματογράφο.

13. Ο όρος είναι του Chatman, που θεωρεί ότι «ο θεατής ανασυγκροτεί την Ιστορία που έχει συγκροτήσει προηγουμένως ο θεωρητικός αφηγητής και του προσφέρεται μέσα από μια ομάδα από ενδείξεις» (1990: 127).

Το τέταρτο στάδιο είναι η επιλογή της χρήσης των αναπαραστατικών οπτικοακουστικών τεχνικών (Υφους) που σε συνεργασία με την Πλοκή θα προβούν σε «αφηγηματοποίηση», μετατρέποντας την αναπαραστάση σε εξιστόρηση. Η πλέον δημοφιλής κατάταξη των τρόπων με τους οποίους συμβαίνει αυτό είναι αυτή του Bill Nichols.

Abstract

From the “narrativization” process of Steven Heath and Tom Gunning to the six modes of documentary representation introduced by Bill Nichols as early as 1991, the approaches to the narrative analysis in documentary film today follow more or less the mimetic theories of narration, taking for granted the major importance of the audiovisual techniques in a film. However, the need to manipulate the time process representation of actuality may demand for a more formalist approach during the creation of the documentary narrative; in such a way, as the Neoformalists say, the plot (syuzet) has to be dealt as a separate system that collaborates with the Stylistic one so as to create narrative as well as non narrative forms – a popular form of expression in the documentary films. Therefore, this paper examines several theories about actuality, story, narrator, point of view, plot, modes of representation as well as theories of screenwriting, in order to mix them and define a method for creating a documentary film in distinct stages; these stages follow the stage of documentary subject research and assure the impact and the integrated outcome that every film maker may ask for his/her audiovisual representation.

Βιβλιογραφία

Α. Ελληνόγλωσση

- Αριστοτέλης. 1982. *Ποιητική*. Μτφρ. Στάθης Δρομάζος. Αθήνα: Κέδρος.
- Βαλούκος, Σ. 2002. *Το Σενάριο – Η Δομή και η τεχνική της Συγγραφής*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Bordwell, D., & Thompson, K. 2004. *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. Μτφρ. Κ. Κοκκινίδη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Greek: Film art - an introduction*. New York: McGraw-Hil, 1997.]
- Breschand, J. 2003. *Ντοκιμαντέρ η άλλη όψη του κινηματογράφου*. Μτφρ. Δ. Θυμιοπούλου. Αθήνα: Πατάκης. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Greek: Le documentaire, L' autre face du cinema*. Paris: Cahier du cinema/screen-CNDP, 2002.]
- Butler, J. 1999. *Τηλεόραση, τέχνη και τεχνική*. Αθήνα: Έλλην. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Greek: Television-critical methods and applications*. New York: Routledge, 2011.]
- Θεολογίδου, Ρ. 2006. Το «δημοσιογραφικό» και το «δημιουργικό» ντοκιμαντέρ. Στο *Ριμέικ*. Εκπομπή στην ΕΡΤ, 17 Μαρτίου 2006.
- Field, S. 1986. *Το σενάριο – Η τέχνη και η τεχνική. Οι βάσεις της σεναριογραφίας*. Μτφρ. Π. Πολυκάρπου. Αθήνα: Κάλβος. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Greek: Screenplay - The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta, 2005.]
- Καίσιλερ, Α. 1976. *Η πράξη της δημιουργίας*. Μτφρ. Ι. Χατζηνικολή. Αθήνα: Χατζηνικολής.
- Καλλίνης, Γ. 2005. *Εγχειρίδιο αφηγηματολογίας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Καλογεροπούλου, Χ. 2006. *Σενάριο-Η τέχνη της επινόησης της αφήγησης στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Καρακάσης, Α., Γούσιος, Χ., & Κεφάλας, Κ. 2015. *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα. E-book στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3870>.
- Καψωμένος, Ε. 2003. *Αφηγηματολογία – θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μεταλληνός, Ν. 2003. *Παραγωγή τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Έλλην.
- Propp, V. 1991. *Μορφολογία του παραμυθιού*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Σκοπετέας, Ι. 2015. *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα*

είδη των κινηματογραφικών ταινιών. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα. E-book στο https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5729/1/00_master_document.pdf.

- Στάθης, Ε., & Σκοπετέας, Ι. (Επιμ.) 2009. *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. 2010. *Νέες προσεγγίσεις στη σημειωτική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Στεφανή, Ε. 2007. *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Πατάκης.
- . 2016. *Ντοκιμαντέρ, το παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα: Πατάκης.

B. Ξενόγλωσση

- Aston, J., & Gaudenzi, S. 2012. Interactive documentary: setting the field. *Studies in Documentary Film* 6(2): 125-139.
- Barnow, E. 1993. *Documentary a history of non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press.
- Benveniste, É. 1971. *Problems in general linguistics*. University of Miami Press [Τίτλος πρωτοτύπου: *Problems de Linguistique générale*, 1966.]
- Bernard, S.-C. 2004. *Documentary storytelling for film and videomakers*. London: Focal Press.
- Blacker, I. 1986. *The element of screenwriting- a guide for film and television writing*. New York: MacMillan.
- Bordwell, D. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Branigan, E. 1975. Formal permutations of the point-of-view shot. *Screen* 16(3): 54-64.
- . 1984. *Point of view in the cinema a theory of narration and subjectivity in classical film*. Hague: Mouton.
- . 2000. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Cagle, C. 2012. Postclassical Non fiction: narration in the contemporary documentary. *Cinema Journal* 52(1): 45-65.
- Chatman, S. 1990. *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Corner, J. 1996. *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- . 2001. Studying documentary. In G. Creeber (Ed.), *The television genre book*. London: BFI.
- Cowgill, L. 1999. *Secrets of screenplay structure*. New York: Watson-Gup-till.

- De Bromhead, T. 1996. *Looking two ways. Documentary film's relationship with reality and cinema*. Aarhus: Intervetion Press.
- De Nitto, D. 1985. *Film form and feeling*. New York: Harper and Row.
- Frensham, R. 1996. *Screenwriting*, London. Holder Headline.
- Gaudreault, A. 2009 [1988]. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
- Genette, G. 1983. *Narrative discourse. An essay in method*. Ithaca: Cornell University Press. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Discours du récit στο Figures III*. Paris: Seuil, 1972.]
- Grierson, J. 1933. The documentary producer. *Cinema Quarterly* 2(1): 7-9.
- Gunning, T. 1991. *D.W. Griffith and the origins of American Narrative film. The early years at Biograph*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Guillemette, L., & Lévesque, C. 2016. Narratology. In H. Louis (Ed.), *Signo*. Quebec: Rimouski.
- Hauge, M. 1989. *Writing screenplays that sell*. London: Elm Tree Books.
- Howard, D., & Mabley, E. 1995. *The Tools of Screenwriting: A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. London: St. Martin's Griffin.
- Hudson, D. 2008. Undisclosed Recipients: Database Documentaries and the Internet. *Studies in Documentary Film* 2(1): 89-98.
- Kinder, M. 2002. Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buf-huel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative. *Film Quarterly* 55(4): 2-15.
- Landesman, O. 2008. In and out of this world: digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary. *Studies in Documentary Film* 2(1): 33-45. doi.org/10.1386/sdf.2.1.33_1
- McKee, R. 1999. *Story*. USA: Methuen.
- Miller, W. 1998. *Screenwriting for film and television*. MA: Ohio University.
- Nichols, B. 2010. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Flynn, S. 2012. Documentary's metamorphic form: webdoc, interactive, transmedia participatory and beyond. *Studies in Contemporary Film*. Special issue 6.2: 141-157.
- Rimmon-Kenan, S. 1994. *Narrative fiction. Contemporary poetics*. London: Routledge.
- Seger, L. 1994. *Making a good script great*. California: Samuel French Trade.
- Smethurst, W. 1998. *Writing for Television*. Oxford: How to Books Ltd.

- Stromgren, R., & Norden, M. 1984. *Movies, a language in light*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Swain, W., & Swain, J. 1998. *Film Scriptwriting*. London: Focal Press.
- Terry, M. 2019. The Etymology of the Film Word “Documentary”: A Pre-Griersonian Use in English. Academia.edu https://www.academia.edu/38657729/The_Etymology_of_the_Film_Word_Documentary_A_Pre-Griersonian_Use_in_English. Retrieved 10-1-2020.
- Ward, P. 2006. *The margins of reality*. NY: Columbia University Press.
- Wells, P. 1996. The documentary form: personal and social “realities”. In J. Nelmes (Ed.), *An introduction to film studies*. London: Routledge.
- Winston, B. 2008. *Claiming the real II. Documentary: Grierson and beyond*. New York: Palgrave Macmillan.