

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΙΚΟΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ

Αμέσως μετά τη λήξη του πολέμου, το ντοκιμαντέρ γίνεται σε όλο τον κόσμο το δημοφιλέστερο κινηματογραφικό είδος. Αυτή η άνθιση οφείλεται σε δύο λόγους: πρώτον, στο ότι το σχετικά μικρό κόστος παραγωγής το κάνει να είναι ένα προσιτό πρώτο βήμα για φιλόδοξους κι ανερχόμενους σκηνοθέτες· και, δεύτερον, γιατί οι κινηματογραφιστές σε όλες τις χώρες θέλουν να καταγράψουν στις ταινίες τους τις συγκλονιστικές στιγμές που έζησε η ανθρωπότητα. Τα γεγονότα δεν ήταν λίγα. Η άνοδος του φασισμού και του ναζισμού, ο ισπανικός εμφύλιος, οι σκληρές μάχες με τις εκατόμβες των νεκρών, η απελευθέρωση των μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων, η έκρηξη της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα, η τρική των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης, αποτελούσαν ιδεώδη θέματα για νέους κινηματογραφιστές.

Στα τέλη της δεκαετίας του '40, στη Γαλλία, κάνει την εμφάνισή του ο Αλέν Ρενέ [Alain Resnais (γενν 1922)], σκηνοθετώντας αρχικά ταινίες μικρού μήκους με θέμα το έργο γνωστών ζωγράφων [*Βαν Γκογκ* (1948), *Γκογκέν* (1950)]. Αυτές οι ταινίες με τον πυκνό σχολιασμό και την εμμονή στον ψυχισμό και τις συνθήκες υπό τις οποίες οι ζωγράφοι γέννησαν τα μεγάλα έργα τους, ξεπερνούν την κλασική προσέγγιση της ταινίας τέχνης και αποτελούν περισσότερο ψυχολογικά πορτρέτα. Ακολουθεί η *Γκερνίκα* (1951), ταινία-τομή για το σύγχρονο ντοκιμαντέρ, στην οποία ο Ρενέ, αναλύοντας τη δομή του συγκεκριμένου πίνακα, κάνει ταυτόχρονα μια αναδρομή στην όλη προσωπικότητα του Πάμπλο Πικάσο. Η εν πολλοίς ενδιαφέρουσα προσωπικότητα του ισπανού ζωγράφου θα αποτελέσει αντικείμενο και της καλύτερης ταινίας του είδους: *Το αίνιγμα Πικάσο* (1956), του Ανρί-Ζορζ Κλουζό. Όμως η κορυφαία στιγμή του ντοκιμαντερίστα Αλέν Ρενέ είναι το *Νύχτα και καταχνιά* (1955), συγκλονιστικό ντοκουμέντο για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και καταγραφή της τελετουργίας θανάτου και του εξευτελισμού της ανθρώπινης αξιοπρέπειας που χαρακτήριζε τη λειτουργία τους.

Ένας άλλος πρωτότυπος κι ανεξερεύνητος κόσμος, ο κόσμος του βυθού, αποκαλύπτεται στα μάτια του κοινού από τον ωκεανογράφο και συγγραφέα Ζακ-Ιβ Κουστό [Jacques-Yves Cousteau (1910-1997)]. Ο Κουστό, συνεργαζόμενος με τον Λουί Μαλ [Louis Malle (1932-1996)], γυρίζει το ντοκιμαντέρ *Ο κόσμος της σιωπής* (1956), όπου, με κινηματογραφική δεξιοτεχνία και ποιητική διάθεση, μας δείχνει τον παράξενο και ονειρικό υποβρύχιο χώρο, ενορχηστρώνοντας τις κινήσεις των ψαριών και των δυτών στους μουσικούς ρυθμούς της τζαζ. Θα επαναλάβει το πείραμα μόνος του αυτή τη φορά στο λιγότερο επιτυχημένο *Κόσμος χωρίς ήλιο* (1964).

Όμως, ο Αλμπέρ Λαμορίς [Albert Lamorisse (1922-1970)] είναι εκείνος που

θα αγγίξει την απόλυτη πρωτοτυπία με το *Κόκκινο μπαλόνι* (1956), μια ταινία στην οποία παρακολουθούμε μέσα από το βλέμμα ενός παιδιού την πορεία ενός μπαλονιού που ξεφεύγει από τα χέρια του και χάνεται στον αέρα του Παρισιού. Ο Μπαζέν, μεγάλος θαυμαστής του Λαμορίς, χαρακτηρίζει το *Μπαλόνι* «υποδειγματική ταινία για παιδιά» και μας πληροφορεί πως ο Λαμορίς, για να τη γυρίσει, υποχρεώθηκε να καταβάλει το μεγάλο για την εποχή ποσό των 500.000 φράγκων, μόνο για την αγορά μπαλονιών. Η κάμερα, υποτίθεται πως παρακολουθεί και καταγράφει τις χορευτικές κινήσεις του μπαλονιού στον αέρα: κινήσεις που, βέβαια, δεν οφείλουν τίποτα ούτε στα σημερινά εφέ και τις σπέσιαλ επεξεργασίες ούτε στο μοντάζ. Απλώς ο Λαμορίς άφησε ελεύθερα στην ατμόσφαιρα χιλιάδες μπαλόνια, κινηματογραφώντας συνέχεια την αέρινη πορεία τους.²¹⁰

Το ενδιαφέρον τους στο ντοκιμαντέρ έδειξαν και πολλοί σκηνοθέτες τής (μετέπειτα) νουβέλ βαγκ που ξεκίνησαν την καριέρα τους με αυτό το είδος ταινιών, όπως ο Γκοντάρ [*Επιχείρηση μπετόν* (1953)], ντοκιμαντέρ με θέμα τις εργασίες κατασκευής ενός υδροηλεκτρικού φράγματος, ο Ζαν-Ντανιέλ Πολέ [Jean-Daniel Pollet (γενν. 1936)], που παρουσιάζει στο *Μακάρι να είχαμε μεθύσει* (1957), δίχως σχόλια ή διαλόγους, τον κόσμο των ντάνσινγκ και των λαϊκών χορών, και η Ανιές Βαρντά (Agnès Varda (γενν. 1928)] με την ταινία *L'Opéra Muffe* (1958), όπου, μ' ένα τελείως προσωπικό στυλ, παρουσιάζει έναν λαϊκό πολυσύχναστο δρόμο του Παρισιού με υπερρεαλιστικό ύφος.

1. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ-ΑΛΗΘΕΙΑ

Όμως ένα ρεύμα ανανεωτικό και θεμελιακό για την ιστορία του ντοκιμαντέρ εμφανίστηκε προς τα τέλη της δεκαετίας του '50, χάρη στο πρωτότυπο έργο του γάλλου εθνολόγου και κινηματογραφιστή Ζαν Ρους (Jean Rouch). Αυτή η τάση προσανατολίζεται στην καταγραφή ενός γεγονότος με την ελάχιστη δυνατή σκηνοθετική φροντίδα και ονομάστηκε «κινηματογράφος-αλήθεια» (cinéma-verité), κατ' αντιστοιχία του όρου του Τζίγκα Βερτόφ, Κίνο Pravda. Η ίδια ελάχιστη φροντίδα διακρίνει και το σχολιασμό της ταινίας. Ο δημιουργός δεν πρέπει να παρουσιάζει συνειδητά μια άποψη, αλλά να αφήνει τα γεγονότα να «μιλήσουν» μόνα τους. Λέει ο Ρους: «Όταν γυρίζω, δεν ξέρω αν το αποτέλεσμα θα βγει καλό ή σκάρτο. Αυτό που βλέπω μέσα από το βιζιέρ της κάμερας, είναι αν όλα πηγαίνουν καλά ή όχι. Βρίσκομαι μέσα σ' αυτό που συμβαίνει, και ταυτόχρονα, είμαι κάτι διαφορετικό· δεν είμαι ο Ρους· γίνομαι ένα με την κάμερα».²¹¹

Ο Ζαν Ρους γεννήθηκε το 1917 και σπούδασε πολιτικός μηχανικός. Στα χρόνια του πολέμου εργάστηκε στην Αφρική κατασκευάζοντας γέφυρες για τον γαλλικό στρατό, κι εκεί ήρθε σε επαφή και γοητεύτηκε από το τεράστιο εθνογραφικό δυναμικό της μαύρης ηπείρου. Επιστρέφοντας στη Γαλλία, γνωρίστηκε με τον Ανρί Λανγκλουά της Ταινιοθήκης και, ακολουθώντας την προτροπή του, αλλά και το έντονο προσωπικό του ενδιαφέρον για την εθνολογία, επέστρεψε στην Αφρική εφοδιασμένος με μια ερασιτεχνική κάμερα, αγορασμένη στα παλιατζίδικα. Στη συνέχεια, διαπλέοντας με πηρόγα τον

ποταμό Νίγηρα, κινηματογραφούσε βουβά διάφορα επεισόδια από τη ζωή και τα έθιμα των κατοίκων (τελετουργίες για τη βροχή, κυνήγι του ιπποπόταμου, τελετή περιτομής κ.λπ.) – μια άμεση προσπάθεια καταγραφής ενός πολιτισμού μέσα από πρόσωπα, χειρονομίες, αντικείμενα και τελετές. Όταν επέστρεψε στη Γαλλία, συνένωσε τα πολλά φιλμάκια, μετέτρεψε το φορμά τους σε φιλμ 35mm, τα εμπλούτισε με μουσική και σχόλια, και παρουσίασε δύο ανεξάρτητες ταινίες μεσαίου μήκους: *Στη χώρα των μαύρων μάγων* (1947) και *Οι άνθρωποι της βροχής* (1947).²¹² Με αυτές τις ταινίες στα τέλη της δεκαετίας '40 γεννιέται ο «κινηματογράφος-αλήθεια», το εθνολογικό ντοκιμαντέρ και το βιωμένο ντοκιμαντέρ. Η ματιά και το κινηματογραφικό ύφος του Ρους αποτελούν ένα ευτυχισμένο πάντρεμα αισθητικών στοιχείων που προέρχονται από τα δύο μεγάλα ποτάμια του ντοκιμαντέρ: τον Κινηματογράφο-Μάτι του Τζίγκα Βερτόφ και τη δημιουργική εκμετάλλευση της πραγματικότητας του Ρόμπερτ Φλάερετ. Ταυτόχρονα αποτελούν τον προάγγελο του νέου ύφους «σινεμά ντιρέκτ».

2. ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΝΤΙΡΕΚΤ

Το 1953, στην Άκρα, ο Ρους δέχτηκε την πρόσκληση των μάγων μιας τοπικής θρησκευτικής κάστας να κινηματογραφήσει σκηνές μιας τελετής καταληψίας. Το αποτέλεσμα που προέκυψε, ήταν το ντοκιμαντέρ μικρού μήκους *Οι τρελοί άρχοντες* (1955), που έδειχνε το ομαδικό παραλήρημα μιας ομάδας πιστών της θρησκείας Χάουκα οι οποίοι είχαν «καταληφθεί» από πνεύματα στρατηγών, γιατρών και... νταλικέρηδων (πρότυπα που προέρχονταν από τη βρετανική διοίκηση). Οι πιστοί, φορώντας αλλόκοτα ρούχα και στολίδια, έσφαζαν ένα σκύλο, χόρευαν βγάζοντας αφρούς από το στόμα και, γενικά, έδιναν το θέαμα «ενός φανταστικού στην πράξη, μιας άγριας και ρυθμισμένης αναπαράστασης που καθιέρωνε μια νέα λειτουργία της κάμερας». Η κάμερα σ' αυτή την ταινία «δεν ήταν πια μια απλή συσκευή που κατέγραφε, αλλά μια συσκευή που προκαλούσε, έθετε σε κίνηση καταστάσεις, συγκρούσεις και κυκλώματα που, χωρίς την παρουσία της, δε θα συνέβαιναν ή, εν πάση περιπτώσει, δε θα συνέβαιναν με αυτή τη μορφή».²¹³

Ακολούθησαν κι άλλα ταξίδια του Ρους στην Αφρική, μέχρι το 1958, οπότε παρουσίασε την επόμενη «ιστορική» ταινία του με τον τίτλο *Εγώ, ένας μαύρος*, με την οποία αποκρυσταλλώνεται το ύφος «σινεμά ντιρέκτ» [cinéma direct (άμεσος κινηματογράφος)], που προέκυψε ως μια μετεξέλιξη του ύφους κινηματογράφου-αλήθεια. Σημαντικότερη διαφορά τους είναι ότι «στο πρώτο ύφος ο κινηματογραφιστής παρακολουθεί όσο γίνεται πιο διακριτικά μια κατάσταση κρίσης χωρίς να επεμβαίνει στα δρώμενα, ενώ, στο δεύτερο, η εμφανής παρουσία του αποτελεί τον καταλύτη για τα δρώμενα».²¹⁴

Στην ταινία του Ρους, η κάμερα παρακολουθεί διακριτικά τη ζωή ενός μαύρου στο Αμπιτζάν, τον ακολουθεί στο δρόμο, καταγράφει τις συζητήσεις του. Είναι ένας πρωτόγνωρος ολοκληρωτικός αυτοσχεδιασμός που δε λειτουργεί μονάχα σε σκηνοθετικό επίπεδο, αλλά και ολοκληρώνεται με την ταύτιση του φιλμικού χρόνου με τον πραγματικό. Το ίδιο ακρότατο πείραμα αυτοσχε-



Εγώ, ένας μαύρος (1958) του Ζαν Ρους.

διασμού θα δούμε και στην *Ανθρώπινη πυραμίδα* (1959), όπου ένας όμιλος λευκών και μαύρων φοιτητών ενός αφρικανικού λυκείου «επινοούν» το σενάριο της ταινίας την ώρα του γυρίσματος.²¹⁵

Το «άμεσο» ύφος του Ρους, χάρη στην εξέλιξη της τεχνολογίας (μικρές φορητές κάμερες 16mm), στις αρχές της δεκαετίας του '60 υιοθετήθηκε και εξελίχθηκε από τη νεότερη γενιά των αμερικανών κινηματογραφιστών που (όπως θα δούμε σε προσεχές κεφάλαιο) χρησιμοποίησαν το πνεύμα του «σινεμά ντιρέκτ» σε ζητήματα που άπτονταν των κοινωνικών θεσμών στις ΗΠΑ.²¹⁶ Όχι μόνο τα newsreels, αλλά κι ένας σημαντικός αριθμός ταινιών underground στηρίχτηκε και χρησιμοποίησε την αισθητική και τις μεθόδους κινηματογράφησης του νέου ύφους, αποσχιζώντας από τις γνωστές φόρμες του παραδοσιακού κινηματογράφου. Το ντιρέκτ έγινε το δημοφιλέστερο ύφος των ριζοσπαστών και στις δύο όχθες του Ατλαντικού.