



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΣΠΑ
2007-2013
Πρόγραμμα για την ανάπτυξη
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

Το Πανεπιστήμιο Αιγαίου, βασικός παράγοντας για την οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη του Αιγαίοπελαγίτικου χώρου

«Στήριξη και Ανάδειξη Πολυνησιωτικών ΑΕΙ»
Ε.Π. «Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση»
Ενταγμένη πράξη στο ΕΠΕΔΒΜ
2^ο Υπόεργο (01/7/2012-30/9/2015)

ΔΡΑΣΗ 4 : Εκπαίδευση και υποστήριξη προς τις τοπικές κοινωνίες

**Π.Ε. 4.4 : Επιμόρφωση σε θέματα γενικού ενδιαφέροντος
Π.4.4.3. «Υλοποίηση Σεμιναρίων Επιμόρφωσης»**

Τίτλος Παραδοτέου: Επιμέλεια Διδακτικό Υλικό του Ειδικού Θεματικού Προγράμματος (ΕΘΠ) «ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟΣ ΕΓΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΚΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΕΣ (AUDIOVISUAL LITERACY AND LOCAL SOCIETIES)»

Κωδικός ΕΠ: 3010-2.4.4.6

**ΣΥΝΤΑΚΤΗΣ: Σκοπετέας Ιωάννης,
Λέκτορας στο Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας
και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου**

Μυτιλήνη, Δεκέμβριος 2013



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΣΠΑ
2007-2013
Πρόγραμμα για την ανάπτυξη
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



ΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ, ΒΑΣΙΚΟΣ ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΓΙΑ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ
ΑΙΓΑΙΟΠΕΛΑΓΙΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Δράση 4:

Εκπαίδευση και υποστήριξη προς τις τοπικές κοινωνίες

Ειδικό Θεματικό Πρόγραμμα

«Οπτικοακουστικός εγγραμματισμός και τοπικές κοινωνίες»

Επιστημονικός Υπεύθυνος: Σκοπετέας Ιωάννης, ΤΠΤΕ, Λέσβος

Παραδοτέο 3: Διδακτικό Υλικό / Διαφάνειες και σημειώσεις

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ: Σκοπετέας Ιωάννης, ΤΠΤΕ, Λέσβος

Εκπαιδευτικό υλικό ενοτήτων

1α, 1β, 1γ, 2α, 2β, 2γ, 3α, 3β, 3γ: **Δρ. ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ**
με τη συνδρομή των **Παναγιώτη Κυριακούλάκου,**
Θωμά Χατζηδημήτρη, Μάριου Γιακαλάρα, Βλάση Κασαπάκη

Εκπαιδευτικό υλικού ενοτήτων

4α, 4β, 4γ: **Δρ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΟΥΛΑΚΟΣ**
με τη συνδρομή των **Αφροδίτης Νικολαΐδου,**
Θωμά Χατζηδημήτρη, Μάριου Γιακαλάρα, Βλάση Κασαπάκη

Εκπαιδευτικό υλικό ενοτήτων

3δ και 4δ: **Δρ. ΕΛΕΝΗ ΜΥΡΙΒΗΛΗ**
με τη συνδρομή των **Αφροδίτης Νικολαΐδου, Παναγιώτη Κυριακούλάκου, Θωμά**
Χατζηδημήτρη, Μάριου Γιακαλάρα, Βλάση Κασαπάκη

ΛΕΣΒΟΣ, ΧΙΟΣ, ΣΑΜΟΣ, ΛΗΜΝΟΣ, ΣΥΡΟΣ ΡΟΔΟΣ
8-11 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2013

2

σελίδα	ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
	Ημέρα 1η
5	1α) Εισαγωγή στην ιστορία των οπτικοακουστικών έργων
8	1β) Η ιστορία του ντοκιμαντέρ πριν το 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο
13	1γ) Η ιστορία του ντοκιμαντέρ μετά το 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο
	Ημέρα 2η
21	2α) Κριτική αντιμετώπιση των οπτικοακουστικών έργων
25	2β) Τι είναι και πως λειτουργεί ένα ντοκιμαντέρ
26	2γ) Ο ρεαλισμός της εικόνας και άλλα ζητήματα ηθικής και αισθητικής
	Ημέρα 3η
36	3α) Εισαγωγή στην έρευνα στα οπτικοακουστικά έργα
38	3β) Κλασικές μέθοδοι έρευνας και αξιολόγησης υλικού στα ντοκιμαντέρ
40	3γ) Ιδιαίτερες μέθοδοι έρευνας και αξιολόγησης υλικού
52	3δ) Εισήγηση και συζήτηση με την σκηνοθέτη Emma Davie
	Ημέρα 4η
56	4α) Εισαγωγή στην αφήγηση και σκηνοθεσία οπτικοακουστικών έργων .
57	4β) Η αφήγηση στα έργα ντοκιμαντέρ
67	4γ) Η σκηνοθεσία στα έργα ντοκιμαντέρ
76	3δ) Εισήγηση και συζήτηση με το σκηνοθέτη Zeljko Mirkovic

ΗΜΕΡΑ 1

ΕΝΟΤΗΤΑ 1α

Εισαγωγή στην ιστορία των οπτικο-ακουστικών έργων (ειδικά του ντοκιμαντέρ)

Η αναδρομή στην ιστορία του ντοκιμαντέρ αποτελεί μέρος της ιστορίας της κινούμενης εικόνας αλλά όπως θα δούμε και της φωτογραφίας. Μια τέτοια αναδρομή (και λέμε μία γιατί σαφώς θα μπορούσε κανείς να παράγει διαφορετικές εκδοχές της ιστορίας του ντοκιμαντέρ) συνοδεύεται από φορμαλιστικές, μεθοδολογικές και τεχνολογικές καινοτομίες οι οποίες συνιστούν τελικά έναν κανόνα έργων στα οποία αναφερόμαστε. Επομένως μια ιστορική αναδρομή στο ντοκιμαντέρ δεν πρέπει να επιμένει απαραίτητα (αν και αυτό είναι σημαντικό) σε ονόματα, ημερομηνίες και έργα αλλά κυρίως σε φόρμες, τεχνικές και στυλ δηλαδή το πώς λέγεται μια ιστορία και τι επίδραση έχει αυτό για το περιεχόμενο και τις λειτουργίες του ντοκιμαντέρ.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ/ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ/ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ

Το ντοκιμαντέρ, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι είναι η άλλη όψη του κινηματογράφου. Κι έτσι εν πολλοίς το έχουν μεταχειριστεί οι ιστορικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου. Εκτός όμως από μια καλλιτεχνική διάσταση, κανείς δεν μπορεί να μην αναφερθεί και στη σύνδεσή του με την δημοσιογραφία, σε σημείο μάλιστα που η δημοσιογραφική παράδοση του ντοκιμαντέρ αποτελεί μια κυρίαρχη τάση συνοδοιπόρος με την καλλιτεχνική παράδοσή του. Πολλά σύγχρονα ντοκιμαντέρ φαίνεται να συνδυάζουν την δημοσιογραφική, την πιο καλλιτεχνική αλλά και μια επιστημονική διάσταση. Αυτές οι τρεις σφαίρες είναι συνυπάρχουν (συχνά με κάποια να κυριαρχεί). Επιπλέον, όπως μας λέει ο Breschand (2006:6): «Η έννοια του 'ντοκιμαντέρ' είναι τόσο ασαφής όσο και η έννοια της 'μυθοπλασίας'. Δεν υπάρχει ορισμός που θα μπορούσε να την αποδώσει ικανοποιητικά χωρίς να προκαλέσει πλήθος αντιρρήσεων. [...] ο όρος «non-fiction» που επινόησαν οι Αγγλοσάξωνες απλώς μετατοπίζει το πρόβλημα.»

Γι' αυτούς τους λόγους είναι δύσκολο κανείς να συντάξει μία και μόνο ιστορία του ντοκιμαντέρ. Εδώ θα δώσουμε μια έμφαση σε αυτό που θα λέγαμε η «στανταρ ιστορία» του ντοκιμαντέρ εφόσον πρόκειται για μια εισαγωγή στο θέμα της ιστορίας του (και όχι της ιστοριογραφίας τους).

Η ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Όπως είναι γνωστό, το ντοκιμαντέρ δεν παίρνει το όνομά του παρά αργότερα τη δεκαετία του είκοσι. Την γενεαλογία του έχει καταγράψει ο Charles Musser στο *The Oxford History of World Cinema*: το ντοκιμαντέρ έχει τις ρίζες του στην παράδοση των «εκλαϊκευμένων εικονογραφημένων διαλέξεων» που γίνονταν με μαγικούς φανούς ήδη από το 19^ο αιώνα (θυμίζουμε ότι ο κινηματογράφος ξεκινάει συμβατικά στις 28 Δεκεμβρίου 1895). Οι πρώτοι ‘ντοκιμανταρίστες’ (αν μπορούμε να πούμε έτσι τους πρώτους ‘τεκμηριωτές’) χρησιμοποιούσαν τον λεγόμενο μαγικό φανό για να δημιουργήσουν περίπλοκες διαλέξεις που περιελάμβαναν προβολή φωτογραφικού υλικού (slides), ζωντανή αφήγηση και μουσικά ή ηχητικά εφέ. Με την επικράτηση του κινηματογράφου ήταν φυσικό το φωτογραφικό υλικό να αντικατασταθεί με τις κινούμενες εικόνες και η διάλεξη με τους διάτιτλους. Το περιεχόμενο αυτών των «εικονογραφημένων διαλέξεων» αφορούσε στην επιστήμη (και ιδιαίτερα την αστρονομία), τρέχοντα συμβάντα (δηλαδή ειδήσεις), ταξίδια και περιγραφή περιπετειών. (Charles Musser 1996: 86-87) Ο Musser συνεχίζει με πλήθος πληροφοριών: ο μαγικός φανός αν και ξεκινάει στο τέλος του 18^{ου} αιώνα και αρχές 19^{ου} να προβάλλει την μυσταγωγική και φανταστική διάστασή του, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα αλλάζει όνομα (στερεοοπτικό και οπτικός φανός) και χρησιμοποιείται κυρίως από εξερευνητές, αρχαιολόγους, ταξιδευτές που μετέφεραν τις γνώσεις και τις εμπειρίες τους. Το είδος αυτό άνθισε τόσο στις Η.Π.Α. όσο και στη Βρετανία κυρίως λόγω της σχέσης της με τις αποικίες. Για παράδειγμα *Πόλεμος στην Αίγυπτο και το Σουδάν* (διάλεξη του 1887) ήταν οικονομικά επιτυχημένη. Άλλο παράδειγμα είναι το *Slum life in our great cities* (1890) που τεκμηριώνει βέβαια ένα συγκεκριμένο πρόβλημα σε μία συγκεκριμένη εποχή, ωστόσο δίνει μια μάλλον γραφική εικόνα του προβλήματος. (Πρόκειται για 52 slides που αποτέλεσαν ένα σύνολο τελικά το 1892 από τους παραγωγούς slides μαγικών φανών Riley Brothers, φωτογράφος Thomas Burke). (Δείτε επίσης το Γιάννης Σκαρπέλος, *Εικόνα και κοινωνία*, Αθήνα: Τόπος, 2012)

ΤΑ ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ ΤΩΝ ΛΥΜΙΕΡ-ΕΠΙΚΑΙΡΑ

Οι απαρχές της κινούμενης εικόνας χαρακτηρίζονται όπως λέγεται από την ταυτόχρονη ανάπτυξη της λεγόμενης ‘ρεαλιστικής’ παράδοσης και της ‘μυθοπλαστικής’ παράδοσης. Η

παράδοση των επικαίρων ξεκινάει πάντως από τις πρώτες ταινίες των Λυμιέρ. Στην αρχή κινηματογραφούν το φωτογραφικό συνέδριο που έγινε στην Νεβίλ το 1895 και από τα μικρά θέματα της ζωής οι Λυμιέρ και άλλοι (συνεργάτες τους αλλά και σκαπανείς σε άλλες χώρες) περνάνε στην κινηματογράφιση μεγάλων γεγονότων: Η στέψη του τσάρου Νικόλαου του δεύτερου (1896), η καμπάνια ενός υποψήφιου για την προεδρία (*William McKinley at Home*, 1896), η κηδεία της βασίλισσας Βικτορίας (1901) και διάφορους πολέμους που πάντοτε είναι ένα ενδιαφέρον θέμα. Ωστόσο όταν πρόκειται για ‘επίκαιρα’ απομακρυσμένων πολέμων όπως ο Ρωσο-Ιαπωνικός πρόκειται για το μεγαλύτερο μέρος τους για αναπαραστάσεις (κάτι το οποίο έκανε για παράδειγμα ο Μελιές).

Όπως μας αναφέρει ο Charles Musser στο κεφάλαιο του για το Ντοκιμαντέρ στο *The Oxford History of World Cinema*, με την επικράτηση του κινηματογράφου οι αδελφοί Λυμιέρ στέλνουν οπερατέρ (Alexander Promio) σε διάφορες χώρες για να κινηματογραφήσουν τοπία, αξιοπερίεργα, φυσικές καλλονές κ.ο.κ. Παράλληλα με αυτά αναπτύσσονται τα λεγόμενα travelogues και τα φιλμ συνόδευαν πλέον κάθε εξερεύνηση (στο Βόρειο και Νότιο Πόλο). (Για παράδειγμα τα *Sir Douglas Mawson’s Marvelous Views of the Frozen South*, 1915). Αυτές οι προβολές συνοδεύονταν από διαλέξεις από ανθρώπους που ήταν σε αυτές τις αποστολές ή ήταν μάρτυρες στα γεγονότα ή αναγνωρισμένοι ειδικοί πάνω στα διάφορα θέματα. Εφόσον υπήρχαν και κυκλοφορούσαν πολλές κόπιες, οι αφηγητές μπορεί να ήταν διαφορετικοί και άρα να έκαναν διαφορετική αφήγηση του γεγονότος. (Musser 1996:89)

Ήδη σε αυτή την περίοδο πριν τον Α΄ π.π. διαφαίνεται ότι αυτές οι κινούμενες μη-μυθοπλαστικές εικόνες (που ακόμα δεν είχαν ονομαστεί ντοκιμαντέρ) εξυπηρετούσαν προπαγανδιστικούς, ενημερωτικούς, εκπαιδευτικούς, πολιτικούς λόγους, εδραίωναν τις κυρίαρχες και στερεότυπες απόψεις (π.χ. για τους αποικημένους σε αυτά τα ‘οδοιπορικά’) και σίγουρα είχαν και μια ψυχαγωγική διάσταση. Όλες αυτές οι πλευρές θα αναπτυχθούν ακόμα περισσότερο όταν πια θα εδραιωθεί και θεσμοποιηθεί το ντοκιμαντέρ.

ΕΝΟΤΗΤΑ 1β

Η ιστορία του ντοκιμαντέρ πριν το 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο

Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΦΛΑΕΡΤΥ

Η ιστορία του ντοκιμαντέρ έχουμε συνηθίσει να ξεκινά από τον *Νανούκ του Βορρά* του Ρ. Φλάερτυ. Η ιστορία του Φλάερτυ αναφέρεται σε όλες τις ιστορίες του ντοκιμαντέρ (Στεφανή 2007, Beattie 2004, Musser 1996, Ellis & McLane 2006 και αλλού). Ο Ρ. Φλάερτυ είχε περάσει αρκετό χρόνο με τους Εσκιμώους τις χρονιές 1912-1913 επειδή είχε σταλεί σε αποστολή στον Βόρειο Πόλο πολλές φορές για να ψάξει για ασφάλι. Ωστόσο το κοίτασμα δεν ήταν αρκετά μεγάλο. Στην τρίτη του αποστολή το 1913 πήρε μαζί του μια κινηματογραφική μηχανή και γύρισε 70.000 πόδια σε 35mm, περίπου δηλαδή 12 ώρες από τη ζωή των Ινουίτ. Ωστόσο όταν πήγε να μοντάρει έπιασε φωτιά το φιλμ και καταστράφηκε. Στην συνέχεια όμως πήγε πιο οργανωμένος. Βρήκε χρηματοδότηση από τους Αδελφούς Ρεβιγιόν, μια εταιρία γούνας και επέστρεψε τις χρονιές 1920-1922 για να γυρίσει το φιλμ. Θεωρείται το πρώτο ολοκληρωμένο μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ το οποίο είχε μάλιστα αξιώσεις να παιχτεί σε κανονική κινηματογραφική αίθουσα, δηλαδή στο εμπορικό κύκλωμα. Μάλιστα η Πατέ το διένειμε. Η ταινία είχε τέτοια επιτυχία που στη συνέχεια η εταιρία Λάσκυ (που αργότερα έγινε Παραμάουντ) του πρόσφερε ανοικτή επιταγή για να πάει σε ένα μέρος του κόσμου και να κάνει μια παρόμοια ταινία. Έτσι έκανε την *Μοάνα*. Στη *Μοάνα* μάλιστα χρησιμοποιεί για πρώτη φορά πανχρωματικό φιλμ (δηλαδή ασπρόμαυρο φιλμ ευαίσθητο σε όλο το χρωματικό φάσμα). (Ellis & McLane 2006: 12-25) Εδώ ακόμα μια φορά συναντάμε τη συσχέτιση του ντοκιμαντέρ με την τεχνολογία αλλά και την χορηγία.

Όπως συνοψίζουν οι Ellis & McLane (2006: 22-24), και στις δύο περιπτώσεις ο Φλάερτυ πέρανε χρόνο μαζί με τους ανθρώπους. Κινηματογραφούσε έβλεπε τις ράσες επί τόπου συχνά εμφανίζοντας το φιλμ ακόμα και σε ιγκλού και στη συνέχεια αποφάσιζε για το ποιες δραστηριότητες θα τους βάλει να ξανα-αναπαραστήσουν. Έτσι ο Φλάερτυ προέβη σε κάποιες καινοτομίες στην κινηματογραφική μορφή:

- 1) Ο Φλάερτυ φτιάχνει ένα είδος σχεδιάσματος δραστηριοτήτων που θέλει τα υποκείμενά του να αναπαραστήσουν.
- 2) Επίσης εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι τα υποκείμενα του Φλάερτυ παίζουν τους ρόλους μιας οικογένειας. Στον πυρήνα του έργου του Φλάερτυ βρίσκεται πάντα η πυρηνική οικογένεια.
- 3) Το μοντάζ ακολουθεί την χρονολογική σειρά του φυσικού χρόνου. Η ταινία του Φλάερτυ απέδειξε ότι σκηνές που θα μπορούσαν να αποτελούν μέρος ενός ταξιδιωτικού υλικού (travelogue), αν μονταριστούν σωστά αποδίδοντάς τους αιτιότητα μπορούν να προκαλέσουν στον θεατή τις δραματικές αντιδράσεις μιας ταινίας μυθοπλασίας. Αυτό βέβαια σημαίνει ότι έχουν αφαιρεθεί πολλά μέρη (όπως το γεγονός ότι ο Νανούκ είχε δύο γυναίκες).
- 4) Η κάμερα περιγράφει ασυνήθιστες ανθρώπινες δραστηριότητες.
- 5) Ο τρόπος αφήγησης δημιουργεί μυστήριο, σασπένς, δράμα, περιέργεια.

Συνοψίζοντας, δύο είναι τα χαρακτηριστικά που εισάγει ο Φλάερτυ: αφηγηματοποίηση και ανακατασκευή του υλικού της πραγματικότητας. Σημαντικό επίσης είναι ότι με τον Φλάερτυ εγκαινιάζεται και η σχέση του ντοκιμαντέρ με την εμπορική, εταιρική χορηγία. Η ταινία του Φλάερτυ εκτός των άλλων είναι μια διαφήμιση γούνας. Η μέθοδος του Φλάερτυ μελετάει «ένα κόσμο μέσα από έναν άνθρωπο ή έναν οικογενειακό πυρήνα, με την λίγο-πολύ ευρεία σκηνοθεσία ντοκιμαντέρ» (Σαντούλ 34)

Ο ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΩΦ ΚΑΙ Η ΚΑΜΕΡΑ-ΜΑΤΙ

Την ίδια περίοδο στην Σοβιετική Ένωση άνθισε επίσης το ντοκιμαντέρ υπό τις ευλογίες του κράτους και με σκοπό να προωθήσει μια νεωτεριστική σοσιαλιστική εικόνα της νεοσύστατης κοινωνίας. Ο Τζίγκα Βερτόφ εκτός από το περίφημο *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929) μαζί με την ομάδα του έδωσε μια σειρά ταινιών υπό τον τίτλο «κινό-πράβντα» ή αλλιώς «κινηματογράφος αλήθεια». Στην πραγματικότητα ήταν ένα είδος «ζουρνάλ» επικαίρων που συμπλήρωναν την μεγάλη καθημερινή εφημερίδα Πράβντα. Όπως λέει ο Σαντούλ: «Αυτές οι λέξεις που σημαίνουν Σινεμά-Αλήθεια χρησιμοποιήθηκαν από τον Βερτώφ σαν σύνθημα. Ενοούσε να διώξει από τον κινηματογράφο κάθε τι που δεν είχε κινηματογραφηθεί «άμεσα».» (Σαντούλ 37-38)

Ο Βερτόφ ήταν την περίοδο 1918-1919 συντάκτης και μοντέρ του εβδομαδιαίου κινηματογραφημένου δελτίου *Κινό-Νεντέλια*. Δούλεψε δηλαδή για την Mosow Film Committee στον τομέα των newseerel. Μετά το 1919 συγκέντρωσε ορισμένους που υιοθετούσαν την ίδια άποψη για το ρόλο του κινηματογράφου στην επανάσταση και έφτιαξαν την ομάδα ΚΙΝΟΚΣ (η ομάδα σήμαινε κινηματογράφος-μάτι). Οι ΚΙΝΟΚΣ χρησιμοποιούσαν τα λεγόμενα «τρένα της επανάστασης» για να μπορούν στην μεγάλη έκταση που κάλυπτε η Σοβιετική Ένωση να προβάλλουν τις δουλειές τους.

Η πρώτη από τις ταινίες που τιτλοφορήθηκε κινό-γκλαζ (κινό-μάτι) είχε και τον τίτλο: *Η ζωή απρόοπτα* (1923). Το να πάρεις «τη ζωή απρόοπτα» σήμαινε κινηματογράφιση ανθρώπων και ζωντανών υπάρξεων χωρίς να 'χουν επίγνωση της παρουσίας του οπερατέρ και της κάμερας εξηγεί ο Σαντούλ (38).

Ο ΤΖΟΝ ΓΚΡΗΡΣΟΝ ΚΑΙ Η ΘΕΣΜΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Το όρο ντοκιμαντέρ ωστόσο αλλά και μια νέα κατεύθυνση σε αυτό δίνει με τη δουλειά του τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και σε πρακτικό ο Τζον Γκρίρσον. Ο Γκρίρσον χρησιμοποίησε και εδραίωσε τη λέξη «ντοκιμαντέρ».

Ο Keith Beattie (2004) και οι Ellis & McLane (2006) έχουν μια εκτενή αναφορά στη βιογραφία και έργο του Γκρήρσον που μας βοηθάει να καταλάβουμε την σπουδαιότητά του. Ο Γκρήρσον σπούδασε στο Σικάγο. Το πανεπιστήμιο του Σικάγο ήταν τότε ένα εργαστήριο της κοινωνικής ανάλυσης και κριτικής το οποίο φαίνεται να τον επηρέασε. Ο Γκρήρσον μάλιστα θεώρησε ότι εκείνη την εποχή που γίνονταν οι μελέτες ότι οι εφημερίδες και τα περιοδικά επιτελούσαν μια εκπαιδευτική λειτουργία με την έννοια ότι 'πρότειναν' τρόπους ενσωμάτωσης των μεταναστών μέσα στα νέα κοινωνικά περιβάλλοντα. Μεγάλη επίδραση φαίνεται ότι του άσκησε και η συνάντησή του με τον Γουόλτερ Λίπμαν. Ο Λίπμαν είχε υποστηρίξει στο βιβλίο του Κοινή Γνώμη (1922) ότι ο πολίτης πλέον δεν μπορούσε με ευκολία να λάβει γνώση των κυβερνητικών και πολιτειακών θεμάτων γιατί έχουν γίνει πιο περίπλοκα και έτσι έχουν απομακρυνθεί από τη διαδικασία παραγωγής αποφάσεων. Για να κρατηθεί υγιές το δημοκρατικό πολίτευμα έπρεπε οι πολίτες να εμπλακούν περισσότερο με την κυβέρνηση ίσως μέσω της εκπαίδευσης. Ο

Γκρήσον θεωρούσε ότι τα μίντια και συγκεκριμένα ο κινηματογράφος μπορούσαν να το κάνουν αυτό καλύτερα. Έτσι επιστρέφοντας το 1927 στην Αγγλία έπεισε το Στήβεν Τάλεντς, γραμματέα του Empire Marketing Board να στήσουν μια κινηματογραφική ομάδα για να προωθήσουν τα προϊόντα της αυτοκρατορίας. Beattie (2004) και οι Ellis & McLane (2006)

Ο Keith Beattie συνοψίζει ότι ο Γκρίσον και η λεγόμενη Βρετανική Σχολή στρέφει το ντοκιμαντέρ προς μια πιο κοινωνική διάσταση αλλά και ταυτόχρονα πιο επιστημονική. Στο θεωρητικό του κείμενο *First Principles of Documentary* που έγραψε ο ίδιος ο Γκρήσον αναφέρονται τα εξής:

α) Ρόλος του ντοκιμαντέρ είναι να πληροφορήσει και εκπαιδεύσει για τις διαδικασίες της μοντέρνας κοινωνίας, να επιτελεί ένα είδος αγωγής του πολίτη πάνω σε θέματα υγιεινής, πολιτικής, παιδείας.

β) διαχωρίζει τον μη-μυθοπλαστικό κινηματογράφο σε «υψηλές» και «χαμηλές» κατηγορίες θεωρώντας ότι στις χαμηλές κατηγορίες ανήκουν τα ακατέργαστα υλικά των news reels, των επιστημονικών ταινιών, των εκπαιδευτικών κ.ο.κ. και θεωρεί ότι αυτά τα υπο-είδη έχουν μια «καθαρά δημοσιογραφική ικανότητα» με την έννοια ότι είναι η γρήγορη αποτύπωση και μοντάζ γεγονότων για γρήγορη διακίνησή τους. Αντιθέτως το ντοκιμαντέρ θεωρεί ότι είναι «δημιουργική διαχείριση της πραγματικότητας (actuality)» ώστε να αποκαλυφθούν πλευρές αυτής που θα διέφευγαν από την απλή καταγραφή της κάμερας. Ο αποδεικτικός και πληροφοριακός ρόλος του ντοκιμαντέρ εντάσσεται μέσα σε μια φόρμα που μεταμορφώνει την εμπειρική απόδειξη σε «αποκαλυπτική και ενδελεχή –αληθινή- αντίληψη του θέματος» (Beattie 2004: 28-29)

Η Βρετανική αυτή σχολή εκτός από τον Γκρίσον περιελάμβανε εν τέλει τα έργα που έκαναν οι Μπάτζιλ Ράιτ, Πολ Ρόθα, Στιούαρτ Λεγκ κ.ά. Ο Γκρίσον υποστήριζε την κρατική χορηγία. Έτσι η ταινία του *Drifters* (1929) αλλά και όλες που έγιναν υπό την εποπτεία του, παρήχθησαν από το Empire Board of Marketing και αργότερα από το General Post Office Film Unit. Αργότερα σαν επικεφαλής της ομάδας έψαξε και για άλλες χορηγίες από ιδιωτικές επιχειρήσεις όπως η Εταιρία Shell και η εταιρία του Γκαζιού. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα οι δουλειές του να είχαν ένα είδος «αυτο-λογοκρισίας». Για παράδειγμα όπως σχολιάζει ο Beattie (2004) στην ταινία

Drifters δεν θίγεται το θέμα της εκμεταλλευτικής δύναμης της αγοράς απέναντι στους ψαράδες. Η «αυτο-λογοκρισία» αυτή δεν ήταν μόνο όμως θεματική ή δεν αφορούσε μόνο το βάθος της έρευνας αλλά και τις στιλιστικές επιλογές των κινηματογραφιστών που σαφώς δεν μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν πιο πρωτοποριακές και avant-garde τεχνικές. (Beattie 2004: 42)

Ανάμεσα σε 1929 που είναι η ταινίες Drifters και 1939 έγιναν περίπου 300 ταινίες από τις διάφορες κινηματογραφικές ομάδες που συστήθηκαν στις εταιρίες που χορηγούσαν. Συνοψίζοντας τις πληροφορίες που μας δίνουν οι Ellis & McLane (63-70), τρεις είναι οι βασικοί άξονες πάνω στους οποίους κινήθηκαν οι ταινίες αυτές από άποψη ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ/ ΣΤΟΧΟΥ/ ΣΤΙΛ. Η πρώτη τάση ικανοποιούσε το αρχικό διακύβευμα του Γκρήρσον να γνωρίσει η αυτοκρατορία τον εαυτό της. Η δεύτερη τάση η οποία εντοπίζεται χρονικά περισσότερο γύρω στα μέσα της δεκαετία του '30 αφορά την έκθεση ενός προβλήματος που αντιμετωπίζει το έθνος και η ανάγκη επίλυσής του. Αυτή η τάση που δικαίως θεωρείται και η πιο δημοσιογραφική έχει την εξής δομή: έκθεση του προβλήματος, περιγραφή και αιτιολόγηση του προβλήματος, εξήγηση της αναγκαιότητας να δοθεί λύσει σε αυτό το πρόβλημα και προτεινόμενες λύσεις. (Housing Problems από την British Commercial Gas Association, Enough to Eat, The smoke menace κ.ο.κ. Η τρίτη τάση αφορά την πιο αφηγηματική διάσταση (Night Mail).

ΕΝΟΤΗΤΑ 1γ

Η ιστορία του ντοκιμαντέρ μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο

Μετά τον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο το ντοκιμαντέρ αλλάζει ραγδαία από κάθε άποψη. Μεγάλη συμβολή σε αυτό είχε η τεχνολογία, η δημοσιογραφία και η τηλεόραση αλλά και η ανθρωπολογία.

ΣΙΝΕΜΑ ΝΤΙΡΕΚΤ-ΣΙΝΕΜΑ ΒΕΡΙΤΕ

Το ντοκιμαντέρ *The Camera that changed the world* (2011, Mandy Chang) καθώς και η εξήγηση των Ellis & McLane (2006) δίνουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο το ντοκιμαντέρ πήρε μια νέα τροπή από τον 2^ο Π.Π. και μετά με δύο κύρια ρεύματα: το σινεμά ντιρέκτ και το σινεμά βεριτέ.

Η μεγαλύτερη εξέλιξη στις κάμερες ήρθε τη δεκαετία του εξήντα με τη βελτίωση και μεγαλύτερη χρήση ελαφριών καμερών 16μμ που μπορούσαν να γράψουν σύγχρονα ήχο. Αυτή η ανάγκη ξεκίνησε όχι από τους κατασκευαστές κάμερας αλλά από τους εικονολήπτες (κάμερα μεν) οι οποίοι ήθελαν να κινηματογραφούν έξω σε φυσικούς χώρους κατευθείαν χωρίς να χρειάζονται να ξαναστήνουν τα γεγονότα. Οι κάμερες που χρησιμοποιούσαν μέχρι τότε για σύγχρονο ήχο ήταν της σειράς Auricon και από αυτές οι Pro 600 και Pro 1200 ήταν υπερβολικά ογκώδεις για κάμερα στο χέρι και η Cine-Voice φόρτωνε μονάχα 100 πόδια φιλμ που διαρκούσε για δύο λεπτά και 45 δεύτερα.

Οι άνθρωποι που έκαναν στην Αμερική αυτές τις αλλαγές και μας εισήγαγαν στο λεγόμενο σινεμά ντιρέκτ ήταν αρχικά ο Robert Drew, ο Richard Leacock και Donn Alan Pennebaker οι οποίοι τα χρόνια πριν το 1959 είχαν ήδη αρχίσει να κινηματογραφούν χρησιμοποιώντας ελαφριές κάμερες στο χέρι που όμως δεν έγραφαν σύγχρονο ήχο. (Δηλαδή οι ελαφριές κάμερες δεν ήταν σύγχρονες ενώ οι σύγχρονες ήταν ογκώδεις). Έπαιρναν τον ήχο σε μαγνητοταινίες και τον μόνταραν αργότερα. Οι ταινίες των Leacock και Pennebaker μπορούσαν να γυριστούν από συνεργείο δύο ατόμων που ακολουθούσαν χωρίς διακοπή τη δράση που συνέβαινε μπροστά τους. Η πρώτη ταινία που έκαναν με ολοκληρωμένη αυτή την τεχνική ήταν το *Primary* (*Πρώτος Γύρος*, 1960). Στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε σε ντοκιμαντέρ που έκαναν για την τηλεόραση. Τους ακολούθησαν και άλλοι όπως οι αδελφοί Maysles. Παρόλο που

χρησιμοποίησαν αυτή την τεχνική στην παραγωγή για δραματικά θέματα όπως η θανατική ποινή (*The chair*, 1963) και παρόλο που η τεχνική τους ήταν εξαιρετικά επιδραστική σε άλλους κινηματογραφιστές, τα τηλεοπτικά δίκτυα δυσκολεύονταν να δεχτούν ένα υλικό που έμοιαζε απλά με «rushes». Ο Leacock και Pennebaker καθώς και άλλοι άνηκαν στην ομάδα του Robert Drew ο οποίος ήταν επηρεασμένος από την δημοσιογραφική φωτογραφία (photojournalism) και δούλευε για το περιοδικό Life. Το Time-life μάλιστα χρηματοδότησε αυτά τα πειράματα και οι σταθμοί που είχε έδειξαν τις πρώτες ταινίες του σινεμά ντιρέκτ. Το ABC μάλιστα έκανε συμβόλαιο με τον Drew για την παραγωγή και άλλων τέτοιων προγραμμάτων όπως το Yanki No (1960). Ο Leacock για παράδειγμα στις αρχές του '60 αναφερόταν στη δουλειά του σαν «film reporting» και στον εαυτό του ως ρεπόρτερ. Διατείνονταν βασικά ότι η νέα μέθοδος έφερε μεγαλύτερη «δημοσιογραφική αντικειμενικότητα» αφού ο ρεπόρτερ εξαφανιζόταν πίσω από την κάμερα, δεν μίλαγε, ούτε έκανε ερωτήσεις παρά μόνο κατέγραφε αυτό που γινόταν. (Ellis & McLane 2006, Στεφανή 2007, Beattie 2004, Musser 1996)

Ένα στοιχείο του σινεμά ντιρέκτ είναι η ενασχόληση των κινηματογραφιστών με γνωστά στην κοινή γνώμη θέματα. Όπως τονίζει η Εύα Στεφανή (2007: 55) «Η εστίαση σε διάσημα πρόσωπα και γεγονότα της επικαιρότητας φανερώνει ενδεχομένως την επίδραση που άσκησαν στον Drew τα κινηματογραφικά επίκαιρα και η τηλεόραση. Το ενδιαφέρον του για την 'αντικειμενική' παρουσίαση των γεγονότων μπορεί επίσης να σχετίζεται με τη λογική της ηλεκτρονική δημοσιογραφίας, η οποία συχνά επικεντρώνεται στην παρουσίαση γεγονότων ως προϊόντων αυτοψίας». Όπως μας εξηγεί η ίδια συγγραφέας η ενασχόληση με διάσημα πρόσωπα και με την επικαιρότητα μειώθηκε προς το τέλος της δεκαετίας του εξήντα, όταν άρχισαν να στρέφονται περισσότερο προς ανώνυμα πρόσωπα που συχνά βρίσκονταν στο περιθώριο της κοινωνίας (π.χ. *Salesman*, *Maysles*). (Στεφανή 2007: 55)

Στη Γαλλία, η οποία είχε και ένα αποικιοκρατικό παρελθόν αλλά και η ανθρωπολογία-εθνογραφία ήταν σε άνοδο, οι εθνογράφοι-ανθρωπολόγοι έψαχναν για πιο αυθεντικούς τρόπους καταγραφής των θεμάτων τους αλλά και της ίδιας της διαδικασίας κινηματογράφησης που θα μπορεί να αναδεικνύει την φωνή των υποκειμένων τους αλλά και τη σχέση των υποκειμένων με τον κινηματογραφιστή. Σημαντική ταινία του σινεμά βεριτέ το *Χρονικό ενός*

καλοκαιριού (Ε. Μορέν, Ζ. Ρους 1960) στην οποία μια ομάδα κατοίκων του Παρισιού μαζί με τους Μορέν και Ρους εξερευνούν τι σημαίνει να ζεις στο Παρίσι, κάνοντας δηλαδή μια εθνογραφία για την ζωή των κατοίκων της μεγάλης αυτής πόλης. Έτσι οι Εντγκάρ Μορέν και Ζαν Ρους εμφανίζονται μέσα στην ταινία το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* (1959), προκαλούν ερωτήσεις συχνά γύρω από ένα τραπέζι, αφήνουν το μπουμ να φανεί μέσα στην εικόνα, αλλά και να βάλουν τα υποκείμενα να συμμετέχουν στη διαδικασία των ερωτήσεων και του σχόλιου πάνω στην κινηματογράφιση. Με την τεχνική “film/photo elicitation” (απόσπαση συμπερασμάτων από το σχόλιο που κάνουν τα υποκείμενα πάνω σε κινηματογραφικό ή φωτογραφικό υλικό) τα υποκείμενα βλέπουν τους εαυτούς τους στην οθόνη και σχολιάζουν κάτι που αποτελεί μέρος μιας νέας κινηματογράφισης που θα ενσωματωθεί στο ντοκιμαντέρ. Εν γένει, όπως ορθά αναφέρει η Εύα Στεφανή (2007: 51) η κάμερα στο γαλλικό σινεμά βεριτέ έχει στόχο να διεισδύσει στην ψυχή των ανθρώπων προκειμένου να εκφράσει αυτή την εσωτερική “αλήθεια” τους.

Στις ΗΠΑ η ανάγκη για μια τέτοια τεχνολογία προήλθε από τις ανάγκες που δημιούργησε η τηλεόραση. Στη Γαλλία προήλθε από τις ανάγκες των επιστημόνων της εθνογραφίας που είχαν ανάγκη από νέες τεχνικές για να μελετήσουν τα θέματά τους. Ξεκινώντας από τόσο διαφορετικές παραδόσεις επί της ουσίας είχαν διαφορετικές μεθοδολογίες. Το σινεμά βεριτέ διατεινόταν ότι προκαλούσε δράση στα υποκείμενά του, ήταν πιο προβοκατόρικο και οι κινηματογραφιστές προκαλούσαν αντιδράσεις στα υποκείμενα. Ενώ το σινεμά ντιρέκτ διατεινόταν ότι απλώς κατέγραφε τη ζωή όπως ξεδιπλώνόταν μπροστά από την κάμερα, ήταν λιγότερο παρεμβατικό με την έννοια βρισκόταν εκεί όπου συνέβαιναν τα πράγματα (fly on the wall) ενώ ο το σινεμά βεριτέ προκαλούσε τα συμβάντα. (Beattie 2004: 84) Και οι δύο τάσεις έψαχναν για μια αυθεντικότητα οι οποία μπορούσε να ξεδιπλωθεί στην άμεση σχέση κινηματογράφισης και μοντάζ που έφερνε εγγύτερα κινηματογραφιστή και θεατή.

Η ΚΑΜΕΡΑ ΣΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ

Μαζί με την άνοδο των κινημάτων για την υπεράσπιση και ανάδειξη των δικαιωμάτων των ανθρώπων, εμφανίστηκαν και ντοκιμαντέρ από συλλογικότητες που στόχο είχαν να μπουν στον αγώνα διεκδίκησης και ενημέρωσης. Οι Ellis & McLane έχουν αφιερώσει ένα ξεχωριστό

κεφάλαιο σε αυτή την μεταπολεμική ντοκιμανταριστική παράδοση που έχει μεγάλη επιρροή τελικά μέχρι σήμερα.

Όπως μας λένε οι συγγραφείς, η Newsreel Collective που μετά έγινε Third World Newsreel ήταν κολλεκτίβες που μαχητικά και ακτιβιστικά ασχολήθηκαν με κοινωνικά και πολιτικά και εκπαιδευτικά θέματα στην Αμερική. Στον Καναδά το 1967 το National Film Board του Καναδά άρχισε ένα πρότζεκτ διαφορετικό για το ντοκιμαντέρ. Ονομάστηκε Challenge for Change. Η λογική πίσω από το πρότζεκτ ήταν να δώσει τη δύναμη στους ανθρώπους να εκφράσουν τις ανησυχίες και τις ανάγκες τους. «Αυτό βέβαια ήταν πιο κοντά στην ιδέα του Γκρήρσον να χρησιμοποιείται το ντοκιμαντέρ για την κοινωνική βελτίωση παρά στην λογική του Φλάερτυ της καταγραφής των υπάρχοντων πολιτισμών –δηλαδή κινηματογράφος σφυρί παρά καθρέφτης.» (Ellis & McLane 244-245) Όπως αναφέρουν οι συγγραφείς Ellis & McLane (245-246) το πρόγραμμα δεν είχε στόχο να επικοινωνήσει στους ανθρώπους ούτε για τους ανθρώπους αλλά θα προσπαθούσε να κάνει ταινίες ΜΕ τους ανθρώπους (εμφανής η συσχέτιση και με την παράδοση του Ρους θα λέγαμε). Ο Γκρήρσον είχε ονομάσει αυτό το πρόγραμμα «αποκέντρωση της δύναμης της προπαγάνδας». (ibid 246) Για παράδειγμα με την εισαγωγή στην αγορά της βιντεοταινίας μισής ίντσας το 1970 το πρόγραμμα δίδαξε τους ανθρώπους να χρησιμοποιούν οι ίδιοι τα μηχανήματα. Αυτό ερχόταν αντιμέτωπο με τα συμβατικά μίντια τα οποία συχνά διαστρέβλωναν την πραγματικότητα (π.χ. ό,τι γίνεται τώρα με τις ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές και τα κινητά τηλέφωνα).

Συνοψίζοντας το συγκεκριμένο κεφάλαιο «The power to the people» των Ellis & McLane στιγμές αυτής της δυναμικής παρουσίας του ντοκιμαντέρ μέσα στις συλλογικότητες είναι και ο Τζορτζ Στόνι, δημοσιογράφος και αξιωματικός του γραφείου φωτογραφικών πληροφοριών, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Ν.Υ., ο οποίος έστησε το Alternative Media Center για προωθήσει και να στηρίξει την καλωδιακή τηλεόραση με δημόσια πρόσβαση. (Ellis & McLane 247) Για τους υποστηρικτές αυτού του συστήματος, η τηλεόραση δημόσιας πρόσβασης ταίριαζε στην παράδοση ελευθερίας λόγου της Αμερικής αλλά και στην εύκολη χρήση του βίντεο που τότε αναπτυσσόταν. Η Ντι Ντι Χάλεκ ήταν επίσης αναμεμιγμένη στην τηλεόραση δημόσιας πρόσβαση. Έφτιαξε το Paper Tiger Television και συν-ιδρύτρια του Deep Dish Satellite

Network. Έβαλε παιδιά από τη δεκαετία του '60 να κάνουν ταινίες μέχρι την δική της ανάλυση για τα μιντιακά ακτιβιστικά φαινόμενα στο Ίντερνετ. Αυτή την εποχή προέκυψαν, λοιπόν διάφορες κολεκτίβες με ονόματα όπως Videofreex, Video Free America, Videopolis κ.ο.κ. Όλες αυτές οι ομάδες είδαν την αποστολή τους ταγμένη σε ένα επαναστατικό σκοπό: «να πληροφορούν και να εκπαιδεύουν ανθρώπους για δράση και κοινωνική αλλαγή.» (Ellis & McLane 247) Σε ένα άλλο ακτιβιστικό μέτωπο ο Τζον Άλπερτ και η γυναίκα του Κέικο Τσούννο ξεκίνησαν ένα από τα πρώτα Μιντιακά Κοινοτικά Κέντρα της χώρας το λεγόμενο Downtown Community Television Center. Ο Άλπερτ αγόρασε ένα βανάκι για πέντε δολάρια έβαλε στο πλάι τηλεοπτικούς δείκτες και άρχισε να γυρνάει τους δρόμους της Ν. Υ. στην περιοχή Τσάινατάουν και να δείχνει τις βιντεοταινίες του. Στην αρχή κανένας δεν παρακολουθούσε αλλά στην συνέχεια οι βιντεοταινίες του για τοπικά θέματα άρχισαν να έχουν ένα μικρό κοινό. Η λογική του ήταν αυτή του μοιράσματος της γνώσης. Το νεοιδρυθέν DCTV ήταν το μόνο μέρος στη Ν. Υ. που προσέφερε εκπαίδευση παραγωγής και άλλες υπηρεσίες δωρεάν. Όταν σταμάτησε η χρηματοδότηση από το Τμήμα Πολιτιστικών Υποθέσεων της Νέας Υόρκης για δύο χρόνια, τα εργαστήρια συνέχισαν. Ακόμα και οι αλλαγές στη χρηματοδότηση επί Ρήγκαν δεν πτόησαν την DCTV η οποία συνέχισε να προσφέρει δωρεάν εκπαίδευση στο βίντεο. Στόχος του ήταν να ενδυναμώσει την κοινότητα μέσα από την χρήση των μίντια. (Ellis & McLane 248) (Βλ. Επίσης και το Νικολαΐδου 2005).

ΤΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Στη συνέχεια αναφέρουμε τρία παραδείγματα-εναύσματα για το τι μορφή μπορεί να πάρει το σύγχρονο ντοκιμαντέρ:

1) Το 1993 οι Mark Achbar και Peter Wintonick σκηνοθετούν και παρουσιάζουν το *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the media*. Η ταινία παρουσιάζει τις πολιτικές ιδέες του Chomsky μέσα από συνεντεύξεις, ομιλίες του ήδη από τη δεκαετία του εξήντα αλλά και τοποθετώντας τον μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αντιστάσεων από τα ΜΜΕ στις ΗΠΑ (π.χ. το Alternative Radio). Οι σκηνοθέτες του φτάνουν στο σημείο να οπτικοποιήσουν θέματα που έχουν να κάνουν με την κατασκευή της συναίνεσης. Για παράδειγμα το ερώτημα πόσο χαρτί ξοδεύτηκε από τις εφημερίδες για να γραφτούν δύο θέματα που αφορούσαν αμερικάνικη

επιρροή τη δεκαετία του '70 στην Καμπότζη και στο East Timor δε χρειάζεται απλά να απαντηθεί με λόγια. Δύο ρολά χαρτί ξετυλίγονται. Το ένα αφορά την έκταση των ειδήσεων και σχολίων που αφορούσαν την Καμπότζη. Η έκτασή του ήταν 1175 ίντσες. Το ρολό χαρτί που ξετυλίχθηκε για το East Timor έφτανε μόλις τις 70 ίντσες. Η ευφυής αυτή οπτικοποίηση του χειρισμού των media αποδεικνύει την δυναμική του κινηματογράφου να συνδυάζει την μετάδοση πληροφορίας, με τη συγκίνηση και το θέαμα χωρίς ωστόσο να χάνει τον καυστικό σχολιασμό του.

2) Τα ντοκιμαντέρ του Michael Moore *Roger and Me* και *Ακήρυχτος πόλεμος* είναι ταινίες που έχουν ένα διττό στόχο: την ενημέρωση ενός κοινού για το τι συμβαίνει στην Αμερική και την ακτιβιστική δράση. Αυτό το δεύτερο είναι που διαφοροποιεί τα ντοκιμαντέρ του Moore και από ντοκιμαντέρ δοκιμαστικού ή ερευνητικού χαρακτήρα και από το σινεμά direct. Η κάμερα του δεν παρίσταται για να καταγράψει μια πολιτική δράση που θα συνέβαινε ούτως ή άλλως (όπως έγινε με τα ντοκιμαντέρ που κυκλοφόρησαν από την πορεία στη Γένοβα). Εκτός των άλλων, κάνει την πολιτική δράση να συμβαίνει. Στον *Ακήρυχτο Πόλεμο*, ο Michael Moore επισκέπτεται την Kmart, στα κεντρικά της γραφεία στην πόλη Τρογ του Μίτσιγκαν. Εκεί ζητά από την εταιρία να σταματήσει την πώληση σφαιρών από τα μαγαζιά της. Με την επιμονή του φαίνεται να τα καταφέρνει.

3) Το Third World Newsreel ιδρύθηκε στις ΗΠΑ το 1967. Τότε το όνομα του οργανισμού που προήλθε από διάφορες κινηματογραφικές συλλογές ονομαζόταν Newsreel και είχε στόχο την αφύπνιση για θέματα που είχαν σχέση με τον πόλεμο στο Βιετνάμ, τους Black Panthers και τους Young Lords. Πρόκειται για έναν εναλλακτικό οργανισμό επικοινωνίας που ενδιαφέρεται για ανεξάρτητες παραγωγές με κοινωνικό περιεχόμενο, εστιάζοντας σε δουλειές που γίνονται από μειονοτικές φυλές ή για αυτές (μη αποκλείοντας την πρόσβαση σε άλλα φλέγοντα θέματα π.χ. το θέμα του AIDS), προωθώντας όχι μόνο την παραγωγή αλλά και τη διανομή. Αυτό που προωθείται από τον οργανισμό αυτό είναι η ικανότητα του μέσου να επηρεάζει την κοινωνική αλλαγή, να ενθαρρύνει τους ανθρώπους να σκέφτονται κριτικά για τη δική τους ζωή αλλά και για των άλλων, να βάλει τους ανθρώπους σε δράση.

Η δράση του Third World Newsreel είναι πολλαπλή γιατί δεν βλέπει τον κινηματογράφο και το βίντεο σαν αισθητικά μέσα όσο σαν τρόπους πίεσης, ενημέρωσης και κοινωνικής αλλαγής. Στηρίζει, επομένως, όλα τα στάδια παραγωγής μιας ταινίας και προσφέρει και εκπαιδευτικά προγράμματα (workshops) που απευθύνονται σε νέους δημιουργούς.

Και τα τρία παραδείγματα δίνουν έμφαση στην κοινωνική αλλαγή και αντίσταση και σχεδόν καθόλου στην ανανέωση μιας αισθητικής φόρμας που αφορά τον κινηματογράφο. Μπορούμε να τα δούμε σαν τρεις προτάσεις αντίστασης. Το πρώτο συνδέει την πορεία ενός σύγχρονου στοχαστή (με μεγάλη αναγνώριση) με άλλες προσπάθειες που κινούνται στο ίδιο μήκος κύματος. Με αυτό τον τρόπο γίνονται προτάσεις για το πώς μπορεί κανείς να δράσει και γίνονται γνωστά τα αποτελέσματα αυτών των δράσεων. Το δεύτερο έχει επιτελεστικές αξιώσεις. Αποτελεί παράδειγμα ντοκιμαντέρ που είναι το ίδιο πολιτική δράση. Τέλος, το τρίτο αποτελεί ένα παράδειγμα του πώς εξελίχθηκε μια κινηματογραφική κολλεκτίβα από τη δεκαετία του εβδομήντα μέχρι σήμερα χρησιμοποιώντας τα νέα μέσα (βλ. www.twn.org) και επεκτείνοντας τη δράση της σε όλα τα στάδια.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝΟΤΗΤΩΝ 1ης Ημέρας

- Barnouw, Eric (1993), *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford, New York: Oxford New York University Press.
- Beattie, Keith (2004), *Documentary Screens: Non-fiction Film and Television*, New York: Palgrave Macmillan.
- Breschand, Jean (2006), *Ντοκιμαντέρ: η άλλη όψη του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης.
- Ellis, Jack & Betsy A. McLane (2006), *A New History of Documentary Film*, London: The continuum international publishings goup, Inc.
- Musser, Charles, (1996), «Documentary» in G Nowell-Smith, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford, pp. 86-94.
- Rotha, Paul, Sinclair Road & Richard Griffith (1970 [1935]), *Documentary Film*, London: Faber and Faber.
- Saunders, Dave (2010), *Documentary*, New York: Routledge.
- Νικολαΐδου, Αφροδίτη (2005), «Πολιτισμικές αντιστάσεις της κινούμενης εικόνας» στο *Κριτική Διεπιστημονικότητα*, Αθήνα: Σαββάλας, Φεβρουάριος: 143-149.
- Σαντούλ, Ζωρζ, (1985), *Το ντοκιμαντέρ: Από τον Βερτώφ στον Ρους, Κάμερα-Μάτι και Κάμερα-Στυλό*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σκαρπέλος, Γ 2012, *Εικόνα και κοινωνία. Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, Τόπος, Αθήνα.
- Στάθη, Ειρήνη & Γιάννης, Σκοπετέας (2009), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα: θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Στεφανή, Εύα (2007), *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκης.

ΗΜΕΡΑ 2η

ΕΝΟΤΗΤΑ 2α

Κριτική αντιμετώπιση των οπτικο-ακουστικών έργων, ιδίως του ντοκιμαντέρ

Στην προηγούμενη ενότητα εξετάσαμε σημαντικές στιγμές της ιστορίας του ντοκιμαντέρ.

Σήμερα θα δούμε τις θεωρητικές έννοιες και μεταβλητές που χαρτογραφούν το τι είναι ντοκιμαντέρ, την έρευνα για αυτό και την τυπολογία των μεθοδολογιών του.

Είναι εξαιρετικά ασαφές να ορίσουμε τόσο το τι είναι ντοκιμαντέρ όσο και το ίδιο το πεδίο των σπουδών ντοκιμαντέρ γι' αυτό μιλάμε για μια χαρτογράφηση των εννοιών και των όρων που είναι μάλλον ολισθηροί και διάτρητοι.

Τρία είναι τα πεδία μέσα από τα οποία περνάει ο ορισμός του ντοκιμαντέρ. Κάποιοι προσπαθούν να το ορίσουν σε σχέση με την μυθοπλασία και να προσδιορίσουν ποια είναι η σχέση του ντοκιμαντέρ με τον ιστορικο-κοινωνικό κόσμο και την αλήθεια. Δεύτερον το ντοκιμαντέρ μπορεί να ορισθεί με βάση τις διαφορετικές λειτουργίες που έχει για σχέση παραγωγών και θεατών. Τρίτον το ντοκιμαντέρ μπορεί να ορισθεί ως μια διαφορετική πρακτική απ' ότι η μυθοπλασία και αφορά την παραγωγή γνώσης και αισθητικής.

Η ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ

Η πλειονότητα των βιβλίων που αφορούν στο ντοκιμαντέρ ξεκινούν από μια προσπάθεια ορισμού του ή από μια χαρτογράφηση των όρων, ορίων και εννοιών, κάτι που δεν γίνεται για παράδειγμα στην μυθοπλασία. Αυτό σημαίνει ότι το ντοκιμαντέρ σαν έννοια δεν έχει στεγανά όρια ούτε μπορεί να προσδιοριστεί με σαφήνεια.

Η προσπάθεια ορισμού του ντοκιμαντέρ μέσα από την μυθοπλασία ή σε αντιπαράθεση με την μυθοπλασία δεν είναι μόνο μια ρητορική: α) βασίζεται στο ότι ούτως ή άλλως το ντοκιμαντέρ και η μυθοπλασία μοιράζονται τα ίδια εκφραστικά μέσα και β) βασίζεται και στην μορφή που παίρνουν τα ίδια τα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά έργα. Τελευταία, πληθαίνουν όλο και περισσότερο οι περιπτώσεις όπου τα όρια ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας (fact/fiction) είναι

εξαιρετικά θολά, σε σημείο μάλιστα που πολλοί θεωρητικοί δεν μπορούν να μην αναφέρονται στα βιβλία τους σε μορφές έργων όπως το *Βαλς με τον Μπασίρ* (Ari Folman, 2008) που είναι κινούμενο σχέδιο ή το *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) που είναι ψευδοντοκιμαντέρ.

Ο Dave Saunders στο βιβλίο του *Documentary* αφιερώνει κάποιες σελίδες στους ορισμούς που έχουν δοθεί σε αυτό το είδος. (Saunders 2010: 11-18) Ακόμα και ο πρώτος ορισμός του Γκρήσον το 1926 ήταν «η δημιουργική διαχείριση της πραγματικότητας» όπου οι λέξεις «δημιουργική διαχείριση» εγείρει μια σειρά από προβληματισμούς (π.χ. μέχρι ποιου σημείου δημιουργική;) και δυνατοτήτων. Ο Γκρήσον γνωρίζει ότι ο ορισμός του είναι ανεπαρκής όπως επίσης και η λέξη ντοκιμαντέρ που με αυτόν αρχίζει και χρησιμοποιείται ευρέως. Όπως επισημαίνει ο Saunders (2010: 13-14) το 1973 προτείνεται ο όρος «non-fiction» (από τον Richard Barsam) ώστε να χωράει μια μεγαλύτερη γκάμα έργων που ήταν δύσκολο να κατηγοριοποιηθούν ως ντοκιμαντέρ (π.χ. War Game). Αυτό συμβαίνει γιατί:

α) γιατί πολλοί πλέον χρησιμοποιούν άλλες τεχνικές πέρα από τον παραδοσιακό παρατηρητικό τρόπο καταγραφής μιας πραγματικότητας για να εκφράσουν άλλες αλήθειες που δεν αφορούν απαραίτητα γεγονότα, αλλά εμπειρίες, συναισθήματα, προσωπικές ή κοινωνικές υποκειμενικότητες ενός θέματος ή ακόμα και μιας έννοιας.

β) γιατί ιδίως με την τηλεόραση και τις εκπομπές που γεννήθηκαν στο CBS και στο BBC τη δεκαετία του '60 αλλά και αργότερα, μια πλειάδα προγραμμάτων χαρακτηρίστηκε ως ντοκιμαντέρ (See it now). Το φαινόμενο επιδεινώθηκε τη δεκαετία του '90 με την ανάδειξη των reality σόου και παιχνιδιών όπου αφενός οι θεωρητικοί διάβασαν σε αυτό την παλαιά απαίτηση του ντοκιμαντέρ για άμεση, αδιαμεσολάβητη καταγραφή της πραγματικότητάς και αφετέρου οι παραγωγοί το χαρακτήριζαν ανάλογα με το κέρδος που θα τους απέφερε η εκπομπή.

Ένας άλλο θεωρητικός του ντοκιμαντέρ ο M. Renon (1986: 71) αναφέρει ότι το ντοκιμαντέρ έχει μια σχέση με την ιστορία που ξεπερνά την αναλογική σχέση με την πραγματικότητα που έχει η μυθοπλασία. Δεν είναι απλά αναλογική η σχέση αλλά κάτι παραπάνω. Θα λέγαμε ότι έχει

μεγαλύτερη συνάφεια με τον ιστορικό κόσμο και ταυτόχρονα μπορεί να είναι εξίσου μυθοπλαστικό και να τον κατασκευάζει όπως κάνει και η μυθοπλασία. Αντίστοιχα η Charman στο *Issues in Contemporary Documentary* παράδειγμα αναγνωρίζει ακριβώς ότι το ντοκιμαντέρ πείθει ότι μπορεί να εκληφθεί σαν μέρος ενός κόσμου που έχει αποσπαστεί από το πλαίσió του παρά έχει κατασκευαστεί για την οθόνη. (Charman 2009: 15) Το ντοκιμαντέρ δημιουργεί περισσότερο ένα συνεχές πραγματικότητας και μυθοπλασίας. (Charman 2009:15-16)

Ο Beattie (2004) αναγνωρίζει την ρητορική που έχουν όλα τα ντοκιμαντέρ και έτσι γι' αυτόν τον συγγραφέα ντοκιμαντέρ ονομάζεται όταν ένα έργο ή κείμενο υπόρρητα αξιώνει ότι ειλικρινά αναπαριστά τον κόσμο, είτε αυτό σημαίνει ότι αναπαριστά με ακρίβεια γεγονότα ή θέματα είτε ότι ισχυρίζεται ότι τα πρόσωπα στο έργο είναι 'πραγματικά' (δηλαδή δεν είναι ηθοποιοί) (Beattie 2004: 10).

Πολύ ενδιαφέρουσα άποψη στο πώς μπορεί να ορισθεί το ντοκιμαντέρ είναι αυτή του Saunders. Όπως λέει ο ίδιος το ντοκιμαντέρ δημιουργεί ένα είδος «νοηματικού συμβολαίου» ανάμεσα σε κινηματογραφιστή και θεατή σχετικά με την ακρίβεια και ειλικρίνεια αυτών που δείχνει η ταινία. Σε αυτό το συμβόλαιο ο παραγωγός (δημοσιογράφος/ σκηνοθέτης κ.ο.κ.) πρέπει να ελέγχει τη δημιουργικότητα και την παραποίηση ώστε ταυτόχρονα να πείθει για την αλήθεια του και ο θεατής να έχει συγκεκριμένες απόψεις, προσδοκίες σχετικά με την αυθεντικότητα και την αλήθεια με τις οποίες εισέρχεται στην θέαση. Στις μέρες μας αυτό το συμβόλαιο δοκιμάζεται όλο και συχνότερα. (Saunders 2010:12)

Μ' έναν άλλο τρόπο αλλά αντίστοιχα ο Keith Beattie (2004) στο *Documentary Screens Nonfiction Film and Television* προσδιορίζει το ντοκιμαντέρ μέσα από τις διαφορετικές διεκδικήσεις και αξιώσεις που αυτό εγείρει σε σχέση με το κοινό του. Το ντοκιμαντέρ λοιπόν αξιώνει:

1) την καταγραφή και τεκμηρίωση της αλήθειας. Πρόκειται δηλαδή όπως λέει ο ίδιος συγγραφέας για έναν «λόγο πάνω στο γεγονός» ("discourse of the fact" 2004: 164). Η καταγραφή του ιστορικο-κοινωνικού κόσμου βασίζεται σε γεγονότα και είναι αληθής, κάτι που βέβαια διαφέρει από το να πει κανείς ότι το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει την αλήθεια. Σε αυτό το

σημείο ομοιάζει με τη δημοσιογραφία: καταγράφει και ταυτόχρονα μέσα από την περιγραφή και ανάλυση ερμηνεύει το γεγονός ή παρουσιάζει τις ερμηνείες άλλων για το γεγονός. Οι ερμηνείες και κρίσεις είναι εξίσου μια πλευρά της αλήθειας. Ίσως έτσι όμως το ντοκιμαντέρ όπως και η δημοσιογραφία συγγενεύει και με την επιστήμη που πρέπει να παρατηρεί, να τεκμηριώνει, να λύνει προβλήματα που πολλές φορές σημαίνει και να ερμηνεύει.

β) ότι λέει την αλήθεια. Αυτό σημαίνει ότι στην πραγματικότητα μέσα από κάποιες ενδείξεις και συμβάσεις μας πείθει ότι αυτό το οποίο δείχνει είναι αληθινό. Υπάρχει μία ρητορική για την αλήθεια και την καταγραφή της πραγματικότητας.

γ) έναν «αισθητικό περιορισμό» (aesthetic restraint) όπως τον ονομάζει ο Keith Beattie (2004: 17), δηλαδή συνήθως (αν και αυτό τελευταία ισχύει όλο και λιγότερο) τείνει να έχει λιγότερους αισθητικούς πειραματισμούς (υπάρχουν σαφώς βέβαια πιο δημιουργικά ντοκιμαντέρ που έχουν στόχο ακριβώς αυτό).

ΕΝΟΤΗΤΑ 2β

Τι είναι και πως λειτουργεί ένα ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ εκτός από αξιώσεις για την αλήθεια και την διεκδίκηση μιας ορισμένης σχέσης με την πραγματικότητα και με τους θεατές, επιτελεί και ορισμένες λειτουργίες που δεν είναι ίδιες με αυτές της ταινίας μυθοπλασίας αλλά μπορεί να συνορεύει.

Σύμφωνα με τον Corner στο “Documentary in a Post-Documentary culture? A note on Forms and their Functions” (1999) υπάρχουν διάφορες λειτουργίες που εν τέλει έχει το ντοκιμαντέρ. Οι τρεις πρώτες είναι πιο παραδοσιακές. Η τέταρτη αναδεικνύεται τα τελευταία χρόνια. Αυτές οι λειτουργίες συνοπτικά είναι:

A) «Documentary as Democratic Civics»: Το ντοκιμαντέρ επιτελεί ένα είδος **αγωγής του πολίτη** στο πλαίσιο της δημοκρατίας. Αυτή ήταν και η αρχική λειτουργία που επεσήμανε ο Γκρήσον και επιδίωξε μέσα από την Βρετανική Σχολή του Ντοκιμαντέρ.

B) «Documentary as Journalistic Inquiry and Exposition»: το ντοκιμαντέρ λειτουργεί σαν εργαλείο έρευνας της δημοσιογραφίας, η κάμερα γίνεται ένας δευτερεύον αξιόπιστος μάρτυρας.

Γ) «Documentary as Alternative Interrogation»: το ντοκιμαντέρ μπορεί να κάνει μια εναλλακτική παρουσίαση υποκειμενικότητας, κριτική των υπάρχοντων λόγων πάνω σε ένα θέμα.

Δ) «Documentary as Diversion»: Αυτή η λειτουργία προσφέρεται όπου το ντοκιμαντέρ γίνεται διασκέδαση και κυρίως σε αμφισβητήσιμες μορφές που εξετάζονται μαζί με τα ντοκιμαντέρ όπως τα reality παιχνίδια, ψευδοντοκιμαντέρ κ.ο.κ. Συνήθως πρόκειται για προϊόντα στρατηγικά σχεδιασμένα για ανταγωνιστική δύναμη στην τηλεοπτική αγορά.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2γ

Ο ρεαλισμός της εικόνας και άλλα ζητήματα ηθικής και αισθητικής

ΠΩΣ ΕΝΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΔΙΕΚΔΙΚΕΙ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ;

Ο Beattie (2004) στο κεφάλαιο «Believe Me, I'm of the World': Documentary Representation» εξηγεί ότι η σχέση του ντοκιμαντέρ με την αλήθεια, ή το «συμβόλαιο με το κοινό» που επιβεβαιώνει ότι αυτό που αναπαριστάται αποτελεί μέρος του κοινωνικο-ιστορικού κόσμου συγκροτείται μέσα από «ενδείκτες», τεχνικές και μηχανισμούς που μας πείθουν για αυτό.

Προεκτείνοντας τις αναφορές του Beattie, τέτοιοι «ενδείκτες» μπορεί να είναι:

- α) το προωθητικό υλικό και οι διαφημίσεις, οι αναφορές στα media (σκεφτείτε ότι εν ολίγοις το δελτίο τύπου που θα βγει από την εταιρία καθορίζει τον τρόπο πρόσληψής του),
- β) το authorship που έχει χτίσει κάθε κινηματογραφιστής (π.χ. αν ακούσουμε ότι θα δούμε μια ταινία του Μάρκου Γκαστίν θα υποθέσουμε ότι πρόκειται για ντοκιμαντέρ)
- γ) η παρουσία του κινηματογραφιστή ή δημοσιογράφου στην οθόνη αλλά και στον τόπο του γεγονότος.
- δ) ενδείξεις χώρου, χρόνου, ονόματος

Μπορούμε επίσης να μιλήσουμε και για άλλες τεχνικές που είναι ενδεικτικές ενός ντοκιμενταριστικού ύφους αλλά καμία δεν χρησιμοποιείται αποκλειστικά από το ντοκιμαντέρ (π.χ. η κατα μέτωπο μπροστά στο φακό συνέντευξη).

ΤΡΟΠΟΙ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΤΑ NICHOLS ΚΑΙ ΤΑ ΗΘΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΕΓΕΙΡΟΥΝ

Η σχέση του ντοκιμαντέρ με την αλήθεια, η σχέση μεταξύ κινηματογραφιστών και θέματος και άρα οι διάφοροι τύποι αισθητικής και η ηθική που αυτοί εγείρουν έχουν κωδικοποιηθεί από τον Bill Nichols (2001) στο *Introduction to Documentary*. Το βιβλίο αυτό πρόκειται για ένα σημαντικό κείμενο που αποτελεί ένα από τα στάνταρ των σπουδών ντοκιμαντέρ. Ο Nichols ορίζει έξι τέτοιους τρόπους, μια περίληψη της περιγραφής των οποίων μεταφέρουμε εδώ.

Κάθε τρόπος είναι μια κατηγορία με χαλαρά όρια που ορίζουν όμως σχέσεις μεταξύ των ντοκιμαντέρ, αφού ορίζει τις συμβάσεις που κάθε ένα έχει ή μοιράζεται με τους άλλους

τρόπους. Ο Nichols βέβαια θεωρεί και παρουσιάζει τους έξι αυτούς τρόπους χρονολογικά και γενεαλογικά, δηλαδή με ένα σχήμα δέντρου, όπου από το ένα πάμε στο άλλο χωρίς να χάνεται το προηγούμενο. Κάθε τρόπος επί της ουσίας ορίζεται ως τέτοιος από το *δεσπόζον* στοιχείο του χωρίς αυτό να σημαίνει ότι λειτουργεί κυριαρχικά πάνω στους προηγούμενους τρόπους. Από τη στιγμή που ένας τρόπος εγκαθιδρυθεί με μια σειρά από συμβάσεις και μέσα από παραδειγματικά φιλμ μετά γίνεται διαθέσιμος προς χρήση. Για παράδειγμα το επεξηγηματικό ντοκιμαντέρ (*expository*) παρ' όλο που αναπτύσσεται και καθιερώνεται το '20 αποτελεί μια πάγια φόρμα στα ειδησεογραφικά προγράμματα, στην *reality TV* αλλά και στα ντοκιμαντέρ που αφορούν βιογραφίες, τη φύση ή την ιστορία. (Nichols 2001: 99-100)

A. Ο Ποιητικός Τρόπος (Nichols 2001: 102-105)

Ο ποιητικός τρόπος φαίνεται να μοιράζεται στοιχεία και να έχει προέλθει από τα *avant garde* κινήματα της δεκαετίας του είκοσι. Ο ποιητικός τρόπος θυσιάζει τη σύμβαση της συνέχειας και τη χρονική και χωρική εδραίωση που εγκαθιστά το μοντάζ προκειμένου να εξερευνήσει συσχετισμούς και μοτίβα που αφορούν χρονικούς ρυθμούς και χωρικές αντιπαραθέσεις. (Nichols 2001: 102). Θα λέγαμε ότι βασίζεται περισσότερο στην εξερεύνηση και σύνδεση των ρυθμικών και γραφιστικών ποιοτήτων της εικόνας. Οι κοινωνικοί δρώντες σπάνια μετατρέπονται σε χαρακτήρες με ψυχολογική πολυπλοκότητα και συγκεκριμένη άποψη για τον κόσμο. Οι άνθρωποι μαζί με τα αντικείμενα γίνονται για τον κινηματογραφιστή ωμό υλικό για επιλογή, οργάνωση συσχετισμών. Τα ντοκιμαντέρ αυτού του τρόπου έχουν μια λυρική εντύπωση. Π.χ. στην ταινία του Jori Ivens *Βροχή* (1929) δεν γνωρίζουμε κανέναν χαρακτήρα αλλά εκτιμούμε την καλοκαιρινή ψιλή βροχή που πέφτει πάνω από το Άμστερνταμ. (Nichols 2001: 102-103)

Ο ποιητικός τρόπος συνδέθηκε με την έκρηξη της νεωτερικότητας. Οι γρήγοροι ρυθμοί, η αποσπασματικότητα και οι υποκειμενικές εντυπώσεις που αυτή καθιερώνει συνδέθηκαν με τις αλλαγές στην ανθρώπινη, αισθητηριακή εμπειρία που επέφερε η βιομηχανοποίηση και ο Α' π.π.. Το νεωτερικό γεγονός δεν μπορούσε πια να βγάλει νόημα με τους παραδοσιακούς τρόπους αφήγησης και την αιτιώδη συνάφεια. Έτσι οι προοπτικές του χώρου και του χρόνου σπάνε όπως και η εικόνα του ενιαίου υποκειμένου.

B. Ο εκθεσιακός (expository) τρόπος (Nichols 2001: 105-109)

Αυτός ο τρόπος συνδυάζει αποσπάσματα από τον ιστορικό κόσμο αποδίδοντάς τους ένα πιο ρητορικό πλαίσιο και συγκεκριμένη επιχειρηματολογία. Ο εκθεσιακός τρόπος απευθύνεται κατευθείαν στον θεατή με σπηκάζ, τίτλους, διάτιτλους και εκθέτει μια άποψη, επιχείρημα ή αφηγείται την ιστορία. Τα «επεξηγηματικά» φιλμ υιοθετούν ή τη «φωνή του Θεού» (ο ομιλητής ακούγεται αλλά δεν φαίνεται ποτέ) ή τη φωνή μιας αυθεντίας (όπου ο ομιλητής και ακούγεται και φαίνεται). Η παράδοση της «φωνής του Θεού» στηρίχθηκε στην καλλιεργημένη και επαγγελματικά εκπαιδευμένα, πλούσια ανδρική φωνή που αποτελεί πλέον τον ακρογωνιαίο λίθο του τρόπου αυτού (π.χ. *Why we fight*). Ακόμα και στην περίπτωση που δεν χρησιμοποιείται κάποιος επαγγελματίας σπικέρ ακόμα και τότε η αξιοπιστία μπορεί να επιτυγχάνεται ακριβώς από αυτή την έλλειψη επαγγελματισμού στη φωνή. (Nichols 2001: 105-106)

Όπως συνεχίζει ο Nichols, τα εκθεσιακά ντοκιμαντέρ στηρίζονται στην λογική της ενημέρωσης που φέρει ο λόγος που ακούγεται. Οι εικόνες έχουν περισσότερο μια εικονογραφική διάσταση, επενδύουν, συνοδεύουν ή αντιστρατεύονται τον λόγο (δεν έχουν από μόνες τους υπόσταση). Το σχόλιο τυπικά παρουσιάζεται ξεχωριστό από τις εικόνες του ιστορικού κόσμου. Το σχόλιο του σπηκάζ χρησιμοποιείται για να οργανώσει τις εικόνες της πραγματικότητας και να τους δώσει νόημα. Το σχόλιο βρίσκεται, λοιπόν, ιεραρχικά σε ένα ανώτερο επίπεδο σε αυτού του είδους το ντοκιμαντέρ. Έρχεται από έναν χώρο που δεν διευκρινίζεται αλλά ταυτίζεται με την αντικειμενικότητα ή την πανταχού παρουσία. Το σχόλιο είναι εκείνο που παρουσιάζει την οπτική γωνία που παίρνει η ταινία. (Nichols 2001: 107)

Όσον αφορά στο μοντάζ, ο Nichols λέει ότι αυτό χρησιμεύει στο να διατηρήσει μια ενότητα και συνέχεια στο επιχείρημα ή στην οπτική. Αυτό το μοντάζ ονομάζεται «evidentiary editing». («αποδεικτικό μοντάζ»). Αυτό το μοντάζ μπορεί να θυσιάζει την χωρική και χρονική συνέχεια προκειμένου να αναπτυχθεί και να εδραιωθεί το επιχείρημα. (π.χ. στο *Plow that broke the plains*, πλάνα από διαφορετικές περιοχές μοντάρονται μαζί για το επιχείρημα που λέει ότι η καταστροφή είναι μαζική). (Nichols 2001: 107-109) Ο εκθεσιακός τρόπος δίνει έμφαση στην εντύπωση της αντικειμενικότητας και στο καλά υποστηριγμένο επιχείρημα. Θα λέγαμε ότι παρ'

όλο εμφανίζεται έντονα τη δεκαετία του '30 και '40 έχει επιβιώσει ως σήμερα κυρίως μέσα από τα τηλεοπτικά και δημοσιογραφικά ντοκιμαντέρ. Το ηθικό ζήτημα που εγείρεται έχει να κάνει φυσικά με το πόσο καθοδηγητικό και διδακτικό μπορεί να είναι προς το κοινό του το οποίο του επεξηγεί τι ακριβώς και πώς ακριβώς έχουν τα πράγματα σε ένα θέμα.

Γ. Ο παρατηρησιακός τρόπος (Nichols 2001: 109-115)

Ο ποιητικός και επεξηγηματικός τρόπος προκειμένου να κατασκευάσουν μορφικά σχήματα και επιχειρήματα αντίστοιχα, συχνά θυσιάζουν την έμφαση στην κινηματογράφηση των ανθρώπων και των δραστηριοτήτων τους. Στον παρατηρητικό τρόπο η κάμερα απλά παρατηρεί όπως το λέει και η λέξη τους ανθρώπους χωρίς να παρεμβαίνει. Εξελίξεις με τις ελαφρές κάμερες στον Καναδά, την Αμερική και τη Γαλλία μετά τον 2^ο π.π. έκαναν εύκολες τέτοιες τεχνικές. Η ανεξαρτητοποίηση της κάμερας και του Nagra μπόρεσε να απελευθερώσει την κάμερα από την στατικότητα και έτσι να μπορεί να κινηθεί ελεύθερα και να παρατηρεί την ανθρώπινη εμπειρία. Οι ταινίες αυτές δεν έχουν σπικάζ (ή έχουν ελάχιστο), δεν έχουν μουσική, δεν έχουν διάτιτλους, δεν έχουν αναπαραστάσεις, δεν βάζουν τους ανθρώπους να επαναλάβουν κάποιες δραστηριότητές τους, δεν έχουν συνεντεύξεις. Έτσι ήταν το cinema direct. Το υλικό θύμιζε συχνά τη δουλειά του Ιταλικού νεο-ρεαλισμού. Οι κοινωνικοί δρώντες αλληλο-επιδρούν χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους τον κινηματογραφιστή. Σημαντικά έργα αυτού του τρόπου είναι: *Primary* (1960), *High School* (1968), *Salesman* (1968), *Titicut Follies* (1967) κ.ά.

ΗΘΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΙΣΙΑΚΟΥ ΤΡΟΠΟΥ

i) ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΑ

Όπως επισημαίνει ο Nichols (2001: 111) ο παρατηρητικός τρόπος θέτει μια σειρά από ηθικά ζητήματα που αφορούν την πράξη της παρατήρησης των άλλων. Αφενός παρεμβαίνει λιγότερο και αποδίδει μια πιο «αντικειμενική» εκδοχή της πραγματικότητας αλλά ταυτόχρονα είναι και πιο ηδονοβλεπτικό. Κάνει τον θεατή ηδονοβλεψία; Η απάντηση εξαρτάται από το τι προσφέρεις στο θεατή. Αν προσφέρεις κάτι για γνώση ή απλά για ευχαρίστηση του κοινού, ιδίως όταν τα υποκείμενα δεν είναι ηθοποιοί.

ii) ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ένα άλλο ζήτημα που θέτει ο Nichols (2001:111) είναι η εντύπωση ότι ο κινηματογραφιστής δεν παρεμβαίνει. Άραγε όμως, πόσο επηρεάζεται η συμπεριφορά κάποιου όταν γνωρίζει ότι έστω και αθόρυβα και αόρατα κάποιος τον κινηματογραφεί; Μήπως και ο κινηματογραφιστής δεν ψάχνει να βρει εκείνα τα υποκείμενα που θα εντυπωσιάσουν περισσότερο το κοινό; Αυτά τα ερωτήματα προέκυψαν ιδίως στις εθνογραφικές ταινίες όπου μελετάται η συμπεριφορά των ιθαγενών μιας κουλτούρας. Τα παρατηρητικά φιλμ δίνουν την αίσθηση του πραγματικού χρόνου των γεγονότων ακόμα και αν αυτό είναι βαρετό ή παίρνει πολύ χρόνο. Προσπαθούν να διατηρήσουν την ποιότητα που δίνει η παρακολούθηση του αμοντάριστου υλικού. Η παρουσία της κάμερας στον χώρο του γεγονότος πιστοποιεί την παρουσία της στον ιστορικό κόσμο. Αυτό δηλώνει ένα είδος αφοσίωσης με το άμεσο και το προσωπικό, με αυτό που συμβαίνει. Δίνει την εντύπωση ότι τα γεγονότα θα συνέβαιναν άσχετα με το αν κινηματογραφούνται. Άλλο αμφίβολου στάτους γεγονός είναι αυτό που κινηματογραφείται με τον παρατηρητικό τρόπο ενώ στην ουσία δεν θα υπήρχε με αυτό τον τρόπο αν δεν ήταν στόχος η κινηματογράφιση. (Αυτό σημαίνει στα βίντεο για press conference, για κόμματα κ.ο.κ.). Για παράδειγμα αυτό έγινε με τον *Θρίαμβο της θέλησης* της Ρίφενσταλ. Σε αυτό το παράδειγμα είναι εμφανής η δύναμη της εικόνας να αναπαριστά τον κόσμο αλλά και εν τέλει να τον κατασκευάζει. Αυτή η οπτική του fly on the wall τελικά εγείρει το ερώτημα: θα ήταν ίδια τα γεγονότα αν δεν ήταν εκεί η κάμερα; (Nichols 2001: 110-115) Οι αγαθοί και ανεπιτήδευτοι ισχυρισμοί του παρατηρητικού ντοκιμαντέρ δεν είναι τόσο αθώοι, ιδίως αν σκεφτεί κανείς ότι αυτές ακριβώς τις τεχνικές έχει χρησιμοποιήσει τόσο το ρηάλιτι όσο και το mockumentary.

iii) ΜΕΧΡΙ ΠΟΙΟΥ ΣΗΜΕΙΟΥ ΔΕΝ ΠΑΡΕΜΒΑΙΝΕΙ

Ένα άλλο θέμα που φέρνει στο προσκήνιο ο Nichols (2001: 112) είναι μέχρι ποιου σημείο ο κινηματογραφιστής δεν παρεμβαίνει. Δεν παρεμβαίνει ακόμα και όταν κάτι επικίνδυνο συμβαίνει στα υποκείμενά του; Μπορεί ένας κινηματογραφιστής να κινηματογραφεί τον αυτοπυρπολισμό κάποιου; Μπορεί κάποιος όπως οι Berlinger / Sinofksy στο ντοκιμαντέρ *Paradise Lost* να δέχονται για δώρο ένα μαχαίρι από έναν συμμετέχοντα στη δίκη και μετά να παραδίδουν το μαχαίρι αυτό στην αστυνομία όταν βρίσκεται αίμα πάνω του;

Δ. Ο συμμετοχικός τρόπος (Nichols 2001: 115-123)

Ο συμμετοχικός τρόπος αποτελεί εδώ και πολλά χρόνια μέρος της μεθοδολογίας των κοινωνικών επιστημών και ιδίως της ανθρωπολογίας. Μάλιστα στην ανθρωπολογία η συμμετοχή μαζί με τον αναστοχασμό αποτελούν κύρια εργαλεία της. Ο ερευνητής κάνει επιτόπια έρευνα πηγαίνοντας και ζώντας ανάμεσα στην κοινότητα που ερευνά, αποκτά μια πιο ενσώματη σχέση και αντιλαμβάνεται καλύτερα το πλαίσιο μέσα στο οποίο ξεδιπλώνεται η ζωή. Στη συνέχεια γράφει την εμπειρία του. Η εμπειρία αυτή δείχνει τη σχέση ανάμεσα στην κουλτούρα του ερευνητή και στην κουλτούρα των υποκειμένων που μελετά. Αντίστοιχα, λοιπόν χρησιμοποιήθηκε από τους ντοκιμενταρίστες. Ο παρατηρητικός τρόπος μειώνει τη σημασία της πειθούς αλλά δεν μας δίνει την αίσθηση του ντοκιμενταρίστα μέσα στο περιβάλλον.

Ο συμμετοχικός τρόπος μας δίνει την αίσθηση του πώς είναι ο κινηματογραφιστής να βρίσκεται σε μια συγκεκριμένη κατάσταση και πώς αυτή η κατάσταση αλλάζει. Οι τύποι και οι βαθμοί μετασχηματισμού που υφίσταται το κινηματογραφούμενο θέμα μας βοηθά να διαπιστώσουμε τα διαφορετικά αποτελέσματα που μπορεί να μας δώσει αυτός ο τρόπος. Σε ένα συμμετοχικό ντοκιμαντέρ ο κινηματογραφιστής συμμετέχει σαν δρων υποκείμενο σε αυτό που συμβαίνει (*Χρονικό ενός καλοκαιριού*). Αυτό το στίλ ονομάστηκε από τον ανθρωπολόγο Ζαν Ρους και τον κοινωνιολόγο Εντγκάρ Μορέν *Σινεμά Βεριτέ*. Σε αντίθεση με τον παρατηρητικό τρόπο, ο συμμετοχικός ουσιαστικά λέει ότι αυτό που βλέπουμε υπάρχει ακριβώς επειδή συναντιόνται ο κινηματογραφιστής και το υποκείμενο. Οι σκηνές προκύπτουν από αυτή την συνάντηση και ο φακός μας δείχνει (δεν κρύβει) ότι υπάρχει αυτή η συνάντηση. Η δυναμική και οι σχέσεις που δημιουργούνται από αυτή τη συνάντηση είναι η αλήθεια της ταινίας. Ηθικά τίθεται το ζήτημα βέβαια της εξουσίας αυτού που κρατά την κάμερα και αυτού που δεν την κρατά. Πώς γίνεται η διαχείριση του ελέγχου και του μοιράσματος; Ο συμμετοχικός τρόπος αποφεύγει την ανωνυμία της φωνής του θεού ή την αυθεντία του. Το συμμετοχικό ντοκιμαντέρ εμπλουτίζει το ντοκιμαντέρ με τις ατομικές φωνές.

Στο συμμετοχικό ντοκιμαντέρ μπορεί να έχουμε συνέντευξη αφού είναι η πιο γνήσια μορφή αλληλο-επίδρασης κινηματογραφιστή και υποκειμένων, όπως άλλωστε είναι για την ιατρική, τη δημοσιογραφία, τις κοινωνικές επιστήμες. Σημαντικά ντοκιμαντέρ που έχουν γίνει με αυτή τον

τρόπο είναι το *Hard Metal Disease* (J. Alpert, 1987), *Sherman's March* (R. McElwhee, 1985), *Sad Song of Yellow Skin* (M. Rubbo, 1970), *Shoah* (Cl. Lanzmann, 1985) κ.ά.

E. Ο αναστοχαστικός τρόπος (Nichols 2001: 125-130)

Όπως μας λέει ο Nichols, «εάν στον συμμετοχικό τρόπο, ο ιστορικός κόσμος αποτελεί τον τόπο συνάντησης της διαδικασίας διαπραγμάτευσης ανάμεσα σε κινηματογραφιστή και υποκείμενο, οι διαδικασίες της διαπραγμάτευσης ανάμεσα στον κινηματογραφιστή και τον θεατή γίνεται το κέντρο της προσοχής και το ίδιο το θέμα στον αναστοχαστικό τρόπο.» (125) Ο τρόπος αυτός μας καλεί να δούμε όχι απλά αυτό που αναπαριστάται αλλά να δούμε το ντοκιμαντέρ σαν αυτό που είναι: μια κατασκευή της αναπαράστασης. Μερικές ταινίες θέτουν ευθέως το θέμα κάνοντας έκκληση στα συνήθη μέσα της αναπαράστασης. Ο Nichols αναφέρει για παράδειγμα το *Reassemblage* (Τρι Μιν-Χα, 1982) το οποίο σπάει την κλασική ρεαλιστική συνθήκη της εθνογραφίας και ερωτάται για την ισχύ του βλέμματος της κάμερας να αναπαριστά ή όχι τους άλλους.

Όπως συνεχίζει ο Nichols, τα αναστοχαστικά ντοκιμαντέρ εγείρουν θέματα ρεαλισμού. Ο ρεαλισμός συνήθως παρέχει μια απροβλημάτιστη σχέση με την πραγματικότητα: παίρνει μορφή είτε ως αντικειμενικός είτε ως εκφραστικός ρεαλισμός μέσα από τις τεχνικές του *μοντάζ συνέχειας*, *αποδεικτικού μοντάζ*, *ανάπτυξη χαρακτήρων*, *αφηγηματική δομή*. Αντιθέτως τα ανακλαστικά ντοκιμαντέρ αμφισβητούν αυτές τις τεχνικές. Η ρεαλιστική πρόσβαση στον κόσμο, η ικανότητα να παρέχει πειστική απόδειξη, η πιθανότητα μιας αδιάψευστης απόδειξης, η μοναδική «ενδεικτική» σχέση ανάμεσα σε εικόνα και πραγματικότητα, όλες αυτές οι έννοιες γίνονται ύποπτες. (Nichols 2001:126-128)

Ένα άλλο παράδειγμα που φέρνει ο Nichols πάλι από την Τριν Μιν-χα είναι το *Surname Viet, Given name Nam* (1989). Αυτό στηρίζεται σε συνεντεύξεις γυναικών που εξηγούν τις καταπιεστικές συνθήκες που έζησαν από το τέλος του πολέμου και μετά, αλλά στη μέση του φιλμ καταλαβαίνουμε ότι: οι γυναίκες που παίζουν τις Βιετναμέζες ήταν μετανάστριες στις ΗΠΑ οι οποίες αναπαράγουν συλλογισμούς που κατέγραψε και μόνταρε η Τρι-Μιν Χα από συνεντεύξεις που κάποιος άλλος πήρε στο Βιετνάμ από άλλες γυναίκες. Άλλες ταινίες παρουσιάζουν τον εαυτό τους σαν μασκαρεμένες μυθοπλασίες (*Daughter Rite*, Michelle Citron)

Έτσι αμφισβητούν την φύση του ντοκιμαντέρ. Τι είδους αλήθεια μεταφέρουν τα ντοκιμαντέρ; Πώς είναι διαφορετική από αυτήν που στήνεται και σκηνοθετείται; Ποιες είναι εκείνες οι συμβάσεις που μας κάνουν να πιστέψουμε στην αυθεντικότητα του ντοκιμαντέρ; Πώς αυτή η πίστη μπορεί να ανατραπεί;

Ο Nichols αναφέρεται επίσης και πολιτική διάσταση που έχει μια τέτοια φόρμα. Σαν φορμαλιστική στρατηγική ανανεώνει τις συμβάσεις του ντοκιμαντέρ και υπενθυμίζει τη ρητορική του που πείθει για το ότι αναπαριστά τον κόσμο. Σαν πολιτική στρατηγική μας θυμίζει ότι η κοινωνία συμπορεύεται με συμβάσεις και κώδικες που πολλές φορές παίρνουμε για δεδομένα. (Nichols 2001: 128) Κανείς θα μπορούσε να εξετάσει αυτές τις δύο διαστάσεις στα ντοκιμαντέρ του Νικ Μπρουμφιλντ.

ΣΤ. Ο επιτελεστικός τρόπος (Nichols 2001: 130-137)

Ο Nichols καταλήγει στον τελευταίο και πιο πρόσφατο τύπο ντοκιμαντέρ. Για τον συγγραφέα όπως και ο ποιητικός τύπος, ο επιτελεστικός εγείρει το ερώτημα σχετικά με το τι είναι γνώση. Τι σημαίνει κατανόηση; Τι συμβάλλει στην κατανόηση του κόσμου εκτός από τα δεδομένα; Η γνώση περιγράφεται καλύτερα σαν ενσώματα, που βασίζεται σε ιδιαιτερότητες της προσωπικής εμπειρίας, στην παράδοση της ποίησης, της λογοτεχνίας και της ρητορικής. Το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ δείχνει πώς σωματοποιημένη γνώση, παρέχει την είσοδο για μια κατανόηση των πιο γενικών διαδικασιών με τις οποίες λειτουργεί μια κοινωνία. (Nichols 2001: 130-131) Το νόημα είναι καθαρά «υποκειμενικό», «συναισθηματικά φορτωμένο». Εμπειρία και μνήμη, συναισθηματική εμπλοκή, ζητήματα αξίας και πίστης, αφοσίωσης και αρχής, όλα συμβάλλουν στην κατανόησή μας του κόσμου και αυτά προσπαθεί να αναδείξει αυτός ο τύπος. Το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ τονίζει την πολυπλοκότητα της γνώσης μας δίνοντας έμφαση στις υποκειμενικές και συναισθηματικές διαστάσεις. (Nichols 2001: 131) Για παράδειγμα ένα από τα παράδειγμα που αναφέρει ο Nichols είναι *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989). Το επιτελεστικό αυτό ντοκιμαντέρ αποδίδει την υποκειμενική κοινωνική θέση του να είσαι μαύρος και γκέι όπως ακριβώς και ο σκηνοθέτης της ταινίας, μέσα από κίνηση, χορό, τραγούδι, προσωπικά βιώματα.

Το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ συνδυάζει εκφραστικές τεχνικές που δίνουν υφή στην μυθοπλασία (υποκειμενικά πλάνα, μουσική, μεταφορά υποκειμενικών καταστάσεων, freeze frames). Τα θέματα δεν μπορεί να τα επιλύσει η επιστήμη ή η λογική. Παρ' όλο που φαίνεται να φλερτάρει με τον πειραματισμό, το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ δίνει σημασία στις σχέσεις της αναπαράστασης με τον πραγματικό κόσμο και τις έννοιες που του δίνουν/ αφορούν λιγότερο δηλαδή το ίδιο το φιλμ ή βίντεο. Ο κόσμος είναι κάτι περισσότερο από το σύνολο των δεδομένων που μας δίνει η κάμερα.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝΟΤΗΤΩΝ 2ης Ημέρας

- Austin, Thomas & Wilma De Jong (eds) (2008) *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*, Open University Press.
- Barnouw, Eric (1993), *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford, New York: Oxford New York University Press.
- Beattie, Keith (2004), *Documentary Screens: Non-fiction Film and Television*, New York: Palgrave Macmillan.
- Bruzzi, Stella (2000), *New Documentary: A critical introduction*, New York: Routledge.
- Chapman, Jane (2009), *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge: Polity Press.
- Corner, John (1999), “Documentary in a Post-Documentary culture? A note on Forms and their Functions” στο <http://fbxmljy.blog.sohu.com/176601804.html> (27/2/2014)
- Nichols, Bill (1992), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Renov, Michael (1986) “Re-thinking Documentary”, *Journal of the University Film Association*, Vol. 28, n. 3/4, p. 71-77.
- Saunders, Dave (2010), *Documentary*, New York: Routledge.
- Νικολαΐδου, Αφροδίτη (2006), «Ντοκιμαντέρ και αυτό-αναφορικότητα. Φιλμική διαχείριση της μνήμης στις ταινίες *Αγέλαστος Πέτρα* και *Ακρόπολις*.» στο *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 89-106
- Στάθη, Ειρήνη & Γιάννης, Σκοπετέας (2009), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα: θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Στεφανή, Εύα (2007), *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκης.

Ημέρα 3η

ΕΝΟΤΗΤΑ 3α

Εισαγωγή στην έρευνα για οπτικοακουστικά έργα (ιδίως τα ντοκιμαντέρ)

Τα ντοκιμαντέρ μπορούμε να πούμε ότι είναι υβριδικά οπτικο-ακουστικά έργα με την έννοια ότι παράγονται από μεθοδολογίες που συναντούνται στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, στην τέχνη και ταυτόχρονα μπορεί να χρησιμοποιούν τεχνικές της ψυχαγωγίας έτσι όπως αναπτύχθηκε στον 20^ο αιώνα. Επομένως είναι λογικό η ερευνητική πρακτική στο ντοκιμαντέρ να μοιράζεται εργαλεία και μεθοδολογίες τόσο από τις επιστήμες όσο και πρακτικές από τις τέχνες.

ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΩΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

Η αλήθεια είναι ότι όσοι ορισμοί έχουν δοθεί αποτυγχάνουν στο να αποδώσουν αυτό που είναι το ντοκιμαντέρ. Μια άλλη διάσταση στον ορισμό του, όπως αναφέραμε στην προηγούμενη ενότητα είναι η πρακτική του. Δηλαδή ο ορισμός του ντοκιμαντέρ δεν περνάει μόνο μέσα από την ιστορία και τη θεωρία αλλά μέσα από την πρακτική. Αυτή είναι η οπτική που προτείνει η Charman στο *Issues in Contemporary Documentary* συνδέοντας τη θεωρία, την ιστορία και την πρακτική έρευνα. Ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να ορισθεί ως τρόπος δουλειάς που διαφέρει από τον τρόπο δουλειάς της μυθοπλασίας. Το ντοκιμαντέρ μπορεί να ειπωθεί σαν μια διαφορετική πρακτική, όπου είναι απαραίτητη μια κάποια διαφορετική προετοιμασία και αντίδραση του κινηματογραφιστή πάνω στην πραγματικότητα. (Charman 2009:8)

Για παράδειγμα το ντοκιμαντέρ δεν έχει σενάριο με ορισμένη ιστορία και διάλογους, έχει άλλου είδους προπαρασκευή που αφορά έρευνα και όχι π.χ. στήσιμο σκηνικών ή πρόβα με ηθοποιούς. Ωστόσο μπορεί να εμπεριέχει και τέτοια όταν έχουμε αναπαραστάσεις. Το σύγχρονο ντοκιμαντέρ μπορεί να εμπεριέχει και στημένες σκηνές και διάλογους αλλά ενταγμένες με ένα διαφορετικό τρόπο.

Όπως αναφέρει ο Corner (2008) στο κείμενο “Documentary Studies: Dimensions of transition and continuity” όπου κάνει μια σύνοψη των πεδίων που αφορούν τις σπουδές ντοκιμαντέρ το

ντοκιμαντέρ έχει ως μέρος της πρακτικής του την παραγωγή ενός γνωσιακού μέρους, ένα μέρος του παράγει γνώση και μάλιστα αυτό είναι εκείνο το σημείο που πλησιάζει και πιο κοντά σε κάποιες μορφές δημοσιογραφίας. (Corner 2008: 22) Όπως συνεχίζει ο Corner, το ντοκιμαντέρ έχει όμως και ένα αισθητικό μέρος. Και τα δύο (και η παραγωγή γνώσης και συγκεκριμένης αισθητικής) στήνονται πάνω σε δύο άξονες, οποιαδήποτε μέθοδο και αν χρησιμοποιήσουμε. Οι άξονες αυτοί σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα είναι:

A) Ο πρώτος άξονας αφορά την «προέλευση των εικόνων» (origination of the image) ή τη σχέση των εικόνων με την πραγματικότητα. Ποιες οι συνθήκες παραγωγής της εικόνας; Το τι ήταν μπροστά από την κάμερα (τη σχέση θα λέγαμε α-φιλμικού και προ-φιλμικού γεγονότος) και πως το κινηματογραφήσαμε είναι αυτό που υφαίνει την πολιτισμική αξία της εικόνας.

B) Ο δεύτερος άξονας αφορά την «οργάνωση των εικόνων»: πρόκειται για τους τρόπους με τους οποίους το μοντάζ και η χρήση του ήχου, συνεντεύξεων, σπηκάζ, μουσικής κατασκευάζει αφήγηση. «Η επιστημολογική και συναισθηματική ταυτότητα μιας σεκάνς οργανωμένων εικόνων και ήχων είναι αυτή του λόγου (discourse)» (Corner 2008: 23)

ΕΝΟΤΗΤΑ 3β

Κλασικές μέθοδοι έρευνας και αξιολόγησης υλικού στα ντοκιμαντέρ

Για να δούμε τώρα εφόσον βλέπουμε το ντοκιμαντέρ σαν μια πρακτική παραγωγής γνώσης και αισθητικής τι είδους τεχνικές και έρευνα αυτή ενέχει.

ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΤΑ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΥΛΙΚΟΥ

Στην πραγματικότητα μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τις μεθόδους που έχουν και οι κοινωνικές και ανθρωπιστικές σπουδές. Για παράδειγμα ποσοτική και ποιοτική έρευνα μπορούμε να διεξάγουμε με μια πλειάδα ερευνητικών εργαλείων και μεθόδων και στο ντοκιμαντέρ:

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΝΤΛΗΣΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ

- α) στατιστικές κανονικότητες (π.χ. μέσα από διαγράμματα)
- β) πείραμα-παρατήρηση, (π.χ. το ντοκιμαντέρ *Supersize Me*)
- γ) συνέντευξη-μαρτυρία (συμβατική, παρεμβατική, κρυφή)
- δ) αρχειακό υλικό (οπτικό και ηχητικό) αλλά και υλικό από ταινίες μυθοπλασίας για το θέμα, όπως επίσης και μουσική σχετική.
- ε) συμμετοχή
- στ) performance (role playing, πρόκληση γεγονότος)

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ

- α) σενάριο δραματοποιημένο ή staged reality
- β) δομή storytelling
- γ) σπηκάζ – voice over (αυθεντίας, ημερολόγιο, μαρτυρίας)
- δ) πληροφορία για «προέλευση των εικόνων» (αναγραφή πηγής, αλλά και ανάδειξη της εικονικής και δεικτικής σχέσης της εικόνας με τον κοινωνικο-ιστορικό κόσμο)
- ε) πίνακες ή τεχνάσματα παρουσίασης στατιστικών ή ιστορικών στοιχείων

Οι προαναφερόμενες μέθοδοι-τεχνικές που παραδειγματικά αναφέρουμε εδώ, μπορούν να χρησιμοποιηθούν με διαφορετικούς τρόπους και να μπουν στην υπηρεσία διαφορετικών μεθοδολογιών. Όπως ορθά αναφέρει ο Mike Wayne (2008) στο «Documentary as critical and creative research», το κείμενο πάνω στο οποίο έχουμε αναπτύξει και σκεφτεί τις παραπάνω παραμέτρους: «η μεθοδολογία αναφέρεται στις περισσότερο ή λιγότερο συνεπείς αρχές και αξίες που οργανώνουν την χρήση των μεθόδων έρευνας: διαφορετικές μεθοδολογίες δίνουν διαφορετικές προσεγγίσεις στην παραγωγή γνώσης». (Wayne 2008: 84) Αυτό σημαίνει ότι διαφορετικές τεχνικές μπορεί να υπηρετούν διαφορετικές μεθοδολογίες, να οργανώνονται από διαφορετικές αξίες σε ένα ενιαίο σύνολο και να παράγουν έτσι διαφορετικού είδους γνώση. Για παράδειγμα το voice over μπορεί να εκθέτει πληροφορία ή να είναι προσωπικό ή σουρεαλιστικό (π.χ. Αγέλαστος Πέτρα ή Las Hurdes)

Για παράδειγμα στο ίδιο κείμενο ο Mike Wayne εξετάζει τη μέθοδο της συνέντευξης. Στην θετικιστική μεθοδολογία μπορεί κανείς να απαντά σε συγκεκριμένα και προσδιορισμένα ερωτηματολόγια. Στην ποιοτική μεθοδολογία μπορεί κανείς να ενδιαφέρεται για τα συναισθήματα των ανθρώπων σε συγκεκριμένες καταστάσεις, για τον τρόπο που τις βιώνουν είτε ως συμμετέχοντες σε αυτές είτε ως ειδικοί σε αυτές. «Η ποιοτική έρευνα στοχεύει στην διαφορετικότητα και πολυπλοκότητα νοημάτων που είναι ευαίσθητα, εξαρτώνται και παράγονται από το πλαίσιο και τις κοινωνικές πρακτικές» (Wayne 2008: 85) Ο Wayne συνεχίζει ότι ο συνεντευξιζόμενος αντιδρά με βάση το πολιτισμικό του περιβάλλον και δίνει πληροφορίες για το πώς λειτουργούν οι άνθρωποι μέσα σε συγκεκριμένα θεσμικά, κοινωνικά και ιστορικά πλαίσια (ibid. 85). Όπου το θετικιστικό παράδειγμα χρησιμοποιεί πειράματα εργαστηρίου και ποσοτικές αναλύσεις, το ερμηνευτικό παράδειγμα δίνει έμφαση στην ποιοτική ανάλυση. Εδώ, τα αποτελέσματα εξαρτώνται από το πλαίσιο και δεν είναι νόμοι που ισχύουν καθολικά. Η συμβολή του ντοκιμαντέρ στην παραγωγή γνώσης είναι κυρίως ποιοτική. Μιλάει πάντα για συγκεκριμένους ανθρώπους, συγκεκριμένα μέρη, συγκεκριμένα γεγονότα.

ΕΝΟΤΗΤΑ 3γ

Ιδιαίτερες μέθοδοι έρευνας και αξιολόγησης υλικού

Υπάρχουν ωστόσο δύο μεθοδολογίες που μπορούμε να πούμε ότι ξεχωρίζουν και ότι έχουν ανανεώσει ιδίως μετά τον Β΄ Π.Π. το ντοκιμαντέρ. Πρόκειται για την «από κοινού ανθρωπολογία» και τον «αναστοχασμό» ως μέθοδο που αναπτύχθηκε από τους εθνογράφους και για την μέθοδο της προφορικής ιστορίας.

ΑΠΟ ΚΟΙΝΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ

Οι μέθοδοι αυτές προέρχονται από τον εθνογράφο Ζαν Ρους και αργότερα τον Ντέιβιντ ΜακΝτούγκαλ (φυσικά κανείς μπορεί να μιλήσει για πολλούς άλλους και να δει μια κριτική ανασκόπηση εθνογραφικών μεθοδολογιών στο κείμενο του Δημήτρη Κερκινού 2007).

Όπως συνοπτικά μας αναφέρει η Sarah Pink (2008), συγκεκριμένα ο Ζαν Ρους μίλησε για «από κοινού ανθρωπολογία» (a shared anthropology). Σε αυτή την μεθοδολογία ο κινηματογραφιστής μοιράζεται την ιδιότητά του ως κινηματογραφιστής και δίνει τα μέσα και την τεχνογνωσία στα υποκείμενα να παράγουν από κοινού το υλικό. Μια πρώτη τέτοια ταινία είναι το *Εγώ, ένας μαύρος* (1958), όπου έγινε εμφανές ότι ο Ρους έδωσε τη δυνατότητα να ξεπεραστεί το δίπολο κυρίαρχος-κυριαρχούμενος. Δόθηκε δηλαδή η δυνατότητά στους 'κυριαρχούμενους' να εκφραστούν: παίζοντας ρόλους, κινηματογραφώντας τους εαυτούς του, προσφέροντας το πρώτο feedback αφού ήταν οι πρώτοι που έβλεπαν το υλικό. Ο Ρους μείωνε το βαθμό στον οποίο θα μπορούσαν οι δυνάμεις δύναμης και επιβολής να διαμορφώσουν το υλικό της έρευνάς του. Ο εθνογράφος ΜακΝτούγκαλ αίρει τη διάκριση ανάμεσα σε δημιουργούς και υποκείμενα και τείνει όπως μας λέει η Pink (2008:133) προς μια συμμετοχική δημιουργική σφραγίδα ("joint authorship") ή πολλαπλή δημιουργική σφραγίδα ("multiple authorship"). Έτσι ο εθνογράφος/ ερευνητής/ ντοκιμενταρίστας δεν κάνει έρευνα για το θέμα του αλλά κάνει έρευνα με το θέμα του και αυτό φαίνεται στην οθόνη (εξ' ου και μπορούμε να μιλήσουμε για «αναστοχασμό»). Παρατηρητές και παρατηρούμενοι δεν έχουν τόσο ξεκάθαρους ρόλους. (Pink 2008: 132-133, Κερκινός 2007)

Πιο συγκεκριμένα ο Δημήτρης Κερκινός (2007) εξηγεί ότι ο Ρους συνέβαλε στο μετασχηματισμό του εθνογραφικού κινηματογράφου και προώθησε τον κινηματογράφο ως μέσο για την εθνολογία:

«Η επιρροή του ως σκαπανέα του είδους στους κατοπινούς σκηνοθέτες είναι μεγάλη και μπορεί σύμφωνα με τον να συνοψιστεί σε τέσσερις ιδέες: 1) συνεργασία με τα υποκείμενα, 2) ανάδειξη των φωνών τους στις ταινίες, 3) ελευθερία να διαμορφώσουν τα όνειρα και τις φαντασίες τους, 4) εισαγωγή ενός τρόπου ντοκιμαντέρ που δεν ήταν τεκμηρίωση-ρεαλισμός (Loizos, 1993, σ. 64).» (Κερκινός 2007: 48)

Συμπληρωματικά ο ανθρωπολόγος Σωτήρης Δημητρίου (2011: 87-88) εξηγώντας τα εργαλεία, τις δυνατότητες και τις λειτουργίες της οπτικής ανθρωπολογίας αναφέρει ότι αυτή:

- α) πρέπει να αποκαλύπτει τον Άλλον, τις συμπεριφορές του, τον συμβολικό του κόσμο κ.λπ.,
- β) να βοηθά στην αποκάλυψη των δομών που διέπουν τις σχέσεις εξουσίας, γοήτρου, κ.λπ.
- γ) να εντάσσει μέσα στο υλικό το συμπεριέχον του θέματος δηλαδή ποιοι, γιατί, πότε, και πώς π.χ. οργανώνουν ή αναστυλώνουν την εκτέλεση ενός εθίμου
- δ) να συμπεριλαμβάνει τις αντιδράσεις των πρωταγωνιστών στην προβολή
- ε) να δίνει τη δυνατότητα στους ίδιους τους πρωταγωνιστές να κινηματογραφήσουν και να αφηγηθούν την ιστορία τους

Εν ολίγοις ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ, ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ και ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ (χωρίς ερωτηματολόγια και συνεντεύξεις αλλά διάλογος, πρόκληση πραγματικότητας, καταγραφή δραστηριοτήτων και του δικού τους λόγου) αποτελούν έναν πλούσιο σε αποτελέσματα τρόπο έρευνας.

ΜΕΘΟΔΟΣ ΠΡΟΦΟΡΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Ο ίδιος συγγραφέας, ο Σωτήρης Δημητρίου στο βιβλίο *Ο κινηματογράφος σήμερα* μας δίνει μια σύντομη πρόσβαση σε ένα εργαλείο που μπορεί να συνδεθεί με το ντοκιμαντέρ. Όπως λέει ο ίδιος «η ιστορία συνδέεται με τις διαδικασίες εκείνες με τις οποίες μια κοινωνία συγκροτεί τη συνοχή της, αξιολογεί το παρελθόν της και χρησιμοποιεί την αξιολόγηση αυτή για την πορεία της ατενίζοντας το μέλλον.» (Δημητρίου 2011: 178) Η «επίσημη ιστορία» στην πραγματικότητα αποσιωπά την άποψη μειονοτήτων, κοινωνικών στρωμάτων και ομάδων καθιστώντας τους

αφανείς. Η «προφορική ιστορία» αποδεικνύεται ένα χρήσιμο εργαλείο για το ντοκιμαντέρ επειδή ακριβώς μπορεί να φέρει στο προσκήνιο όλες αυτές τις φωνές, την αφήγησή αυτών των ομάδων αλλά και βιωματική τους σχέση με τα γεγονότα. «Επομένως, η διεκδίκηση για την αποκατάσταση της ιστορίας τους συνδέεται με τη διεκδίκηση της ταυτότητάς τους, άρα με το κίνημα για τη χειραφέτησή τους.» (Δημητρίου 2011: 179) Αυτό σημαίνει ότι οι κρατικές πηγές αποκρύπτουν την φωνή αυτών των ανθρώπων, αλλά η χρήση άλλων αρχείων όπως από ενορίες, επιστολές, προσωπικά ημερολόγια μπορούν να έχουν αξιόπιστες πληροφορίες (π.χ. επιστολές γυναικών και επιστολές ανδρών) συμπληρωματικά με τις συνεντεύξεις.

Η μέθοδος αυτή μπορεί να αποκαλύπτει την «άρρητη μνήμη», την ατομική μνήμη που έχει μετατραπεί σε αμνησία λόγω τραυματικών εμπειριών και κυριαρχία ενός λόγου που διαψεύδει το γεγονός. Συχνά συμβαίνει άτομα που έχουν υποστεί έντονη καταπίεση «έχουν σωματοποιήσει ορισμένες από τις τραυματικές εμπειρίες» γεγονός που μπορούν να αποκαλυφθούν με έναν τέτοιο τρόπο. Επομένως ο Σωτήρης Δημητρίου προτείνει το εξής που θα μπορούσε να λειτουργήσει στο ντοκιμαντέρ ώστε να αποκαλυφθεί μια εν τέλει συλλογική ρητή μνήμη των από κάτω: «Η λύση για να μετατραπεί η άρρητη μνήμη σε ρητή προσφέρεται από την προφορική ιστορία η οποία με κατάλληλες μεθόδους επιδιώκει να δημιουργήσει τέτοιες συνθήκες επικοινωνίας ώστε να αναδυθούν τα βιώματα και οι κρυμμένες αναμνήσεις των ατόμων που ανήκουν στις ομάδες «χωρίς φωνή».» (Δημητρίου 2011:180-181)

Ο Σωτήρης Δημητρίου συνδέει την μέθοδο αυτό με την κατηγορία του κοινωνικού και ιστορικού ντοκιμαντέρ θεωρεί το οποίο τελικά μπορεί να «συμμετέχει στην ιστορία αφού η ιστορία περικλείει την ανατροπή εκείνου που η ιδεολογία επιδιώκει να διατηρήσει αμετάβλητο. Συνεπώς αποτελεί αποτελεσματικό μέσον καταγραφής της προφορικής ιστορίας και φωτίζει τη συλλογική μνήμη των κοινωνικών στρωμάτων, που ενώ συνέπραξαν στην ιστορία η φωνή τους καταπνίγηκε.» (Δημητρίου 2011: 181)

Τέλος οι τεχνικές του κοινωνικού-ιστορικού ντοκιμαντέρ αυτής της κατεύθυνσης όπως μας τις συνοψίζει ο Σωτήρης Δημητρίου (2011: 181) περιλαμβάνουν:

- α) τον εντοπισμό της διαφορετικότητας και τον αποκλεισμό τυποποιημένων αφηγήσεων,
- β) τη βαρύτητα της ατομικής στάσης σχετικά με το πώς οι μάρτυρες αντιμετώπισαν τη βία
- γ) τη συλλογή των υλικών μαρτυριών και το τι αυτές μπορούν να προκαλέσουν στους μάρτυρες
- δ) τους λόγους που συντέλεσαν στην συντήρηση της κοινωνικής μνήμης

- ε) τη συνέντευξη όχι μόνο οι ίδιοι αλλά και οι συγγενείς τους,
- στ) την συμπερίληψη της αποτίμησης των ίδιων των μαρτύρων,
- ζ) τη γενική αποτίμηση των δομών εξουσίας και εκτίμηση σφαλμάτων που διεπράχθησαν.
- θ) την προοπτική για το μέλλον.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΧΡΗΣΗΣ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΥ ΣΕ ΔΥΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Οι ταινίες *Αγέλαστος Πέτρα* (Φίλιππος Φ. Κουτσαφτής) και *Ακρόπολις* (Εύα Ε. Στεφανή)

Το μεγάλο μήκους ντοκιμαντέρ *Αγέλαστος Πέτρα* του Φίλιππου Κουτσαφτή και η ανέλπιστη επιτυχία του στις αίθουσες το 2001 έφερε στο προσκήνιο μια περιοχή της Αττικής (την Ελευσίνα) αλλά κυρίως έναν, όπως φάνηκε από την προσέλευση των θεατών, ελκυστικό τρόπο φιλικής διαχείρισης της σχέσης του ανθρώπου με τον τόπο και το παρελθόν. Το αποτέλεσμα ήταν η ταινία να κάνει περίπου 45.000 εισιτήρια, αριθμός μεγάλος και για ελληνική ταινία αλλά και ειδικά για ντοκιμαντέρ, ένα είδος αρκετά περιθωριοποιημένο στην Ελλάδα. Επιπλέον, η ταινία απέσπασε στο 41^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης τέσσερα βραβεία: το 1^ο κρατικό βραβείο ποιότητας για καλύτερο ντοκιμαντέρ, το βραβείο κοινού, το βραβείο κριτικών και το βραβείο του περιοδικού Σινεμά.

Θέμα της ταινίας είναι η αλλαγή της Ελευσίνας από το 1988 έως το 1999, η μεταμόρφωση ενός «ιερού τόπου», τα ίχνη του οποίου βρίσκουμε στις εκσκαφές που γίνονται κατά κύριο λόγο για να αναγερθούν πολυκατοικίες. Η ταινία αποτελεί μια διαδρομή από το πριν στο μετά, καταγράφοντας αλλαγές τόσο στο φυσικό τοπίο όσο και στους ανθρώπους.

Το εγχείρημα του σκηνοθέτη που αποτελείται από ένα υλικό 50 ωρών σε φιλμ και 100 ωρών σε βίντεο, αποκτά μεγαλύτερη σημασία όταν όλη η δεκαετία του ενενήντα χαρακτηρίστηκε από αλλαγές στον αστικό χώρο κυρίως με την έλευση των μεταναστών και με τα έργα της Ολυμπιάδας του 2004 (θέματα που παρεμπιπτόντως δεν θίγονται καθόλου μέσα στην ταινία).

Το Μάρτιο του 2001 προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και μια άλλη ταινία η *Ακρόπολις* της Εύας Στεφανή. Η ταινία είναι μόλις 25 λεπτά πράγμα που σημαίνει ότι δε μπορούσε να τύχει αυτόνομης διανομής πόσο μάλλον όταν πρόκειται για μια ταινία που ορίζεται ως

πειραματικό ντοκιμαντέρ. Η ταινία έλαβε μέρος και σε φεστιβάλ του εξωτερικού (Σιέννα, Κοπεγχάγη, Τέξας) και απέσπασε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Seedocs του Ντουμπρόβνικ. Θέμα της ταινίας όπως λέει και ο τίτλος της η Ακρόπολη ή μάλλον το σύμβολο Ακρόπολη. Ο τρόπος διαχείρισης των διαφορετικών οπτικοακουστικών υλικών ανοίγει ένα ευρύ κύκλο θεμάτων που έχουν να κάνουν με την επίσημη ιστορική μνήμη και την κατασκευή της από έναν εθνικό-ιδεολογικό αλλά και έμφυλο λόγο.

Με αφορμή αυτά τα δύο ντοκιμαντέρ, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις παράλληλες θεματικές τους και ταυτόχρονα να αναδείξουμε με ποιους ιδιαίτερους τρόπους, το ντοκιμαντέρ, στις δύο αυτές περιπτώσεις, εξερευνά το θέμα της συλλογικής μνήμης του τόπου αναζητώντας τις ιδεολογικές συνέπειες των μοντέλων διαχείρισης που καθεμιά ταινία χρησιμοποιεί.

Η συλλογική μνήμη έτσι όπως ορίστηκε από τον M. Halbwachs είναι έννοια χωρικά διαμορφωμένη και εν-τοπίζεται. Όπως συνοψίζει ο P. Connerton τη θέση του M. Halbwachs «τα σύνολα προσφέρουν στα άτομα πλαίσια μέσα στα οποία οι μνήμες τους εντοπίζονται και οι μνήμες τους εντοπίζονται μέσα από μια χαρτογράφηση» (Connerton 1989: 37). Η συλλογική μνήμη αναφέρεται πάντα σε κοινωνικά χωρικά πλαίσια. «Οι μνήμες μας είναι τοποθετημένες μέσα στους νοητικούς και υλικούς χώρους της ομάδας» (Connerton 1989: 37). Έτσι, ο M. Halbwachs ενώνει ουσιαστικά ατομική και συλλογική μνήμη θέτοντας τα κοινωνικά τους πλαίσια. Με την έννοια αυτή η Ελευσίνα και η Ακρόπολη είναι υλικοί αλλά και νοητικοί χώροι εντοπισμού της συλλογικής και ιστορικής μας μνήμης.

ΑΓΕΛΑΣΤΟΣ ΠΕΤΡΑ (ΦΙΛΙΠΠΟΣ Φ. ΚΟΥΤΣΑΦΤΗΣ)

Η Αγέλαστος Πέτρα χρησιμοποιεί ένα πολύ πυκνό voice-over γραμμένο και εκφωνημένο από τον ίδιο το σκηνοθέτη, μουσική πρωτότυπη από τον Κωνσταντίνο Βήτα, συνεντεύξεις από μια αρχαιολόγο και από κατοίκους της περιοχής, καθώς και ένα πλούσιο οπτικό υλικό που στα δέκα χρόνια κινηματογράφησης έχει καταγράψει πολλές από τις αλλαγές που έχει υποστεί το τοπίο αλλά και κάποιες από τις δραστηριότητες των κατοίκων.

Ο τρόπος με τον οποίο δουλεύει τα υλικά του μπορεί να χαρακτηριστεί αναστοχαστικός:

ι) Αφήνει σε ορισμένες φορές να φανεί η κλακέτα του κιν/κού γυρίσματος

ιι) Βάζει τα υποκείμενά του να ποζάρουν σα σε φωτογραφία υπονοώντας την ύπαρξη μιας κινηματογραφικής κάμερας

ιιι) Προκαλεί συχνές χρονικές αναδιπλώσεις μέσα στο ίδιο το φιλμ (εικόνες του 1993 και μετά ακολουθούν εικόνες προηγούμενες) προκειμένου ο θεατής να κάνει σύγκριση. Επακόλουθο αυτών των αναδιπλώσεων είναι το εφέ του τέλους (βίντεο κλιπ όπως το ονομάζει και ο ίδιος ο εκφωνητής) όπου βλέπουμε ένα οικόπεδο με αρχαία ευρήματα να μεταμορφώνεται σε φαστ φουντ.

ιιιι) Τέλος, το στοιχείο εκείνο που περισσότερο και επανειλημμένα αναφέρεται στο ίδιο το κινηματογραφικό μέσο είναι το voice-over ιδιαίτερα σε χαρακτηριστικές φράσεις σαν τις: «Τίποτα δε βγήκε σήμερα παρά ένα πλάνο του Παναγιώτη Φαρμάκη...» ή «...Σωστά το 'βλεπα μέσα από την κάμερα...» ή «...Ας το σημειώσω εγώ σ' αυτό το φιλμ...». Το εκφωνημένο σχόλιο παρομοιάζει την καταγραφή σε φιλμ με τη γραφή σε ένα σημειωματάριο και εκφωνείται εν είδει προσωπικού ημερολογίου (δεν πρόκειται για την αντικειμενική, απρόσωπη «φωνή του Θεού» του εκθεσιακού τύπου). Το σχόλιο, δηλαδή είναι αυτό που επιβεβαιώνει αφ' ενός τη χρονική συνέχεια (π.χ. μας εξηγεί σε ποια χρονιά βρισκόμαστε και μας τοποθετεί στη διεθνή επικαιρότητα) και αφ' ετέρου τη χωρική συνέχεια (το πριν και το μετά των χώρων), κατασκευάζοντας έτσι μια ευθύγραμμη αφήγηση.

Οι παραπάνω τεχνικές λειτουργούν όχι για να απομυθοποιήσουν τον κινηματογραφικό μηχανισμό αλλά για να του δώσουν κυρίαρχη θέση στη διαμόρφωση της μνήμης. Κατ' αρχήν προβάλλεται η βεβαιότητα ότι ο κινηματογραφικός μηχανισμός λειτουργεί σαν συλλογική και ατομική μνημονική μηχανή. Και κατά δεύτερον φαίνεται να επιβεβαιώνεται και μορφικά ο μύθος της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού.

Όσον αφορά στο πρώτο, τόσο το voice-over όσο και η καταγραφή και επίδειξη του πριν και του μετά δηλώνει ότι η κινηματογράφηση είναι ίσως ο μοναδικός τρόπος διάσωσης του παρελθόντος αφού καταγράφει την αλλαγή του τόπου και των ανθρώπων του. Ο κινηματογράφος όχι μόνο αναλαμβάνει την ευθύνη να διατηρήσει σε εικόνα την ιστορική μνήμη αλλά καθίσταται μνήμη ο ίδιος ο κινηματογραφικός μηχανισμός γιατί αυτός τελικά

μπορεί να διασώζει και να επικοινωνεί τις αλλαγές του τοπίου. Αυτή η πίστη στον τεχνολογικό υπερτερμισμό του κινηματογραφικού μέσου συμπληρώνεται (και τελικά ενισχύεται) τόσο από τη συνέχεια που επιβάλλεται με την παρακολούθηση του Π. Φαρμάκη μέσα στην ταινία όσο και από κάποιου είδους βιολογική μεταφορά γέννησης, ακμής και παρακμής των τόπων που κλείνει στην κυριολεξία με την αναφορά στο θάνατο προσώπων που έχουν λάβει μέρος στην ταινία. Έτσι τελικά, η ιστορία αντιμετωπίζεται *φυσικά* σαν «αρχέγονη μνήμη» και ο ανθρώπινος παράγοντας τόσο στην εντελώς σωματική όσο και στην κοινωνική του διάσταση χάνει τη δυναμική του.

Η *Αγέλαστος Πέτρα* χρησιμοποιεί τον *μύθο* της ιστορικής και χωρικής συνέχειας χωρίς να αναρωτιέται για την πιθανή παραμόρφωσή του, χωρίς να αναρωτιέται για τη διάθρωσή του πάνω σε άλλους λόγους. Επομένως, ενώ προσπαθεί να καταγράψει την αλλαγή του τόπου, τόσο η ιστορία όσο και η συγχρονία παρουσιάζονται μονολιθικά και κυρίως *φυσικά*, ενισχύοντας τα σημειώματα που έχουν προέλθει από αλλού και απαλείφοντας τη διαφορά ανάμεσα σε αυτό που γίνεται και αυτό που μπορεί να γίνει.

Ο Φ. Κουτσαφτής παραλληλίζει τους ανθρώπους με τις αρχαίες πέτρες ή τα λείψανα των νεκρών στρατιωτών. Σαν αρχαιολόγος τους ξεθάβει από μια περιοχή της Αττικής και τους παρουσιάζει σαν έκθεμα, χωρίς φωνή, χωρίς άποψη. Το μικρό αγαλμάτινο κεφάλι παρομοιάζεται με το κεφάλι που το καθαρίζει. Ο νεαρός που εργάζεται στην οικοδομή του θυμίζει το άγαλμα. Οι άνθρωποι στα τελευταία πλάνα στήνονται μπροστά στην κάμερα για να τους κοιτάξουμε για μία τελευταία φορά, σαν τα εκθέματα ενός μουσείου. Δεν είναι τυχαίο ότι αφήνει κυρίως ηλικιωμένους να μιλήσουν και μάλιστα να μιλήσουν μόνο για το παρελθόν τους, ενώ αφαιρεί το λόγο από τα παιδιά και τους νεώτερους σε ηλικία. Η μνήμη σταματά με το θάνατο των ηλικιωμένων και επομένως καλείται ο κινηματογράφος να καταγράψει, να μεταφέρει, να κατασκευάσει τελικά τι θα θυμόμαστε από έναν τόπο όπως η Ελευσίνα.

Οι δύο μορφές συλλογικής δράσης που εμφανίζονται στην ταινία είναι η ατυχής πορεία για την μη-επέκταση της Πετρούλα και η θρησκευτική λιτανεία η οποία με τη σειρά της παρουσιάζεται ως συνέχεια των αρχαίων προσκυνημάτων στην Ελευσίνα. Οι παραλληλισμοί αυτοί κινούνται

κοντά στην άποψη του P. Connerton που μιλά για μια άλλη κατηγορία μνήμης την επιτελεστική. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «οι εικόνες του παρελθόντος και η ανακαλούμενη γνώση του παρελθόντος μεταφέρονται και διατηρούνται (περισσότερο ή λιγότερο) μέσα από τελετουργικές επιτελέσεις» (Connerton 1989: 38). Παρ' όλ' αυτά ο Φ. Κουτσαφτής χρησιμοποιώντας την τελετουργική επιτέλεση ως αποδεικτικό μιας σύνδεσης του τόπου με τον άνθρωπο και μιας συνέχειας από την αρχαιότητα ως σήμερα δεν λαμβάνει υπ' όψιν του ούτε το διαφορετικό κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα τέτοιες τελετουργίες ούτε το ότι πίσω από τέτοιου είδους αναμνηστικές πρακτικές κρύβεται μια συναινετική και επιβεβλημένη σύνδεση του παλαιού με το νέο με στόχο την κοινωνική συνοχή και την εδραίωση ενός νέου συστήματος (π.χ. του Χριστιανισμού).

ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ (ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ)

Ακολουθώντας παρόμοιο τρόπο όπως και στην *Αγέλαστο Πέτρα*, έχει νόημα να δούμε πώς τεχνικές αναστοχασμού στήνουν μια σχέση του κινηματογραφικού μηχανισμού με τη μνήμη του τόπου και πώς η οργάνωση των κινηματογραφικών υλικών προτείνει ένα συγκεκριμένο σχήμα μνήμης.

Η *Ακρόπολις* χρησιμοποιεί μια ποικιλία οπτικοακουστικών υλικών. Αναμιγνύει αρχαιακό υλικό ιστορικών στιγμών της Ακρόπολης (π.χ. επίσκεψη Βενιζέλου), με υλικό ανωνύμων (super 8 που βρέθηκε σε παλαιοπωλεία γύρω από την Ακρόπολη και οικογενειακά βίντεο). Το υλικό αυτό περιλαμβάνει εικόνες από εγχειρήσεις, εικόνες από πορνογραφικό υλικό, εικόνες οικογενειακών στιγμών, τουριστικές εικόνες της Ακρόπολης κ.ά. Τέλος, η ταινία επενδύεται με ένα voice-over σε πρώτο πρόσωπο. Πρόκειται για την Ακρόπολη που δηλώνει την ταυτότητά της: «Είμαι η Ακρόπολη». Η αφήγησή της διασπάται από τις γυναικείες φωνές των ξεναγών που περιγράφουν το βράχο της Ακρόπολης καθώς και από το sreakage του «Ήχος και Φως». Όλο αυτό το υλικό συμπληρώνεται από πολλούς και διαφορετικούς ήχους: ήχος γραφομηχανής, φωνές γυναίκας που βασανίζεται, ήχος της θάλασσας, μουσική.

Ο τρόπος με τον οποίο οργάνωνονται αυτά τα υλικά έχει στοιχεία αναστοχασμού:

ι) Η υπερβολή που δημιουργείται από την αντίστιξη εικόνων πορνογραφικού υλικού και του στομφώδους λόγου από το «Ηχος και Φως» είναι εμφανώς ειρωνική και η ειρωνεία αποτελεί μία από τις στρατηγικές της αναστοχασμού (βλ. Nichols 1993: 73-75)

ιι) Η εικόνα είναι «βρώμικη», φθαρμένη, παλαιά και πρόχειρη. Φτάνουμε στο σημείο να δούμε το ίδιο το φιλμ που καίγεται, αλλά και την προβολή των super 8 στον τοίχο. Γίνονται δηλαδή εμφανή δύο από τα στοιχεία που συνθέτουν τον κινηματογράφο: η υλικότητα του φιλμ και η προβολή του.

ιιι) Το βασικό, όμως, αναστοχαστικό στοιχείο είναι ακριβώς η διάσταση ανάμεσα σε αυτό που η ταινία δηλώνει με τη μορφή της και την αυτοτοποθέτησή της στο είδος του ντοκιμαντέρ. Η *Ακρόπολις* είναι ένα ντοκιμαντέρ που δηλώνει εξ' αρχής ότι βρίσκεται στην επικράτεια του μύθου: ακούμε την Ακρόπολη να μιλά σε πρώτο πρόσωπο.

Η απουσία πρωτότυπου υλικού συνεντεύξεων και πληροφοριών (χαρακτηριστικών τεχνικών των περισσότερων ντοκιμαντέρ) καθώς και το ανακάτεμα των διαφορετικών υλικών χωρίς ενιαία αφήγηση αφ' ενός δηλώνει τη δυνατότητα του μέσου να κατασκευάζει, να ανακυκλώνει και άρα να αμφισβητεί τη σχέση του μέσου με την καταγραφή της πραγματικότητας και αφ' ετέρου κλονίζει τη σχέση του είδους του ντοκιμαντέρ με την πραγματικότητα.

Η αναστοχαστικότητά αποκτά μια πολιτική διάσταση αναδεικνύοντας την ιδεολογική χρήση του μέσου αλλά και την φθαρτή υλικότητά του φιλμ που τελικά εμποδίζουν τον κινηματογράφο να ενεργεί ως φορέας της μνήμης σε κανένα από τα ιδιαίτερα είδη (ούτε με το ντοκιμαντέρ, ούτε με την οικογενειακή ταινία). Η *Ακρόπολις* δεν λέει αυτά που ξεχάστηκαν, δεν εξιστορεί (τις μικρο-ιστορίες/ οικογενειακές ιστορίες που βρέθηκαν πεταμένες στα παλαιοπωλεία) αλλά εκθέτει τόσο τον μηχανισμό όσο και τις ιδεολογικές συνέπειές του (σπάει τον κινηματογράφο στα εξ' ων συνετέθη).

Όσον αφορά το δεύτερο ερώτημα (ποιο σχήμα μνήμης προτείνει η οργάνωση των υλικών) έχει σημασία να επισημάνουμε ότι η Ε. Στεφανή εκμεταλλεύεται το γεγονός ότι ο θεατής έχει μια συγκεκριμένη εικόνα της Ακρόπολης στο μυαλό του. Είναι η ίδια εικόνα που έχει προέλθει από το πώς είδαν οι ξένοι περιηγητές την Ακρόπολη το 18^ο-19^ο αιώνα αλλά και πώς αργότερα αυτός

ο χώρος χρησιμοποιήθηκε από την πολιτική, την πολεοδομία και τη χωροταξία. Η Ρ. Καυτατζόγλου (2001) αναφέρει ότι σημαντικό μέσο «για την αφηγηματική συγκρότηση της πολιτισμικής εθνικής ταυτότητας» είναι η διαχείριση του χώρου, η «τακτοποίηση» του χώρου. Και αυτή η τακτοποίηση συνυφαίνεται από τις κυρίαρχες αφηγήσεις οι οποίες επιλέγουν αντιπροσωπευτικά σύμβολα ενός αξιόλογου εθνικού παρελθόντος. Η Ακρόπολη, λοιπόν, είναι ένα τέτοιο αντιπροσωπευτικό σύμβολο ενός αξιόλογου εθνικού παρελθόντος, που θέλει να βεβαιώνει για τη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού υπενθυμίζοντας έτσι την ιδιαιτερότητα και την ανωτερότητα ενός συλλογικού υποκειμένου (Καυτατζόγλου 2001: 66-67).

Αντιτιθέμενη σε αυτό το σύμβολο συνέχειας, η Ε. Στεφανή κάνει μια ταινία χωρίς αφήγηση, με βίαιες ασυνέχειες στο μοντάζ (ηχητικό και το οπτικό) και ασυμβατότητες στη μίξη των υλικών. Από τη λιτότητα και επανάληψη της φωνής της Ακρόπολης στην υπερβολή των αντρικών φωνών από το «Ήχος και Φως», και από τις γυναικείες κραυγές στον ήχο της θάλασσας, η ηχητική μπάντα είναι ασυνεχής και ασύμβατη. Ο ήχος όμως έρχεται σε ρήξη και με την εικόνα: για παράδειγμα η χωρίς εξάρσεις γυναικεία φωνή (της Ακρόπολης που ομιλεί) ή το χαρούμενο τραγούδι του Αθηναϊκού μεσοπολέμου έρχονται σε αντιδιαστολή με τις πληθωρικές εικόνες του πορνογραφικού υλικού. Τέλος, οι ίδιες οι εικόνες είναι μεταξύ τους ασύμβατες: εικόνες από ιστορικό αρχείο (π.χ. με τον Βενιζέλο), εικόνες ερασιτεχνικές, εικόνες πορνογραφικών κινηματογραφήσεων, εικόνες από ταινίες οικογενειακές με παιδάκια, εικόνες από εγχειρήσεις. Η βίαιη γειννίαση των ασύμβατων αυτών υλικών στα οποία έχει αφαιρεθεί ο χρόνος (δεν ξέρουμε πότε έχουν γυριστεί ούτε φτιάχνουν έστω έναν δικό τους αφηγηματικό χρόνο) είναι που δημιουργεί την αντίθεση. Αποδίδεται έτσι αφ' ενός ίδια σημασία στο ερασιτεχνικό και αρχαιολογικό υλικό (αμφισβητώντας τη σημασία του αρχείου) και αφ' ετέρου κλονίζεται το σημασιόμορο που βρίσκεται πίσω από την εικόνα της Ακρόπολης.

Επεκτείνοντας τα παραπάνω θα έλεγα, ότι η Ε. Στεφανή φτιάχνει μεταφορικά ένα ανάγλυφο από οπτικοακουστικά κομμάτια με διαφορετική υλικότητα (διαφορετικές ποιότητες φιλμ και διαφορετικά φορμά), χωρίς ευθύγραμμη αφήγηση, (δεν προηγούνται και έπονται με κάποια αιτιακή σχέση, χρονική ούτε καν χωρική), τα οποία οργανώνουν ένα πολυδιάστατο επίπεδο συσχετίσεων.

Η εναλλακτική αυτή αισθητική αποφεύγει τον κυρίαρχο κινηματογραφικό λόγο στο βαθμό που ο τελευταίος έχει συνδεθεί με τη στρωτή αφηγηματική δομή. Δεν είναι τυχαίο που ένα μεγάλο μέρος του πρωτοποριακού κινηματογράφου (και ιδίως του δια-πολιτισμικού) έχει ασχοληθεί με το *σημσιολογικό κύκλωμα* που εμπλέκει *αισθήσεις, συν-αισθήματα και αισθητική*. (βλ. Σερεμετάκη 1996: 37) Η Laura Marks (2000) μας εφιστά την προσοχή σε αυτό το είδος κινηματογράφου που συνδέει την κινηματογραφική αισθητική με την προσπάθεια αναπαράστασης των αισθήσεων και της ιστορίας που έχουν καταγράψει. Πρόκειται για έναν κινηματογράφο που προσπαθεί με τα εκφραστικά του μέσα να μεταφέρει όχι μόνο μια αναπαράσταση των αισθήσεων (άνθρωποι γεύονται, ή ακούν) αλλά μια αναπαράσταση της λειτουργίας της μνήμης μέσω των αισθήσεων.

Η *Ακρόπολις* εμπίπτει σε αυτή την κατηγορία όχι με στόχο τον πειραματισμό για τη μεταφορά των αισθήσεων σε ένα οπτικό μέσο όπως ο κινηματογράφος αλλά για τη χρήση του σώματος ως μεταφορικό και συμβολικό τόπο της μνήμης. Πρόκειται για μια κινηματογραφική κατάφαση της *εναλλακτικής μνήμης* την οποία φέρουν κυρίως τα γυναικεία σώματα.

Πράγματι, η Ε. Στεφανή θα συνδέσει εικόνες της Ακρόπολης με γυναικεία σώματα, με γυναίκες σε διάφορους ρόλους. Δε χρειάζεται το συμβατικό voice-over να μας επιστήσει την προσοχή. Δυο εικόνες η μία μετά την άλλη ή ακόμα και η σύνδεσή τους με dissolve (το σταδιακό σβήσιμο ενός πλάνου κατά τη σταδιακή εμφάνιση του επόμενου) εγκαθιστούν τη σχέση. Η Ε. Στεφανή συνδέει την Ακρόπολη με το γυναικείο σώμα: το σώμα που έχει εκπορνευθεί, το σώμα που έχει κινηματογραφηθεί σκοποφιλικά (από τον επίσημο κινηματογράφο αλλά και από την βιομηχανία του πορνό), το σώμα που έχει βασανισθεί (όπως το κακοποιημένο φιλμ «παίζει»), ενώ ακούμε τις φωνές μιας γυναίκας που τη χτυπούν), το σώμα που έχει καλλωπισθεί.

Η συσχέτιση του συγκεκριμένου τόπου με το γυναικείο σώμα σε όλες τις εκδοχές του (κορίτσι, μητέρα, πόρνη, αντικείμενο αισθητικών παρεμβάσεων) ανάγει το θέμα της Ακρόπολης και της συμβολοποίησης της στην πολιτική του διάσταση. Κοινή συνισταμένη αυτής της μεταφοράς, ένας αντρικός εθνικο-ιδεολογικός λόγος που συμβολοποιεί την Ακρόπολη και αφηγείται την ιστορία της ράβοντας τις τομές της. Η μεταφορά είναι εμφανής: πλάνα μιας ανοιχτής τομής που

ράβεται από έναν χειρουργό ενώ ακούγεται το voice-over της Ακρόπολης να λέει: «Ιστορία». Η ιστορία είναι γεμάτη με ανοικτές τομές που κάποιοι τελικά τις ράβουν. Η ασυνεχής συσχέτιση των εικόνων μετατρέπεται σε ένα ερμηνευτικό σχήμα της ίδιας της διαχείρισης της ιστορίας.

Η *Ακρόπολις* με την επικέντρωση της στο γυναικείο σώμα υπενθυμίζει ότι υπάρχουν και άλλες ιστορίες. Οι ιστορίες αυτές έχουν εγγραφεί στο σώμα και μιλάνε για άλλες διαδρομές, διαφορετικές από αυτές που δείχνουν οι νόμοι, οι εκλογές και τα επίσημα στοιχεία. Είναι μνήμες που λειτουργούν ως παρακαταθήκη γνώσης εκείνων των ανθρώπων των οποίων η εμπειρία δεν αναπαριστάται από τον κυρίαρχο λόγο των ιστορικών αρχείων ή των ιστορικών μνημείων. (Marks 2000: 199)

Το γυμνό σώμα στις διάφορες εκφάνσεις του (στο χειρουργείο, στον έρωτα) βρίσκεται δίπλα στην επίσημη ιστορία (στις εικόνες του Βενιζέλου, του Παπανδρέου, των Ναζί που γιορτάζουν την Ακρόπολη). Η αντρική ιστορία απέναντι σε πολλές μικρές σωματοποιημένες ιστορίες γυναικών, που ποτέ δεν λέγονται μέσα στην ταινία: η ίδια η *Ακρόπολη* ανακοινώνει ότι πρόκειται να πει την ιστορία της χωρίς να προβαίνει τελικά σε αυτή την πράξη. Ίσως η πράξη της αφήγησης υπονοείται στο τέλος της ταινίας όταν τα πλήκτρα της γραφομηχανής συνεχίζουν να χτυπούν.

ΕΝΟΤΗΤΑ 3δ

Εισήγηση και συζήτηση με τη σκηνοθέτη και πανεπιστημιακό Emma

Davie

Η Emma Davie είναι ντοκιμαντερίστας και πανεπιστημιακός, διευθύντρια του σχετικού Προγράμματος Σπουδών Κινηματογράφου και Τηλεόρασης στο Edinburgh College of Art του Πανεπιστημίου του Εδιμβούργου. Προηγούμενη εργασία περιλαμβάνει *What Age Can You Start Being An Artist?* για το Channel 4 (2004 (nominated για το Grierson Award), *Gigha: Buying Our Island*(2002), ένα ωριαίο φιλμ για το BBC/Scottish Screen και το *and Flight*, a BBC/Canadian co-production (2000). Το υπόβαθρο της Emma είναι στο πειραματικό θέατρο, ενώ εργάστηκε μεταξύ άλλων, με το Robert LePage. Έτρεξε τη δική της εταιρεία Clanjamfrie που έκανε site-specific παραστάσεις μεγάλης κλίμακας. Είναι στο διοικητικό συμβούλιο του Ευρωπαϊκού Δικτύου Ντοκιμαντέρ (EDN) και γράφει για το περιοδικό DOX. Έχει εργαστεί ως εκπαιδευτικός, καθηγητής ή σύμβουλος με το EDN, το Ευρωπαϊκό Κολέγιο Κινηματογράφου, Storydoc, Discovery Campus, της Ανατολικής Ευρώπης Φόρουμ, Docs Barcelona, και πολλούς άλλους.

Η ταινία *I am Breathing* της Emma Davie αναφέρεται στις τελευταίες εβδομάδες ζωής ενός αρρώστου. Μια «αναπνοή» είναι περίπου το λεπτό διάστημα μεταξύ ζωής και θανάτου. Ο 34 χρονών Neil Platt σχεδιάζει την κηδεία του, τις μούσες για το νόημα της ζωής και την αδυναμία του να τερματίσει μία τηλεφωνική κλήση από κινητό τηλέφωνο. Με 5 μήνες υπόλοιπο ζωής, και παράλυτος από το λαιμό και κάτω από τη νόσο του κινητικού νευρώνα, αυτός συλλογίζεται πώς να επικοινωνεί σχετικά με τη ζωή του με μια επιστολή με το γιο του. Πώς μπορεί να προβλέψει τι μπορεί να θέλει να γνωρίζει για τον πατέρα του σε ένα μέλλον που μόνο μπορεί να φανταστεί κανείς.

Τα ερωτήματα γύρω από την ταινία της Davie περιλαμβάνουν:

- 1) Πως επιλέξατε το θέμα σας;
- 2) Τι ερωτήματα θέτει η ταινία για τη σχέση μας με τη ζωή και το θάνατο;
- 3) Πως είναι να ζει κάποιος μήνες μαζί με ένα μελλοθάνατο;
- 4) Ποιες τεχνικές έρευνας ακολουθήσατε;
- 5) Πως κερδίσατε την εμπιστοσύνη των εικονιζόμενων;
- 6) Πώς έγινε η καταγραφή; Τεχνικές δυσκολίες στις συγκεκριμένες συνθήκες
- 7) Τι κάμερες χρησιμοποιήσατε και γενικότερα πως ήταν το σενάριο και το όποιο ντεκουπάζ;
- 8) Ηθικά διλήμματα που αντιμετωπίσατε.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝΟΤΗΤΩΝ 3ης Ημέρας

- Austin, Thomas & Wilma De Jong (eds) (2008) *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*, Open University Press.
- Barnouw, Eric (1993), *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford, New York: Oxford New York University Press.
- Beattie, Keith (2004), *Documentary Screens: Non-fiction Film and Television*, New York: Palgrave Macmillan.
- Breschand, Jean (2006), *Ντοκιμαντέρ: η άλλη όψη του κινηματογράφου*, Αθήνα: Πατάκης.
- Bruzzi, Stella (2000), *New Documentary: A critical introduction*, New York: Routledge.
- Chapman, Jane (2009), *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge: Polity Press.
- Connerton P. (1989), *How societies remember*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm E. (1998), *Για την ιστορία*, Π. Μάταλας (μτφ), Αθήνα: Θεμέλιο.
- Marks U. L. (2000), *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham and London: Duke University Press.
- Nichols, Bill (1992), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Pink, Sarah (2008), “Analysing Visual Experience” in Michael Pickering (ed), *Research Methods for Cultural Studies*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp.125-150.

- Wayne, Mike (2008), «Documentary as critical and creative research» in Austin, Thomas & Wilma De Jong (eds) (2008) *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*, Open University Press, pp.
- Δημητρίου, Σωτήρης (2011), *Ο κινηματογράφος σήμερα, ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Καυτατζόγλου Ρ. (2001), *Στη σκιά του Ιερού βράχου: τόπος και μνήμη στα αναφιώτκα*, Αθήνα: ΕΚΚΕ-Ελληνικά Γράμματα.
- Κερκινός, Δημήτρης (2007), «Εθνογραφικός κινηματογράφος: από την παρατήρηση στη συμμετοχή», στο *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 122 Α, 2007, σ. 23-52
- Νικολαΐδου, Αφροδίτη (2005), «Πολιτισμικές αντιστάσεις της κινούμενης εικόνας» στο *Κριτική Διεπιστημονικότητα*, Αθήνα: Σαββάλας, Φεβρουάριος: 143-149.
- Νικολαΐδου, Αφροδίτη (2006), «Ντοκιμαντέρ και αυτό-αναφορικότητα. Φιλμική διαχείριση της μνήμης στις ταινίες *Αγέλαστος Πέτρα* και *Ακρόπολις*.» στο *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Σταύρος Σταυρίδης (επιμ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 89-106
- Σερεμετάκη Κ. Ν. (1996), *Παλινόστηση των αισθήσεων. Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, Αθήνα: Νέα Σύνορα-Λιβάνη.
- Σκαρπέλος Γ. (2000), *Ιστορική Μνήμη και Ελληνικότητα στα κλασσικά εικονογραφημένα*, Αθήνα: Κριτική.
- Στάθη, Ειρήνη & Γιάννης, Σκοπετέας (2009), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα: θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Στεφανή, Εύα (2007), *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκης.

ΗΜΕΡΑ 4η

ΕΝΟΤΗΤΑ 4 α

Εισαγωγή στην αφήγηση και σκηνοθεσία οπτικοακουστικών έργων

Η θεωρία του κινηματογράφου καλύπτει μεγάλο φάσμα γνωστικών αντικειμένων, από τη σημειολογία ως την κοινωνιολογία, την αισθητική ή ακόμα την ιστορία. Στη συνέχεια αναφερόμαστε στα στοιχεία εκείνα της θεωρίας που βρίσκονται πιο κοντά στην κινηματογραφική πρακτική του σκηνοθέτη και των άλλων συντελεστών της λεγόμενης δημιουργικής ομάδας της ταινίας, δηλαδή του σεναριογράφου, του διευθυντή φωτογραφίας, του καλλιτεχνικού διευθυντή, του βοηθού σκηνοθέτη και του διευθυντή παραγωγής.

Πριν από την έναρξη των γυρισμάτων κάθε ταινίας απαιτούνται να γίνουν συγκεκριμένες προπαρασκευαστικές διαδικασίες, οι οποίες όσο καλύτερα μελετημένες και επεξεργασμένες είναι τόσο καλύτερο αναμένεται να είναι και το τελικό αποτέλεσμα, δηλαδή η ταινία. Το αποτέλεσμα των προπαρασκευαστικών διαδικασιών καταγράφεται σε προπαρασκευαστικά κείμενα, συνήθως από ένα ή περισσότερα μέλη της δημιουργικής ομάδας. Τα κείμενα αυτά αποτυπώνουν ουσιαστικά το σκηνοθετικό σχέδιο και θα μας απασχολήσουν στην ενότητα 4β.

Τέλος, η γενική σκηνοθετική θεωρία παρέχει εργαλεία και τεχνικές ανάλυσης της ταινίας βάσει των οποίων είναι δυνατόν να παραχθούν προπαρασκευαστικά κείμενα εκ των υστέρων, ακόμα και όταν δεν υπάρχουν ή δεν είναι εφικτή η πρόσβαση σε αυτά. Αναφορά στη γενική σκηνοθετική θεωρία γίνεται στην ενότητα 4γ.

ΕΝΟΤΗΤΑ 4β

Η αφήγηση στα έργα ντοκιμαντέρ (και γενικότερα στα οπτικοακουστικά έργα)

Στη συνήθη κινηματογραφική πρακτική, η παραγωγή μιας ταινίας βασίζεται σε μια σειρά από κείμενα τα οποία είναι αποτέλεσμα της παραγωγικής διαδικασίας. Η διαδικασία αυτή ακολουθεί διαδοχικά στάδια εκ των οποίων τα πιο κοντινά στη σχεδιαστική διαδικασία είναι τα στάδια ανάπτυξης (development) μιας ταινίας. Στη διάρκεια των σταδίων αυτών παράγονται από τη δημιουργική ομάδα τα κείμενα που αποτυπώνουν το σκηνοθετικό σχέδιο: το θέμα, η σύνοψη (ή περίληψη), το σχεδιάσμα σεναρίου (treatment), η έρευνα χώρων, το σενάριο, το ντεκουπάζ και το εικονογραφημένο σενάριο (storyboard). Αναφέρουμε στη συνέχεια αναλυτικά τα προπαρασκευαστικά κείμενα μιας ταινίας και δίνουμε ένα σύντομο ορισμό για το καθένα.

Θέμα

Το θέμα είναι στην πραγματικότητα το κείμενο που αποτυπώνει σε τρεις το πολύ γραμμές την ιδέα που βρίσκεται στο ξεκίνημα της ανάπτυξης μιας ταινίας. Χωρίς τη σύλληψη της ιδέας δεν θα μπορούσαμε να πραγματοποιήσουμε κανένα από τα παρακάτω βήματα. Είναι στην ουσία το έναυσμα, η εκκίνηση αυτής της χρονοβόρας και επίπονης εργασίας. Διότι για να μπορέσει να δημιουργηθεί μία ταινία πρώτα απ' όλα, θα πρέπει να υπάρχει ως ιδέα, το σε τι θα αναφερθούμε. Τι ακριβώς θα είναι το αντικείμενο για το οποίο θα εργαστούμε. Πρέπει λοιπόν να έχουμε μέσα στο μυαλό μας μία ιστορία χωρίς λεπτομέρειες.

Την ιδέα μπορούμε να την αντλήσουμε, από το οικογενειακό ή φιλικό μας περιβάλλον, μέσα από αφηγήσεις, από εφημερίδες, περιοδικά, βιβλία, τηλεόραση, ή από κάποιο

τυχαίο περιστατικό που μπορεί να συμβεί στη ζωή μας. Ένας ενδιαφέρων τρόπος για τη σύλληψη μίας ιδέας είναι η έρευνα. Η έρευνα είναι και το βασικότερο κομμάτι για τη συγγραφή ενός σεναρίου. Αυτή η έρευνα μπορεί να γίνει μέσα από γραπτές πηγές, είτε ακόμα και με προσωπικές συνεντεύξεις. Οι προσωπικές συνεντεύξεις έχουν ένα πλεονέκτημα σε σχέση με τις υπόλοιπες μεθόδους, μπορούν να δώσουν αμεσότερη και πιο αυθόρμητη εποπτεία από οποιοδήποτε βιβλίο ή περιοδικό (Syd Field, 1982). Αν δεν εμπνέεται ο σεναριογράφος από ίδια εμπειρία, τότε οι προσωπικές συνεντεύξεις είναι μια από τις καλύτερες πηγές άντλησης πληροφοριών που υπάρχει (Syd Field, 1982). Η έρευνα δίνει ιδέες, φέρνοντας τον ερευνητή πιο κοντά στους ανθρώπους, στις καταστάσεις και τους χώρους, διαμορφώνοντας έτσι μια πιο ολοκληρωμένη άποψη, η οποία θα αποτελέσει το θεμέλιο του μύθου της ταινίας. Πάνω σε αυτή την ιδέα στηρίζεται, δομείται και εξελίσσεται ο μύθος.

Μέσα από την ερευνητική διαδικασία συνήθως, επιλέγεται το θέμα, συνοψίζεται σε μία με δύο προτάσεις, και ακολουθεί η διαδικασία ανάλυσης των στοιχείων της έρευνας, η οποία καταλήγει σε μια λεπτομερέστερη περιγραφή της ιδέας, την περίληψη ή σύνοψη (synopsis).

Περίληψη /Σύνοψη

Στο κείμενο αυτό περιγράφουμε συνοπτικά το μύθο της ταινίας. Στην πραγματικότητα είναι η περιληπτική ανάπτυξη της ιδέας σε ιστορία. Το μέγεθος της περίληψης δεν πρέπει να ξεπερνάει τις τέσσερις σελίδες για μια ταινία μεγάλου μήκους. Θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο συνοπτικό γίνεται. Χρησιμεύει στο να γίνει αντιληπτό άμεσα το θέμα και η κεντρική ιδέα του έργου σε κάποιον τρίτο, αλλά λειτουργεί και ως σημείο αναφοράς στη δημιουργική ομάδα στα αρχικά στάδια ανάπτυξης της ταινίας.

Σχεδίασμα σεναρίου (treatment)

Σκοπός του κειμένου αυτού είναι να αποτυπωθεί μια πρώτη αρχιτεκτονημένη μορφή του σεναρίου σε 20-25 σελίδες, με σύντομη περιγραφή όλης της ιστορίας και

ορισμένες πλήρεις σκηνές (με ή χωρίς διάλογο) ώστε να γίνει κατανοητό το ύφος του έργου. Γράφοντας ολόκληρο τον μύθο εν συντομία, μπορούμε να ελέγξουμε, να διορθώσουμε, να αλλάξουμε σειρά σε πράξεις και στοιχεία, να προσθέσουμε άλλα νέα στοιχεία, έτσι ώστε να τα αξιοποιήσουμε όσο το δυνατόν καλύτερα δραματουργικά. Το σχεδίασμα σεναρίου καταγράφει:

1. πράξεις-ψυχολογία και χαρακτήρες των ηρώων.
2. δείγμα κινηματογραφικών σκηνών.
3. συνολική δομή του έργου, διαδοχή των σκηνών

Όλες αυτές οι πληροφορίες δίνονται αυστηρά σε μορφή κειμένου.

Σενάριο

Το σενάριο είναι η αναλυτική περιγραφή του έργου, ο οδηγός ή το εξωτερικό διάγραμμα της ταινίας, και περιλαμβάνει μία σειρά σκηνών που περιγράφουν διαλόγους ή δράση. Έχει περισσότερο τεχνική μορφή από τα προηγούμενα κείμενα, αφού κάθε περιγραφής σκηνής προηγείται ένας τίτλος που καθορίζει το χώρο και το χρόνο στους οποίους λαμβάνουν χώρα τα επί της σκηνής δρώμενα. Ο σεναριογράφος (ή οι σεναριογράφοι) ακολουθεί πολλά στάδια επεξεργασίας του κειμένου παραδίδοντας ένα ή περισσότερα αναλυτικά σενάρια και μία τελική εκδοχή. Συνήθως το σενάριο ξαναγράφεται πολλές φορές. Ακόμα και το τελικό σενάριο σπάνια ταυτίζεται με την ολοκληρωμένη ταινία. Συχνά αλλάζει κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, αλλά και σκηνές του σεναρίου που έχουν ήδη κινηματογραφηθεί συμπύσσονται, αναδιατάσσονται ή τελικά απαλείφονται κατά το στάδιο της συναρμολόγησης (editing, montage).

Ντεκουπάζ

Στο στάδιο αυτό (που εφαρμόζεται πολύ περισσότερο στη μυθοπλασία από το ντοκιμαντέρ), το σενάριο αποτελεί λεπτομερή περιγραφή της ιστορίας με κινηματογραφικό τρόπο: Μεγέθη πλάνων, γωνίες λήψης, κινήσεις κάμερας, ατάκες κτλ.

Είναι η τελική φάση επεξεργασίας του σεναρίου. Ντεκουπάζ κατά λέξη σημαίνει τεμαχισμός και είναι η τεχνική ανάλυση του «έργου» όπως θα φαίνεται στην οθόνη. Χωρίζουμε σε σκηνές και πλάνα και κάνουμε λεπτομερή ανάλυση κάθε πλάνου του έργου. Επάνω σημειώνουμε τη σκηνή, το χρόνο και τον τόπο και αριστερά το μέγεθος του πλάνου. Αριστερά γράφουμε ότι θα δούμε και δεξιά ότι θα ακούσουμε: ομιλία, θόρυβος, μουσική κλπ (Ντέιβιντ Μάμετ, 2000).

Έρευνα χώρων

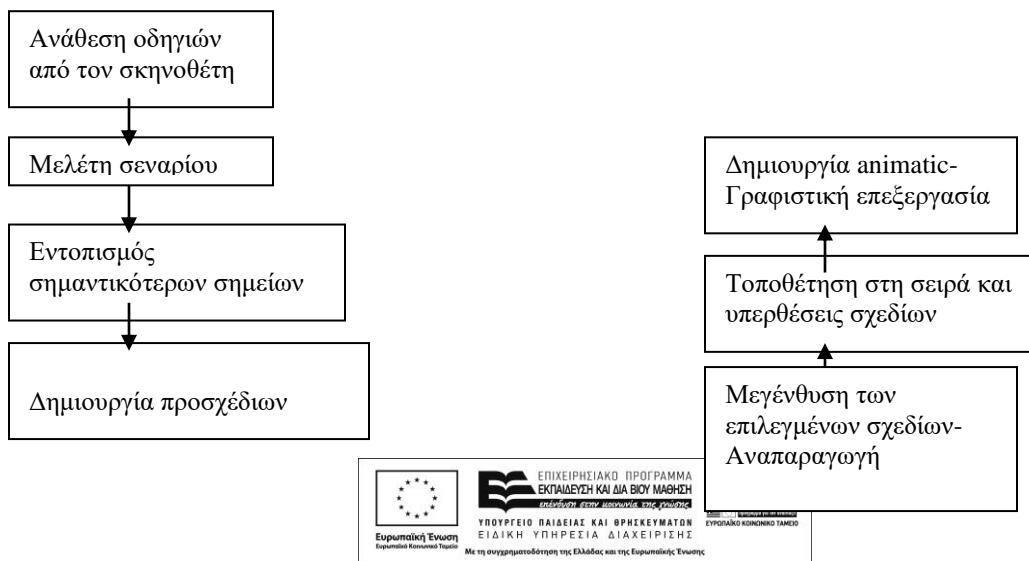
Είναι ένα επίσης πολύ σημαντικό στάδιο που καταγράφεται σε προπαρασκευαστικά κείμενα μιας ταινίας. Είναι η μελέτη, η έρευνα που πρέπει να γίνει ώστε να βρεθούν οι καταλληλότεροι χώροι για τα γυρίσματα της ταινίας. Όπως είναι κατανοητό, οι χώροι αυτοί δεν επιλέγονται τυχαία αλλά σύμφωνα με το σενάριο και αφορά κατά κύριο λόγο τις τοποθεσίες όπου θα εμφανίζονται κάθε φορά οι ήρωες-πρωταγωνιστές της ταινίας. Η καταγραφή της έρευνας χώρων γίνεται με φωτογραφίες που συνοδεύονται από σημειώσεις και ορισμένες φορές με βιντεοσκόπηση. Συνοψίζουμε στον κατωτέρω πίνακα τα στάδια ανάπτυξης μιας ταινίας και τα αντίστοιχα προπαρασκευαστικά κείμενα που είναι αποτέλεσμα των αντίστοιχων διαδικασιών κάθε σταδίου.

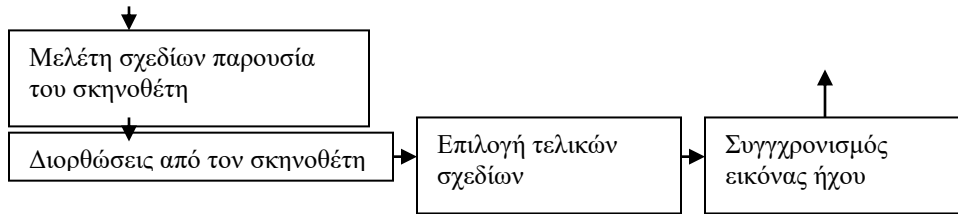
Στάδιο Ανάπτυξης	Κείμενο
Ανάπτυξη ιδέας	Θέμα
Περίληψη μύθου ταινίας	Σύνοψη (Περίληψη)
Ανάπτυξη δομής μύθου	Σχεδιάγραμμα σεναρίου
Λεπτομερής ανάπτυξη μύθου	Σενάριο
Λεπτομερής τεχνική ανάλυση σεναρίου	Ντεκουπάζ
Εικονογράφηση σεναρίου	Εικονογραφημένο σενάριο
Έρευνα χώρων	Φάκελος σημειώσεων, σκίτσων και φωτογραφιών

Το σύνολο των προαναφερθέντων προπαρασκευαστικών κειμένων αφορούν την καταγραφή των διαδικασιών ανάπτυξης μιας ταινίας και είναι απαραίτητα για το πέρασμα στα επόμενα στάδια παραγωγής, όπως είναι τα γυρίσματα και το μοντάζ. Από τα κείμενα αυτά, το σενάριο, το εικονογραφημένο σενάριο και το ντεκουπάζ θεωρούνται τα σπουδαιότερα, γιατί αφορούν τη συνολική δομή της ταινίας. Τα υπόλοιπα προπαρασκευαστικά κείμενα είτε αφορούν ένα μέρος του σκηνοθετικού σχεδίου (π.χ. έρευνα χώρων) είτε δεν έχουν αναπτυχθεί επαρκώς (π.χ. θέμα) ώστε να αποτελέσουν βάση επικοινωνίας του συνολικού σχεδιασμού του έργου.

Εικονογραφημένο σενάριο

Το εικονογραφημένο σενάριο ως αποτέλεσμα της διαδικασίας σχεδιασμού σκίτσων που απεικονίζουν τη δράση της ταινίας αναπτύχθηκε στα στούντιο της Walt Disney γύρω στο 1930. Το εικονογραφημένο σενάριο έγινε γνωστό για τις ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους με ηθοποιούς περίπου το 1940. Για μία δεκαετία χρησιμοποιόταν μόνο στα κινούμενα σχέδια. Τα εικονογραφημένα σενάρια παρουσιάζουν τα πλάνα όπως πρόκειται να προβληθούν μέσα από τον φακό της κάμερας. Κατά την διαδικασία ανάπτυξης τους, παρουσιάζονται όσο το δυνατόν περισσότερες λεπτομέρειες, που περιγράφουν το κάθε πλάνο, προσέχοντας ταυτόχρονα να μην επέλθει κορεσμός οπτικών πληροφοριών. Τα στούντιο Ντίσνεϋ βελτιστοποίησαν στη διάρκεια της δεκαετίας 1940-1950 τη διαδικασία υλοποίησης εικονογραφημένων σεναρίων, όπως φαίνεται στο επόμενο διάγραμμα.





Σχ.3 Διαδικασία ανάπτυξης εικονογραφημένου σεναρίου (Μίλτος Πούλος, 2003)

Το εικονογραφημένο σενάριο είναι χρήσιμο στις ιδιαίτερα πολύπλοκες σκηνές ειδικών εφέ. Μερικές φορές χρησιμοποιούνται μόνο για τις δύσκολες σκηνές, ενώ άλλες για ολόκληρη την ταινία. Αυτό εξαρτάται κυρίως από τον σκηνοθέτη και το είδος παραγωγής της ταινίας. Ορισμένες φορές το εικονογραφημένο σενάριο απευθύνεται στους χρηματοδότες, οι οποίοι διαμορφώνουν μέσω αυτού καλύτερη αντίληψη για το πώς ακριβώς θα επενδυθούν τα χρήματά τους.

Στην παραγωγή κινουμένων σχεδίων ή ειδικών εφέ, το εικονογραφημένο σενάριο χρησιμοποιείται σε μια διαδικασία προσομοίωσης της κίνησης, το λεγόμενο animatic. Συχνά το εικονογραφημένο σενάριο γίνεται κινούμενο χρησιμοποιώντας απλά ζουμ ή πανοραμίκ για να εξομοιωθεί η κίνηση της κάμερας. Αυτά τα ατελή κινούμενα σχέδια μπορούν να συνδυαστούν με ήδη υπάρχοντα animatic, ηχητικά εφέ και διάλογους, ώστε να δοθεί η αίσθηση της συνολικής ατμόσφαιρας της ταινίας μετά από την κινηματογράφηση.

Χρησιμοποιούνται στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο ως κατάλληλο μέσο για να επικοινωνήσει ο σκηνοθέτης το σκηνοθετικό του σχέδιο στην υπόλοιπη δημιουργική ομάδα ή στους συντελεστές της παραγωγής. Χρησιμοποιούνται επίσης από τις βιομηχανίες για να προγραμματίσουν τις διαφημιστικές καμπάνιες τους, αλλά και να παρουσιάσουν τα μελλοντικά σχέδιά τους στον Τύπο και στις εταιρικές συναντήσεις.

Ανάπτυξη σεναρίου ταινίας

Με την επικράτηση των αμερικανικών ταινιών στις κινηματογραφικές αίθουσες εδραιώθηκε το κλασικό μοντέλο ανάπτυξης σεναρίου που χρησιμοποιείται στο Χόλυγουντ και το οποίο έχει τις ρίζες του στην «Περί ποιητικής» θεωρία του Αριστοτέλη για την αρχαία τραγωδία¹. Το μοντέλο αυτό στηρίζεται κυρίως στη γραμμική δραματική πλοκή σε τρεις πράξεις και υποστηρίζεται από μια ενδελεχή μελέτη των χαρακτήρων που θα παρουσιασθούν στη σκηνή. Η κινηματογραφική πρακτική έχει καταλήξει σε συγκεκριμένους κανόνες για την ανάπτυξη ταινιών μυθοπλασίας με δραματική πλοκή, κανόνες που μοιάζουν μερικές φορές σαν «συνταγές». Η συστηματοποίηση των κανόνων αυτών από τους σεναριογράφους του Χόλυγουντ είναι όντως υπερβολικά κατευθυντική ορισμένες φορές, δεν παύει όμως να είναι απαραίτητη η γνώση τους από τη δημιουργική ομάδα μιας ταινίας. Η ανάπτυξη του σεναρίου, της βάσης των προπαρασκευαστικών κειμένων κάθε ταινίας, εξαρτάται από την καλή γνώση των κανόνων αυτών. Για το σκοπό αυτό θα περιγράψουμε στη συνέχεια εν συντομία την κλασική δραματική δομή και τη θεωρία ανάπτυξης χαρακτήρων.

- **Η κλασική δραματική δομή**

Η κλασική δραματική δομή μιας ταινίας που εφαρμόζεται κατ' εξοχήν σε ταινίες μυθοπλασίας, αλλά και σε ντοκιμαντέρ, παρουσιάζεται στον κατωτέρω πίνακα (Syd Field,1982)

Πράξη 1: Αρχή (1/4)	Πράξη 2: Μέση (2/4)	Πράξη 3: Τέλος (1/4)
Δέση	Σύγκρουση	Λύση

Τα περισσότερα σενάρια ταινιών μυθοπλασίας περιέχουν αυτή τη γραμμική δομή. Κάθε συνηθισμένο σενάριο μιας ταινίας μεγάλου μήκους αποτελείται περίπου από 90

σελίδες και «παράγει» περίπου μιάμιση ώρες κινηματογραφημένης ταινίας. Κάθε σελίδα του σεναρίου αντιστοιχεί σε ένα λεπτό της ταινίας.

- **Πράξη 1: Αρχή**

Στο πρώτο μέρος, γνωρίζουμε τους χαρακτήρες και τα πάθη τους, γνωστοποιούμε την φύση του προβλήματος και το μέγεθος του. Τα ερωτήματα που θα πρέπει να έχουν απαντηθεί σε αυτό το μέρος, που υπολογίζεται περίπου στα 22 λεπτά της ταινίας ή αλλιώς στις πρώτες 22 σελίδες του σεναρίου, είναι τα εξής: Ποιος είναι ο κεντρικός ήρωας, ποιες είναι οι προϋποθέσεις για την εξέλιξη του μύθου και ποια είναι η δραματική κατάσταση. Στο τέλος της πρώτης πράξης υπάρχει μία κρίσιμη σκηνή. Η κρίσιμη σκηνή είναι ένα επεισόδιο ή ένα γεγονός που αλλάζει την «κατεύθυνση» του μύθου.

- **Πράξη 2: Μέση**

Στο δεύτερο μέρος, έχουμε κορύφωση των συγκρούσεων μεταξύ των ηρώων, το πρόβλημα εξελίσσεται και στα γρανάζια του εμπλέκονται οι ήρωες που το θεωρούν άλυτο. Εδώ περιέχεται και ο κύριος όγκος του μύθου, και αντιστοιχεί θεωρητικά στο 22^ο με 67^ο λεπτό της ταινίας. Στο σημείο αυτό υπάρχει η λεγόμενη σύγκρουση. Εδώ ο ήρωας της ταινίας ξεκαθαρίζει το τι ζητάει να βρει, ποιος είναι ο σκοπός του στην ταινία. Έτσι λοιπόν, λύνοντας αυτό το «μυστήριο», είναι έτοιμος να υπερπηδήσει τα εμπόδια που μπαίνουν στο δρόμο προς την εκπλήρωση του σκοπού του και αρχίζει η διαδικασία της σύγκρουσης. Όταν ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με τα εμπόδια, στο τέλος της δεύτερης πράξης έχουμε την δεύτερη κρίσιμη σκηνή. Στο σημείο αυτό εμφανίζεται στην ουσία και η λύση του προβλήματος.

- **Πράξη 3: Τέλος**

Στο τρίτο μέρος αναπτύσσεται η λύση του προβλήματος και οι επιπτώσεις που έχει στους ήρωες. Η τελευταία πράξη δραματοποιείται θεωρητικά στο 67^ο με 90^ο λεπτό της ταινίας. Είναι η λύση του μύθου, όπου τελειώνουν όλα τα προβλήματα του ήρωα.

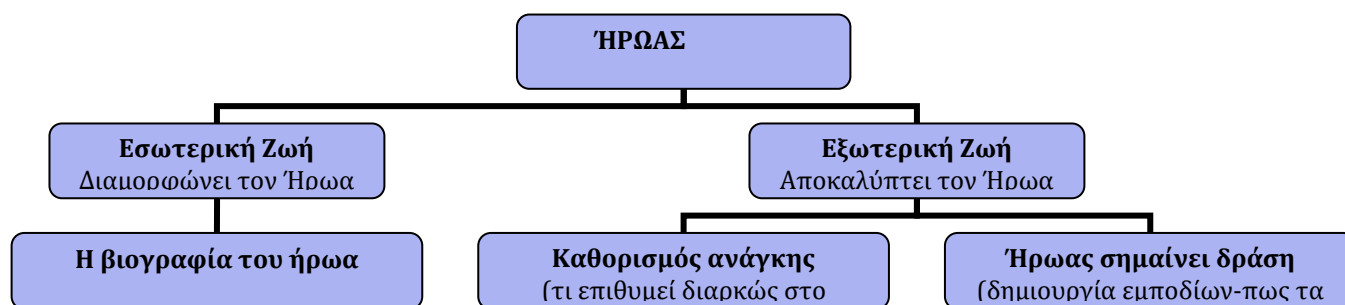
Μαθαίνουμε το τέλος της ιστορίας και γνωρίζουμε τι θα συμβεί στον ήρωα. «Ζει ή Πέθανε», «Πέτυχε ή Απέτυχε»²

Η καθημέρα από τις τρεις πράξεις έχει την δική της αρχή, μέση και τέλος, οδηγεί όμως την δράση με τέτοιο τρόπο ώστε οι ήρωες και τα γεγονότα να συγκροτήσουν την επόμενη πράξη. Μια κινηματογραφική ταινία είναι ένα οπτικό μέσο, το οποίο δραματοποιεί κάποιο μύθο. Ο μύθος αυτός έχει καθορισμένη αρχή, μέση και τέλος. Όταν όμως αναφερόμαστε στο σενάριο μιας ταινίας στην πραγματικότητα αναφερόμαστε στο θέμα της, δηλαδή στην δράση και τον ήρωα της. Δράση είναι το τι συμβαίνει, ήρωας είναι εκείνος που του συμβαίνουν. Όλα τα σενάρια δραματοποιούν την δράση κάποιου ήρωα.

Φυσική δράση είναι κάτι το οποίο επηρεάζει την πλοκή της ταινίας, ενώ συναισθηματική δράση είναι οτιδήποτε συμβαίνει μέσα στην ψυχή του ήρωα. Το κίνητρο της δράσης του ήρωα επηρεάζει όλη την πλοκή: Τι θέλει ο ήρωας στην ταινία; Ποιες είναι οι ανάγκες του; Τι τον οδηγεί στην λύση του μύθου; Η ανάγκη δίνει στον ήρωα έναν σκοπό και στο μύθο ένα τέλος. Από το πώς ο ήρωας κατορθώνει ή δεν κατορθώνει αυτό που θέλει γεννιέται και η δράση της ιστορίας.

Η διαδικασία ανάπτυξης των ηρώων

Ο ήρωας είναι το θεμέλιο πάνω στο οποίο χτίζεται όλο το σενάριο. Μερικά βασικά πράγματα που πρέπει να γνωρίζουμε για τον ήρωα μας. Ποιος είναι; Τι κάνει; Ποια είναι η προϊστορία του, η ιστορία του και μετά-ιστορία του; Σε μία ταινία υπάρχουν συνήθως περισσότεροι του ενός πρωταγωνιστές.



Σχ.2 Μέθοδος ανάπτυξης του χαρακτήρα του Ήρωα (Syd Field,1982)

Η ζωή όλων των ηρώων χωρίζεται σε δύο βασικές κατηγορίες: εσωτερική και εξωτερική. Η εσωτερική ζωή αφορά την ζωή του ήρωα από τη στιγμή της γέννησης μέχρι και τη στιγμή που αρχίζει η ταινία, είναι στην ουσία το βιογραφικό του ήρωα, ενώ η εξωτερική ζωή είναι η ζωή που κάνει ο ήρωας κατά τη διάρκεια της ταινίας. Ο ήρωας είναι η αρχή και τέλος μίας ταινίας. Οι ήρωες στις ταινίες έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά: έχουν ανάγκες, επιθυμίες, φόβους, ανασφάλειες. Αυτό που τα διαχωρίζει όλα αυτά είναι η άποψη που έχουν. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι ο ήρωας είναι άποψη, δηλαδή το πώς ο καθένας αντιλαμβάνεται ξεχωριστά τον κόσμο, τι σημαίνει στάση ζωής, προσωπικότητα, συμπεριφορά, ταυτότητα, αποκάλυψη για το ποιο θα είναι το τέλος για τον κάθε ήρωα. Στη συγγραφή σεναρίου δεν ενδιαφέρει η φιλοσοφική αντιμετώπιση όλων των ανωτέρω θεμάτων, αλλά η συγκεκριμένη περιγραφή της συμπεριφοράς του ήρωα να είναι σύμφωνη με τις πεποιθήσεις του, όπως τις έχει «πλάσει» ο σεναριογράφος. Παρατηρούμε λοιπόν ότι το σενάριο μιας ταινίας μυθοπλασίας αναπτύσσεται σταδιακά και προϋποθέτει και αυτό την ύπαρξη προπαρασκευαστικών κειμένων. Απαιτείται συγκεκριμένα η ύπαρξη της δομής του μύθου σύμφωνα με την κλασική δραματική δομή και η έρευνα της εσωτερικής και εξωτερικής ζωής των πρωταγωνιστών.

ΕΝΟΤΗΤΑ 4γ

Η σκηνοθεσία στα έργα ντοκιμαντέρ (και γενικότερα στα οπτικοακουστικά έργα).

Σύμφωνα με τη γενική σκηνοθετική θεωρία, η χρήση του κινηματογραφικού εργαλείου προορίζεται για την προσομοίωση ενός αισθητού περιβάλλοντος, το οποίο αντιλαμβάνεται ο θεατής με την όραση και την ακοή. Το περιβάλλον αυτό χαρακτηρίζεται, ανάμεσα σε άλλα, από χώρο και χρόνο που ξεπερνούν τον περιορισμένο χώρο της οθόνης (χώρος οπτικού πεδίου) και το χρόνο που αντιστοιχεί σε αυτήν (χρόνος πλάνου). Έτσι, ο χώρος και ο χρόνος που προσομοιώνονται –τους οποίους μπορούμε να ονομάσουμε χώρο και χρόνο δράσης – έχουν σαν αποτέλεσμα μια διπλή προσομοίωση: 1) ο χώρος και ο χρόνος που προσομοιώνονται άμεσα (χώρος οπτικού πεδίου και χρόνος πλάνου και 2) ο χώρος και ο χρόνος που προσομοιώνονται έμμεσα (χώρος εκτός πεδίου και χρόνος εκτός πλάνου).

Με αυτά τα μέσα, ο σκηνοθέτης αποκτά τεχνητή κυριότητα πάνω στο χώρο και το χρόνο. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι στο αισθητό περιβάλλον που παρουσιάζεται στον θεατή, τα όντα που βρίσκονται στο χώρο του πεδίου και το χρόνο του πλάνου αποτελούν το μέρος που παρουσιάζεται καθώς και ότι το σύνολο αυτών που ο θεατής υποθέτει παρόντα αλλά κρυμμένα, περασμένα ή που δεν έχουν συμβεί ακόμα, αποτελούν το μέρος που δεν παρουσιάζεται. Όμως ανάμεσα στα κρυμμένα όντα συγκαταλέγεται και ο θεατής, ο οποίος κατέχει στο χώρο και το χρόνο δράσης μια υποθετική θέση. Όλα συμβαίνουν σαν ο σκηνοθέτης να ξεναγεί το θεατή σε ένα ταξίδι στο προσομοιωμένο αισθητό περιβάλλον.

Η επιστήμη της σκηνοθεσίας μας θυμίζει επίσης ότι η εικόνα απαιτεί την προσοχή του θεατή σε διαφορετικά επίπεδα. Από τη μία πλευρά, η εικόνα προτρέπει το θεατή σε μία παιχνιδιάρικη συμπεριφορά, όπου η ελάχιστη έκφρασή της είναι η περιέργεια για

την εξέλιξη της δράσης. Από την άλλη, προτρέπει το θεατή σε πραγματική συμμετοχή εξαιτίας του γεγονότος ότι οι δραστηριότητες που παρουσιάζονται στην οθόνη θεωρούνται ως τρόποι συμπεριφοράς προς μίμηση ή αποφυγή.

Τα λειτουργικά επίπεδα της σκηνοθεσίας

Σύμφωνα με τη Ζαν Γκερονέ (Le geste cinématographique, 1987), η ταινία μπορεί να θεωρηθεί «ως ένα τελικό προϊόν που προκύπτει από την από κοινού παρουσία στη σκηνή του σκηνοθέτη και των ηθοποιών, δηλαδή ως ένα σύνολο οπτικών γωνιών (...) Έτσι, η οπτική γωνία, στιγμή συνδυασμού των δύο παρουσιών στη σκηνή, μπορεί να διατηρηθεί για όσο διαρκεί ο ιδιαίτερος κινητικός συνδυασμός (ακινησία-κίνηση) που ενώνει σκηνοθέτη και ηθοποιό. Μόλις ο ένας από τους δύο μεταβάλλει την κινητική του κατάσταση, η οπτική γωνία αλλάζει (...) Είναι ακριβώς η μελέτη των διάφορων πηγών της κινητικότητας που μας έχει επιτρέψει να διακρίνουμε διάφορα λειτουργικά επίπεδα της σκηνοθεσίας. Τα επίπεδα αυτά, που κάθε σκηνοθέτης συντονίζει ταυτόχρονα όταν πραγματοποιεί ένα γύρισμα, είναι η θέση παρατήρησης, το μέσο παρατήρησης και το πεδίο».

Από σκηνοθετική άποψη, το πεδίο αναφέρεται στο παρουσιαζόμενο, λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη και τον τρόπο παρουσίασης. Έτσι, μπορεί να χωριστεί σε γεωμετρικό πεδίο και αισθητό πεδίο, που, με τη σειρά τους, χωρίζονται σε οπτικό πεδίο και ηχητικό πεδίο. Το αισθητό πεδίο δεν προδικάζει κατά κανένα τρόπο τη θέση του σκηνοθέτη σε σχέση με τα στοιχεία που περιλαμβάνονται στο γεωμετρικό πεδίο, ούτε τα κινητικά χαρακτηριστικά του σκηνοθέτη (J. Guéronnet, «Le geste cinématographique» σ. 10). Από την πλευρά του, το γεωμετρικό πεδίο, αφού περιέχει το οπτικό πεδίο, λαμβάνει έμμεσα υπόψη τον τεχνολογικό εξοπλισμό του σκηνοθέτη³. Όσο για τη θέση και το μέσο παρατήρησης, αυτά αφορούν μόνο τη δραστηριότητα του σκηνοθέτη. Έτσι, το θεωρητικό μοντέλο που προτείνεται εδώ λαμβάνει υπόψη δύο

ξεχωριστές δραστηριότητες: τη δραστηριότητα του σκηνοθέτη και τη δραστηριότητα του κινηματογραφούμενου περιβάλλοντος.

Ο όρος «οπτική γωνία» χρησιμοποιείται αδιακρίτως από τους επαγγελματίες του κινηματογράφου για να περιγράψει δύο ξεχωριστές σκηνοθετικές έννοιες: την οπτική γωνία και τη θέση παρατήρησης. Η θέση παρατήρησης, όμως, αναφέρεται μόνο στις θέσεις της κάμερας, ενώ η οπτική γωνία είναι αποτέλεσμα πολλών παραμέτρων, όπως τα καδράρισμα, οι γωνίες λήψης και η μετακίνηση της κάμερας ή των κινηματογραφούμενων όντων.

Μέθοδοι ανάλυσης των σκηνοθετικών χαρακτηριστικών μιας ταινίας

Η κινηματογραφική πρακτική έχει εξελιχθεί, ενσωματώνοντας με το πέρασμα του χρόνου τα διδάγματα της θεωρίας. Θα αναφέρουμε στη συνέχεια τις βασικές έννοιες, όπως τις αντιλαμβάνεται ο κινηματογραφιστής στην πράξη, συσχετίζοντάς τες με τα στοιχεία σκηνοθεσίας που θα αναλυθούν στο επόμενο κεφάλαιο, κατά την ανάλυση της ταινίας «Ο Ήρωας».

Καδράρισμα

Σε μία ταινία το κάδρο είναι από τα πιο σημαντικά στοιχεία καθώς μέσα από αυτό ορίζεται δραστικά η εικόνα για το θεατή. Οι διαστάσεις στην εικόνα του κινηματογράφου καθιερώθηκαν πολύ νωρίς, από τους μεγάλους εφευρέτες, Λυμιέρ, Έντισον, Ντίξον κ.α. Την εποχή εκείνη διατηρούσαν τις αναλογίες τρία προς δύο. Στη δεκαετία του 20 η προσθήκη του ήχου στα φιλμ μετέβαλε κάπως το κάδρο. Η προσθήκη της ηχητικής μπάντας στη λωρίδα του φιλμ απαιτούσε την αναπροσαρμογή των διαστάσεων σε 1,17: 1. Αργότερα εκφράστηκαν πολλές δυσαρέσκειες για το φορμά αυτό και στη δεκαετία του 50 επικρατούσε μια ποικιλία αναλογιών ευρείας οθόνης στον κινηματογράφο 35mm. Το πιο συνηθισμένο στην Ευρώπη είναι το 1,66:1.

Η επιλογή του φορμά της οθόνης από τον σκηνοθέτη αποτελεί σημαντικό παράγοντα για τη διαμόρφωση της εμπειρίας από τον θεατή. Το μέγεθος και το σχήμα του κάδρου μπορούν να κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή. Μπορεί ο σκηνοθέτης μέσα από το μασκάρισμα σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο της οθόνης ή κάνοντας χρήση ηχητικών εφέ να εστιάσει την προσοχή των θεατών σε συγκεκριμένα δρώμενα (David Bordwell, 2004) .

Χώρος εντός και εκτός οθόνης

Όποιο και αν είναι τελικά το φορμά που θα επιλεγεί το κάδρο καθιστά την εικόνα οροθετημένη, περιορισμένη. Από ένα «κόσμο» το κάδρο επιλέγει και δείχνει στους θεατές ένα μόνο κομμάτι (David Bordwell, 2004). Κατά τον Νόελ Μπερτς εικόνα εκτός οθόνης χωρίζεται: στο χώρο πέρα από τα τέσσερα όρια του κάδρου, στο χώρο πίσω από το σκηνικό, και στο χώρο πίσω από την κάμερα.

Γωνίες λήψης

Το κάδρο προσδίδει μία γωνία λήψεως σε σχέση με αυτό που βλέπει ο θεατής. Έτσι όπως μας τοποθετείται σε σχέση με τη μίζανσέν του πλάνου. Θεωρητικά μπορούμε να πούμε πως ο αριθμός των γωνιών είναι άπειρος όπως και οι θέσεις που μπορεί να καταλάβει η κάμερα.

Στην πράξη όμως ξεχωρίζουν 3 κατηγορίες:

1. Ευθεία γωνία λήψεως.
2. Πλονζέ: η θέση της μηχανής βρίσκεται ψηλά και βλέπει από πάνω προς τα κάτω.
3. Κοντρ πλονζέ: η θέση της μηχανής βρίσκεται χαμηλά και βλέπει από κάτω προς τα πάνω.

Απόσταση

Το κάθε καδράρισμα μας δίνει την αίσθηση που έχουμε ως θεατές ότι βρισκόμαστε κάπου κοντά ή μακριά στη μίζανσέν του πλάνου, και ονομάζεται απόσταση της κάμερας.

TGP: Πολύ κοντινό πλάνο

GP: Κοντινό πλάνο

PRP: Κοντινό πλάνο στήθους

PRT: Κοντινό πλάνο μέσης

PAS: Αμερικάνικο πλάνο

PA: Αμερικάνικο πλάνο γονάτων

PI: Ιταλικό πλάνο (γονάτων)

PM: Μεσαίο πλάνο (ποδιών)

Άλλες κλίμακες που δεν αναφέρονται

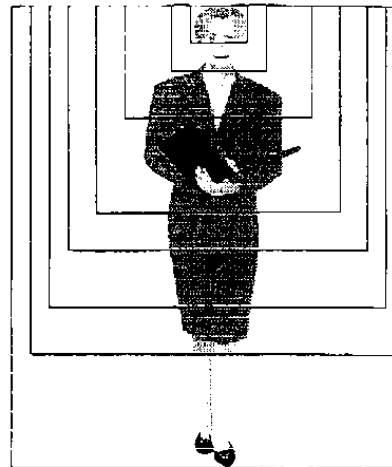
στην ανθρώπινη ανατομία

PG: Γενικό πλάνο

PE: Πλάνο συνόλου

PDE: Πλάνο ημι –συνόλου

Εικ. 125 (Π. Κυριακουλάκος, 2000)



Λειτουργίες του καδραρίσματος

Μερικές φορές ο σκηνοθέτης θέλει να αποδώσει νοήματα στις γωνίες λήψεως, στις αποστάσεις και σε άλλες ιδιότητες του καδραρίσματος. Έτσι μέσα από το κάθε καδράρισμα τείνουμε να αντλούμε και ξεχωριστές ιδιότητες. Οι γωνίες λήψης δεν επηρεάζουν μόνο το πώς βλέπουμε τις κεντρικές φιγούρες, αλλά και το φόντο μπροστά στο οποίο αυτές οι φιγούρες μπορεί να εμφανιστούν. Η απόσταση της κάμερας, το ύψος, η οριζοντιότητα και η γωνία λήψεως, επιτελούν συχνά σαφείς αφηγηματικές λειτουργίες. Η απόσταση της κάμερας μπορεί να εισάγει τους σκηνικούς χώρους και τις

θέσεις των χαρακτήρων. Όταν ένα πλάνο μας παρακινεί από τη σκοπιά ενός χαρακτήρα, το ονομάζουμε πλάνο υποκειμενικής οπτικής γωνίας ή υποκειμενικό πλάνο.

Τα καδραρίσματα δεν δίνουν έμφαση μόνο στην αφηγηματική μορφή, διαθέτουν και ένα άλλο ενδιαφέρον. Τα κοντινά πλάνα τονίζουν υφές και λεπτομέρειες που αλλιώς θα παραβλέπαμε, ενώ τα γενικά πλάνα μας επιτρέπουν να εξερευνούμε ευρείες εκτάσεις (David Bordwell, 2004).

Κινούμενο κάδρο

Όλα τα προηγούμενα χαρακτηριστικά που εξετάσαμε αφορούν στατικές εικόνες, ένα κινηματογραφικό έργο δεν αποτελείται μόνο από τέτοιου είδους εικόνες αλλά και από κινούμενες. Τα κινούμενα καδραρίσματα αποτελούν ιδίωμα μόνο του κινηματογράφου. Στον κινηματογράφο το κάδρο μπορεί να κινηθεί σε σχέση με το πλαισιωμένο υλικό. Μπορεί να επιφέρει αλλαγές στο ύψος, στην απόσταση, στις γωνίες λήψης. Πολλές φορές παρατηρούμε ότι αισθανόμαστε ότι κινούμαστε και εμείς μαζί με το κάδρο. Μπορούμε να πλησιάσουμε το αντικείμενο ή να απομακρυνθούμε από αυτό, να περιστραφούμε γύρω του ή να το προσπεράσουμε (David Bordwell, 2004)

Τύποι κινούμενου καδραρίσματος

1. Πανοραμίκ: περιστροφή της μηχανής λήψης γύρω από έναν κατακόρυφο άξονα, χωρίς η κάμερα να μετακινηθεί ολόκληρη. Στην οθόνη μας φαίνεται σαν να σαρώνεται η οθόνη οριζόντια.
2. Βερτικάλ: περιστροφή της μηχανής λήψης γύρω από τον οριζόντιο άξονα, η κάμερα στρέφεται μόνο προς τα πάνω η προς τα κάτω.
3. Τράβελινγκ: η μηχανή λήψης αλλάζει ολόκληρη θέση προς οποιαδήποτε κατεύθυνση πάνω στο έδαφος, εμπρός, πίσω, διαγωνίως, πλαγίως, κυκλικά.

4. Πλάνο γερανού: η κάμερα κινείται πάνω από το έδαφος, ανυψώνεται η χαμηλώνει με τη βοήθεια ενός μηχανικού μπράτσου. Το πλάνο του γερανού μπορεί να κινείται όχι μόνο πάνω κάτω αλλά μπρος πίσω ή και πλαγίως. Παραλλαγές του πλάνου αυτού είναι το ελικόπτερο και το αεροπλάνο. Τα τέσσερα αυτά πλάνα είναι και τα πλέον συνηθισμένα καδραρίσματα.

Λειτουργίες των κινούμενων κάδρων

Το κινούμενο κάδρο επηρεάζει σημαντικά το χώρο εντός αλλά και εκτός οθόνης. Ένα τράβελινγκ ή ένα ζουμ προς τα εμπρός θέτει το χώρο που βρίσκεται εντός της οθόνης εκτός. Επηρεάζει την απόσταση, το ύψος, τη γωνία λήψεως. Ένα τράβελινγκ μπορεί να μετατρέψει ένα γενικό πλάνο σε κοντινό. Διαφορετικά είδη κινήσεων της κάμερας δημιουργούν διαφορετικές αντιλήψεις για τον χώρο.

Η κινητικότητα του κάδρου, εκτός από τις μεταβολές που ασκεί στο χώρο, αντίστοιχες μεταβολές προκαλεί και στον χρόνο. Η κίνηση της κάμερας καταναλώνει χρόνο στην οθόνη, ένα ζουμ ή μία κίνηση της κάμερας μπορεί να γίνουν είτε αργά είτε γρήγορα, και αυτό παράγει σημαντικά αποτελέσματα ειδικά για την αφήγηση της ταινίας. Αν για παράδειγμα η κάμερα αποστραφεί από το κάδρο με γρήγορο πανοραμικ αυτό μας κάνει να αναρωτηθούμε τι μπορεί να έχει συμβεί. Αν πλησιάσει αργά μια λεπτομέρεια μεγεθύνοντας τη σταδιακά, αλλά καθυστερώντας να πλησιάσει, αυτό αυξάνει το σασπένς. Γενικά μπορούμε να πούμε ότι η διάρκεια και η ταχύτητα του κινούμενου κάδρου μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το πλάνο μέσα στο χρόνο.

Αλλαγή πλάνου

Από την άποψη του ντεκουπάζ, αλλαγή πλάνου έχουμε όταν υπάρχει ολοφάνερη διακοπή της διηγηματικής συνέχειας στο χώρο και στο χρόνο ενός πλάνου και ακολουθεί ένα άλλο πλάνο που αναφέρεται στον ίδιο χώρο και χρόνο (δηλαδή στη ίδια

σκηνή) αλλά διαφέρει από το προηγούμενο: στις διαστάσεις των αντικειμένων, στην προοπτική τους, και στη διαφορετική θέση παρατήρησης. Αυτό από πρακτική άποψη, δηλαδή, από την άποψη του γυρίσματος σημαίνει ότι:

1. Πλάνο αλλάζει όταν υπάρχει σταμάτημα της μηχανής λήψης (εκτός αν πρόκειται για τρικ οπότε δεν υπάρχει αλλαγή).
2. Ένα πλάνο αλλάζει όταν γίνεται αλλαγή στη θέση της μηχανής (εκτός αν η γωνία λήψης είναι μικρότερη των 30° οπότε έχουμε το λεγόμενο πήδημα ή σάλτο στο μοντάζ και είναι σφάλμα όχι αλλαγή πλάνου).
3. Ένα πλάνο αλλάζει όταν η μηχανή παραμένει στην ίδια θέση, αλλάζει όμως η εστιακή απόσταση των φακών (Λεξικό αισθητικών και κινηματογραφικών όρων)

Η διάρκεια του πλάνου

Κάθε πλάνο έχει μετρήσιμη διάρκεια προβολής. Στην αρχή ο κινηματογράφος βασιζόταν σε πλάνα μεγάλης διάρκειας ενώ αργότερα, με την ανακάλυψη του μοντάζ, τα πλάνα έγιναν συντομότερα. Στο τέλος της δεκαετίας του 1920 είχαν φτάσει να έχουν μήκος πλάνου γύρω στα 5 δευτερόλεπτα κάτι που αργότερα αυξήθηκε λόγω της εμφάνισης του ήχου στις ταινίες.

Στην δεκαετία του 1930 γινόταν χρήση του μονοπλάνου. Το μονοπλάνο είναι ένα πλάνο που διαρκεί ασυνήθιστα μεγάλο χρονικό διάστημα πριν από την μετάβαση στο επόμενο πλάνο. Συνήθως εκλαμβάνουμε το μονοπλάνο ως εναλλακτικό τρόπο μιας σειράς από πλάνα. Οι κινήσεις τις κάμερας που μπορεί να χρησιμοποιεί ένας σκηνοθέτης για ένα μονοπλάνο είναι πανοραμίκ, τράβελινγκ, πλάνα γερανού, ζουμ, προκειμένου να παρουσιάσει συνεχώς μεταβαλλόμενες οπτικές γωνίες. Τα μονοπλάνα καδράρονται κυρίως σε μεσαία ή γενικά πλάνα. Αυτό δίνει την δυνατότητα στον θεατή να σαρώσει ο ίδιος την οθόνη (αντί η κάμερα) και να βρει το ενδιαφέρον σημείο για να εστιάσει.

Η γενική σκηνοθετική θεωρία κωδικοποιεί την μακρά σκηνοθετική εμπειρία και συστηματοποιεί τις μεθόδους ανάλυσης των παραμέτρων που παίζουν ρόλο στην κατασκευή μιας ταινίας. Το κινηματογραφικό σκηνοθετικό πρότυπο περιγραφής των σκηνοθετικών χαρακτηριστικών μιας ταινίας του Πανεπιστημίου της Nanterre έχει βρει εφαρμογή σε μια σειρά αναλύσεων ταινιών. Ειδικά για τις ταινίες μυθοπλασίας, πάνω από 400 ντεκουπάζ ταινιών έχουν παρουσιαστεί από το περιοδικό Avant-scene Cinema (Avant-scene cinema, 2003).

ΕΝΟΤΗΤΑ 4δ

Εισήγηση και συζήτηση με το σκηνοθέτη Zeljko Mirkovic

Τον Μάρτιο του 1999, μια είδηση έκανε το γύρο του κόσμου μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα: το αόρατο αεροσκάφος F-117A των ΗΠΑ καταρρίφθηκε κατά τη διάρκεια επιχείρησης στον πόλεμο στη Γιουγκοσλαβία. Υπήρχαν δύο κύριοι πρωταγωνιστές της εκδήλωσης: ο πιλότος του αεροσκάφους που επέζησε και ο αξιωματικός πυραύλων που διέταξε τη μονάδα που έκανε την κατάρριψη. Η ταινία του Μίρκοβιτς «The second meeting» είναι ένα ντοκιμαντέρ για τη συνάντηση των δύο πρωταγωνιστών αυτού του σημαντικού επεισοδίου του πολέμου της Γιουγκοσλαβίας, του Αμερικανού πιλότου Dale Zelko και του Γιουγκοσλάβου αξιωματικού πυραύλων Zoltan Dani μετά από δώδεκα χρόνια . Ο σκηνοθέτης οργανώνει τη συνάντηση και καταγράφει τις αντιδράσεις, τα συναισθήματα και τις σκέψεις πριν και μετά. Κανένας από τους δυο δεν είναι πλέον στο στρατό, ο δε Αμερικανός πιλότος τώρα είναι αρτοποιός.

Ο σκηνοθέτης Zeljko Mirkovic αποφοίτησε το 1999 από το BK University Serbia υπό την επίβλεψη του καθηγητή Slobodan Suljagic. Έχει βραβευτεί σε διάφορα Φεστιβάλ ενώ η ταινία *The second meeting* είναι υποψήφια για τα Όσκαρ 2014.

Ερωτήματα γύρω από την ταινία του Mirkovic αφορούν :

- 1) Πως επιλέξατε το θέμα σας και κατά πόσο σας αφορά σήμερα 13 χρόνια μετά τον πόλεμο;
- 2) Θεωρείτε ότι είναι ένα πολιτικό ντοκιμαντέρ ή ένα ντοκιμαντέρ για τις ανθρώπινες σχέσεις και σε ποιο σημείο διαχωρίζονται τα δύο;
- 3) Τι ερωτήματα και τι απαντήσεις δίνει η ταινία για τις ανθρώπινες σχέσεις, μέσα πριν και μετά τον πόλεμο;
- 4) Πως είναι να ζει κάποιος μήνες μαζί με ένα μελλοθάνατο;

- 5) Ποιες τεχνικές έρευνας ακολουθήσατε; Πως κερδίσατε την εμπιστοσύνη των εικονιζόμενων; Πως δουλέψατε μαζί τους και πως τους πείσατε να συνευρεθούν;
- 6) Πώς έγινε η καταγραφή; Τεχνικές δυσκολίες στις συγκεκριμένες συνθήκες. Τι κάμερες χρησιμοποιήσατε και γενικότερα πως ήταν το σενάριο και το όποιο ντεκουπάζ;
- 7) Ηθικά διλήμματα που αντιμετώπισατε.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝΟΤΗΤΩΝ 4ης Ημέρας

- Bordwell, D. & Tompson, K. (2004), *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Αθήνα, ΜΙΕΤ.
- Everett, Karen, “Reality in three acts: what documentary storytellers can learn from screenwriters” στο <http://newdocediting.com/client-resources/resources/>
- Glynne, Andy (2007), *Documentaries and How to Make Them*, KameraBooks.
- Μάμετ, Ντέιβιντ (2000), *Σκηνοθετώντας μια ταινία*, Αθήνα, Πατάκης
- Φιλντ, Σιντ (1982) *Το σενάριο- Η τέχνη και η τεχνική*, Αθηνά, Κάλβος.