

1

Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗΣ
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ
ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ:
Ο ROBERT FLAHERTY
ΚΑΙ Ο ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ

Ο Robert Flaherty, Αμερικανός εξερευνητής, επισκέφτηκε για πρώτη φορά την περιοχή Hudson Bay του Καναδά το 1914. Πρόθεσή του ήταν να κάνει ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τους Εσκιμώους. Γύρισε υλικό αρκετών ωρών το οποίο, όπως και άλλα ντοκιμαντέρ της εποχής, έδινε έμφαση στην απεικόνιση του φυσικού περιβάλλοντος και όχι των ανθρώπων. Το υλικό αυτό κάπκε ολοσχερώς εξαιτίας ενός αναμμένου τσιγάρου, πριν προλάβει ο σκηνοθέτης να ολοκληρώσει το στάδιο του μοντάζ. Ωστόσο, ο Flaherty δεν παραιτήθηκε ποτέ από την ιδέα μιας ταινίας για τους Εσκιμώους. Το 1919, έπειτα από αλλεπάλληλες προσπάθειες να βρει χρηματοδότες, επέστρεψε στο Hudson Bay και γύρισε την ταινία *Ο Νανούκ του Βορρά* (*Nanook of the North*, 1922), που από πολλούς θεωρείται ορόσημο στην ιστορία του ντοκιμαντέρ.¹

1. Βλ. Eric Barnow, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford 1983, σσ. 33-47,

Η σημαντικότερη προσφορά του Flaherty πιθανόν συνίσταται στο ότι εισήγαγε την αμοιβαία σχέση σεβασμού και εμπιστοσύνης μεταξύ σκηνοθέτη και κινηματογραφούμενου ως απαραίτητο στοιχείο για τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ και ταυτόχρονα καθιέρωσε μια ουμανιστική άποψη για το ντοκιμαντέρ, άγνωστη μέχρι τότε.² Ως το 1919, χρονιά που ο Flaherty γύρισε τον *Νανούκ του Βορρά*, οι περισσότερες ταινίες ντοκιμαντέρ με θέμα παραδοσιακές κοινωνίες είχαν αποικιοκρατικό χαρακτήρα και απεικόνιζαν τους αυτόχθονες ως μια απρόσωπη, άμορφη μάζα. Ο Flaherty είναι ο πρώτος που εισήγαγε τη διαπροσωπική σχέση ως βασικό δομικό στοιχείο του ντοκιμαντέρ. Προϋπόθεση για τη δημιουργία μιας τέτοιας σχέσης αποτελούσε η μακρόχρονη παραμονή στο πεδίο, η εξοικείωσή του με τους ανθρώπους που μελετούσε αλλά και η εξοικείωση εκείνων με τον κινηματογραφιστή.

Αυτό που ενδιέφερε κατά κύριο λόγο τον Flaherty ήταν να προσεγγίσει όσο το δυνατόν περισσότερο την οπτική του «άλλου» και, στη συνέχεια, να την εκφράσει μέσα από την κινηματογραφική γλώσσα. Η αντίληψη αυτή ήταν συναφής με τη θεωρητική προσέγγιση ενός από τους πρωτοπόρους της κοινωνικής ανθρωπολογίας, του Bronislaw Malinowski, ο οποίος πίστευε ότι στόχος του κοινωνικού ανθρωπολόγου είναι στην ουσία η μεταφορά στο χαρτί της «οπτικής

και Richard M. Barsam, *Non-Fiction Film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, σσ. 46-54.

2. Arthur Calder-Marshall, *The innocent Eye: The life of Robert Flaherty*, W. H. Allen, London 1963.

του άλλου». Ο Flaherty, εν αγνοία του, χρησιμοποίησε εμπειρικά δύο από τις βασικές μεθόδους της κοινωνικής ανθρωπολογίας, την επιτόπια έρευνα και τη συμμετοχική παρατήρηση, γι' αυτό άλλωστε του αποδίδουν συχνά το χαρακτηρισμό του «πατέρα του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ».

Ο όρος «επιτόπια έρευνα» δηλώνει τη μακρόχρονη και συστηματική παρατήρηση της κοινωνίας που μελετάται, πρακτική την οποία ακολούθησε ο Flaherty στον *Νανούκ του Βορρά*, με στόχο να διεισδύσει σε βάθος στον τρόπο ζωής των Εσκιμώων. Σύμφωνα με τον Karl Heider, ο Flaherty έμεινε πάνω από δώδεκα μήνες στην περιοχή Hudson Bay, έχοντας ήδη ταξιδέψει στα γύρω μέρη για δέκα περίπου χρόνια.³ Ο δε όρος «συμμετοχική παρατήρηση» δηλώνει την ενεργό συμμετοχή του ανθρωπολόγου στην κοινωνική ζωή της ομάδας που μελετά και τη δημιουργία σχέσεων με τους ανθρώπους της ομάδας.

Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο λειτούργησε ο Flaherty στον *Νανούκ του Βορρά*, γνωρίζοντας, με άλλα λόγια, από πολύ κοντά τον Νανούκ και την οικογένειά του, δημιουργώντας σχέσεις φιλίας μαζί τους και προσπαθώντας να δει τον κόσμο μέσα από τη δική τους οπτική.

Το θεμελιώδες στοιχείο που υιοθέτησε ο Flaherty στην κλασική αυτή ταινία του είναι η κατασκευή μιας ιστορίας η οποία, αν και στηρίζεται στην πραγματικότητα, έχει δραματικό χαρακτήρα, διαθέτει, με άλλα λόγια, αφηγηματική δομή με αρχή, μέση και τέλος,

3. Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin 1976, σσ. 20-24.

καθώς και έναν πρωταγωνιστή, έναν «ήρωα». Κατ' αυτόν τον τρόπο, εφάρμοσε στο ντοκιμαντέρ τη λογική των ταινιών μυθοπλασίας. Η δημιουργία του «ήρωα» στα ντοκιμαντέρ του Flaherty στηριζόταν στην εστίαση σε έναν ή σε μερικούς από τους ανθρώπους που γνώριζε και στη λεπτομερή παρατήρηση και καταγραφή της ζωής τους.

«Καμιά φορά, για να φτάσεις στην αλήθεια, πρέπει να πεις ψέματα» έλεγε ο Flaherty. Έτσι εξηγούσε την πρακτική του, σύμφωνα με την οποία ζητούσε από τους κινηματογραφούμενους να αναπαραστήσουν τρόπους ζωής που είχαν πρόσφατα εκλείψει. Ο Flaherty έχει δεχτεί πολλές επιθέσεις σχετικά με την αυθεντικότητα της δουλειάς του εξαιτίας της εν λόγω πρακτικής. Οι επικριτές του υποστήριζαν ότι με αυτό τον τρόπο οι ταινίες του έχαναν την αξία τους ως ντοκιμαντέρ, αφού αυτό που κατέγραφε το φιλμ δεν ήταν η αληθινή συμπεριφορά των ανθρώπων αλλά μια αναπαράστασή της. Ένας τέτοιος προβληματισμός στις μέρες μας είναι εν πολλοίς ξεπερασμένος, καθώς είναι κοινός τόπος ότι η παρουσία της κάμερας, όσο διακριτική κι αν είναι, αλλάζει τη συμπεριφορά των ανθρώπων, γεγονός που καθιστά τα όρια της «παραστάσης» και της «αναπαράστασης» ρευστά.

Ο Flaherty επέμενε ιδιαίτερα στην αναπαράσταση πτυχών ζωής που είχαν πρόσφατα χαθεί για τον εξής λόγο: θεωρούσε ότι ο σύγχρονος άνθρωπος μπορούσε να διδαχτεί από αυτές, ενώ παράλληλα πίστευε ότι ο κινηματογραφικός φακός ήταν το κατεξοχήν μέσο που μπορούσε να τις διαφυλάξει στο χρόνο. Η εν λόγω πρακτική της «διάσωσης» τρόπων ζωής ή κοινω-

νίων υπό εξαφάνιση μέσω του κινηματογράφου αποτελεί μέχρι και σήμερα την κυρίαρχη τάση στον εθνογραφικό κινηματογράφο.⁴ Ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο ο Flaherty χειριζόταν την τεχνική αυτή της αναπαράστασης στηριζόταν στη συλλογικότητα, με άλλα λόγια στη συμμετοχή των κινηματογραφούμενων στον τρόπο αναπαράστασης μιας πράξης.

Ο Αμερικανός σκηνοθέτης δεν καθοδηγούσε τους «ήρωές» του, αντιθέτως στηριζόταν στη δική τους πρωτοβουλία, αφήνοντάς τους περιθώριο για αυτοσχεδιασμό. Έτσι το σενάριο διαμορφωνόταν σε συνεργασία με τους κινηματογραφούμενους την ώρα του γυρίσματος, με βάση τη δική τους αντίληψη για την πραγματικότητα και το παρελθόν. Για παράδειγμα, ο Flaherty ζήτησε από τον Νανούκ και την οικογένειά του να αναπαραστήσουν πρακτικές, όπως το παραδοσιακό κυνήγι της φώκιας, με τις οποίες δεν ασχολούνταν πια. Τους ζητούσε επίσης να συμμετέχουν κατά την προβολή του φιλικού υλικού (rushes) και να εκφέρουν την άποψή τους σχετικά με τον τρόπο απεικόνισής τους στην ταινία. Εισήγαγε, κατ' αυτόν τον τρόπο, την πρακτική της ανατροφοδότησης (feed-back), πρακτική που χρησιμοποίησε αργότερα και ο Jean Rouch στην εθνογραφική ταινία του *Ιαγουάρος* (*Jaguar*), την οποία γύρισε στην Αφρική με θέμα τη μετανάστευση τριών εργατών από την Γκάνα.

4. Χαρακτηριστική είναι η ονομασία μιας από τις πιο γνωστές τηλεοπτικές σειρές εθνογραφικών ντοκιμαντέρ που ονομάζεται *Disappearing Worlds* (*Κόσμοι υπό εξαφάνιση*) του Granada Film Centre στο Μάντσεστερ της Αγγλίας.

Ο Flaherty επεδίωκε να αποτυπώνει τη δράση στην ολότητα της, να δείχνει την πορεία της βήμα βήμα, ούτως ώστε οι θεατές να γίνονται ενεργοί συμμετοχοί στη διαδικασία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή της κατασκευής ενός ιγκλού, όπου δεν περιορίζεται απλώς στο να μας δείξει την αρχή και το τέλος της διαδικασίας, αλλά παρουσιάζει όλα τα στάδια της κατασκευής του. Με τον τρόπο αυτό μας μετατρέπει αυτόματα σε ενεργούς παρατηρητές. Η συγκεκριμένη επιλογή του να παρουσιάζει τα συμβάντα ολοκληρωμένα, παράλληλα με μια προσπάθεια να τα αναπαριστά σε πραγματικούς χρόνους, είναι επίσης έκδηλη στη σκηνή του κυνηγιού της φώκιας. Εκεί ο Flaherty, χωρίς να χρησιμοποιεί περίπλοκες τεχνικές μοντάζ, δημιουργεί ένα αφηγηματικό σασπένς και δίνει έτσι την ευκαιρία στο θεατή να βιώσει το συμβάν στο σύνολό του. Ωστόσο, ορισμένες φορές δεν καταφέρνει να αποφύγει τις συμβάσεις των ταινιών μυθοπλασίας και τον κίνδυνο να δώσει στην ταινία έναν τόνο ψυχαγωγικό, όπως, για παράδειγμα, στη σκηνή όπου ο Νανούκ δαγκώνει ένα δίσκο γραμμοφώνου. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι, ενώ η ταινία προκάλεσε μεγάλο ενδιαφέρον στο κοινό για τους Εσκιμώους, το ενδιαφέρον αυτό δεν ξεπέρασε το επίπεδο της αντιμετώπισής τους ως αξιοθεάτων.

Βασικό θέμα του Flaherty είναι ο άνθρωπος σε κατάσταση κρίσης, και ιδιαίτερα στον αγώνα του να καθυποτάξει τη φύση. Ο ίδιος ανήκε στη «ρομαντική» παράδοση των εξερευνητών, οι οποίοι συνέβαλαν στη μυθοποίηση της φύσης και της «αμερικανικής Δύσης». Επιέλεγε απλές ιστορίες με στοιχειώδη

δραματικό άξονα, ενώ παράλληλα τον ενδιέφεραν οι ανθρώπινες σχέσεις, και ιδιαίτερα η σχέση γονέα-παιδιού. Χάρη στη λεπτομερή απεικόνισή τους, προσέδιδε σε σκηνές τέτοιου είδους δραματικό χαρακτήρα και καλλιέργησε στους θεατές συναισθήματα αγωνίας και ταύτισης με τους ήρωες. Ο Flaherty ήθελε οι ίδιοι οι θεατές να έχουν μια βιωματική σχέση με τα δρώμενα, να τα παρακολουθούν σαν να είναι παρόντες, να γίνονται οι ίδιοι εξερευνητές και να συμμερίζονται τη χαρά της ανακάλυψης. Ακολουθώντας την παράδοση των ρεαλιστών κινηματογραφιστών, χρησιμοποιούσε πλάνα μεγάλης διάρκειας και φακούς που έδιναν μεγάλο βάθος πεδίου, ούτως ώστε μέσα σε ένα πλάνο να απεικονίζεται η πραγματικότητα στην πολυπλοκότητά της.

Η μεγάλη συμβολή του Flaherty είναι η καλλιέργεια μιας ηθικής στάσης απέναντι στο αντικείμενο της μελέτης του, καθώς και η συνεχής προσπάθειά του να βρει τρόπους μέσω των οποίων να αποδώσει όσο το δυνατόν πιστότερα την οπτική του «άλλου» μέσα από τον κινηματογραφικό φακό.

Η ταινία *Ο Νανούκ του Βορρά* σημείωσε τεράστια εμπορική επιτυχία, όταν προβλήθηκε. Ωστόσο, το ενδιαφέρον που προκάλεσε στην κοινή γνώμη όσον αφορά τους Εσκιμώους δεν είχε ουσιαστικό αντίκτυπο: ο Νανούκ, ο ήρωας της ταινίας, πέθανε από υποσιτισμό δύο μόλις χρόνια μετά την προβολή της.

2

ΤΟ ΟΙΚΕΙΟ ΩΣ ΞΕΝΟ. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ ΤΟΥ DZIGA VERTOV

Η ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, που γυρίστηκε το 1929 από τον Ρώσο Dziga Vertov,¹ εντάσσεται στην κατηγορία των «ντοκιμαντέρ πόλεων» (city films), μια σειρά εμπρεσιονιστικών ντοκιμαντέρ που εμφανίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '20 στην Ευρώπη, όπως το *Βερολίνο, η συμφωνία μιας πόλης* (1927) του Walther Ruttmann ή το *Σχετικά με τη Νίκαια* (1930) του Jean Vigo. Οι ταινίες αυτές αποτελούν ποιητικά δοκίμια που στόχο έχουν να σκιαγραφήσουν το πορτρέτο μιας πόλης μέσα από την προσωπική ματιά του κινηματογραφιστή.

Το ντοκιμαντέρ του Vertov είναι ταυτοχρόνως μια ταινία για την καθημερινή ζωή στην επαναστατική Ρωσία αλλά και ένα σχόλιο για την ίδια την τέχνη του κινηματογράφου. Ο Vertov ανήκε στον κύκλο των

1. Το όνομα Dziga Vertov είναι ψευδώνυμο και σημαίνει «στροβιλιζόμενη σβούρα». Το πραγματικό όνομα του Vertov είναι Denis Kaufman.

Ρώσων φρουτουριστών ποιητών. Έτρεφε μεγάλο θαυμασμό για το νέο βιομηχανικό κόσμο και τα τεχνολογικά του επιτεύγματα. Όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες της εποχής, αντιμετώπισε τον κινηματογράφο ως την κατεξοχήν επαναστατική τέχνη.²

Ο Vertov πίστευε ότι ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε τη βαθύτερη όψη της πραγματικότητας, αυτήν που κατά κανόνα μας διαφεύγει. Εναντιώθηκε στον κινηματογράφο της μυθοπλασίας και υποστήριξε την ιδέα ενός «κινηματογράφου-μάτι» (kinoglaz), ο οποίος μπορεί να καταγράψει πραγματικές καταστάσεις, αληθινά πρόσωπα, καθώς και το απρόοιπο της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Αυτό επιτυγχάνεται αφενός χάρη στον κινηματογραφικό φακό, που είναι «τελειότερος από το ανθρώπινο μάτι» (μπορεί να φέρνει κοντά τα μακρινά αντικείμενα και να αλλάζει την ταχύτητα των γεγονότων), και αφετέρου χάρη στο μοντάζ, το οποίο απελευθερώνει την πραγματικότητα από τα όρια τόπου και χρόνου και τη σχέση αιτίου και αιτιατού.

«Είμαι ο Κινηματογράφος-Μάτι. Είμαι το μηχανικό μάτι. Εγώ, η μηχανή, σας δείχνω τον κόσμο έτσι όπως μόνο εγώ μπορώ να τον δω. Ελευθερώνομαι από σήμερα και για πάντα από την ανθρώπινη ακινησία, είμαι σε αδιάκοπη κίνηση, προσεγγίζω τα αντικείμενα, απομακρύνομαι απ' αυτά, χώνομαι κάτω απ' αυτά, σκαρφαλώνω πάνω σ' αυτά, προχωράω πλάι στη μουσούδα ενός αλόγου που καλπάζει, εισχωρώ μέσα στο πλήθος, τρέχω πριν από τους στρα-

τιώτες που κάνουν έφοδο, γυρίζω ανάποδα, πετάω με τ' αεροπλάνα, πέφτω και σηκώνομαι μαζί με τα σώματα που πέφτουν και ξανασηκώνονται...»³ γράφει ο Vertov σε ένα από τα μανιφέστα του, που υπογράφει μαζί με την ομάδα των θερμών υποστηρικτών του, τους «Κίνοκς» («Τρελοί για Κινηματογράφο»).

Οι θεωρητικές του ανησυχίες αναπτύχθηκαν παράλληλα με την κινηματογραφική του δραστηριότητα ως σκηνοθέτη μιας σειράς Επικαίρων εφημερίδας του κομμουνιστικού κόμματος. Εκεί ο Vertov ανέπτυξε την πεποίθησή του ότι ο «κινηματογράφος της πραγματικότητας» υπερέχει του μυθοπλαστικού κινηματογράφου, τον οποίο θεωρούσε κατάλοιπο της τέχνης της αστικής τάξης. Τις ίδιες ανησυχίες είχε εκφράσει και στο *Κίνο Πράβντα (Κινοpravda)*, που ήταν το κινηματογραφικό αντίστοιχο της εφημερίδας *Πράβντα (Pravda)*.

Ο Vertov πίστευε ότι μόνο ο «κινηματογράφος της πραγματικότητας», δηλαδή το ντοκιμαντέρ, μπορεί να μας οδηγήσει σε μια επαναστατική οπτική του κόσμου. Την πληρέστερη έκφραση των προβληματισμών του συναντούμε στην ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, ένα δοκίμιο πάνω στις δυνατότητες του κινηματογράφου. Όλη η ταινία αντικατοπτρίζει τις ιδέες του Vertov για μια νέα χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας, που να μπορεί να οδηγήσει σε μια επαναστατική θεώρηση της πραγματικότητας.

Το μεγαλύτερο μέρος του υλικού γυρίστηκε στην

28 2. Ο ίδιος ο Λένιν είχε διακηρύξει το 1919: «Ο κινηματογράφος είναι για μας η σπουδαιότερη απ' όλες τις τέχνες».

3. Ζωρζ Σαντούλ, *Το ντοκιμαντέρ: από τον Βερτόφ στον Ρους*, Αιγόκερως, Αθήνα 1985, σ. 19.

Ουκρανία, ενώ ορισμένες σκηνές γυρίστηκαν στο Κίεβο και στη Μόσχα. Η ταινία του Vertov διατηρεί μια χαλαρή χρονολογική αφηγηματική δομή (ξεκινάει το πρωί και τελειώνει αργά το βράδυ). Ωστόσο, το μοντάζ δε χρησιμοποιείται με στόχο τη δημιουργία της ψευδαίσθησης μιας γραμμικής αφήγησης. Αντιθέτως, ο Vertov συνδέει στο χώρο και στο χρόνο εικόνες ανοίκειες μεταξύ τους, οι οποίες συσχετίζονται με βάση μίαν άλλη, μη γραμμική, λογική. Τα πλάνα συνδέονται βάσει της γεωμετρικής σχέσης που υπάρχει μεταξύ των μορφών —στοιχείο που δείχνει την επίδραση του κονστρουκτιβισμού στον Vertov—, του συσχετισμού φωτός και σκιάς και των διαφορετικών ταχυτήτων λήψης. Η ταινία μοιάζει να υπακούει μάλλον στους κανόνες μιας «μουσικής συμφωνίας» που γεννιέται μέσα από οπτικούς συσχετισμούς παρά στις συμβάσεις ενός παραδοσιακού ντοκιμαντέρ. Αυτή η ρυθμική εναλλαγή πλάνων είναι ιδιαίτερα αισθητή στο πρώτο μέρος της ταινίας, όπου κυριαρχούν εικόνες εργοστασιακών μηχανημάτων που εκφράζουν το θαυμασμό του κινηματογραφιστή για το «νέο βιομηχανικό κόσμο». Στο δεύτερο μέρος η ταινία γίνεται πιο ανθρωποκεντρική. Κυριαρχούν οι άνθρωποι αντί των μηχανών. Η έμφαση δίνεται στους εργάτες που κινούν τα μηχανήματα και με τον τρόπο αυτό υπογραμμίζεται η σημασία του ανθρώπινου παράγοντα ως κινητήριας δύναμης της επανάστασης. Επιπλέον, όπως και στην ταινία του Vigo *Σχετικά με τη Νίκαια*, υπάρχει μια μεγάλη σκηνή με αθλητικές δραστηριότητες στην οποία υμνείται το αθλητικό σώμα και η σωματική ρώμη.

Αν και στο δεύτερο μέρος ο σκηνοθέτης εστιάζει

περισσότερο στους ανθρώπους, δεν επικεντρώνεται τόσο στις διαπροσωπικές σχέσεις. Θέτοντας ως στόχο να *συλλάβει τη ζωή στο απρόοπτο*, ο Vertov επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στη συμπεριφορά των ατόμων στο δημόσιο χώρο (παρελάσεις, πλήθη, θεάματα), όπου το κινηματογραφικό συνεργείο μπορούσε να περάσει εύκολα απαρατήρητο. Ως εκ τούτου, η αποτύπωση των πιο προσωπικών στιγμών των ανθρώπων είναι περιορισμένη. Ακόμα κι όταν υπάρχει, έχει κανείς την αίσθηση ότι η σκηνή έχει τραβηχτεί χωρίς οι άνθρωποι να γνωρίζουν ότι κινηματογραφούνται. Σε αντίθεση με τον Flaherty, που γνώριζε από κοντά τους ανθρώπους που κινηματογραφούσε και με τη συναίνεσή τους γύριζε σκηνές της ιδιωτικής τους ζωής, ο Vertov δε σκόπευε να γνωρίσει τους ανθρώπους που κινηματογραφούσε. Πίστευε, άλλωστε, ότι κάθε επικοινωνία θα αλλοίωνε το απρόοπτο στη συμπεριφορά των ανθρώπων. Για το λόγο αυτό, τα περισσότερα πλάνα στα οποία καταγράφονται ιδιωτικές στιγμές είναι τραβηγμένα με τηλεφακό, πρακτική που εγείρει μια σειρά από ηθικά ζητήματα.

Επιπλέον, στο δεύτερο αυτό μέρος της ταινίας ο Vertov, εκτός από τη γρήγορη κίνηση, χρησιμοποιεί πολλά οπτικά τεχνάσματα: διπλοτυπία, τεμαχισμό του κινηματογραφικού καρέ σε πολλά κάδρα, σμίχρωση και μεγέθυνση των μορφών κ.ά. Στόχος του είναι να προκαλέσει την απόκλιση από το οικείο —δηλαδή κάτι ανάλογο με αυτό που στη γλώσσα της θεωρίας της λογοτεχνίας ονομάζουμε «παραξένισμα»— και εν τέλει να επιτύχει μια νέα ερμηνεία της πραγματικότητας.

Το στοιχείο που διαφοροποιεί την ταινία *Ο άν-*

θρωπος με την κινηματογραφική μηχανή από άλλες «ταινίες πόλης» είναι η αυτοαναφορικότητα. Πρόκειται για μια νεωτερική λογοτεχνική στρατηγική, που είχε ιδιαίτερα συζητηθεί από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας της εποχής. Ο όρος δηλώνει την αναφορά του συγγραφέα στην ίδια την πράξη της λογοτεχνικής γραφής, με σκοπό την επισήμανση του επινοημένου χαρακτήρα των κειμένων και τη διαμόρφωση μιας κριτικής ματιάς από την πλευρά του αναγνώστη. Ο Vertov υπήρξε ο πρώτος που εισήγαγε τη στρατηγική αυτή στον κινηματογράφο ενσωματώνοντας στην ταινία κομμάτια από τη διαδικασία του γυρίσματος. Με τον τρόπο αυτό υπενθυμίζει διαρκώς στο θεατή ότι αυτό που βλέπει είναι μια «κατασκευή», μια υποκειμενική σύνθεση εικόνων και όχι μια αντικειμενική όψη της πραγματικότητας. Παράδειγμα αυτοαναφορικής πρακτικής στην ταινία αποτελεί η επανειλημμένη εμφάνιση του οπερατέρ της ταινίας και αδερφού του Vertov, του Mikhail Kaufman. Οι θεατές βλέπουν τον Kaufman να σκαρφαλώνει σε γέφυρες, να ανεβαίνει σε στέγες, να ξαπλώνει στο έδαφος ή να αναρριχάται (όντας ο ίδιος σε σμίκρυνση) σε ένα ποτήρι μπίρας στην προσπάθειά του να τραβήξει υλικό για την εν λόγω ταινία. Έτσι δίνεται η εντύπωση στο θεατή ότι ο κινηματογραφιστής αποτελεί μέρος του βιομηχανικού τοπίου που απεικονίζει. Ένα ακόμη αυτοαναφορικό στοιχείο είναι η αποκάλυψη της διαδικασίας του μοντάζ μέσα στην ίδια την ταινία. Βλέπουμε τη μοντέζ και σύντροφο του σκηνοθέτη, την Elizaveta Svilova να δουλεύει στη μισθολογία κόβοντας και ενώνοντας κομματάκια φιλμ από την ίδια την ταινία που παρακολουθούμε.

Ο Vertov εμπλουτίζει ακόμη περισσότερο την αυτοαναφορική διάσταση της ταινίας συμπεριλαμβάνοντας σκηνές στις οποίες δείχνει το κοινό να παρακολουθεί την τελική κόπια. Με αυτό τον τρόπο εισάγει τους θεατές και στη μετα-κινηματογραφική πραγματικότητα.

Στον *Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή* βλέπουμε συχνά το μάτι του κινηματογραφιστή όπως αυτό αντανακλάται στο φακό της κάμερας. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο Vertov χρησιμοποιεί αυτό το τέχνασμα για να επισημάνει ότι η ταινία δεν είναι η ίδια η πραγματικότητα αλλά η αντανάκλαση των επιλογών του κινηματογραφιστή πάνω στην πραγματικότητα.

Η πρωτοτυπία της ταινίας του Vertov έγκειται τόσο στα ερωτήματα που θέτει σχετικά με την κινηματογραφική γραφή όσο και στην κριτική στάση που τηρεί σε σχέση με τους συμβατικούς τρόπους αντιμετώπισης της πραγματικότητας. Σε αντίθεση με τον Flaherty, ο οποίος ήθελε να αποδώσει με τον κινηματογραφικό φακό την οπτική του «άλλου», ο Vertov επιμένει να μας δείχνει την οπτική του δημιουργού, τη δική του οπτική για την πραγματικότητα. Επιπλέον, ενώ στον Flaherty έχουμε έναν κεντρικό ήρωα, τον Νανούκ, με τον οποίο ο θεατής καλείται να ταυτιστεί, στον Vertov δε συναντάμε ήρωα με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Ήρωας της ταινίας του Vertov είναι ο ρωσικός λαός στο σύνολό του – όλοι οι άνθρωποι που εργάζονται για την επανάσταση. Μέρος αυτού του συνόλου αποτελεί και ο ίδιος ο κινηματογραφιστής, ο οποίος επανέρχεται στην ταινία ως εικόνα. Πρέπει να διευκρινίσουμε όμως ότι για τον

Verton ο κινηματογραφιστής δεν είναι ήρωας με την κλασική έννοια του όρου. Αν πρέπει να αναζητήσουμε έναν ήρωα στην ταινία, αυτός είναι η επαναστατική ιδεολογία.

Ο Verton υπήρξε πατέρας ενός είδους δοκιμιακού ντοκιμαντέρ (essay film), σύμφωνα με το οποίο το ζητούμενο σε μια ταινία –αλλά και ο λόγος ύπαρξής της– είναι η επεξεργασία και η εικονογράφηση μιας ιδέας. Σε αντίθεση με πολλούς σύγχρονους σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ, οι οποίοι δείχνουν να αδιαφορούν για τον κινηματογραφικό τρόπο μετάδοσης της ιδέας τους, ο Verton παρουσίασε μια εξαιρετικά εμπνευσμένη μορφή κινηματογραφικής τεχνικής, που ξεπερνούσε κατά πολύ σε φαντασία και πλούτο την ιδεολογική θέση που ο ίδιος ήθελε να υποστηρίξει.

3

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ ΤΟΥ JEAN VIGO¹

Το ντοκιμαντέρ του Jean Vigo *Σχετικά με τη Νίκαια (À propos de Nice)* περιέχει πολλά από τα χαρακτηριστικά των «ταινιών πόλης». Εκφράζει, ωστόσο, μια πιο προσωπική και κριτική ματιά. Η ιδιαιτερότητα του έργου έγκειται στην ικανότητά του να μεταδίδει ριζοσπαστικές ιδέες μέσα από μια ποιητική χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας. Όπως γράφει ο W. Simon, «Ο Vigo δεν παρουσιάζει ένα αντικειμενικό πορτρέτο της πόλης αλλά μια μαχητική και επιθετική στάση εναντίον της».²

Η ταινία *Σχετικά με τη Νίκαια* γυρίστηκε μεταξύ Δεκεμβρίου του 1929 και Μαρτίου του 1930. Τον Ιούνιο του 1931, προλογίζοντας την ταινία του στην

1. Ο Jean Vigo είναι ένας από τους πιο σημαντικούς Γάλλους σκηνοθέτες. Γεννήθηκε το 1905 και πέθανε το 1934 σε ηλικία 29 ετών. Πρόλαβε να κάνει τέσσερις ταινίες, εκ των οποίων οι δύο πρώτες είναι ντοκιμαντέρ: *À propos de Nice* (1929), *La natation* (1931), *Zéro de Conduite* (1933), *Atalante* (1934).

2. William Simon, *The Films of Jean Vigo*, UMI Research Press, Michigan 1981, σ. 12.

αίθουσα του θεάτρου «Vieux Colombier» στο Παρίσι, ο Vigo είπε:

«Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ πρέπει να βγάλει τις παρωπίδες από τα μάτια μας. Το Σχετικά με τη Νίκαια δεν είναι παρά ένα προσχέδιο, μια ταπεινή προσπάθεια να φτιαχτεί μια τέτοια ταινία. Μέσα από τη σκιαγράφηση της ζωής μιας πόλης, ασκείται κριτική σε ένα συγκεκριμένο είδος κοινωνίας. Στην αρχή της ταινίας δίνεται η ατμόσφαιρα της Νίκαιας και το γενικότερο ύψος της πόλης, που δυστυχώς δε διαφέρει από εκείνο που επικρατεί σε πολλές άλλες περιοχές. Στη συνέχεια, η ταινία παρέχει μια εικόνα εξευτελιστικών και γκροτέσκων εορταστικών εκδηλώσεων, που μοιάζουν με τον επιθανάτιο ρόγχο μιας κοινωνίας που οδεύει προς το τέλος της. Τέτοιου είδους εκδηλώσεις είναι σε τέτοιο βαθμό εμετικές, ώστε να κάνουν κάποιον να σκεφτεί ότι ακόμη και η ίδια η επανάσταση δεν αρκεί για να μπει ένα τέλος σε όλα αυτά».³

Σε αυτή τη σύντομη δήλωση, ο Vigo εκφράζει με λόγια αυτό που μεταδίδει με εικόνες στην ταινία του: την πικρία και την ειρωνεία του για την πόλη στην οποία αναγκάστηκε να ζήσει επί δύο χρόνια για λόγους υγείας. Ο Vigo δεν ενδιαφερόταν να απεικονίσει την πραγματικότητα με αντικειμενικό τρόπο. Υποστήριζε, μάλιστα, ότι «το κοινωνικό ντοκιμαντέρ διαφέρει από τα επίκαιρα ως προς το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης εκφράζει τη δική του οπτική για τα πράγμα-

3. Από την ομιλία του Jean Vigo, στο Andrew Sinclair (επιμ.), *The complete Jean Vigo*, Lorrimer Publishing, New York 1983, σ. 17.

τα». Επεδίωκε λοιπόν να ταραξει τον εφησυχασμένο θεατή, υπενθυμίζοντάς του ότι ο δεδομένος τρόπος ζωής είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών.

Η ριζοσπαστική ιδεολογία του Vigo, η οποία εκφράζεται σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, προέρχεται σε μεγάλο βαθμό από τις πολιτικές πεποιθήσεις του πατέρα του, του γνωστού αναρχικού Almereyda. Αν και ο τελευταίος πέθανε όταν ο σκηνοθέτης ήταν δώδεκα ετών, ο Vigo διατήρησε την επαφή του με το πολιτικό του περιβάλλον. Ο W. Simon επισημαίνει ότι το ντοκιμαντέρ *Σχετικά με τη Νίκαια* είναι ένα είδος αναρχικού μανιφέστου, το οποίο ξεσκεπάζει τις αξίες της αστικής τάξης επιδιώκοντας την ανατροπή τους.⁴

Σημαντική υπήρξε η επιρροή που άσκησε στον Vigo ο Ρώσος κινηματογραφιστής Dziga Vertov.⁵ Οι ιδέες του σχετικά με τις υπεράνθρωπες δυνατότητες της κάμερας και η θεωρία του για έναν επαναστατικό κινηματογράφο βασισμένο σε θραύσματα της πραγματικότητας επηρέασαν ιδιαίτερα τον Vigo, που υποστήριξε ότι «το κοινωνικό ντοκιμαντέρ πρέπει να ξεγυμνώσει, να αποκαλύψει τον κοινωνικό μηχανισμό».⁶

Επιπλέον, οι απόψεις του Vigo για μια διακριτική, παρατηρητική κάμερα είναι εξίσου επηρεασμένες από τις αντιλήψεις του Vertov: «Η κάμερα πρέπει να

4. William Simon, *The Films of Jean Vigo*, ό.π., σ. 4.

5. Ο αδερφός του Dziga Vertov, ο Boris Kaufman, ήταν ο διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας *Σχετικά με τη Νίκαια*.

6. Jean Vigo, στο *The complete Jean Vigo*, ό.π., σ. 17.

καταγράφει το απρόοπτο, τη φυσική συμπεριφορά των ανθρώπων, αλλιώς η ταινία χάνει την αξία της ως ντοκιμαντέρ».⁷ Στο *Σχετικά με τη Νίκαια* η κάμερα είναι συχνά κρυμμένη ή η κινηματογράφηση γίνεται με τηλεφακό, ούτως ώστε οι άνθρωποι να καταγράφονται χωρίς αλλαγές στη συμπεριφορά τους. Ο Vigo ήθελε η κινηματογράφηση να έχει την τραχύτητα μιας περιπλάνησης στην πόλη.

Μια βασική διαφορά ανάμεσα στο *Σχετικά με τη Νίκαια* και την ταινία του Vertov *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* αποτελεί το γεγονός ότι η ταινία του Vigo δεν ακολουθεί μια χρονολογική δομή. Στο πρώτο μέρος της ταινίας μπορεί κανείς να παρατηρήσει μια χρονολογική οργάνωση του υλικού (πρωινές προετοιμασίες, απογευματινές δραστηριότητες κτλ.). Ωστόσο, η χαλαρή χρονολογική αφήγηση διακόπτεται απότομα, όταν αρχίζει η μεγάλης διάρκειας σκηνή του καρναβαλιού. Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να αναλύσουμε τη σκηνή του καρναβαλιού αλλά και την ίδια την κινηματογραφική γραφή του Vigo χρησιμοποιώντας τη θεωρία του Μιχαήλ Μπαχτίν για το καρναβάλι. Σύμφωνα με τον Μπαχτίν, στο έργο του *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του* (1968), η καρναβαλική ζωή είναι μια ζωή που έχει βγει από τη συνηθισμένη της σειρά, μια ζωή «ανεστραμμένη», μια ζωή «αναποδογυρισμένη» («monde à l'envers»). Οι νόμοι, οι απαγορεύσεις, οι περιορισμοί, η προκαθορισμένη τάξη πραγμάτων και η ιεραρχία παύουν να ισχύουν. Το

καρναβάλι συνιστά τον ύμνο του γίνεσθαι, της αλλαγής και της ανανέωσης. Κατά την άποψη του Μπαχτίν, το καρναβάλι είναι ένα θέαμα χωρίς σκηνή, χωρίς διαχωρισμό ανάμεσα σε ερμηνευτές και θεατές. Δεν είναι κάτι που παρατηρείται. Δεν είναι παιχνίδι αλλά βίωμα.

Όμως, από το 17ο αιώνα και μετά χάνει τον παλλαϊκό του χαρακτήρα, ελαττώνεται σημαντικά η σημασία του στη ζωή των ανθρώπων, οι μορφές και τα καρναβαλικά σύμβολα απλοποιούνται και αποκτούν κυρίως έναν εξωτερικό, διακοσμητικό χαρακτήρα.

Αυτήν ακριβώς την παραφθαρμένη εικόνα καρναβαλιού βλέπουμε στην ταινία του Vigo. Το καρναβάλι αποκτά εδώ τη μορφή ενός θεάματος, μιας παρέλασης, την οποία παρακολουθούν άνθρωποι πίσω από κάγκελα, ενώ, παράλληλα, όργανα της τάξεως τους μοιράζουν λουλούδια. Χάνεται λοιπόν η δυνατότητα μιας αναστοχαστικής και ανανεωτικής διάστασης. Αυτό που απομένει είναι μια μουσειακή αναπαράσταση και μια συνεχής επιβεβαίωση της υπάρχουσας κατάστασης. Σε αυτήν ακριβώς την εικόνα των εορταστικών εκδηλώσεων, ο Vigo βλέπει την έκφραση μιας ολόκληρης κοινωνίας που, όπως είπε, οδεύει προς το τέλος της.

Αντιθέτως, ο ίδιος ο σκηνοθέτης μετουσιώνει στην κινηματογραφική του γραφή μορφές και σύμβολα της καρναβαλικής κοσμοθεωρίας. Μέσω ενός ρευστού μοντάζ που δε στηρίζεται αποκλειστικά στη χρονολογική ακολουθία των γεγονότων, ο Vigo συνθέτει και ταυτόχρονα αντιπαραβάλλει πλάνα που εκφράζουν τη ζωή και το θάνατο (π.χ. εικόνες εορταστικών εκδηλώσεων εναλλάσσονται με πλάνα νεκρο-

ταφείου), το βρόμικο και το καθαρό, τη φτώχεια και τον πλούτο (π.χ. εικόνες σκουπιδιών αντιπαραβάλλονται με το πλάνο από μια επίσημη τελετή χορού).

Ο *Vigo* επιμένει να κινηματογραφεί το κάτω μέρος των σωμάτων των γυναικών που χορεύουν, γιατί είναι εκείνο που εκφράζει τη γονιμότητα και την αναπαραγωγική δύναμη της ζωής. Επιπλέον, ο *Vigo*, χρησιμοποιώντας καθαρά κινηματογραφικά μέσα, μετουσιώνει στην ταινία του το βασικότερο στοιχείο του καρναβαλιού: την ενθρόνιση και την εκθρόνιση, με άλλα λόγια την καρναβαλική εκείνη τελετή κατά την οποία στέφουν ένα βασιλιά και στη συνέχεια τον γδύνουν αφαιρώντας του κάθε σύμβολο εξουσίας. Με ανάλογο τρόπο, βλέπουμε στην ταινία μια γυναίκα ντυμένη με πλούσια φορέματα και στο επόμενο πλάνο την ίδια γυναίκα γυμνή. Ή ένα λούστρο να γυαλίζει τα παπούτσια ενός κυρίου και στη συνέχεια να γυαλίζει το γυμνό πόδι του κυρίου.

Με αυτό τον τρόπο ο *Vigo* εκφράζει το φόβο του για καθετί παγιωμένο και τελειωμένο, ενώ παράλληλα προτείνει τη δύναμη της αλλαγής και της ανανέωσης, επιβεβαιώνοντας για άλλη μια φορά ότι το ντοκιμαντέρ δεν είναι η καταγραφή της πραγματικότητας αλλά μια ερμηνεία της και μια ουσιαστική επέμβαση για την αλλαγή της.

Αν και η αντίληψη του *Vigo* για μια πόλη των ανθρώπων, σε αντίθεση με μια πόλη των μηχανών, είναι ανάλογη με αυτήν του *Verton*, ο *Vigo* διαμορφώνει μια πιο κριτική ματιά ως προς την κοινωνική θέση της πόλης. Στην ταινία του επιτίθεται βίαια στην κοινωνία όπου ζει, ασκώντας αυστηρή κριτική, σε

αντίθεση με τον *Verton*, ο οποίος δεν επιχειρεί μια κριτική προσέγγιση της επαναστατικής Ρωσίας. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, ο *Vigo* καταγράφει επίμονα την παρακμή της αστικής τάξης και σαρκάζει τον τρόπο ζωής της. Εστιάζοντας το φακό του στις συμπεριφορές των ανθρώπων της τάξης αυτής, μεταμορφώνει τη Νίκαια σε μια γκροτέσκα και αποκρουστική πόλη. Την ίδια στιγμή, η εργατική τάξη απεικονίζεται ως ο μοναδικός φορέας αλλαγής προς μια πιο υγιή και δημοκρατική κοινωνία.

Συγκρίνοντας την ταινία του *Vigo* με αυτήν του *Verton* στον τομέα του μοντάζ, παρατηρούμε μια ομοιότητα στις τεχνικές που χρησιμοποιούνται, κυρίως όσον αφορά την αντιπρόθεση εικόνων, ασύνδετων σε σχέση με το χρόνο και το χώρο, που σκοπό έχουν την απόδοση ενός συγκεκριμένου νοήματος. Μία ακόμη ομοιότητα συνιστά το γεγονός ότι και οι δύο ταινίες εκφράζουν, μέσα από το μοντάζ, το ενδιαφέρον των κινηματογραφιστών για την αποδόμηση της πραγματικότητας και τη δημιουργία μιας νέας, επαναστατικής θεώρησής της. Όμως ο *Vigo* ενδιαφέρεται περισσότερο για τις στρατηγικές εκείνες που προκαλούν έκπληξη, ξάφνιασμα, ή αλλιώς «παραξένισμα», με αποτέλεσμα να κλονίζουν τις αισθητικές συνήθειες του θεατή δημιουργώντας μια νέα, αιρετική άποψη για την πόλη.

Ίσως η πιο εμφανής διαφορά ανάμεσα στο *Σχετικά με τη Νίκαια* και τις άλλες «ταινίες πόλης» είναι η αυστηρά υποκειμενική άποψη που παρουσιάζει ο *Vigo* για την πόλη αυτή. Ο *Vigo* δήλωνε ρητά την πίστη του σε ένα «υποκειμενικό» κοινωνικό ντοκιμαντέρ και σε μια αντίστοιχη οπτική: «*Η μεγάλη διαφο-*

ρά ανάμεσα στο κοινωνικό ντοκιμαντέρ και τα κινηματογραφικά επίκαιρα είναι ότι ο άνθρωπος που φτιάχνει ένα κοινωνικό ντοκιμαντέρ δηλώνει καθαρά την προσωπική του άποψη και παίρνει θέση απέναντι στα πράγματα».⁸

Το ντοκιμαντέρ *Σχετικά με τη Νίκαια* του Vigo είναι το πρώτο που συνδυάζει την επαναστατικότητα της κινηματογραφικής γραφής με τη ριζοσπαστική ιδεολογία, το απόλυτα προσωπικό και ελεύθερο είδος γραφής με την πολεμική κριτική εναντίον κοινωνικών δομών και συμβάσεων. Μολονότι η εν λόγω σύμφορμα και περιεχομένου απαντά σε Γάλλους λογοτέχνες της εποχής, ή ακόμη και στο σουρεαλιστικό κινηματογράφο του Buñuel, το *Σχετικά με τη Νίκαια* αποτελεί, ακόμα και στις μέρες μας, ένα από τα ελάχιστα ολοκληρωμένα δείγματα μιας τέτοιας προσπάθειας στο χώρο του ντοκιμαντέρ.

4

Ο JOHN GRIERSON ΚΑΙ ΤΟ ΒΡΕΤΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ: ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Στα προηγούμενα κεφάλαια είδαμε ότι στο ξεκίνημά του το ντοκιμαντέρ, είτε με τη μέθοδο του Flaherty είτε με τη μέθοδο του Vertov, υπάκουε σε μια συγκεκριμένη κινηματογραφική λογική. Η μετατόπιση του βάρους από την καλλιτεχνική αναζήτηση στην πληροφορία επισημοποιείται με το *Βρετανικό Κίνημα* στη δεκαετία του '30.

Το *Βρετανικό Κίνημα* ξεκίνησε το 1928 με την ίδρυση μιας κινηματογραφικής ομάδας που λειτούργησε στο πλαίσιο μιας κρατικής εταιρείας, της Empire Marketing Board (EMB). Η ομάδα αυτή δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία του John Grierson και είχε ως μέλη της διάφορους ερασιτέχνες κινηματογραφιστές που θεωρούσαν ότι η κινηματογραφική ταινία οφείλει να είναι ένα μέσο κοινωνικής παρέμβασης. Η ίδια κινηματογραφική ομάδα συνέχισε τη δραστηριότητά της από το 1933 έως το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, ενταγμένη στο Γενικό Ταχυδρομείο του Κράτους (GPO). Στην ομάδα συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, οι Basil Wright, Paul Rotha, Arthur Elton, Stuart Legg, Harry

Watt, Edgar Anstey, John Taylor και Ruby και Marion Grierson. Σημαντική ήταν επίσης η συμμετοχή του Alberto Cavalcanti,¹ ο οποίος, μετά από πρόσκληση του Grierson, ήρθε στη Βρετανία δίνοντας στο κίνημα έναν τόνο πιο πειραματικό. Η εν λόγω πρακτική της κρατικής επιχορήγησης για την παραγωγή ντοκιμαντέρ οδήγησε στη δημιουργία τετρακοσίων περίπου ταινιών, με γνωστότερες το *Drifters* (1929) του Grierson, το *Song of Ceylon* (1934) του Basil Wright και το *Night Mail* (1936) των Harry Watt και Basil Wright.

Πατέρας του *Βρετανικού Κινήματος* είναι ο σκοτσέζικης καταγωγής John Grierson.² Ο Grierson σπούδασε φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο της Γλασκόβης και κοινωνικές επιστήμες στο Πανεπιστήμιο του Σικάγο στις ΗΠΑ. Οι σπουδές του, καθώς και η έντονη ενασχόλησή του με την πολιτική από τα νεανικά του χρόνια τον επηρέασαν όσον αφορά την αντίληψη που διαμόρφωσε για το ντοκιμαντέρ ως ένα δημοκρατικό κοινωνικό εργαλείο.

Ο Grierson πίστευε ότι ο κινηματογράφος θα μπορούσε να παίξει το ρόλο που είχε παραδοσιακά το σχολείο ή η εκκλησία ως προς τη διαπαιδαγώγηση των ανθρώπων. Θεωρούσε ότι το ντοκιμαντέρ πρέπει να λειτουργεί ως φορέας γνώσης και εγρήγορσης του

1. Γάλλος κινηματογραφιστής, γνωστός από το ντοκιμαντέρ *Rien que les heures* (1926), μία ταινία στο ύφος των «συμφωνιών πόλεων» της δεκαετίας του '20.

2. Ο Grierson είναι αυτός που εισήγαγε τον όρο «documentary» σε μία κριτική του για την ταινία *Moana* του Flaherty στην εφημερίδα *New York Sun*, στις 8 Φεβρουαρίου 1926.

πολίτη. Έδινε μεγάλο βάρος στην πληροφόρηση και στην ενημέρωση των θεατών και λιγότερο στην καλλιτεχνική αναζήτηση και στον τρόπο που θα μεταδοθεί αυτή η γνώση. Βλέποντας τις ταινίες του *Βρετανικού Κινήματος* σε σχέση με αυτές προηγούμενων δεκαετιών, παρατηρεί κανείς ότι διακατέχονται από το αίσθημα μιας επείγουσας ανάγκης πληροφόρησης ή καταγγελίας. Αν και υπάρχουν σπουδαίες ταινίες στο *Βρετανικό Κίνημα* (*Song of Ceylon*, *Nightmail*, *Drifters*), δεν μπορούν να συγκριθούν με τα ντοκιμαντέρ των Vigo ή Flaherty, ταινίες που εκφράζουν μια ποιητική αντίληψη του κόσμου.

Σημαντική επίδραση στον Grierson άσκησαν ο Flaherty και Σοβιετικοί κινηματογραφιστές, όπως ο Vertov ή ο Victor Turin.³ Ο Grierson είδε για πρώτη φορά τον *Ναούκ του Βορρά* του Flaherty το 1922 και η ταινία αυτή τον επηρέασε όσο κανένα άλλο ντοκιμαντέρ. Εκτιμούσε ιδιαίτερα τον βαθιά ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα των ταινιών του Flaherty, καθώς και την ικανότητά του να δημιουργεί συγκίνηση και δραματική ένταση μέσα από μικρά περιστατικά της καθημερινότητας. Επίσης, αναγνώριζε την ιδιαίτερη συμβολή του Flaherty στο να αποκαλύπτει πτυχές της ζωής ανθρώπων που βρίσκονται στο περιθώριο του δημόσιου βίου. Δε συμεριζόταν όμως το ενδιαφέρον

3. Ο Grierson είναι από τους πρώτους που έκαναν γνωστό το σοβιετικό κινηματογράφο στη Βρετανία, οργανώνοντας προβολές ταινιών των Eisenstein, Vertov, Dovzhenko, Turin. Εκτιμούσε ιδιαίτερα τις ταινίες του Turin, και συγκεκριμένα το *Turksib*, ένα ντοκιμαντέρ για την πενταετή κατασκευή ενός σιδηροδρόμου στη Ρωσία.

του για τις «εξωτικές κοινωνίες». Αντιθέτως, τον ενδιέφερε η ζωή στη Βρετανία, και κυρίως οι ιστορίες ανθρώπων που υποφέρουν από κοινωνικές ανισότητες.

Οι Σοβιετικοί κινηματογραφιστές επηρέασαν τον Grierson λόγω της αντίληψής τους για τον κινηματογράφο ως ιδεολογικό φορέα που μπορεί και πρέπει να ασκεί κοινωνική παρέμβαση. Ο Grierson συμμεριζόταν την άποψη των Σοβιετικών ότι ο κινηματογραφιστής οφείλει να είναι πρώτα πατριώτης και έπειτα καλλιτέχνης.⁴ Για τους Ρώσους κινηματογραφιστές, ο κινηματογραφιστής δεν ήταν παρά ένας εργάτης στην υπηρεσία της επανάστασης. Αντίστοιχα για τον Grierson, σκοπός του ντοκιμαντερίστα ήταν να βρίσκεται στην υπηρεσία της πατρίδας με την έννοια της συνεχούς προσπάθειας βελτίωσης του κοινωνικού status quo. Βασικό αίτημα όχι μόνο του Grierson αλλά και όλων των εκπροσώπων του *Βρετανικού Κινήματος* ήταν η κοινωνική αφύπνιση των πολιτών. Στόχος τους ήταν, χρησιμοποιώντας τον κινηματογράφο ως πολιτικό όπλο, να ευαισθητοποιήσουν τους πολίτες σχετικά με τις κοινωνικές ανισότητες της εποχής. Υπάρχει όμως μία βασική διαφορά ανάμεσα στους εκπροσώπους του *Βρετανικού Κινήματος* και τους κινηματογραφιστές της ρωσικής πρωτοπορίας. Οι τελευταίοι συνδύαζαν το πολιτικό και κοινωνικό μήνυμα με τη ριζοσπαστική κινηματογραφική γραφή. Αντιθέτως, το *Βρετανικό Κίνημα*

4. Για περισσότερα σε σχέση με τη θεωρία του Grierson για τον κινηματογραφιστή-πατριώτη βλ. R. M. Barsam, *Non Fiction Film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, σ. 80.

δεν ήταν ένα εμπνευσμένο κίνημα σε ό,τι αφορά την κινηματογραφική φόρμα. Ο Grierson δεν ενθάρρυνε την προσωπική έκφραση και τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Η κινηματογραφική γραφή τον ενδιέφερε στο βαθμό μόνο που εξυπηρετούσε το βασικό του ζητούμενο, που ήταν η αποτελεσματικότητα του μηνύματος. Το ενδιαφέρον του σχετικά με το ντοκιμαντέρ, όπως αναφέρει και ο ίδιος, «ήταν καθαρά κοινωνιολογικού χαρακτήρα».⁵

Η βασική προσέγγιση του *Βρετανικού Κινήματος* ήταν η δημιουργία ταινιών που θα γεννούσαν στους θεατές την ψευδαίσθηση ότι παρακολουθούν *μια φέτα ζωής*. Αν και πίστευαν στη σημασία της καταγραφής της πραγματικότητας *όπως είναι*, συχνά στις ταινίες τους χρησιμοποιούν στοιχεία μυθοπλασίας, όπως ηθοποιούς, κάτι που εναντιώνεται στην ανάγκη των δημιουργών για όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστική απόδοση του πραγματικού. Υπάρχουν, βέβαια, και πολλές εξαιρέσεις, όπως το *Housing Problems*, όπου άνθρωποι που δεν είναι ηθοποιοί μιλούν μπροστά στην κάμερα και εκθέτουν τα προβλήματα στέγασης που αντιμετωπίζουν. Γενικά, ο ερχομός του ήχου στις αρχές του '30 διευκόλυνε τους Άγγλους ντοκιμαντερίστες ως προς την αμεσότητα της καταγραφής της πραγματικότητας. Δεν επεδίωκαν όμως τόσο την καταγραφή του απρόοπτου στη συμπεριφορά των ανθρώπων, όπως στην περίπτωση του Vertov, αλλά

5. Χαρακτηριστική είναι η φράση του Grierson: «*Ημασταν, το ομολογώ, κοινωνιολόγοι, λίγο ανήσυχτοι για το πώς πήγαιναν τα πράγματα*», στο J. Grierson, *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, London 1966, σ. 18.

χρησιμοποιούσαν σε μεγάλο βαθμό την τεχνική της συνέντευξης, μία οργανωμένη δηλαδή μορφή πληροφόρησης που περιορίζει σε μεγάλο βαθμό την παρουσίαση του υποκειμένου στην καταγραφή των απαντήσεων στις ερωτήσεις που του υποβάλλονται.

Το *Βρετανικό Κίνημα Ντοκιμαντέρ*, αν και δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον από την άποψη της αναζήτησης μιας νέας κινηματογραφικής γραφής, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την πορεία του ντοκιμαντέρ. Η βασική του συμβολή ήταν ότι καθιέρωσε στη συλλογική συνείδηση και στις επόμενες γενιές το ντοκιμαντέρ ως εργαλείο κοινωνικής παρέμβασης, που σκοπό είχε την κοινωνική αφύπνιση. Το βασικό πρόβλημα που υπάρχει στο ύψος των ταινιών του *Βρετανικού Κινήματος* έγκειται στην εμμονή των δημιουργών να περάσουν κάποιο ιδεολογικό μήνυμα αδιαφορώντας για την κινηματογραφική γλώσσα. Ενδιαφέρονται περισσότερο για τη χρήση του ντοκιμαντέρ ως ιδεολογικού όπλου και όχι ως ποίησης. Αποτέλεσμα αυτού ήταν πολλά από τα ντοκιμαντέρ να οφείλουν τη δύναμή τους στη θεματολογία και όχι στον τρόπο κινηματογραφικής διαχείρισης του θέματος. Η αντίληψη που υπάρχει εδώ και χρόνια ότι το ντοκιμαντέρ είναι καταρχήν πληροφορία και κατά δεύτερο λόγο τέχνη συνδέεται άρρηκτα με την παρουσία του Grierson και το μοντέλο γραφής του *Βρετανικού Κινήματος*. Το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ, που ανθεί στις μέρες μας και που ουδεμία σχέση έχει με τον κινηματογράφο, οφείλει πολλά στο *Βρετανικό Κίνημα* και στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την ποίηση στην πληροφορία.

5

ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ CINÉMA-VÉRITÉ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '60

Το *cinéma-vérité* («κινηματογράφος-αλήθεια») είναι ένα είδος ντοκιμαντέρ που κυριάρχησε στη δεκαετία του '60 στις Ηνωμένες Πολιτείες, στον Καναδά, στην Ιαπωνία, στην Ευρώπη, και ιδιαίτερα στη Γαλλία. Η άνθησή του συνδέεται με τη χρήση νέου τεχνολογικού εξοπλισμού στον κινηματογράφο, όπως η 16 mm ελαφριά φορητή κινηματογραφική κάμερα και οι μικροί φορητοί εγγραφείς σύγχρονου ήχου.

Αυτή η εξέλιξη της τεχνολογίας οδήγησε στη δημιουργία μικρών και πιο ευέλικτων συνεργείων που συχνά δεν ξεπερνούσαν τα δύο άτομα. Αυτό με τη σειρά του συνέβαλε στη δυνατότητα κινηματογράφησης περιοχών της ανθρώπινης συμπεριφοράς, όπως, για παράδειγμα, οι διαπροσωπικές σχέσεις, που πριν ήταν αδύνατον να καταγραφούν εξαιτίας της παρουσίας πολυάριθμου συνεργείου. Το μικρό συνεργείο δημιουργούσε μια αίσθηση οικειότητας που επέτρεπε στους ανθρώπους να εκφραστούν πιο ελεύθερα και με περισσότερο αυθορμητισμό μπροστά στην κάμε-

ρα. Η ύπαρξη του φορητού εγγραφέα σύγχρονου ήχου ήταν επίσης καθοριστικής σημασίας. Για πρώτη φορά, ο λόγος των ανθρώπων μπορούσε να καταγραφεί οποιαδήποτε στιγμή, ακριβώς έτσι όπως εκφερόταν. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τον περιορισμό και συχνά τον πλήρη αφανισμό του προφορικού σχολίου του αφηγητή (voice over), που μέχρι τότε καταδυνάστευε τη φόρμα του ντοκιμαντέρ και οδηγούσε σε μια μονοφωνική καταγραφή της πραγματικότητας. Η ταυτόχρονη καταγραφή του ανθρώπινου λόγου, όπως αποτυπωνόταν στο φακό, συνέβαλε στη δημιουργία της δυνατότητας ενεργού συμμετοχής των ανθρώπων στο τελικό αποτέλεσμα της ταινίας.

Τόσο η αμερικανική όσο και η γαλλική σχολή του *cinéma-vérité* είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με αυτή τη νέα τεχνολογία και σε πολλά θέματα οι απόψεις τους ταυτίζονται (αποστροφή προς το σπικάζ και τη χρήση του τρίποδου). Ανάμεσά τους όμως υπάρχει μια βασική διάφορα, η οποία αφορά το βαθμό παρέμβασης του σκηνοθέτη στην κινηματογράφιση. Η γαλλική σχολή θεωρεί ότι ο κινηματογραφιστής πρέπει να παρεμβαίνει στα δρώμενα για να αποκαλύψει την «αλήθεια», ενώ η αμερικανική θεωρεί ότι ο κινηματογραφιστής δεν πρέπει να επεμβαίνει αλλά, αντιθέτως, να παραμένει, όσο το δυνατόν, αόρατος.

Ο Jean Rouch, που θεωρείται πατέρας του γαλλικού *cinéma-vérité*, αντιλαμβάνεται την κάμερα ως έναν καταλύτη επικοινωνίας ανάμεσα στον κινηματογραφιστή και τον κινηματογραφούμενο. Θεωρεί ότι ο κινηματογραφιστής μπορεί να αποκαλύψει περιοχές του ανθρώπινου ψυχισμού που δεν είναι εμφα-

νείς σε μια πρώτη ματιά. Στόχος του κινηματογραφιστή είναι να «διεισδύσει» με την κάμερα στις ψυχές των ανθρώπων, προκειμένου να εκφράσει αυτή την «αλήθεια». Αντιθέτως, σύμφωνα με την αμερικανική σχολή, γνωστή και ως *direct cinema* (άμεσος κινηματογράφος), με εκπροσώπους τους Frederick Wiseman, Robert Drew, Donn A. Pennebaker, Richard Leacock, Albert και David Maysles κ.ά., ο ρόλος της κάμερας είναι να καταγράφει τα γεγονότα όπως αυτά διαδραματίζονται, χωρίς καμία παρέμβαση από τη μεριά του κινηματογραφιστή. Οι Αμερικανοί κινηματογραφιστές θεωρούν ότι η εγγύτητα της παρατήρησης και η λεπτομερής καταγραφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς οδηγούν στην κατανόηση του «βαθύτερου εαυτού».

Παίρνοντας ως παράδειγμα δύο πολύ χαρακτηριστικές ταινίες των διαφορετικών σχολών *vérité*, *Πρώτος γύρος* (*Primary*, 1960) και *Το χρονικό ενός καλοκαιριού* (*Chronique d'un Été*, 1961), θα προσπαθήσω να αναλύσω μερικά από τα ζητήματα που θέτουν οι διαφορετικές αυτές κινηματογραφικές προσεγγίσεις.

Το ντοκιμαντέρ *Πρώτος γύρος*, σε σκηνοθεσία της ομάδας Drew (Robert Drew, Terry Filgate, Richard Leacock, Albert Maysles και D. A. Pennebaker), είναι μία από τις πρώτες ταινίες του αμερικανικού *cinéma-vérité* ή αλλιώς *direct cinema*. Θέμα της ταινίας είναι η προεκλογική εκστρατεία των John F. Kennedy και Hubert Humphrey στο Ουισκόνσιν για το χρίσμα των δημοκρατικών. Η ταινία αυτή είναι από πολλές απόψεις αντιπροσωπευτική του αμερικανικού *direct cinema*. Δεν υπάρχουν συνεντεύξεις, ού-

τε προφορικό σχόλιο. Οι κινηματογραφιστές υιοθετούν τη θέση του αμέτοχου παρατηρητή. Δεν προκαλούν καμία συμπεριφορά, δε «στήνουν» καμία σκηνή, δεν καθοδηγούν τους κινηματογραφούμενους, απλώς παρακολουθούν με την κάμερα τη δράση, όπως αυτή εκδηλώνεται μπροστά τους.

Στην ταινία *Πρώτος γύρος*, τόσο οι κινηματογραφούμενοι όσο και οι κινηματογραφιστές βρίσκονται σε διαρκή κίνηση. Η κάμερα ακολουθεί τους δύο υποψηφίους σε δημόσιες συναντήσεις αλλά και σε ιδιωτικές στιγμές, σε δωμάτια ξενοδοχείων, σε αίθουσες συνεδρίων, σε αυτοκίνητα. Για πρώτη φορά σε αμερικανικό ντοκιμαντέρ υπάρχει τέτοια πρόσβαση στη ζωή των ανθρώπων που κινηματογραφούνται και τέτοια αμεσότητα στην κινηματογράφιση.

Ο νέος φορητός κι ευέλικτος τεχνολογικός εξοπλισμός συνέβαλε αποφασιστικά στο να μπορούν οι κινηματογραφιστές να κινηματογραφούν με διακριτικότητα ακόμα και σε χώρους όπου δύσκολα χωρούσε ολόκληρο συνεργείο. Συχνά χρησιμοποιούσαν γρήγορες πανοραμικές λήψεις και ζουμ, για να προλάβουν την αποτύπωση ενός γεγονότος που συνέβαινε εκείνη τη στιγμή, πρακτικές που στο παρελθόν θεωρούνταν κακοτεχνίες στο ντοκιμαντέρ. Η τολμηρή αυτή κίνηση δημιούργησε ένα νέο αισθητικό ύφος στο οποίο η «καλλιπέπεια» της εικόνας δεν ήταν τόσο σημαντική, όσο η αυθόρμητη αντίδραση των κινηματογραφούμενων σε ένα γεγονός και η αποτύπωσή του από τον κινηματογραφικό φακό. Με αυτό τον τρόπο εντεινόταν η αίσθηση της αυθόρμητης αντίδρασης στα γεγονότα.

52 Οι κινηματογραφούμενοι συνήθισαν σταδιακά

στη συνεχή παρουσία της κάμερας, με αποτέλεσμα να φέρονται όλο και πιο φυσικά. Το ζητούμενο, από τη μεριά των κινηματογραφιστών, ήταν να συνηθίσουν σε τέτοιο βαθμό οι κινηματογραφούμενοι στην παρουσία της κάμερας και του συνεργείου, ώστε στο τέλος να ξεχάσουν την παρουσία της και να μην αλλοιώνουν παρά ελάχιστα τη συμπεριφορά τους. Πίστευαν ότι έτσι αποτύπωναν την αυθόρμητη συμπεριφορά των ανθρώπων και, μέσω αυτής, την αληθινή τους φύση. Θεωρούσαν ότι η επιλογή τους να δρουν ως «άορατοι» στη διάρκεια της κινηματογράφησης αποτελούσε εγγύηση για την ουδέτερη ιδεολογική τους στάση, χωρίς όμως να λαμβάνουν υπόψη ότι κάθε γωνία λήψης, όπως και κάθε διαφορετικός χειρισμός στο μοντάζ, αντικατοπτρίζει την οπτική γωνία του κινηματογραφιστή.

Στην ταινία *Πρώτος γύρος*, όπως και σε άλλα ντοκιμαντέρ της αμερικανικής σχολής, τα άτομα που επιλέγονται κατά κανόνα για κινηματογράφιση βρίσκονται υπό πίεση ή βιώνουν ακραία γεγονότα – κάτι που αργότερα ονομάστηκε από τους μελετητές του κινήματος «δομή κρίσης». Τέτοιες καταστάσεις προτιμώνται από τους κινηματογραφιστές του *direct cinema*, διότι αφενός εμπεριέχουν μια δραματική κορύφωση και αφετέρου η βίωση ακραίων γεγονότων κάνει τους κινηματογραφούμενους να μη δίνουν μεγάλη σημασία στην παρουσία της κάμερας.

Ωστόσο, οι πιο αποκαλυπτικές στιγμές στο ντοκιμαντέρ *Πρώτος γύρος* δεν είναι εκείνες στις οποίες οι κινηματογραφούμενοι βρίσκονται υπό μεγάλη πίεση, αλλά όταν, εξουθενωμένοι από την εκστρατεία, δεν μπορούν να «υποδυθούν» μπροστά στην κάμερα. Τις

σκηνές αυτές γύρισε ο Ricky Leacock, συνεργάτης του Drew, ο οποίος χειριζόταν την κάμερα στην ταινία. Η σκηνή στην οποία ο Humphrey κοιμάται μέσα σε ένα αυτοκίνητο είναι ένα παράδειγμα που δείχνει τη δυνατότητα μιας σκηνής να είναι αποκαλυπτική, ακόμα και όταν δεν εμπεριέχει δραματική ένταση. Μία άλλη εντυπωσιακή σκηνή που γύρισε ο Leacock είναι ένα μονοπλάνο στο οποίο η κάμερα ακολουθεί τον Kennedy, καθώς εκείνος περπατάει σ' ένα μακρύ διάδρομο ανταλλάσσοντας χειραψίες, μέχρι που φτάνει σε μια εξέδρα και εκεί αποθεώνεται από τα χειροκροτήματα του πλήθους. Η εμμονή στην καταγραφή της λεπτομέρειας στις κινήσεις και στις εκφράσεις των ανθρώπων προσδίδει στη σκηνή δραματική ένταση.

Αν και στην ταινία διατηρείται μια βασική χρονολογική δομή, το μοντάζ στηρίζεται στη δημιουργία εντάσεων. «Το ιδανικό υποκείμενο για τον Drew είναι ένας δραστήριος θετικός ήρωας, ένα πρόσωπο που θα ενεργήσει δυναμικά υπό συνθήκες κρίσης».¹ Για το σκοπό αυτό, ο Drew χρησιμοποιεί τη στρατηγική της «παράλληλης δράσης»: αντιπαραθέτει πλάνα του Kennedy και του Humphrey υπενθυμίζοντας ότι όλα συμβαίνουν την ίδια χρονική στιγμή και εντείνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, το αίσθημα αγωνίας για την εκλογική αναμέτρηση και την τελική νίκη.

Ένα άλλο αντιπροσωπευτικό στοιχείο του αμερικανικού *cinéma-vérité* που συναντούμε στο ίδιο ντοκιμαντέρ είναι η ενασχόληση με γνωστά στην κοινή γνώμη θέματα. Η εστίαση σε διάσημα πρό-

1. S. Mamber, «Cinéma -vérité», στο *America: Studies in Uncontrolled Documentary*, MIT Press, Cambridge 1974, σ. 128.

σωπα 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 ηλεκτρονικής δημοσιογραφίας, η οποία συχνά επικεντρώνεται στην παρουσίαση γεγονότων ως προϊόντων αυτοψίας. Η πρακτική αυτή ενασχόληση με ζητήματα ή πρόσωπα της επικαιρότητας κυριάρχησε στα πρώτα χρόνια του *direct cinema*, αλλά παραμερίστηκε προς το τέλος της δεκαετίας του '60. Ειδικά μετά την ταινία *Πωλητής* (*Salesman*, 1969) των Maysles, ένα ντοκιμαντέρ για την καθημερινότητα του Paul, πλασιέ της Βίβλου στην αμερικανική επαρχία, πολλά ντοκιμαντέρ επικεντρώθηκαν σε ανθρώπους που δεν ήταν διασημότητες και οι οποίοι συχνά βρισκόταν στο περιθώριο της κοινωνίας.

Παρά τη μεγάλη της επίδραση στους οπαδούς του *cinéma-vérité*, η ταινία του Drew δέχτηκε κριτική από τον Claude Julien, ο οποίος υποστήριξε ότι δεν αποτελούσε μια «ολοκληρωμένη καταγραφή των πραγματικών γεγονότων». Ο Γάλλος κριτικός συνέκρινε την ταινία με το βιβλίο του Theodore White *Η κατασκευή ενός προέδρου* (*The Making of a president*, 1960) και υποστήριξε ότι «ο συγγραφέας του βιβλίου καταφέρνει να αποτυπώσει ακριβέστερα τα γεγονότα και τα συναισθήματα στο χαρτί».² Η σύ-

2. C. Julien, στο M. A. Issari & D. A. Paul, (επιμ.), *What is cinema «vérité»?», The Scarecrow Press Inc., Metuchen, New Jersey & London 1979, σ. 89.*

γκριση όμως ανάμεσα σε ένα γραπτό και ένα οπτικό κείμενο όσον αφορά την ικανότητά τους να καταγράφουν πιστά την «πραγματικότητα» εμπεριέχει πολλές δυσκολίες. Τα γραπτά ντοκουμέντα περικλείουν διαφορετικούς κώδικες αναπαράστασης και ανάλυσης της πραγματικότητας από εκείνους που χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο. Επιπλέον, κάθε απόπειρα πιστής καταγραφής ενός κινηματογραφικού ή γραπτού ντοκουμέντου είναι μάταιη, αφού, ούτως ή άλλως, μόνο ένα κομμάτι του «όλου» μπορεί κάθε φορά να περιγραφεί.

Το γαλλικό *cinéma-vérité*, αν και έχει πολλά κοινά με την αμερικανική σχολή, προχωρά ένα βήμα πιο μπροστά στη διερεύνηση της «αλήθειας». Ο όρος *cinéma-vérité* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Edgar Morin, τον Γάλλο κοινωνιολόγο που συνεργάστηκε με τον Jean Rouch στο γύρισμα της ταινίας *Το χρονικό ενός καλοκαιριού* (1961), μιας ταινίας που αποτελούσε φόρο τιμής στον «κίνο-πραβδα» («κινηματογράφο-αλήθεια») του Dziga Vertov. Ωστόσο, ο όρος αποδίδεται συχνότερα στον Rouch, επειδή είναι εκείνος που καθιέρωσε το κινηματογραφικό ύφος του *cinéma-vérité*.

Ένα βασικό στοιχείο που υιοθέτησαν οι δημιουργοί του *cinéma-vérité*, επηρεασμένοι από τον Vertov, είναι η αντίληψη ότι ο κινηματογράφος πρέπει να εμβαθύνει και να αποκαλύπτει αντί να καταγράφει επιφανειακά. Το *Χρονικό ενός καλοκαιριού*, όπως και *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Vertov, είναι ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τα συναισθήματα και τις σκέψεις των ανθρώπων στο Παρίσι στη διάρκεια του καλοκαιριού του 1960 αλλά και ένα δο-

κίμιο για τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου.

Ο Jean Rouch επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τη θεωρία του Vertov, σύμφωνα με την οποία ο φακός της κάμερας είναι ένα μάτι πιο διορατικό και πιο ακριβές από το ανθρώπινο. Ωστόσο, ο Rouch στις ταινίες του αποκλίνει ως ένα βαθμό από τη βασική αυτή ιδέα του Ρώσου σκηνοθέτη. Ενώ ο Vertov προτιμά την ιδέα μιας «αόρατης» κάμερας, ικανής να καταγράψει την πραγματικότητα με τη μικρότερη δυνατή παρέμβαση από τη μεριά του κινηματογραφιστή, ο Rouch συλλαμβάνει την ιδέα μιας κάμερας που παρεμβαίνει στα δρώμενα για να αποκαλύψει την αληθινή τους φύση. Εισάγει, με άλλα λόγια, την ιδέα της «κάμερας επαφής», η οποία βασίζεται στη συμμετοχική παρατήρηση, μέθοδο της κοινωνικής ανθρωπολογίας την οποία, όπως είδαμε, ακολούθησε εμπειρικά και ο Flaherty.

Το στοιχείο της «κάμερας επαφής» συνιστά και τη βασική διαφορά του Rouch σε σχέση με το αμερικανικό *vérité*, που υποστηρίζει την αμέτοχη, αποστασιοποιημένη κινηματογράφηση. Ο Rouch γράφει: «Πολύ σύντομα ανακάλυψα ότι η κάμερα ήταν κάτι διαφορετικό: δεν ήταν το φρένο –χρησιμοποιώ εδώ έναν αυτοκινητιστικό όρο– αλλά το γκάζι. Προτρέπεις τους ανθρώπους να εκφραστούν και βλέπεις ότι η ανάγκη τους να το κάνουν είναι απεριόριστη. Κάποιοι από το κοινό που παρακολούθησαν την ταινία είπαν ότι ήταν μια ταινία ανθρώπων που θέλουν να κάνουν επίδειξη. Δε νομίζω ότι είναι έτσι. Δεν πρόκειται ακριβώς για επιδειξιμανία: πρόκειται για μια πολύ παράξενη εξομολόγηση μπροστά στην κάμερα,

η οποία είναι, ας πούμε, σαν ένας καθρέφτης, αλλά κι ένα παράθυρο ανοιχτό προς τα έξω».³

Ένα από τα βασικά στοιχεία της ταινίας *Το χρονικό ενός καλοκαιριού* είναι η αυτοαναφορικότητα, στοιχείο που επίσης συναντήσαμε στον Βεργτον, χάρη στο οποίο μέσα στην ίδια την ταινία παρουσιάζονται τόσο η διαδικασία παραγωγής της όσο και οι ίδιοι οι δημιουργοί της. Για παράδειγμα, ο Rouch και ο Morin εμφανίζονται από την αρχή της ταινίας εξηγώντας στους συμμετέχοντες τους λόγους για τους οποίους τη γύρισαν. Με τον τρόπο αυτό οι θεατές εισάγονται στην «προ-κινηματογραφική πραγματικότητα», η οποία δεν μπορεί να διαχωριστεί από την «κινηματογραφική πραγματικότητα», αφού και οι δυο τους αποτελούν κομμάτια της τελικής ταινίας. Οι θεατές εισάγονται επίσης στη «μετα-κινηματογραφική πραγματικότητα» της ταινίας, όταν βλέπουν τους κινηματογραφούμενους να παρουσιάζονται ως θεατές της ίδιας τους της ταινίας σε μια αίθουσα κινηματογράφου. Στο τέλος της ταινίας βλέπουμε τον Jean Rouch και τον Edgar Morin να μπαίνουν στο Μουσείο Ανθρωπολογίας του Παρισιού (Musée de l'Homme) συζητώντας για το εγχείρημά τους και επισημαίνοντας τα σημεία στα οποία πέτυχε και εκείνα στα οποία απέτυχε.

Η ταινία ξεκινά σαν ένα ρεπορτάζ στους δρόμους του Παρισιού. Οι βασικοί ήρωες παίρνουν το ρόλο του ερευνητή κάνοντας την εξής ερώτηση σε ανθρώ-

3. Jean Rouch, στο Mike Eaton (επιμ.), *Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*, The British Film Institute, 1979, σ. 51.

πους που συναντούν: «Είστε ευτυχημένοι;». Η ερώτηση αυτή είχε ιδιαίτερη σημασία εκείνη την περίοδο. Ο πόλεμος της Αλγερίας είχε δημιουργήσει ανακατατάξεις σε πολλές εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής και είχε εγείρει ερωτήματα όσον αφορά την έννοια της ταυτότητας. Οι ίδιοι οι Γάλλοι διάνυσαν μια εποχή σύγχυσης αξιών, διότι οι παλιές παραδοσιακές αξίες κατέρρεαν και έδιναν τη θέση τους σε νέες, πιο ριζοσπαστικές αντιλήψεις. Στόχος των δημιουργών της ταινίας ήταν να αποδώσουν αυτήν ακριβώς τη μεταβατική περίοδο της γαλλικής κοινωνίας μέσα από μαρτυρίες ανθρώπων διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, διαφορετικού φύλου, εθνότητας και παιδείας. Ο Rouch έλεγε χαρακτηριστικά ότι στόχος του σε αυτή την ταινία είναι «να μελετήσει αυτή την περίεργη φυλή που ζει στο Παρίσι», ένα είδος ανθρωπολογικής έρευνας «οίκου».⁴

Σε όλη τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ, οι Rouch και Morin επιχειρούν να προκαλέσουν τα συναισθήματα και τις σκέψεις των ανθρώπων. Χρησιμοποιούν συχνά την τεχνική της συνέντευξης με ερωτήσεις προσωπικές που έχουν ως στόχο την ανάδυση του «εσωτερικού» εαυτού. Για παράδειγμα, σε μια σκηνή που θυμίζει ψυχοθεραπευτική συνεδρία, η Magyλου αποκαλύπτει τα συναισθήματά της στον Morin κατά τρόπο δραματικό. Ο Rouch θεωρούσε ότι οι τεχνικές αυ-

4. Ο Rouch είχε γυρίσει αρκετές εθνογραφικές ταινίες στην Αφρική πριν από το *Χρονικό ενός καλοκαιριού*, όπως *Maitres Fous* (Τρελοί άρχοντες, 1955), *Moi, un noir* (Εγώ, ένας μαύρος, 1957), *La Pyramide Humaine* (Η ανθρώπινη πυραμίδα, 1959) κ.ά.

τοσχεδιασμού πρέπει να ενθαρρύνονται, ούτως ώστε οι κινηματογραφούμενοι να νιώθουν πιο ελεύθεροι να εκφραστούν. Χαρακτηριστική σκηνή αυτοσχεδιασμού είναι εκείνη στην οποία η Marceline περπατάει στις Halles κρατώντας ένα μικρό εγγραφέα ήχου και ανακαλεί μνήμες από τον εγκλεισμό της σε γερμανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης. Η σκηνή αρχίζει με ένα γκρο πλαν της Marcelin, η οποία μιλάει στον εαυτό της. Στη συνέχεια, η κάμερα κινείται σταδιακά προς τα πίσω, ενώ η φωνή της Marceline εξακολουθεί να ακούγεται. Η εξαιρετική εικονοληψία του Michel Brault συμβάλλει στην εκφραστική δύναμη της σκηνής.

Η ταινία κατηγορήθηκε ότι επικεντρώθηκε σε ανθρώπους που ανήκαν σε μια συγκεκριμένη πολιτική και καλλιτεχνική ομάδα. Ο Moïse, ο οποίος ήταν ο κύριος υπεύθυνος για την επιλογή των ανθρώπων που κινηματογραφήθηκαν, δεν αναφέρει πουθενά στην ταινία το γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες ανήκαν στην πολιτική ομάδα που σχετιζόταν με το πολιτικό και φιλοσοφικό περιοδικό *Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα (Socialisme ou Barbarie)* του Κορνήλιου Καστοριάδη, το οποίο εκδιδόταν στο Παρίσι τη δεκαετία του '60, γνωστό για τις τολμηρές αναθεωρητικές ιδέες του.

Το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* άσκησε μεγάλη επίδραση στη γαλλική κινηματογραφική σχολή της δεκαετίας του '60, γνωστή ως *Νέο Κύμα (Nouvelle vague)*. Επηρέασε πολύ τον Jean Luc Godard, ο οποίος εισήγαγε διάφορα στοιχεία, όπως τη συνέντευξη και την αυτοαναφορικότητα, σε ταινίες μυθοπλασίας.

Οι κύριες διαφορές ανάμεσα στην αμερικανική

και τη γαλλική σχολή «vérité» απορρέουν από τις διαφορετικές αντιλήψεις τους ως προς το χειρισμό της πραγματικότητας. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, μία από τις κύριες διαφορές ανάμεσα στις δύο προσεγγίσεις είναι ότι η γαλλική σχολή αντιλαμβάνεται την κάμερα ως καταλύτη, σε αντίθεση με την αμερικανική, η οποία την αντιλαμβάνεται ως εργαλείο καταγραφής. Μια άλλη βασική διαφορά τους έγκειται στη διαδικασία του μοντάζ. Ο Jean Rouch, για παράδειγμα, προτιμά τη διατήρηση της χρονολογικής σειράς των γεγονότων,⁵ ενώ η ομάδα του Drew, αν και διατηρεί μια χαλαρή χρονική δομή, πιστή στην κινηματογραφική πραγματικότητα, συχνά την καταλύει, προσπαθώντας να δημιουργήσει μέσα από το μοντάζ νέες δραματικές καταστάσεις.

Οι δύο προσεγγίσεις παρουσιάζουν επίσης διαφορές όσον αφορά την επιλογή των θεμάτων και των υποκειμένων. Οι κινηματογραφιστές της αμερικανικής σχολής επικεντρώνονται περισσότερο σε πολύ γνωστά γεγονότα και διάσημα πρόσωπα. Από την πλευρά τους, οι κινηματογραφιστές του γαλλικού *cinéma-vérité* εστιάζουν περισσότερο σε ανώνυμους ανθρώπους. Στο *Χρονικό ενός καλοκαιριού*, οι άνθρωποι που δίνουν συνέντευξη ανήκουν σε ένα συγκεκριμένο πνευματικό κύκλο ο οποίος, αν και δεν αποτελείται από «ανώνυμους», δεν περιλαμβάνει διασημότητες ή πρόσωπα της επικαιρότητας.

Ο James Blue, αναφερόμενος στις δύο σχολές,

5. Οι θεωρίες του Rouch για το μοντάζ δεν εφαρμόζονται πλήρως στο *Χρονικό ενός καλοκαιριού* εξαιτίας της μεγάλης διάρκειας του υλικού (21 ώρες).

γράφει: «Οι Ευρωπαίοι είναι εκλεκτικοί. Πάντα αναζητούν την Αλήθεια-Θεό. Παρεμβαίνουν, ερευνούν, παίρνουν συνεντεύξεις, προκαλούν καταστάσεις οι οποίες ενδέχεται ξαφνικά να αποκαλύψουν κάτι. Γίνεται μια προσπάθεια να αποσπαστούν από το υποκείμενο ένα είδος δημιουργικής συμμετοχής. Οι Αμερικανοί δίνουν, κατά κύριο λόγο, έμφαση στα «σκληρά γεγονότα». Απέχουν από κάθε είδους παρέμβαση, όποιος κι αν είναι ο σκοπός της. Καλλιεργούν μια επίμονη παθητικότητα επιδιώκοντας την “αυτο-εξαφάνιση” (self-effacement) του σκηνοθέτη. Θέλουν να κάνουν τους κινηματογραφούμενους να ξεχάσουν ότι βρίσκονται εκεί».⁶

Πάντως, ακόμα κι αν οι Αμερικανοί κινηματογραφιστές του *cinéma-verité* προτιμούν μια λίγο έως πολύ παθητική καταγραφή της «πραγματικότητας», θεωρούν, όπως και οι Γάλλοι, ότι η αποκάλυψη της «αλήθειας» είναι ο πρωταρχικός στόχος στις ταινίες τους. Τόσο η αμερικανική όσο και η γαλλική σχολή του *cinéma-verité* αντιλαμβάνονται τον κινηματογράφο ως ένα μέσο που μπορεί να αποκαλύψει την «αλήθεια». Ο Leacock, αναπτύσσοντας τη θεωρία του για τη «ζωντανή κάμερα», υποστηρίζει ότι ο ρόλος της κάμερας δεν είναι μόνο να καταγράφει γεγονότα αλλά και συναισθήματα, και γενικότερα «την ουσία της ζωής». Και οι δύο σχολές πιστεύουν ότι η «πραγματικότητα» βρίσκεται όχι μόνο στον υλικό κόσμο αλλά και στο μυαλό και στα συναισθήματα των ανθρώπων. Η διαφορά τους είναι ότι για τη γαλλική σχολή η

6. James Blue, στο M. Ali Issari & Doris A. Paul (επιμ.), *What is Cinema «vérité»?»,* ό.π., σ. 105.

εσωτερική πραγματικότητα πρέπει να προκαλείται ώστε να μπορέσει να εκδηλωθεί, ενώ για τους Αμερικανούς κινηματογραφιστές η εσωτερική πραγματικότητα αποκαλύπτεται μέσα από την εγγύτητα της παρατήρησης.

Όπως παρατηρούν οι Issari και Paul, «ο Rouch φαίνεται να ξεσκεπάζει την αλήθεια μέσα από μια διαδικασία αυτο-αποκάλυψης, ενώ οι Leacock και Drew προσπαθούν να αποκαλύψουν την αλήθεια συλλαμβάνοντας στιγμές απροσδόκητων εκδηλώσεων του ψυχοισμού στην καθημερινή ζωή. Ο Rouch θέλει να εξηγήσει την “αιτία ύπαρξης” της ζωής, ενώ οι Leacock και Drew θέλουν να την αφήσουν να αποκαλυφθεί μόνη της».⁷

Οι διαφορετικές μέθοδοι και στρατηγικές που χρησιμοποιούν αντίστοιχα η γαλλική και η αμερικανική σχολή του *cinéma-verité* συνδέονται με τα πολιτισμικά και πνευματικά περιβάλλοντα στα οποία αναπτύχθηκαν.

Στην περίπτωση του Rouch, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο Γάλλος ανθρωπολόγος-κινηματογραφιστής έχει επηρεαστεί από τον Lacan και τον Foucault, αφού το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* εμπεριέχει ορισμένες επιστημολογικές σκέψεις σχετικά με τη «γνώση» και επίσης εκφράζει ένα ψυχαναλυτικό ενδιαφέρον για την ανάλυση των συναισθημάτων των ανθρώπων πίσω από το προσωπείο της καθημερινής τους συμπεριφοράς.

Από την άλλη μεριά, η ομάδα του Drew πιθανόν

7. M. A. Issari & D. A. Paul (επιμ.), *What is Cinema «vérité»?»,* ό.π., σ. 108.

να επιπρεάστηκε από τη δημοσιογραφική προσέγγιση που είχε υιοθετήσει εκείνη την εποχή η λογοτεχνία. Συγγραφείς όπως ο Tom Wolfe ή ο Truman Capote ήθελαν να εκφράσουν τις ιδέες τους με ένα μη μυθοπλαστικό τρόπο και γι' αυτό υιοθέτησαν το μυθιστόρημα-ντοκουμέντο. Επιπλέον, οι διάφορες θεωρίες της pop art, που κυριαρχούσαν στη δεκαετία του '60 προσδίδοντας στο καθημερινό, ευτελές και κοινότοπο την ιδιότητα έργου τέχνης, είναι δυνατόν να επιπρέασαν το αμερικανικό *cinéma-vérité* στην ενασχόλησή του με την καταγραφή της ρουτίνας της καθημερινής ζωής.

Εκτός από τις διαφορές στη μεθοδολογία, που καθορίζονταν κυρίως από τα διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα και το διαφορετικό πνευματικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύχθηκαν οι δύο προσεγγίσεις, υπάρχουν ανάμεσά τους και πολλές ομοιότητες. Συγκεκριμένα, τόσο η γαλλική όσο και η αμερικανική σχολή εκφράζουν την αποστροφή τους προς οποιαδήποτε σκηνοθετημένη πραγματικότητα και την αντίρρησή τους ως προς τη χρήση επαγγελματιών ηθοποιών ή στημένων σεναρίων στις ταινίες τους. Οι Rouch και Leacock, όπως και οι Ιταλοί νεορεαλιστές, πιστεύουν ότι το δράμα ελλοχεύει στην καθημερινή ζωή και εκεί είναι που οφείλουμε να ψάξουμε.

Μία άλλη βασική ομοιότητα ανάμεσα στις δύο σχολές είναι η ανθρωποκεντρική προσέγγιση. Παρά το γεγονός ότι σχεδόν όλα τα ντοκιμαντέρ είναι ανθρωποκεντρικά, αφού ασχολούνται με ανθρώπους, η χρήση αυτού του όρου στο *cinéma-vérité* δεν υποδηλώνει μόνο την πρωταρχική σημασία των προσώπων

σε αυτές τις ταινίες αλλά και μια πίστη στον άνθρωπο ως βασικό φορέα κοινωνικής αλλαγής. Σε ταινίες όπως ο *Πρώτος γύρος*, η ομάδα του Drew εκφράζει την πίστη της στην «προσωπικότητα» ως διαμορφωτή του κοινωνικού γίγνεσθαι. Η εστίαση στην αποτύπωση των προσωπικοτήτων των δύο υποψηφίων σε βάρος των πολιτικών τους πεποιθήσεων αντικατοπτρίζει την πίστη των κινηματογραφιστών στο άτομο ως βασικό φορέα αλλαγής. Με ανάλογο τρόπο και ο Rouch, στο *Χρονικό ενός καλοκαιριού*, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στη στάση των ανθρώπων απέναντι στα κοινωνικά ή στα προσωπικά προβλήματα, φανερώνει την πίστη του στη σπουδαιότητα του ανθρώπου και την εμπιστοσύνη του στην ικανότητα του ατόμου να διαμορφώνει ή να αλλάζει το περιβάλλον του. Μοναδική εξαίρεση όσον αφορά τον πρωταρχικό ρόλο που παίζει το άτομο στην κοινωνία αποτελούν οι ταινίες του Αμερικανού Frederick Wiseman. Ο Wiseman, στη δεκαετία του '60, σε ταινίες όπως οι *Titicut follies*, *Γυμνάσιο (High School)* και *Βασική εκπαίδευση (Basic Training)* καταγράφει τη σημασία που έχουν και την εξουσία που ασκούν τα ιδρύματα και οι κοινωνικοί θεσμοί στη σύγχρονη κοινωνία, ενώ παράλληλα δείχνει τον άνθρωπο εγκλωβισμένο στις κοινωνικές δομές.

Παρά τις ομοιότητες και τις διαφορές τους, τόσο η ευρωπαϊκή όσο και η αμερικανική προσέγγιση του *cinéma-vérité* έχουν ένα θεμελιώδες κοινό χαρακτηριστικό: την ανελαστικότητα ως προς τις θεωρητικές αντιλήψεις και τις κινηματογραφικές στρατηγικές τους. Αν ο Rouch, λόγου χάριν, έδινε μεγαλύτερη έμφαση στο κοινότοπο και τετριμμένο στοιχείο της κα-

θημερινότητας, θα είχε ίσως δημιουργήσει μια πιο σύνθετη εικόνα της πραγματικότητας. Από την άλλη πλευρά, αν οι Drey, Leacock και Pennebaker επιχειρούσαν ορισμένες φορές μια πιο δυναμική παρέμβαση στα γεγονότα, θα πλησίαζαν περισσότερο τη θεωρία του Vertov για έναν κινηματογράφο που «αποκαλύπτει αντί να καταγράφει εξωτερικά».

Το *cinéma-vérité* παραμένει μέχρι τις μέρες μας το κίνημα που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στο ντοκιμαντέρ, ενώ ταυτόχρονα λειτούργησε και ως πεδίο στο οποίο κατεξοχήν αναπτύχθηκαν οι τρέχουσες θεωρίες για τις μη μυθοπλαστικές ταινίες. Οι ποικίλοι προβληματισμοί και πειραματισμοί των πρωτεργατών του σχετικά με την αναπαράσταση της πραγματικότητας συνείχαν στο να τεθούν πολλά ερωτήματα συναφή με τις έννοιες της «αντικειμενικότητας» και της «αλήθειας», αφήνοντας όμως ταυτόχρονα χώρο για νέους, πιο τολμηρούς πειραματισμούς.

6

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ; ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΚΑΙ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΟΡΙΣΜΟΥ

Για πολλά χρόνια κυριαρχούσε η αντίληψη ότι εθνογραφικά ντοκιμαντέρ είναι αυτά που έχουν ως θέμα τις «εξωτικές κοινωνίες». Η αντίληψη αυτή στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό σε πραγματικά γεγονότα, καθώς οι δημιουργοί επέμεναν αρχικά να κινηματογραφούν κοινωνίες που βρίσκονταν υπό εξαφάνιση. Η τάση αυτή καταγραφής του ξένου, του «εξωτικού», κυριάρχησε στα πρώτα χρόνια παραγωγής εθνογραφικών ταινιών. Η κινηματογραφική λήψη αποτελούσε συμπληρωματικό εργαλείο του γραπτού λόγου σε θεματολογικές περιοχές που δύσκολα θα μπορούσαν να αποδοθούν από το γραπτό λόγο εξίσου ρεαλιστικά και με την ανάλογη συγκινησιακή φόρτιση, όπως, για παράδειγμα, τελετουργικές δραστηριότητες ή χοροί κτλ.

Πρωτοπόρος της οπτικής ανθρωπολογίας είναι ο Felix-Louis Regnault. Το 1895, τον ίδιο χρόνο που οι αδερφοί Lumière γυρνούσαν τις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες (*L'Arrivée D'Un Train*, *La Sortie Des Usines*), ο Regnault χρησιμοποίησε το «χρονο-

