

Σ
Σ
α
υ
ρ
ν
η
υ
τ
ε
ι
αν
ο
κό
ρι
ός
ιά
ια
ει

8 Η ΤΑΙΝΙΑ ΤΗΣ ΤΡΙΝΗ Τ. ΜΙΝΗ-ΧΑ ΑΝΑΣΥΝΘΕΣΗ (REASSEMBLAGE) ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΣΤΟΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

«Η Δύση τα φορτίζει όλα με ένα μήνυμα, σαν
μια εξουσιαστική θρησκεία που επιβάλλει τη
βάφτιση σε όλους τους ανθρώπους».

ROLAND BARTHES

Κεντρικό θέμα τόσο στα θεωρητικά κείμενα όσο
και στο κινηματογραφικό έργο της Βιετναμέ-
ζας Τρίνη Τ. Μίνη-χα είναι η κριτική του δυ-
τικού τρόπου αντίληψης για τις «άλλες» κοινωνίες.

Το ντοκιμαντέρ *Ανασύνθεση (Reassemblage)*, που
είναι η πρώτη ταινία της Τρίνη Τ. Μίνη-χα, ολοκλη-
ρώθηκε το 1982. Αναφέρεται στην καθημερινή ζωή
των γυναικών που ζουν στη Σενεγάλη, ενώ συγχρό-
νως αποτελεί ένα κριτικό σχόλιο πάνω στην ίδια τη
λειτουργία του ντοκιμαντέρ και του εθνογραφικού
κινηματογράφου.¹ Στην *Ανασύνθεση*, οι συμβατικές
κινηματογραφικές πρακτικές καταλύονται, με σκοπό

1. Το 1985 η Τρίνη Τ. Μίνη-χα γύρισε άλλη μία ταινία στη
Δυτική Αφρική: *Naked Spaces: Living is Round*.

να τεθεί σε αμφισβήτηση η παραδοσιακή φόρμα του εθνογραφικού κινηματογράφου και ο ρόλος του ανθρωπολόγου-κινηματογραφιστή.

Η Trinh T. Minh-ha καλεί τους θεατές να αντιμετωπίσουν την ταινία με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο από αυτόν στον οποίο έχουν συνηθίσει. Αντί να απευθύνεται στην κριτική σκέψη, όπως κάνουν τα περισσότερα ντοκιμαντέρ, η σκηνοθέτις απευθύνεται στις αισθήσεις των θεατών. Πρόθεσή της είναι η διέγερση των αισθήσεων και των συναισθημάτων, μια πρακτική αντίθετη με αυτή των περισσότερων εθνογραφικών ταινιών, που στηρίζονται στη μετάδοση της πληροφορίας μέσω του ορθού λόγου.

Η Trinh T. Minh-ha αντιτίθεται στην ταξινομική manía του εθνογραφικού κινηματογράφου, ο οποίος απεικονίζει κατά κατηγορίες τις δραστηριότητες των ανθρώπων, προκειμένου να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ότι καταγράφει το σύνολο της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Στη θέση αυτού του συμπαγούς, «τετράγωνου» κινηματογράφου, η Βιετναμέζα σκηνοθέτις προτείνει τη δημιουργία ενός «στρογγυλού», θραυσματικού κινηματογράφου, όπου τα μηνύματα δεν είναι παγιωμένα, αλλά αποτελούν προϊόντα συνεχούς διαπραγμάτευσης. Το προσδοκώμενο αποτέλεσμα είναι να βρεθεί ο θεατής σε μια μόνιμη κατάσταση αβεβαιότητας, εξαιτίας της συνεχούς αναίρεσης όλων των κινηματογραφικών κωδίκων. Αυτό επιτυγχάνεται με «jump cuts», υπερβολικά κοντινά πλάνα, επαναλήψεις, πλάνα υπερεκτεθειμένα στον ήλιο, ούτως ώστε να «καίγονται», περάσματα από το ένα πλάνο στο άλλο, που αντιβαίνουν τους κανόνες της «ομαλίας» κινηματογραφικής αφήγησης. Οι παραπάνω

τεχνικές συντείνουν στην κατάργηση οποιασδήποτε βεβαιότητας και ψευδαίσθησης χωροχρονικής ενότητας. Τα όρια μεταξύ αρχής, μέσης και τέλους μιας σκηνής είναι δυσδιάκριτα, με αποτέλεσμα ο θεατής να δυσκολεύεται να παρακολουθήσει τον αφηγηματικό ιστό της ταινίας.

Ο ήχος και η εικόνα έχουν στόχο να μας προφυλάξουν από την ψευδαίσθηση μιας αντικειμενικής καταγραφής της πραγματικότητας, υπενθυμίζοντάς μας ότι αυτό που βλέπουμε δεν είναι η πραγματικότητα αλλά μια ερμηνεία της, μια κατασκευή. Ο ήχος δεν είναι σύγχρονος με την εικόνα, κάτι που εντείνει την αίσθηση του ανοίκειου. Στην *Ανασύνθεση* υπάρχουν τεσσάρων ειδών ήχοι: οι φωνές των Σενεγαλέζων, η φωνή της ίδιας της Trinh T. Minh-ha, η μουσική επένδυση –όπου αυτή υπάρχει– και, τέλος, διάφοροι άλλοι θόρυβοι. Οι φωνές των Σενεγαλέζων λειτουργούν ως ηχητική υπόκρουση. Εφόσον δε μεταφράζονται αυτά που λένε είτε με τη μορφή προφορικού σχολίου είτε με τη μορφή υποτίτλων, ο λόγος τους δε γίνεται κατανοητός, τουλάχιστον από ένα δυτικό κοινό που δε μιλά τη γλώσσα τους.

Εκ πρώτης όψεως, η τακτική αυτή μοιάζει να ακολουθεί μια εθνοκεντρική άποψη, ιδεολογικά αντίθετη προς το έργο της Trinh T. Minh-ha. Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι η χρήση του λόγου είναι ένα ζήτημα που έχει απασχολήσει εκτεταμένα διάφορους ανθρωπολόγους και κινηματογραφιστές. Έως το 1960, στα περισσότερα ντοκιμαντέρ κυριαρχούσε η φωνή ενός παντοδύναμου και άρατου αφηγητή, ο οποίος μιλούσε ως αυθεντία για τους ανθρώπους που αποτελούσαν το αντικείμενο της ταινίας. Σε αυ-

τό το εθνοκεντρικό είδος ντοκιμαντέρ ο αφηγητής ήταν ο μόνος φορέας του λόγου. Οι ίδιοι οι άνθρωποι που ήταν αντικείμενα της κινηματογράφησης δεν είχαν λόγο, αφού ο αμετάφραστος λόγος τους, εάν υπήρχε, λειτουργούσε απλώς ως ηχητικό περιβάλλον. Από το 1960 και έπειτα, σε μια προσπάθεια περιορισμού του εξουσιαστικού ρόλου του ανθρωπολόγου-κινηματογραφιστή, έγιναν πολλές συζητήσεις σχετικά με την ιδιαίτερη σημασία που έχει το να ακούγεται και να επικοινωνείται ο λόγος των ανθρώπων που κινηματογραφούνται. Το προφορικό σχόλιο του αφηγητή περιορίστηκε κατά πολύ, ενώ σε κάποια είδη ντοκιμαντέρ, όπως το αμερικανικό *cinéma-vérité*, καταργήθηκε τελείως (βλ. κεφάλαιο 5). Γιατί λοιπόν η Trinh T. Minh-ha επαναφέρει τη συγκεκριμένη πρακτική χρήση του λόγου; Όπως υποστηρίζει η ίδια, με αυτόν τον τρόπο επιδιώκει να ακυρώσει εντελώς τη χρήση της γλώσσας ως φορέα νοήματος: «Μετατρέπω τη γλώσσα σε μουσική, αμφισβητώ την τάση της κατανόησης της γλώσσας αποκλειστικά και μόνο ως νοήματος».² Ένα άλλο στοιχείο που χρησιμοποιεί η Trinh T. Minh-ha είναι η επανάληψη. Το στοιχείο αυτό γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στο θεατή χάρη σε ένα προφορικό σχόλιο της ίδιας της σκηνοθέτιδος που ακούγεται στην ταινία. Η φράση «Δε σκοπεύω να μιλήσω για, απλώς να μιλήσω γύρω από» επαναλαμβάνεται πολλές φορές, είτε ολόκληρη είτε αποσπασματικά. Συνοδευόμενη από διαφορετικές εικόνες κάθε φορά, παράγει πολλά και

2. Constance Penley & Andrew Ross, «Interview with Trinh T. Minh-ha», *Camera Obscura*, 13-14 (1985), σ. 90.

διαφορετικά νοήματα. Όπως εξηγεί η ίδια, «ως θεατές, συχνά κατασκευάζουμε ένα νόημα ή κάνουμε μια μεταφορική σύνδεση συσχετίζοντας την εικόνα με το σχόλιο που τη συνοδεύει. Οι επαναλήψεις της ίδιας πρότασης, συνοδευόμενες από διαφορετικές κάθε φορά εικόνες, βοηθούν στο να αντιληφθούμε την πολυσχιδή και ρευστή σχέση ανάμεσα στο αυτί και το μάτι, την εικόνα και τη λέξη».³

Η Trinh T. Minh-ha εμφανίζει μια τρομερή απέχθεια για οποιοδήποτε νόημα παρουσιάζεται ως τετελεσμένο. Οι συχνές επαναλήψεις λέξεων ή φράσεων μέσα σε διαφορετικό οπτικό πλαίσιο είναι μια απόπειρα να αποφευχθεί οποιαδήποτε βεβαιότητα σε σχέση με το νόημα. Το προφορικό της σχόλιο αποτελείται από αποσπάσματα φράσεων που ποτέ δεν ολοκληρώνονται, οπότε δεν καταλήγουν ποτέ σε ένα τελικό νόημα. Με αυτόν τον τρόπο ασκεί μια έμμεση κριτική στην εξουσιαστική φωνή του σχολιαστή, πρακτική που χρησιμοποιείται σε πολλά «μονοφωνικά» ντοκιμαντέρ.

Στην ταινία *Ανασύνθεση*, η Trinh T. Minh-ha εμπλέκει τον προσωπικό λόγο με τον ανθρωπολογικό επιστημονικό λόγο. Αυτοαναφορικά σχόλια που ακούγονται στην ταινία, όπως: «Νιώθω όλο και λιγότερο την ανάγκη να εκφραστώ. Είναι κι αυτό κάτι που έχω χάσει; Τι άλλο έχω χάσει;», συνοδεύονται από ερωτήματα σχετικά με το ρόλο της κοινωνικής ανθρωπολογίας: «Τι μπορούμε να περιμένουμε από την ανθρωπολογία;» ή από παράθεση πραγματολογι-

3. Constance Penley & Andrew Ross, «Interview with Trinh T. Minh-ha», ό.π., σ. 92.

κών δεδομένων, όπως: «Κατά μήκος του ποταμού Σενεγάλη υπάρχει η χώρα των φυλών *Sarakhole* και *Peul*». Με τον τρόπο αυτό η Τρίνη Τ. Μίνχ-χα δημιουργεί ένα πολυδιάστατο κινηματογραφικό τοπίο που αρνείται οποιοδήποτε παγιωμένο νόημα. Επηρεασμένη από τις μεταδομικές θεωρίες στο χώρο της κοινωνικής ανθρωπολογίας και της λογοτεχνίας, η Τρίνη Τ. Μίνχ-χα εκφράζει την πεποίθηση ότι μέσα από μια συνεχή αμφισβήτηση της μορφής τα φιλιμικά κείμενα μπορούν να απαλλαγούν από απόλυτες σημασίες.

Η Τρίνη Τ. Μίνχ-χα, στο σύνολο του έργου της, καλεί τους θεατές να θέσουν ερωτήματα σχετικά με τη λειτουργία του εθνογραφικού κινηματογράφου. Καταργώντας την ψευδαίσθηση της αντικειμενικότητας και της εγκυρότητας, που κυριαρχεί στις περισσότερες εθνογραφικές ταινίες, προτείνει ένα νέο τρόπο πολυφωνικής αντίληψης της πραγματικότητας.