ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

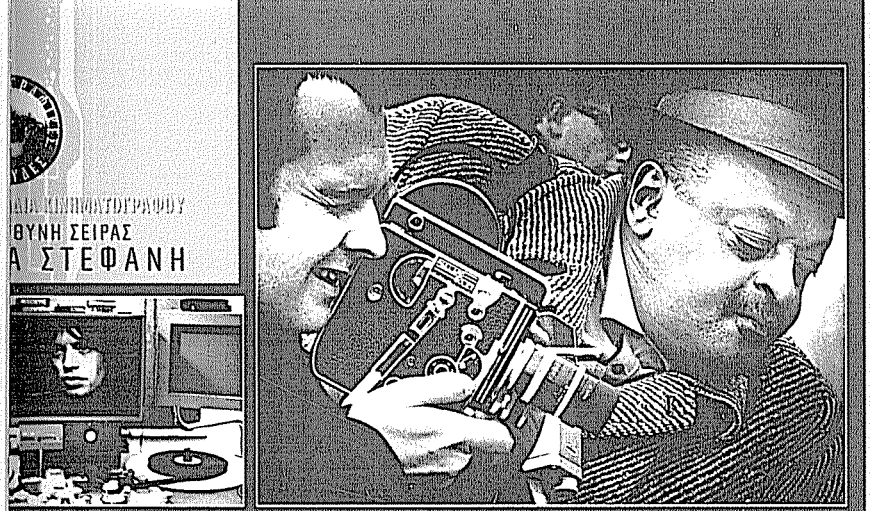
Το ντοκιμαντέρ έχει την ίδια ηλικία με τον κινηματογράφο εάν μπορούμε να πούμε ότι οι αδερφοί Lumière, σαν τον κύριο Ζουρνταίν του Μολιέρου, κάνουν ντοκιμαντέρ χωρίς να το Εέρουν. Το είδος καλύπτει πρακτικές πολύ διαφορετικές μεταξύ τους και κάθε ορισμός, αναγκαστικά, περιορίζει την πολυμορφία του. Εξετάζοντας τον κινηματογράφο, υπό το πρίσμα του ντοκιμαντέρ, είναι σαν να αναρωτιόμαστε τι είναι πραγματικά μπροστά σε μια κάμερα, ή ποια είναι η σχέση μεταξύ ταινίας και πραγματικότητας.

Η μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ είναι επομένως οι δύο άξονες της ίδιας τέχνης που συλλαμβάνει την πραγματικότητα. Σήμερα, τα όρια ανάμεσά τους συγχέονται, έχουν την τάση να διασταυρώνονται συνεχώς.

Ο Jean Breschand βασίζει την ανάλυσή του σε ταινίες και κινηματογραφιστές, από τους πρωτοπόρους Lumière, που προαναφέραμε, μέχρι τον Flaherty και τον Βερτόφ, αλλά και τον Jean Vigo, εφευρέτη της περίφημης «τεκμηριωμένης άποψης», καθώς και τις μεγάλες μορφές του Jean Rouch και του Joris Ivens, δύο κινηματογραφιστών που, για να εκφράσουν τη δημιουργικότητά τους με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, περνούν από το ντοκιμαντέρ στη μυθοπλασία και το αντίστροφο· όπως άλλωστε κάνουν ο Αμπάς Κιαροστάμι, ο Alain Cavalier και η Chantal Akerman. Τα θέματα της μνήμης και της ιστορίας συνυπάρχουν στο ντοκιμαντέρ, από το *Νύχτα και καταχνιά* (*Nuit et brouillard*) του Alain Resnais έως το *Shoah* του Claude Lanzamann, περνώντας μέσα από το σημαντικό έργο του Chris Marker.

Σύγχρονοι κινηματογραφιστές, όπως ο John van der Keuken, ο Raymond Depardon, ο Robert Wiseman, ή ο Jean-Louis Comolli, συμπληρώνουν την εικόνα που αναγκαστικά δεν μπορεί να είναι πλήρης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μεγάλη επίδραση που άσκησε η τεχνολογική πρόοδος στην ιστορία του κινηματογράφου.

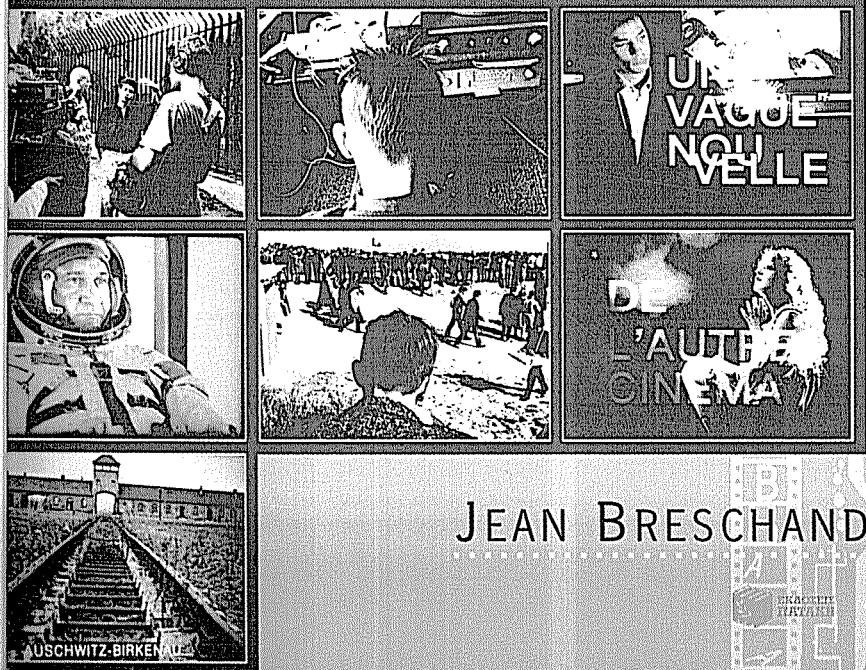
05903 ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ.ΑΛΛΗ ΟΨ
9 789601 619033
Ε10,65Λ /Ε7,46Λ
Barid κωδ. μηχ/σης 05903
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ



ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Α ΘΥΜΙΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



JEAN BRESCHAND

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως η άνευ γραπτής άδειας του εκδότη κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Εκδόσεις Πατάκη – Βιβλία για την τέχνη • Σειρά: Κινηματογραφικές σπουδές • Υπεύθυνη σειράς Εύα Στεφανή • Jean Breschand, *Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου* • Τίτλος πρωτοτύπου *Le documentaire: L'autre face du cinéma* • Διεύθυνση σειράς ξένης έκδοσης Joël Magny, Frédéric Strauss • Μετάφραση Δώρα Θυμιοπούλου • Επιμέλεια μετάφρασης Θόδωρος Σούμας • Επιμέλεια-διόρθωση Μαρία Γαβαλά • Σελιδοποίηση Κατερίνα Σταματοπούλου • Copyright© Éditions Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, Παρίσι, 2002 • Copyright© για τη ελληνική γλώσσα, Σ. Πατάκης ΑΕΕΔΕ (Εκδόσεις Πατάκη), 2003 • Πρώτη έκδοση στη γαλλική γλώσσα από τις εκδόσεις Cahiers du cinéma στη σειρά Les petits Cahiers, Παρίσι, 2002 • Πρώτη έκδοση στην ελληνική γλώσσα από τις Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, Δεκέμβριος 2006 • Η παρούσα είναι η δεύτερη εκτύπωση, Οκτώβριος 2020 • Κ.Ε.Τ. 4729 - Κ.Ε.Π. 801/20 • ISBN 978-960-16-1903-3

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ

ΠΑΝΑΓΗ ΤΣΑΛΔΑΡΗ 38 (ΠΡΩΗΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ), 104 37 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.36.50.000, 801.100.2665 - ΦΑΞ: 210.36.50.069 • ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.31.078 • ΥΠΟΚ/ΜΑ: ΚΟΡΥΤΣΑΣ (ΤΕΡΜΑ ΠΟΝΤΟΥ – ΠΕΡΙΟΧΗ Β' ΚΤΕΟ), 570 09 ΚΑΛΟΧΩΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, ΤΗΛ.: 2310.70.63.54, 2310.70.67.15 - ΦΑΞ: 2310.70.63.55 • Web site: http://www.patakis.gr • e-mail: info@patakis.gr, sales@patakis.gr

ΒΙΒΛΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΣΕΙΡΑΣ
ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ

JEAN BRESCHAND

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΔΩΡΑ ΘΥΜΙΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ

Εισαγωγή

Η έννοια του «ντοκιμαντέρ» είναι τόσο ασαφής όσο και η έννοια της «μυθοπλασίας» (fiction). Δεν υπάρχει ορισμός που θα μπορούσε να την αποδώσει ικανοποιητικά χωρίς να προκαλέσει πλήθος αντιρρήσεων. Λόγω των αντιφάσεων, πολλές είναι οι προσπάθειες να τον αποφύγουν ή καλύτερα να απαλλαγούν απ' αυτόν... χωρίς μεγάλη επιτυχία. Για του λόγου το αληθές, ο όρος «non-fiction» που επινόησαν οι Αγγλοσάξονες απλώς και μόνο μετατοπίζει το πρόβλημα.

Κατά βάθος, γύρω από κάθε ταινία ντοκιμαντέρ πλανάται πάντα η υποψία ότι δεν πρόκειται για αληθινό κινηματογράφο που κάνει τα πλήθη να ονειρεύονται (πόσοι είναι αυτοί που πηγαίνουν σινεμά για να δουν ένα ντοκιμαντέρ;) Είναι γεγονός ότι το πολιτιστικό υπόβαθρο που μοιράζεται το ντοκιμαντέρ (το υποτιθέμενο ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση), όπως και το τηλεοπτικό μοντέλο που το προωθεί (τα διάφορα «θέματα» που πλαισιώνουν ένα τηλεοπτικό μαγκαζίνο, τα ρεπορτάζ), δεν βοηθούν και πολύ στη διαμόρφωση της ταυτότητάς του.

Ωστόσο, η πορεία των ντοκιμαντέρ στις κινηματογραφικές αίθουσες τα τελευταία χρόνια, συχνά επιτυχημένη, αλλά και οι ταινίες που κινούνται μεταξύ μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, μαρτυρούν μια βαθιά αλλαγή της μορφής της κινηματογραφικής αφήγησης... όπως και του ίδιου του θεατή.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε ότι δεν υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στο τοπίο που κινηματογραφείται για μια ταινία μυθοπλασίας και σ' αυτό που κινηματογραφείται για ένα ντοκιμαντέρ. Εκτός από μία: η επιλογή ενός συγκεκριμένου καδραρίσματος, μιας διάρκειας και μιας θέσης στη διαδικασία του μοντάζ και κατά μείζονα λόγο της αφήγησης. Με άλλα λόγια πρόκειται για μια διαφορά απλώς μορφής και όχι φύσης.

Βέβαια, οι τρέχουσες θεωρίες και τα οικεία στον θεατή καλλιτεχνικά πονήματα δημιουργούν την εντύπωση ότι υπάρχουν συγκεκριμένοι αφηγηματικοί κώδικες γι' αυτά που θα ονομάζαμε «είδη» –το «ντοκιμαντέρ», τη «μυθοπλασία». Ωστόσο, τα κυρίαρχα αυτά χαρακτηριστικά δεν πρέπει να μας ξεγελούν. Από τη στιγμή που μια ταινία επινοεί η ίδια τη μορφή της, κάθε προσπάθεια κωδικοποίησης είναι μάταιη. Η τέχνη δεν είναι ποτέ καθαρή. Και ένα έργο ποτέ δεν τεχνουργείται με κανόνες, αλλά με τις εξαιρέσεις τους.

Εδώ θα περιοριστούμε σε ταινίες υποδειγματικές ως προς τις διαδικασίες τις οποίες εφαρμόζουν και την αισθητική πρωτοτυπία τους. Το στοιχείο που ερευνούν οι μορφικές επινοήσεις τους δεν είναι μόνο η ιδέα του ντοκιμαντέρ, ούτε απλώς μια άποψη περί του πραγματικού, αλλά κυρίως ένας ολόκληρος τρόπος σκέψης γύρω από τον κινηματογράφο και τις δυνατότητές του. Μια σκέψη πάνω σε παν ό,τι περιέχει μη καθαρό, με τις αντιφάσεις, τα όνειρα, την οργανική δομή του.

Η εξέταση του κινηματογράφου μέσα από το πρίσμα του ντοκιμαντέρ είναι σαν να διατυπώνει κανείς σκέψεις περί του πραγματικού μπροστά σε μια κάμερα ή σαν να αναρωτιέται για τη σχέση της ταινίας με την πραγματικότητα. Κάτι τέτοιο συνεπάγεται επιλογή ενός άξονα σκέψης, ο οποίος προϋποθέτει ότι ο κινηματογράφος ανανεώνεται ριζικά κάθε φορά που καταφέρνει να φωτίσει στοιχεία ενός κόσμου, ο οποίος ως τότε παρέμενε ασύλληπτος. Μια ταινία μετατοπίζει το βλέμμα του θεατή της και ανασυνθέτει το πεδίο του ορατού, δηλαδή τα όσα είναι σε θέση να δει από τον σύγχρονό του κόσμο, τον δικό του κόσμο, στον οποίο λίγο ως πολύ κατοικεί. Η ορατότητα δεν είναι μόνο το πεδίο το οποίο σαρώνεται από το βλέμμα (ως εκεί που βλέπω), αλλά και το δίκτυο των γνώσεων, το φίλτρο που αποτελούν οι «εικόνες- οθόνες» (images écrans) οι οποίες οργανώνουν το βλέμμα. Η πραγματικότητα είναι αναπόσπαστη από τα μέσα με τα οποία γίνεται αντιληπτή. Γι' αυτό και μπορούμε να πούμε ότι οι ταινίες δεν αποκαλύπτουν τόσο την ίδια την πραγματικότητα, όσο έναν τρόπο να την κοιτάζεις και να την καταλαβαίνεις. Η πραγματικότητα, την οποία θεωρούμε προφανή, βασίζεται μόνο στο προφανές του ντεκουπάζ μέσω του οποίου εμφανίζεται. Είναι βέβαιο ότι το ντοκιμαντέρ το συνειδητοποιεί αυτό περισσότερο απ' τη μυθοπλασία· πλησιάζει αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κινηματογράφο της αποσαφήνισης. Όμως το ντοκιμαντέρ και η μυθοπλασία δεν έπαψαν ποτέ να στηρίζονται το ένα στο άλλο, με κοινό στοιχείο την εστίασή τους σε μια σειρά απεικονίσεων που συνθέτουν τόσο το θέμα όσο και τη θέση του μέσα στον κόσμο.



Ο άνθρωπος του Αράν - Man of Aran, Robert Flaherty, 1934. Στο πεδίο αντίθετης λήψης, τα κύματα του ωκεανού σκάζουν ορμητικά στα βράχια των νήσων Αράν. Ανέκαθεν ο άνθρωπος ύψωνε το ανάστημά του μπροστά στα στοιχεία της φύσης.

Πρώτο μέρος

Κεφάλαιο 1

Οι απαρχές του ντοκιμαντέρ

Το σινεμά χωρίς το μοντάζ

Η χρήση του όρου «ντοκιμαντέρ» αρχίζει να τυποποιείται στη διάρκεια της δεκαετίας του '30. Ο John Grierson[1] φέρεται ότι δανείστηκε πρώτος το επίθετο documentaire για να το χρησιμοποιήσει ως ουσιαστικό σ' ένα άρθρο του στην εφημερίδα *New York Sun*, στις 8 Φεβρουαρίου του 1926, με θέμα τη δεύτερη ταινία του Robert Flaherty, *Moana*. Ωστόσο, είναι συνετό να διατηρούμε κάποιες αμφιβολίες γύρω από αυτήν τη διπλή καθιέρωση – ο πατέρας του ντοκιμαντέρ παίρνει το χρίσμα από τον μελλοντικό πάπα του βρετανικού ντοκιμαντέρ. Οι Γάλλοι ήδη χρησιμοποιούσαν τον όρο μια δεκαετία πρωτύτερα. Η χρήση του βέβαια ήταν σχετικά αυθαίρετη, επειδή ο τομέας τον οποίο κάλυπτε δεν είχε καθοριστεί ακόμα με σαφήνεια. Πράγματι, η βασική παραγωγή ταινιών που στόχο τους είχαν να μεταδώσουν στο κοινό μια εικόνα της πραγματικότητας συνοψιζόταν στα επίκαιρα (το στούντιο Pathé δημιουργεί το δικό του *Pathé-Journal* το 1908,

1. Βλ. σελ. 20

το στούντιο Gaumont τα δικά του *Gaumont-Actualités* το 1910) και στις ταξιδιωτικές ταινίες, τις λεγόμενες «travelogues». Στον ευθύ κινηματογραφικό δρόμο που είχαν χαράξει οι αδερφοί Lumière, η έννοια του «ακίνητου ταξιδιού» (voyage immobile) εξακολουθούσε να κυριαρχεί.

Επομένως, αυτό που στην ουσία χρονολογείται με το άρθρο του Grierson είναι η ανάδυση μιας νέας πρακτικής. Δεν είναι τυχαίο ότι και στον τομέα της φωτογραφίας παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο. Για να γίνει γνωστή ως τέχνη, η φωτογραφία χρειάστηκε να αγωνιστεί ενάντια στην ίδια της τη λειτουργία «τεκμηρίωσης» (fonction «documentaliste»). Γύρω στα 1930, αρχίζει να διαδίδεται η ιδέα ότι στο ίδιο εγχείρημα μπορεί να συνδυαστεί η τέχνη με την τεκμηρίωση. Το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η φωτογραφική καμπάνια την οποία ξεκινά το 1935 η Farm Security Administration και στην οποία οφείλουμε ένα εξαιρετικό πορτρέτο της Αμερικής, που εκείνη την εποχή διέρχεται κρίση. Η έννοια του «ντοκιμαντέρ» επιβάλλεται στον τομέα της φωτογραφίας με τόση ορμή, ώστε κατά κάποιο τρόπο γίνεται σύμφυτη ανάγκη της.

Τα βασικά γνωρίσματα του ντοκιμαντέρ είναι η διεκδίκηση του ρεαλισμού, η σύλληψη των πραγμάτων «όπως ακριβώς είναι», η εμπειρία της καταστροφής –στο παράδειγμά μας, η κρίση του 1929–, μια δεδηλωμένη ηθική τοποθέτηση και, τέλος, η συνειδητοποίηση της ιδιαιτερότητας του συγκεκριμένου μέσου. Πρόκειται για ιδιαιτερότητες που απαιτούν διαρκώς την επιβεβαίωσή τους.

Την περίοδο κατά την οποία συντελείται το πέρασμα από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο, βρίσκουμε εν ενεργεία την ίδια τάση στο πεδίο του σινεμά. Με άλλα λόγια, περισσότερο από μια αισθητική αυτή καθ' εαυτήν, πρόκειται για μια σχέση με τον κόσμο, αυτό που αργότερα θα ονομαστεί βλέμμα και που εδώ βρίσκει την απόλυτη έκφρασή του. Εξάλλου, η λέξη ντοκιμαντέρ πηγάζει από ένα λατινικό όρο: στα λατινικά το ντοκουμέντο είναι το έγγραφο που χρησιμεύει ως απόδειξη ή ως πληροφορία, και αντιπροσωπεύει μια συγκεκριμένη αντίληψη της πραγματικότητας που προέρχεται από το χώρο της δικαιοσύνης και της θρησκείας. Πράγματι, η ιδέα ότι αυτό που βλέπουμε έχει συμβεί στην πραγματικότητα είναι η βάση της πίστης μας στη φωτογραφημένη εικόνα, είτε αυτή κινείται είτε όχι. Με άλλα λόγια, σε ένα φωτοευαίσθητο φιλμ αποτυπώνεται ένα παιχνίδι με το φως που παράγεται από το συνδυασμό ενός κατεργασμένου μηχανισμού και ενός φυσικού φαινομένου· είναι η ενσάρκωση μιας αλήθειας την οποία



Mauvaises herbes, «άποψη» αρ. 64 του καταλόγου των αδερφών Lumière, 1896. Τα φύλλα δονούνται, ο καπνός στροβιλίζεται, η παραμικρή κίνηση είναι σημαντικό γεγονός.

θεωρούμε εγγενή. Εκεί βασίζεται η έννοια της οντολογίας της φωτογραφικής εικόνας.

Η εφεύρεση των Lumière

Η εφεύρεση του κινηματογράφου δεν μπορεί να διαχωριστεί από το φωτογραφικό μοντέλο που στιγμάτισε τον 19ο αιώνα, και από την προσπάθεια αυτού του μοντέλου να αναπαραγάγει την κίνηση του κόσμου (με ήχους και χρώματα).

Ένας από τους πολλούς πειραματιστές αυτής της νέας τεχνολογίας, ο Ducos du Hauron, γράφει το 1864 στο δίπλωμα ευρεσιτεχνίας του για μια κάμερα που πιθανότατα ποτέ δεν κατασκεύασε: «Με τη βοήθεια της συσκευής μου είμαι σε θέση να αναπαραγάγω μια πομπή, μια παρέλαση και στρατιωτικά γυμνάσια, [...] ένα ή περισσότερα πρόσωπα να χορεύουν, [...] τις κινήσεις των κυμάτων (πλημμυρίδα), την πορεία των νεφών σε θυελλώδη ουρανό, [...] την εικόνα που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια ενός παρατηρητή ο οποίος κυκλοφορεί σε μια πόλη, στο χώρο ενός μνημείου ή σε μια ενδιαφέρουσα χώρα.»

Αυτή η περιγραφή είναι στο πνεύμα του έργου που, ήδη από το 1843, επιτελεί στο χώρο του τύπου το διάσημο και έγκριτο περιοδικό *L'Illustration,* αλλά και το περίφημο περιοδικό γεωγραφίας *Le Tour du monde* που ιδρύθηκε το 1860. Περιγράφει εξάλλου αυτό που, τριάντα χρόνια αργότερα, θα αποτελέσει το ακριβές πρόγραμμα των δημόσιων προβολών που αρχίζουν να πραγματοποιούν όλο και συχνότερα οι αδερφοί Lumière. Ορισμένοι τίτλοι: *24e chasseurs alpins: défilé au pas (24 αλπινιστές κυνηγοί: η παρέλαση), Procession à Séville (Λιτανεία στη Σεβίλλη), Londres, danseuses des rues (Λονδίνο, χορεύτριες του δρόμου), Barque sortant du port (Βάρκα που βγαίνει από το λιμάνι), Gros temps en mer (Κακοκαιρία στη θάλασσα), Les pyramides et le Sphinx (Οι πυραμίδες και η Σφίγγα), Paris, place de l'Opéra (Παρίσι, η πλατεία της Όπερας)...*

Όλες αυτές οι ταινίες ομαδοποιούνται με γενικό τίτλο «θέματα της επικαιρότητας»: αποκαλούνται δε και «απόψεις». Ο κόσμος εμφανίζεται σαν μια ακολουθία πινάκων, στιγμιότυπων που καδράρονται με ακρίβεια. Αυτού του είδους το μοντάζ θυμίζει κατάλογο. Σε μια πρώτη ανάγνωση των τίτλων αντιλαμβάνεται κανείς αμέσως ότι οι λέξεις και τα ονόματα μπορούν να αλλάζουν. Με μια πιο προσεκτική εξέταση, αυτά τα «θέματα της επικαιρότητας» αποκαλύπτουν το πώς η αστική τάξη της εποχής, στο απόγειό της, αναπαριστά τον εαυτό της αλλά και την κυριαρχία της στον κόσμο. Έναν κόσμο που οι εκπρόσωποί της σύντομα θα διατρέξουν απ' άκρη σ' άκρη. Τα ταξίδια στις εξωτικές χώρες έχουν τουριστικό χαρακτήρα, η Ιστορία καταλήγει να είναι μόνο επίσημες τελετές και παρελάσεις, η οικογένεια είναι μόνο παιδιά και αναψυχή: μια αισθητική του μνημείου.

Ωστόσο, ξαναβλέποντας κανείς αυτές τις παλιές ταινίες, δεν μπορεί να μη νιώσει την ιδιαίτερη γοητεία τους, τη γοητεία που κρύβουν οι μικρές κινήσεις που μόνο η κινηματογραφική μηχανή καταφέρνει να καταγράψει και να ξαναζωντανέψει: οι έλικες του καπνού, τα σύννεφα της σκόνης, το τρεμούλιασμα των φύλλων στον άνεμο[2]. Κάθε κίνηση στον κόσμο γίνεται αντικείμενο παρατήρησης, όπως καθετί αστάθμητο γενικότερα, όλα τα μικρά απρόοπτα συμβάντα, τα ασήμαντα και φευγαλέα. Με τα εφήμερα ίχνη μιας παρουσίας, το σημάδι του απρόβλεπτου, την ένδειξη του στιγμιαίου, έτσι μόνο επαληθεύεται ένα γεγονός.

2. Και όχι την απειλή του τρένου τη στιγμή που μπαίνει στο σταθμό, κάτι που αποτελεί απλώς επινόηση των δημοσιογράφων που ασχολούνται συνεχώς με την είδηση της μόδας: τα σιδηροδρομικά δυστυχήματα.

Η γοητεία αυτή προέρχεται από την τέχνη του καδραρίσματος, η οποία οφείλεται στις τεχνικές που επιβάλλουν στους οπερατέρ τους οι αδερφοί Lumière, σφραγίδα πλέον των απαρχών του κινηματογράφου: μεγάλο βάθος πεδίου (σχετίζεται επίσης με το φακό και τη χαμηλή ευαισθησία του φιλμ), μια προοπτική διαφυγής (που συχνά ξεφεύγει από το κέντρο του κάδρου και δίνει στο πλάνο μια εσωτερική δυναμική), μια διάρκεια αδιαχώριστη από την κίνηση του αντικειμένου που διασχίζει το πλάνο. Μέσα στον κινηματογραφικό αυτό χώρο, οι άνθρωποι σπάνια απομονώνονται. Συνήθως συγκεντρώνονται σε πειθαρχημένες ομάδες ή σε ταραγμένα πλήθη, άνθρωποι χωρίς ιδιότητες, που μοιάζουν μικροί σ' έναν κόσμο πιο μεγάλο απ' αυτούς, τη στιγμή που τον έχουν υποτάξει.

Πλήρως ενσωματωμένοι στο σύστημα αναπαράστασης της εποχής, οι αδελφοί Lumière δεν θεωρούνται σκηνοθέτες, πολλώ μάλλον ντοκιμαντερίστες. Εντούτοις, αυτό το ξεκίνημα καθορίζει τον κινηματογράφο σαν ένα μέσο ικανό να αποδώσει την πραγματικότητα, να την αναπαράγει. Επειδή ο κινηματογράφος είναι ένας μηχανισμός που έχει την ακρίβεια ενός επιστημονικού οργάνου, επειδή η αυθαιρεσία του υποκειμένου, δηλαδή της υποκειμενικότητας αυτού το οποίο ερμηνεύει την πραγματικότητα, δεν υπεισέρχεται στον αυτοματισμό της φιλμικής καταγραφής, αποδίδουμε στο σινεμά μια ιδιαίτερη αρετή: αυτήν της αντικειμενικότητας. Δεν θα κουραστούμε να λέμε πως όσο δυνατή και αν είναι η εμπιστοσύνη μας στην πιστότητα της φιλμικής καταγραφής, εντούτοις μια εικόνα δεν έχει τίποτα το αντικειμενικό. Αυτή η εικόνα δεν είναι παρά το αποτέλεσμα ενός συνόλου τεχνικών αναγκών και επιλογών σχετικών με την αναπαράσταση. Κατά συνέπεια, πρέπει συνέχεια να θέτουμε ερωτήματα για τη μορφή, δηλαδή για τον τρόπο τον οποίο μας δίνουν για να κοιτάζουμε τον κόσμο.

Δυο εμβληματικές μορφές

Ο Robert Flaherty και ο Τζίγκα Βερτόφ ξεχωρίζουν σαφώς από τη συνήθη παραγωγή (εποικοδομητικές ταινίες που πραγματεύονται χιλιάδες θέματα, από επιστημονικά παράδοξα μέχρι τις χαρές της αγροτικής ζωής). Εγκαινιάζουν δύο αντίθετες μεθόδους: η μία πραγματοποιεί τα γυρίσματα κατά την προνομιακή στιγμή της πρώτης εξερεύνησης των γεγονότων, η άλλη επενδύει στο μοντάζ και στις τεράστιες δυνατότητές του. Μέχρι σήμερα ακόμα, οι κινηματογραφιστές εξακολουθούν να καταφεύγουν στα διδάγματά τους. Ορισμένοι, όπως ο Jean-Luc Godard, οικειοποιούνται τις

δυο αυτές κληρονομιές, υιοθετώντας αρχικά το επαναστατικό μοντάζ προτού αποτίσουν φόρο τιμής στον Flaherty (*Lettre à Freddy Buache*, 1981).

Η αποκάλυψη: Robert Flaherty

Όταν το 1922 αρχίζει επιτέλους να προβάλλεται στις αμερικανικές αίθουσες το *Ο Νανούκ του Βορρά*, μετά από πολλές απορρίψεις, το κοινό ενθουσιάζεται. Η ταινία θα κάνει το γύρο του κόσμου[3]. Ο ίδιος ο Αϊζενστάιν θα αναγνωρίσει το χρέος του σοβιετικού κινηματογράφου στον Flaherty.

Βέβαια, υπήρχε ήδη μια κινηματογραφική παραγωγή με εθνογραφικούς στόχους. Ο Edward S. Curtis, ένας αμερικανός φωτογράφος γνωστός για τα πορτρέτα του των Ινδιάνων της Αμερικής, είχε γυρίσει το 1914 μια ταινία για τους Ινδιάνους της νήσου του Βανκούβερ (στον Καναδά). Ωστόσο, στο *In the Land of the Head Hunters* παρουσίαζε μια μυθολογική εκδοχή στηριγμένη σε μια αναχρονιστική αλλά λειτουργική ανασύνθεση και εξακολουθούσε να εργάζεται με πίνακες (ταμπλό).

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Flaherty στις ταινίες του εκμεταλλευόταν λιγότερο τα τεχνάσματα της ανασύνθεσης, κάτι που εν μέρει οφείλεται στη συνάντησή του με τον Curtis. Το 1913 ο Robert Flaherty, νεαρός εξερευνητής, έχει ήδη γυρίσει πάνω από 15.000 μέτρα φιλμ με θέμα τους Ινουί, αλλά δεν μένει ικανοποιημένος. Αυτό που συνειδητοποιεί με τη βοήθεια του Curtis είναι ότι πρέπει να βρει έναν αφηγηματικό άξονα που να αφορά τους ανθρώπους που κινηματογραφεί και, παραδόξως, ότι δεν πρέπει να κινηματογραφεί μέσα από το πρίσμα του δυτικού κόσμου, αλλά από το πρίσμα των Ινουί. Το 1916, ο Flaherty βάζει κατά λάθος φωτιά σ' αυτό το πρώτο υλικό του στη διάρκεια του μοντάζ. Είναι λάθος εκ παραδρομής;

Χάρη στην οικονομική ενίσχυση του οίκου Revillon, ενός γαλλικού οίκου γούνας με έδρα τη Νέα Υόρκη, ο Flaherty ξεκινά άλλες δυο φορές, το 1920 και κυρίως το 1921. Τότε αρχίζει να πειραματίζεται με τη μέθοδο που τελικά θα σφραγίσει ολόκληρο το έργο του.

Πράγματι, στην προσπάθειά του να συλλάβει τη ζωή στην πλέον πρωτογενή εκδοχή της, δεν αρκείται στην περιπλάνησή του σε δύσβατους και μακρινούς τόπους, στην αναζήτηση κοινωνιών που διατηρούνταν ακόμα

3. Ως απόδειξη της μεγάλης επιτυχίας, τα σοκολατάκια γλασέ που προσφέρονται στο διάλειμμα παίρνουν από τότε το όνομα *εσκιμό* ή αλλιώς και *νανούκ* στη Γερμανία και την ΕΣΣΔ, και *εσκιμό πάι* στις ΗΠΑ!

παρθενικά αγνές, αλλά προχωρά στην αναβίωση εγκαταλελειμμένων προγονικών πρακτικών και στη σκηνοθεσία πολυάριθμων πλάνων με τρόπο που εξυπηρετούσε το σκοπό του. Είναι χαρακτηριστικό ότι κάθε ταινία δομείται γύρω από ένα βασικό πρόσωπο και την οικογένειά του. Οι πράξεις και οι καθημερινές χειρονομίες τους γίνονται σενάριο που περιστρέφεται γύρω από την αφήγηση του αγώνα τους για επιβίωση.

Παρ' όλους τους διακανονισμούς με την πραγματικότητα, η ταινία δεν παύει να προσφέρει στο βλέμμα του θεατή μια πρωτόγνωρη εμπειρία. Αυτό σχετίζεται με τον τρόπο με τον οποίον ο Flaherty επινοεί την ταινία στη διάρκεια του γυρίσματος, όπως κανείς άλλος μέχρι τότε.

Ξεκινώντας με δυο κάμερες, μια γεννήτρια, ένα υπαίθριο εργαστήριο κι έναν προβολέα, περνά συνολικά δεκαπέντε μήνες με τον Νανούκ και την οικογένειά του. Ζει μαζί τους, μοιράζεται την καθημερινότητά τους, γίνεται φίλος με τους κυνηγούς. Σε σημείο που παύουν πια να είναι απλοί οδηγοί του κι αρχίζουν να τον βοηθούν στην αποσυναρμολόγηση και τον καθαρισμό της κάμερας ή στο τράβηγμα του πρώτου υλικού! Με άλλα λόγια, γίνονται οι ίδιοι ερμηνευτές της κινηματογραφικής ζωής τους και όχι απλώς ένα αξιοπερίεργο θέαμα. Εξάλλου, ακόμα και αν η συμπεριφορά του Νανούκ είναι ήδη αναχρονιστική (αυτό είναι ακόμα εμφανέστερο στον *Άνθρωπο του Αράν*), ο Flaherty κινηματογραφεί μόνο την καθημερινή ζωή: την κατασκευή ενός ιγκλού, το κυνήγι της φώκιας, το γεύμα, τον ύπνο, το κρύο.

Η ταινία αναζητά τον εαυτό της, αυτοεπινοείται, αποκαλύπτεται μέσα από μια καθημερινή εμπειρία, μοιάζει να ξεπηδά μέσα από τις εικόνες. Ο Flaherty κινηματογραφεί συνεχώς, βλέπει και ξαναβλέπει το υλικό που έχει συγκεντρώσει (φιλμ δεκάδων ωρών τραβηγμένα στο αμυδρό φως του αρκτικού ήλιου). Και το μοντάζ, μολονότι σέβεται τον ηρωικό χαρακτήρα της αφήγησης, προσπαθεί να αναδείξει την ένταση της στιγμής και όχι τόσο τη σημασία μιας πράξης.

Αυτό που προκύπτει τελικά είναι το πόσο ευάλωτη είναι μια ανθρώπινη ζωή χαμένη στην απεραντοσύνη μεταξύ γης και ουρανού, υποταγμένη σε πρωτόγονους νόμους, ριζωμένους μέσα στην ίδια τη φύση. Δεν πρέπει να ξεχνά κανείς ότι ο Flaherty κινηματογραφεί μέσα σε έναν κόσμο συντριμμένο από έναν παγκόσμιο πόλεμο που έχει ισοπεδώσει πληθυσμούς ολόκληρους. Η ωμότητα της ταινίας θυμίζει τη σκληρότητα που χαρακτηρίζει όχι μόνο την Ιστορία, αλλά και την ίδια τη φύση την οποία ο άνθρωπος καλείται να αντιμετωπίσει.

Η επανάσταση: Τζίγκα Βερτόφ

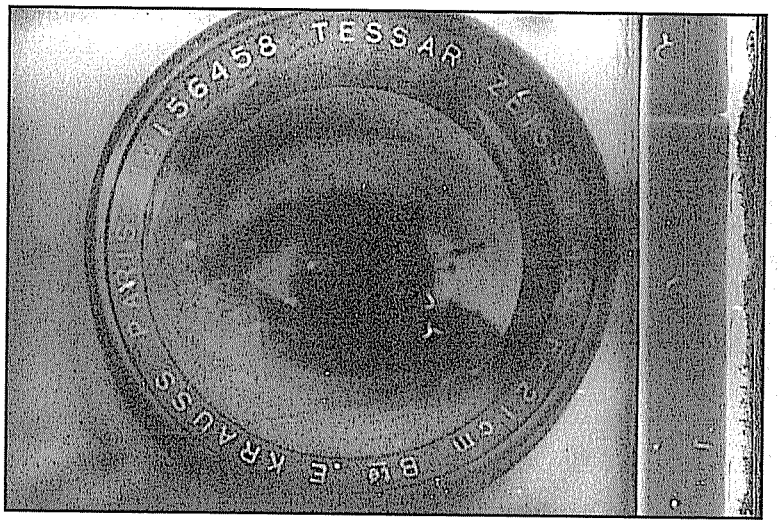
Μέσα στον αναβρασμό της σοβιετικής επανάστασης, η ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* ανοίγει το δρόμο σε έναν κινηματογράφο έρευνας και πειραματισμού, αλλά και σε μια νέα πρακτική του ντοκιμαντέρ, απαλλαγμένη από το βάρος τού «υπό εξέταση θέματος». Όταν προβλήθηκε, το 1929, απέδειξε ότι ο κινηματογράφος επινοεί ο ίδιος τον εαυτό του, με βάση την κυριαρχία πάνω στα δικά του τεχνικά μέσα και την υπόσχεση μιας άλλης αντίληψης, μιας άλλης κατανόησης του κόσμου, άγνωστης ως τότε.

Η ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* βασίζεται σ' έναν διπλό άξονα: η εξέλιξη μιας μέρας σε μια μεγάλη πόλη και η διαδικασία επεξεργασίας της ταινίας την οποία παρακολουθούμε αυτή τη στιγμή. Η κατασκευή της ταινίας –γύρισμα, μοντάζ, προβολή– είναι άρρηκτα δεμένη με τα ανεπαίσθητα σκιρτήματα της πόλης, την κίνηση των οχημάτων και των αγνώστων, τη βιομηχανική παραγωγή, την πειθαρχία των σωμάτων ή τον ερωτισμό τους, ακόμα και την ξαγρύπνια, τον ύπνο και το όνειρο. Πρόκειται για την ίδια και μοναδική ενέργεια.

Στην ουσία λαμβάνει χώρα μια μετάλλαξη, όπως φαίνεται από το τελικό πλάνο του κινηματογραφικού ματιού (μάτι και φακός σε διπλοτυπία). Έτσι διαγράφεται μια νέα μορφή υποκειμενικότητας, εντελώς αυτόνομη και ανώνυμη. Ο αυτοματισμός της κινηματογραφικής μηχανής απαντά στην αυτονομία του συλλογικού. Η συνείδησή μας είναι πλέον μηχανική, μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να παραγάγει την αλήθεια με τη βοήθεια όλων των μέσων που έχει στη διάθεσή του, με λήψεις κρυμμένες πίσω από ειδικά εφέ, μέσα από τη διεργασία-κλειδί του μοντάζ.

Ο Βερτόφ προσεγγίζει το μοντάζ σαν ποιητής αλλά και σαν επαναστάτης. Ποιητής, πειραματιζόμενος για έναν ολόκληρο χρόνο με μοντάζ ήχων, με θορύβους και λέξεις που ηχογραφεί στο φωνογράφο (1917)[4]. Επαναστάτης, εκτελώντας το μοντάζ των επικαίρων για την πρώτη εφημερίδα της κυβέρνησης των σοβιέτ, την Κινο-Νεντέλια (Κινηματογραφική Εβδομάδα, 1918-1919). Προκειμένου να ξεπεραστούν οι ελλείψεις σε φιλμ, αναγκαζόταν να δανείζεται πλάνα από άλλες ταινίες, ή να τα ξαναχρησιμοποιεί από

4. Κατά τρόπο ανάλογο με το φουτουριστικό μανιφέστο του Marinetti. Μην ξεχνάμε ότι Τζίγκα, που σημαίνει «σβούρα», και Βερτόφ, παράγωγο του «γυρίζω», είναι στην ουσία το ψευδώνυμο του Ντένις Κάουφμαν.



Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή, Τζίγκα Βερτόφ, 1929. Ο «κινηματογράφος-μάτι» ή πώς το μάτι γίνεται μηχανή και η μηχανή μάτι.

τη μια ταινία στην άλλη. Στο τραπέζι του μοντάζ, ο Βερτόφ ανακαλύπτει ένα νέο τρόπο σύνδεσης δύο πλάνων, ο οποίος δεν εξαρτάται από τη συνέχεια μιας πράξης, αλλά προκύπτει από έναν συσχετισμό, μια προσέγγιση, μια αντιπαράθεση.

Τις δυνατότητες αυτές εξερευνά μεταξύ 1922 και 1924, περίοδο κατά την οποία εργάζεται για τα 23 νούμερα της κινηματογραφικής επιθεώρησης *Κίνο-Πράβντα (Κινηματογράφος-Αλήθεια)*, η οποία δανείζεται τον τίτλο της από την εφημερίδα που είχε ιδρύσει ο Λένιν το 1912. Την ίδια εποχή επεξεργάζεται τη θεωρία του τού *Κίνο-Γκλαζ (Κινηματογράφος-Μάτι)*, με βάση την αντιληπτική ανωτερότητα που δανείζεται από το φακό (σε αντίθεση με τις αδυναμίες του ματιού) και την κινητικότητα της κάμερας, και το 1924 γυρίζει μια ταινία με τον ίδιο τίτλο σε συνεργασία με την ομάδα των Κίνοκς[5].

Όπως υπογραμμίζει ο Georges Sadoul, η έννοια του «σινεμά-βεριτέ» (κινηματογράφος-αλήθεια) αυτή καθεαυτή απουσιάζει από τα γραπτά του

5. Η ομάδα αυτή στις αρχές περιλάμβανε μόνο τη γυναίκα του, Ελιζοβέτα Σβίλοβα, μοντέζ, και τον αδερφό του, Μιχαήλ Κάουφμαν, οπερατέρ!

Βερτόφ μέχρι το 1940. Πράγματι, δίνει προτεραιότητα στην έννοια του κινηματογράφου-ματιού και στην ιδέα που τη συνοδεύει: το να συλλαμβάνεις τη ζωή «επ' αυτοφώρω». Με άλλα λόγια, προϋποτίθεται ότι η αλήθεια είναι εγγενής σε όλα τα πράγματα, ότι τα πράγματα μιλούν από μόνα τους. Γι' αυτό το λόγο δεν υπάρχουν υπότιτλοι στην ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*.

Το γεγονός αυτό έχει δύο πρακτικές συνέπειες.

Αφενός, η κινηματογραφική λήψη είναι απλώς αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης τεχνογνωσίας που μπορεί να φτάσει ως τη δεξιοτεχνία, όπως μαρτυρούν οι ακροβασίες του καμεραμάν. Το μοντάζ είναι αυτό που στην ουσία καθοδηγεί την υλοποίηση της ταινίας. Το μοντάζ δεν είναι απλώς μια στιγμή ανάλυσης του πλάνου, της ορθότητάς του, της εκφραστικής του δεινότητας. Αλλά ήδη το γύρισμα ενός πλάνου παραπέμπει σε μία απόφαση σχετική με το μοντάζ.

Αφετέρου, η προσπάθεια να αιχμαλωτιστεί η ζωή «επ' αυτοφώρω», δηλαδή εν αγνοία των προσώπων που κινηματογραφούνται, βασίζεται στην ιδέα ότι η κάμερα δεν πρέπει να αλλοιώνει τη μοναδικότητα μιας πράξης. Το σημαντικό είναι όχι μόνο να αποκαλυφθεί αυτή η μοναδικότητα, αλλά και να τεθεί η ταινία στην υπηρεσία της επαναστατικής αλήθειας –όπως, για παράδειγμα, η αιφνίδια σύλληψη ενός τραπεζίτη την ώρα που εκτελεί το ποταπό του έργο. Οι Κίνοκς εξωθούν την ανάγκη αυτή σε σημείο να οργανώνουν αντιπερισπασμούς για να συλλαμβάνουν τις «αυθόρμητες» αντιδράσεις αυτών που κινηματογραφούν.

Η έλευση του νέου ανθρώπου έχει τις ρίζες της στην κατάκτηση ενός μέσου που διεκδικούν ποιητές και τύραννοι. Οι τελευταίοι βλέπουν σ' αυτό μόνο ένα εργαλείο προπαγάνδας (όργανο εκπαίδευσης, μέσο ελέγχου), ενώ οι πρώτοι επικεντρώνονται σε όσα αυτό υπόσχεται. Αυτός είναι ο ορίζοντας των έντονων συζητήσεων που ταράζουν την εποχή· οδηγούν στην απόρριψη μιας μορφής μυθοπλασίας που κρίνεται πλέον ξεπερασμένη και συνηγορούν υπέρ ενός κινηματογράφου που θα πήγαζε από την αληθινή ζωή. Όταν, σαράντα χρόνια αργότερα, μέσα στην ορμή του Μάη του 1968, μια ομάδα κινηματογραφιστών θα αυτοονομαστεί Τζίγκα Βερτόφ, αυτή ακριβώς τη φλόγα προσπαθεί να ξανανάψει.

Τα πεδία της έρευνας στο ντοκιμαντέρ

Τρεις βασικοί άξονες

Με την ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας ως μέσου αναπαράστασης και κατανόησης του κόσμου, αρχίζει να αμφισβητείται η υπόσταση των όσων παρουσιάζονται μέσα από τις ταινίες. Ένα ολόκληρο κομμάτι του κόσμου πέφτει σε παγίδα, όπως αποκαλύπτει ωμά η κρίση του 1929. Μπορούμε να εντοπίσουμε τρεις βασικούς προσανατολισμούς οι οποίοι ενίοτε συμπορεύονται. Οι κινηματογραφιστές θα καταστήσουν το ντοκιμαντέρ μέσο συνειδητοποίησης του κόσμου και των πολλαπλών επιπέδων της πραγματικότητάς του, όπως ούτε τα επίκαιρα, ως υπερβολικά ελλειπτικά, ούτε η μυθοπλασία, ως υπερβολικά τεχνητή, τα είχαν παρουσιάσει στους θεατές μέχρι τότε.

Ορισμένοι αντιλαμβάνονται την κάμερα σαν ένα μηχανισμό σύλληψης που τους οδηγεί σε μια ποιητική εμπειρία του κόσμου. Άλλοι τη χρησιμοποιούν σαν δραστικό εργαλείο κοινωνικής παρατήρησης. Και κάποιοι άλλοι, τέλος, βλέπουν σ' αυτήν ένα μέσο που θα τους οδηγήσει με πειραματικό τρόπο σε νέες απεικονίσεις. Η στάση αυτή συνοδεύεται συνήθως από μια πολιτική στράτευση. Η πρόκληση είναι μεγάλη, αφού στόχος του ντοκιμαντέρ είναι να προσεγγίσει ένα κοινό που έχει κερδίσει, a priori, η βιομηχανία των ονείρων.

Οι μακρινοί ορίζοντες

Η εμπορική βάση των πρώτων ντοκιμαντέρ, η όψη μιας άγριας και πρωτόγονης φύσης, θα εξακολουθήσει να υφίσταται χωρίς να καταφέρει να απαλλαγεί εντελώς από τον αποικιακό της χαρακτήρα, μεταξύ ανδραγαθήματος και εξωτισμού. Οι ταινίες που γύρισε ο Alfred Machin σε τροπικές χώρες στις αρχές της δεκαετίας του '10, το *La Croisière noire* (1925) του Léon Poirier ή ακόμα οι ταινίες των Martin και Osa Johnson στις θάλασσες του Νότου και αργότερα σε διάφορες περιοχές της Αφρικής (*Simba*, 1928) τη δεκαετία του '20, δεν αποφεύγουν τα κλισέ της θεαματικής αναπαράστασης της φύσης. Από αυτήν την άποψη, είναι ενδεικτική η διπλή καριέρα των Ernest Schoedsack και Merian Cooper: αφού δοκιμάστηκαν σ' ένα είδος ντοκιμαντέρ που δομείται πάνω σε μια σαγηνευτική αφήγηση με στόχο να ξορκίσει το φόβο του νεκρού (αδρανούς) χρόνου (*Grass*/ *Exode*, 1926), σκηνοθετούν τελικά την ίδια τη ζούγκλα, γυρίζοντας το 1933 την πιο γνωστή από όλες τις ταινίες τους, τον *Κινγκ Κονγκ*. Αποκαλύπτουν έτσι

μια πολύ σημαντική διάσταση της μυθοπλασίας: την αφήγηση της μείωσης της πρωτογενούς τερατωδίας. Εδώ ακριβώς βρίσκεται ο συμβολικός πυρήνας της αντίστασης που προβάλλει το Χόλιγουντ στο ντοκιμαντέρ: υπάρχει κάτι το τερατώδες στην πραγματικότητα, ξεκινώντας απ' τον ανεξέλεγκτο χαρακτήρα της.

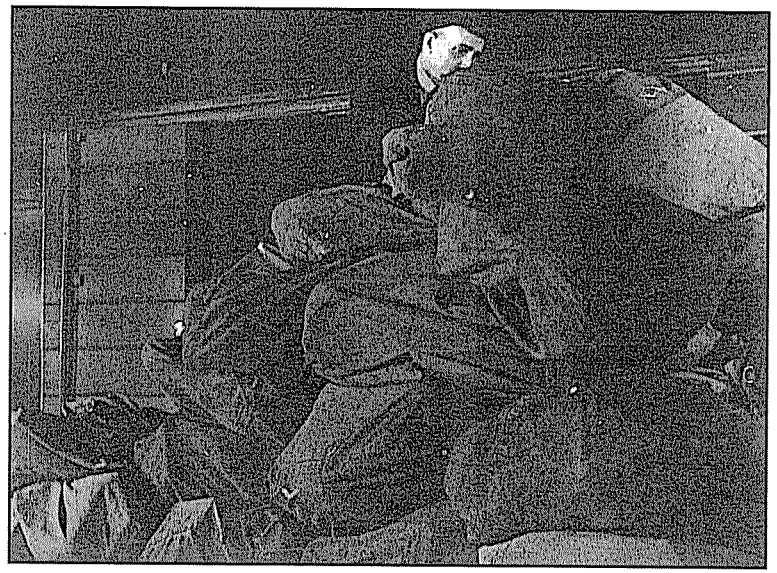
Στον αντίποδα των σαφάρι, μοναδική είναι η μέθοδος του Jean Epstein ο οποίος, αναζητώντας μια νέα οδό που θα τον απομακρύνει από το φορμαλισμό, φεύγει για τις ακτές της Βρετάνης για να κινηματογραφήσει τη θάλασσα. Το *Mor'Vran* (1931) διαπνέεται από θαυμασμό για τη φύση με τον ίδιο τρόπο που ο σοβιετικός κινηματογράφος αιχμαλωτίζει τις ατμοσφαιρικές της διακυμάνσεις. Η ταινία αυτή είναι πιθανόν να συνέβαλε στη διαύγεια του *Ανθρώπου του Αράν* (1934), ταινία που ο Flaherty έκανε τρία χρόνια για να τη γυρίσει. Στα δυο αυτά παραδείγματα, το ντοκιμαντέρ δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα σύστημα κινηματογράφησης, μέσω του οποίου ο κινηματογραφιστής προσπαθεί να υποταχθεί σε μια τελουρική κίνηση που τον ξεπερνάει. Δεν πρόκειται για την αποκρυπτογράφηση κάποιας κρυφής έννοιας, αλλά για τη βίωση μιας αίσθησης. Η ταινία είναι η στιγμή μιας εμπειρίας. Οι κινηματογραφιστές δεν παύουν να διδάσκονται ξανά το ίδιο αυτό μάθημα.

Η ανάπτυξη του κοινωνικού ντοκιμαντέρ

Η περίπτωση μιας σχολής: John Grierson

Κατά παράδοξο τρόπο, όχι τόσο μέσα από τις ταινίες του (που δεν ήταν πολλές) όσο μέσα από το εύρος της μαχητικής του δράσης, ο John Grierson άφησε την –αμφιλεγόμενη, είναι η αλήθεια– σφραγίδα του στην ιστορία του ντοκιμαντέρ.

Το 1929, η πρώτη του ταινία σηματοδοτεί τη γέννηση αυτού που στο μέλλον θα αποτελέσει το βρετανικό μοντέλο. Η ταινία *Drifters* περιγράφει την περιπέτεια ενός αλιευτικού σκάφους που ξεκινά για το ψάρεμα της ρέγκας. Φιλμαρισμένο σε σύντομα πλάνα, ενώνει σε μια κινηματογραφική συνύπαρξη τις χειρονομίες των ψαράδων, τις κινήσεις των μηχανών και το πέταγμα των πουλιών. Ο δυναμισμός της ζωής και οι εξελίξεις στη φύση αποτελούν μέρος της ίδιας ενέργειας, της θλιβερής παραγωγής πλούτου –οικονομικού και ηθικού– μιας χώρας που της λείπει η αναγνώριση (όπως και η αίγλη της πάλαι ποτέ Αυτοκρατορίας). Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε τη διπλή κληρονομιά που ρητά (όχι όμως άκριτα) παραδέχεται ο Grierson



Night Mail, των Basil Wright και Harry Watt, 1936. Μέσα στον ίσκιο και την ανωνυμία, το ταχυδρομικό τρένο ενώνει τις πόλεις όπως οι ταινίες ενώνουν τους ανθρώπους.

σε πολλά κείμενά του: την κληρονομιά του Βερτόφ στο μοντάζ κι εκείνη του Flaherty στην ποιητική αίσθηση του κόσμου, αλλά και ένα συνδυασμό των δύο στην επικέντρωση του ενδιαφέροντος στον άνθρωπο.

Ταυτόχρονα, εισάγει για πρώτη φορά ένα μοντέλο που θα επαναληφθεί πολλές φορές, ξεκινώντας από την Κρατική Υπηρεσία Κινηματογράφου του Καναδά, της οποίας την ίδρυση επιβλέπει (1939). Στο μέλλον, το μοντέλο αυτό θα επηρεάσει ακόμα και κρατικά τηλεοπτικά κανάλια. Κι αυτό γιατί το *Drifters* είναι επίσης καρπός της συμμετοχής της βρετανικής κυβέρνησης μέσα από δύο επίσημους οργανισμούς: την Επιτροπή Προώθησης Προϊόντων της Αυτοκρατορίας (EMB, Empire Marketing Board), που ελέγχει το εμπόριο με τις αποικίες και, από το 1933, τη Γενική Ταχυδρομική Υπηρεσία (GPO, General Post Office). Χάρη σ' αυτήν την εξαιρετική οικονομική υποστήριξη, ο Grierson οργανώνει ένα πραγματικό στούντιο παραγωγής που φροντίζει για τα πάντα, από την κατάρτιση των τεχνικών μέχρι τη διανομή των ταινιών. Μέσα σε δέκα χρόνια, πάνω από τετρακόσιες ταινίες παράγονται για ποικίλους τομείς δραστηριοτήτων (βιομηχα-

νία, γεωργία, υγιεινή κτλ.) χωρίς ωστόσο να διεισδύσουν στα εμπορικά κυκλώματα. Στην πλειοψηφία τους διανέμονται μέσα από μη εμπορικά δίκτυα (εργοστάσια, σχολεία, ενώσεις), αγγίζοντας ωστόσο ένα ευρύ κοινό.

Έτσι οι ταινίες γίνονται οι ίδιες σύνδεσμος μεταξύ των ανθρώπων, συνδέουν τις πόλεις και τις τάξεις όπως το ταχυδρομικό τρένο συνδέει την Αγγλία με τη Σκοτία – όπως αφηγείται η πολύ όμορφη ταινία των Basil Wright και Harry Watt, *Night Mail* (1936), όπου σε μια σκηνή ακούγεται ένα ποίημα του W. H. Auden. Το *Industrial Britain* (1933) του Flaherty (προσκεκλημένος του Grierson, ο οποίος γοητεύεται μεν αλλά και εκνευρίζεται με το χρόνο που χρειάζεται ο μετρ για να ολοκληρώσει την ταινία), το *North Sea* (1938) του Harry Watt (με θέμα την καθοδήγηση των αλιευτικών σκαφών μέσω ασυρμάτου) συγκαταλέγονται μεταξύ άλλων στις ταινίες που κυρίως αντιπροσωπεύουν την ιδέα μιας κοινότητας των ανθρώπων, μιας γενικής αλληλεξάρτησης.

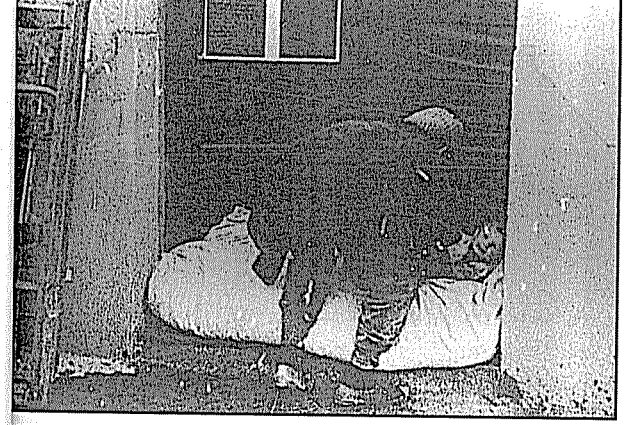
Στο σημείο αυτό βρισκόμαστε στο σταυροδρόμι της πολιτικής απαίτησης και της αισθητικής αναζήτησης. Η επιθυμία συνάντησης με τον πραγματικό κόσμο, η προσπάθεια να δοθεί επιτέλους μια εικόνα των ανωνύμων που συναποτελούν την καθημερινότητα μιας χώρας, μετατρέπεται τελικά σε μια προτροπή για εθνική ενότητα.

Προπαγάνδα και δέσμευση

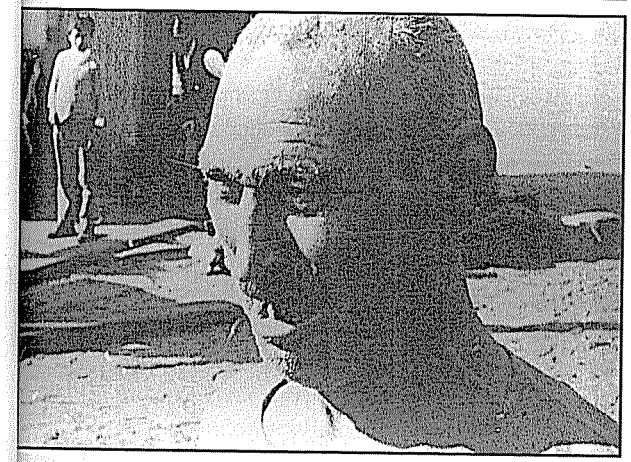
Η απεικόνιση του «περιβάλλοντος χώρου» δίνει υπόσταση στις κοινωνικές δραστηριότητες. Κυριαρχεί σε όλο το κοινωνικό ντοκιμαντέρ, στη διάρκεια αυτής της περιόδου. Ο κινηματογράφος έχει την ιδιότητα να μπορεί να συσχετίζει πράγματα που ως τότε παρουσιάζονταν διάσπαρτα, ασύνδετα. Ωστόσο, η προπαγάνδα (την εποχή εκείνη ο όρος ισοδυναμούσε με τη σημερινή «επικοινωνιακή πολιτική», είχε υποτιμητική χροιά αλλά χρησιμοποιούνταν ευρέως) βρίσκεται στη βάση της αγωγής του πολίτη.

Αυτή η χρηστική προέκταση είναι χαρακτηριστική σε κάθε ντοκιμαντέρ που θέλει να επιτελέσει κοινωνικό έργο. Η ταινία δεν επιβάλλει πια την άποψή της, αλλά καθίσταται τόπος ιδεατός όπου οι δεσμοί μεταξύ των επιμέρους στοιχείων δεν διερευνώνται, αλλά διαπλέκονται με τεχνητό τρόπο.

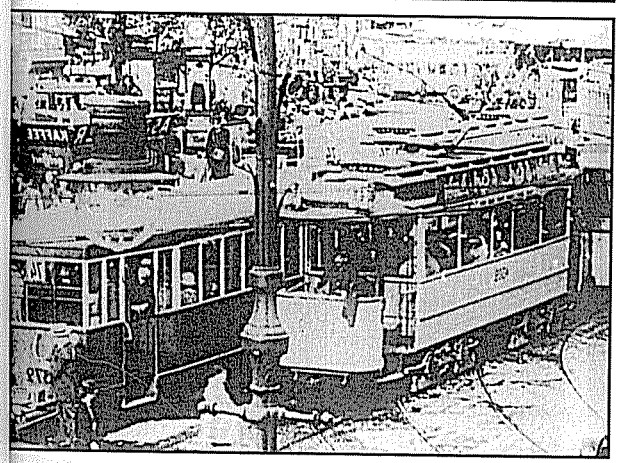
Σ' αυτήν την κατηγορία ανήκει η πιο γνωστή από τις (σπάνιες) θεσμικές ταινίες των Ηνωμένων Πολιτειών, το *The River* (1937) του Pare Lorentz. Η ταινία αυτή, παραγγελία της Farm Security Administration, γυρίστηκε για



Misère au Borinage, Joris Ivens και Henri Storck, 1934. Σταματήστε να νανουρίζεστε με ψευδαισθήσεις, κοιτάξτε τη μιζέρια καταπρόσωπο.



Douro, Faina fluvial, Manoel de Oliveira, 1929. Στους δρόμους υπάρχουν άνθρωποι. Ας σταματήσουμε ένα λεπτό για να τους κοιτάξουμε.



Βερολίνο, συμφωνία μιας μεγαλούπολης - Berlin, Simphonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927. Η πόλη ζει στο ρυθμό μιας ηλεκτρικής ρίμας.

να στηρίξει την πολιτική του Ρούζβελτ με στόχο την ανάκαμψη της οικονομίας στην κοιλάδα του Μισισιπή με την κατασκευή φραγμάτων που αναμενόταν ότι θα έφερναν ευημερία. Ο Pare Lorentz θα αποτελέσει μέλος της ομάδας που συγκεντρώνεται γύρω από τον φωτογράφο Paul Strand ο οποίος θα δημιουργήσει, με την υποστήριξη μεταξύ άλλων του John Dos Passos, μια εταιρεία παραγωγής με το εύλογο όνομα Frontier Films. Οι δραστηριότητες της εταιρείας στον τομέα των ντοκιμαντέρ θα σταματήσουν με την έναρξη του πολέμου και τα μέλη της θα διωχθούν από τον μακαρθισμό. Στο πλαίσιο αυτού του στρατευμένου κινηματογράφου, που γεννιέται τώρα, εγγράφεται μια ταινία που πραγματεύεται την πιο ωμή πλευρά της πραγματικότητας. Η ταινία *Misère au Borinage* (1934) των Joris Ivens και Henri Stork γυρίστηκε παράνομα, ένα χρόνο μετά από μια σκληρή απεργία. Οι δυο δημιουργοί κινηματογραφούν την αθλιότητα, τις εκδιώξεις, την καταπίεση. Τριάντα τέσσερα λεπτά που εξιστορούν την άλλη όψη της δυτικής οικονομίας, όπως δεν είχε παρουσιαστεί ποτέ ως τότε. Η ταινία ξεκινά συνδέοντας την απεργία αυτή με άλλες αμερικανικές απεργίες που είχαν κατασταλεί βίαια ένα χρόνο πριν, αλλά και με τον παραλογισμό μιας παγκόσμιας οικονομίας που καταστρέφει τα προϊόντα της προκειμένου να διατηρεί σταθερή την πορεία του χρηματιστηρίου. Αυτή η δυνατότητα συσχετισμού ασύνδετων φαινομενικά γεγονότων, η απεικόνιση με αντιστικτικό, αντιθετικό τρόπο αυτού το οποίο χωρίζει δύο πλάνα, θα διασφαλίζει πάντα σ' αυτά τα ντοκιμαντέρ μια θέση στις κινηματογραφικές αίθουσες, ακόμα και με κίνδυνο απαγόρευσης της προβολής τους, πράγμα που τονίζει ακόμα περισσότερο τη σημασία του διακυβεύματός τους.

Ο νέος κόσμος

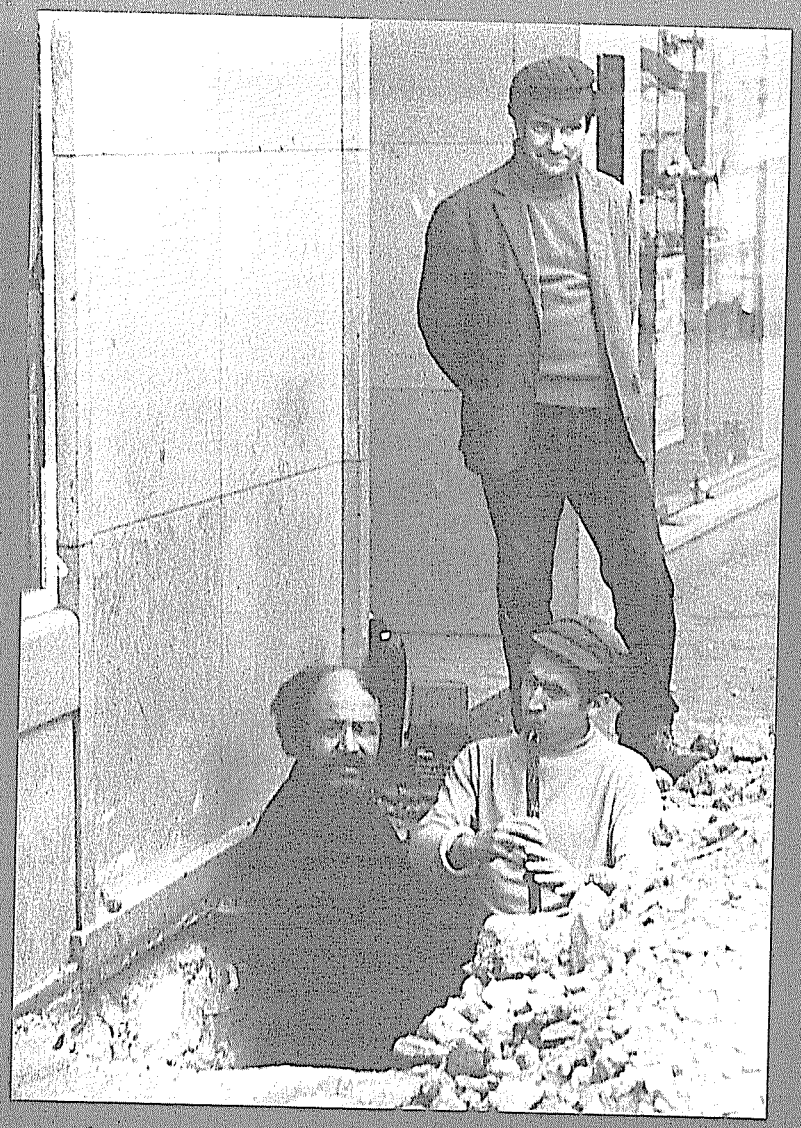
Στα τέλη της δεκαετίας του '20, πολλοί κινηματογραφιστές, εμπνευσμένοι και από τον Βερτόφ, εξίσου κοντά σ' έναν κινηματογράφο «πρωτοποριακό», βλέπουν το σινεμά σαν το μέσο οραματισμού της εποχής, ικανό να συλλάβει την ενέργεια της μεγάλης πόλης, τις αντηχήσεις της, τις αναλαμπές της. Αντί να αναζητούν παρθένα εδάφη ή να αποκαλύπτουν το αληθινό πρόσωπο της οικονομικής τάξης (αυτό που περιγράφει με ακρίβεια ο Georges Lacombe στο *La Zone*, 1928), μετατρέπουν τη ζούγκλα των πόλεων σε δική τους περιοχή. Είναι η εποχή των αστικών συμφωνιών. Το *Βερολίνο, συμφωνία μιας μεγαλούπολης* (1927) του Walter Ruttmann είναι

η ταινία έμβλημα, ένα χρόνο μετά το *Μόσχα* (1926) του Μιχαήλ Κάουφμαν (αδερφού του Βερτόφ). Το *Douro, Faina fluvial* (1929), η πρώτη ταινία του Manoel de Oliveira, κινείται στο ίδιο ύφος. Το *Rien que les heures* (1926) του Alberto Cavalcanti[6], λιγότερο εκρηκτικό, προβάλλει τις εκλάμψεις της καθημερινότητας ανάμεσα σε μια νεαρή και μια ηλικιωμένη γυναίκα.

Μόνο ο Jean Vigo θα συμφιλιώσει τις δυνατότητες του κινηματογράφου με την αυστηρή κοινωνική κριτική στο *Σχετικά με τη Νίκαια - À propos de Nice* (1930) που γυρίζει με οπερατέρ τον Μπόρις Κάουφμαν (τον άλλον αδερφό του Βερτόφ!). Εκεί επινοεί μια φόρμουλα που μέχρι σήμερα παραμένει εξίσου αποτελεσματική: την «τεκμηριωμένη άποψη». Η φόρμουλα αυτή θυμίζει ότι η αντιπαραβολή με το πραγματικό αποτελεί την αρχή πάνω στην οποία βασίζεται το γύρισμα. Αυτό που θα μπορούσε να θεωρηθεί αυθαίρετη ποιητική ερμηνεία (το παιχνίδι των κοντρ πλονζέ, ο τυχαίος συσχετισμός εύγλωττων πλάνων, ο καρναβαλικός ρυθμός) δεν αρνείται την πολιτική του βάση (την αντιπαράθεση πλούσιων και φτωχών). Η ερμηνεία αυτή υποδηλώνει υποψιασμένο βλέμμα, είναι η σφραγίδα του δημιουργού που υπογράφει το έργο του. Στον αντίποδα των ισχυρισμών περί ουδετερότητας του ντοκιμαντέρ, μία μόνο μορφή του, που ξεφεύγει από κάθε είδους συμβάσεις, μπορεί να απεικονίσει ένα μέρος της πραγματικότητας.

Η κορυφαία στιγμή του κινηματογράφου, που βυθίζεται στη μεγάλη πόλη για να οικειοποιηθεί τις εντάσεις της, είναι η ταινία *Menschen am Sonntag* (1929), όπου οι Robert Siodmak και Edgar Ulmer καθιστούν το ντοκιμαντέρ ανανέωση της μυθοπλασίας[7].

6. Προσκεκλημένος του Grierson, θα γυρίσει το *Coal Face* (1936) για την GPO.
7. Βλ. Ντοκουμέντα, σελ. 84.



Place de la République, Louis Malle, 1974. Ο κινηματογράφος είναι μια δουλειά όπως όλες οι άλλες. Σκάβω ή έχω τα πόδια μου στη γη, όλες οι μεταφορές είναι δυνατές.

Κεφάλαιο 2

Ένα νέο είδος

Απογραφή

Μετά τον πόλεμο

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος διαταράσσει τις σχέσεις τις οποίες, τόσο ο κινηματογραφιστής όσο και ο θεατής διατηρούν με τον κινηματογράφο. Ειδήσεις και επίκαιρα, οχυρωμένα πίσω από την υποτιθέμενη ουδετερότητα των γεγονότων (λες και ο τρόπος με τον οποίο φιλμάρεται και ερμηνεύεται ένα γεγονός δεν δείχνει μια συγκεκριμένη άποψη), έχουν πλέον αποδείξει τον πλαστογραφικό τους χαρακτήρα. Που σημαίνει ότι σε τίποτα δεν διαφέρουν από την προπαγάνδα. Εξάλλου, αυτή η τελευταία δεν διστάζει να ζητήσει τη βοήθεια του κινηματογράφου για να ενισχύσει την αξιοπιστία της. Κατασκευάζει μια αναπαράσταση του κόσμου, σύμφωνη με τους κανόνες των μεγάλων μυθοπλαστικών αφηγήσεων.

Αυτό είναι ολοφάνερο στην περίφημη σειρά η οποία σκοπό της είχε να υποστηρίξει την είσοδο των ΗΠΑ στον πόλεμο, το *Γιατί πολεμάμε* (1942), με συντονιστή τον Frank Capra. Πρόκειται για μοντάζ πλάνων που προέρχονται από διάφορες πηγές (επίκαιρα των συμμάχων, προπαγάνδα των εχθρών), και συνοδεύονται από σχόλια διδακτικού ύφους. Για παράδειγμα, το *The battle of China* (1943) γυρίστηκε ακολουθώντας πιστά το μοντέλο της κατάκτησης της Δύσης.

Επομένως, η επιχείρηση αυτή εμφανίζεται σαν αντίθετο στρατόπεδο στο μεγάλο έργο εξωραϊσμού στο οποίο επιδίδεται η Leni Riefenstahl, σε συνεργασία με τον Hitler και τον Albert Speer, τον αρχιτέκτονα των εορ-

ταστικών τελετών των ναζί. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το *Οι θεοί του σταδίου* (1938) δεν είναι τίποτ' άλλο από μια ταινία κατά παραγγελία, που επιδεικνύει όλους τους κανόνες μιας αισθητικής που λατρεύει τα μυώδη σώματα τα οποία μοιάζουν έτοιμα να πιάσουν τα όπλα.

Το ερώτημα περί της αλήθειας των εικόνων είναι τυπικό του 20ού αιώνα. Μια ολόκληρη προβληματική αναπτύσσεται γύρω από την πληροφορία, γύρω από τον τρόπο με τον οποίο λαμβάνουμε γνώση του παρόντος. Το ίδιο ερώτημα τίθεται συνεχώς τόσο μπροστά στις εικόνες που έρχονται από το σοβιετικό μπλοκ όσο και στις εικόνες που προβάλλει το CNN, το ενημερωτικό κανάλι της αμερικανικής τηλεόρασης, από τις πρόσφατες «χειρουργικές» πολεμικές επιχειρήσεις. Είναι πλέον κανόνας, όταν μια εικόνα καυχιέται για την αντικειμενικότητά της (μέσα από τον τρόπο που ανακοινώνεται, μέσα απ' το σχολιασμό της), είναι σχεδόν βέβαιο ότι χρησιμεύει σαν δόλωμα.

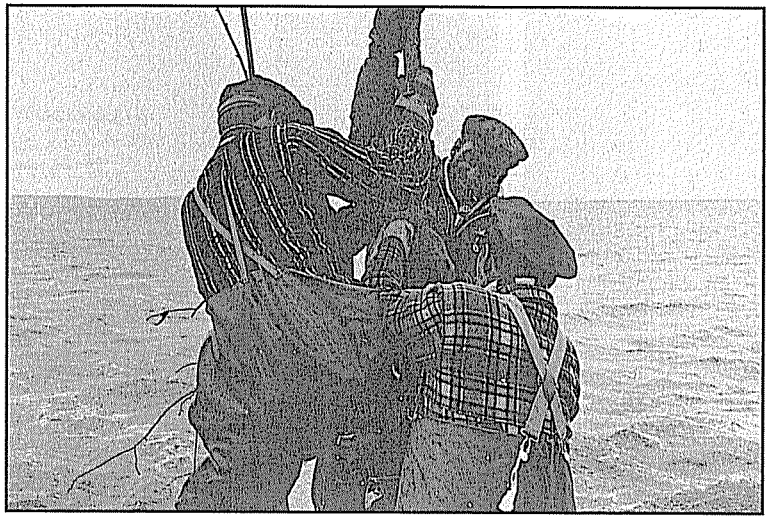
Νέα ερωτήματα

Πώς να συλλάβει κανείς την πραγματικότητα τη στιγμή που αυτή εκδηλώνεται; Με ποιον τρόπο να αντιμετωπίσει τις εικόνες που φέρνουν ως εμάς το θόρυβο και την αγριότητα του κόσμου; Ποιο σχέδιο της ύπαρξης καταφέρνει μια ταινία να μας αποκαλύψει; Βασισμένο σ' αυτά ακριβώς τα μεγάλα ερωτήματα, το ντοκιμαντέρ ακμάζει στη διάρκεια της δεκαετίας του '50. Θα αποτελέσει αν όχι έναν εξειδικευμένο τομέα (παραμένουν μεγάλος πειρασμός τα εξειδικευμένα θέματα), τουλάχιστον προνομιακό μέσο αντίληψης της κρίσης που διέρχεται η αναπαράσταση του κόσμου.

Όπως πολύ δικαιολογημένα γράφει ο Alfred Döblin[8] το 1946, υποστηρίζοντας σε αντίθεση με την εκ προοιμίου τυπολογία των φωτογραφικών πορτρέτων των *Menschen des 20 Jahrhunderts* του August Sander (τα οποία προλογίζει το 1929): η φυσιογνωμία είναι μια «μάσκα».

Με άλλα λόγια, ο εγκληματίας δεν κουβαλά το έγκλημά του χαραγμένο στο μέτωπό του. Από τη στιγμή που δεν υπάρχουν αποδείξεις, το ερώτημα αφορά το είδος της αναπαράστασης που επιλέγει κανείς για να αποδώσει το πραγματικό και, συγκεκριμένα, τη μορφή μέσα από την οποία το πραγματικό προσεγγίζει το ορατό. Ακολουθώντας την οδό του ντοκιμαντέρ, οι κινηματογραφιστές γίνονται ιστορικοί του παρόντος.

8. Ο συγγραφέας του *Berlin Alexanderplatz* (1929).



Pour la suite du monde, Pierre Perrault, 1963. Πώς συνυπάρχουν οι άνθρωποι; Τι σημαίνει ανήκω στην ίδια κοινότητα με άλλους; Ποια είναι η φύση του δεσμού που ενώνει τους μεν με τους δε;

Ο κινηματογράφος στο παρόν

Η έννοια του άμεσου κινηματογράφου

Δεν θα πρέπει να περιορίσουμε την περιγραφή του άμεσου κινηματογράφου (cinéma direct) μόνο στην εμφάνιση νέων τεχνικών μέσων. Μια νέα αισθητική δεν εξηγείται μόνο με τεχνικούς όρους· πρέπει να προσδιοριστούν και οι νέοι ορίζοντες. Ο Alexandre Astruc, στο έργο του «Γένεση μιας νέας πρωτοπορίας - Naissance d'une nouvelle avant-garde» (1948), εύχεται από καρδιάς να υπήρχε μια «κάμερα στιλό», κατοπινή υλοποίηση της οποίας αποτελεί η μικρή φορητή κάμερα που χρησιμοποιούμε σήμερα.

Μια εφεύρεση, μόλις δοκιμαστεί, υλοποιεί πολλές δυνατότητες. Για παράδειγμα, το γύρισμα χωρίς σενάριο (αγαπητό σε πολλούς κινηματογραφιστές, γοητευμένους από την τόση ελευθερία η οποία μόνο ευκολία δεν είναι) δεν σε υποχρεώνει απλώς να καθορίσεις την τεχνοτροπία σου (μέθοδος, διαδικασία, μηχανισμός), αλλά επιπλέον να είσαι ανοιχτός σε κάθε απρόοπτο, να αφήνεσαι προς απρόβλεπτες κατευθύνσεις. Αυτή ακριβώς η περιπέτεια των γυρισμάτων αποτελεί την ενέργεια αυτού του κινηματογράφου.

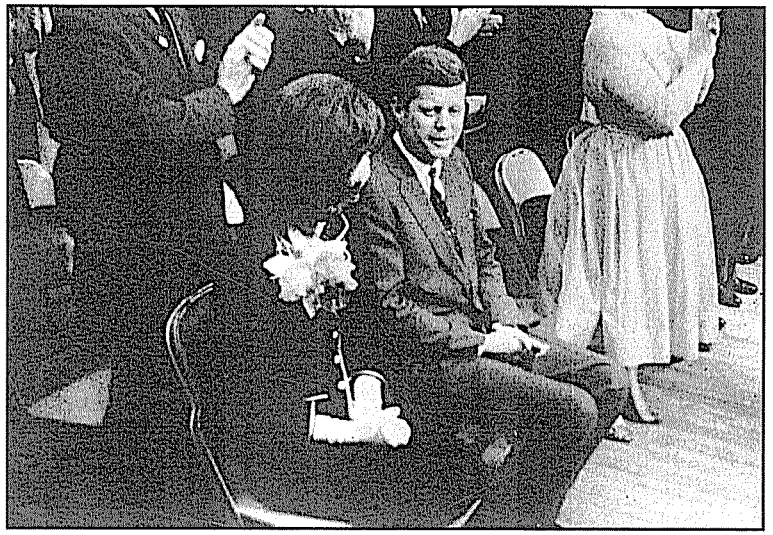
Όσον αφορά την εικόνα, τα 16 χιλιοστά είναι ένα φορμά γνωστό ήδη



Ματιά πάνω στην τρέλα - Regard sur la folie, Mario Ruspoli, 1962. Κοιτάζω σημαίνει προσεγγίζω, πλησιάζω τα σημεία διαχωρισμού, τις γραμμές διαφυγής, όπως η τρέλα.

από τη δεκαετία του '20 (Ciné-Kodak, 1924). Πιο πρόσφατη είναι η επινόηση της εύχρηστης κάμερας που το ελάχιστο βάρος της μας επιτρέπει να την κουβαλάμε στον ώμο. Η πραγματική τεχνική καινοτομία είναι η σύλληψη, το 1953, ενός φορητού μαγνητοφώνου με μαγνητική μπάντα, του περίφημου Nagra (Nagra σημαίνει «θα ηχογραφήσει», στα πολωνικά). Από το 1958 και μετά συγχρονίζεται με τη λήψη. Ο λόγος θα αρχίσει να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο.

Ο άμεσος κινηματογράφος αναπτύσσεται στο σημείο που συναντιούνται πολλές συναφείς εμπειρίες. Αφενός, η εμπειρία των καναδών κινηματογραφιστών που σχετίζονται με την Κρατική Υπηρεσία Κινηματογράφου. Η ταινία *Pour la suite du monde* (1963) του Pierre Perrault θα αποτελέσει ταινία σταθμό για την εποχή. Ο οπερατέρ του, Michel Brault, αποτελεί σύνδεσμο με τους κινηματογραφιστές οι οποίοι, στη Γαλλία, δοκιμάζουν την ίδια προσέγγιση: Jean Rouch, Mario Ruspoli (*Ματιά πάνω στην τρέλα - Regard sur la folie,* 1962). Στις ΗΠΑ, το κίνημα αποκρυσταλλώνεται γύρω από μια ομάδα, όπου συναντάμε τον οπερατέρ του *Louisiana Story,* Richard Leacock (*Primary,* 1960), τον Don Alan Pennebaker (*Don't Look Back*, 1966), τους αδερφούς Albert και David Maysles (*Salesman*, 1969).



Primary, Richard Leacock, 1960. Αυτό στο οποίο διαρκώς πρέπει να προσπαθούμε να εμβαθύνουμε είναι ο τρόπος που η εξουσία σκηνοθετεί τον εαυτό της.

Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή η ενθουσιώδης πλούσια παραγωγή αναπτύσσεται ταυτόχρονα με την τηλεόραση που εκείνη την εποχή αναζητά το δρόμο της και υποδέχεται θερμά τους κινηματογραφιστές που μπορούν να γυρίζουν γρήγορα και χωρίς σενάριο (έχοντας το ίδιο μοτίβο). Ομοίως, η συγκέντρωση πολυάριθμων κινηματογραφιστών κάτω από μια συνενωτική ταμπέλα (του «άμεσου κινηματογράφου») δεν πρέπει να μας ξεγελά: οι μέθοδοι που εφαρμόζονται είναι πολλές και διαφορετικές μεταξύ τους.

Η μεγάλη καινοτομία της φορητής κάμερας και του σύγχρονου ήχου είναι ότι μπορούν να αποτελούν ένα σώμα με το γεγονός που κινηματογραφείται. Η πραγματικότητα δεν τοποθετείται μπροστά στην κάμερα, όπως μια σκηνή μπροστά σε ένα θεατή. Χάρη στη νεοαποκτηθείσα αυτονομία της, η κάμερα μπορεί να μετακινείται η ίδια μέχρι τον πυρήνα του γεγονότος. Μολονότι έτσι επηρεάζεται εν μέρει η εξέλιξη του γεγονότος, αυτό που κερδίζουμε είναι η ένταση ενός παρόντος που αιχμαλωτίζεται τη στιγμή της δημιουργίας του. Τώρα πια η ταινία είναι το αποτύπωμα της συνάντησης



Gimme Shelter, Albert και David Maysles, 1970. Ιδού αυτό που ονειρευόμασταν να δούμε: ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα του μύθου, η ταινία πίσω από την κινηματογραφική προσποίηση.

με μια κατάσταση η οποία, κατά κάποιον τρόπο, «επισπεύδεται» από το γύρισμα.

Οι συνέπειες είναι πολλές και διαφορετικών τάξεων.

Η διάρκεια των πλάνων εξαρτάται από τη σκηνή η οποία κινηματογραφείται. Έτσι, όπως η κάμερα ενστερνίζεται το γεγονός για να συλλάβει τη λογική της κίνησής του, τα πλάνα και οι σεκάνς αρχίζουν σιγά-σιγά να μεγαλώνουν σε διάρκεια, ώσπου ενίοτε συγχέονται μεταξύ τους (πρόκειται για το μυθικό πλαν-σεκάνς). Βέβαια, είναι σαφές ότι η πραγματικότητα δεν μας προσφέρεται στην αμεσότητά της, αλλά ότι είναι σύμφυτη με τον τρόπο με τον οποίο τη συλλαμβάνουμε. Γι' αυτό το λόγο οι κινηματογραφιστές ενσωματώνουν στις ταινίες τους το μηχανισμό του γυρίσματος, με άλλα λόγια δίνουν το στίγμα τους. Αυτό μεταμόρφωσε το ντοκιμαντέρ σε τέτοιο σημείο ώστε κάποιοι πίστεψαν ότι μπορούσαν να το ταυτίσουν με το στοιχείο του άμεσου.



Οι τρελοί άρχοντες - *Les Maîtres fous*, Jean Rouch, 1954. Ο κινηματογράφος, μια τέχνη δαιμονική.

Μια ιδρυτική κίνηση

Ένας δαιμονικός κινηματογράφος: Jean Rouch

Το 1949, στο *Ραντεβού του Ιουλίου* - *Rendez-vous de juillet* ο Becker σκηνοθετεί ένα νεαρό εθνολόγο που αγωνίζεται να φύγει για να γυρίσει μια ταινία στην Αφρική. Για τον Jacques Becker, το εθνογραφικό σινεμά μοιάζει με υπόσχεση για το μέλλον. Την εποχή του νεορεαλισμού, ο πρώην βοηθός του Jean Renoir καταγράφει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του άμεσου κινηματογράφου (cinéma direct): την εθνογραφική του διάσταση, με την ευρεία έννοια του όρου, που σηματοδοτεί πάντα μια προσπάθεια συνάντησης του άλλου μέσα στη ριζική ιδιαιτερότητά του, είτε ζει σε μια μακρινή χώρα είτε στη γωνία του δρόμου μας. Αρχίζει να φυσά ο άνεμος της νουβέλ βαγκ.

Την ίδια χρονιά, το 1949, μία από τις πρώτες ταινίες μικρού μήκους του Jean Rouch βραβεύεται στο Φεστιβάλ καταραμένων ταινιών της Μπιαρίτζ. Ο τίτλος της *Μύηση στο χορό των δαιμονισμένων* - *Initiation à la danse des possédés*, ηχεί σαν ορισμός μιας διαδικασίας που ο δημιουργός θα εμβαθύ-

νει από ταινία σε ταινία: συμμετοχή στο γεγονός που κινηματογραφείται, αλλά και στην ιεροτελεστία. Η ταινία αποτελεί μέρος της έκστασης.

Το 1954, η ταινία *Οι τρελοί άρχοντες - Les Maîtres fous* γίνεται αντικείμενο έντονης διαμάχης. Περιγράφει μια τελετή των Χάουκα (Γκάνα) όπου οι συμμετέχοντες, παίζοντας το ρόλο των αφεντικών τους (δεκανέας, συνταγματάρχης, κυβερνήτης...), τρώνε ένα σκυλί για να ξορκίσουν τον παρανοϊκό αποικιοκρατισμό που τους ρουφάει το αίμα. Βέβαια, η ταινία αποτελείται από πλάνα μικρής διάρκειας (διότι η κάμερα με «κουρντιστήρι», την οποία είχαν, έπρεπε να επανενεργοποιείται κάθε 25 δευτερόλεπτα), ενώ ο ήχος εγγράφεται σε μαγνητοταινίες της μισής ώρας. Ο άμεσος κινηματογράφος είναι κατ' αρχάς η επιβεβαίωση της ταυτόχρονης παρουσίας του κινηματογραφιστή και αυτού το οποίο εκείνος κινηματογραφεί. Δεν πρόκειται όμως για συγχώνευση. Το παράδοξο στον Jean Rouch βρίσκεται ακριβώς εδώ, σ' αυτήν τη θέση που μοιάζει με τυφλό σημείο: παραμένει δυτικός (διηγείται ο ίδιος ότι εκ των υστέρων ανακάλυψε πώς η παρουσία του είχε τροποποιήσει ορισμένες από τις ιεροτελεστίες), χωρίς ωστόσο να αποτελεί μέρος της αυλής των αφεντικών. Σ' αυτό ακριβώς το τυφλό σημείο συναντιούνται δύο εντελώς διαφορετικοί κόσμοι.

Εξάλλου, οι τεχνικοί περιορισμοί οδηγούν τον Jean Rouch στην επινόηση ενός συστήματος της φωνής εκτός κάδρου: ένα άμεσο σχόλιο πάνω στις εικόνες, όχι με διδακτισμό, αλλά περισσότερο με τον τρόπο που ένας άνθρωπος του ραδιοφώνου ή ένας αφηγητής απευθύνεται στο κοινό του. Θα εφαρμόσει ξανά αυτό το σύστημα στο *Εγώ, ένας μαύρος - Moi, un noir* (1958), εμπιστευόμενος αυτή τη φορά τον άμεσο σχολιασμό των γεγονότων σε έναν από τους αφρικανούς ηθοποιούς της ταινίας. Το παιχνίδι μεταξύ εικόνων και φωνής μεταφέρει τον θεατή στο δισυπόστατο παρόν του γεγονότος και της αφήγησής του. Αρκεί να σκεφτούμε πώς ο Robert Bresson (*Ημερολόγιο ενός εφημέριου - Journal d' un curé de campagne*, 1951) ή ο François Truffaut (*Jules et Jim*, 1961) χρησιμοποιούν τη φωνή εκτός κάδρου, για να κατανοήσουμε ότι μια τέτοια προσέγγιση του άμεσου κατασκευάζει κάτι το φαντασιωσικό.

Το 1961, ο Jean Rouch θα μεταφέρει αυτήν την εμπειρία στην περιοχή του Παρισιού και θα γυρίσει, μαζί με τον Edgar Morin, το *Χρονικό ενός καλοκαιριού - Chronique d'un été*, μια καταγραφή της γαλλικής κοινωνίας[9].

9. Βλ. Ντοκουμέντα, σελ. 82.



Le joli mai, Chris Marker και Pierre Lhomme, 1962. Τι ονειρεύονται οι κάτοικοι των πόλεων; Αυτά τα όνειρα πρέπει να αφουγκραστούμε, γιατί μας μεταδίδουν μια αλήθεια για τον τρόπο με τον οποίο κατοικούμε τον κόσμο.

Στα όρια του άμεσου κινηματογράφου

Με την προσέγγιση των άλλων, είτε βρίσκονται κοντά μας είτε μακριά μας, η νέα αυτή διαδικασία προσπαθεί να διερευνήσει τη θέση του καθενός μας στον κόσμο, να ανατρέψει τα προφανή και να αποκαλύψει ό,τι δεν είχαμε σκεφτεί.

Το ντοκιμαντέρ έχει την ιδιότητα να αγγίζει ευαίσθητα σημεία. Πότε στρέφεται σε θέματα που καίνε, στο πλευρό των θυμάτων της οικονομικής αθλιότητας, και πότε ξεμακραίνει προς αθέατες περιοχές, γκρίζες μάζες, ανώνυμες και άφωνες. Δηλαδή, αυτούς που αποκαλούμε οι «άνθρωποι», οι «μη προνομιούχοι», χωρίς άλλο πρόσωπο πέρα απ' αυτό που βλέπουμε στην οθόνη της τηλεόρασής μας. Η πράξη είναι όντως πολιτική, επειδή γεννιέται από μια γενικότερη ανησυχία, αλλιώς οι ταινίες αυτές δεν θα ήταν τίποτε περισσότερο από απλά μηνύματα και σλόγκαν.

Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσεται η απόπειρα κομήτης που γίνεται στα τέλη της δεκαετίας του '50 με το *Free cinema*. Αυτό το τελευταίο βρίσκεται στον αντίποδα του κρατικού ντοκιμαντέρ της General Post Office και τάσσεται στο πλευρό της αγγλικής εργατικής τάξης, διαχωρισμένης από την αγγλική κοινωνία, για να δείξει την καθημερινή πραγματικότητά της (*We are the Lambeth boys*, Karel Reisz, 1959).



Δαγκεροτυπίες - Daguerréotypes, Agnès Varda, 1975. Όλες αυτές οι σιωπηλές ζωές αποκτούν επιτέλους εικόνα.

Το ντοκιμαντέρ δεν είναι ρεπορτάζ. Ακόμα και αν χρησιμοποιεί τις ίδιες τεχνικές. Το ρεπορτάζ χαρακτηρίζεται από την αμεσότητά του: καταγράφει μια πράξη χωρίς να ψάχνει να βρει περί τίνος πρόκειται ή τι πράγμα θέτει αυτή σε κίνηση, ακόμη λιγότερο ποιες είναι οι γενεσιουργοί αιτίες της. Συνοδευόμενο συχνά από ένα σχόλιο που δεσπόζει, «πραγματεύεται το θέμα» του υποδεικνύοντάς μας αυτό που πρέπει να καταλάβουμε, πράμα που κάνει τα πλάνα να γίνονται εικονογραφικά. Όσον αφορά τις υποτιθέμενες «συνεντεύξεις» που συχνά συνοδεύουν το ρεπορτάζ, ο μάρτυρας (ή ο καλεσμένος, στην περίπτωση των *reality shows*) απαντά στις ερωτήσεις ενός «interviewer» που περιμένει από αυτούς μια προκαθορισμένη απάντηση, συνοψισμένη στην πιο απλοϊκή της μορφή. Αντίθετα, το ντοκιμαντέρ προσπαθεί να αποκαλύψει τα ψευδή στοιχεία, να αμφισβητήσει κάθε είδους φαινομενικές βεβαιότητες, να αναδιατυπώσει τις προσεγγίσεις της πραγματικότητας.

Πώς πάει; (Comment ça va?)[10]

Στους δρόμους

Οι ταινίες μάς επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε τις μεταλλάξεις μιας κοινωνίας, να ανακαλύψουμε πώς οι δίνες της Ιστορίας διαπερνούν την καθημερινή ζωή και πώς σχηματίζουν τον αφρό των ημερών μας.

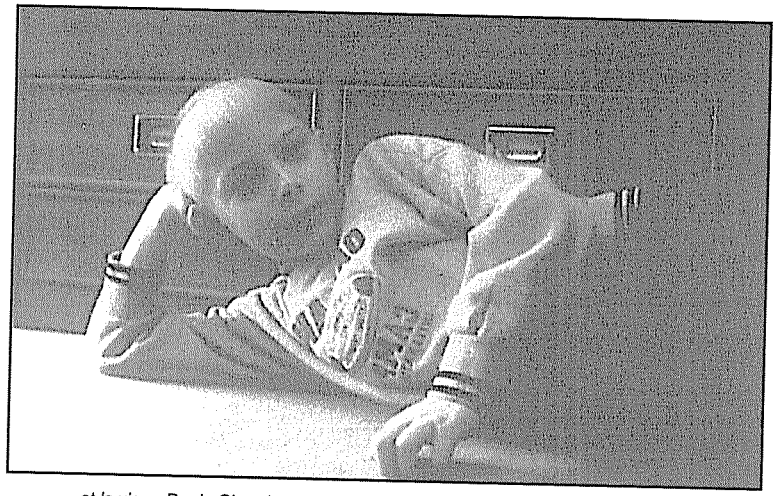
Το 1962, με το τέλος του πολέμου της Αλγερίας, ο Chris Marker επαναλαμβάνει την εμπειρία του *Χρονικού ενός καλοκαιριού - Chronique d'un été* και χωρογραφεί το Παρίσι, την άνοιξη μαζί με τον οπερατέρ και συνδημιουργό της ταινίας Pierre Lhomme. Το ερώτημα που θέτουν στη διάρκεια διαφόρων συνεντεύξεων (άλλες προγραμματισμένες, άλλες τυχαίες) είναι υπαρξιακό: «είστε ευτυχισμένοι;». Περιτρέχοντας διάφορες συνοικίες, η ταινία *Ο όμορφος Μάης - Le Joli mai* χαράζει το χάρτη μιας πρωτεύουσας σε πλήρη μεταμόρφωση, όπου τα όνειρα των ανθρώπων (κινηματογραφημένα σε 16 χιλιοστά και με σύγχρονο ήχο) ψάχνουν να βρουν διέξοδο μέσα απ' τους δρόμους της πόλης (κινηματογραφημένους σε 35 χιλιοστά).

Δέκα χρόνια αργότερα, στο *Place de la République*, ο Louis Malle ακολουθεί την ίδια μέθοδο, περιφερόμενος για δέκα περίπου μέρες στην καρδιά του Παρισιού, την εποχή της σεξουαλικής απελευθέρωσης, αναζητώντας συνομιλητή. Η δημοκρατία την οποία σφυγμομετρεί ο δημιουργός διατυμπανίζει μια ελευθερία πληθωρική, ενίοτε σκανταλιάρικη, όπως π.χ. όταν μια περαστική αντικαθιστά τον σκηνοθέτη για να συνεχίσει η ίδια την ταινία. Γυρισμένη με δυο κάμερες που δεν κρύβονται και ορισμένες φορές μπαίνοντας η μία στο πεδίο της άλλης, το *Place de la République* καθιερώνει το κινηματογραφικό πέρασμα του τυχαίου μάρτυρα και συλλαμβάνει το νήμα που ενώνει υπόγεια τους βιαστικούς περαστικούς.

Οι σιωπηλές ζωές

Την ίδια εποχή, η Agnès Varda αρχίζει την εξερεύνηση του δρόμου όπου κατοικεί, σε μια περίμετρο 90 μέτρων, όσο είναι δηλαδή το μήκος του καλωδίου που τη συνδέει με την ηλεκτρική παροχή του σπιτιού της. Μέσα από τα πορτρέτα των μικρεμπόρων και των τεχνιτών, διαγράφεται σαν ζωγραφιά μια χώρα ακίνητη, όπου ούτε ο χρόνος ούτε οι επαναστάσεις άφησαν το σημάδι τους. Το μόνο που μένει είναι το σιωπηρό ίχνος μιας βουβαμάρας στα όρια της τρέλας. Οι *Δαγκεροτυπίες - Daguerréotypes* (1975)

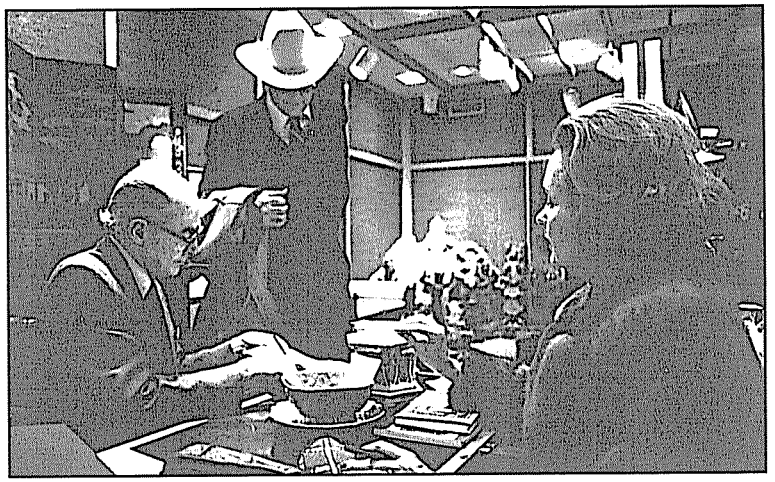
10. Σ.τ.Ε. Είναι ο τίτλος ταινίας (1976) του Godard.



et la vie..., Denis Gheerbrant, 1991. Το σημείο όπου συναντιούνται ζωή και θάνατος, εκεί όπου ακούγονται οι ψίθυροί τους.

φέρνουν στο φως ζωές που θεμελιώνονται σ' ένα είδος απουσίας, όπου όλοι δυσκολεύονται να απαντήσουν στην ερώτηση «τι ονειρεύεστε;» και η απάντηση που έρχεται αβίαστα είναι «τίποτα». Τα όνειρα όλα βρίσκουν την κορύφωσή τους σε ταχυδακτυλουργικά κόλπα (χαρτονομίσματα που πολλαπλασιάζονται σαν μαγικά), δείχνοντας πόσο οι ζωές αυτές χάνονται στη δίνη της καθημερινότητας.

Όταν το 1987, ο Alain Cavalier ξεκινά το *24 portraits* (1987-1990), μια σειρά πορτρέτων γυναικών που ασκούν επαγγέλματα υπό εξαφάνιση, προσεγγίζει υπάρξεις με ανάλογα χαρακτηριστικά. Η γυναίκα μέντιουμ με το τροχόσπιτο και την κρυστάλλινη σφαίρα, η καθαρίστρια στις δημόσιες τουαλέτες με το πράσινο φυτό της, η σιδερώτρια με τα σίδερά της που θυμίζουν άλλες εποχές αποτελούν, μαζί με όλες τις υπόλοιπες συναδέλφισσές τους, μια ολόκληρη σειρά λεπτόλογων πορτρέτων. Κάθε ταινία συμπυκνώνει μια ολόκληρη ζωή σε λίγα λεπτά. Όμως πέρα από τα συμπαθητικά τους πρόσωπα, τα χέρια τους φέρουν χαραγμένα τα σημάδια της δουλειάς τους που δεν σταματά λεπτό. Την ίδια στιγμή, οι γυναίκες αυτές συνθέτουν λίγο-λίγο, κατ' αντανάκλαση, το πορτρέτο του ίδιου του κινηματογραφιστή. Στο τέλος της ταινίας *Η σιδερώτρια - La Repasseuse*, ο κινηματογραφιστής φιλμάρει τα δικά του χέρια και συμπεραίνει: «Ο κινηματογράφος έχει και αυτός τα δικά



The Store, Frederick Wiseman, 1983. Παρατηρώντας πώς λειτουργούν τα συνήθη γρανάζια μιας νευρωτικής κοινωνίας.

του βαριά σύνεργα: την κάμερα και το μαγνητόφωνο. Ο σκηνοθέτης δεν μπορεί να τα χειρίζεται ο ίδιος. Για να το κάνει αυτό θα χρειαζόταν τέσσερα χέρια και δυο κεφάλια. Μερικές φορές όμως το ονειρεύεται». Το όνειρο θα γίνει πραγματικότητα λίγα χρόνια μετά. Από τη στιγμή που η κάμερα DV τον απελευθερώνει από την ανάγκη του συνεργείου, στη διάρκεια διαφόρων συναντήσεων, ο Alain Cavalier φτιάχνει τις ταινίες του. Οι ταινίες *Η συνάντηση -La Rencontre* (1996) και *Ζωές-Vies* (2000) σηματοδοτούν μια συμφιλίωση με αυτό που μπορεί να κάνει ο κινηματογράφος σε ανθρώπινη κλίμακα: τη σύμπτωση έργων και ημερών.

Δίχως στέγη, δίχως νόμο[11]

Όταν ο Denis Gheerbrant γυρίζει μέσα σε δύο χρόνια την ταινία του *et la vie...*(1989-1991), έρχεται άμεσα αντιμέτωπος μ' έναν κόσμο κατεστραμμένο. Φιλμάρει κι αυτός μόνος, με την κάμερα στον ώμο (βίντεο, Betacam), μετακινούμενος σε μια χώρα κατακερματισμένη, όπου οι άνθρωποι ζουν σκορπισμένοι σε ένα απέραντο προάστιο που μαστίζεται από την οικονομία της ανεργίας. Κι όμως, είναι πανεύκολο να μιλήσουν μεταξύ τους, αρκεί

11. Σ.τ.Ε. Τίτλος ταινίας (1985) της Agnès Varda.

να σταματήσουν και να ξοδέψουν λίγο από το χρόνο τους. Η κάμερα δεν είναι εμπόδιο, αλλά το μέσο που, επιτέλους, επιτρέπει την πολυπόθητη συνάντηση. Έτσι, συνυφασμένος με τους μη-τόπους που τον δημιουργούν, υποβόσκει ένας λόγος βουβός, τα λόγια αυτών που κρύβονται στην απομόνωσή τους με γκρεμισμένα τα όνειρά τους.

Με την έλευση της δεύτερης χιλιετίας και της ψηφιακής κάμερας, η αναζήτηση ενός συνεκτικού δεσμού γίνεται τόσο περισσότερο ανήσυχη, όσο μεγαλύτερη είναι η ευθύνη του καθενός να ενώσει τα σκορπισμένα κομμάτια του κόσμου. Αυτό κάνει η Agnès Varda συγκεντρώνοντας τους πρωταγωνιστές της στο ίδιο πεδίο, όπως δηλώνει και ο τίτλος της ταινίας της *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000). Η σταχυολόγηση (glanage) των κομματιών, των υπολειμμάτων, μιας κοινωνίας της αφθονίας δεν είναι μόνο πολιτική χειρονομία, αλλά και αισθητικό δίδαγμα: για το ότι οι ταινίες δεν είναι και τόσο θελκτικές δεν φταίει το ότι φτιάχνονται στο περιθώριο της αγοράς, χωρίς ισοσταθμισμένες εικόνες. Εξετάζοντας τις σύγχρονές τους αλλαγές, οι κινηματογραφιστές φωτίζουν τους δεσμούς που ενώνουν τα άτομα μεταξύ τους –τους κατοίκους μιας χώρας, τους θεατές μιας ταινίας. Πεδίο του ντοκιμαντέρ επομένως είναι ο καθορισμός των δεσμών, όσο εύθραυστοι κι αν είναι αυτοί, οι οποίοι ενώνουν τις ζωές των μεμονωμένων ανθρώπων, αυτών που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «λαό».

Πώς δουλεύει;

Το να συλλαμβάνεις το ζωντανό

Κινηματογραφώ σημαίνει παρατηρώ. Σημαίνει διεισδύω στον πυρήνα ενός γεγονότος ή ενός τόπου για να κατανοήσω τους τρόπους της λειτουργίας του. Αρχίζει να αναδύεται ένα στιλ ταινιών που αρνείται κάθε είδους σχόλιο και ξεπηδά μέσα από μια κάμερα που αντιδρά στην παραμικρή κίνηση, έτοιμη να αιχμαλωτίσει με νευρώδη ζουμ και τη μικρότερη δόνηση.

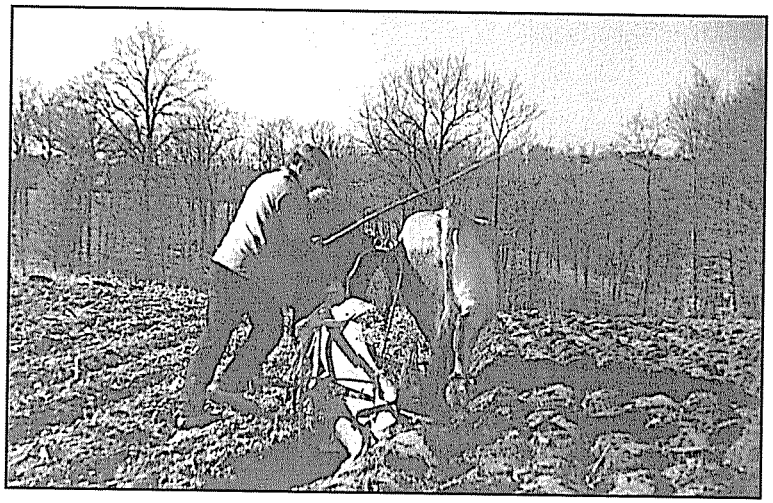
Το ρεπορτάζ θα κάνει κατάχρηση αυτής της ηλεκτρισμένης αρχής, μετατρέποντας τη ζωντάνια της κάμερας σε διαδικασία δραματοποίησης: η παρόρμηση του ζουμ, που θα εστιάσει σε ένα πρόσωπο ή σε μια πράξη, δίνει την εντύπωση ότι φτάνει ως τον πυρήνα της δράσης. Έτσι η ταινία καταλαμβάνεται από μια οπτική φρενίτιδα που στο τέλος συγκαλύπτει το αντικείμενό της.

Το *Primary* (1960) του Richard Leacock εμφανίζεται σαν ένα δείγμα των δυνατοτήτων του άμεσου κινηματογράφου. Για πέντε μέρες, τέσσερις



La Rosière de Pessac, Jean Eustache, 1968. Η κοινωνική κωμωδία θα ήταν μια φάρσα αν δεν ήταν τόσο θλιβερή.

ομάδες των δύο ατόμων (ήχος και εικόνα) ακολουθούν κατά πόδας τον John Kennedy στη διάρκεια των εκλογών για την ανάδειξη υποψηφίου προέδρου. Το αποτέλεσμα είναι μια ταινία διάρκειας μιας ώρας που αποκαλύπτει την ωμή κωμωδία της εκλογικής εκστρατείας, με τα χτυπήματα στον ώμο και τις χειραψίες με το πλήθος. Ακόμα, βλέπουμε πώς ένας άλλος κινηματογραφιστής, όπως ο Τζον Κασαβέτης, καταφέρνει να δημιουργεί τόση ένταση στις ταινίες μυθοπλασίας του ώστε να ασκεί ένα είδος πίεσης στους ήρωές του, να τους υποχρεώνει να ομολογούν, απανωτά, ψιθυρίζοντας τα συναισθήματά τους. Υπάρχει όμως κίνδυνος, η δεξιοτεχνία της όλης διαδικασίας να καταλήξει σε απλό τρικ. Το *Punishment Park* (1971) του Peter Watkins δεν στερείται τεχνασμάτων όταν, με το πρόσχημα ότι καταγγέλλει τις παρεκτροπές στην τήρηση της τάξης στην Αμερική της εποχής του πολέμου του Βιετνάμ, τοποθετεί τον θεατή στον πυρήνα μιας μεροληπτικής διαδικασίας (νεαροί διαδηλωτές καταδικάζονται σε θάνατο από ακραιφνείς συντηρητικούς), την οποία ο θεατής δεν μπορεί παρά να απορρίψει. Είναι αλήθεια ότι στόχος του είναι να αντιμετωπίσει μη επαγγελματίες που εκφράζουν τις πραγματικές πολιτικές τους απόψεις και να τους αναγκάσει να παίξουν το ψυχόδραμα του αμερικανικού φόβου απέναντι σε κάθε είδους εισβολή.

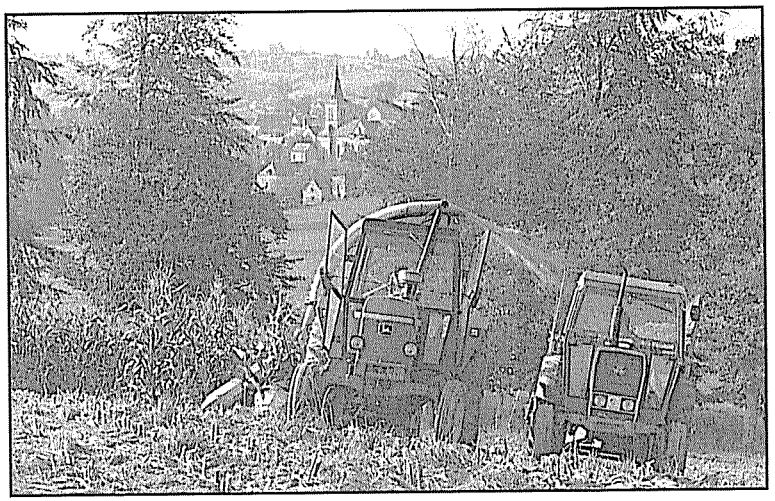


Farrebique, Georges Rouquier, 1946. Τι μετράμε από τη μια γενιά ως την άλλη; Την εξέλιξη της τεχνολογίας; Την κυκλική πορεία των εποχών;

Κοιτάζοντας ξεκάθαρα

Το γύρισμα απαιτεί χρόνο. Η κάμερα είναι ένα όργανο παρατήρησης και ένα μέσο προσέγγισης. Οι κινηματογραφιστές ζουν στο ρυθμό αυτού που κινηματογραφούν, παίρνουν το χρόνο που τους χρειάζεται μέχρι να ανακαλύψουν τα αόρατα νήματα που συνδέουν τα πρόσωπα μεταξύ τους, καθώς και τα πλάνα μεταξύ τους. Συχνά οι ταινίες αυτές μαρτυρούν μια τραγική συνειδητοποίηση. Σ' αυτήν την κατηγορία ανήκουν κυρίως κινηματογραφιστές όπως ο Raymond Depardon[12] ή ο Nicolas Philibert[13]. Στην περίπτωση του *Είμαι και έχω - Être et avoir* (2002), ο Philibert έκανε γυρίσματα δέκα εβδομάδων, ξεκινώντας από το Δεκέμβριο του 2000 μέχρι τον Ιούνιο του 2001, στη μία και μοναδική τάξη ενός σχολείου στην αγροτική ύπαιθρο της Γαλλίας, συγκεντρώνοντας εξήντα περίπου ώρες εμφανισμένου υλικού. Η ταινία δεν πέφτει στην παγίδα να γίνει συλλογή των καλύτερων στιγμών, κάτι σαν ανθολογία δηλαδή, αλλά δομείται πάνω σ' αυτήν τη δοκιμασία της παιδικής ηλικίας, στο ότι μεγαλώνουμε και μαθαίνουμε ταυτόχρονα. Στην αλληλουχία των σεκάνς, εμφανίζεται το στοιχείο που είναι κοινό σε όλες τις ταινίες του: ο αόρατος δεσμός που πρέπει να επινοείται κάθε μέρα ώστε μια περιστασιακή κοινότητα ανθρώπων να μένει ενωμένη και να έχει διάρκεια.

12. Βλ. Ντοκουμέντα, σελ. 80
13. Βλ. Ντοκουμέντα, σελ.74



Biquefarre, Georges Rouquier, 1983... Τη σταθερότητα της γης και του ορίζοντα στο ίδιο κάδρο;

Η περίπτωση του Frederik Wiseman είναι χαρακτηριστική. Όλες οι ταινίες του σχετίζονται με ένα συγκεκριμένο θεσμό: τα σωφρονιστικά στρατιωτικά ψυχιατρεία (*Titicut Follies,* 1967, η πρώτη του ταινία), τα νοσοκομεία (*Hospital,* 1970), τα πολυκαταστήματα (*The Store*, 1983) κτλ. Κάτω από τη φαινομενική ουδετερότητά τους, παρουσιάζονται σαν μια δυναμική ανάλυση της λειτουργίας μιας συγκεκριμένης χώρας (των ΗΠΑ). Η ανάλυση αυτή υποβάλλεται σε μια υπομονετική επεξεργασία: γυρίζει για δύο περίπου μήνες (σε 16 χιλιοστά), ανακαλύπτοντας κάθε μέρα και ένα καινούργιο κομμάτι του παζλ, κι έπειτα μοντάρει για ένα χρόνο τις εξήντα περίπου ώρες εμφανισμένου υλικού που έχει συγκεντρώσει. Καθώς ενώνει μεταξύ τους στοιχεία που στο χώρο είναι απομακρυσμένα το ένα από το άλλο, αντιπαραθέτει λόγους και πρακτικές. Το αποτέλεσμα είναι ταινίες χωρίς σχόλια, που μπορεί να διαρκούν τρεις ή και τέσσερις ώρες, όσο δηλαδή χρειάζεται για να αναδειχθεί η φύση των σχέσεων, να γίνουν οι σχέσεις αυτές *κατανοητές*. Εξάλλου, ο κινηματογραφιστής πάντα καταγράφει τον ήχο και κατευθύνει

τη λήψη της εικόνας, μετακινώντας το μικρόφωνο (εργάζεται με τον ίδιο οπερατέρ από το 1978 και οι δυο τους βλέπουν μαζί το εμφανισμένο υλικό στη διάρκεια των γυρισμάτων). Στο κάτω-κάτω, βλέπει κανείς πώς κάθε θεσμός συντηρείται από τη λειτουργία του, εξαντλείται στην προσπάθειά του να διαχειριστεί τις δυνάμεις της κοινωνικής απομόνωσης, σε σημείο που να μην αγωνίζεται παρά ενάντια στην ίδια την εντροπία του. Στις ταινίες του ο κινηματογραφιστής αποκαλύπτει προοδευτικά τον εφιάλτη μιας χώρας που επιδίδεται σε μια τεράστια δαπάνη ενέργειας για να μπορέσει να επιζήσει.

Το πέταγμα του χρόνου

Μια από τις δυνατότητες του ντοκιμαντέρ είναι ότι μπορεί να πλησιάζει τις εποχές μεταξύ τους, να έρχεται αντιμέτωπο με τους καιρούς.

Αυτό ακριβώς κάνει ο Jean Eustache με την κινηματογράφηση μιας γιορτής στη γενέθλια πόλη του και τη βράβευση από το δήμο της πιο άξιας κοπέλας της χρονιάς. Επιλέγοντας την οδό του άμεσου κινηματογράφου, κινηματογραφεί χωρίς κανένα σχόλιο τη διαδικασία επιλογής και τη γιορτή. Αυτό που γίνεται αντιληπτό, σιγά-σιγά, είναι ο τρόπος με τον οποίο η εξουσία οργανώνεται, ρυθμίζει την εθελούσια δουλεία, αποφασίζει εκείνη για τη ζωή των απλών ανθρώπων. Οι δυο ταινίες *Rosière de Pessac* (1968 και 1979) είναι καυστικές ταινίες γύρω από την άσκηση της εξουσίας και την κατάσταση μιας ολόκληρης κοινωνίας. Πιστός σε ένα μηχανισμό αποστασιοποίησης που δοκιμάζει και σε άλλες ταινίες του (*Μια βρόμικη ιστορία - Une sale histoire,* 1977), ο Jean Eustache συνιστούσε στους ενδιαφερόμενους να βλέπουν πρώτα τη δεύτερη *Rosière de Pessac.* Αυτό που διακρίνει τη μια ταινία από την άλλη είναι οι σιωπηρές μεταμορφώσεις που λαμβάνουν χώρα στη διάρκεια μιας ολόκληρης δεκαετίας.

Ακολουθώντας μια εντελώς διαφορετική διαδικασία, εσκεμμένα στα όρια της μυθοπλασίας, ο Georges Rouquier σκηνοθετεί μια ανάλογη εμπειρία με το *Biquefarre* (1983), περίπου σαράντα χρόνια μετά το *Farrebique* (1946). Η αντιστροφή του τίτλου σηματοδοτεί τις επαναστατικές αλλαγές που έχουν συμβεί στην ύπαιθρο. Μολονότι και οι δύο ταινίες υπακούουν σε ένα αρχικό σενάριο, οι κάτοικοι του χωριού παίζουν και αυτοί τον δικό τους ρόλο ή καλύτερα *με* τον δικό τους ρόλο, αφού ο κινηματογραφιστής μπορεί να αποδίδει στον έναν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά κάποιου άλλου. Έτσι η ταινία μένει ανοιχτή σε διάφορα τυχαία γεγονότα που συμβαίνουν συχνά,



Marseille contre Marseille, Jean-Louis Comolli, 1996. Η Μασσαλία μεταμορφωμένη σε εργαστήριο όπου καταγράφονται καθημερινά οι αλλαγές στις σχέσεις μεταξύ των πολιτικών δυνάμεων και του λόγου.

όπως η ανακοίνωση μιας γέννησης στο *Farrebique*, ή μια κρίση ημιπληγίας που ακινητοποιεί έναν από τους ήρωες του *Biquefarre*.

Ο Jean-Louis Comolli μεταμορφώνει ριζικά τη διαδικασία αυτή κινηματογραφώντας το 1989 τις εκλογές που αναταράσσουν την πόλη της Μασσαλίας. Από το *Marseille, de père en fils* (1989) μέχρι το *Nos deux Marseillaises* (2001), επτά ταινίες παρακολουθούν τις εξελίξεις στην πολιτική ζωή μιας πόλης με μια κληρονομιά που έχει τις ρίζες της στον πόλεμο, μια εθνική ταυτότητα με ακόμα περισσότερα προβλήματα λόγω του συνοριακού χαρακτήρα της πόλης, η οποία από παλιά τροφοδοτείται από πολυάριθμες μεταναστεύσεις. Έτσι, η Μασσαλία γίνεται εργαστήριο παρακολούθησης των μεγάλων εντάσεων που συνταράσσουν ένα ολόκληρο έθνος..., όπως και των αντιπροσώπων των διαφόρων πολιτικών σχηματισμών. Αυτό που πλαισιώνει τις εκλογές είναι η σχέση ανάμεσα στην ιστορία και την εξουσία, ανάμεσα στις αντιστάσεις της πραγματικότητας και στους πολιτικούς λόγους που υποτίθεται ότι μιλούν γι' αυτές. Εμφανίζεται επομένως μια απρόσμενη δύναμη του άμεσου κινηματογράφου: η καταγραφή του αποσυγχρονισμού ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον προφορικό λόγο.



Νύχτα και καταχνιά - Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1955. Κοιτάζοντας τη φρίκη καταπρόσωπο. Κάθε ταινία επαναλαμβάνει από την αρχή την ίδια αυτή χειρονομία.

Κεφάλαιο 3

Η Ιστορία μπροστά στη μνήμη

Το ντοκιμαντέρ δεν εκλαμβάνει το πραγματικό σαν κάτι προφανές μπροστά στο οποίο αρκεί να βάλει κανείς μια κάμερα. Γι' αυτό άλλωστε, το είδος γνωρίζει τέτοια άνθιση μετά τον πόλεμο.

Πώς κινηματογραφείς τον εχθρό; Πώς φιλμάρεις κάποιον ανώνυμο; Πώς να κινηματογραφήσεις μια χώρα ερειπωμένη; Τι να προσπαθήσεις να δεις; Και πώς να τραβήξεις το αδιανόητο απέναντι πεδίο με τα εκατομμύρια των νεκρών, μετά από μια εξολόθρευση χωρίς προηγούμενο, αν όχι με το κενό που την αντιπροσωπεύει; Πρέπει να βρεθεί τρόπος να αντιμετωπιστεί το μη κινηματογραφήσιμο, να δοθεί η εικόνα αυτού που δεν έχει πρόσωπο και δεν μετριέται, αυτού που δεν φαίνεται κι όμως η παρουσία του δονείται, ακτινοβολεί στο παρόν.

Το ντοκιμαντέρ γίνεται τότε ένα μέσο ριζικής μεταστροφής στον τρόπο με τον οποίο η ιστορία εκδηλώνεται και μεταδίδεται, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο χτίζεται η μνήμη μας – μεταξύ λήθης και στερεότυπων. Αυτό οδηγεί ορισμένους σκηνοθέτες να επιδοθούν σε μια κριτική των εικόνων, αν και δεν είναι η κριτική *της* εικόνας που θα οδηγήσει το ντοκιμαντέρ στο αποκορύφωμά του, στα τέλη της δεκαετίας του '70. Αυτό κάνει με μαεστρία και τραγικότητα ο Jean Eustache στο φιλμ *Les Photos d'Alix* (1980), όπου η Alix Roubaud ξεφυλλίζει φωτογραφίες που δεν αντιστοιχούν στα όσα η ίδια περιγράφει σε σχέση με αυτές τις φωτογραφίες.

Είτε πρόκειται για σκέψεις περί της ιστορίας, μέσα από τις αναπαραστάσεις της, είτε για την ανεύρεση του χαμένου νήματος μέσα από τα κενά της, η πρόκληση είναι να αδράξουμε ξανά το παρόν και να ανακτήσουμε τη συνείδηση που έχουμε για όλα αυτά.

Οι μορφές της μνήμης

Ένα τυφλό σημείο

Η μνήμη δεν είναι άυλη, είναι χαραγμένη πάνω στη σάρκα του κόσμου. Αρκεί μια βόλτα στο υπαίθριο παζάρι της Vanves για να ανακαλύψει κανείς τον εκτυφλωτικό τρόμο των σφαγείων του Vaugirard. Αυτό που σοκάρει στα αυστηρά πλάνα του *Το αίμα των ζώων-Sang des bêtes* (1948) είναι ο τρόπος με τον οποίο η ταινία τοποθετεί τον θεατή μπροστά στον μαύρο ήλιο του βιομηχανικού θανάτου. Το ερώτημα τίθεται συνεχώς: πώς να κοιτάξεις κατάματα το αβάσταχτο θέαμα (το θάνατο, το σεξ) χωρίς να γίνεις αισχρός; Ο Georges Franju επιλέγει την έμμεση οδό, όχι της μεταφοράς, αλλά μιας εμπειρίας όπου το ζώο είναι ταυτόχρονα εμείς και οι άλλοι, το οικείο και το ξένο. Η ταινία επιδεικνύει –σε πλήρη αναδόμηση–, με ένα φαινομενικά αποστασιοποιημένο τόνο, τον δαιμονισμένο κανιβαλισμό του πολέμου. Ακόμα και όσοι νόμιζαν ότι είχαν μείνει ανέπαφοι, ανακαλύπτουν ότι δεν μπορούν πια να κοιτάζουν τον κόσμο όπως πριν. Ο Georges Franju είναι αναμφίβολα αυτός που κατάλαβε, στ' αλήθεια, ότι πραγματοποιήθηκε μια κατάληψη από τον δαίμονα του κακού.

Ο συντάκτης του σχολίου, Jean Painlevé, δημιουργός και ο ίδιος πολλών επιστημονικών ταινιών, είχε ήδη πει το ίδιο πράγμα με τον δικό του τρόπο γυρίζοντας το 1945 μια ταινία για τη νυχτερίδα της Βραζιλίας, με τον εύγλωττο τίτλο –σαφής αναφορά στο *Nosferatu* του Murnau– *Le Vampire* (που συνοδευόταν από μια φρενήρη μελωδία τζαζ, το *Echoes of the Jungle* του Duke Ellington). Αργότερα, το 1946, θα κινηματογραφήσει μια μάχη μεταξύ σκουληκιών, το *Assassins d'eau douce*[14]. Το εξωτερικό περικάλυμμα της επιστημονικής αντικειμενικότητας απλώς σκεπάζει μια φρίκη χωρίς όνομα.

Με τα μάτια ανοιχτά

Όταν ο Alain Resnais γυρίζει το *Νύχτα και καταχνιά - Nuit et brouillard* (1955), δέκα χρόνια χωρίζουν πια την ταινία από την Απελευθέρωση. Το ερώτημα τι μπορεί να οπτικοποιηθεί έχει μετατοπιστεί. Όσο δύσκολη είναι πλέον η έρευνα σε αρχεία που στερούνται πλαισίου αναφοράς, εξίσου δύσκολο είναι να αποφευχθεί η κατά μέτωπον αντιμετώπισή τους: «Εννιά εκατομμύρια νεκροί στοιχειώνουν αυτό το τοπίο». Ο Jean Cayrol (επιζών

14. Θυμίζουμε ότι ο Fritz Lang αρχικά στην ταινία του *Μ ο καταραμένος*, είχε δώσει τον τίτλο *Οι δολοφόνοι είναι ανάμεσά μας*.



Το αίμα των ζώων-Le Sang des bêtes, Georges Franju, 1948. Ο τρόμος κρύβεται στις παρυφές της πόλης, πίσω από μια οικεία παραδοξότητα.

του Μαουτχάουζεν), συγγραφέας του κειμένου που διαβάζει ο Michel Bouquet, επιδίδεται στην καταγραφή ενός πραγματικού χρονικού της μνήμης. Το χθες και το σήμερα δεν παραλληλίζονται ακριβώς, αλλά τοποθετούνται από κοινού στο παρόν μιας διαδρομής όπου συναντιούνται τα τράβελινγκ της κάμερας στους έρημους πια τόπους, με το μοντάζ των πλάνων των αρχείων. Η μνήμη που συγκροτείται δεν έχει καμία σχέση με την προσωπική ανάμνηση, είναι η μνήμη μιας αφυπνισμένης συνείδησης, η οποία δεν αφορά τίποτα περισσότερο από τον «όλεθρο των στρατοπέδων συγκέντρωσης» και δεν ανήκει «σε μία μόνο εποχή και σε μία μόνο χώρα». Το θέμα δεν είναι να διατηρηθούν οι μνήμες ενός παρελθόντος από το οποίο έχουμε αποκοπεί, αλλά να διατηρήσουμε ζωντανή την αναπόσπαστη με αυτό «μεγάλη ανησυχία». Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1959, ο Alain Resnais διευρύνει το συνειδησιακό πεδίο του μεταπολεμικού ανθρώπου μέχρι το απωθημένο εκτός κάδρου πεδίο, εξίσου αφηρημένο και



Shoah, Claude Lanzmann, 1985. Ξεκινώντας από το βάθος της απουσίας και της σιωπής σε αναζήτηση της μνήμης.

οξύ, της Χιροσίμα, αυτόν τον «ήλιο στην πλατεία της Ειρήνης». Οι διάλογοι της Marguerite Duras εκφράζουν το πρόβλημα που μόνο η μυθοπλασία μπορεί να λύσει (κάτι που υπονοείται και από τον τίτλο, *Χιροσίμα αγάπη μου - Hiroshima mon amour*): «Είδα τα επίκαιρα», λέει αυτή. «Δεν είδες τίποτα», λέει αυτός. Γιατί βλέπω δεν σημαίνει, αυτό καθ' εαυτό, ότι έχω κάποια απόδειξη ή ότι βιώνω μια εμπειρία. Ακόμα περισσότερο όταν αυτό που είναι να δω ξεπερνά κάθε φαντασία.

Ο Claude Lanzmann θα χρειαστεί πάνω από δέκα χρόνια για να ολοκληρώσει το *Shoah* (1985), να δώσει σχήμα σε μια μνήμη που έχει τις ρίζες της στο κενό. Οι εννιάμιση ώρες που διαρκεί η ταινία δεν περιλαμβάνουν καμία αρχειακή εικόνα. Η μνήμη δεν περνά από έτοιμες εικόνες. Τέτοιες εικόνες κρύβουν απλώς το κενό, μολονότι πάνω σ' αυτήν ακριβώς την τρύπα στηρίζεται κατά βάση η μνήμη. Καθένας από τους ελάχιστους επιζώντες των στρατοπέδων εξόντωσης (και όχι συγκέντρωσης: η ίδια η ονομασία συνιστά από μόνη της πρόκληση) την υφίσταται ως δοκιμασία και εν ανάγκη την αποσιωπά. Ο Claude Lanzmann θα καταβάλει σοβαρές προσπάθειες να την καταστήσει απτή. Ακούραστα η κάμερά του επαναλαμβάνει την είσοδο στο στρατόπεδο της Τρεμπλίνκα, τη διαδρομή των τρένων και των φορτηγών. Με τον ίδιο τρόπο, ζητά από τους επιζώντες να

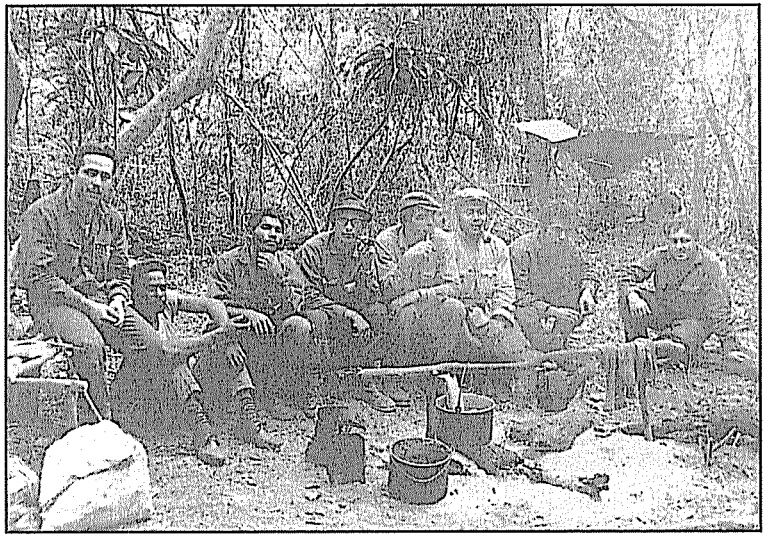
επαναλαμβάνουν τις κινήσεις που είχαν κάνει και στις οποίες χρωστούν τη ζωή τους. Δεν πρόκειται για «μάρτυρες» (δεν βρισκόμαστε στο πεδίο των αποδείξεων ούτε σε αυτό της πίστης), αλλά για τους πρωταγωνιστές μιας μεταβίβασης, με την ψυχαναλυτική έννοια του όρου. Με τρόπο που αγγίζει τα όρια της εμμονής, τέλος, διασχίζει «την πιστή χλόη», «το φλοιό» των στρατοπέδων που αναθυμόταν ο Jean Cayrol, μια χλόη βουβή χωρίς ανθρώπους. Η ταινία είναι η παραισθητική εκ νέου ιδιοποίηση μιας κατακερματισμένης ιστορίας και απεικονίζει μια μνήμη αδιαχώριστη από την κίνηση που τη θρέφει.

Η ξανακερδισμένη φωνή

Αξίζει να παρατηρήσει κανείς πως στη δεκαετία του '80 αναδύεται ένα σινεμά που εξερευνά τους μη-τόπους της εξορίας, τα πεδία των μαχών, των απελάσεων, τα στρατόπεδα του θανάτου, που χρησιμοποιεί τα αρχεία όχι πια σαν σημεία αναφοράς της Ιστορίας, αλλά σαν ανώνυμα ίχνη. Με άλλα λόγια, ένα σινεμά που βρίσκει τρόπο να ξανασμίξει, όπως λέει ο Georges Perec στην ταινία του Robert Bober *Récits d'Ellis Island* (1980), με τον διπλό άξονα της «περιπλάνησης» και της «ελπίδας». Δηλαδή με μια θέση κι έναν ορίζοντα.

Εκεί ακριβώς επικεντρώνει το ενδιαφέρον του και ο Pierre Beuchot στο *Le Temps détruit* (1985), με την ανάγνωση των επιστολών τριών νεκρών, μεταξύ αρχειακού υλικού και ζωντανών τόπων: του Maurice Jaubert, συνθέτη της μουσικής της *Αταλάντης - Atalante* (1934), του μυθιστοριογράφου Paul Nizan και του πατέρα του· και οι τρεις σκοτώθηκαν την άνοιξη του 1940. Ο Richard Dindo οικειοποιείται ένα παρόμοιο είδος έντασης: στο *Ernesto "Che" Guevara, Das bolivianische Tagebuch* (1994), ξαναπαίρνει το δρόμο της μεγάλης ιστορίας μέχρι την αποσύνθεσή της μέσα στη ζούγκλα. Είναι σημαντικό ότι την ίδια εποχή, οι ταινίες της Marguerite Duras πηγάζουν από μια ανάλογη εμπειρία, ξεκινώντας από το *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), που αντηχεί την μπάντα του ήχου του *India Song* (1975) στα ερείπια μιας φαντασματικής Ινδίας[15]. Η μνήμη δεν είναι νεκρό γράμμα. Προσδιορίζοντας το είδος της σχέσης μας στο παρόν, φέρνοντας στο προσκήνιο τη ζωή όλων αυτών των συνηθισμένων, κοινών, ανθρώπων που ζουν

15. Η Marguerite Duras γυρίζει το *Son nom de Venise dans Calcutta désert* χρησιμοποιώντας ξανά την μπάντα του ήχου της ταινίας της *India Song* πάνω σε άλλες εικόνες



Ernesto «Che» Guevara, Das Bolivianische Tagebuch, Richard Dindo, 1994. Ακολουθώντας το νήμα μιας μοναδικής ιστορίας για να ανακαλύψουμε έναν κόμβο της σύγχρονης Ιστορίας.

πνιγμένοι στην τρέλα του τεχνοκρατικού ορθολογισμού, οι ταινίες αυτές μας συνδέουν με έναν ανώνυμο λαό τον οποίο έχουμε απωλέσει, ενώ ταυτόχρονα μας μαθαίνουν πώς να μην παραλύουμε από τις δυνάμεις του θανάτου. Έτσι βρισκόμαστε στον αντίποδα της ναρκισσιστικής παρηγοριάς που μας προσφέρει *Η λίστα του Σίντλερ -Schindler's list* του Steven Spielberg (1993), όπως και τα νομιμόφρονα στερεότυπα που τρέφονται από το «καθήκον της μνήμης».

Η κριτική των εικόνων

Πώς να διηγηθείτε την Ιστορία στα παιδιά

Στο πλαίσιο του ίδιου κινήματος, είναι λογικό οι εικόνες που έρχονται από το παρελθόν, αυτές που σφυρηλάτησαν την άποψη που έχουμε για την Ιστορία, να γίνονται αντικείμενο μεθοδικής διερώτησης. Αυτό που αρχειοθετούν τα επίκαιρα δεν είναι μόνο γεγονότα, αλλά και ο τρόπος απεικόνισής τους. Ιστορία τίνος ακριβώς πράγματος αποτελεί ένα πλάνο; Το βλέμμα που στρέφουμε προς την ιστορία δομείται από εικόνες που δεν είναι ούτε διάφανες ούτε αδιαμφισβήτητες. Ο Chris Marker φέρεται ως ο



Το βάθος του ουρανού είναι κόκκινο - Le Fond de l'air est rouge, Chris Marker, 1977. Πού βρισκόμαστε;

πρώτος που αποτόλμησε μια ριζική κριτική των απεικονίσεων στον κινηματογράφο και μάλιστα εκ των ένδον. Η ταινία του *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) είναι μια ευρεία καινούργια ανάγνωση της εικόνας που έχουμε για τη σοβιετική επανάσταση, βασισμένη στη σταδιοδρομία του Αλεξάντρ Μεντβέντκιν, ενός κινηματογραφιστή διάσημου για μια μαγική ταινία, το *Η ευτυχία* (1934). Προσπαθεί να παρουσιάσει διάφορες σχέσεις μέσα από την παράθεση των πλάνων, να αποκαλύψει απάτες, να ξεσκεπάσει ψεύδη[16]. Δεν πρόκειται τόσο για την αναζήτηση της υπέρτατης απόδειξης της κομμουνιστικής απάτης, όσο για την αποκάλυψη του πώς δημιουργήθηκε το επαναστατικό φαντασιωσικό του 20ού αιώνα. Η καλύτερη απόδειξη της πρόθεσής του είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί το σχόλιο. Το σχόλιο αυτό, που θυμίζει επιστολές, συνοδεύει τις εικόνες με το ρυθμό που έχουν οι σκέψεις του περιπατητή. Η φωνή είναι καίρια, αφήνει στον θεατή ελευθερία, δηλαδή δύναμη: τη δύναμη να ξανακάνει δικά του τα ίδια του τα όνειρα. Το *Lettre de Sibérie* (1958) σκιαγραφεί αυτήν την τάση (με τη φωνή του Georges Rouquier), αποδεικνύοντας ότι ένα σχόλιο μπορεί να

16. Βλ. Ντοκουμέντα, σελ. 72

πηγάζει από μια άσκηση στιλ (στιλ «τουριστικό», «αντικομμουνιστικό», δήθεν «αντικειμενικό»). Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) χαράζει μια διαδρομή χωρίς σύνορα με βάση φωτογραφίες που συγκεντρώθηκαν από είκοσι έξι χώρες. Ή ακόμα το *Χωρίς ήλιο - Sans soleil* (1983), μια οδύσσεια κάτω απ' το φως των αστεριών, που φτάνει ως τα μυστικά του ύπνου αυτών που ταξιδεύουν με το μετρό του Τόκιο, και που βγάζει απ' τη φωλιά τους τα τέρατα και τις ουτοπίες που αιωρούνται στο χρόνο.

Κάθε κινηματογραφιστής, που σκύβει πάνω από τις εικόνες του παρελθόντος, μπορεί να βασιστεί στη μέθοδο του Chris Marker στο *Sans soleil*: «Δεν θυμόμαστε, ξαναγράφουμε τη μνήμη από την αρχή όπως ξαναγράφουμε την Ιστορία». Άλλωστε, μήπως οι εξουσίες δεν ξαναγράφουν οι ίδιες την Ιστορία έτσι όπως την καταλαβαίνουν ή όπως την επιθυμούν;

Η εικόνα, οδηγίες χρήσης

Την ίδια περίοδο, αφού συνέβαλε ενεργά στην αποκάλυψη της συνεργασίας με τους ναζί μιας Γαλλίας που αποτελούνταν από συνηθισμένους ανθρώπους (*Η θλίψη και ο οίκτος - Le chagrin et la pitié*, 1971), ο Marcel Ophuls ρίχνει φως στον τρόπο κατασκευής των εικόνων. Το *Veillée d'armes* (1994) είναι μια μεγάλη έρευνα γύρω από την κατασκευή των πληροφοριών. Αυτή η περίπλοκη ταινία, όπου η Ιστορία διαβάζεται υπό το φως της μυθοπλασίας (χάρη σε προκλητικά αποσπάσματα), παίρνει ως δείγμα προς εξέταση το Σαράγιεβο. Ακολουθεί την πορεία της δημοσιογραφικής δουλειάς, από τις πρακτικές των ανταποκριτών του πολέμου στο πεδίο της μάχης, μέχρι την αναμετάδοση ενός ασαφούς πλάνου στις ειδήσεις των 12. Δεν θα μπορούσε να επιτύχει καλύτερη καταγραφή του σχεδόν αυτόματου φιλτραρίσματος των πληροφοριών. Η αποσυναρμολόγηση του μύθου που κουβαλούν οι εικόνες αποτελεί το θέμα και δύο άλλων ταινιών σύγχρονων του *Shoah: to Reichsautoban* (1985) του Hartmut Bitomsky και το *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1987) του Harun Farocki. Η πρώτη ταινία προσπαθεί να αμφισβητήσει την κοινώς αποδεκτή ιδέα ότι ο Χίτλερ εφοδίασε τη Γερμανία με ένα μοντέρνο οδικό δίκτυο. Διερευνά τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες της εποχής διαδίδουν αυτή την ιδέα καθώς και αυτό που αποκαλύπτουν. Η δεύτερη ταινία, με τρόπο που θυμίζει τη σκιά η οποία σκεπάζει την ταινία μυθοπλασίας *Blow up* (1966) του Antonioni –πάνω στη φωτογραφική οφθαλμαπάτη–, αποκαλύπτει ότι το 1944, στις αεροφωτογραφίες του



Η θλίψη και ο οίκτος - Le Chagrin et la pitié, Marcel Ophuls, 1971. Η εκδίκηση του απωθημένου.

αμερικανικού στρατού, διακρίνονται τα ναζιστικά στρατόπεδα. Ωστόσο, οι αναλυτές δεν ήταν σε θέση να τα ταυτίσουν, επειδή δεν ήξεραν ότι υπήρχαν. Τρομακτικό συμπέρασμα: βλέπουμε μόνο αυτό που αναγνωρίζουμε. Πώς λοιπόν να μάθει κανείς να αναγνωρίζει το ανείπωτο;

Το φυλαγμένο μυστικό

Ποια είναι η φύση του φαντασιωσικού που περικλείεται μέσα στις εικόνες; Ποιες δυνάμεις εργάζονται υπογείως; Η –καθαρά μουσική– ποιητική επανάληψη του Αρταβάζντ Πελεκιάν είναι ζωτική από αυτήν την άποψη. Ερευνώντας ξανά κρατικά αρχεία, ο αρμένιος κινηματογραφιστής συνθέτει τον ύμνο του αιώνα, με τόνους που αναμειγνύουν το τραγικό με το ενθουσιώδες. Οι ίδιες εικόνες, ξαναφιλμαρισμένες στην τρικέζα, επανέρχονται πολλές φορές στην ταινία με διαφορετικούς ρυθμούς. Έτσι απομονώνει κινήσεις, τις επαναλαμβάνει, τις αντιστρέφει. Αυτή η νέα ερμηνεία των πλάνων τού επιτρέπει να ξαναδιαβάσει την ιστορία της νεότερης εποχής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το *Notre siècle* (1982) επαναλαμβάνει το όνειρο της κατάκτησης του διαστήματος σαν ένα φαινόμενο, διαστημικό από μόνο



Notre siècle, Αρταβάζντ Πελεκιάν, 1982. Η ιστορία πλάθεται με βάση τα όνειρα των ανθρώπων.

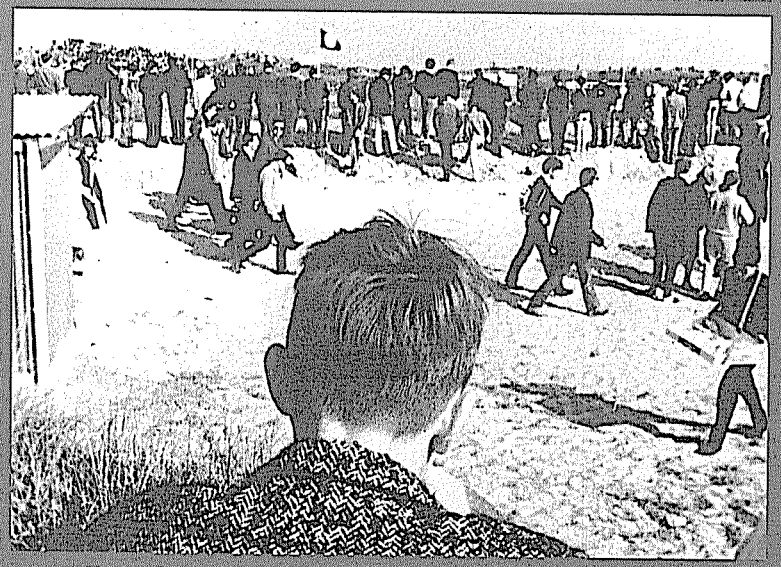
του. Η ιστορία των ανθρώπων και των εξεγέρσεών τους υποκινείται εσωτερικά από μια τεκτονική ώθηση, αποτελεί εκδήλωση ενός γεωλογικού αναβρασμού. Έτσι, από το εσωτερικό των εικόνων της Ιστορίας, φτάνουμε σε μια οργανική συνείδηση της ενσωμάτωσής μας στον κόσμο.

Στον αντίποδα των εικονογραφικών μοντάζ αρχείων, βρισκόμαστε πια μπροστά σε δύο βασικούς προσανατολισμούς. Ο ένας υποβάλλει τις εικόνες στη δοκιμασία της αμφιβολίας και διαγράφει έναν κύκλο γύρω από τον εαυτό του, προσπαθώντας να συλλάβει ξανά τις μορφές του φαντασιωσικού που έχουμε κληρονομήσει, ξεσκεπάζοντας ταυτόχρονα τις απάτες της εξουσίας. Ο άλλος σχετίζεται με την εξυψωτική δύναμη των εικόνων και, παρ' όλο που είναι ανιστορικός, ζωντανεύει την Ιστορία. Οι εικόνες στοιχειώνουν τα όνειρά μας και τις πεποιθήσεις μας, την ίδια στιγμή που τις ενασαρκώνουν. Η κριτική διερεύνησή τους είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την αναγέννηση του φαντασιακού μας, του τρόπου με τον οποίο ανακαλύπτουμε τον κόσμο, χωρίς να τον συγκαλύπτουμε. Αυτή ακριβώς είναι η πρόθεση του Jean-Luc Godard στο *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).



Ιστορία(ες) του κινηματογράφου - Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1988-1998. Οι ταινίες διηγούνται ιστορίες. Αλλά ποια Ιστορία διηγούνται;





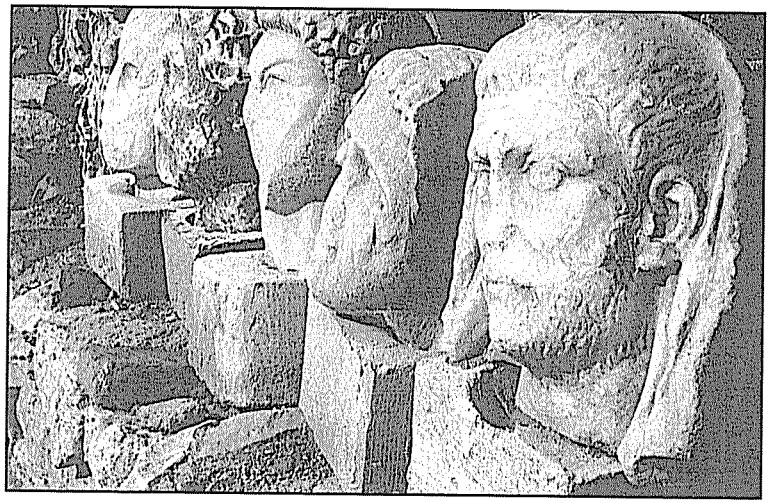
Herman Slobbe, Blind Kind 2, Johan van der Keuken, 1966. Η ακρόαση των ήχων του κόσμου, η ανασύστασή τους. Η οικειοποίηση του τραγουδιού του κόσμου. Η επινόησή του, η επανεφεύρεσή του.

Κεφάλαιο 4

Χέρσα γη

Άγνωστοι ορίζοντες

Στη δεκαετία του '80 κάνει την εμφάνισή του ένα φιλμ που εκφράζει μια απρόσμενη κατάσταση πραγμάτων. Ενώ αναζητά το μυστικό των ταινιών του Όζου, ο Wim Wenders διασταυρώνεται τυχαία με δυο ευρωπαίους κινηματογραφιστές: Ο Chris Marker, που ελάχιστα φαίνεται μέσα στην ταινία (δεν θέλει να κινηματογραφηθεί κι η κάμερα υποχωρεί μπροστά στην επιθυμία του) είναι μια παρουσία ακούραστη και αόρατη, ενώ ο Werner Herzog εμπιστεύεται το δράμα του να μην μπορεί πια να βρει παρθένα γη να κινηματογραφήσει, σε σημείο που να σκέφτεται πολύ σοβαρά να ανεβεί στο φεγγάρι. Το *Tokyo Ga* (1985) καταγράφει μια σειρά από αποκλίσεις: την απόσταση που χωρίζει τον γερμανό κινηματογραφιστή από ένα χαμένο μυστικό (συναντά ωστόσο τον οπερατέρ του Όζου). Ή την προστατευμένη ζώνη του εκφραστή των ονείρων και των εφιαλτών μας. Ή το αδιέξοδο ενός κινηματογραφιστή ταινιών μυθοπλασίας που έχει εξερευνήσει μυστικές ηπείρους. Ο Wim Wenders, αναζητώντας και ο ίδιος ένα νήμα σε μια μακρινή χώρα, συμμετέχει στην εξέλιξη του ντοκιμαντέρ σαν να επρόκειτο για μια βίωση του κόσμου, αδιαχώριστη από την εσωτερική αναζήτηση του ανθρώπου.



Méditerranée, Jean-Daniel Pollet, 1963. Κάνοντας το χώμα να αντηχεί, κάνοντας τις λέξεις να δονούνται, κοιτάζοντας με καινούργια μάτια, ακούγοντας με καινούργια αυτιά, σαν να ήταν η πρώτη μέρα.

Το έδαφος

Στόχος του ντοκιμαντέρ είναι να συμπέσει ο κόσμος, στον οποίο κατοικεί ο δημιουργός, με την κινηματογραφική του περιοχή. Αυτό σχετίζεται άμεσα με μια συγκεκριμένη διαδικασία: δουλειά του κινηματογραφιστή είναι να χαρτογραφήσει τον κόσμο για να μπορέσει να ξανασμίξει μαζί του. Οι μέθοδοι αυτής της μετατόπισης και της δοκιμασίας, που αυτή συνεπάγεται, μορφοποιούν την ταινία και ανακαθορίζουν τη μορφή που θα έχει και το ίδιο το θέμα, λιγότερο σαν αντιληπτική συνείδηση και περισσότερο σαν βάση μιας εμπειρίας ανοιχτής σε κάθε αλλαγή.

Από το *Μεσόγειος - Méditerranée* (1963) μέχρι το *Dieu sait quoi* (1994), ο Jean-Daniel Pollet είναι ο μόνος κινηματογραφιστής που μπόρεσε να εκφράσει με ένα απλό τράβελινγκ σε τοπίο όλο το μέλλον του κόσμου. Δεν μελετά το περίγραμμα μιας καμένης μνήμης, αλλά δίνει μιλιά στη βουβή πέτρα που θεμελιώνει τους ελληνικούς ναούς, δονεί την πρώτη ύλη της μνήμης, την επιφάνεια της γης. Αν υπάρχει μια ταινία όπου η μνήμη της πέτρας βρίσκει τη φωνή της, αυτή είναι η ταινία *L'Ordre* (1974). Σε γκρο πλαν, με το πρόσωπο ρημαγμένο απ' τη λέπρα, ο Ραιμονδάκης προφέρει,

σαν από το βάθος μιας σπηλιάς, ένα χρησμό πρωτάκουστο: «ένα τείχος μας χωρίζει από τη ζούγκλα της ζωής, έχουμε εντούτοις βρει το στόχο και το σκοπό της ζωής, εδώ ακριβώς, στο καμίνι της αρρώστιας και της απομόνωσης. Σταματήστε τώρα, όσο είναι ακόμα καιρός, γιατί αύριο θα είναι πολύ αργά... Σηκωθείτε όλοι μαζί και καθένας χωριστά θα παίξει το ρόλο του σε τούτο το δύσκολο παιχνίδι...» Το ελάχιστο που πετυχαίνει αυτός ο μακροσκελής στοχασμός είναι να ανατρέψει τη σχέση μεταξύ ζώντων και νεκρών για να την αποκαταστήσει. Όλες οι ταινίες του Pollet παραπέμπουν σε μια εικόνα του κόσμου, στην πιο απλή του έκφραση: μια γη αδάμαστη που η διάρκειά της μετριέται στην κλίμακα της περιστροφής της γύρω από τον ήλιο (*Dieu sait quoi*). Γυρίζοντας το *Méditerranée*, ο Jean-Daniel Pollet εγκαινίαζε μια νέα εποχή στο ντοκιμαντέρ, την οποία αργότερα θα ονομάσει «σινεμά του μη πραγματικού». Δεν υπάρχει τίποτα που πρέπει να εξηγηθεί ή να αποδειχθεί, το θέμα είναι πώς θα ψάξουμε ενεργητικά για να ξαναβρούμε, εδώ και τώρα, το ξεχασμένο έδαφος στο οποίο είναι θεμελιωμένη η ζωή μας.

Η διευθέτηση του χώρου

Παραδόξως, δύο κινηματογραφιστές της ίδιας γενιάς, λόγω του πρόωρου χαμού τους γύρω στο 2000, με δύο χρόνια απόσταση ο ένας από τον άλλον, μας κληροδοτούν σήμερα την πιο περιπλανώμενη μέθοδο.

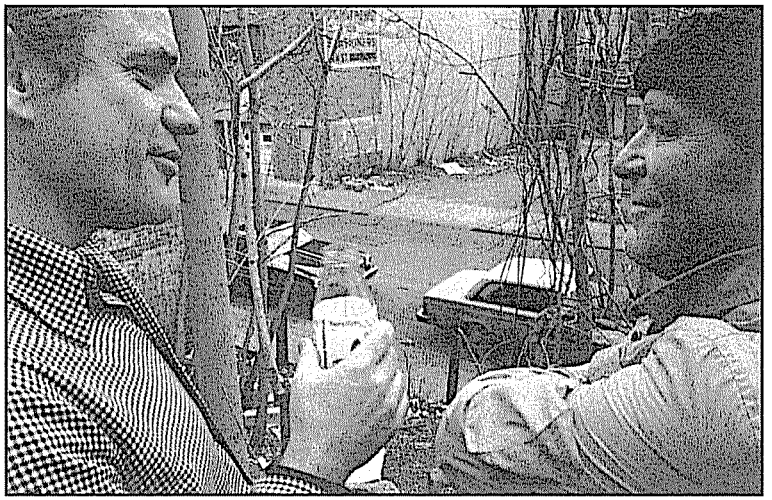
Στο *Amsterdam Global Village* (1996), ο Johan van der Keuken συμπυκνώνει το αξίωμα της μεθόδου που ακολουθεί. Περιφερόμενος στη γενέθλια πόλη του, συναντά τους κατοίκους της, άντρες και γυναίκες απ' όλο τον κόσμο, γεγονός που ενίοτε τον ωθεί προς τη δική τους γενέθλια γη. Η ταινία δομείται πάνω σ' ένα ταξίδι αλέ-ρετούρ, ανάμεσα στο Άμστερνταμ και μακρινές χώρες όπως τα βουνά της Βολιβίας ή η εμπόλεμη Τσετσενία. Ξέρουμε ότι η συνάντηση με τον άλλον είναι ένας δεσμός και ο Van der Keuken τον κινηματογραφεί άμεσα, με την κάμερα στον ώμο. Όμως η συνάντηση προκαλεί και μια αντίδραση. Απ' αυτήν την έντονη αντίδραση γεννιέται ένας άλλος δεσμός, αυτός της γειτνίασης των τόπων, όσο απομακρυσμένοι κι αν είναι μεταξύ τους. Με άλλα λόγια, ο κόσμος έχει ένα μόνο νήμα, το νήμα της πορείας του κινηματογραφιστή που δεν ξέρει πολύ περισσότερα απ' όσα ανακαλύπτει σε κάθε βήμα του. Γι' αυτό και μπορεί να ισχυρισθεί ότι η μόνη κινηματογραφική σύνταξη που στέκει είναι μια «σωματική σύνταξη». Το γύρισμα μιας ταινίας γίνεται περιπέτεια για την



Tokyo Ga, Wim Wenders, 1985. Ο δημιουργός γίνεται ένα με την περιβάλλουσα αταξία για να ξαναβρεί ένα δρόμο.

οποία τίποτα δεν γνωρίζουμε εκ των προτέρων, είναι κάτι το «απρόοπτο που το προκαλούμε εμείς οι ίδιοι».

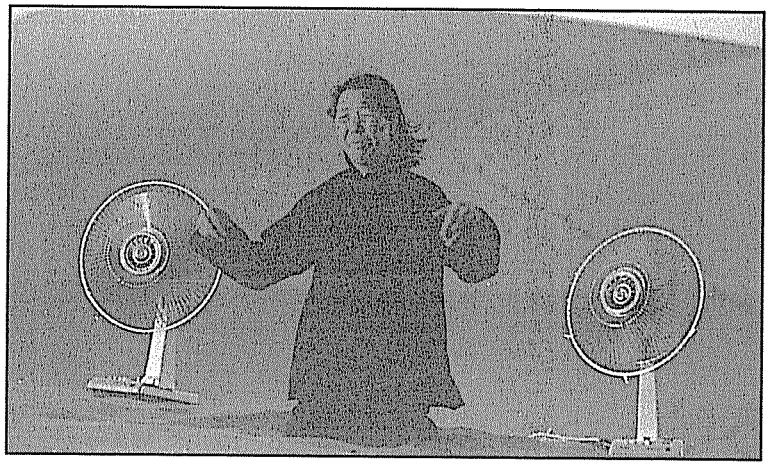
Στο *Route One/USA* (1990), ο Robert Kramer υιοθετεί μια ανάλογη γραμμή. Μετά από δέκα περίπου χρόνια απουσίας, ο κινηματογραφιστής επιστρέφει στις ΗΠΑ και για έξι μήνες, μαζί με μια μικρή ομάδα, ταξιδεύει στον αυτοκινητόδρομο αρ. 1 της ανατολικής ακτής, από τα βόρεια προς τα νότια. Με αυτήν τη διαφορά μεγέθους, κινηματογραφεί τη διαδρομή του «σωσία» του, του «Doc», χαρακτήρα που ερμηνεύει ένας φίλος του. Καθοδηγημένη από αυτό το πρόσωπο το οποίο πραγματοποιεί διάφορες συναντήσεις, η ταινία βρίσκει τελικά το δρόμο της. Και το πορτρέτο της «βαθιάς» Αμερικής που μετεξελίσσεται αργά αργά στην ακτινογραφία μιας χώρας σε πλήρη αποσύνθεση, όπου περιπλανώνται ζώα περισσότερο χαμένα παρά άγρια, σαν φαντάσματα ενός αρχαίου κόσμου. Κάτω από αυτά τα σκοτεινά εξωτερικά πλάνα, η ομορφιά αυτού του σκηνοθετικού χειρισμού προέρχεται παραδόξως από αυτήν την οξυμένη συνείδηση του ναυάγιου ενός ολόκληρου πλανήτη. Γιατί μέσα από αυτήν την παρακμή και ενάντια σ' αυτήν γίνονται συναντήσεις με συνηθισμένους άντρες και γυναίκες. Κι εκεί βλέπουμε πώς ο καθένας, από εκεί που βρίσκεται, κάνει προσπάθειες να σταθεί στα πόδια του, αντίθετα σε όλες τις αντίξοες δυνάμεις. Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι είμαστε αρκετά μακριά από το ντοκιμαντέρ που θυμίζει προσωπικό ημερολόγιο και χειραγωγεί τις ψυχές. Ο κινηματογράφος αυτός, όπως δεν επιδιώκει την ομολογία, έτσι δεν υπαγορεύει και κανενός είδους εξομολόγηση. Δεν έχει κανέναν υποδειγματικό σκοπό, δεν κομίζει κανένα ηθικό δίδαγμα. Αντίθετα έχει έναν πολιτικό ορίζοντα, εφόσον το ερώτημα –που διατυπώνει ο κινηματογραφιστής σχετικά με τον τρόπο που βιώνει τον κόσμο– αγγίζει αυτό που μοιράζεται με τους άλλους. Αυτήν ακριβώς την άρθρωση ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό διερευνά το ντοκιμαντέρ, όχι σαν «πρόβλημα» (όπως γίνεται με τόσα σενάρια μυθοπλασίας), αλλά σαν έναν τόπο όπου δομείται το παρόν, όπου αποφασίζεται το μέλλον μας.



Route One / USA, Robert Kramer, 1990. Αν και ο κόσμος έχει καταστραφεί, εμείς όλοι είμαστε ακόμα εδώ.

Όσα παίρνει ο άνεμος

Αν υπάρχει ένας κινηματογραφιστής που πρώτος ανίχνευσε αυτό το πεδίο, αυτός είναι σίγουρα ο Joris Ivens. Αυτό φαίνεται και απ' τον τρόπο με τον οποίο το έργο του διατρέχει τον 20ό αιώνα: αφού γύρισε μερικές ατμοσφαιρικές ταινίες (*Regen*, 1929) στο πνεύμα της αβάν-γκαρντ της επο-



Une histoire de vent, Joris Ivens και Marceline Loridan, 1988. Μια ταινία παίρνει ζωή από την ανάσα του δημιουργού της και παράλληλα διαπερνάται από τα ρεύματα της Ιστορίας.

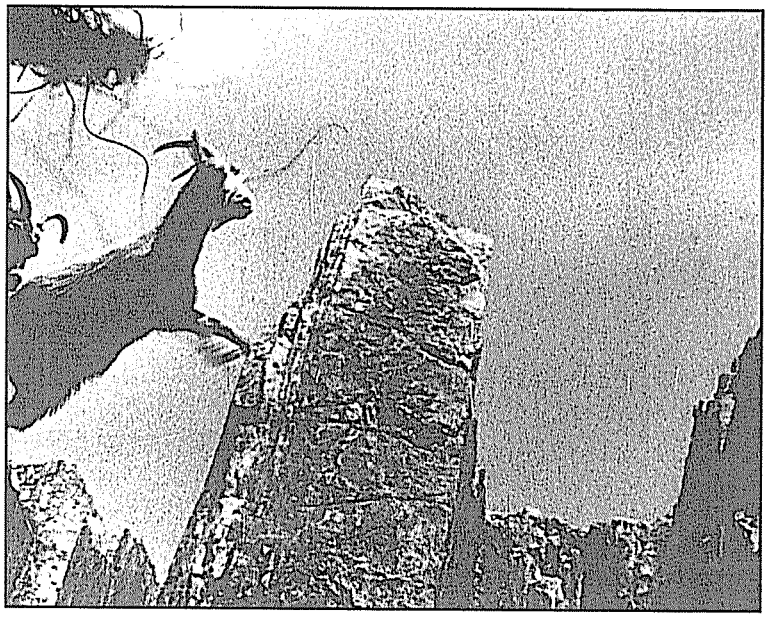
χής, οργανώνει τη ζωή του σε συνάρτηση με τα επίκεντρα των επαναστατικών αγώνων (*Ο 17ος παράλληλος - Le 17e parallèle*, 1968). Βέβαια, η αγωνιστικότητά του θα είχε επισκιαστεί από καιρό αν ο κινηματογραφιστής δεν είχε εμφυσήσει στις ταινίες αυτές μια αιολική ονειροπόληση που, από το *...Βαλπαράϊσο - Valparaiso* (1963, σχόλια του Chris Marker) μέχρι το *Η ιστορία του ανέμου - Une histoire de vent* (1988, συνσκηνοθεσία με την Marceline Loridan), πηγαίνει αντίθετα στο ρου της ιστορίας και αμφισβητεί όλα τα στερεότυπα.Το *Une histoire de vent* είναι μία από τις σπάνιες αυτοπροσωπογραφίες, τόσο ποιητικές όσο και πολιτικές, που έχει σκηνοθετήσει ποτέ κινηματογραφιστής. Ανεξάρτητα από κάθε αισθητική συγγένεια, ο Nanni Moretti και ο Romain Goupil είναι αυτοί που σήμερα καλλιεργούν αυτήν τη φλέβα. Κοντά στα ενενήντα πλέον, ο Joris Ivens επιστρέφει στη χώρα που τόσο είχε κινηματογραφήσει στην εποχή του Μάο (όχι χωρίς ψευδαισθήσεις), αναζητώντας μια αναζωογονητική αύρα. Η ταινία είναι η αναζήτηση μιας πνοής αέρα σε μια Κίνα που ασφυκτιά κάτω απ' την πίεση της κρατικής μηχανής. Χρειάζεται όλη η μαγεία του σινεμά και η κινητοποίηση μιας ολόκληρης ομάδας για να σηκωθεί απ' τα βάθη της ερήμου ο άνεμος της παιδικής του ηλικίας.

Κατά βάθος, αυτό που προσπαθούν να ξαναβρούν οι ταξιδιώτες κινηματογραφιστές είναι η ζωογόνος ενέργεια μιας προέλευσης. Όχι από νοσταλγία, αλλά για να μπορέσουν να αναπνεύσουν με μεγαλύτερη ευκολία, να ξαναβρούν την ισορροπία τους. Το να πιάσεις το σφυγμό του πλανήτη, να ξαναζήσεις το θόρυβο και την έξαψη της ιστορίας, να παρατηρήσεις με ποιον τρόπο ο κόσμος κατοικείται λίγο ως πολύ καλά, να φωτίσεις τους δεσμούς μεταξύ των ανθρώπων, να φέρεις στο φως τη φύση της γης κάτω απ' τα πόδια μας, αυτές είναι οι πολλές όψεις της ίδιας διαδικασίας. Γι' αυτό το λόγο οι ταινίες προϋποθέτουν και τη φυσική δέσμευση του κινηματογραφιστή. Κι αν μπορούμε να μιλήσουμε γι' αυτές με ποιητικό τρόπο, είναι επειδή περνούν μέσα από την επινόηση μιας μορφής, η οποία αναβιώνει αυτήν τη μοναδική εμπειρία του κόσμου.

Μέσα απ' τους αγρούς

Το ντοκιμαντέρ θεωρεί τον εαυτό του πεδίο άσκησης μιας αενάως τροφοδοτούμενης ανησυχίας. Μια ανησυχία που σχετίζεται τόσο με την κατάσταση του κόσμου, όσο και με τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογραφιστής εγγράφεται σ' αυτόν, βρίσκεται ή δεν βρίσκεται μέσα του. Απαλλαγμένος από κάθε υποχρέωση (πληροφοριακή, διορθωτική κτλ.) ασχολείται απλώς με την κατάσταση της ύπαρξης. Δεν μιλάει από ψηλά αλλά μέσα από το πλάνο. Βυθίζεται στην ατμόσφαιρα της εποχής και κινηματογραφεί τη στιγμή της δόνησής της. Αυτή η κίνηση προς τον κόσμο ξαναρχίζει πάντα απ' την αρχή και πάντα ενσαρκώνεται σε νέες απεικονίσεις. Πρόκειται για τις ίδιες τις μορφές της μυθοπλασίας, δηλαδή της φαντασιακής αντίληψης του κόσμου, οι οποίες κατ' αυτόν τον τρόπο ανανεώνονται.

Μέσα από αυτό το πρίσμα, το ένα και μοναδικό ντοκιμαντέρ του Luis Buñuel (ο οποίος έχει πραγματικό πάθος με την εντομολογία) χαρακτηρίζεται από ένα αποκαλυπτικό καθεστώς. Το *Γη χωρίς ψωμί - Las Hurdes, Tierra sin pan* (1932) καταγγέλλει την άθλια βρόμα που επικρατεί σ' ένα χωριό χαμένο στα βουνά της Δυτικής Ισπανίας. Όμως, πίσω από τον επιστημονικό ορθολογισμό και τη δημοκρατική συνείδηση, η ταινία σταλάζει την ωμότητά της και αποκαλύπτει τις πιο σκοτεινές πτυχές του πολιτισμού. Γυρισμένη υπό την επήρεια των πειραματισμών του σουρεαλισμού, η ταινία αυτή αποκαλύπτει το οργανικό κέντρο βαρύτητας που δίνει ζωή στους ανθρώπους και που θα υποβόσκει σε όλες τις μελλοντικές μυθοπλασίες του σκηνοθέτη (θα επαναλάβει ορισμένα από αυτά τα μοτίβα στην ταινία του *Los Olvidados*, 1950).



Γη χωρίς ψωμί - Tierra sin pan, Luis Buñuel, 1932. Το να ανακαλύπτεις το χώρο σου, να βρίσκεις την ενέργεια που υπάρχει πίσω από τα φαινόμενα.

Από ιστορική άποψη, ο νεορεαλισμός παραμένει υποδειγματικός για τον τρόπο με τον οποίο τοποθετείται σε μια περιοχή που εξαφανίζει τα σύνορα μεταξύ ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας. Μολονότι το *Η γη τρέμει - La terra trema* (1948) του Luchino Visconti είναι προσαρμογή ενός μυθιστορήματος (*I Malavoglia* του Giovanni Verga), αντίθετα η απλότητα των μέσων που χρησιμοποιούνται και το γεγονός ότι επιστρατεύονται οι ψαράδες του χωριού της Σικελίας –όπου γίνονται τα γυρίσματα–, για να ερμηνεύσουν τους ρόλους, κάνει την ταινία να μοιάζει με τραγικό άσμα. Όπως άλλωστε και στο *Ο κλέφτης των ποδηλάτων - Il ladro delle biciclette* (1948) του Vittorio de Sica, το σενάριο είναι απλώς το πρόσχημα που του επιτρέπει να κινηματογραφήσει την πραγματικότητα μιας αφανισμένης χώρας.

Μια τέτοια προσέγγιση επόμενο ήταν να ξανακάνει την εμφάνισή της με διάφορους τρόπους. Το 1957, ο Roberto Rossellini πραγματοποιεί γυρίσματα σε όλη την Ινδία για πολλούς μήνες. Το υλικό που συγκεντρώνει (16 χιλιοστά έγχρωμο) του επιτρέπει να μοντάρει μια σειρά ντοκιμαντέρ για την ιταλική τηλεόραση, που αναμεταδίδονται ασπρόμαυρα από τη RAI, το *India vista da Rossellini* (1959). Παράλληλα σκηνοθετεί μια ταινία (*India*, 1959, 35 χιλιοστά έγχρωμη) που οργανώνεται σαν μια συνέχεια από ιστορίες (με έναν τρόπο αφήγησης, ανά επεισόδιο, με τον οποίο είχε ήδη πειραματιστεί στην ταινία *Paisà*, 1946), όπου τα ζώα παίζουν εξίσου σημαντικό ρόλο με τους ανθρώπους. Περιγράφοντας έναν επίγειο παράδεισο, εμπνευσμένο από μια Ιστορία διαφορετική από αυτήν που έχει μόλις συνταράξει την Ιταλία και ολόκληρη την Ευρώπη, ο Rossellini προσπαθεί να ξαναδώσει ορμή στη δημιουργία μιας αφήγησης, να ξαναβρεί μια πρωταρχική ενέργεια που να μπορεί να δώσει στον άνθρωπο μια θέση μέσα στον κόσμο.

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι αυτό το κίνημα είναι σύγχρονο με τη Νουβέλ Βαγκ που στη Γαλλία αποκρυσταλλώνει την ανάγκη εξεύρεσης νέων μορφών αφήγησης, ικανών να ελευθερώσουν τον δημιουργό από τις παγιωμένες συμβάσεις που αποκρύπτουν τους τρόπους ζωής της νέας κοινωνίας.

Με συνέπεια οι κινηματογραφιστές επινοούν από την αρχή αυτήν την ελευθερία, βρίσκουν πρωτότυπους τρόπους φυγής που δεν αφήνουν την αφήγηση να κλείνει και να γυρνάει κυκλικά. Ένας από τους πλέον ριζοσπαστικούς πειραματιστές αυτού του νέου είδους είναι αναμφίβολα ο Pier Paolo Pasolini ο οποίος, στα τέλη της δεκαετίας του '60, γυρίζει τα *Appunti* (16 χιλιοστά, ασπρόμαυρο) που, όπως φαίνεται και από τον τίτλο, έχουν αξία καταγραφής αλλά και στοχαστικών δοκιμίων ταυτόχρονα: *Σημειώσεις για μια ταινία πάνω στην Ινδία - Appunti per un film sull' India* (1967-1968), *Σημειώσεις για μια αφρικανική Ορέστεια - Appunti per un' Orestiade africana* (1968-1969), που δεν θα πάψουν ποτέ να τροφοδοτούν τις ταινίες του. Μια ανάλογη περίπτωση είναι και η δεύτερη ταινία του Ken Loach, *Kes* (1969), που εξετάζει τη σύνδεση ανάμεσα στο «γεγονός» και τη «μυθοπλασία» σε μια αξιομνημόνευτη σεκάνς παιδαγωγικού χαρακτήρα. Ή ακόμα, ο Μοσέν Μαχμαλμπάφ που στο *Salaam cinema* (1995) έχει ως θέμα της ταινίας του το κάστινγκ για μια άλλη ταινία που βρίσκεται στα σκαριά. Με άλλα λόγια ο κινηματογράφος ποτέ δεν παύει να καλλιεργείται.

Επίμετρο

Στην ταινία του *Élégie de la traversée* (2001), ο Αλεξάντρ Σοκούροφ διηγείται ένα ταξίδι που μοιάζει με εφιάλτη: ο κινηματογραφιστής σκηνοθετεί τον εαυτό του μέσα σε έναν κόσμο βυθισμένο σε μια κατάμαυρη νύχτα, μετά από μια αόρατη έκρηξη, κόσμο που διασχίζει παρασυρμένος από μια άγνωστη δύναμη. Μέσα σ' αυτό το σβησμένο σύμπαν, ορισμένες εικόνες αντανακλούν το φως και μεταδίδουν την αιωνιότητα μιας αρχέγονης γαλήνης. Αν ο κινηματογράφος καταφέρνει να μας μεταφέρει προς ένα τόσο κρίσιμο σημείο, αυτό σημαίνει ότι είναι λιγότερο νεκρός από τον κόσμο που κινηματογραφεί. Να 'μαστε λοιπόν μακριά από τα φαντάσματα της «τηλεπραγματικότητας», η οποία το μόνο που καταφέρνει είναι να γίνεται φίλτρο. Μια πραγματικότητα που είναι προϊόν επιλογής και σκηνοθεσίας –σκηνογραφία, σεναριακός μπούσουλας, λόγος, ντεκόρ, ντεκουπάζ την καθορίζουν με ακρίβεια– έτσι ώστε όλοι οι συμμετέχοντες να υπακούουν σε έναν και μοναδικό τρόπο ύπαρξης: ένα *πρόγραμμα*. Μέσα σ' αυτόν τον χωρίς αφήγηση κορεσμένο κόσμο που οδηγείται στη συνεχή διάρκεια του συμβάντος, που καθιστά την πληροφορία απλή εκφώνηση γεγονότων, που δεν παραδέχεται το μερίδιό του στο ψέμα, μέσα σ' έναν τέτοιο κόσμο που απαγορεύει το συσχετισμό, το να κάνουμε συνδέσεις, δηλαδή να βιώνουμε το χωρισμό και το μοίρασμα, το ζητούμενο για τον κινηματογράφο είναι να βρει τον δικό του τρόπο απεικόνισης.

Αυτό πάνω στο οποίο η τέχνη του ντοκιμαντέρ πειραματίστηκε και το

οποίο ανέπτυξε είναι η δυνατότητα σύνδεσης των πλάνων, χωρίς να τα καθυποτάσσει σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, σε ένα συγκεκριμένο βλέμμα – στοιχεία μέσα από τα οποία συνήθως τα πλάνα αποκτούν νόημα. Η δύναμή του βρίσκεται στην αποδόμηση του ίδιου του «θέματος» ως αρχής που ενώνει και δομεί. Καταλαβαίνει κανείς ότι το ντοκιμαντέρ μπόρεσε να γίνει μέσο αγώνα ενάντια σ' ένα παγιωμένο σινεμά που κατά παράδοση αναδεικνύει το εκτός κάδρου πεδίο, δηλαδή το πεδίο της συνείδησης ενός συγκεκριμένου προσώπου, στη μία και μοναδική φαντασίωση με την οποία ο θεατής είναι υποχρεωμένος να ταυτιστεί. Αυτό που θα αρχίσουν να επιζητούν οι ταινίες, από τη στιγμή που ευαισθητοποιούνται στις πιέσεις της πραγματικότητας, δεν είναι τόσο η σύνδεση διαφόρων βλεμμάτων μεταξύ τους, όσο η κοινοποίηση σχεδίων που αναφέρονται στην ύπαρξη, ακόμα κι αν τα σχέδια αυτά υπονομεύονται από την απουσία.

Το διακύβευμα είναι το πώς μπορεί να δοθεί μια εικόνα του σύγχρονού μας κόσμου, η οποία να μη γεμίζει τα κενά και να μη μετατρέπει τις αντιφάσεις μας σε μεταφορές. Δηλαδή, μια εικόνα που δεν έρχεται να αντικαταστήσει αυτό που λείπει κάπου αλλού, και ειδικά στον τομέα της πληροφορίας, και η οποία εξάλλου σε συμβολικό επίπεδο δεν έχει καμία από τις έννοιες που κατασκευάζει η πλειοψηφία των σεναρίων μυθοπλασίας, ικανοποιώντας την επιθυμία του θεατή για ένα και μοναδικό μοντέλο. Μια εικόνα που η μορφή της αποκαθιστά τη σχέση μας με τον κόσμο, εξερευνώντας τις αντιφάσεις του.

Το ντοκιμαντέρ, επομένως, δεν είναι τίποτα άλλο από ένα μέσο με το οποίο πειραματιζόμαστε πάνω στους δεσμούς και τις απουσίες που μας χαρακτηρίζουν, που μας εμπνέουν και θεμελιώνουν τα όνειρά μας. Είναι η σχέση τόσο με την Ιστορία όσο και με το παρόν, η οποία κλονίζεται εκ θεμελίων με τις νέες προοπτικές που ανοίγονται για τον κινηματογράφο. Έτσι το ντοκιμαντέρ ανανεώνει διαρκώς τη μυθοπλασία, την οποία έχει προσεταιριστεί ένα τρέχον μοντέλο στο οποίο δεν θα 'πρεπε να την ανάγουμε. Κατά βάθος, το ντοκιμαντέρ απογειώνεται εκεί όπου η μυθοπλασία συναντά τα όριά της, κλεισμένη μέσα σε χιμαιρικούς κώδικες. Υπ' αυτήν την έννοια, το ντοκιμαντέρ είναι το μέλλον της μυθοπλασίας.