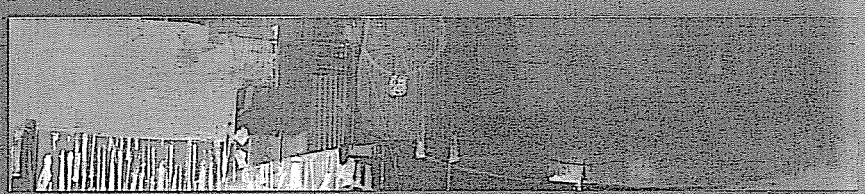
ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ







Τέχνη και Δημοκρατία

ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΟΙΝΟΒΟΥΛΕΥΤΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εύα Στεφανή*

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΕΝ ΔΥΝΑΜΕΙ

Είμαι μάτι.
Είμαι ένα μηχανικό μάτι.
Εγώ, μια μηχανή, σας δείχνω τον κόσμο, αυτόν που μόνο εγώ μπορώ να δω.
Τζίγκα Βερτόφ, *Kinoglaz* (Κινηματογράφος-Μάτι)

Κοιτάζω τον κινηματογράφο σαν άμβωνα και τον χρησιμοποιώ σαν προπαγάνδα.
John Grierson

Στο παρόν άρθρο, θα επιχειρήσω να αναδείξω τη σχέση του ντοκιμαντέρ με την έννοια της δημοκρατίας. Εκκινώντας από την παραδοχή ότι το ντοκιμαντέρ δεν αποτελεί απεικόνιση αλλά ερμηνεία της πραγματικότητας, θα παραθέσω ιστορικά παραδείγματα στα οποία ο κινηματογράφος του πραγματικού έχει συνδεθεί άλλοτε με προπαγανδιστικές πρακτικές και άλλοτε με προσπάθειες προάσπισης του δημοκρατικού πολιτεύματος και της ατομικής ελευθερίας. Υποστηρίζω ότι η ρητορική της αφήγησης στο ντοκιμαντέρ, και όχι η θεματολογία του αυτή καθεαυτή, είναι εκείνη που δυναμιτίζει ή προάγει την έννοια της δημοκρατίας. Ακολουθώντας αυτή την προσέγγιση θα θέσω τα εξής ερωτήματα: ποιες είναι οι διαφορετικές κινηματογραφικές στρατηγικές που επιστρατεύονται στις ταινίες της Leni Riefenstahl και του Τζίγκα Βερτόφ για να προπαγανδίσουν το καθεστώς; Πώς κατορθώνει ο Frederic Wiseman μέσω της ταινίας του *Titicut Follies* (1967) να καταγγείλει και να αλλάξει τις πρωτόγονες συνθήκες ψυχιατρικών ασύλων στην Αμερική της δεκαετίας του 1960; Χρησιμοποιεί "αντιδημοκρατικές μεθόδους" ο Michael Moore στις ταινίες του με άλλοθι την προάσπιση της δημοκρατίας; Ποια κινηματογραφική προ-

* Σκηνοθέτρια, αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

σέγγιση υιοθετεί ο Κωνσταντίνος Γεωργούσης, στο έργο του *The Cleaners* (2014), μια ταινία η οποία υπήρξε καθοριστική για την καταδίκη βουλευτή της Χρυσής Αυγής βάσει του αντιρατσιστικού νόμου;

Υπάρχει πληθώρα ορισμών του ντοκιμαντέρ. Σύμφωνα με τον John Grierson,[1] το ντοκιμαντέρ ορίζεται ως «η δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας».[2] Για τον ίδιο, «η αξίωση του ντοκιμαντέρ είναι να μεταφέρει στην οθόνη τα γεγονότα της εποχής του με έναν τρόπο που να διεγείρει τη φαντασία και να κάνει λίγο πιο πλούσια την παρακολούθησή τους».[3] Ο Grierson πίστευε ότι ο κινηματογράφος θα μπορούσε να παίξει τον ρόλο που κατείχε παραδοσιακά το σχολείο ή η Εκκλησία στη διαπαιδαγώγηση. Θεωρούσε ότι το ντοκιμαντέρ πρέπει να λειτουργεί ως φορέας γνώσης και εγρήγορσης του πολίτη. Έδινε μεγάλο βάρος στην πληροφόρηση και στην ενημέρωση των θεατών, και λιγότερο στην καλλιτεχνική αναζήτηση και στον τρόπο που θα μεταδοθεί αυτή η γνώση. Για τον Grierson, σκοπός του ντοκιμαντερίστα ήταν να βρίσκεται στην υπηρεσία της πατρίδας με την έννοια της συνεχούς προσπάθειας βελτίωσης του κοινωνικού status quo.[4]

Ο Bill Nichols[5] (1942-) ορίζει το ντοκιμαντέρ ως μια κατ' εξοχήν ρητορική πρακτική, η οποία κατασκευάζει και προάγει τις δικές του αλήθειες. Για τον Nichols το ντοκιμαντέρ ανήκει σε αυτά που ονομάζει «συγκροτημένα πεδία λόγου» (discourses of sobriety), όπως η επιστήμη, η δημοσιογραφία, η θρη-

1. Ο John Grierson (1898-1972) θεωρείται ο θεμελιωτής του αγγλόφωνου ντοκιμαντέρ. Κατά τις δεκαετίες του 1930 και 1940, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία του Βρετανικού Κινήματος του Ντοκιμαντέρ και στην ίδρυση του Εθνικού Συμβουλίου Κινηματογράφου (National Film Board) του Καναδά. Ήταν, επίσης, ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο *ντοκιμαντέρ* για να περιγράψει το είδος, σε μια κριτική του για την ταινία *Moana* (1926) του Robert Flaherty· βλ. John Grierson, «Flaherty's Poetic *Moana*», στο: *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, επιμ. Lewis Jacobs (Hopkinson and Blake, Νέα Υόρκη 1971).

2. Βλ. Forsyth Hardy (επιμ.), *Grierson on Documentary* (Praeger Publishers, Νέα Υόρκη 1966, 2η έκδ./1η έκδ. 1946), 13. Σημειώνω εδώ ότι ο ορισμός αυτός λείπει από την 3η έκδ. του βιβλίου (Faber and Faber, Λονδίνο 1979).

3. Βλ. Hardy, *Grierson on Documentary*/3η έκδ. (σημ. 2), 13.

4. Περιλαμβάνεται στο: Εύα Στεφανή, *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Πατάκης, Αθήνα 2007), 44-45.

5. Για βιογραφικές πληροφορίες, βλ. www.cinema.sfsu.edu/people/emeriti/bill-nichols.

σκεία κ.τ.λ. Πρόκειται για πεδία λόγου τα οποία όχι μόνο παράγουν τις δικές τους αλήθειες, αλλά, λόγω της θεσμικής σχέσης που έχουν με την πραγματικότητα, ασκούν παράλληλα και ιδεολογική εξουσία.[6] Σύμφωνα με τον Nichols, «η φωνή του ντοκιμαντέρ» είναι ρητορική: ο πρωταρχικός σκοπός της είναι να πείσει. Όπως γράφει χαρακτηριστικά, «στην καρδιά του ντοκιμαντέρ δεν βρίσκεται τόσο μια ιστορία από έναν φανταστικό κόσμο, αλλά ένα επιχείρημα για τον ιστορικό μας κόσμο»,[7] και αλλού: «το ντοκιμαντέρ έχει ως στόχο να μας πείσει και να μας προδιαθέσει για την άποψή του για τον κόσμο που μας περιβάλλει».[8]

Σύμφωνα με τον Dai Vaughan (1933-2012), «κάθε ντοκιμαντέρ είναι ένα αυτοσχέδιο εργαλείο για την ερμηνεία της πραγματικότητας»,[9] ενώ «αυτό που κάνει μια ταινία "ντοκιμαντέρ" είναι ο τρόπος με τον οποίον την παρακολουθούμε. Το να αντιληφθούμε μια ταινία ως ντοκιμαντέρ, σημαίνει να κατασκευάσουμε το νόημά της σύμφωνα με τα γεγονότα και τα αντικείμενα που πέρασαν μπροστά από την κάμερα. Σημαίνει να την παρακολουθούμε υποθέτοντας ότι οτιδήποτε παρουσιάζει είναι αληθινό».[10] Για τον Vaughan αυτό που προσδιορίζει το ντοκιμαντέρ, και το διαχωρίζει, παράλληλα, από τα υπόλοιπα κινηματογραφικά είδη, είναι ο τρόπος με τον οποίο οι θεατές του το προσλαμβάνουν.

---

6. Σχετική εδώ είναι η έννοια του *discourse* του Michel Foucault· βλ. Michel Foucault, «What is an Author», στο: *Aesthetics, Method, and Epistemology*, τ. 2, επιμ. James D. Faubion (The New Press, Νέα Υόρκη 1999).

7. Bill Nichols, *Representing Reality* (Indiana University Press, Μπλούμιγκτον 1991), 111.

8. Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, Μπλούμιγκτον 2001), 69.

9. Dai Vaughan, *For Documentary: Twelve Essays* (University of California Press, Μπέρκλεϊ 1999), 136.

10. Vaughan, *For Documentary* (σημ. 9), 84-85. Επηρεασμένοι από αυτή την προσέγγιση είναι, για παράδειγμα, ο Brian Winston στο *Claiming the Real: The Grierson-ian Documentary and its Legitimations* (British Film Institute, Λονδίνο 1995), 253 και ο Dave Saunders στο *Documentary* (Routledge, Λονδίνο 2010), 15-16. Για περαιτέρω ανάλυση, βλ. επίσης Keith Beattie, *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television* (Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2004), 11-13, και Louise Spence – Vinicius Navarro, *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning* (Rutgers University Press, Νιου Μπράνσγουικ 2011), 23-25.

Αν και υπάρχουν αντικρουόμενες απόψεις για την οντολογική υπόσταση του ντοκιμαντέρ ως τέχνης, η ιδεολογική του διάσταση είναι αδιαμφισβήτητη. Ο κινηματογράφος, μυθοπλαστικός ή μη, βρίσκεται σε ανοιχτό διάλογο με τα πολιτικά, κοινωνικά και άλλα συμφραζόμενα της εποχής του. Ο Αμερικανός διανοητής Robert Stam, επηρεασμένος από τις απόψεις του Ρώσου στοχαστή Μιχαήλ Μπαχτίν για το λογοτεχνικό κείμενο, προσέγγισε τον κινηματογράφο ως ένα ανοιχτό κείμενο που διαπνέεται και διαπνέει τον περιβάλλοντα κόσμο. Υποστήριξε ότι υπάρχει μια σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο κινηματογραφικό έργο και στα πολιτισμικά συγκείμενα της ιστορικής συγκυρίας μέσα στην οποία γεννήθηκε.[11] Τα κείμενα αυτά μπορεί να είναι λογοτεχνικά έργα, κείμενα στον Τύπο, θεατρικά ή εικαστικά έργα, γκράφιτι, κάθε είδους *κείμενο* που αρθρώνεται στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο. Η γνώση και η ανάλυση αυτών των κειμένων, σύμφωνα με τον Stam, είναι απαραίτητη για να κατανοήσουμε το ίδιο το κινηματογραφικό έργο. Είναι αδύνατον λοιπόν να προσεγγίσουμε ερμηνευτικά μια ταινία μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ εάν δεν γνωρίζουμε τους άλλους ιδεολογικούς *λόγους* με τους οποίους "συνομιλεί" το έργο.[12]

Παραδοσιακά, ο εμπορικός κινηματογράφος αναπαριστά και αναπαράγει τους ιδεολογικούς λόγους που συνδέονται με την καθεστηκυία τάξη, ενώ ο "κινηματογράφος τέχνης", οι λεγόμενες "ταινίες του δημιουργού" ή ο πειραματικός κινηματογράφος, αναδεικνύουν άλλες, συχνά παρεκκλίνουσες ιδεολογικές φωνές, δίνοντας λόγο σε ομάδες και φωνές που δεν βρίσκονται στο κέντρο του δημόσιου βίου.

Στο ντοκιμαντέρ υπάρχει ένας αντίστοιχος διαχωρισμός ανάμεσα στα έργα που αναπαράγουν την κυρίαρχη ιδεολογία και σε εκείνα που αφήνουν

11. Βλ. Robert Stam, «Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique», στο: Ann Kaplan (επιμ.), *Post-modernism and its Discontents* (Verso, Λονδίνο 1988)· R. Stam κ.ά., *New Vocabulary in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, (Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1994). Προς μια τέτοια ερμηνευτική κατεύθυνση, βλ. επίσης, Michael Fischer, «Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως πολιτισμική κριτική», στο: Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία. Σύγχρονες τάσεις* (Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998).

12. Για περισσότερα σχετικά με την προπαγάνδα, βλ. Jacques Ellul, *Propaganda, The Formation of Men's Attitudes*, μτφρ. Konrad Kellen – Jean Lerner (Vintage Books, Νέα Υόρκη 1973).

να ακουστούν αντιθετικοί και περιθωριακοί λόγοι. Στην ακραία μορφή της πρώτης κατηγορίας ανήκουν τα ντοκιμαντέρ πολιτικής προπαγάνδας, ταινίες που θέλοντας να πετύχουν ένα συγκεκριμένο πολιτικό στόχο προάγουν τα συμφέροντα ενός πολιτικού κόμματος ή μιας ομάδας, καταστρατηγώντας ή αποκρύπτοντας πτυχές της πραγματικότητας που θέτουν το πολιτικό τους ιδεολόγημα υπό αμφισβήτηση.[13]

Ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα προπαγανδιστικού ντοκιμαντέρ είναι η ταινία της Leni Riefenstahl *Θρίαμβος της δόξας*,[14] γυρισμένη το 1934 με αφορμή το ετήσιο συνέδριο του Ναζιστικού Κόμματος στη Νυρεμβέργη. Η Riefenstahl, δεξιοτέχνης του φιλμ προπαγάνδας, χρησιμοποιεί όλες τις κινηματογραφικές τεχνικές για να εξυμνήσει το ναζιστικό ιδεώδες.[15] Χαρακτηριστική είναι η πρώτη σκηνή του έργου, όπου ένας *από μηχανής θεός* κατέρχεται για να σώσει το ποίμνιό του. Βλέπουμε ένα υποκειμενικό πλάνο, μέσα από ένα αεροπλάνο που διασχίζει τα σύννεφα. Σταδιακά κάτω από τα σύννεφα διακρίνεται η Νυρεμβέργη. Το αεροπλάνο προσγειώνεται και ιδού ο Φύρερ, ενώ πλήθη τον υποδέχονται με αλαλαγμούς. Η Riefenstahl δεν χρησιμοποιεί σπικάζ. Ο μόνος που μιλά σε όλη τη διάρκεια του έργου είναι ο Hitler. Η απουσία άλλων λόγων καθιστά ακόμα πιο έντονη την παρουσία του Φύρερ ως μοναδικής και αδιαμφισβήτητης "αλήθειας".

Ο *Θρίαμβος της δόξας* χρησιμοποιήθηκε και ως αντιπροπαγάνδα. Το 1941 ο Charles A. Ridley του Βρετανικού Υπουργείου Πληροφοριών γύρισε την ταινία *Lambeth Walk–Nazi Style*, χρησιμοποιώντας σκηνές από τον *Θρίαμβο της δόξας*, τις οποίες μόνταρε με τέτοιο τρόπο ώστε ο Hitler και οι Γερμανοί στρατιώτες να μοιάζουν ότι χειρονομούν, περπατούν και παρελαύνουν στον ρυθμό του τραγουδιού «The Lambeth Walk». Το τραγούδι αυτό ήταν

13. Για τη σχέση κινηματογράφου και προπαγάνδας, βλ. Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality* (A&C Black, Νέα Υόρκη 2004).

14. Βλ. Everson K. William, «The Triumph of the Will», στο: *The Documentary Tradition*, επιμ. Lewis Jacobs (W.W. Norton, Νέα Υόρκη 1979, 2η έκδ.), 138-140, ανατυπωμένο από το περ. *Infinity* της Νέας Υόρκης (Σεπτέμβριος 1964)· Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία* (Μεταίχμιο, Αθήνα 2002), 108-109.

15. Για περισσότερα σχετικά με τη Leni Riefenstahl (1902-2003) και το έργο της, βλ. Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Oxford University Press, Νέα Υόρκη-Οξφόρδη 1983, αναθεωρημένη έκδοση), 100-111· Richard M. Barsam, *Non-Fiction Film: A Critical History* (Indiana University Press, Μπλούμιγκτον 1992, αναθεωρημένη έκδοση), 129-133.

ένας βρετανικός χορός, δημοφιλής στα σουίνγκ κλαμπ της Γερμανίας, τον οποίο οι Ναζί αποκήρυξαν ως «εβραϊκή αλητεία και ζωώδες χοροπήδημα». Μέσα από τη χρήση κινηματογραφικών τρικ, όπως γρήγορη ταχύτητα, επανάληψη, γυρνώντας το φιλμ προς τα πίσω και με τη συνοδεία της μουσικής, ο Ridley άσκησε δριμύτατη κριτική στο ιδεολόγημα της ταινίας. Πρόκειται για μια εξαιρετικά πετυχημένη παρωδία της ταινίας προπαγάνδας, η οποία λέγεται πως εξόργισε τόσο πολύ τον Goebbels ώστε όρμησε έξω από την αίθουσα προβολής κλωτσώντας καρέκλες και βρίζοντας. Είναι σημαντικό να τονιστεί πως ο *Θρίαμβος της δόξας* έχει υπάρξει αντικείμενο αντικρουόμενων απόψεων όσον αφορά την καλλιτεχνική σημασία του εγχειρήματος.

Έξι χρόνια πριν τον *Θρίαμβο της δόξας*, ο σπουδαίος σκηνοθέτης και φουτουριστής ποιητής Τζίγκα Βερτόφ σκηνοθέτησε το ντοκιμαντέρ *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929), μια ταινία-ύμνο στη ζωή στην επαναστατική Ρωσία, αλλά και ένα σχόλιο για την ίδια την τέχνη του κινηματογράφου.[16] Ο Λένιν είναι από τους πρώτους που είχαν καταλάβει τη σημασία του κινηματογράφου ως προπαγανδιστικού όπλου, γι' αυτό και ανακήρυξε τον κινηματογράφο «τέχνη των τεχνών». Ο Βερτόφ, που συγκαταλέγεται μαζί με τον Αϊζενστάιν, τον Πουντόβκιν και τον Ντοβζένκο στους βασικούς εκπροσώπους της σοβιετικής πρωτοπορίας, εναντιώθηκε στον κινηματογράφο της μυθοπλασίας. Ανέπτυξε μια θεωρία για τον *κινηματογράφο-μάτι* (kino-glaz) ως τελειότερο από το ανθρώπινο μάτι, ο οποίος μπορεί να καταγράψει πραγματικές καταστάσεις, αληθινά πρόσωπα, με τρόπο που δεν μπορούμε να αντιληφθούμε με γυμνό μάτι. Πίστευε ότι μόνο ο κινηματογράφος της πραγματικότητας, το ντοκιμαντέρ, μπορεί να μας οδηγήσει σε μια επαναστατική οπτική του κόσμου.[17]

Σε αντίθεση με τον *Θρίαμβο της δόξας*, όπου τα πάντα βασίζονται σε μια αυστηρή σεναριακή δομή, ο *Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*

16. Για περισσότερα σχετικά με τον Τζίγκα Βερτόφ (1896-1954) και το έργο του, βλ. Annette Michelson (επιμ.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (University of California Press, Μπέρκλεϊ 1984)· Dai Vaughan, «The Man With the Movie Camera», στο: Lewis Jacobs (επιμ.), *The Documentary Tradition* (W.W. Norton, Νέα Υόρκη, 2η έκδ. 1979), 53-59, ανατυπωμένο από το περ. *Films and Filming* του Λονδίνου (Νοέμβριος 1960)· Kevin Macdonald – Mark Cousins, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary* (Faber and Faber, Λονδίνο 1996), 48-56.

17. Βλ. Εύα Στεφανή, «Το οικείο ως ξένο. *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Dziga Vertov», στο: *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Πατάκης, Αθήνα 2007).

στηρίζεται, στο μεγαλύτερο μέρος του, στην καταγραφή του απρόοπτου της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Κυρίαρχο ρόλο στον Βέρτοφ, όπως και στον Αϊζενστάιν, παίζει το μοντάζ. Τα πλάνα συνδέονται βάσει της γεωμετρικής σχέσης που υπάρχει μεταξύ των μορφών –στοιχείο που δείχνει την επίδραση του κονστρουκτιβισμού στον Βερτόφ–, του συσχετισμού φωτός και σκιάς και των διαφορετικών ταχυτήτων λήψης. Στην ταινία βλέπουμε συχνά το μάτι του κινηματογραφιστή, όπως αυτό αντανακλάται στον φακό της κάμερας. Ο Βερτόφ χρησιμοποιεί αυτό το τέχνασμα, για να επισημάνει ότι αυτό που βλέπουμε δεν είναι η ίδια η πραγματικότητα, αλλά ένα σχόλιο πάνω στην πραγματικότητα, καθιστώντας μας με αυτόν τον τρόπο κριτικούς αναγνώστες του έργου.

Ήρωας του ντοκιμαντέρ είναι ο ρωσικός λαός αλλά μαζί και ο εργάτης-κινηματογραφιστής. Όλοι εργάζονται και βρίσκονται στην υπηρεσία της επανάστασης. Πρόκειται για μια προπαγανδιστική ταινία, αλλά η μεγάλη διαφορά με την ταινία της Riefenstahl είναι ότι ο Βερτόφ αφήνει χώρο για την αμφιβολία, ανοίγοντας το παράθυρο στην *αυτοαναφορικότητα*.[18] Αφήνει τον θεατή να δει στην οθόνη το πώς συντίθεται η ίδια η ταινία, ενσωματώνοντας την "κατασκευή" της ταινίας ως αφηγηματικό κομμάτι του έργου. Παραδείγματα αυτοαναφορικότητας είναι η παρουσία μέσα στην ταινία του οπερατέρ που γυρίζει την ταινία, της μοντέζ που κόβει το φιλμ, του φακού της μηχανής που εμφανίζεται ως ένα γιγάντιο όπλο έτοιμο να αδράξει τη στιγμή, των θεατών σε μια αίθουσα κινηματογράφου. Όλα τα παραπάνω στοιχεία μας υπενθυμίζουν ότι αυτό που βλέπουμε μπροστά μας είναι μια κατασκευή της πραγματικότητας, και όχι η απεικόνισή της. Πρόκειται για έναν, εν τέλει, πολύ πιο δημοκρατικό τρόπο αναπαράστασης σε σύγκριση με το αυταρχικό προπαγανδιστικό μοντέλο της Riefenstahl. Ο Βερτόφ δημιούργησε ένα κονστρουκτιβιστικό ποίημα που απέχει πολύ από μια νατουραλιστική περιγραφή της πραγματικότητας. Μέσω της χρήσης της αυτοαναφορικότητας, ο Βερτόφ ξεπέρασε κατά πολύ σε φαντασία και πλούτο την ιδεολογική θέση που ήθελε να υποστηρίξει και κατέστησε το "οικείο" ξένο.

18. Jay Ruby, «The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film», στο: *New Challenges for Documentary*, επιμ. Alan Rosenthal (The University of California Press, Μπέρκλεϊ 1988), 64-78.

Το 1966 ο Frederic Wiseman[19] γύρισε το ντοκιμαντέρ *Titicut Follies*.[20] Η ταινία, που άργησε έναν ολόκληρο χρόνο να κυκλοφορήσει, προβλήθηκε δύο μόνο φορές στην Αμερική και αμέσως μετά λογοκρίθηκε, εξαιτίας της σκληρής κριτικής που ασκούσε στο υπάρχον ψυχιατρικό και σωφρονιστικό σύστημα. Ήδη από την πρώτη της προβολή, ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυρίας για τις συνθήκες κράτησης των ψυχικά νοσούντων. Η λεπτομερής καταγραφή της καθημερινής ζωής των κρατούμενων, που δεν υποχρεώθηκαν να δεχτούν καθοδήγηση από τον σκηνοθέτη, είχε ως αποτέλεσμα την ωμή αποτύπωση της βίας χωρίς καμία προσπάθεια υπερβολής. Η ταινία συνεισέφερε σημαντικά στην ψυχιατρική μεταρρύθμιση στην Αμερική.[21]

Το *Titicut Follies* εντάσσεται στο κίνημα του direct cinema (ή, αλλιώς, αμερικανικό cinema vérité), που άνθησε στην Αμερική τη δεκαετία του 1960 και άλλαξε την πορεία του ντοκιμαντέρ μέχρι σήμερα.[22] Μέχρι τότε στα περισσότερα βορειοευρωπαϊκά ντοκιμαντέρ κυριαρχούσε η συνέντευξη, το σπικάζ και ένα προδιαγεγραμμένο σενάριο. Με την αλλαγή της τεχνολογίας, τις πιο ελαφρές κάμερες και τον σύγχρονο ήχο, τα πράγματα άλλαξαν και οι κινηματογραφιστές ανέπτυξαν έναν τρόπο γυρίσματος που στηρίχτηκε στον αυθορμητισμό και την εγγύτητα. Στόχος ήταν η κάμερα και το συνεργείο, το πολύ δύο ατόμων, να παρατηρεί απλώς – χωρίς να επεμβαίνει στα δρώμενα. Να μοιάζει

19. Για περισσότερα σχετικά με το έργο του Frederic Wiseman (1933-), βλ. «Frederic Wiseman's America: *Titicut Follies* to *Primate*», στο: *The Documentary Tradition*, επιμ. Lewis Jacobs (W.W. Norton, Νέα Υόρκη 1979, 2η έκδ.)· Thomas W. Benson – Carpolyun Anderson, *Reality Fictions: The Films of Frederic Wiseman* (Southern Illinois University Press, Καρμποντέιλ 2002, 2η έκδ.)· Barry Keith Grant, «Ethnography in the First Person: Frederic Wiseman's *Titicut Follies*», στο: Barry Keith Grant – Jeanette Sloniowski (επιμ.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video* (Wayne State University Press, Ντιτρόιτ 1998), 238-253.

20. Για την ταινία *Titicut Follies*, βλ. Macdonald – Cousins, *Imagining Reality* (σημ. 16)· Christina Grasseni, «Video and Ethnographic Knowledge: Skilled Vision in the Practice of Breeding», στο: Ana Isabel Alfonso κ.ά. (επιμ.), *Working Images: Methods and Media in Ethnographic* Research (Routledge, Λονδίνο 2004), 15-30.

21. Το *Titicut Follies* προβλήθηκε πλήρες, χωρίς λογοκριμένες σκηνές, το 1987 στην Ευρώπη και το 2002 στην Αμερική.

22. Για περισσότερα πάνω στο direct cinema, βλ. Εύα Στεφανή, «Το αμερικανικό και το γαλλικό *cinéma-vérité* της δεκαετίας του '60», στο: *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Πατάκης, Αθήνα 2007)· Macdonald – Cousins, *Imagining Reality* (σημ. 16), 249-285.

αόρατο χωρίς να είναι κρυμμένο. Οι κινηματογραφιστές του direct cinema ανταποκρίνονταν στην παραπάνω συνθήκη περνώντας πολύ χρόνο μαζί με τα αντικείμενα της κινηματογράφησης. Πίστευαν ότι ο μακρύς χρόνος παραμονής θα κάνει τους κινηματογραφούμενους να ξεχάσουν την ύπαρξη της κάμερας. Αυτός ο τρόπος γυρίσματος ήταν ένα βήμα προς τον εκδημοκρατισμό του μέσου, αφού επιτέλους οι κινηματογραφούμενοι είχαν οι ίδιοι φωνή αντί άλλοι να μιλάνε γι' αυτούς είτε μέσω των περίφημων "talking heads", των ειδικών δηλαδή πάσης φύσεως, είτε μέσω του σπικάζ. Οι πιο γνωστοί της ομάδας του direct cinema ήταν ο Robert Drew, ο Richard Leacock,[23] οι αδελφοί Maysles[24] και ο Frederic Wiseman.

Ο Wiseman, ο οποίος ξεκίνησε την καριέρα του ως δικηγόρος, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την καταγραφή της καθημερινής ζωής σε ιδρύματα, έχοντας επηρεαστεί από τη θεωρία του Erving Goffman για τον δημόσιο βίο ως «ένα ζωντανό θέατρο όπου οι άνθρωποι υιοθετούν ρόλους ανάλογα με τις κοινωνικές επιταγές».[25] Ο Wiseman σκηνοθέτησε μια σειρά ταινίες σε φυλακές, σχολεία, ψυχιατρεία, σούπερ μάρκετ, πανεπιστήμια. Μέσα από τη λεπτομερή παρατήρηση της καθημερινής ζωής και των διαπροσωπικών σχέσεων, ο Wiseman επιχείρησε να καταδείξει τις σχέσεις εξουσίας που ενυπάρχουν στους θεσμούς.

Η πρώτη του ταινία *Titicut Follies*, με θέμα τους κρατούμενους θεραπευόμενους στο Bridgewater της Μασαχουσέτης, ήταν αποκαλυπτική για τις απάνθρωπες συνθήκες κράτησης και τη βιαιότητα του συστήματος. Οι περισσότεροι από αυτούς ήταν γυμνοί, υπόκειντο σε λεκτική κακοποίηση από τους φύλακες, αλλά και σε άλλες μορφές βίας, όπως η αναγκαστική κατάποση τροφής με διάφορα μέσα. Η ταινία, παρά την απαγόρευση προβολής της για αρκετά χρόνια, άνοιξε τη δίοδο για την αναδιάρθρωση του συστήματος. Από την άλλη, εγείρει διάφορα ηθικά ζητήματα, κυρίως το θέμα της αποδοχής κινηματογράφησης από τους κινηματογραφούμενους, αλλά και το κατά πό-

23. Για περισσότερα σχετικά με τον Richard Leacock (1921-2011), βλ. Christof Decker, «Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema: Reassessing the Idea of an Uncontrolled Cinema», στο: Beate Engelbrecht, *Memories of the Origins of Ethnographic Film* (P. Lang, Φραγκφούρτη 2007), 31-47.

24. Για περισσότερα σχετικά με τους αδελφούς Maysles (Albert, 1926-1987, και David, 1931-2015), βλ. τη συνέντευξή τους στον Jack Kroll, «Maysles Brothers: Direct Cinema», 1969.

25. Βλ. Erving Goffman, *The Presentation of the Self in Everyday Life* (Random House, Νέα Υόρκη 1956).

σον ήταν σε θέση να δώσουν την άδειά τους να κινηματογραφηθούν, ιδιαίτερα όταν απεικονίζονται –κυριολεκτικά ή μεταφορικά– γυμνοί. Σε μια σκηνή βλέπουμε το προσωπικό του νοσοκομείου-φυλακής να ξυρίζει και συγχρόνως να κάνει διάφορα περιπαιχτικά σχόλια στον Τζιμ, έναν ηλικιωμένο κρατούμενο, ο οποίος είναι γυμνός. Τον ξυρίζουν απότομα κι ενώ εκείνος ματώνει, επιμένουν να τον ξυρίζουν πάνω στην ανοιχτή πληγή. Του λένε: «Γιατί είναι το δωμάτιό σου τόσο βρόμικο, Τζιμ; Σου αρέσει το ξύρισμα, Τζιμ;» Σημειωτέον ότι στο δωμάτιο του Τζιμ, ένα άδειο κελί, δεν υπάρχει καν τουαλέτα και ο έγκλειστος απλώς στέκεται γυμνός και αβοήθητος.

Πολλές από αυτές τις ταινίες, που έχουν λειτουργήσει ως μια πολεμική ενάντια σε ένα σύστημα ή σε μια ομάδα που δρα με αυταρχικές μεθόδους, έχουν κατηγορηθεί ότι, για να αποκαλύψουν πώς λειτουργούν οι θεσμοί, χειραγώγησαν τους "πρωταγωνιστές" τους. Οι κατηγορίες αυτές όμως συνήθως προέρχονται από εκείνους που θίγονται από την ταινία. Ο λόγος είναι προφανής. Ο Roger Ebert, στην κριτική του για την ταινία, καταλήγει: «Η ταινία δεν έχει υψηλή τεχνική ποιότητα. Γυρίστηκε με τον όποιο διαθέσιμο ήχο και φως υπό δύσκολες συνθήκες. Όμως, παρ' όλ' αυτά το μήνυμά της μας διαπερνά. Ένας "παρανοϊκός" ασθενής, όταν του λένε πως δεν έχει δείξει καμία βελτίωση, ανταπαντά ότι η φυλακή τον κάνει χειρότερα, όχι καλύτερα. Αυτό ακούγεται σαν μια απλή αλήθεια, κι η ταινία μας αφήνει με την εντύπωση ότι ιδρύματα σαν το Bridgewater προκαλούν την ψυχική ασθένεια, αντί να τη θεραπεύουν».[26]

Στο *The Cleaners* (2012), συναντάμε μια άλλη περίπτωση όπου ένα ντοκιμαντέρ αποτέλεσε το όχημα πραγματικών αλλαγών σε επίκαιρα ζητήματα της εποχής του. Πρόκειται για την πτυχιακή ταινία του σκηνοθέτη Κωνσταντίνου Γεωργούση, απόφοιτου της Εθνικής Σχολής Κινηματογράφου της Αγγλίας. Η ταινία αποτέλεσε την πρώτη εκ των ένδον κινηματογραφική αποτύπωση της Χρυσής Αυγής. Ο σκηνοθέτης πέρασε μήνες με μέλη της οργάνωσης, έτσι ώστε να μπορέσει να τα γνωρίσει στην καθημερινή τους ζωή και να καταγράψει τη συμπεριφορά τους:

> Η πρώτη μεγάλη επιτυχία του Κωνσταντίνου Γεωργούση είναι κάτι που μοιάζει απλό, αλλά δεν είναι καθόλου: να παραμένει η κάμερα πάντα ανοιχτή. Όσοι είναι μπροστά από τον φακό θεωρούν ότι τον εκμεταλλεύονται και εξομολογούνται με περηφάνια τις απόψεις τους, άλλοι τον ξεχνάνε και ξερνάνε το μίσος τους, άλλοι τον υποτιμούν. Όλοι όμως ανοίγονται σε στιγμές, ατάκες και συμπε-

26. Για περισσότερα, βλ. την κριτική του Roger Ebert για το ντοκιμαντέρ (www.rogerebert.com/reviews/titicut-follies-1968).

ριφορές που ανακατεύουν το στομάχι κάθε σκεπτόμενου πολίτη: «Σαπούνια θα τους κάνουμε! Σαπούνια, αλλά όχι για ανθρώπους, γιατί είναι χημικοί αυτοί και μπορεί να βγάλουμε καμιά καντήλα. Θα τα 'χουμε για τ' αμάξια, σαπούνια για τα πεζοδρόμια, κάνα λαμπατέρ θα φτιάξουμε με το δέρμα τους, τα μαλλιά θα τα παίρνει ο Γιώργος να τα πουλάει στο Μοναστηράκι, να τα κάνουν μπεγλέρια οι ξένοι», λέει καμαρώνοντας ο υποψήφιος βουλευτής Πλωμαρίτης – χωρίς να συνειδητοποιεί ότι η κάμερα θα καταγράψει για πάντα την "αστειευόμενη" δήλωσή του, ως ντοκουμέντο... Χωρίς να καταφεύγει ούτε στιγμή σε προφορική αφήγηση, ο Γεωργούσης παραθέτει μαρτυρίες, στιγμιότυπα, εικόνες. Ξαφνικά, ανάμεσα στον καταιγισμό απειλών για τους ξένους, στο νταηλίκι και τον "ιδεολογικό" οχετό –έτσι όπως τον ξεστομίζουν στο πεζοδρόμιο του καφενέ–, εμφανίζεται η μαυροντυμένη Ελληνίδα μάνα του πολιτευτή. «Σσσς, τι είναι αυτά πάλι; Μόνο εσύ μιλάς, Αλέξανδρε...» τον μαλώνει αμήχανα, εκείνος ταράζεται, μετά το ρίχνει στον χαβαλέ, εκείνη χαμογελά. Ξαφνικά σχηματίζεται ανατριχιαστικά μπροστά σου ολόκληρη η εικόνα της τζάμπα μαγκιάς και της μήτρας της ευθύνης. Ή, σε άλλο στιγμιότυπο, ο Γεωργούσης ανοίγει τον φακό (και κυρίως το μικρόφωνο) για να γελάσεις (πικρά): μπροστά σε μια δίμετρη Βουλγάρα, οι ρατσιστές άξαφνα μιλούν για το «καλύτερο DNA που έχουν οι ξένες»...[27]

Ο Γεωργούσης χρησιμοποίησε τη μέθοδο του κινηματογράφου της παρατήρησης (observational cinema), όπου στόχος είναι –μέσω της μακρόχρονης συμμετοχικής παρατήρησης των ανθρώπων που κινηματογραφείς– να μπορέσεις να αποδώσεις τη δική τους αντίληψη για τον κόσμο.[28] Η προσέγγιση προέρχεται από τις μεθόδους της κοινωνικής ανθρωπολογίας, όπως η επιτόπια έρευνα και συμμετοχική παρατήρηση, και συναντά το direct cinema των Leacock και Wiseman. Χωρίς να χρησιμοποιεί σπικάζ που να εκβιάζει τον θεατή προς κάποια κατεύθυνση ή μουσική που να διακινεί το συναίσθημα καθοδηγώντας τον νου, ο Γεωργούσης απλώς παρατηρεί τα δρώμενα. Ασφαλώς διαμέσου του μοντάζ ή της θέσης της κάμερας χτίζει την αφήγηση και το πολιτικό του επιχείρημα. Όμως δεν χρησιμοποιεί τεχνικές χειραγώγησης για να προάγει το μήνυμά του πέρα από την εγγύτητα της παρακολούθησης. Σημειώνω ότι, όπως υποστηρίζει ο σκηνοθέτης, αλλά και όπως είναι φανερό και από την ίδια την ταινία, η συγκατάθεση είχε δοθεί στον σκηνοθέτη από την αρχή των γυρισμάτων και είχε

27. Απόσπασμα από την κριτική της Πόλυς Λυκούργου για την ταινία στο flix.gr (flix.gr/cinema/the-cleaners.html).

28. Anna Grimshaw – Amanda Ravetz, *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life* (Indiana University Press, Μπλούμιγκτον 2009), 41-50· Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ. Το παιχνίδι της παρατήρησης* (Πατάκης, Αθήνα 2012), 12-13.

καταγραφεί στον κινηματογραφικό φακό. Μέσω της ταινίας η διεθνής γνώμη ευαισθητοποιήθηκε για τον ρατσιστικό χαρακτήρα της οργάνωσης. Κομμάτια από το ντοκιμαντέρ προβλήθηκαν σε ευρωπαϊκά και αμερικανικά δελτία ειδήσεων, δημιουργώντας πρωτοφανή θόρυβο γύρω από την ανεκτικότητα του δημοκρατικού πολιτεύματος της Ελλάδας σε τέτοιες οργανώσεις. Η ταινία απέσπασε πολλά διεθνή βραβεία και προβλήθηκε στις ελληνικές αίθουσες το 2013.

Με αφορμή την προβολή της στο Channel 4, ασκήθηκε δίωξη κατά ενός από τους ήρωες της ταινίας και μέλους της Χρυσής Αυγής, με βάση τον αντιρατσιστικό νόμο 927/1979. Το μέλος, αν και είχε δώσει τη συγκατάθεσή του για την κινηματογράφηση, άσκησε μήνυση στον Γεωργούση αλλά και στο Channel 4 για «παραβίαση του απορρήτου της προφορικής συνομιλίας», σύμφωνα με το άρθρο 370Α παρ. 2 του Ποινικού Κώδικα. Ο Γεωργούσης, μάλιστα, εξακολουθεί να διώκεται σε βαθμό κακουργήματος και σήμερα είναι ακόμη υπόδικος, αφού οι μηνυτές του επικαλούνται την επιβαρυντική περίσταση της παραγράφου 4 του ίδιου άρθρου, που αναφέρεται στην παραβίαση απορρήτου κατ' επάγγελμα ή για ίδιο οικονομικό όφελος. Ένα ντοκιμαντέρ λογοδοτεί πάντα για αυτό που είναι. Από την κινηματογραφική του φύση, δηλαδή ως μια ψευδαίσθηση του πραγματικού, και από την άλλη ως ένα είδος που έχει για πρώτη ύλη το πραγματικό, βρίσκεται συνέχεια σε μια διαλεκτική σχέση με την αλήθεια. Πόσο αληθινό είναι αυτό που προβάλλεται; Πώς θα μπορούσε να γίνει πιο αληθινό; Ποιο κομμάτι της πραγματικότητας δεν φαίνεται και γιατί; Υπάρχουν δημοκρατικοί και λιγότερο δημοκρατικοί τρόποι να αναπαρασταθεί η πραγματικότητα;

Χαρακτηριστικό παράδειγμα δημιουργού ντοκιμαντέρ που θεωρείται πως συχνά ακροβατεί πάνω στα όρια του τι είναι αποδεκτά δημοκρατικό αποτελεί ο Αμερικανός κινηματογραφιστής Michael Moore. Το ντοκιμαντέρ του *Fahrenheit 9/11* (2004),[29] το οποίο πραγματεύεται την απάντηση της κυβέρνησης Bush στο τρομοκρατικό χτύπημα στους Δίδυμους Πύργους στις 11 Σεπτεμβρίου 2009 και την προσπάθειά της να συλλάβει τον Οσάμα Μπιν Λάντεν, προκάλεσε μια έντονη δημόσια διαμάχη σχετικά με τους τρόπους κινηματογράφησης και τους αληθινούς στόχους του Moore.[30]

29. Βλ. την κριτική της ταινίας στο BFI Sight & Sound (old.bfi.org.uk/sightandsound/review/759). Η ταινία απέσπασε το Βραβείο Καλύτερης Ταινίας στο Φεστιβάλ των Καννών το 2004.

30. Για περισσότερα σχετικά με τη διαμάχη, βλ. Stuart Klawans, «By Way of Deception», *The Nation*, 17 Ιουνίου 2004 (www.thenation.com/article/way-deception).

Ο Shailagh Murray περιέγραψε το *Fahrenheit 9/11* στην εφημερίδα *The Wall Street Journal* ως ένα «σκληρά σατιρικό και αμφιλεγόμενο πορτρέτο της προεδρίας Bush».[31] Ο Stephen Dalton στην εφημερίδα *The Times* έγραψε ότι η ταινία «επιτυγχάνει αρκετούς από τους σατιρικούς της στόχους, κι έτσι μπορεί να θεωρηθεί σημαντική και επίκαιρη».[32] Ο Desson Thomson λέει πως «το *Fahrenheit 9/11* δεν είναι απλώς μια στρατευμένη ταινία που χλευάζει τον αντίπαλο [...]. Το αξιοθαύμαστο, εδώ, δεν είναι η πολιτική αντιπαλότητα ή το παιχνιδιάρικο πνεύμα του Moore. Είναι η δύναμη της πειθούς του, που είναι στερεή με δυνατά επιχειρήματα και την αισθανόμαστε στην καρδιά μας».[33] Ο συγγραφέας και μπλόγκερ Andrew Sullivan εξέφρασε την αντίθετη άποψη, γράφοντας ότι η ταινία του Moore «καταρράκωσε πλήρως την όποια πιθανότητα για αληθινή δημόσια συζήτηση και λογική στον πολιτισμό μας».[34]

Ο δημοσιογράφος και κριτικός της λογοτεχνίας Christopher Hitchens και ο Δημοκρατικός πολιτικός Edward Koch υποστήριξαν ότι το *Fahrenheit 9/11* περιέχει διαστρεβλώσεις και αναλήθειες, και είναι προπαγάνδα.[35] Ο Hitchens, επίσης, στην κριτική του περιοδικού *Slate,* συνέκρινε τον Michael Moore με τη Leni Riefenstahl: «Εδώ βλέπουμε μια πιθανή σύντηξη ανάμεσα στους πομπώδεις κινηματογραφικούς στόχους του Moore και τις κινηματογραφικές δεξιότητες του Σεργκέι Αϊζενστάιν ή της Leni Riefenstahl». Αργότερα κάλεσε τον Moore «ασύδοτο οπορτουνιστή [και] εντελώς πωρωμένο».[36]

Ο συγγραφέας και πολιτικός σχολιαστής Peter Holding αποκάλεσε την αναλογία του Hitchens «υστερική, άδικη και προσβλητική», συμπληρώνοντας ότι «ένα μέρος της κριτικής προς την ταινία του Moore εμφανίζει ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά τα οποία καταγγέλλει η ίδια η ταινία του Moore». Ο επίσης αρθρογράφος στο περιοδικό *Slate* και επικριτής του πολέμου στο Ιράκ,

---

31. Βλ. Shailagh Murray, «Fahrenheit 9/11 Has Recruited Unlikely Audience: U.S. Soldiers», εφ. *The Wall Street Journal*, 12 Ιουνίου 2004.

32. Βλ. Stephen Dalton, «Fahrenheit 9/11», εφ. *The Times*, 16 Οκτωβρίου 2004.

33. Βλ. Desson Thomson, «Fahrenheit 9/11: Connecting with a Hard Left», εφ. *Washington Post*, 18 Μαΐου 2004.

34. Βλ. Andrew Sullivan, «Blinded By The Light», *Time*, 12 Ιουλίου 2004.

35. Βλ. Christopher Hitchens, «Unfairenheit 9/11: The Lies of Michael Moore», *Slate*, 21 Ιουνίου 2004· Edward Koch, «Moore's Propaganda Film Cheapens Debate, Polarizes Nation», *World Tribune*, 28 Ιουνίου 2004· Terry Jones, «Truth or Tale, Experts Analyze "Fahrenheit 9/11"», ABC *Lateline*, 26 Ιουλίου 2004.

36. Βλ. MSNBC *Scarborough Country*, 1 Ιουλίου 2004.

David Edelstein, αν και γενικά υποστήριξε την ταινία, έγραψε ότι το *Fahrenheit 9/11* «είναι αντι-προπαγάνδα που έχει μια άξεστη δύναμη εκφοβισμού», αλλά το αναγνώρισε ως μια «θεμιτή κατάχρηση εξουσίας».[37]

Είναι εμφανές ότι το τι είναι δημοκρατικό ντοκιμαντέρ αποτελεί ακόμα ανοιχτό ερμηνευτικό πεδίο. Ποια μπορεί να είναι η θέση μας απέναντι στο γεγονός ότι πολλά ντοκιμαντέρ που έχουν μια θεματολογία προάσπισης των δημοκρατικών θεσμών απευθύνονται σε συγκεκριμένο κοινό, που έτσι κι αλλιώς είναι ευαισθητοποιημένο σε αυτά τα ζητήματα; Αλλάζει πράγματι κάτι; Πόσο δημοκρατικό είναι ένα ντοκιμαντέρ όταν δεν είναι πραγματικά πολυφωνικό, όχι μόνο ως προς το περιεχόμενό του, αλλά και ως προς τους θεατές στους οποίους απευθύνεται;

Στο σημείο αυτό, μπορούμε να αναρωτηθούμε σχετικά με το τι είναι πραγματικά αυτό που καταγράφεται σε μια ταινία. Σύμφωνα με την προσέγγιση του Μιχαήλ Μπαχτίν για το κείμενο στον κινηματογράφο, «το φιλμικό κείμενο δεν αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, αλλά εκφράζει ένα πλήθος αντιφατικών λόγων και αντιλήψεων που υπάρχουν σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή».[38] Συνεπώς, η ανάλυση του κινηματογραφικού έργου πρέπει να επικεντρώνεται όχι στην ικανότητά του να μιμείται την πραγματικότητα, αλλά στη μελέτη της αναπαράστασης των λόγων της συγκεκριμένης πραγματικότητας που αρθρώνονται στο έργο.

Γίνεται αντιληπτό ότι, προκειμένου να εντοπίσουμε τη "δημοκρατικότητα" ενός ντοκιμαντέρ, οφείλουμε να ελέγξουμε τη δυνατότητά του να εκφράζει την πολυφωνία της πραγματικότητας, ειδικά όταν αυτή η πολυφωνία αφορά λόγους/φωνές κοινωνικών ομάδων οι οποίες δεν είναι κυρίαρχες, αλλά ενεργούν συχνά στο περιθώριο του κοινώς αποδεκτού. Στο ντοκιμαντέρ *Paris Is Burning*[39] (1990) της Jennie Livingston, έχουμε ένα τέτοιο παράδειγμα όπου στο επίκεντρο τίθενται και παρουσιάζονται περιθωριοποιημένες φωνές. Γυρι-

37. Βλ. David Edelstein, «Proper Propaganda: Michael Moore's "Fahrenheit 9/11" Is Unfair and Outrageous. You got a Problem with That?», *Slate*, 24 Ιουνίου 2004.

38. Η θεωρία του Μιχαήλ Μπαχτίν, που συγκροτήθηκε τη δεκαετία του 1920, προεικάζει, με τρόπο διαλεκτικό, τις θεωρίες που αργότερα θα ονομαστούν *επικοινωνιακές θεωρίες της γλώσσας*, όπως του Habermas και του Apel. Ο Μπαχτίν ασχολήθηκε με ένα ευρύ φάσμα θεμάτων. Αναφέρω ενδεικτικά τα κυριότερα έργα του: *Ο μαρξισμός και η φιλοσοφία της γλώσσας* (1929), *Προβλήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1929), *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του* (1965).

39. Βλ. την κριτική για την ταινία από το *Film Quarterly* (fq.ucpress.edu/content/45/2/35).

σμένο στη Νέα Υόρκη σε διάφορες στιγμές μέσα στη δεκαετία του 1980, το ντοκιμαντέρ καταγράφει την υποκουλτούρα των χορών (ball culture) στις κοινότητες των Αφροαμερικανών, Λατίνων, ομοφυλόφιλων και διεμφυλικών. Πολλοί κριτικοί θεωρούν την ταινία ως ένα ορόσημο καταγραφής της τελευταίας ένδοξης στιγμής της drag κουλτούρας στη Νέα Υόρκη, όπως επίσης και μια πολύ προσεχτική διερεύνηση σε ζητήματα φυλής, τάξης, φύλου και σεξουαλικότητας στην Αμερική.

Παρά την αμφιλεγόμενη –όπως θεωρείται ακόμη και σήμερα–[40] στόχευση και λειτουργία της ταινίας, το *Paris Is Burning* επιτυγχάνει να δώσει φωνή σε εκείνους που "κανονικά" δεν έχουν. Ανοίγει έτσι ένα παράθυρο στη δυνατότητα να πραγματοποιηθεί μπροστά στα μάτια μας αυτό που δεν μοιάζει εφικτό: όπως λέει χαρακτηριστικά η Αφροαμερικανίδα drag-queen Dorian Corey, ένα από τα πρόσωπα στην ταινία, «στην πραγματική ζωή δεν μπορείς να βρεις δουλειά ως ανώτερος υπάλληλος αν δεν έχεις την κατάλληλη μόρφωση και ευκαιρία. Τώρα, το γεγονός ότι δεν είσαι ανώτερος υπάλληλος οφείλεται απλά και μόνο στην κοινωνική σου θέση στη ζωή. Οι Αφροαμερικανοί αντιμετωπίζουν πάντα δυσκολία στο να επιτύχουν το οτιδήποτε, κι αυτοί που το κατορθώνουν είναι συνήθως στρέιτ. Σε έναν χορό μπορείς να είσαι οτιδήποτε θέλεις να είσαι. Δεν *είσαι* πραγματικά ένας ανώτερος υπάλληλος, αλλά *μοιάζεις* με έναν ανώτερο υπάλληλο. Δείχνεις στον κόσμο των στρέιτ ότι θα μπορούσες να είσαι ένας ανώτερος υπάλληλος –εάν σου δινόταν η ευκαιρία– γιατί μπορείς να μοιάσεις με έναν, κι αυτό αποτελεί μια κατάκτηση».

Μέσα από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, έγινε μία απόπειρα ανίχνευσης των τρόπων με τους οποίους διαφορετικοί δημιουργοί διαλέχτηκαν με την εκάστοτε πραγματικότητα δημιουργώντας ταινίες που άλλοτε προωθούν και άλλοτε επιτίθενται στην έννοια της δημοκρατίας. Επίσης, τονίστηκε ότι το καθεαυτό θέμα ενός ντοκιμαντέρ δεν είναι προϋπόθεση για την προάσπιση του δημοκρατικού πολιτεύματος. Καθοριστικό ρόλο παίζει η κινηματογραφική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο κάθε σκηνοθέτης και η ικανότητά του να δημιουργεί πολυφωνικά κείμενα που επιτρέπουν στους θεατές να έχουν πολλαπλές και διαφορετικές αναγνώσεις της "πραγματικότητας".

40. Βλ. Ashley Clark, «Burning down the House: Why the Debate Over Paris Is Burning Rages on», εφ. *The Guardian*, 24 Ιουνίου 2015.