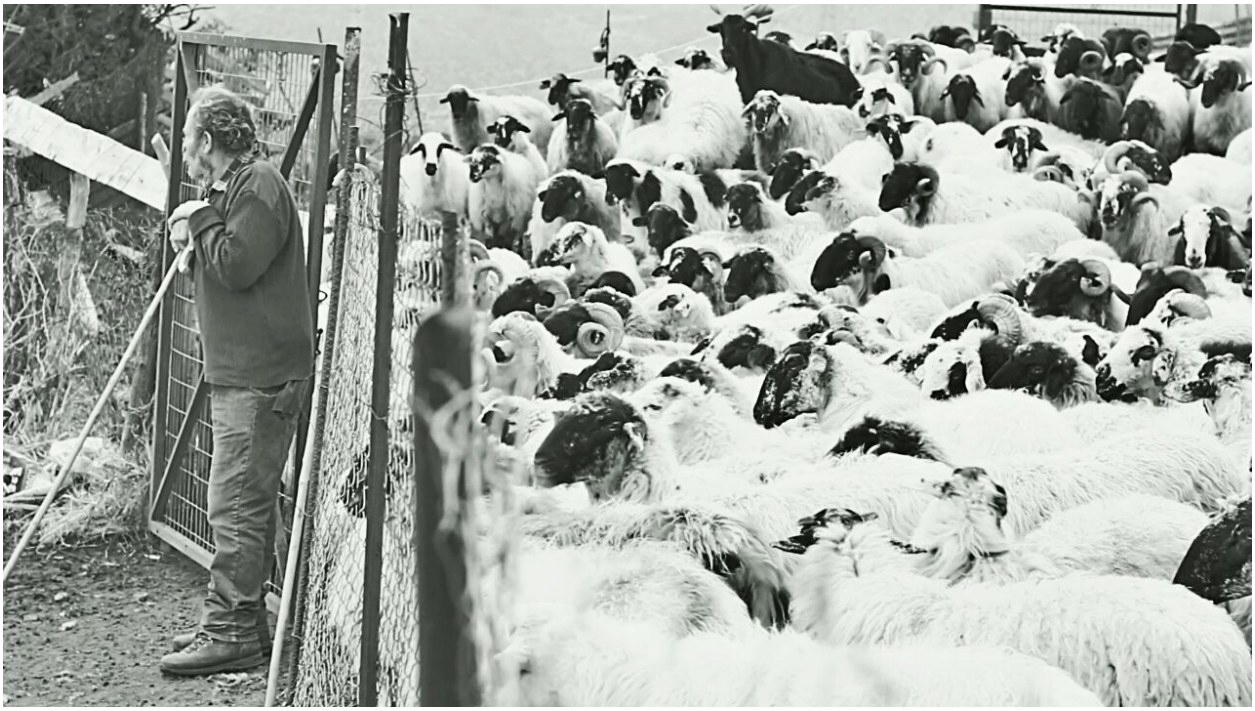
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΠΜΣ ΣΤΗΝ «ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ



Θέμα διπλωματικής: «Δημιουργία Ντοκιμαντέρ Παρατήρησης για τη ζωή των παραδοσιακών ποιμένων στα όρη της Γκιώνας με τίτλο: “Ζωή Ανάμεσα στις Κοιλάδες”»

Όνομα Υποψήφιας: Πέτρου Ευσταθία (Α.Μ 9983201636041)
Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Κομνηνού Μαρία

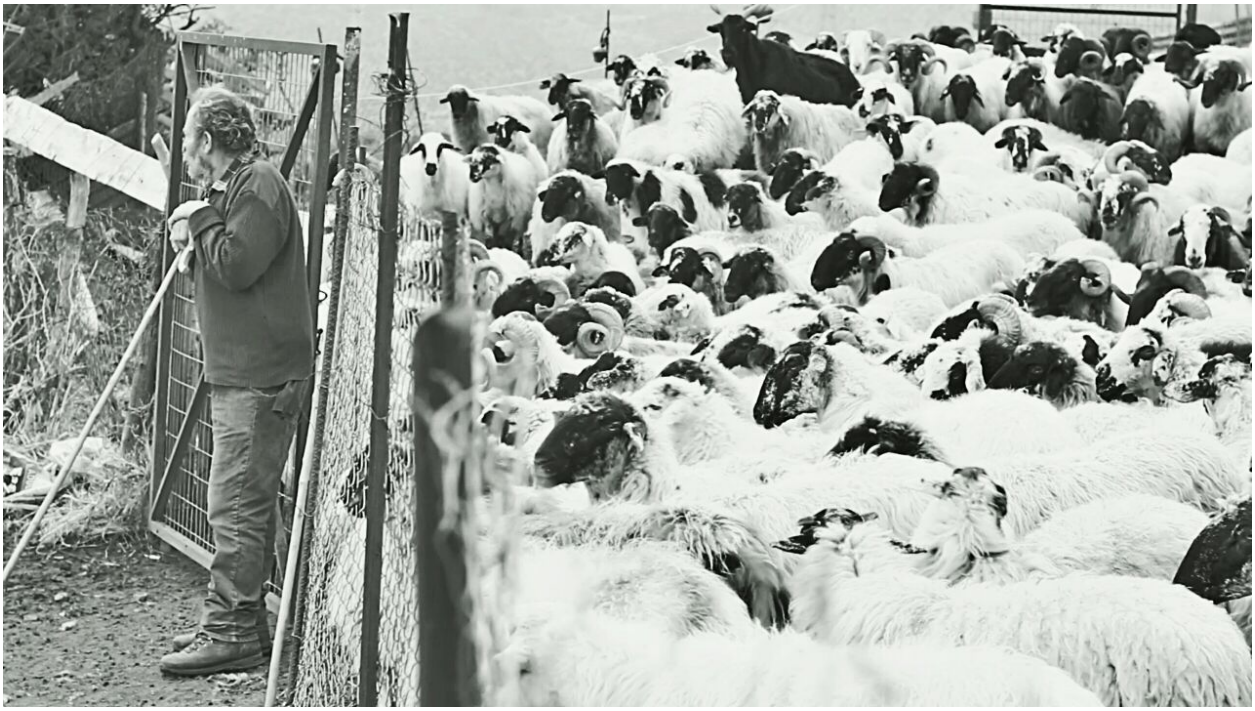
Φεβρουάριος, 2018

Φεβρουάριος, 2018

ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΠΜΣ ΣΤΗΝ «ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ



Θέμα διπλωματικής: «Δημιουργία Ντοκιμαντέρ Παρατήρησης για τη ζωή των παραδοσιακών ποιμένων στα όρη της Γκιώνας με τίτλο: “Ζωή Ανάμεσα στις Κοιλάδες”»

Ημερομηνία εξέτασης: 17/5/2018

Βαθμός:

Εξεταστές: Μαρία Κομνηνού, Άννα Λυδάκη, Εύα Στεφανή

Όνομα Υποψηφίας: Πέτρου Ευσταθία (Α.Μ 9983201636041)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Κομνηνού Μαρία

Φεβρουάριος, 2018

Φεβρουάριος, 2018

Αφιερωμένο στον Κώστα, τον Ρωμανό,
τον Νίκο και την Ελένη
που δεν σταματούν να στηρίζουν
με κάθε τρόπο τα όνειρα μου

Φεβρουάριος, 2018

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Ιουλία Μέρμηγκα για την καθοδήγησή της και τις πολύτιμες παρατηρήσεις της σε κάθε στάδιο διαμόρφωσης της εργασίας, την Εύα Στεφανή, η οποία με τις συμβουλές της στο τεχνικό μέρος που αφορούσε το ντοκιμαντέρ μου έδωσε δύναμη να συνεχίσω, το απαιτητικό αυτό έργο παρά τις όποιες δυσκολίες, αλλά και την Ιουλία Βοριαδάκη που με την συνεργασία της στο μοντάζ κατάφερε να αναδείξει το θέμα του ντοκιμαντέρ και να προσδώσει στο έργο την κατάλληλη ατμόσφαιρα. Επίσης να ευχαριστήσω τους συμμετέχοντες στην ταινία Στάθη Λαγγουράνη και Θανάση Πέτρου αλλά και τις οικογένειες τους για την φιλοξενία τους κατά την διάρκεια των γυρισμάτων.

Φεβρουάριος, 2018

Copyright © Πέτρου Ευσταθία, 2018.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Φεβρουάριος, 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ 9
ΠΕΡΙΛΗΨΗ 10
ABSTRACT 10
ΕΙΣΑΓΩΓΗ 1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ 3
1. Προς την αναζήτηση ενός ορισμού του ντοκιμαντέρ 3
2. Κυρίαρχες τάσεις και Κατηγοριοποιήσεις 8
3. Εθνογραφικός Κινηματογράφος 10
3.1 Το εθνογραφικό φιλμ 10
3.2 Προβληματισμοί και τεχνικά ζητήματα 15
4. Κινηματογράφος της Παρατήρησης 17
4.1 Ντοκιμαντέρ της Παρατήρησης 17
4.2 Τεχνικά Χαρακτηριστικά 22
5. Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Κινηματογράφος της Παρατήρησης 24
6. Δεοντολογία και Ηθική 27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ 30
1. Πρότυπα ταινιών 30
2. Αφορμές δημιουργίας ντοκιμαντέρ 34
3. Το Σενάριο 40
4. Τεχνικός Εξοπλισμός 41
5. Συνεργείο 42
6. Μοντάζ 44
ΣΥΖΗΤΗΣΗ 47
ΕΠΙΛΟΓΟΣ 50
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 51

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1 - Διάγραμμα Venn 27
Εικόνα 2 - The Bracewells 31
Εικόνα 3 - Seasons of the Year 33
Εικόνα 4 - Στάθης Λαγγουράνης - Ταράτσα 37
Εικόνα 5 - Θανάσης Πέτρου - Λιδωρίκι 39

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στα πλαίσια της παρούσας διπλωματικής εργασίας, περιγράφεται και αναλύεται το ντοκιμαντέρ παρατήρησης με τίτλο “Ζωή ανάμεσα στις κοιλάδες” που αναφέρεται στη ζωή των παραδοσιακών ποιμένων στα όρη της Γκιώνας. Το έργο αυτό διαδραματίζεται στην περιοχή της Δωρίδας και εντάσσεται στον κινηματογράφο της παρατήρησης, μία τάση του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ που πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1970. Το ντοκιμαντέρ αφορά τη ζωή δύο βοσκών, οι οποίοι μένουν συνειδητά εκτός του πλαισίου εκσυγχρονισμού της κτηνοτροφίας συνεχίζοντας έως σήμερα να εργάζονται με παραδοσιακά μέσα. Η ταινία αφηγείται με τη συμμετοχική παρατήρηση και την επιτόπια έρευνα, τη ζωή των βοσκών, την σχέση τους με τη φύση και τον τόπο εργασίας τους όπως αυτοί καθορίζονται από τον καιρό και τις εποχές. Η εργασία παρουσιάζει ένα μέρος του ντοκιμαντέρ που βρίσκεται εν εξελίξει και το οποίο θα ολοκληρωθεί με τον ερχομό του θερινού ηλιοστασίου.

Λέξεις κλειδιά: εθνογραφικός κινηματογράφος, κινηματογράφος της παρατήρησης, ντοκιμαντέρ, ποιμένες, Γκιώνα, Δωρίδα

ABSTRACT

In the context of this diploma thesis, the observational documentary titled "Life Between the Valleys” and it refers to the life of traditional shepherds in the Giona mountains" is described and analyzed. This work takes place in Doris region and is part of the observational cinema, a trend of ethnographic documentary which first appeared during the 70s.The documentary is about the lives of two shepherds that consciously stay out of the modernization of livestock farming continuing to work today by traditional means. The film narrates by using participatory observation and onsite research, the lives of the shepherds, their relationships with nature and their place of work as these are determined by the weather and the seasons. The work presents a part of the documentary that is still under way and will be completed with the coming of the summer solstice.

Keywords: ethnographic cinema, observational cinema, documentary, shepherds, mountain Giona, Doris

Φεβρουάριος, 2018

Φεβρουάριος, 2018

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελεί μέρος και συνοδευτικό κείμενο του ντοκιμαντέρ του Κινηματογράφου της Παρατήρησης με τίτλο "Ζωή ανάμεσα στις κοιλάδες" και πραγματεύεται τη ζωή των παραδοσιακών ποιμένων στην ευρύτερη περιοχή της Γκιώνας. Πριν όμως από την παραγωγή της ταινίας προηγείται το κείμενο, το οποίο θέτει το πλαίσιο και τους κεντρικούς άξονες γύρω από τους οποίους κινήθηκε το ντοκιμαντέρ.

Όσον αφορά τη θεωρητική προσέγγιση του θέματος αυτού, σε αρχικό επίπεδο διατυπώνονται αναλυτικά οι πρώτοι ορισμοί που αφορούν την έννοια του ντοκιμαντέρ από σημαντικούς θεωρητικούς του κινηματογράφου και σκηνοθέτες. Γίνεται μια μικρή αναφορά στην καταγωγή της τέχνης του κινηματόγραφου, τη συσχέτισή της με τη φωτογραφία, αλλά και τα πρώτα βήματά της.

Σειρά έχουν οι τάσεις, που προέκυψαν στον κινηματογράφο με το πέρας του χρόνου και τον συνεχή πειραματισμό που συνέβαλαν στη δημιουργία κατηγοριοποιήσεων με βάση συγκεκριμένα θεωρητικά και τεχνικά κριτήρια. Μια από αυτές αποτελεί και ο εθνογραφικός κινηματογράφος με ημερομηνία γέννησης να ορίζεται ο 19^{ος} αιώνας. Δίνονται στοιχεία σε σχέση με τις ρίζες του, που τοποθετούνται στην περίοδο της αποικιοκρατίας και τους πρωτοπόρους που δημιούργησαν αντίστοιχες ταινίες. Γίνεται μία προσπάθεια να δοθεί απάντηση στο δίλημμα κατά πόσο ένα φιλμ μπορεί να θεωρηθεί εθνογραφικό με τη διατύπωση χαρακτηριστικών στοιχείων από οπτικούς ανθρωπολόγους αλλά και να αναδειχθούν προβληματισμοί για τεχνικά ζητήματα κατά τη διαδικασία της κινηματογράφησης.

Στη συνέχεια αναλύεται ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης που αναδείχθηκε τη δεκαετία του 1970 ως τάση του Εθνογραφικού Σινεμά και άνηκε στη σφαίρα ενδιαφέροντος τόσο των κινηματογραφιστών όσο και των κοινωνικών ανθρωπολόγων για διαφορετικούς όμως λόγους. Διατυπώνονται οι επιρροές από άλλα ρεύματα που οδήγησαν στην ανάπτυξή του και με γνώμονα τους θεωρητικούς και πρωτοπόρους του είδους αναλύονται τα τεχνικά χαρακτηριστικά του αλλά και οι νέοι τρόποι προσέγγισης που πρότεινε με την έλευσή του στο χώρο του σινεμά.

Το θεωρητικό υπόβαθρο ολοκληρώνεται με τη διερεύνηση της εκλεκτικής συγγένειας μεταξύ Εθνογραφικού Σινεμά και του Κινηματογράφου της Παρατήρησης και αναπαρίσταται μέσω του διαγράμματος Venn που αποτελεί εργαλείο απεικόνισης της θεωρίας συνόλων. Επίσης, τίθενται ζητήματα ηθικής και δεοντολογίας που αφορούν την επιλογή του τρόπου αφήγησης, τον ρόλο και τη στάση του σκηνοθέτη απέναντι στην ταινία, τους συμμετέχοντες και το κοινό.

Στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας και της δημιουργίας ντοκιμαντέρ αναλύονται οι διαφορετικοί τρόποι προσέγγισης δύο ταινιών, οι οποίες λειτούργησαν ως έμπνευση λόγω του κοινού θέματος που διαπραγματεύονταν. Η πρώτη είναι ασπρόμαυρο βουβό φιλμ "The Seasons of the Year" (1975) του Αρμένιου ντοκιμαντερίστα και θεωρητικού Artavazd Peleshyan και η δεύτερη το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ "The Bracewells" της οπτικής ανθρωπολόγου Amanda Ravetz. Στη συνέχεια αναλύεται ενδελεχώς ο τρόπος με τον οποίο εργαστήκαμε πάνω στη δημιουργία του ντοκιμαντέρ από το αρχικό στάδιο της σύλληψης της ιδέας, του σεναρίου, του εξοπλισμού, της διαδικασίας της κινηματογράφησης έως το στάδιο του μοντάζ.

Το ντοκιμαντέρ Παρατήρησης "Ζωή ανάμεσα στις κοιλάδες" επιχειρεί να αναδείξει μία «φέτα ζωής» δύο βοσκών, του Στάθη Λαγγουράνη και του Θανάση Πέτρου, που εν έτει 2018 εξακολουθούν να εργάζονται μακριά από κάθε πλαίσιο εκσυγχρονισμού στην περιοχή της Γκιώνας. Ο τρόπος αυτός επιλέχθηκε ως ο βέλτιστος, καθώς μέσω της παρατήρησης ο ήρωας έχει τη δυνατότητα να φανερώσει ο ίδιος πράγματα για τον εαυτό του, κάτι το οποίο στα πλαίσια της συνέντευξης πολλές φορές αποτυγχάνει.

Οι ήρωες κινηματογραφούνται κατά τη διάρκεια του έτους, καθώς ο τόπος εργασίας τους αναλόγως των εποχών αλλάζει. Από τον Απρίλη έως τις αρχές του Φθινοπώρου το κοπάδι τους ψάχνει την τροφή του ψηλά στο βουνό, ενώ από το Νοέμβρη έως το τέλος του χειμώνα κατεβαίνει κοντά στη θάλασσα και τη λίμνη αναζητώντας πιο ήπια κλίματα. Αυτές οι εναλλαγές περιβάλλοντος καθορίζουν κάθε φορά και τον τρόπο με τον οποίο εργάζονται. Η επαφή τους με τη φύση και με την οικογένειά τους, η οποία βοηθάει στις κτηνοτροφικές εργασίες καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, αλλά και η σχέση τους με τη ζωή γίνονται οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους οργανώνεται και εξελίσσεται η αφήγηση του ντοκιμαντέρ.

Στο τελευταίο μέρος της διπλωματικής εργασίας γίνεται αναφορά στους λόγους επιλογής του συγκεκριμένου θέματος και τρόπου κινηματογράφησης, στα προβλήματα που ανέκυψαν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων και τέλος, στα επόμενα βήματα τα οποία αφορούν το τελικό στάδιο της ταινίας και την διανομή και την προώθησή της.

Εμπόδιο στην όλη διαδικασία συλλογής της απαραίτητης βιβλιογραφίας αποτέλεσε το γεγονός ότι λόγω της απουσίας της απαραίτητης διασυνδεσιμότητας μεταξύ των Πανεπιστημίων σε παγκόσμιο επίπεδο, η πρόσβαση στα ξενόγλωσσα βιβλία και άρθρα κατέστη ιδιαίτερα δύσκολη και ορισμένες φορές αδύνατη, εντούτοις έγιναν όλες οι πιθανές προσπάθειες εύρεσης όσο το δυνατόν περισσότερων αναφορών. Μέσω της βιβλιογραφίας επιδιώκεται να αποδοθεί τεκμηριωμένα και βασισμένη σε επιστημονικές πηγές η προσέγγιση που γίνεται πάνω στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης και τις ρίζες του που εντοπίζονται στο Εθνογραφικό Σινεμά και οδηγεί στην παραγωγή του εν λόγω ντοκιμαντέρ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1. Προς την αναζήτηση ενός ορισμού του ντοκιμαντέρ

Ο John Grierson θεωρείται ο «πατέρας» του Βρετανικού και Καναδέζικου ντοκιμαντέρ. Μάλιστα ο ίδιος περιγράφει το είδος αυτό ως τη «δημιουργική αντιμετώπιση της πραγματικότητας» (1993:8). Ο ορισμός αυτός συνοψίζει τις δύο βασικές συνιστώσες του ντοκιμαντέρ, τη σχέση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης, η οποία «μπολιάζεται» από τη δημιουργικότητα που προσφέρει ο κινηματογράφος και συνοψίζεται στην έκφρασή της στην οθόνη.

Ο John Grierson, που υπήρξε πρωτεργάτης του αγγλόφωνου ντοκιμαντέρ, επιθυμούσε να το αποκόψει από τις κινηματογραφικές του ρίζες (Kracauer, 1983:305), απλώς σύμφωνα με τον ίδιο ο κινηματογράφος ήταν το μέσο που εξυπηρετούσε το σκοπό του και πέρα από αυτό, ένα μέσο μαζικής επικοινωνίας, όπως το ραδιόφωνο και η εφημερίδα. Ήταν μάλιστα ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο *ντοκιμαντέρ* σε μια του κριτική για το έργο “Moana” (1926) του Flaherty

(Grierson: 1971), ενώ στη συνέχεια η λέξη προστέθηκε στο Oxford Dictionary «με την αποκλειστική σημασία της ταινίας *συνοδευόμενη μ' ένα επεξηγηματικό σχόλιο («accompanied by an explanatory talk»)* (Sadoul, 1985:27). Προηγουμένως, η λέξη είχε γίνει ήδη αποδεκτή «το 1879 από το Littré (μαζί με τη λέξη *ιμπρεσιονιστής*) ως ένα επίθετο που σήμαινε «έχων ένα χαρακτήρα ντοκουμέντου». Ακολουθώντας τον Ζαν Ζιρώ, απέκτησε μια κινηματογραφική σημασία από το 1906 και έγινε ουσιαστικό μετά το 1914.» (Sadoul, 1985:27)

Ο Grierson συμβουλεύει πως για να αναδειχθεί μια «φέτα ζωής» (1946) θα πρέπει ο δημιουργός χωρίς να έχει ορίσει αυστηρά εκ των προτέρων το επιθυμητό αποτέλεσμα, εντούτοις όμως να παρίσταται νοητά, να δίνει μια σωστή περιγραφή και αρτιότητα σε αυτό που επιθυμεί να κινηματογραφήσει. Για να επιτευχθεί βέβαια αυτό θα πρέπει να υπάρχει «η δύναμη της ποίησης ή της προφητείας. Ελλείψει ενός ή και των δύο στο μεγαλύτερο βαθμό, πρέπει να είναι τουλάχιστον η κοινωνιολογική αίσθηση που εμπεριέχεται στην ποίηση και την προφητεία» (1946).

Από την άλλη πλευρά, ο Αμερικανός θεωρητικός και κριτικός του κινηματογράφου Bill Nichols, πιστεύει πως τα ντοκιμαντέρ «απευθύνονται στον κόσμο στον οποίο ζούμε παρά σε έναν κόσμο που φαντάζεται ο σκηνοθέτης, διαφέρουν σημαντικά από τα διάφορα είδη μυθοπλασίας» (2001:xi), υποστηρίζοντας τοιουτοτρόπως πως κάθε ταινία μπορεί να αποτελέσει ντοκιμαντέρ. «Ακόμα και οι πιο φανταστικές ταινίες μυθοπλασίας δίνουν στοιχεία της κουλτούρας που την παρήγαγε και αναπαράγει τις ομοιότητες των ατόμων που εκτελούν μέσα της» (2001:1). Ο Nichols προβαίνει στο διαχωρισμό του είδους προτείνοντας δύο κατηγορίες, οι οποίες σκοπό έχουν να αφηγηθούν μια ιστορία, αλλά η διαφορά τους έγκειται στον τρόπο με τον οποίο επιλέγουν να την αφηγηθούν.

Στην πρώτη από αυτές ανήκει το ντοκιμαντέρ της εκπλήρωσης της επιθυμίας ή αλλιώς, ταινία μυθοπλασίας. Η λειτουργία της συνοψίζεται στο να «προσφέρουν κόσμους για μας να εξερευνήσουμε και να μελετήσουμε, ή απλά να απολαύσουμε την ευχαρίστηση να κινηθούμε από τον κόσμο γύρω μας σε αυτούς τους άλλους κόσμους άπειρης πιθανότητας» (2001:1), εκφράζοντας τα συναισθήματά, τα όνειρα, τους φόβους και τις προσδοκίες μας. Στη δεύτερη κατηγορία βρίσκεται το ντοκιμαντέρ της κοινωνικής αναπαράστασης ή η μη μυθοπλαστική

ταινία και «μας προσφέρουν νέες απόψεις του κοινού μας κόσμου για να διερευνήσουμε και να καταλάβουμε» (2001:1-2). Οι ταινίες αυτές μοιράζονται με το θεατή μια όψη της ζωής και του κόσμου μας με τον τρόπο βέβαια που επιλέγει ο σκηνοθέτης να την αναδείξει.

Από την άλλη πλευρά ο μοντέρ Dai Vaughan, ανιχνεύει τους κοινούς τόπους μεταξύ φωτογραφίας και κινηματογράφου. Υποστηρίζει πως όπως η φωτογραφία είναι «ένα φυσικό αποτύπωμα του κόσμου» (1999:58), έτσι και η ταινία «ασκεί μία αξίωση στην πραγματικότητα που δεν έχει καμία σχέση με τον ρεαλισμό, με οποιαδήποτε λογοτεχνική έννοια». (1999:58). Αυτή είναι και η έλλειψη που επιζητά να εκπληρώσει το είδος του ντοκιμαντέρ. Ο Vaughan δεν προσπαθεί να ορίσει το ντοκιμαντέρ ως μέθοδο ή ως είδος της τέχνης του κινηματογράφου, αλλά το αντιμετωπίζει ως «έναν τρόπο απάντησης στο κινηματογραφικό υλικό», ενώ βαρύνουσα σημασία παίζει το γεγονός ότι «τοποθετεί την απόδοση της σημασίας του ντοκιμαντέρ ακριβώς στη δικαιοδοσία του θεατή» (1999:58). Ο θεατής καθίσταται επομένως συστατικό στοιχείο που παίζει ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση ενός ορισμού για το ντοκιμαντέρ.

Η Εύα Στεφανή λαμβάνοντας υπόψη τους ορισμούς που έδωσαν ο Grierson, ο Nichols και ο Vaughan καταλήγει στο εξής: «Το ντοκιμαντέρ είναι ένα καλλιτεχνικό έργο που εμπνέεται από την πραγματικότητα, την υπερβαίνει και προσφέρεται στους θεατές του για να την ερμηνεύσουν εκ νέου. Είναι ένα πεδίο συνάντησης όπου οι θεατές, δημιουργοί και κινηματογραφούμενοι συναντούν τον εαυτό τους μέσα από αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις της πραγματικότητας» (2016:41).

Στις μέρες βέβαια, όπου η τηλεόραση κατέχει κυρίαρχη θέση στα μέσα «που από τις απαρχές της ενσωμάτωσε το ντοκιμαντέρ εμβολιάζοντάς το με τεχνικές δανεισμένες από το ρεπορτάζ, είναι σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνη για τις αλλαγές προσανατολισμού του είδους» (Στεφανή, 2016:13). Επιπροσθέτως η τηλεόραση έχει καταφέρει με τον τρόπο λειτουργίας της να «κάνει τα πάντα ίσης αξίας» (Young, 1995:99), αναμειγνύοντας όλες τις τεχνικές και τρόπους κινηματογράφησης δίνει την εντύπωση ότι υπάρχει αντικειμενικότητα στο παραγόμενο προϊόν και πως το κοινό έχει τη δύναμη στα χέρια του να ελέγξει και να ξεχωρίσει το πραγματικό από τη μυθοπλασία και ενώ στην πραγματικότητα το καθιστά έρμαιο των ιδιοτελών σκοπών της.

Ο Breschand υποστηρίζει πως η προσπάθεια να δώσουμε έναν ακριβή ορισμό στην έννοια του ντοκιμαντέρ και να το διαχωρίσουμε ταυτοχρόνως από την ταινία μυθοπλασίας θα συναντήσει ένα τείχος από αντιρρήσεις και αντικρουόμενες απόψεις. Στη συνέχεια, σπεύδει να τονίσει πως μία ουσιαστική διαφορά μπορεί να εντοπιστεί ανάμεσα στο πλαίσιο στο οποίο κινηματογραφούνται η ταινία μυθοπλασίας και το ντοκιμαντέρ. « 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» (2006:6).

Ο Breschand κάνει σαφές πως η πραγματικότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα μέσα τα οποία την βοηθούν να γίνει αντιληπτή. Η ορατότητα μας «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 écans) οι οποίες οργανώνουν το βλέμμα.» (2006:7). Κάθε φορά που ο θεατής βλέπει μια ταινία, ανασυνθέτει την πραγματικότητά του, τα όσα έχει δει, καθώς το βλέμμα του αλλάζει θέση, οπότε αλλάζει και η ορατότητά του. Η ταινία δεν αποσκοπεί τόσο στο να αλλάξει την πραγματικότητα, όσο στο να βρει έναν άλλο τρόπο θέασης και κατανόησής της.

Ο André Bazin κριτικός και θεωρητικός της τέχνης του κινηματογράφου αλλά και συνιδρυτής του περιοδικού “Les Cahiers du Cinéma” αποφαίνεται πως η εφεύρεση του κινηματογράφου προηγήθηκε των τεχνικών ανακαλύψεων που την επέτρεψαν και αναφέρει συγκεκριμένα πως «η πολύπλοκη και κατά προσέγγιση διαμόρφωση της ιδέας, προηγήθηκε, όπως συνήθως, της βιομηχανικής της εκτέλεσης.» (1989:27).

Ο Siegfield Kracauer υποστηρίζει πως «στη φωτογραφία, τα πάντα εξαρτώνται από τη σωστή ισορροπία ανάμεσα στη ρεαλιστική και τη διαπλαστική τάση, οι δύο αυτές τάσεις εξισορροπούνται, όταν η τελευταία δεν προσπαθεί να καταπνίξει την πρώτη, αλλά της δίνει το προβάδισμα» (1983:71-72). Επομένως, αν δεχτούμε πως ο κινηματογράφος προέρχεται από τη φωτογραφία, τότε πρέπει να δεχτούμε ότι μπορούμε να αναφερθούμε και εδώ στη ρεαλιστική και διαπλαστική τάση. Εκπρόσωποι αυτών των δύο τάσεων δεν ήταν άλλοι από τους Auguste και Louis Lumière και τον Maries-Georges-Jean Méliès αντιστοίχως.

Η καινοτομία του κινηματογράφου των αδερφών Lumière έγκειται στο γεγονός ότι «αποθανάτιζαν την καθημερινή ζωή με τον ίδιο τρόπο όπως οι φωτογραφίες», (Kracauer, 1983:59). Σε συνέντευξη που είχε παραχωρήσει ο Louis Lumière λίγο πριν πεθάνει στον George Sadoul, είχε πει όσον αφορά την πρώτη ευρεσιτεχνία που πήρε με τον αδερφό του το Φλεβάρη του 1895, δεν είχαν αναφέρει το όνομα της μηχανής που είχαν χρησιμοποιήσει, απλώς είχαν γράψει στην πατέντα ότι πρόκειται «για μια συσκευή λήψης και προβολής χρονοφωτογραφιών» (Sadoul, 2007:35). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία τους "Ο Ποτιστής Ποτίζεται", ταινία που εμπνεύστηκαν από μια φάρσα του μικρότερου αδερφού τους, τον οποίο έχασαν στον πόλεμο του 1914-1918. Ο ποτιστής ήταν ο κηπουρός τους και το μικρό αγόρι, ένας μαθητευόμενος από το ξυλουργείο του εργοστασίου τους (Sadoul, 2007:38). Η ταινία αφηγείται ένα περιστατικό από την καθημερινότητα, όπου ένας κηπουρός ποτίζει τα λουλούδια και ένα αγοράκι πατάει το λάστιχο, με αποτέλεσμα να καταβρέξει τον κηπουρό και εκείνος με τη σειρά του να αρχίσει να το κυνηγάει και καταφέρνει να το πιάσει και να το βρέξει. Μπορεί αυτή η ταινία να αποτέλεσε πρότυπο για τις επόμενες κωμωδίες, αλλά η συγκεκριμένη ιστορία δεν ήταν κάτι παραπάνω από ένα απλό καθημερινό περιστατικό.

Τα περισσότερα έργα τους κατέγραφαν απλώς τον κόσμο και οι ίδιοι δεν είχαν κάποιον άλλο σκοπό πέρα από το να αποθανατίσουν ακριβώς αυτό. Ο Felix Mesguich, οπερατέρ των Lumiere είχε πει πως «Οι αδερφοί Lumiere οριοθέτησαν σωστά τον αληθινό τομέα του κινηματογράφου. Το μυθιστόρημα, το θέατρο, αρκούν για τη μελέτη της ανθρώπινης ψυχής. Ο κινηματογράφος είναι ο δυναμισμός της ζωής, της φύσης και των εκδηλώσεών της, του πλήθους και των στροβιλισμών του. Σ' αυτόν στηρίζεται το κάθε τι που αναδείχνετε με την κίνηση. Ο φακός του ανοίγεται στον απέραντο κόσμο». (Sadoul, 1946:208). Οι Lumière έδιναν στα έργα τους την αίσθηση της παρατήρησης, ήθελαν να μεταδώσουν στον θεατή «μια φύση επ' αυτοφώρω».

Σιγά σιγά όμως, η δημοτικότητά τους έπεσε και τη θέση τους πήρε ο George Melies., ο οποίος αντικατέστησε την στημένη πραγματικότητα των αδερφών Lumière με την στημένη φαντασίωση. (Sadoul, 1946:322). Ο Melies εστίαζε περισσότερο στην άνευ ορίων φαντασία. Στην ταινία του "Απίστευτο Ταξίδι" το τραίνο- παιχνίδι είναι τόσο ψεύτικο όσο και το σκηνικό. Δεν ενδιαφερόταν για να αποκαλύψει τον φυσικό κόσμο, αντιθέτως έπλαθε με τη μυαλό του

φανταστικές πλοκές και περιστατικά. Άθελά του δανειζόμενος στοιχεία από τη φωτογραφία και το θέατρο, ανακάλυπτε κινηματογραφικές τεχνικές, οι οποίες έμελλε να είναι σταθμοί στην εξελικτική πορεία του κινηματογράφου. Πλέον τα μαγικά του θεάτρου και τα ταχυδακτυλουργικά κόλπα αποχώρησαν και έδωσαν τη θέση τους στις κινηματογραφικές μεταμορφώσεις. Η ψευδαίσθηση που επιθυμούσε να δημιουργήσει ο δημιουργός στο κοινό κατέστη δυνατή μέσω της δεξιοτεχνίας του της τέχνης του σινεμά.

Εντούτοις, το μεγάλο «μειονέκτημα» του Melies ήταν πως ποτέ δεν κατάφερε ουσιαστικά να αποχωριστεί το θέατρο, αλλά με έναν τρόπο το ενσωμάτωνε στον κινηματογράφο του. Η στατική κάμερα ήταν ένα από τα στοιχεία που ο Melies δεν σκέφτηκε να αλλάξει. Το κοινό του, ήταν οι θεατές του θεάτρου και όχι το κοινό του σινεμά. Αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι στα τελευταία χρόνια της ζωής του έκανε στροφή και πάλι προς το κινηματογραφικό θέατρο και συγκεκριμένα στα *féeries*, τα ονειρικά θεάματα. Ο Kracauer αναφερόμενος στην εξέλιξη του Melies αναφέρει πως «φαίνεται ότι υπάρχει μια δόση αλήθειας στην παρατήρηση ότι, καθώς οι άνθρωποι γερνάνε, ξαναγυρίζουν ενστικτώδικα στις θέσεις, από τις οποίες ξεκίνησαν για να παλέψουν και να κατακτήσουν τον κόσμο τους» (1983:64).

Όσον αφορά τις τάσεις, ρεαλιστική και διαπλαστική, για τις οποίες έκανε λόγο ο Kracauer, έπαιξαν σημαντικά ρόλο στην εξελικτική πορεία του κινηματογράφου. Στα πρώτα βήματά της η κινηματογραφική μηχανή ήταν στατική, καθηλωμένη στο έδαφος. Στη συνέχεια όμως με την εξέλιξη των κινηματογραφικών τεχνικών, όπως η κινητικότητα που απέκτησε η μηχανή και η χρήση του μοντάζ προσέδωσαν έναν διαφορετικό «αέρα» στην ταινία. Οι κινήσεις από «αντικειμενικές» έγιναν «υποκειμενικές», καθώς πλέον ο θεατής καλούνταν να ταυτιστεί μαζί τους. Ο τρόπος με τον οποίο κινούνταν η κάμερα και η διάταξη των πλάνων παρότρυνε το κοινό να έχει μια ορισμένη στάση και συναίσθημα απέναντι σε αυτό που βλέπει.

2. Κυρίαρχες τάσεις και Κατηγοριοποιήσεις

Αναφορικά με τη διαπλαστική τάση, οι διαστάσεις όπως ο χώρος και η σύνθεση στον κινηματογράφο ξεπερνούσαν κατά πολύ τις αντίστοιχες που μπορούσαν να δοθούν στον φωτογράφο. Οι δημιουργοί «δεν περιορίστηκαν στο να εξερευνούν μονάχα τη φυσική πραγματικότητα που βρίσκεται μπροστά στην κάμερα, αλλά από την άλλη κιόλας,

προσπαθούσαν επίμονα να διεισδύσουν στα βασίλεια της ιστορίας και της φαντασίας» (Kracauer, 1983:67). Όσον αφορά τη σύνθεση, οι δύο τύποι που συναντάμε είναι η μυθοπλαστική και η μη μυθοπλαστική ταινία, η δεύτερη μάλιστα μπορεί να χωριστεί σε πειραματική ταινία και πραγματολογική. Στην τελευταία συμπεριλαμβάνονται η ταινία με θέμα την τέχνη, τα επίκαιρα και το ντοκιμαντέρ.

Τα δύο τελευταία έχουν στόχο την αποτύπωση της πραγματικότητας, αλλά η διαφορά τους εντοπίζεται στον τρόπο προσέγγισης. Τα επίκαιρα παρουσιάζουν την τρέχουσα πραγματικότητα, η οποία είναι γενικού ενδιαφέροντος, σύντομα και ουδέτερα, ενώ το ντοκιμαντέρ αναλόγως τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει το φυσικό κόσμο, τους σκοπούς και την οπτική του έχει σαν αποτέλεσμα το τελικό προϊόν να ποικίλει. Η κατηγοριοποίηση βέβαια δεν τίθεται σε αυστηρά πλαίσια, αντιθέτως πολλές φορές λόγω των κοινών σημείων που παρουσιάζουν τα ντοκιμαντέρ μεταξύ τους, άλλοτε συγκλίνουν και άλλοτε διαφοροποιούνται αρκετά.

Ο Kracauer χωρίζει το ντοκιμαντέρ «χονδρικά» όπως ο ίδιος λέει σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν ταινίες, οι οποίες «συμμορφώνονται με την κινηματογραφική προσέγγιση» ενώ στη δεύτερη κατατάσσονται εκείνες που δεν ενδιαφέρονται για αυτή τη συμμόρφωση. Οι ταινίες της πρώτης κατηγορίας στοχεύουν στο να καταγράψουν τον φυσικό κόσμο που τους περιβάλλει ή έστω ένα μέρος αυτού βασιζόμενες αποκλειστικά στο οπτικό στοιχείο και «το τίμημα που πληρώνουν για την «αντικειμενικότητά» τους είναι η μείωση της έντασης» (1983:293). Οι ταινίες όμως που ανήκουν στη δεύτερη προσπαθούν να ξεπεράσουν αυτόν τον περιορισμό και αδιαφορώντας να μείνουν πιστές στην καταγραφή της πραγματικότητας όπως την αποθανατίζει ο φακός, προσβλέπουν σε μια «πιο προσωπική έκφραση» (1983:294).

Ο Γάλλος φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Edgar Morin, από την άλλη πλευρά, «περιέγραψε τον μετασχηματισμό των κινούμενων εικόνων, το παιχνίδι κάποιων εμπνευσμένων ευρεσιτεχνών (bricoleur), σε κινηματογράφο και μηχανή ονείρου των μαζών» (Brigard, 1998:43). Από αυτό προέκυψαν δύο κυρίαρχες τάσεις, το ντοκιμαντέρ ή φιλμ επίκαιρων με πρωτεργάτες τους αδερφούς Lumiére και το φιλμ μυθοπλασίας, το οποίο ταυτίστηκε με τον Méliès το 1897.

Η κατηγοριοποίηση στο χώρο του ντοκιμαντέρ μπορεί να γίνει βάσει διαφόρων κριτηρίων. Συνήθως, «ένας αποδεκτός διαχωρισμός είναι αυτός της αγοράς» (Γούσιος, 1998:56). Ο Γούσιος αναφέρει ενδεικτικά κάποιες κατηγοριοποιήσεις, οι οποίες μπορεί να γίνουν βάσει περιεχομένου και σύμφωνα με αυτήν χωρίζονται ενδεικτικά σε ιστορικά, εθνογραφικά, ταξιδιωτικά, μουσικά, τέχνης και πολιτισμού ή των αισθητικών ρευμάτων, της μεθόδου και της διαδικασίας κινηματογράφησης, των κινήτρων και της ιδεολογίας.

Τονίζει όμως, πως όσον αφορά την περίπτωση του cinema vérité «τα ρεύματα τείνουν να είναι όσα και οι σκηνοθέτες» (1998:56). Προτείνει όμως πως μπορούμε να ακολουθήσουμε μια αντίστροφη διαδικασία σύμφωνα με την οποία η κατηγοριοποίηση θα γίνει βάσει της χρήσης του ήχου, αναφέροντας τα εξής παραδείγματα: Στο cinema vérité αντενδείκνυται η χρήση του voice over, στο αμερικάνικο αντίστοιχο direct cinema η συνέντευξη - ερωτήσεις και οποιοδήποτε άλλο στοιχείο μπορεί να βλάψει την αντικειμενικότητα του έργου. Από την άλλη πλευρά στο ντοκιμαντέρ μυθοπλασίας όλα τα ενδεχόμενα που αφορούν τον ήχο και η χρήση ή μη χρήση του είναι ανοιχτά, όπως ακριβώς και στις ταινίες μυθοπλασίας.

«Τα ντοκιμαντέρ, όποιος και αν είναι ο σκοπός τους, έχουν μια τάση προς τον ρεαλισμό» (Kracauer, 1983:292). Σε πρώτο επίπεδο μπορεί να ενδιαφέρονται για την φυσική πραγματικότητα, κάποια έχουν άλλωστε στόχο την εξερεύνηση και την αποτύπωση του ορατού κόσμου, εκδηλώνοντας ειλικρινές ενδιαφέρον για «τη φύση στην πρωτογενή της μορφή» (1983:292), χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχουν και κινηματογραφιστές, οι οποίοι χρησιμοποιούν το φυσικό κόσμο, ρέποντας περισσότερο προς διαπλαστικές και όχι ρεαλιστικές τάσεις.

3. Εθνογραφικός Κινηματογράφος

3.1 Το εθνογραφικό φιλμ

Ως ημερομηνία γέννησης του εθνογραφικού φιλμ ορίζεται ο 19^{ος} αιώνας , περίοδος κατά την οποία έλαβαν χώρα σημαντικές τεχνολογικές καινοτομίες που επέτρεψαν την πρώτη καταγραφή πρωτόγονων κοινωνιών, ενώ «θεσμοθετήθηκε επιστημονικά» και πλαισιώθηκε από ειδικούς και κριτικούς τη δεκαετία του 1950 (Brigard, 1998:39). Η Brigard αναφέρει πως το 1973 τα μέλη της Διεθνούς Επιτροπής Εθνογραφικού και Κοινωνιολογικού Κινηματογράφου αναγνώρισαν το

εθνογραφικό φιλμ ως επιστημονικό αντικείμενο, το οποίο γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη και προσπαθούν να το ερμηνεύσουν και να το προσδιορίσουν. (1998:39).

Ο εθνογραφικός κινηματογράφος στην αρχή παρουσιάστηκε ως φαινόμενο της αποικιοκρατίας μέσα σε μία ιδιαίτερη περίοδο η οποία χαρακτηρίζονταν από «σοσιαλιστικές επαναστάσεις, δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις, κινήματα εθνικής ανεξαρτησίας των χωρών του Τρίτου Κόσμου» (Brigard, 1998:39) για να φτάσουμε σήμερα στο σημείο που εύστοχα παρατηρεί η Brigard να στρέψουμε «τις κάμερες στους εαυτούς μας για να δούμε τη δική μας κοινωνία, αποκαθιστώντας έτσι μια ισορροπία σε σχέση με τα «ιθαγενή» υποκείμενα της εθνογραφίας άλλων κοινωνιών». (1998:39).

Πρωτοπόρος σε αυτό το νέο ξεκίνημα ανάμεσα στο χώρο του κινηματογράφου και της ανθρωπολογίας-εθνογραφίας ήταν ο παθολογοανατόμος Félix-Louis Regnault, ο οποίος κατέγραψε το 1895 στην Εθνογραφική Έκθεση της Δυτικής Αφρικής μαζί με τον συνεργάτη του Charles Comte μια γυναίκα Wofol, η οποία κατασκεύαζε πήλινα αγγεία με τη μέθοδος της φυλή της κατά την οποία «χρησιμοποιούν μια ρηχή κοίλη βάση την οποία περιστρέφουν με το ένα χέρι ενώ σχηματίζουν τον πηλό με το άλλο» (Brigard, 1998:40). Την ίδια εποχή που ο Regnault έκανε τα πρώτα του βήματα στο εθνογραφικό σινεμά, ο Jules-Étienne Marey «εφευρέτης της «χρονοφωτογραφίας» επέδειξε στη Γαλλική Ακαδημία Επιστημών τη νέα κάμερα που χρησιμοποιούσε ρολό φιλμ» (Brigard, 1998:40).

Ο Walter Benjamin είχε υποστηρίξει πως «Ο μάγος και ο χειρουργός συγκρίνονται με τον ζωγράφο και τον οπερατέρ. Ο ζωγράφος διατηρεί στο έργο του μια φυσική απόσταση από την πραγματικότητα, εν αντιθέσει με τον οπερατέρ που διεισδύει βαθιά στον ιστό της (1936). Επομένως, αυτό που έχει ένα ιδιαίτερο νόημα για τον άνθρωπο, είναι πως η εμβάθυνση στην πραγματικότητα συντελείται αποτελεσματικότερα με την αναπαράστασή της μέσω μιας ταινίας, που προσφέρει ο σκηνοθέτης με τη βοήθεια τεχνικού εξοπλισμού χωρίς όμως αυτός να γίνεται αντιληπτός από το θεατή, παρά μέσω του ζωγράφου, καθώς προσφέρει μια λιγότερα αντιπροσωπευτική οπτική της.

Όπως εύστοχα αναφέρει και η Fatimah Tobing Rony, ο Regnault κατάφερε μέσω των ταινιών του να «επιτρέψει στους ερευνητές να παρατηρήσουν αυτά που ο ίδιος αποκαλούσε "savages"» τα οποία δεν ήταν ανάγκη να βγουν από τα εργαστήρια για να μελετηθούν (1996:46). Στις αρχές της πορείας του, το εθνογραφικό φιλμ είχε ως κύριο θέμα τις εξωτικές φυλές και κοινωνίες. Η γενιά των ανθρωπολόγων του Regnault «παρατήρησαν τον ιθαγενή ως ασθενή, συχνά ως παθολογικά και κοντά στον θάνατο (αν όχι ήδη νεκρό). Η ανθρωπολογία ήταν μια επιστήμη διεσπαρμένη με πτώματα, με εμμονή για την καταγωγή, τον θάνατο και τον εκφυλισμό…. Κανένα σώμα δεν ήταν απρόσβλητο από το χειρουργικό βλέμμα της επιστήμης στην εποχή της ανθρωπομετρίας.» (1996:46).

Στα τέλη του Α' Παγκοσμίου πολέμου γύρω στο 1920 ο κινηματογράφος της εξερεύνησης αποκάλυψε στο κοινό εξωτικά μέρη και πολικά τοπία. Ο "Νανούκ του Βορρά" (1922) του Robert Flaherty ήταν ένα από αυτά και έμελλε να μείνει στην ιστορία. Μαζί με μια πλειάδα άλλων ταξιδιωτικών ταινιών όπως η "Μαύρη Κρουαζιέρα" του Λεόν Πουαριέ και το "Σίμπο" και "Κονγκορίλα" χαρακτηρίζονται από «μια αγέραστη ποιητική αυθεντικότητα, ποίηση, που όμως σε φιλμ γυρισμένα στον Ειρηνικό, αποκτούσε μια ιδιότυπη μορφή, τον λεγόμενο «εξωτισμό», (Bazin, 1988-1989: 51). Την περίοδο που ακολουθεί το είδος αυτό αρχίζει να παρακμάζει. Οι ταινίες παρουσιάζουν την μαύρη ήπειρο με έναν αναιδή θεαματικό τρόπο. Ο Bazin αναφέρει χαρακτηριστικά στο: «"Σας μιλά η Αφρική", κάποιος νέγρος θα γίνει ορεκτικό κροκοδείλων….Έτσι ύφαναν το μύθο μιας Αφρικής άγριων και θηρίων, με κατάληξη τον "Ταρζάν" και τους "Θησαυρούς του Σολομώντα"» (1988-1989:53).

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο παρατηρείται μια επιστροφή στην αυθεντικότητα στο ντοκιμαντέρ. Ο θεατής πλέον έχει στη διάθεση του το ραδιόφωνο, τον τύπο, τα βιβλία, έχει «προπονηθεί» κατά κάποιον τρόπο στις διάφορες μορφές των μέσων και «απαιτεί ό,τι βλέπει να το πιστεύει» (1988-1989:53). Το θεαματικό, πλέον υποτάσσεται στην αντικειμενική πρόθεση και τεκμηρίωση της κάμερας, η οποία γίνεται μάρτυρας επικίνδυνων εξερευνήσεων και «επιδιώκει να είναι εθνογραφική ή επιστημονική» (1988-1989:53). Το είδος αυτό του ντοκιμαντέρ που ξεπηδά σιγά σιγά θέτει νέες βάσεις στην καταγραφή αυτών των εξωτικών πολιτισμών.

Δεν επιδιώκει πλέον να παρουσιάσει με προπαγανδιστικό τρόπο επιθυμώντας να κερδίσει εντυπώσεις, αλλά δίνει σημασία στον άνθρωπο αυτόν που είναι πίσω και μπροστά από την κάμερα, στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ δημιουργού και του αντικειμένου που μελετά μέσω της ταινίας του. Πλέον προηγείται μια επιστημονική μελέτη πριν το γύρισμα της ταινίας, που στόχο έχει να αποτελέσει τεκμήριό της, μια «εικονογραφημένη διάλεξη, όπου ο λόγος του ομιλητή - αυτόπτη μάρτυρα - ολοκληρώνει κι αυθεντικοποιεί την εικόνα.» (1988-1989:55).

Κατά τη διαδικασία της κατηγοριοποίησης παρατηρείται πολλές φορές μία σύγχυση για το κατά πόσο ένα φιλμ είναι εθνογραφικό ή όχι. Για να ξεπεραστεί αυτό το εμπόδιο ο οπτικός ανθρωπολόγος, Jay Ruby (1975) προτείνει τέσσερα χαρακτηριστικά του εθνογραφικού φιλμ. Πιο αναλυτικά, άξονας γύρω από τον οποίο εξελίσσεται ένα εθνογραφικό έργο πρέπει να είναι η περιγραφή ενός όλου ή ενός μέρους της κουλτούρας μιας κοινωνίας, αλλά χωρίς να παγιδευτούμε στην έννοια της περιγραφής, η οποία ναι μεν παίζει σημαντικό ρόλο, αλλά αποτελεί μόνο ένα στοιχείο. Η ταινία θα πρέπει να αφορμάται από μια σαφή θεωρία πολιτισμού, η οποία με τη σειρά της θα δημιουργεί συγκεκριμένες προσδοκίες. Ο ανθρωπολόγος - κινηματογραφιστής γνωρίζοντας τη θεωρία εκ των προτέρων στρέφει την κάμερα και σε συγκεκριμένες καταστάσεις, πρόσωπα και γεγονότα, τα οποία προσπαθεί να παρουσιάσει με ένα τρόπο που να εξυπηρετεί τους σκοπούς της θεωρίας.

Ένα εξίσου σημαντικό και διόλου ευκαταφρόνητο χαρακτηριστικό είναι πως η εθνογραφική ταινία για να θεωρηθεί επιστημονική θα πρέπει να διαρθρώνεται με τρόπο, ο οποίος θα καθιστά σαφή τη μεθοδολογία, που επιλέγεται και χρησιμοποιείται για τη συλλογή, την ανάλυση και παρουσίαση των ευρημάτων. Τέλος, πρέπει να υπάρχει ένα ξεχωριστό ανθρωπολογικό λεξιλόγιο, το οποίο θα αποτελεί και την ειδοποιό διαφορά από τις υπόλοιπες ταινίες ντοκιμαντέρ.

Σύμφωνα βέβαια με τον Heider «η εθνογραφία είναι ένας τρόπος δημιουργίας μιας λεπτομερούς περιγραφής και ανάλυσης της ανθρώπινης συμπεριφοράς βασισμένη σε μια μακράς διαρκείας επιτόπια έρευνα» (2006:5). Και αυτό είναι μόνο ένα από τα χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει ένα φιλμ ώστε να χαρακτηριστεί εθνογραφικό. Ένα δεύτερο είναι ότι η εθνογραφία προσπαθεί να βρει τη σύνδεση/συσχετίσει μια συγκεκριμένη συμπεριφορά, η οποία παρατηρείται σε

πολιτιστικά πρότυπα. Παραδείγματος χάρη πολλά ντοκιμαντέρ επικεντρώνονται σε ένα πρόσωπο προσπαθώντας μέσω αυτού να τοποθετήσουν τις πληροφορίες που θα εξαγάγουν σε ένα γενικότερο πολιτιστικό πλαίσιο. (Heider, 2006:5). Ένα τρίτο χαρακτηριστικό είναι ο «ολισμός». Ο Heider χρησιμοποιεί αυτή τη λέξη επιθυμώντας να καταστεί *φανερό* ότι πολλά από τα τεκταινόμενα, τα πρόσωπα, τις καταστάσεις ή τις συμπεριφορές μπορούν να γίνουν αντιληπτά μέσα στο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο και όχι έξω από αυτό.

Επομένως, «το εθνογραφικό φιλμ δίνει έμφαση στα παρόντα πρόσωπα, προσωπικότητες και συμπεριφορά εντός πλαισίου» (Heider, 2006:6), χωρίς όμως αυτό να συνεπάγεται το γεγονός ότι «περιγράφουμε ή κινηματογραφούμε τα πάντα για τα πάντα» (Heider, 2006:6). Η εικοσιτετράωρη παρακολούθηση δεν σημαίνει απαραίτητα ότι το φιλμ πετυχαίνει το σκοπό του και είναι αποτελεσματικό. Απλώς ο Heider δίνει μία κατεύθυνση - συμβουλή λέγοντας πως πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη μας τον ολισμό όταν κινηματογραφούμε εθνογραφικά φιλμ, ώστε να οδηγηθούμε και στην τέταρτη αρχή του, σύμφωνα με την οποία η εθνογραφία έχει ως στόχο την αλήθεια, ότι δηλαδή «μερικές αποδεκτές συμβατικές στρεβλώσεις της πραγματικότητας συμβαίνουν στη μετάφραση της ζωντανής πράξης πάνω στην τυπωμένη σελίδα και ότι οι εθνογράφοι γνωρίζουν πολύ καλά τις συμβάσεις αυτές και συμφωνούν αρκετά στο τι συνιστά παράνομη παραμόρφωση» (2006:6).

Ενώ ο Heider αποφαίνεται πως μέσω συγκεκριμένων τεχνικών ο εθνογράφος - κινηματογραφιστής μπορεί να «μεταφράσει ή να διαστρεβλώσει» την πραγματικότητα για αισθητικούς λόγους. Αυτές οι τεχνικές μπορεί να είναι οι επιλεγμένες λήψεις και η σύνθεση αυτών, διαδικασία η οποία συντελείται στο μοντάζ. Το εθνογραφικό φιλμ αφορά την εθνογραφία και τον κινηματογράφο, «οι εθνογραφικοί δημιουργοί, όπως και οι εθνογραφικοί συγγραφείς, έχουν πρωταρχική υποχρέωση να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις και τις ανάγκες της ανθρωπολογικής έρευνας και παρουσίασης» (Ruby, 1975:105) . Επομένως, για να αιτιολογήσει την υπόστασή του θα πρέπει να σεβαστεί αλλά και να επιλέξει τα απαραίτητα εργαλεία και αρχές και από τους δύο τομείς. Αν η προσοχή μας επικεντρωθεί μόνο στην παραγωγή μιας επιστημονικής ταινίας «η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ θα είναι πολύ φτωχή» (Brigard, 1998:43).

Αξίζει βέβαια να αναφερθεί πως «σ' αυτό το στάδιο δεν υπάρχουν «σχολές εθνογραφικού φιλμ», αλλά μόνο τάσεις», (Rouch, 1998:99). Ο Rouch υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες και πρωτοπόρους όσον αφορά τον τομέα του ντοκιμαντέρ σε σχέση με την ανθρωπολογία, καθώς ανέπτυξε ένα «καινοτόμο ανθρωπολογικό σινεμά που αμφισβήτησε πολλές από τις θεωρίες τόσο του τομέα της ανθρωπολογίας, όσο και του κινηματογράφου τεκμηρίωσης» (Grimshaw/Ravetz, 2012:283). Τρανή απόδειξη αποτελούν οι ίδιες του οι ταινίες, τις οποίες γύρισε από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 έως το 1960 όπως το "Χρονικό ενός Καλοκαιριού", με βάση τις αρχές του ciné-trance και της εθνο-μυθοπλασίας. Ο εξοπλισμός που χρησιμοποίησε για την κινηματογράφηση της ταινίας ήταν ανάλογος αν και όχι τόσο τελειοποιημένος όσο του πρωτεργάτη των Direct Cinema και Cinéma Verité, Richard Leacock. Ο Sadoul αναφέρει αναλυτικά πως για τον ίδιο ο Leacock «όρισε τις απαραίτητες συνθήκες για την ιδανική Κάμερα - Μάτι: όχι θόρυβοι στη διάρκεια που λειτουργεί, όχι προβολείς..., όχι μεγάλο βάρος…, όχι καλώδια που σέρνονται στο έδαφος» (1985:58-59)

3.2 Προβληματισμοί και τεχνικά ζητήματα

Ο τεχνολογικός εξοπλισμός που έχει αναπτυχθεί και συνεχίζει να εξελίσσεται με γοργούς ρυθμούς, μπορεί να λειτουργήσει πολύ θετικά για την τέχνη του κινηματογράφου, αυτό όμως δεν σημαίνει πως το εθνογραφικό φιλμ έχει καταφέρει να βρει το δρόμο του. Μπορεί να έχουν επιλυθεί αρκετά εκ των τεχνικών ζητημάτων, αλλά μάλλον «πρέπει να ξαναεφεύρουμε, όπως έκαναν ο Flaherty και ο Vertov της δεκαετία του 1920, τους κανόνες μιας νέας γλώσσας, η οποία θα μας επιτρέψει να υπερβούμε τα πολιτιστικά σύνορα» (Rouch, 1998:85).

Ερωτήματα έρχονται συνεχώς στην επιφάνεια σχετικά με τη σχέση εθνογράφου και κινηματογραφιστή. Υπάρχει η άποψη ότι οι εθνολόγοι προτιμούν να μην κάνουν την κινηματογράφηση, αλλά να την μεταθέτουν σε ένα συνεργείο κινηματογραφιστών. Πολλές όμως είναι οι φορές όπου η παρουσία πολλών ατόμων μπορεί να αποτελέσει τροχοπέδη στην συμμετοχική παρατήρηση και να μην επιτευχθεί ο στόχος. Ο Rouch έρχεται για το λόγο αυτό και προτείνει πως οι εν δυνάμει ανθρωπολόγοι - κινηματογραφιστές θα πρέπει μέσω της διδασκαλίας να αποκτήσουν μια καλύτερη επαφή με τις τεχνικές εγγραφής εικόνων και ήχου, ακόμα και αν αυτό σημαίνει πως το τελικό αποτέλεσμα της ταινίας μπορεί να είναι καλλιτεχνικά κατώτερο από αντίστοιχες, τις οποίες θα έχουν επιμεληθεί επαγγελματικές.

Με το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Rouch επισημαίνει πως παρατηρήθηκε αύξηση στη ζήτηση ταινιών ντοκιμαντέρ. Το πρόβλημα που παρατηρούνταν σε ορισμένες από αυτές, ήταν το γεγονός ότι είχαν γυριστεί χωρίς τη βοήθεια τριπόδου με αποτέλεσμα η εικόνα να είναι τελείως ασταθής, οπότε και αδύνατον να προβληθεί. Βέβαια, κάποιες από τις ταινίες είχαν ως θέμα τα πολεμικά επίκαιρα και είχαν γυριστεί σε φιλμ 16mm με τη χρήση φορητών καμερών. Αξίζει να αναφερθεί πως η Kodak ήταν ο δημιουργός πίσω από τον τύπο 16mm, «ο οποίος χρησιμοποιούνταν για τη σχολική αγορά, αλλά κατά τη δεκαετία του 1950 τα περισσότερα εκπαιδευτικά φιλμ κινηματογραφούνταν ακόμα σε 35mm και στη συνέχεια σμικρύνονταν στα 16mm για τη διανομή» (Brigard, 1998:48). Ο λόγος που τα γυρίσματα δεν έγιναν με τρίποδο ήταν ότι ο κινηματογραφιστής έπρεπε να ακολουθεί τη δράση, κάτι το οποίο σήμαινε εξοικονόμηση ενέργειας και ετοιμότητα στις συνεχείς αλλαγές στις γωνίες λήψης και πλάνων.

Το "Χρονικό ενός καλοκαιριού (Chronique d'un été)" (1961), μία ταινία των Jean Rouch και Edgar Morin αποτελεί μία μικρή επανάσταση. «Είναι μια εθνολογική ταινία με την ουσιαστική έννοια του όρου: ερευνά τον άνθρωπο. Είναι μια εμπειρία κινηματογραφικής διερώτησης. «Πώς ζούμε;». Όσον αφορά τη χρήση της κάμερας συστηματοποιείται η κινούμενη λήψη και όπως αναφέρει και ο Rouch «όταν ο οπερατέρ Michel Brault ήρθε στο Παρίσι για να κινηματογραφήσει το "Chronique d'un été", ήταν σαν αποκάλυψη για όλους μας, ακόμη και για τους επαγγελματίες της τηλεόρασης» (1998:88).

Η τεχνική έδωσε μια νέα ώθηση στο ντοκιμαντέρ, καθώς πλέον ο κάμεραμαν είχε και έχει τη δυνατότητα να είναι ευέλικτος στις κινήσεις και να ακολουθεί τη δράση λειτουργώντας δυναμικά μέσα στο χώρο και όχι απλώς να παρατηρεί εξωτερικά και με έναν πιο παθητικό τρόπο τα τεκταινόμενα.

Ο Rouch σημειώνει πως τα τρίποδα καλό είναι να αποφεύγονται και να μην ακολουθείται τόσο το παράδειγμα παραγωγών που χρησιμοποιούν συχνά τρίποδα, ακόμα και αν η χρήση γίνεται για τεχνικούς λόγους «και είναι το κύριο λάθος των ταινιών του Roger Sandall και ορισμένων άλλων, του Ian Dunlop από τη Νέα Γουινέα (δεν είναι τυχαίο ότι και οι δύο είναι εγκατεστημένοι στην Αυστραλία και ότι τα καλύτερα τρίποδα με τις «πανοραμικές κεφαλές»

έχουν κατασκευαστεί στο Σύδνεϋ)» (Rouch, 1998:89). Το zoom μπορεί σε αυτές τις περιπτώσεις να αποτελεί μια λύση, αλλά ίσως το μεγαλύτερό του μειονέκτημα είναι ότι δίνει την αίσθηση της ηδονοβλεψίας και όχι της καταγραφής μιας λεπτομέρειας.

Ο Rouch προτείνει μία λύση η οποία αποτελεί σύνθεση των θεωριών του Vertov για την «κάμερα-μάτι» και του Flaherty για τη «συμμετοχική παρατήρηση». Η κάμερα στο χέρι, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου πρέπει να περπατήσει, καταφέρνει μέσω του αυτοσχεδιασμού να δημιουργήσει μια «χορογραφία» αρμονικών κινήσεων, οι οποίες μεταφέρουν με πιο ζωηρό τρόπο την ζωντάνια των ανθρώπων που καταγράφει. Βέβαια για να καταστεί κάτι τέτοιο δυνατό χρειάζεται η κατάλληλη γυμναστική, που θα επιτρέψει στο σώμα να έχει έλεγχο και σταθερότητα στις κινήσεις. Στην περίπτωση αυτή ο κινηματογραφιστής είναι σε θέση να ακολουθήσει και να καταγράψει ανά πάσα στιγμή τη δράση χωρίς τη χρήση zoom.

Το ποιοτικό πρωτογενές υλικό, είναι πάντοτε το κύριο συστατικό και προϋπόθεση για ένα άρτιο μοντάζ. Κατά τη διάρκεια της καταγραφής ήχου και εικόνας είμαστε σε θέση να ελέγχουμε αυτό που καταγράφουμε εκείνη τη στιγμή και να επέμβουμε, ώστε να επιλυθεί άμεσα. «Αν ο «κινηματογράφος-μάτι» και ο «κινηματογράφος-αυτί» υπηρετούνται από ένα καλά εκπαιδευμένο συνεργείο, τα τεχνικά προβλήματα επιλύονται πιο εύκολα και ο σκηνοθέτης με τον ηχολήπτη νιώθουν περισσότερο ελεύθεροι να λειτουργήσουν δημιουργικά» (Rouch, 1988:91).Τότε έχουμε πετύχει το στόχο μας, που δεν είναι άλλος από τη συμμετοχική κάμερα, άρα και παρατήρηση. Στην περίπτωση βέβαια, όπου ο κινηματογραφιστής έχει αναλάβει και τους δύο ρόλους τα πράγματα δυσκολεύουν, καθώς θα πρέπει να έχει την πλήρη εποπτεία της εικόνας και του ήχου και να είναι σε θέση να αντιμετωπίσει απρόοπτα προβλήματα.

4. Κινηματογράφος της Παρατήρησης

4.1 Ντοκιμαντέρ της Παρατήρησης

Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης ξεπήδησε τη δεκαετία του 1970 στην Αμερική για να ικανοποιήσει δύο ανάγκες σύμφωνα με τη Στεφανή (2016). Η πρώτη αφορούσε τους κινηματογραφιστές, Herb di Goia, David Hancock, οι οποίοι αναζητούσαν έναν νέο τρόπο να συνδιαλλαχθούν με τον κόσμο του πραγματικού. Η δεύτερη ανάγκη αφορούσε τους κοινωνικούς ανθρωπολόγους, όπως ο γνωστός David MacDougall, οι οποίοι επιθυμούσαν να βρουν ένα νέο

εργαλείο, το οποίο θα λειτουργούσε ερευνητικά στην εθνογραφία. (Στεφανή, 2016:45). Επομένως, γίνεται εξαρχής αντιληπτό, πως η ανάγκη ήταν εν μέρει καλλιτεχνική και εν μέρει επιστημονική. Ο προσδιορισμός «της παρατήρησης» ήταν εκείνο το στοιχείο που άνοιγε νέα μονοπάτια, καθώς άλλαζε άρδην τον τρόπο που χρησιμοποιούνταν η κάμερα ως τότε «για την καταγραφή των κοινωνικών και πολιτισμικών ηθών» (Grimshaw/Ravetz, 2012:12).
Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης αναπτύχθηκε γύρω από 4 βασικούς άξονες: τον Κινηματογράφο του Robert Flaherty, τον ιταλικό Νεορεαλισμό, το αμερικάνικο Direct Cinema ή «Άμεσο Κινηματογράφο» και το γαλλικό Cinéma Vérité ή «Κινηματογράφο της Αλήθειας» (Στεφανή, 2016:54). Ο Κινηματογράφος του Flaherty υπήρξε ακρογωνιαίος λίθος όσον αφορά την εξέλιξη του ντοκιμαντέρ σαν είδους γενικότερα. Ο τρόπος με τον οποίο προσέγγισε το "Νανούκ του Βορρά" (1922) ήταν ιδιαίτερα ξεχωριστός. Συγκεκριμένα «Το βλέμμα του ήταν ανθρωπιστικό και διακατεχόταν από μια ιδεαλιστική νοσταλγία για ένα παρελθόν που χανόταν για μια ζωή ελεύθερη, λιτά εναρμονισμένη με το περιβάλλον» (Στεφανή, 2016:55), ενώ η μεθοδολογία που ακολούθησε ο Flaherty βασιζόταν σε μια άνευ προκαταλήψεων συμμετοχική και συνάμα εξερευνητική παρατήρηση.

Επομένως δεν θεωρείται αδίκως ο «πατέρας» του ντοκιμαντέρ και η συγκεκριμένη ταινία τομή στην ιστορική εξέλιξη του κινηματογράφου της παρατήρησης. Αυτός ο τρόπος εργασίας του πάνω στην προσέγγιση της ταινίας συνέβαλε καθοριστικά στο σινεμά της παρατήρησης, καθώς ζώντας για μεγάλες χρονικές περιόδους μαζί με τους ήρωές του ανέπτυσσε σχέσεις αμοιβαίας εμπιστοσύνης, και σαν συνέπεια η καθημερινή συνήθεια και τριβή έγινε βίωμα. Τα μονοπλάνα και η καταγραφή της καθημερινότητας έδιναν τη δυνατότητα στο θεατή να αποκτήσει μια οπτική του βιωμένου κόσμου, η οποία ξετυλίγονταν μέσω της κάμερας και όχι του μοντάζ. Ο Flaherty ταυτοχρόνως επιθυμούσε να καταφέρει να παρουσιάσει «το βλέμμα των ηρώων του» (Στεφανή, 2016:56).

Η δεύτερη επιρροή προέρχεται από το κίνημα του νεορεαλισμού, το οποίο έλαβε χώρα στην Ιταλία από το 1943 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Ο André Bazin αναφέρει πως «πολλά από τα στοιχεία που εμφανίζει η ιταλική σχολή προϋπήρχαν: πρόσωπα, τεχνικές, αισθητικές, που η ιστορική, κοινωνική και οικονομική συγκυρία έρχεται να εξωθήσει ορμητικά στη σύνθεση τους, εισάγοντας νέα πρότυπα: Αντίσταση, Απελευθέρωση…» (1989:8-9). Ας μην ξεχνάμε πως

η περίοδος αυτή για την Ιταλία λόγω των πολιτικών γεγονότων που είχαν προηγηθεί, Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, η άνοδος του Φασισμού, ήταν πολύ έντονη με αποτέλεσμα αυτές οι συνθήκες να επηρεάσουν άμεσα και το χώρο του κινηματογράφου και τα γεγονότα του σεναρίου να ταυτίζονται με την επικαιρότητα. Ο πόλεμος στην Ιταλία σήμανε το τέλος μιας εποχής και την αρχή μιας νέας. «Ο ιταλικός κινηματογράφος, είναι αναμφισβήτητα ο μόνος, που μέσα στην ίδια την καρδιά της εποχής που περιγράφει, διασώζει έναν επαναστατικό ουμανισμό» (André Bazin, 1989:10). Δεν υπήρχε τίποτα το στημένο, από τους ηθοποιούς ως τα σκηνικά, ο κινηματογράφος άγγιζε την πραγματικότητα σε σημείο που τα όρια να γίνονται δυσδιάκριτα (Στεφανή, 2016:59). Σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ρεύματος ανάμεσα σε άλλους, ο Roberto Rosselini "Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη (Roma, Cita Aperta)" (1945), Vittorio de Sica, "Κλέφτης Ποδηλάτων (Ladri di Biciclette)" (1948) και Luchino Visconti, "Η Γη Τρέμει (La Terra Trema)" (1942).

Το Direct Cinema ή «Άμεσος Κινηματογράφος» αποτελεί την τρίτη επιρροή του Κινηματογράφου της Παρατήρησης και αναπτύχθηκε το 1960 στην Αμερική με θεμελιωτές τον Robert Drew και τον Richard Leacock, οι οποίοι «επιδίωξαν να δημιουργήσουν ένα είδος ντοκιμαντέρ που θα συνδύαζε το φωτοδημοσιογραφικό πνεύμα του περιοδικού *Life* με τη δραματουργία των ταινιών του Flaherty» (Στεφανή, 2016:59) και ανάμεσα σε άλλους πρωτοπόρους τον David Maysles και τους αδερφούς Albert. Στόχος ήταν η καταγραφή της ανθρώπων σε πραγματικές καταστάσεις και χώρους χωρίς την επέμβαση του κινηματογραφιστή, με φακούς ζουμ, πλάνα μεγάλης διαρκείας και μεγάλο όγκο κινηματογραφούμενου υλικού. Όσον αφορά τη διαδικασία του μοντάζ ακολουθούνταν η χρονολογική και γραμμική δομή, ενώ το voice-over ή η εξωδιηγηματική αφήγηση αλλά και μουσική απορρίπτονταν.

Η διαφορά που παρουσίαζε, όμως, σε σχέση με τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης ήταν πως στο Direct Cinema οι δημιουργοί επέλεγαν ιστορίες με έντονο δραματικό ύφος αλλά και γνωστούς πρωταγωνιστές, ενώ στην δεύτερη περίπτωση, οι κινηματογραφιστές «χρησιμοποιούν χαμηλόφωνες ιστορίες και αφηγηματικές συμβάσεις από τη μυθοπλασία, για να αναπτύξουν τις ιστορίες τους» (Στεφανή, 2016:62). Τέλος, ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης είχε εν αντιθέσει με το Direct Cinema ως θεμελιώδη αρχή τη δημιουργία σχέσεων αλληλοσεβασμού

μεταξύ του κινηματογραφιστή και του κινηματογραφούμενου, κάτι το οποίο ήταν επουσιώδες στη δεύτερη περίπτωση.

Το Cinéma Vérité αποτέλεσε την τέταρτη και μια από τις σημαντικότερες επιρροές με πρωτεργάτη τον Jean Rouch, ο οποίος είχε ως στόχο να βρει τη χρυσή τομή μεταξύ συμμετοχικής παρατήρησης του Flaherty και τις θεωρίες για την Κάμερα του Dziga Vertov. Η μείξη αυτών των δύο στοιχείων θα είχε ως αποτέλεσμα μια αλήθεια, που βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια, πιο βαθιά και πιο μεγάλη που περιμένει να την ανακαλύψεις. «Το όνομα του κινήματος το έδωσε ο Edgar Morin, αποτίνοντας φόρο τιμής στον *Kino-Pravda* (Κινηματογράφο Αλήθειας) του Vertov». (Στεφανή, 2016:65). Όσον αφορά τον τρόπο προσέγγισης παρουσιάζει και πάλι ορισμένες διαφορές από τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, καθώς ναι μεν επιθυμούσε να καταγράψει μια βαθύτερη και όχι τόσο προφανή αλήθεια, αλλά το επεδίωκε με τη χρήση συνεντεύξεων, συζητήσεων και πολλές φορές αυτοσχεδιασμών. (Στεφανή, 2016:66). Το Direct Cinema μπορεί να μην βασιζόταν αλλά να απέρριπτε καθιερωμένες τεχνικές του ντοκιμαντέρ και συγκεκριμένα το voice - over σε συνδυασμό με την εξωδιηγηματική μουσική και το γραπτό σενάριο, αλλά δανειζόμενο στοιχεία από τον τομέα της ανθρωπολογίας και τη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης παρακινούσε τον δημιουργό να λάβει μέρος στις καταστάσεις που εκτυλίσσονταν και να αλληλεπιδράσει με τους χαρακτήρες που κινηματογραφούσε.

Τον όρο «της παρατήρησης» εισήγαγε για πρώτη φορά το 1972 ο ανθρωπολόγος Roger Sandall με σκοπό να περιγράψει το συγκεκριμένο είδος ντοκιμαντέρ, ενώ ο πρωτεργάτης της νέας αυτής προσέγγισης στο χώρο του κινηματογράφου, Colin Young «θεωρούσε πως ο ιταλικός νεορεαλισμός ήταν νονός του cinema vérité» (1995:105) και πως οι καινοτομίες που προήλθαν από αυτά τα κινήματα έδωσαν ώθηση στην εξέλιξη και την ανάδειξη του κινηματογραφικού είδους. Η νέα εργογραφία που αναδυόταν ανάμεσα σε άλλους από τον Rouch και τον Leacock αποτέλεσε όχημα πρόκλησης και σύγκρουσης δύο ειδών κινηματογραφικών ταινιών, «το έντονα χειριστικό κλασσικό μελόδραμα και τα διδακτικά εκπαιδευτικά φιλμ» (Young, 1995:102).

Σε ένα συνέδριο στο οποίο συμμετείχαν σκηνοθέτες και εθνογράφοι και είχε λάβει χώρα στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Λος Άντζελες το 1968, αποφάνθηκαν πως μπορεί

ενδεχομένως ένα φιλμ να αντικειμενοποιεί μία κατάσταση, την οποία παρουσιάζει στον θεατή, αλλά σε καμία περίπτωση δεν είναι αντικειμενικό. (Young, 1995:100). Ο Young δίνει το δικό του ορισμό για τον κινηματογράφο της παρατήρησης αναφέροντας πως: «είναι μια προσπάθεια να αναπτυχθεί μια πρακτική προσέγγιση σε αυτά τα προβλήματα, η οποία έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον παραδοσιακό ρόλο του ερευνητή πεδίου, αλλά και πολλά που το διακρίνουν από τις προηγούμενες μεθοδολογίες» (1995:100).

Οι δύο κύριες διαφοροποιήσεις ή αποκλίσεις που παρουσίαζε ήταν πως από τη μία πλευρά προσπάθησε να απομακρυνθεί από την ανθρωπολογική προσέγγιση, η οποία επεδίωκε έναν πιο αυστηρό τρόπο κινηματογράφησης για εξαγωγή δεδομένων προς ανάλυση και από την άλλη πλευρά ήταν μια τομή στο χώρο του κινηματογράφου και «τα εκπαιδευτικά ντοκιμαντέρ στα οποία οι πολιτισμικές ιδιαιτερότητες χρησιμοποιούνταν για να θεμελιώσουν μια σειρά από γενικά θεωρήματα για την ανθρωπότητα» (Grimshaw και Ravetz, 2012:12).

Στην αρχή «επικρίθηκε» ευρέως ως μια μορφή επιστημονισμού στην οποία μια υποτιθέμενη αποστασιοποιημένη κάμερα χρησιμοποιείται για να αντικειμενοποιήσει τα υποκείμενα που παρακολουθεί» (Grimshaw και Ravetz, 2012:11), κατάφερε όμως να ξεπεράσει αυτό το εμπόδιο και να αποτελέσει νευραλγικό σημείο για την «εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής» (Grimshaw και Ravetz, 2012:11). Ο κινηματογράφος της παρατήρησης «έθιξε» κατά κάποιον τρόπο τις αλλαγές στο μεταπολεμικό σινεμά. Η έννοια της παρατήρησης απέκτησε δυναμική, αντιπαρατέθηκε στην προηγούμενη περίοδο του ιταλικού νεορεαλισμού, αλλά και την εξέλιξη του ίδιου του είδους του ντοκιμαντέρ, καθώς «αποκήρυξε τη ρητορεία, τη μεγαλοσχημοσύνη, την υποκειμενικότητα, την αυθεντία και την εικονογράφηση των ιδεών» (Grimshaw και Ravetz, 2012:13). Στηρίχθηκε στην «εθνογραφική εμπειρία» (Grimshaw και Ravetz, 2012:34).

Οι δημιουργοί, οι άνθρωποι πίσω από την κάμερα θέλησαν να βρουν μια άλλη θέση στον κόσμο, να αποποιηθούν για λίγο την οπτική του σκηνοθέτη μαζί με όλα τα παρελκόμενα που κουβαλάει σαν φορτίο και να την αφήσουν να πάρει τη μορφή της με έναν πιο ελεύθερο τρόπο. Οι κινηματογραφιστές επιθυμούσαν πλέον να αντιλαμβάνονται την έννοια της παρατήρησης πρωτίστως ως ηθική στάση από την οποία «προέκυψαν καινοτομίες στις τεχνικές κινηματογράφησης και στις αναπαραστατικές φόρμες» (Grimshaw/Ravetz, 2012:13).

Το νέο αυτό είδος απέρριψε την εθνογραφική ερμηνεία, η οποία συνεπάγονταν κανόνες αιτιολόγησης, αυστηρότητας και αναλυτικής διάθεσής. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως ο κινηματογράφος της παρατήρησης δεν είχε το δικό του σύστημα και αναλυτική διαδικασία. Αντιθέτως, όπως ειπώθηκε από ντοκιμαντερίστες του είδους «μία από τις προκλήσεις που είχαν να αντιμετωπίσουν ήταν να πείσουν τους θεατές πως δεν ήταν έτσι τα πράγματα» (Grimshaw/Ravetz, 2012:15).

Ο Roger Sandall επηρεασμένος από τον κινηματογράφο διαρκείας (cinema of duration) που πρότεινε ο θεωρητικός του κινηματογράφου André Bazin, έδωσε ιδιαίτερη σημασία στο «να διατηρηθεί η συνέχεια του χρόνου και του χώρου στην οπτική του είδους» (Grimshaw/Ravetz, 2012:36). Από την άλλη πλευρά τα έργα των εκπροσώπων του αναδυόμενου ντοκιμαντέρ της παρατήρησης όπως ο Herb di Goia, ο David Hancock και ο John Marshall, παρουσίασαν μια νέα οπτική, σύμφωνα με την οποία «η σκηνοθεσία καταπιέζει: η παρατήρηση απελευθερώνει» (Sandall, 1972:194), δίνοντας προβάδισμα στην ολότητα και όχι στα μέρη που την απαρτίζουν.

4.2 Τεχνικά Χαρακτηριστικά

Όσον αφορά τα χαρακτηριστικά που αφορούν την κινηματογράφηση, η επιστήμη της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας λειτουργεί για το ντοκιμαντέρ της παρατήρησης ως κίνητρο, δανείζοντάς τις εξής μεθόδους της: την επιτόπια έρευνα και τη συμμετοχική παρατήρηση. Πιο αναλυτικά, η πρώτη εξ αυτών αναφέρεται στο χρόνο που ο δημιουργός - κινηματογραφιστής παραμένει μαζί με το αντικείμενο ή τα αντικείμενα παρατήρησής του, συνδιαλέγεται μαζί του και καταφέρνει να αποσπάσει λεπτομέρειες από την καθημερινότητά του μέσα από μια σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης που αναπτύσσεται μεταξύ τους και η οποία απαιτεί χρόνο και υπομονή, ενώ η δεύτερη συνθήκη σχετίζεται με τη συμμετοχή του κινηματογραφιστή στην καθημερινότητα του κινηματογραφούμενου. Και οι δύο έχουν ως απώτερο σκοπό «να μπορούν «εκ των ένδον» να αντιληφθούν τον τρόπο ζωής» (Στεφανή, 2016:47) του αντικειμένου τους.

Ο δημιουργός για να επιτύχει τον σκοπό του, οφείλει να δομήσει εκ θεμελίων σχέσεις με τους ανθρώπους που επιλέγει να καταγράψει, οι οποίες δεν πρέπει να τείνουν προς τον ωφελιμισμό, αλλά να στηρίζονται στη βαθιά εμπιστοσύνη και το σεβασμό. Είναι το πρώτο και ίσως από τα

πιο σημαντικά στοιχεία που θα του επιτρέψουν να περάσει στο επόμενο επίπεδο, που είναι το στάδιο της κινηματογράφησης. Ο χρόνος που θα χρειαστεί για τα γυρίσματα δεν έχει αυστηρά πλαίσια, καθώς μπορεί να χρειαστεί από μέρες έως χρόνια. Καθοριστικός παράγοντας σε αυτή τη διαδικασία είναι η σχέση εμπιστοσύνης, όσο πιο ισχυρή τόσο καλύτερα τα αποτελέσματα.

Βασική προϋπόθεση είναι ο δημιουργός να μην επεμβαίνει με κανέναν τρόπο στην όλη διαδικασία της καταγραφής. Μουσική, συνεντεύξεις και σπικάζ είναι στοιχεία που λείπουν από αυτή τη μορφή του ντοκιμαντέρ. Αυτό που κυριαρχεί είναι οι φυσικοί ήχοι που καταγράφονται εκείνη τη στιγμή και η αφήγηση του κινηματογραφούμενου. Η φωνή του ανώνυμου αφηγητή, αποτελεί πλέον παρελθόν και έρχονται «στο προσκήνιο μια ευρεία γκάμα διαφορετικών φωνών, διαφορετικών τρόπων και πλαισίων ομιλίας» (Grimshaw/Ravetz, 2012:43).

Το γεγονός της μη επέμβασης δεν σημαίνει βέβαια, πως ο σκηνοθέτης καταγράφει παθητικά τα τεκταινόμενα. Λέξη κλειδί είναι η επιλογή. Ο σκηνοθέτης επιλέγει τον τρόπο του γυρίσματος, παραδείγματος χάρη το μέρος και τον τρόπο που θα στήσει την κάμερα, αποτελούν συνειδητές επιλογές που έχουν συγκεκριμένους στόχους.

Ο δημιουργός είναι «μέλος και, ταυτόχρονα, παρατηρητής αυτού του τοπίου που προσπαθεί να συλλάβει τα όριά του...» (Παγουλάτος, Σπηλιόπουλος, 2001:45). Ο δημιουργός προσπαθώντας να εξηγήσει πρώτα στον εαυτό του και δευτερευόντως στο κοινό τον πραγματικό κόσμο, δημιουργεί μέσω της κάμερας και στη συνέχεια μέσω της διαδικασίας του μοντάζ έναν κόσμο από την αρχή, έναν φανταστικό κόσμο, φτιαγμένο από τα στοιχεία του πρώτου ή του πραγματικού. Η κινηματογράφηση του τοπίου με την έννοια της «σύνθετης ολότητας του κόσμου» (Παγουλάτος, Σπηλιόπουλος, 2001:45), αποτελείται όχι μόνο από το προφανές, το χώρο που διαδραματίζεται η δράση, αλλά και από τα συναισθήματα, την ατμόσφαιρα, τους ανθρώπους και την αλληλεπίδρασή τους με το περιβάλλον τους και τη φύση. Είναι επομένως, ένα συνονθύλευμα στοιχείων της κινηματογραφούμενης πραγματικότητας ιδωμένων από το προσωπικό και υποκειμενικό βλέμμα του δημιουργού.

Άλλωστε η ορατότητα δεν σταματά μόνο στο τι «καταναλώνει» το βλέμμα. Η ορατότητα στην συγκεκριμένη περίπτωση περιλαμβάνει και τα βιώματα, τις γνώσεις, τις ιδέες, τις αντιλήψεις, τις

εικόνες, που είχε ο δημιουργός και οι οποίες λειτουργούν ως γνώμονας και διευκολύνουν εν τέλει την ανάδυση της πραγματικότητας. Ας μην ξεχνάμε όμως πως «η πραγματικότητα είναι αναπόσπαστη από τα μέσα με τα οποία γίνεται αντιληπτή» (Breschand, 2006:7). Μπορεί ο κινηματογράφος να ψάχνει να βρει και να δείξει τα «μεγάλα», τα «ξεχωριστά», αλλά δεν σταματάει εκεί, «ο ρόλος της τέχνης, άρα και του ντοκιμαντέρ, είναι να αναδεικνύει το «μεγαλείο» μέσα στα «μικρά», το εκπληκτικό μέσα στο κοινότοπο, το πανανθρώπινο μέσα στο προσωπικό» (Καρακάσης, 2015:19). Η πρόκληση όμως και η δυσκολία αυτής της επιλογής έγκειται στο γεγονός ότι απαιτείται αρκετός πολλές φορές χρόνος ώστε να αποκαλυφθεί μπροστά στην κάμερα το μοναδικό, αυτό που θα ξεχωρίσει από τα υπόλοιπα κοινά και θα σταθεί δυναμικά στο χώρο.

Επίσης η έννοια του θεατή (spectator) και του παρατηρητή (observer) είναι εξίσου σημαντική. Αν και τα περισσότερα λεξικά παρουσιάζουν τις δύο αυτές λέξεις ως συνώνυμες, εντούτοις, στο χώρο του ντοκιμαντέρ. Ο Jonathan Crary στο βιβλίο του Techniques of the Observer (1992) μελετώντας την ετυμολογία των λέξεων επισημαίνει τη διαφορά η οποία έγκειται στο βαθμό αλλά και στον τρόπο της παρατήρησης. Η λέξη “observer” που προέρχεται από το λατινικό observare δηλώνει την πειθαρχημένη παρατήρηση, την οποία διέπουν κανόνες και αρχές και η οποία σχετίζεται άμεσα με τον συγκεκριμένο κινηματογράφο. Η θέση που παίρνει η κάμερα στο χώρο, η εστίαση και ο χρόνος κινηματογράφησης δεν είναι ποτέ τυχαία ούτε αντικειμενική επιλογή. Υπόκειται πάντοτε σε αρχές και διαδικασίες που εξυπηρετούν ένα σκοπό, ακόμα και αν αυτό ορισμένες φορές γίνεται ασυνείδητα.

5. Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Κινηματογράφος της Παρατήρησης

Ο Bill Nichols υποστηρίζει πως τα ντοκιμαντέρ, ως ταινίες που αναπαριστούν την πραγματικότητα και από την άλλη πλευρά οι ταινίες μυθοπλασίας μπορούν να δανείζονται τεχνικές μεταξύ τους σε θέματα σκηνοθεσίας, αναπαράστασης χρήσης ή μη ηθοποιών, αυτοσχεδιασμούς ή ακόμα και αρχειακό υλικό. Τα όρια μεταξύ τους δεν είναι άκαμπτα. Κάθε δημιουργός επιτελεί το έργο του με βάση ορισμένες αρχές, αλλά μια και μόνο παρέκκλισή από την πορεία που έχει επιλέξει να ακολουθήσει, μπορεί να είναι η αρχή για νέα είδη και οπτικές στην τέχνη του κινηματογράφου. Όπως το εθνογραφικό σινεμά έτσι και ο κινηματογράφος της

παρατήρησης αποτελούν τάσεις, προσεγγίσεις που ανήκουν στην ίδια πλατιά οικογένεια όχι απλώς του ντοκιμαντέρ αλλά πολύ περισσότερο της ίδια της Έβδομης Τέχνης.

Ο εθνογραφικός κινηματογράφος «έχει σε μεγάλο βαθμό εξυπηρετήσει μια εμβληματική λειτουργία, δίνοντας μια όψη ενότητας σε εξαιρετικά ποικίλες προσπάθειες στο χώρο του κινηματογράφου και των κοινωνικών επιστημών» (Κερκινός, 2007:23). Είναι μια αντίληψη, η οποία βρίσκει σύμφωνο και τον MacDougall, ο οποίος με τη σειρά του υποστηρίζει πως «ούτε οι λεγόμενες εθνογραφικές ταινίες συνιστούν ένα είδος, ούτε ο εθνογραφικός κινηματογράφος είναι ένας επιστημονικός κλάδος με ενοποιημένη προέλευση και μια καθιερωμένη μεθοδολογία» (MacDougall, 1995:178). Ο όρος επομένως, καθίσταται προβληματικός, καθώς τα όριά του είναι αρκετά ασαφή.

Ένας από τους μελετητές του εθνογραφικού φιλμ και της οπτικής ανθρωπολογίας, ο Jay Ruby στην προσπάθειά του να διαχωρίσει το συγκεκριμένο είδος ντοκιμαντέρ από τα υπόλοιπα και να απαντήσει στο ερώτημα "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?" (1975) αναφέρει πως ένα από τα κύρια προβλήματα είναι πως μια μερίδα ανθρωπολόγων αδυνατεί να αναγνωρίσει ποιες ταινίες είναι εθνογραφικές. Μπορεί ναι μεν να αποδειχθούν χρήσιμες χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι μπορούν να καταταχθούν στην κατηγορία της εθνογραφίας.

Η δυσκολία της κατηγοριοποίησης έγκειται στο γεγονός ότι οι μη ανθρωπολόγοι θεωρούν πως κάθε φορά που ασχολούνται με εξωτικούς πολιτισμούς μπορούν να θεωρηθούν ανθρωπολογικές, αντιθέτως οι ανθρωπολόγοι θέτουν ζητήματα περί μεθόδου και θεωρίας με αποτέλεσμα οι εθνογραφικές ταινίες να βρίσκονται σε μια ενδιάμεση κατάσταση. (Hastrup, 1992:17). Την ίδια στιγμή, μια από τις σημαντικότερες κριτικές που έχει δεχθεί ο εθνογραφικός κινηματογράφος αφορά την ταξινομική μανία που συναντάται συχνά σε ανάλογες ταινίες του είδους. Η μανία των μελετητών να ορίσουν αυστηρά κριτήρια κατηγοριοποίησης έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την αντίληψη της ντοκιμαντερίστριας Trinth T. Minh-ha. Εκείνη «προτείνει έναν νέο τρόπο πολυφωνικής αντίληψης της πραγματικότητας», (Στεφανή, 2007:104), ο οποίος έρχεται να αντιπαρατεθεί στην αντικειμενικότητα που πρεσβεύει ο εθνογραφικός κινηματογράφος για την εξαγωγή συμπερασμάτων, καθώς το μόνο πραγματικό στην όλη διαδικασία είναι οι εικόνες που βλέπουμε και ο ήχος που ακούμε, τα υπόλοιπα αποτελούν προϊόν διαμεσολάβησης και

κατασκευής. Μόνο μέσω της συνεχούς αμφισβήτησης της κινηματογραφικής μορφής και των αυστηρών πλαισίων που θέτει το εθνογραφικό σινεμά μπορούν τα φιλμ να «απαλλαγούν από απόλυτες σημασίες» (Στεφανή, 2007:104).

Από την άλλη πλευρά η συνεχής προσπάθεια εύρεσης ομοιοτήτων και διαφορών μεταξύ του Γαλλικού cinema verité (κινηματογράφου της αλήθειας) όπου ο ρόλος της κάμερας είναι καθοριστικής σημασίας, του Αμερικάνικου direct - cinema (άμεσος κινηματογράφος) με την αόρατη κάμερα και του κινηματογράφου της παρατήρησης, όπου ο δημιουργός δεν συνομιλεί άμεσα με τους κινηματογραφούμενους, γίνεται για να τονιστεί κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό από τα είδη του ντοκιμαντέρ. Ένα σημείο όμως των διάφορων μελετητών είναι πως πέρα από κάθε διαφορά υπάρχει ένας κοινός κεντρικός άξονας, ο οποίος μπορεί να αποτυπωθεί σαν «ένα σύνολο στα διαγράμματα Venn» (Banks, 1998:137).

Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ του κινηματογράφου της παρατήρησης και του εθνογραφικού σινεμά έγκειται στο γεγονός ότι το τελευταίο προϋποθέτει την παρουσία κοινωνικού επιστήμονα, ο οποίος λειτουργεί βάσει ερευνητικών ερωτημάτων που έχει θέσει και περιμένει να διερευνηθούν κατά την κινηματογράφηση της ταινίας. Όσον αφορά όμως τις ομοιότητες, αυτές σχετίζονται με τη συμμετοχική παρατήρηση και την επιτόπια έρευνα, συστατικά στοιχεία και των δύο κινηματογραφικών ειδών. Επομένως, ο συσχετισμός αυτός θα μπορούσε να απεικονιστεί σε ένα από τα συνολοδιαγράμματα Venn, ώστε να αναδειχθούν με τον πιο άμεσο τρόπο τα εύθραυστα όρια μεταξύ τους.

Εικόνα 1 - Διάγραμμα Venn

6. Δεοντολογία και Ηθική

Η αλήθεια είναι πως το ντοκιμαντέρ της παρατήρησης στα πρώτα του βήματα τη δεκαετία του 1970 δεν έδινε τόσο βάση σε ζητήματα ηθικής. Στη συνέχεια όμως, που το ενδιαφέρον γι' αυτό το είδος έβρισκε όλο και περισσότερους υποστηρικτές αλλά και κοινό, ήταν επιτακτική η ανάγκη για μια πιο επαγγελματική ηθική, η οποία θα προσέδιδε με τη σειρά της και ένα αναβαθμισμένο κύρος στο ντοκιμαντέρ.

Ο Bill Nichols στο "Introduction to Documentary" αναφέρει πως τα ντοκιμαντέρ παρουσιάζουν ομοιότητες σε σχέση με τον τρόπο που ένας δικηγόρος χειρίζεται μια υπόθεση, λέγοντας χαρακτηριστικά πως «τα ντοκιμαντέρ μπορεί να αντιπροσωπεύουν τον κόσμο με τον ίδιο τρόπο όπως ένας δικηγόρος μπορεί να αντιπροσωπεύει τα συμφέροντα του πελάτη του: διατυπώνοντας την υπόθεση για μια συγκεκριμένη οπτική γωνία ή ερμηνεία των αποδεικτικών στοιχείων που έχουμε ενώπιόν μας.» (2001:4). Επομένως, αν και κεντρικό ρόλο στα ντοκιμαντέρ κατέχει η έννοια της αναπαράστασης της πραγματικότητας, δεν είναι η μόνη τους επιδίωξη. Στόχο έχουν, επίσης, να εκπροσωπήσουν ή να αντιπροσωπεύσουν με διάφορους τρόπους, τις απόψεις, θέσεις των συμμετεχόντων, οι οποίοι με τη σειρά τους δεν έχουν τη δυνατότητα να εκπροσωπήσουν τον ίδιο τους τον εαυτό και εκεί έρχεται να συνδράμει η σκηνοθετική δεινότητα του δημιουργού.

Η έννοια της εκπροσώπησης μας φέρνει και σε ένα από τα κυριότερα ζητήματα περί ηθικής, που είναι βαρύνουσας σημασίας κατά την ενασχόλησή μας με το ντοκιμαντέρ, καθώς το ουσιαστικό ερώτημα που τίθεται είναι «Τι κάνουμε με τους ανθρώπους όταν κάνουμε ένα ντοκιμαντέρ;» (Nichols, 2001:5). Η συμπεριφορά των κινηματογραφούμενων, ο τρόπος θέασης της πραγματικότητας, η ίδια τους η προσωπικότητα έχει στόχο να εξυπηρετήσει τους σκοπούς του σκηνοθέτη. Σε περιπτώσεις μάλιστα, όπου η συμπεριφορά των ανθρώπων παραμένει αναλλοίωτη κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης και δεν επηρεάζονται από την παρουσία της κάμερας, το αισθητικό αποτέλεσμα μπορεί να συγκριθεί με την επαγγελματική απόδοση ενός ηθοποιού.

Η αφήγηση είναι και αυτό μια επιλογή με συγκεκριμένες συνέπειες στο αισθητικό αποτέλεσμα και στους σκοπούς του ντοκιμαντέρ. Η εξωδιηγηματική αφήγηση (voice over), κατά την οποία ο αφηγητής δεν είναι παρών αλλά απευθύνεται στο κοινό με την αόρατη φωνή, αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1930 και 1940 και τις δεκαετίες που ακολούθησαν δέχτηκε έντονη κριτική και κατηγορήθηκε ως δεσποτική και ψευδοαντικειμενική «Φωνή του Θεού» (Nichols, 2001:13). Στη συνέχεια όμως απέκτησε σε ορισμένες περιπτώσεις μία πιο αυτοαναφορική κλίση, αναδεικνύοντας και πλαισιώνοντας αντίστοιχες ταινίες. Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο μπορεί επίσης να παίζει το ρόλο του εκπροσώπου του κινηματογραφούμενου μιλώντας για «αυτούς» (Nichols, 2001:15). Η χρήση του δεύτερου ενικού προσώπου έχει παρόμοια διάθεση και χροιά. Επιχειρείται ένας διαχωρισμός στα πρόσωπα και σε αυτή την περίπτωση τα πρόσωπα είναι το ίδιο το κοινό, στο οποίο απευθύνεται ο λόγος του σκηνοθέτη. Οι επιλογές βέβαια δεν σταματούν εκεί, το ντοκιμαντέρ δεν περιορίζεται μόνο στο τι λέγεται προφορικά με αόρατες ή ορατές εξουσιαστικές, υποκειμενικές, διδακτικές φωνές. Υπάρχουν οι μοναδικές φωνές των κινηματογραφούμενων, του φυσικού κόσμου, αλλά και η εξωλεκτική επικοινωνία, η ίδια η σιωπή. Η ανθρώπινη φωνή στο ντοκιμαντέρ αποτελεί τον τρόπο που διατυπώνεται ένα επιχείρημα, μια ιδέα ή οπτική και ταυτοχρόνως «… αποδίδει μια αίσθηση της κοινωνικής οπτικής θέσης του δημιουργού της ταινίας και του πως αυτή η θέση γίνεται μανιφέστο κατά την δημιουργία της ταινίας» (Nichols, 2001:45).

Η δεοντολογία και η έννοια της ηθικής θα πρέπει να είναι ο γνώμονας με τον οποίο ο σκηνοθέτης προγραμματίζει και υλοποιεί την κάθε του κίνηση. Στην περίπτωση που ο δημιουργός δεν γνωρίζει τα πρόσωπα που θα κινηματογραφήσει υπάρχει κίνδυνος αν δεν αναπτυχθούν μεταξύ τους σχέσεις αμοιβαίας εμπιστοσύνης και αλληλοσεβασμού, η ταινία να μην ικανοποιήσει τις αρχικές βλέψεις, γεγονός το οποίο θα έχει τις ανάλογες συνέπειες τόσο ως προς το θέμα όσο και ως προς το κοινό. Αρνητική επίσης επίδραση στο τελικό αποτέλεσμα μπορεί να έχει το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης απέτυχε να εκφράσει και να αναδείξει την πραγματικότητα και λειτούργησε εις βάρος των συμμετεχόντων.

Ένα κριτήριο για να ελαχιστοποιηθεί ή ακόμα και να αποφευχθεί μία τέτοια πρακτική είναι η απάντηση σε αρκετά παρόμοια ηθικά ζητήματα, η αρχή της «ενημερωμένης συναίνεσης» (Nichols, 2001:10). Η αρχή αυτή χρησιμοποιείται σε διάφορους κλάδους και επιστήμες όπως ο κινηματογράφος, η κοινωνιολογία και η ιατρική. Επισημαίνει πως τα άτομα που θα λάβουν μέρος σε μία τέτοια διαδικασία είτε αυτό είναι μία ταινία είτε ένα πείραμα, θα πρέπει να γνωρίζουν εκ των προτέρων τόσο το πλαίσιο της συμμετοχής τους όσο και να τους έχει γνωστοποιηθεί ο πιθανός αντίκτυπος αυτής τους της επιλογής. Κάθε παραπλανητική τακτική, η οποία μπορεί μεν να συμβάλλει στο τελικό αποτέλεσμα αλλά λειτουργεί ταυτοχρόνως εις βάρος των συμμετεχόντων, δεν γίνεται αποδεκτή. Καθίσταται επομένως αντιληπτό πως «ανάπτυξη ενός αισθήματος δεοντολογίας θεωρείται ζωτικό μέρος του επαγγελματισμού ενός σκηνοθέτη ντοκιμαντέρ» (Nichols, 2001:13).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

1. Πρότυπα ταινιών

Το έγχρωμο ντοκιμαντέρ της οπτικής ανθρωπολόγου Amanda Ravetz, με τίτλο "The Bracewells", που γυρίστηκε το 1998 και ολοκληρώθηκε το 2001 και αφορούσε μια οικογένεια κτηνοτρόφων στην οροσειρά των Pennines στο Βόρειο Ηνωμένο Βασίλειο, αποτελεί ένα επιτυχημένο παράδειγμα της οπτικής ανθρωπολογίας. Η οικογένεια των Bracewells, που επί δεκαετίες νοίκιαζε και εκμεταλλευόταν μία φάρμα 650 στρεμμάτων, ενώ κατείχε παράλληλα και μια επιχείρηση όπου πωλούσε κρέας μέσω αυτής, αποτέλεσε το πλαίσιο έρευνας μέσα στο οποίο η ανθρωπολόγος με μια βιντεοκάμερα προσπάθησε να ερευνήσει δύο κατηγορίες ερωτημάτων, «ο πρώτος επί της αρχής και ο δεύτερος μεθοδολογικός». (Grimsaw/Ravetz, 2012:222).

Ο τρόπος που προσέγγισε την εν λόγω οικογένεια ήταν «ένας συνδυασμός της συμμετοχικής παρατήρησης και της δημιουργίας ντοκιμαντέρ παρατήρησης» (Grimsaw/Ravetz, 2005:74). Τους επισκεπτόταν σε καθημερινή βάση και ενώ είχε την κάμερα μαζί της, δεν κινηματογραφούσε πάντοτε, αλλά επιδίωκε να περάσει χρόνο μαζί τους και ορισμένες φορές τους βοηθούσε αν προέκυπτε κάποια ανάγκη. Αυτή η τακτική τη βοήθησε, άλλωστε όπως επισημαίνει και η ίδια (Grimsaw/Ravetz, 2005:74) στο να δει και η ίδια τη δική τους οπτική στην καθημερινότητά τους.

Πιο αναλυτικά, η Ravetz επιθυμούσε να ερευνήσει πως βλέπουν τα μέλη της οικογένειας την καθημερινότητά τους στον τόπο εργασίας τους, αλλά και τι συμπεράσματα ή πληροφορίες λαμβάνουν μέσω αυτής και πως αντιλαμβάνονται τον κόσμο ή υπάρχει το ενδεχόμενο να τον αντικειμενοποιούν. Σε επόμενο επίπεδο τα ερωτήματα γίνονται ακόμα πιο ειδικά: «Πώς θα μπορούσαν τα ερωτήματα αυτά να απαντηθούν με μια εικονοπλαστική προσέγγιση; Ή ειδικότερα, πώς θα μπορούσε η χρήση των τεχνικών του κινηματογράφου της παρατήρησης να συμβάλει στην εξισορρόπηση του θέματος και της μεθόδου της έρευνας;» (Grimsaw/Ravetz, 2012:223).

Οι διάφορες χειρονομίες, ο τρόπος που κοιτούσαν και άγγιζαν, που έκαναν τις διάφορες εργασίες τους, από το τάισμα και το καθάρισμα της στάνης ως τη γέννα, τη στείρωση και την εκπαίδευση των σκύλων τους, ήταν κομμάτια που συναρμολογούσαν το παζλ της εξερεύνησης. Στόχος της Ravetz ήταν να καταγράψει με τη βοήθεια της βιντεοκάμερας, πως η παρατήρηση όχι ως μέθοδος κάποιας επιστήμης, αλλά ως ένα συνονθύλευμα κινήσεων και αισθήσεων είχαν σαν αποτέλεσμα να λειτουργήσουν σαν συνδετικός κρίκος μεταξύ των ανθρώπων, των ζώων και του περιβάλλοντός τους. Μέσω του μοντάζ επιθυμούσε να αποδώσει όσο πιο πιστά είναι δυνατόν τις στιγμές τις κινηματογράφησης. Ο χαμηλός φωτισμός και η κίνηση των σωμάτων στο χώρο εργασίας, τόσο της ίδιας όσο και των κινηματογραφούμενων ήταν για την ίδια ένας τρόπος να δηλωθεί «η σχέση ανάμεσα στην όραση και τη γνώση» (Grimsaw/Ravetz, 2012:225).

Εικόνα 2 - The Bracewells

Κατά την διαδικασία του μοντάζ «άφησε το υλικό να πάρει μορφή από μόνο του» (Grimsaw/Ravetz, 2005:74). Το τελικό αποτέλεσμα, ήταν μια ταινία για τις σχέσεις μεταξύ της οικογένειας, των ζώων της φάρμας και του περιβάλλοντός τους, η Ravetz επισημαίνει επίσης, πως μέσα από τη μακράς διαρκείας παραμονή της στο χώρο, αλλά και τη συνδιαλλαγή της με την οικογένεια και τις ασχολίες τους, αντιλήφθηκε πως η βάση του τρόπου εργασίας στην κτηνοτροφία σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την αίσθηση της όρασης και της αφής. Ταυτοχρόνως, όμως η ταινία αυτή, την οδήγησε σε περαιτέρω ζητήματα, όπως την κοινή ενδεχομένως προσέγγιση μεταξύ των αγροτών και της ίδιας ως ανθρωπολόγου και καλλιτέχνιδας πάνω σε μια επαναλαμβανόμενη διαδικασία, στην οποία όμως κάθε φορά αποκτάς και μία νέα πληροφορία.

Η μέθοδος της παρατήρησης που χρησιμοποίησε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, λειτούργησε σαν δίαυλος για την επίτευξη μιας βαθύτερης επικοινωνίας και σχέσης με τους κινηματογραφούμενούς της. Μία μέθοδος που βασίζεται στην εμπιστοσύνη. Συστατικό στοιχείο και ήδη υπάρχον μεταξύ των μελών της οικογένειας και του περιβάλλοντος τους, το οποίο έπρεπε και η ίδια η Ravetz να καλλιεργήσει, ώστε να έχει μεγαλύτερη πρόσβαση στους συμμετέχοντες.

Τροφή για σκέψη κατά το στάδιο της κινηματογράφησης του ντοκιμαντέρ που σκηνοθετώ, αποτέλεσε και το ποιητικό φιλμ Αρμένιου Artavazd Peleshyan “Seasons of the Year (Οι εποχές του έτους)” (1975) σε κινηματογράφηση Mikhail Vartanov και μουσική επιμέλεια Tigran Mansuryan, το οποίο αναδεικνύει την ιδιαίτερη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, μια αρμονική όσο και αντιφατική σχέση. Αξίζει να αναφερθεί πως η ταινία του δημιουργού είναι μία από τρις τρεις σημαντικότερες που έχουν κινηματογραφηθεί στην Αρμενία μαζί με το “Hakop Hovnatanian” (1967) του Sergei Parajanov και το “The Last Spring” (1992) του Vartanov Paradjanov. Η τελευταία μάλιστα ταινία έχει ψηφιστεί μαζί με το “Seasons of the Year” από το BFI British Film Institute’s Sight and Sound, ανάμεσα στις καλύτερες και με τη μεγαλύτερη δημοτικότητα ταινίες όλων των εποχών (Parajanov-Vartanov Institute).

Το ασπρόμαυρο και βουβό όσον αφορά την αφήγηση ντοκιμαντέρ ξεκινάει με τα ορμητικά νερά ενός ποταμού που σηματοδοτούν το ξύπνημα της άνοιξης και στη συνέχεια η εμφάνιση των

σύννεφων δείχνει το δρόμο προς τα βουνά της Αρμενίας, τόπος όπου εξελίσσεται το παιχνίδι της επιβίωσης. Οι ήρωες του Peleshyan είναι μια απομονωμένη αγροτική κοινότητα, η οποία έχει δουλέψει στα χωράφια όλο το χρόνο.

Η άνοιξη είναι η εποχή που ανεβαίνουν με τα κοπάδια τους στο βουνό. Το καλοκαίρι γίνεται η συγκομιδή του σανού, το οποίο συγκεντρώνουν σε μεγάλες μπάλες και το χειμώνα κόβουν δρόμο μέσα από τα χιόνια για να κατέβουν. Τσουλάνε στις πλαγιές του βουνού έχοντας πάρει στην αγκαλιά τους τα πρόβατα.

Εικόνα 3 - Seasons of the Year

Ο μόνος ήχος κατά τη διάρκεια της ταινίας είναι οι κλασσικές μελωδίες που την πλαισιώνουν προσδίδοντας περισσότερη δυναμική στις ιδιαίτερες εικόνες και η μόνη αφήγηση οι λιγοστές εικόνες που εναλλάσσονται διατυπώνοντας σχόλια για τις σκηνές, πρακτική που θυμίζει τον

βουβό κινηματογράφο. Η ταινία ολοκληρώνεται με τον ίδιο τρόπο που ξεκίνησε. Ο βοσκός παλεύει με τον ορμητικό ποταμό να σώσει ένα από τα πρόβατά του.

Οι ήρωές του παρουσιάζονται άρρηκτα συνδεδεμένοι με τη φύση, που τους περιβάλλει, ακόμα και αν αυτό σημαίνει πως πολλές φορές παρουσιάζεται ως εχθρός τους, ως τιμωρός. Ζουν μέσα σε μια σκληρή αλλά ταυτοχρόνως όμορφη πραγματικότητα. Ένας συνεχής αγώνας για τη ζωή, αλλά ταυτοχρόνως και μία ωδή στην ύπαρξη του ανθρώπου αλλά και στη συνύπαρξή του με τον φυσικό κόσμο.

Γίνεται σαφές πως το θέμα που πραγματεύονται και οι δύο ταινίες στον πυρήνα τους είναι το ίδιο, η ζωή μιας ομάδας κτηνοτρόφων σε σχέση με το περιβάλλον τους. Η διαφορά όμως έγκειται στον τρόπο προσέγγισης. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια καθαρά εθνογραφική ταινία, η οποία βιντεοσκοπείται από κοινωνικό επιστήμονα, την Amanda Ravetz η οποία έχει θέσει εξαρχής τα ερευνητικά ερωτήματα που θα μελετήσει. Η δεύτερη ταινία έχει έναν αρκετά διαφορετικό τρόπο παρουσίασης του θέματος. Ο Αρμένιος σκηνοθέτης Artavazd Peleshyan δανείζεται τον τρόπο της αφήγησης από τον βωβό κινηματογράφο, με το ασπρόμαυρο να δημιουργεί μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα αυθεντικότητας και με την κλασσική μουσική, που αποτελεί συστατικό στοιχείο στην παραγωγή της ταινίας να συνθέτει ένα ποιητικό ντοκιμαντέρ.

Ο τρόπος με τον οποίο όμως ο θεατής θα αποφασίσει να παρακολουθήσει και τις δύο ταινίες και τα συμπεράσματα που θα βγάλει εναπόκεινται καθαρά στον ίδιο. Τίποτα και από πουθενά δεν μπορεί να του επιβληθεί, μόνο οι αισθήσεις του και το βλέμμα που κουβαλάει τις σκέψεις και τα βιώματά του θα τον οδηγήσουν στο να «δει». Εν κατακλείδι και οι δύο ταινίες λόγω του κοινού θέματος που διαπραγματεύονται με διαφορετική όμως προσέγγιση επηρέασαν και το έργο αυτό.

2. Αφορμές δημιουργίας ντοκιμαντέρ

Αφορμή για τη δημιουργία του ντοκιμαντέρ παρατήρησης «Ζωή ανάμεσα στις κοιλάδες» στάθηκαν τα οικογενειακά βιώματα και οι νοσταλγικές αφηγήσεις από τη ζωή στο χωριό τις παλιότερες εποχές, καθώς και η ομοιότητα που κρύβει μέχρι σήμερα η καθημερινότητα των κτηνοτρόφων στη περιοχή της Δωρίδας. Ο Θανάσης Πέτρου και ο Στάθης Λαγγουράνης, οι δύο άνθρωποι που πρωταγωνιστούν στο έργο αυτό, κρίθηκαν ως καταλληλότεροι για να αναδείξουν

με αυθεντικότητα αυτόν τον τόσο διαφορετικό τρόπο ζωής που συνεχίζει μέχρι σήμερα, την εποχή της αυτοματοποίησης και της εκβιομηχάνισης της ζωικής παραγωγής.

Την ίδια στιγμή αποτελεί μια διαφορετική πραγματικότητα, που δεν γνωρίζει μια μερίδα του κόσμου, πως υπάρχουν δηλαδή ακόμα άνθρωποι στην επαρχιώτικη Ελλάδα που εξακολουθούν να ασχολούνται με την κτηνοτροφία με έναν πιο παραδοσιακό τρόπο. Η σύλληψη της ιδέας δημιουργήθηκε ως μια ανάγκη να καταγραφεί κάτι αρκετά οικείο, λόγω του ότι μέλη της οικογένειας μου ασχολούνται με την κτηνοτροφία από γενιά σε γενιά. Επομένως οι συναισθηματικοί δεσμοί που έχω με τους συγκεκριμένους ανθρώπους και η ανάγκη μου να τους γνωρίσω εις βάθος με οδήγησαν στη δημιουργία αυτής της ταινίας.

Το παρόν ντοκιμαντέρ σχετίζεται περισσότερο με τον κινηματογράφο της παρατήρησης με κάποια στοιχεία από το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ. Μέσω της ταινίας δεν επιδιώκεται να εξαχθεί κάποιο επιστημονικό συμπέρασμα, όπως θα συνέβαινε στην περίπτωση του εθνογραφικού κινηματογράφου. Λόγω του θέματος που πραγματεύεται η ταινία, (η ζωή των βοσκών) αποτελεί εν δυνάμει εθνογραφικό εργαλείο της οπτικής ανθρωπολογίας, χωρίς όμως να γίνεται αυτοσκοπός. Άλλωστε, για να θεωρηθεί κάτι τέτοιο επιστημονικά ορθό, θα έπρεπε στα γυρίσματα να παρίσταται ανθρωπολόγος και να λειτουργώ υπό τις οδηγίες του, ως είθισται σε ταινίες αυτού του είδους.

Αξίζει όμως να αναφερθεί πως τα στοιχεία που μπορεί να συλλέξει ένας ανθρωπολόγος από την παρακολούθηση του ντοκιμαντέρ είναι αρκετά, όπως παραδείγματος χάρη οι λέξεις που χρησιμοποιούν για τις κατσίκες (γίδες) ανάλογα με τα χρωματισμούς που έχουν. Ενδεικτικά κάποιες από αυτές τις ονομασίες είναι οι εξής: «γκιόσα» λέγεται η κατσίκα με μαύρη ράχη και άσπρη κοιλιά, η «ρούσσα» είναι η ξανθοκόκκινη, η «γκόρπα» η κατάμαυρη και η «φλόρα» η ολόλευκη, ενώ «μπλιόρα» ονομάζεται η κατσίκα του πρώτου χρόνου.

Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο δουλεύει ο ένας εκ των δύο βοσκών, Στάθης Λαγγουράνης, κατά την παραμονή του στο βουνό και συγκεκριμένα σε μία από τις κορυφές της Γκιώνας, η οποία λόγω της μορφολογίας της, ονομάζεται «Ταράτσα». Το κοπάδι βρίσκει την τροφή του στο λιβάδι, κατά το μεσημέρι κατευθύνεται προς τη «λούστρα», η

οποία έχει τη μορφή φυσικού κρατήρα μέσα στον οποίο συγκεντρώνεται νερό από τη βροχή και το χιόνι κατά τη διάρκεια του χειμώνα και είναι αρκετό για όλο το χρονικό διάστημα που τα ζώα παραμένουν στο βουνό. Στη συνέχεια κατευθύνεται προς τις «αλταριές», πέτρες με μεγάλη επιφάνεια, στις οποίες αφού τα ζώα ξεδιψάσουν στη «λούστρα», ο βοσκός πετάει αλάτι με ένα δοχείο, το οποίο οι κατσίκες γλείφουν, καθώς λόγω του υψομέτρου της περιοχής τα χόρτα με τα οποία τρέφονται τα ζώα δεν έχουν το απαραίτητο αλάτι, που είναι σημαντικό για τη διαβίωσή τους. Επόμενη στάση, ο «στάλος», το μέρος όπου το κοπάδι παίρνει τη μεσημεριανή του σιέστα κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, ενώ την ώρα του ηλιοβασιλέματος κατευθύνεται προς το «γρέκι», το μέρος όπου περνάει το βράδυ του μέχρι την επόμενη μέρα.

Μπορεί το τσελιγκάτο και με ό,τι αυτό το περιβάλλει όπως, η οικοτεχνία, η διευρυμένη πολυεστιακή οικογένεια, οι αγωγιάτες, και οι μεγάλες θολωτές καλύβες να έχουν εκλείψει, το στοιχείο όμως του νομαδισμού, με τις πολυήμερες πορείες από και προς τα βουνά και οι τυροκόμοι βοσκοί, αποτελούν εξαίρεση. «Η σημερινή «μεταβατική» (όπως την ονομάζουν οι ίδιοι στη Δυτική Ελλάδα) κτηνοτροφία μοιάζει όλο και περισσότερο με τη γνωστή στην Ισπανία, Γαλλία, Ιταλία transhumance, που χαρακτηριστικό της ήταν η εποχιακή «τραμπάλα» βουνό-κάμπος αλλά μόνο για τα κοπάδια και τους βοσκούς: οι οικογένειες παρέμεναν μόνιμα σε κάποιο χωριό, ορεινό ή πεδινό.». (Ψυχογιός, & Παπαπέτρου, 1984: 4).

Στη συγκεκριμένη όμως περίπτωση κάποιος μπορεί να εντοπίσει και τις δύο περιπτώσεις της transhumance. Από την μία πλευρά παρατηρούμε την transhumance directe (το παράδειγμα του Θανάση Πέτρου – στάνη στο χωριό Λιδωρίκι), σύμφωνα με την οποία ως κύριος τόπος κατοικίας αντιμετωπίζεται ο τόπος όπου διαμένουν τον χειμώνα. Από την άλλη πλευρά έχουμε την transhumance diverse (το παράδειγμα του Στάθη Λαγγουράνη – κορυφή της Γκιώνας «Ταράτσα»), όπου ως μόνιμη κατοικία αντιμετωπίζεται η ορεινή τοποθεσία.

Εικόνα 4 - Στάθης Λαγγουράνης - Ταράτσα

Όσο ενδιαφέροντα βέβαια και να είναι τα παραπάνω στοιχεία, το παρόν ντοκιμαντέρ αποτελεί σύζευξη του κινηματογράφου της παρατήρησης και του εθνογραφικού σινεμά καθώς ο στόχος δεν είναι να παρέχω ακριβή πληροφόρηση για τον τρόπο εργασίας τους, αν και μέσα από τα παραδείγματα που προαναφέρθηκαν φαίνεται να είναι μια ιδιαίτερη και ξεχωριστή διαδικασία. Με την ταινία επιθυμώ να αφηγηθώ τη ζωή των βοσκών, που συνεχίζουν να εργάζονται με πιο παραδοσιακό τρόπο χωρίς προηγμένες εγκαταστάσεις στην ευρύτερη περιοχή της Γκιώνας, πως αλληλεπιδρούν με τη φύση και το περιβάλλον τους και να αναδείξω τα ιδιαίτερα στοιχεία της προσωπικότητάς τους.

Μέσω της τέχνης του κινηματογράφου και συγκεκριμένα του ντοκιμαντέρ της παρατήρησης, δεν προσπαθώ να απεικονίσω με κάθε ακρίβεια την πραγματικότητα που εκτυλίσσεται μπροστά από εμένα ή την κάμερα, αλλά να αντικατοπτρίσω την πραγματικότητα με τον τρόπο, που εγώ τη βιώνω και την αισθάνομαι, όταν βρίσκομαι εκεί, συνδιαλέγομαι και παρατηρώ τους ήρωές μου και το περιβάλλον μέσα στο οποίο δρουν.

Κριτήριο για την επιλογή των προσώπων ήταν να προέρχονται από τον άμεσο οικογενειακό και κοινωνικό μου κύκλο, ώστε να υπάρχει οικειότητα, αλλά και η δυνατότητα να αναγνωρίσω στο

πρόσωπό τους με μεγαλύτερη άνεση όλα εκείνα τα στοιχεία που συντελούν στην ανάδειξη ισχυρών ενδιαφέρουσων προσωπικοτήτων. Την ίδια στιγμή το κριτήριο ήταν και μία από τις κύριες παγίδες, καθώς αυτή η οικειότητα, η οποία επιδιώκεται εναγωνίως με έναν ξένο, στη συγκεκριμένη περίπτωση εν δυνάμει μπορεί να αποτελέσει τροχοπέδη, καθώς ο δημιουργός επαναπαύεται στα ήδη γνωστά σε αυτόν στοιχεία και δεν παρατηρεί εις βάθος τον ήρωα του.

Στο ντοκιμαντέρ της παρατήρησης ακολουθείται μία αντίστροφη διαδικασία σε σχέση με άλλα είδη. Ο δημιουργός επιλέγει πρώτα τα πρόσωπα και στη συνέχεια μέσω της συνεχούς συναναστροφής μαζί τους προκύπτει σταδιακά και αναδεικνύεται το θέμα, όπως και στη συγκεκριμένη ταινία. Η σχέση αυτή απαιτεί σίγουρα χρόνο, γι' αυτό και οι πρώτες μου επισκέψεις στον χώρο εργασίας των βοσκών ήταν περισσότερο διερευνητικές και αναγνωριστικές, καθώς είχαν ερωτήσεις όσον αφορά το ντοκιμαντέρ, ως προς τη δομή και το περιεχόμενό του. Χαρακτηριστική είναι μια ερώτηση ενός από τους βοσκούς (Θανάσης Πέτρου), ο οποίος μην μπορώντας να αντιληφθεί ακριβώς το συγκεκριμένο είδος ντοκιμαντέρ, καθώς είχε στο νου του περισσότερο το δημοσιογραφικό μοντέλο που εμπεριέχει το στοιχείο της συνέντευξης, προσπαθούσε να αντιληφθεί πως θα πρέπει να στηθεί στην κάμερα και τι θα μπορούσε να κάνει ώστε να δείξει με μεγαλύτερη έμφαση την καθημερινότητά του, όπως ανέφερε χαρακτηριστικά.

Ύστερα από μια εκτεταμένη συζήτηση έγινε σαφές και στους δύο βοσκούς (Θανάση Πέτρου και Στάθη Λαγγουράνη), πως όσο πιο φυσικά αντιμετώπιζαν την όλη διαδικασία τόσο πιο επιτυχής θα ήταν, αλλά και το γεγονός ότι τα περισσότερα από όσα καταγράφονταν στην κάμερα δεν θα περιλαμβάνονταν στο τελικό αποτέλεσμα. Γρήγορα όμως ξεπεράστηκε και αυτό το εμπόδιο και αυτό οφείλεται εν μέρει και στην παρουσία του πατέρα μου, Νίκο Πέτρου, ο οποίος ήταν αυτός που έχει αναλάβει τη μετακίνησή μου, καθώς ορισμένες διαδρομές προς το χώρο εργασίας των βοσκών είναι ιδιαιτέρως επικίνδυνες, όπως η ανάβαση στο βουνό, και απαιτούν έναν έμπειρο οδηγό. Η παρουσία όμως του πατέρα μου στην όλη διαδικασία αν και περιέχει πάντοτε τον κίνδυνο να γίνει χειριστική, λόγω της σχέσης μας, εντούτοις λειτούργησε απρόβλεπτα θετικά και δημιουργικά.

Ο ίδιος έχοντας πιο στενή και προσωπική σχέση με τους βοσκούς, λειτούργησε ως συνδετικός κρίκος. Εξαρχής βοήθησε στο «να σπάσει ο αρχικός πάγος» και να αισθανθούν περισσότερο άνετα απέναντι σε εμένα και στην κάμερα, αλλά και εγώ απέναντι σε αυτούς γνωρίζοντας περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή τους. Συνέπεια όλων αυτών ήταν να καταγραφούν ήδη από τα πρώτα γυρίσματα, σκηνές με αυθορμητισμό, οι οποίες υπό άλλες συνθήκες ίσως να μην είχαν συμβεί ή θα απαιτούσαν περισσότερο χρόνο για να επιτευχθούν. Το γεγονός μάλιστα ότι ο πατέρας μου αποτελεί και εκτός κάμερας μέρος του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο εργάζεται ο ένας εκ των δύο βοσκών, Θανάσης Πέτρου, συντελεί στο να γίνεται ακόμα πιο ζωντανό και αυθόρμητο το αποτέλεσμα. Οι απλές καθημερινές συνομιλίες τους καταφέρνουν να αναδείξουν με τον πιο αυθεντικό τρόπο «τις στιγμές αυτές ως ιερές εκφάνσεις της ανθρώπινης συνθήκης» (Στεφανή, 2016:53).

Εικόνα 5 - Θανάσης Πέτρου - Λιδωρίκι

Η πρόσβαση όχι μόνο στον τόπο, αλλά και στο βλέμμα του ήρωα επετεύχθη με πολύ κόπο. Χρειάστηκε αρκετός χρόνος, ειδικά με τον έναν από τους δύο βοσκούς, τον Στάθη Λαγγουράνη, ώστε να καταφέρω να κερδίσω την εμπιστοσύνη του αλλά και το βλέμμα του. Στα πρώτα γυρίσματα, όταν επέστρεφα από το βουνό και έβλεπα τα πλάνα, παρατηρούσα ότι αισθανόταν μεν άνετα με την παρουσία της κάμερας, αλλά απέφευγε να με κοιτάξει κατά πρόσωπο. Επίσης,

λόγω του ότι είχε έναν πολύ ευθύ αλλά και αθυρόστομο ενίοτε λόγο, κάθε φορά που θα βλαστημούσε όταν μιλούσε ή εξιστορούσε κάτι, θα γυρνούσε προς το μέρος μου και την κάμερα ντροπαλά για να μου ζητήσει να τον συγχωρέσω για τον τρόπο του. Η αμηχανία βέβαια αυτή ξεπεράστηκε σε μεγάλο βαθμό, κατά τη διάρκεια του γεύματος που μας προσέφερε στο βουνό, βοηθώντας τον στις ετοιμασίες η σύζυγός του, «το Γιαννιώ», όπως την αποκαλούσε χαρακτηριστικά.

Αποδείχθηκε μάλιστα ότι εκείνη ήταν αρκετά διστακτική απέναντι στην όλη διαδικασία και είχε φροντίσει να ενημερωθεί προκαταβολικά για τον ακριβή χρόνο και σκοπό της επίσκεψής μας και αρκετές φορές με απομόνωσε, ώστε να με ρωτήσει λεπτομέρειες ως προς το ντοκιμαντέρ, ώστε να διαφυλάξει και να προστατέψει με τον τρόπο της τον σύζυγό της. Παρών επίσης στο βουνό, αλλά και στο χειμερινό μαντρί είναι και ο γιος του Βασίλης, ο οποίος το προσεχές διάστημα θα αναλάβει εξ ολοκλήρου το κοπάδι.

Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση της συζύγου του Θανάση Πέτρου, Τασίας Τσακανίκα, η συγγένειά μας, φαίνεται πως λειτούργησε θετικά, καθώς από την πρώτη στιγμή που άρχισα να την ακολουθώ με την κάμερα, δεν αντέδρασε με δυσαρέσκεια. Απορροφημένη στη δουλειά της, αδιαφορούσε τόσο για τη δική μου παρουσία όσο και για τον εξοπλισμό, σκηνή αρκετά δυνατή και με έναν ιδιαίτερο τρόπο ποιητική, καθώς καταφέρνει να εκμαιεύσει το εξαιρετικό μέσα από το κοινότοπο.

Ορισμένες βέβαια, φορές για να αισθανθούν άνετα οι ήρωες με την παρουσία και τον εξοπλισμό μου, τους παρότρυνα να δουν στην οθόνη της κάμερας τι καταγράφω, αλλά και να μου προτείνουν οι ίδιοι σκηνές και μέρη που κατά τη γνώμη τους έπρεπε να καταγράψω, καθώς αποτελούσαν σύμφωνα με αυτούς συστατικά στοιχεία της καθημερινότητάς τους. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της κινηματογράφησης των αγελάδων την ώρα που τρώνε. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ίδιος ο βοσκός, Θανάσης Πέτρου μου πρότεινε να κινηματογραφήσω τη στιγμή τοποθετώντας με ο ίδιος προσεκτικά ανάμεσά τους και στη συνέχεια πλησίασε την κάμερα, ώστε να δει μέσα από την οθόνη τα πλάνα που τραβούσα.

3. Το Σενάριο

Το σενάριο, στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, δεν υπάρχει με την κλασσική έννοια του όρου, η οποία προϋποθέτει την ύπαρξη ενός κειμένου, βάσει του οποίου ο σκηνοθέτης οργανώνει τα γυρίσματα, όπως εντοπίζεται στις ταινίες μυθοπλασίας. Αντιθέτως, το σενάριο - ιστορία στη δεδομένη περίπτωση συγκροτείται κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της ταινίας μέχρι και το στάδιο του μοντάζ. Περισσότερο κρίνεται απαραίτητο ένα ημερολόγιο, όπου καταγράφονται σκέψεις, ιδέες, συναισθήματα και μία πιθανή εκδοχή σεναρίου, η οποία λειτουργεί υποστηρικτικά σε περιόδους που ανακύπτουν προβλήματα και δημιουργούνται εμπόδια και ο κινηματογραφιστής αισθάνεται ανασφαλής ως προς το υλικό, το θέμα που έχει επιλέξει.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, πράγματι το ημερολόγιο αποτέλεσε σημείο αναφοράς. Οι σημειώσεις γύρω από παραδείγματα άλλων παρόμοιων ταινιών, οι υποψήφιες σκηνές, οι αρχικές σκέψεις, οι στόχοι, τα συναισθήματα από εικόνες και διαλόγους αποτελούσαν στήριγμα για τη συνέχιση των γυρισμάτων, σε περιόδους όπου τα προβλήματα που ανέκυπταν αφορούσαν το κόστος μετακίνησης, τη συνεννόηση με τους βοσκούς, τις καιρικές συνθήκες που δυσχέραιναν την πρόσβαση στο βουνό απομάκρυναν από την κινηματογράφηση.

4. Τεχνικός Εξοπλισμός

Όσον αφορά τον τεχνικό εξοπλισμό, αυτός αποτελούνταν από μια DSLR (full frame) κάμερα με δύο φακούς, εξωτερικό μικρόφωνο, και ένα τρίποδο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε για την κάλυψη ορισμένων μονοπλάνων, που απαιτούσαν μια μεγαλύτερη σταθερότητα. Η επιλογή του εξοπλισμού έγινε μετά από αρκετή σκέψη γύρω από τις πιθανές λήψεις, το στόχο που θα έπρεπε να πετύχω κάθε φορά για το τι και με ποιον τρόπο ακριβώς θα έπρεπε να καταγράψω και ποια είναι η κατάλληλη μηχανή που εξυπηρετεί αυτούς τους σκοπούς. Κατέληξα στην DSLR και όχι σε βιντεοκάμερα, καθώς το κόστος για ένα καλό αποτέλεσμα στη δεύτερη περίπτωση ξεπερνούσε κατά πολύ τον προϋπολογισμό μου.

Η συγκεκριμένη κάμερα ανταποκρίνεται επαρκώς σε συνθήκες χαμηλού φωτισμού και λόγω της μικρής της μάζας η οποία εξυπηρετεί στην ευελιξία στις σκηνές που γυρίζονται στο χέρι και στο να μη προσελκύει το βλέμμα στην πλειονότητα των περιπτώσεων, χρησιμεύει ώστε να καταγραφούν με τον πιο αθόρυβο τρόπο οι ήρωες. Δεν χρησιμοποιήθηκε τηλεφακός, ο οποίος

καλύπτει μεγάλες εστιακές αποστάσεις, καθώς στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ της παρατήρησης, ο λόγος μη χρήσης του έγκειται στο τι είναι ηθικό και τι όχι. Προτιμώ να δηλώσω την παρουσία μου, αλλά και την παρουσία της κάμερας άμεσα στον κινηματογραφούμενο, παρά να τον καταγράψω από απόσταση, καθώς αυτό θα διερύγνυε πιθανόν τη σχέση εμπιστοσύνης και αλληλοσεβασμού που έχει αναπτυχθεί μέχρι στιγμής.

Ο ήχος αποτελεί ένα εξίσου σημαντικό στοιχείο στον κινηματογράφο της παρατήρησης. Ανάμεσα στους ήχους, συγκαταλέγεται και ο ήχος της φύσης, οι σαγηνευτικές σιωπές τόσο των ηρώων την ώρα της αφοσίωσής τους σε κάποια ασχολία τους, στιγμή της απόλαυσης ενός τσιγάρου ή το αγνάντεμα της φύσης. Σκηνές που συντελούν στην ανάδειξη της αυθεντικότητάς τους. Όσον αφορά τον τρόπο γυρίσματος, δίνεται ιδιαίτερη βάση στα μονοπλάνα, τα οποία χαρακτηρίζονται από τη μεγάλη διάρκειά τους, αλλά από την άλλη πλευρά προσδίδουν από άποψη αισθητικής μία περισσότερο βιωματική εμπειρία στον θεατή, ενώ αποφεύγονται τα συνεχόμενα cut στη φάση του μοντάζ, καθώς λειτουργούν ανασταλτικά και δεν επιτρέπουν τη θέαση της ταινίας και την παρακολούθηση της δράσης.

5. Συνεργείο

Είθισται στο συγκεκριμένο είδος ντοκιμαντέρ, το συνεργείο να αποτελείται από δύο άτομα τον σκηνοθέτη - υπεύθυνο φωτογραφίας και τον ηχολήπτη, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση το συνεργείο που συμμετείχε μέχρι στιγμής στην κινηματογράφηση, αποτελείται μόνο από ένα άτομο σε κάμερα και ήχο. Έργο αρκετά δύσκολο, από τη στιγμή που πρέπει ανά πάσα ώρα και στιγμή να καταγραφεί η δράση και ταυτοχρόνως να υπολογισθούν οι όποιες δυσκολίες και εμπόδια μπορεί να ανακύψουν σε σχέση με την εικόνα και τον ήχο. Μια ακόμα διαφορά που χαρακτηρίζει αυτού του είδους το ντοκιμαντέρ σε σχέση με άλλα, είναι ο περισσότερος χρόνος που απαιτείται, καθώς το σημείο ενδιαφέροντος δεν σχετίζεται τόσο με την απλή καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά νοηματοδοτείται από την αμοιβαία σχέση εμπιστοσύνης μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου.

Η σχέση αυτή έχει προκύψει από την μακράς διάρκειας παραμονή και έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση μιας πιο προσεκτικά ειδομένης προσωπικής πραγματικότητας. Σε αυτό το στάδιο της κινηματογράφησης είναι που ο δημιουργός παραδίδεται στον κόσμο και τη ζωή του ήρωά του

και από παρατηρητής γίνεται συμμέτοχος. Η κάμερα δεν είναι πλέον αποστασιοποιημένη. Όσο περισσότερο αναπτύσσεται η σχέση τόσο περισσότερος χώρος και άνεση κινήσεων δίνεται και στον εξοπλισμό, που πλέον δεν φαντάζει ξένος.

Βασικά στοιχεία του γυρίσματος είναι η κάμερα στο χέρι, ώστε να ακολουθείται η δράση και σε ορισμένες μόνο φορές όπως στην καταγραφή μιας γενικότερης εικόνας του χώρου γίνεται μικρή χρήση του τριπόδου. Η μόνη παρέμβαση που έγινε στην όλη διαδικασία είναι η αλλαγή του χρώματος της εικόνας. Βλέποντας τα αρχικά έγχρωμα πλάνα, αντιλαμβανόμουν πως το χρώμα ήταν ένα στοιχείο που δεν υποστήριζε την ατμόσφαιρα και το αισθητικό αποτέλεσμα που επιθυμούσα. Μετά από δοκιμές που έγιναν, μοντάροντας δοκιμαστικά ορισμένες σκηνές, κατέληξα στην επιλογή του ασπρόμαυρου. Ο λόγος πίσω από αυτή την επιλογή σχετίζεται με την δραματικότητα που επιθυμούσα να διέπει το έργο και τους ήρωες της.

Η χρήση του χρώματος στον κινηματογράφο δίνει στο θεατή μια «μεγαλύτερη αισθητική εμπειρία» (Dreyer, 2007:157) της φύσης. Το ερώτημα όμως που ανακύπτει συνεχώς είναι κατά πόσο μια έγχρωμη ταινία έχει τη δύναμη να «φυλακίσει» και να «γοητεύσει» με τον ίδιο τρόπο το βλέμμα αλλά και τις αισθήσεις του θεατή. Από την άλλη πλευρά, «όταν τα χρώματα διαλέγονται με την πρέπουσα προσοχή, όσον αφορά το συναισθηματικό τους αποτέλεσμα … μπορούν να προσθέσουν μια καλλιτεχνική ποιότητα» (Dreyer, 2007:159) στην ταινία, που το ασπρόμαυρο αδυνατεί.

Το ασπρόμαυρο επιλέγεται συχνά σαν ένας πιο καλλιτεχνική έκφραση ή σε περιπτώσεις που ο σκηνοθέτης πιστεύει πως ταιριάζει περισσότερο με το θέμα του όταν αυτό τοποθετείται σε μια άλλη χρονική περίοδο. Επίσης, το ασπρόμαυρο έχει την ικανότητα εν αντιθέσει με τη χρήση του χρώματος να εστιάζει στο περιεχόμενο, στην ιστορία, στο πρόσωπο και όχι τόσο στο πλαίσιο που το περιβάλλει. Αν και η σαγήνη του χρώματος είναι δεδομένη, εντούτοις το ασπρόμαυρο παίζοντας με τις σκιές, με τους τόνους του λευκού και του μαύρου μπορεί να προσδώσει μεγαλύτερη αυθεντικότητα, δραματικότητα, αλλά και να μεταφέρει το θεατή με έναν ποιητικό και νοσταλγικό ορισμένες φορές τρόπο σε μια άλλη εποχή.

Μέσω του ντοκιμαντέρ επιδιώχθηκε να αναδειχθεί μια πραγματικότητα, η οποία λαμβάνει χώρα το έτος 2018 και λόγω των συνθηκών που δουλεύουν οι βοσκοί, στο θεατή αλλά και σε εμένα κατά την ώρα της κινηματογράφησης δημιουργείται η αίσθηση ότι βρισκόμαστε αρκετά χρόνια πίσω. Αυτός, άλλωστε, είναι και ένας από τους λόγους που επιλέχθηκε το ασπρόμαυρο στην ταινία, ώστε να δοθεί έμφαση σε αυτή την αντίφαση. Επίσης το γεγονός, ότι δεν γνώριζα εξαρχής τον αρχικό τόπο των γυρισμάτων και τις πιθανές γωνίες λήψης, ούτε και υπήρχε αρχικά κάποιος χρόνος προετοιμασίας-εξοικείωσης με το περιβάλλον, το στοιχείο του απρόβλεπτου κυριαρχούσε σε κάθε λήψη.

Αυτός ο περιορισμός, λειτούργησε και συνεχίζει να λειτουργεί ως πρόκληση. Μια πρόκληση που καλούμαι κάθε φορά να ξεπεράσω και μέσω της πρακτικής εξάσκησης να είμαι έτοιμη σε ετοιμότητα ώστε να κατορθώσω να απαθανατίσω το απρόβλεπτο, το αυθεντικό. Αυτό, βέβαια, οδήγησε και «στη διαμόρφωση μιας αισθητικής του verité που χαρακτηρίζεται από μία τραχύτητα και μία σχετική αδιαφορία για την καλλιέπεια της εικόνας. Το κοινό αναγνωρίζει αυτό το φωτογραφικό ύφος ως μία ένδειξη αυθεντικότητας… και γενικά αρκετές ατέλειες στην εικόνα συγχωρούνται χάριν αυτής της «ντοκιμαντερίστικης» αισθητικής». (Καρακάσης, 2015:59), λαμβάνοντας την ίδια στιγμή υπόψη πως μια ιδιαίτερη άποψη πάνω στην φωτογραφία προσδίδει μία κινηματογραφική αίγλη και σαγηνεύει το βλέμμα του θεατή.

6. Μοντάζ

Ο Kracauer αναφέρει πως απ’ όλες τις τεχνικές ιδιότητες του κινηματογράφου, η πιο σημαντική είναι το μοντάζ, καθώς «χρησιμεύει για τη γενική δημιουργία μιας συνέχειας από στιγμιότυπα, που αποτελούν μια νοηματική αλληλουχία» (1983:58). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, με τη συνεργάτιδα μου, Ιουλία Βοριαδάκη, προσπαθήσαμε μέσω του μοντάζ να δημιουργήσουμε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτού του ντοκιμαντέρ. Πιστεύω πως ένα δεύτερο άτομο πάνω στο υλικό που ο σκηνοθέτης έχει μοχθήσει να παράγει, γεγονός που τον καθιστά αυτόματα προκατειλημμένο απέναντι στο έργο του, χρειάζεται την οπτική ενός δεύτερου ατόμου, το οποίο θα αντικρύσει για πρώτη φορά το υλικό χωρίς δεύτερες σκέψεις και βιωμένα συναισθήματα. Η μοντέρ ανεπηρέαστη από κάθε προσδοκία που δεν ευοδώθηκε και πληροφορίες σε σχέση με τη δυσκολία και το κόστος των γυρισμάτων, είναι το πρόσωπο που θα σχηματίσει μια πρώτη άποψη πιο κοντινή σε αυτή του θεατή.

Ο τρόπος που δουλέψαμε μέχρι στιγμής για την πρώτη φάση του μοντάζ, ήταν η από κοινού θέαση και γνωριμία της μοντέρ με το πρωτογενές υλικό και η καταγραφή των πρώτων συναισθημάτων σε σκηνές που της προξένησαν εντύπωση, έκπληξη, αδιαφορία ή της φάνηκαν διασκεδαστικές. Το υλικό που συλλέχθηκε μέχρι στιγμής έχει διάρκεια περίπου τεσσάρων ωρών. Ο χρόνος που απαιτήθηκε για να γίνει η αρχειοθέτηση ορίζοντας το κεντρικό νόημα κάθε σκηνής, η περιγραφή της με δύο - τρεις λέξεις κλειδιά «στο χαρτί», αλλά και η ονομασία τους σε ξεχωριστό ηλεκτρονικό αρχείο και η επιλογή των πρώτων δυναμικών σκηνών που πιθανότατα εξυπηρετούσαν τη συγκρότηση μιας γοητευτικής αφήγησης διήρκησε δύο μέρες. Η γνωριμία όμως εις βάθος ολόκληρης της αποθήκης του υλικού, η οποία θα έδινε τη δυνατότητα στην μοντέρ να το φέρει στην επιφάνεια οποιαδήποτε στιγμή χρειαστεί για να το χρησιμοποιήσει χρειάστηκε περίπου μία εβδομάδα.

Επόμενο στάδιο, η δημιουργία της αφήγησης της ιστορίας και η πρώτη επιλογή των σκηνών που εξυπηρετούν αυτό τον σκοπό. Αφετηρία στην όλη διαδικασία υπήρξε φυσικά, η αρχική ιδέα της ταινίας και η προϋπάρχουσα αφηγηματική δομή από τις σημειώσεις του ημερολογίου που κρατάω κατά την παραμονή μου στο χώρο των γυρισμάτων. Το νέο σενάριο, που προέκυψε από τη διαδικασία του μοντάζ, δεν απέχει επομένως πολύ από την αρχική ιδέα, αλλά η επιλογή των σκηνών που έγινε σε συνεργασία με την μοντέρ έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην ανάδειξη της ιστορίας. Οδηγός και συνάμα πρόκληση κατά τη διάρκεια του μοντάζ ήταν η εύρεση της απάντησης μέσω της επιλογής και της διάταξης των πλάνων στα πέντε «w», who, what, where, when, why.

Απαντήσεις οι οποίες θα οδηγούσαν σε μία «δεμένη» αφήγηση, σχηματίζοντας μία νοηματική αλυσίδα αιτίου - αιτιατού, αποφεύγοντας τις επαναλήψεις και τις υποπλοκές, λαμβάνοντας υπόψη μας «τη χολιγουντιανή προτροπή «k.i.s.s.» (keep it simple stupid)» (Καρακάσης, 2015:121). Ενώ από την άλλη πλευρά ένα ακόμα μυστικό κρύβεται στην πιο «οδυνηρή» για τον σκηνοθέτη επιλογή του «kill your darlings», να αφήσεις εκτός τις αγαπημένες σου σκηνές, καθώς δεν εξυπηρετούν την εξέλιξη της αφήγησης. Ο Tom Haneke ένας από τους πιο επιτυχημένους μοντέρ, αναφέρει χαρακτηριστικά: "Προσπαθείς να αποστάξεις. Αυτό είναι

ουσιαστικά αυτό που κάνεις καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας, να αποστάξεις την αλήθεια, όπως την αντιλαμβάνεσαι" (Oldham, 1992:45).

Οι ερμηνείες της εικόνας ποικίλουν, αναλόγως του τρόπου που επιλέγουμε να τις διαβάσουμε, βάσει των κριτηρίων που εμείς θέτουμε. Το ίδιο συμβαίνει και με το σπικάζ. Έχει τη δυνατότητα, αναλόγως του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιείται, να χειραγωγήσει και να καθορίσει τη θέαση μιας εικόνας. Καταλυτικό ρόλο σε αυτό παίζει και το είδος της αφήγησης που επιλέγεται. Το κοινό μπορεί να έλκεται πάντα από έναν ισχυρό αφηγητή που η φωνή του δείχνει με τον τρόπο της το δρόμο που θέλει εκείνη να ακολουθήσει ο θεατής και να βγάλει τα ανάλογα συμπεράσματα. Από την άλλη όμως πλευρά, το σπικάζ δεν παύει να είναι ένα σημαντικό εργαλείο στην καλλιτεχνική φαρέτρα του δημιουργού, αν ο τελευταίος βέβαια το χρησιμοποιήσει με σύνεση χωρίς να ξεπερνά τους ηθικούς φραγμούς. Όποιος τρόπος όμως αφήγησης και αν επιλεγεί, στη δεδομένη περίπτωση οι αφηγητές δεν είναι άλλοι από τους ίδιους τους ήρωες, η υποκειμενικότητα είναι πάντοτε παρούσα, από τον εξουσιαστικό λόγο του απρόσωπου αφηγητή ως τη σιωπή της φύσης.

Η λέξη κλειδί στη συγκεκριμένη φάση της ταινίας κρύβεται ίσως στο κλίμα συνεργασίας αλλά και της κοινής αισθητικής του μοντέρ και του σκηνοθέτη. Άλλωστε, ο κινηματογράφος είναι μία συλλογική υπόθεση και από τη μία μια ταινία πρέπει να βασίζεται στο πρωτογενές υλικό της, αλλά από την άλλη πλευρά το μοντάζ καθορίζει σε μεγάλο βαθμό αν θα καταφέρει το υλικό να μετασχηματιστεί σε μία δομημένη και άρτια αφήγηση. Οι σχέσεις εμπιστοσύνης και ισοτιμίας ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον μοντέρ είναι γνώμονας για τη δημιουργία ενός άρτιου αποτελέσματος. Από την πρώτη στιγμή προσπαθήσαμε με την συνεργάτιδά μου να είμαστε συνοδοιπόροι σε όλο αυτό το ταξίδι, καθώς πιστεύω ακράδαντα πως ο κινηματογράφος είναι μια ομαδική υπόθεση, που ο δημιουργός πρέπει να ηγείται της διαδικασίας όχι όμως με την έννοια του εξουσιαστή, αλλά του μαέστρου που οργανώνει το κάθε στάδιο και συντελεί σε έναν εύρυθμο τρόπο εργασίας.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Το ντοκιμαντέρ έχει εικόνες που θυμίζουν την Ελλάδα μιας άλλης εποχής. Αυτό που κάθε τόσο σε επαναφέρει στο σήμερα είναι όταν η τεχνολογική ανάπτυξη γίνεται έκδηλη και στη ζωή αυτών των ανθρώπων με τη χρήση κινητών τηλεφώνων και αγροτικών αυτοκινήτων μεγάλου κυβισμού. Παρ' όλα αυτά, οι στάνες τους δεν αποτελούν σύγχρονες εγκαταστάσεις, κάτι το οποίο έχει ως αποτέλεσμα οι συνθήκες εργασίας να καθίστανται αρκετά σκληρές. Ο μεγάλος αριθμός των ζώων που έχουν να διαχειριστούν, να ταΐσουν, να φροντίσουν, να προστατέψουν από τις συνεχείς και καταστροφικές επιδρομές των λύκων στα κοπάδια τους, οι ασθένειες, οι θάνατοι νεογέννητων κατσικιών και προβάτων είναι από τις κυριότερες καθημερινές προκλήσεις.

Το ντοκιμαντέρ της παρατήρησης, το οποίο δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης, αποτελεί μια τάση του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ και είναι ίσως η ιδανική επιλογή για την προσέγγιση ενός τέτοιου θέματος. Η μακροχρόνια παρατήρηση δίνει τη δυνατότητα της εμβάθυνσης όλο και περισσότερο κάθε φορά σε τόπους ή πρόσωπα, που μέχρι στιγμής φάνταζαν γνωστά αλλά «ξαφνικά, μας παρουσιάζονται σύνθετα και ανοίκεια» (Στεφανή, 2016:52). Αυτού του είδους η εμβάθυνση δεν είναι μονόπλευρη. Καθώς προσπαθούμε να διεισδύσουμε σε αυτό το διαφορετικό που εμφανίζεται, αντιλαμβανόμαστε ότι αυτή η διαδικασία επηρεάζει και εμάς ως δημιουργούς. Παρατηρούμε και τη δική μας «εσωτερική πραγματικότητα».

Το βλέμμα του σκηνοθέτη δεν είναι τυχαίο. «Κουβαλάει» σε κάθε του κίνηση όλες «τις ψυχικές και πνευματικές «αποσκευές» μας (Καρακάσης, 2015:20). Κάθε στιγμή είναι παρούσα ολόκληρη η προσωπικότητά μας, μας οδηγεί προς μια κατεύθυνση με βάση αυτά που έχουμε βιώσει, δει και αισθανθεί και εν τέλει συνθέτει την καλλιτεχνική μας ταυτότητα. Καθορίζει τη ματιά μας, μας υποδεικνύει τον τρόπο που επιλέγουμε να κρατήσουμε την κάμερα ώστε να αντιληφθούμε και να καταγράψουμε τον κόσμο.

Από την άλλη πλευρά ο κινηματογράφος της παρατήρησης έχει ως συστατικό στοιχείο το παιχνίδι της ανατροπής, του απρόβλεπτου, της έκπληξης, λέξεις κλειδιά που λειτουργούν ως γνώμονες στον τρόπο κινηματογράφησης. Κάθε στιγμή πρέπει να είμαστε σε ετοιμότητα να

καταγράψουμε αυτό που δεν υπάρχει στο σενάριο, αλλά εξυπηρετεί με έναν μαγικό τρόπο την πλοκή της ιστορίας που θέλουμε να διηγηθούμε. Η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ δημιουργού και κινηματογραφούμενου υπερβαίνει τα τυπικά πλαίσια και διέπεται από τις αρχές της αμοιβαίας εμπιστοσύνης και εκτίμησης αποτελώντας με αυτό τον τρόπο το στέρεο έδαφος πάνω στο οποίο θα χτιστεί και θα ειπωθεί η ιστορία.

Βασικό σημείο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί η επίπονη προσπάθεια να προστατέψω τη σχέση που αναπτύσσω με τους βοσκούς που κινηματογραφώ και γι' αυτό το λόγο έδωσα χρόνο στο να αναπτύξουν μια σχέση οικειότητας με την κάμερα, αλλά και εξηγώντας τους αρκετές φορές το έργο και τους σκοπούς του. Το αποτέλεσμα μέχρι στιγμής είναι κάτι παραπάνω από ικανοποιητικό, καθώς έχει επιτευχθεί ο στόχος να συμπεριφέρονται φυσικά μπροστά στο φακό και να μην υιοθετούν ένα ρόλο φυσικότητας υποδυόμενοι τους εαυτούς τους. Από την άλλη πλευρά, αυτή του δημιουργού, έπρεπε να εναλλάσσομαι μέσα σε ρόλους, του σκηνοθέτη, του ηχολήπτη, του παρατηρητή, του συνομιλητή, του εξομολογητή και ταυτοχρόνως να μην επεμβαίνω και παραποιώ καταστάσεις και συμπεριφορές.

Αν και ο κίνδυνος του άπειρου υλικού κινηματογράφησης ελλοχεύει σε κάθε γωνία, λόγω της ψηφιακής τεχνολογίας που επιτρέπει γύρισμα πολλών ωρών, εντούτοις προσπάθησα από την πρώτη κιόλας στιγμή να επικεντρωθώ στα πρόσωπα και στις ασχολίες τους και να είμαι σε εγρήγορση κάθε στιγμή, ώστε να καταγράφω με την κάμερα αυτό που όντως άπτεται του ενδιαφέροντός μου και εξυπηρετεί τους σκοπούς του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ.

Ένα πρόβλημα που ανέκυψε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ήταν το θέμα του ήχου. Το γεγονός ότι δεν υπήρχε δεύτερο άτομο κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, δεν εξυπηρετούσε στον έλεγχο της καταγραφής του ήχου με αποτέλεσμα ο θόρυβος από τη μηχανή και ο άνεμος να υπονομεύουν ορισμένα πλάνα. Πρόβλημα το οποίο θα επιλυθεί σε μεταγενέστερο στάδιο, στα γυρίσματα των επόμενων πλάνων με εξωτερικό μικρόφωνο και την παρουσία δεύτερου συνεργάτη, μαζί με την κινηματογράφηση στατικών πλάνων και περισσότερων σκηνών που αναδεικνύουν με πιο έντονο τρόπο την προσωπικότητα των ηρώων, τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους και το περιβάλλον μέσα στο οποίο δρουν.

Στο τελευταίο στάδιο λίγο πριν την παραγωγή της ταινίας θα πραγματοποιηθούν συστηματικές δοκιμαστικές προβολές με δύο τύπων θεατές. Στην πρώτη περίπτωση, η προβολή θα αφορά ένα πιο ειδικό κοινό, όπως παραδείγματος χάρη κάποιον άλλο σκηνοθέτη, σεναριογράφο ή μοντέρ, οι οποίοι θα έχουν την ικανότητα να εντοπίσουν αδυναμίες και να προτείνουν λύσεις λόγω της επαγγελματικής τους εμπειρίας. Το κοινό σε επόμενη φάση προβολών θα αποτελείται από φίλους και γνωστούς, άτομα τα οποία κρίνοντας με την ιδιότητα ενός απλού αλλά αυστηρού θεατή θα βοηθήσουν με τα σχόλιά τους στη βελτίωση του τελικού μοντάζ και της αφήγησης. Το ντοκιμαντέρ αποτελεί επομένως έναν κοινό τόπο όπου το κοινό συνδιαλέγεται ενεργητικά τόσο με τον δημιουργό όσο και με το καλλιτεχνικό έργο.

Απώτερος σκοπός, η διανομή και η προώθηση του ντοκιμαντέρ από την τηλεόραση ως τη συμμετοχή σε φεστιβάλ. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να οριστούν στόχοι, όσον αφορά το κοινό αλλά και την αγορά που απευθύνεται η ταινία. Στην καλύτερη προώθηση αλλά και διαφήμισή της θα βοηθήσουν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, η δημιουργία ενός trailer ή teaser και το press kit. Ένας ηλεκτρονικός φάκελος στον οποίο θα εμπεριέχονται οι απαραίτητες πληροφορίες για το ντοκιμαντέρ, όπως στοιχεία συντελεστών και επικοινωνίας, η ηλεκτρονική διεύθυνση, φωτογραφίες και σύνοψη της ταινίας.

Όσον αφορά τον τελικό στόχο αυτός δεν είναι άλλος, από το να έρθει το κοινό στην κινηματογραφική αίθουσα σε επαφή με μια διαφορετική πλευρά της ηπειρωτικής Ελλάδας. Συγκεκριμένα, ο θεατής θα δει μέσω της ταινίας αυτής πως εν έτει 2018 συνεχίζει να υπάρχει το είδος της transhumance κτηνοτροφίας στην Ελλάδα, πως ορισμένοι βοσκοί μαζί με τις οικογένειές τους εργάζονται με παραδοσιακά μέσα, έξω από σύγχρονες οργανωμένες κτηνοτροφικές μονάδες, διατηρώντας με έναν ιδιότυπο τρόπο το παρελθόν παρόν.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η διαδικασία της διπλωματικής αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο στη φαρέτρα για τη συνέχιση της κινηματογράφησης του ντοκιμαντέρ. Οι χρήσιμες πληροφορίες που αποκόμισα βοηθούν ενεργά στην ακόμα καλύτερη πλαισίωση της ταινίας που βρίσκεται εν εξελίξει, καθώς θέτει νέα δεδομένα και νέους τρόπους οπτικής. Η επιλογή των προσώπων καθόρισε την επιλογή του θέματος και οι δύο αυτές συνιστώσες έδειξαν το δρόμο προς τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης. Ο γνώμονας με τον οποίο προχωρώ περιγράφεται καλύτερα στα λεγόμενα της Εύας Στεφανή σε μία της συνέντευξη: «*Στη χειρότερη έκφανσή του είναι μία βαρετή, ανόητη καταγραφή της εμπειρικής πραγματικότητας, μία φέτα ζωής. Στην καλύτερη, σχεδόν ουτοπική έκφανσή του, καταφέρνει να αποδώσει αυτό που ίπταται του πραγματικού, ενώ αυτό που απεικονίζει δεν είναι παρά αυτό που φαίνεται. ... Είναι επίσης ένας δρόμος που αξίζει τον κόπο κανείς να εξερευνήσει» (2012).*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Banks M. (1998) Ποια φιλμ είναι εθνογραφικά; *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, μτφ Μπαρδή, Β., επιμ. Νικολακάκης, Γ. Αθήνα: Αιγόκερως.

Bazin, A. (1988) Τι είναι ο κινηματογράφος *Οντολογία και Γλώσσα*, μτφ. Κ. Σφήκας, στο Μπ. Ακτσόγλου (επιμ.), *Κινηματογράφος / Έργα 1*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Bazin, A. (1989) Τι είναι ο κινηματογράφος *Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού,* μτφ Κ. Σφήκας, στο Μπ. Ακτσόγλου (επιμ.), *Κινηματογράφος / Έργα 2*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Benjamin, W. (1936) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, trans. Zohn, H., ed. Arendt, H. New York: Schocken/Random House

Breschand, J. (2006) Ντοκιμαντέρ *Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, μτφ Θυμιοπούλου, Δ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Brigard, E. (1998) Η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, μτφ Μπαρδή, Β., επιμ. Νικολακάκης, Γ. Αθήνα: Αιγόκερως.

Butchart, G. C. (2006) On Ethics and Documentary: A Real and Actual Truth, *Communication Theory* 16(4), pp.411–506.

Γούσιος, Χ. (1998) Σκέψεις για τη χρήση του ήχου στο ντοκιμαντέρ *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, μτφ Μπαρδή, Β., επιμ. Νικολακάκης, Γ. Αθήνα: Αιγόκερως.

Crary, J. (1992) Techniques of the Observer. Boston: The MIT Press.

Dreyer, C. (2007) Χρώμα και έγχρωμος κινηματογράφος: *28 μεγάλοι σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές μιλούν για την τέχνη τους και παραδίδουν μαθήματα κινηματογράφου*, επιμ. Μωραΐτης, Μ. Αθήνα: Καθρέφτης.

Grierson, J. (1971) Flaherty's Poetic Moana, *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock,* ed. Jacobs, L. New York: Hopkinson and Blake.

Grierson, J. (1993) The Documentary Producer, *Cinema Quarterly 2* (1): 7-9.

Grierson on Documentary, ed Forsyth Hardy, Faber and Faber, London, 1946. The article originally appeared in *Cinema Quarterly* in three parts between 1932 and 1934.

Grimshaw, A. και Ravetz, A. (2012) Ο κινηματογράφος της παρατήρησης *Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, μτφ. Κατσουλάκη Ε. Αθήνα: Πόλις.

Grimshaw, A., Ravetz, A. (2005) Visualizing Anthropology, *Experimenting with Image-based Ethnography*. Bristol: Intellect Books

Heider, K. G. (2006) Ethnographic Film *Revised Edition.* Austin, Texas: University of Texas Press.

Καρακάσης, Α., Γούσιος, Χ., Κεφάλας, Κ. (2015) Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Κερκίνος, Δ. (2007) Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή, *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών,* Τόμος 122, σσ.23-52.

Kracauer, S. (1983) Θεωρία του κινηματογράφου *Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας,* μτφ. Δ. Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος.

Κρανάκης, Μ. (2012) Η Εύα Στεφανή ξέρει «τι ώρα είναι»! http://flix.gr/articles/h-eya-stefanh-kserei-ti-ora-einai.html, τελευταία επίσκεψη: 16/1/2018.

Lumière, L. (2007) Η τελευταία συνέντευξη - Ζωρζ Σαντούλ, *Με το βλέμμα του σκηνοθέτη : 28 μεγάλοι σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές μιλούν για την τέχνη τους και παραδίδουν μαθήματα κινηματογράφου*, επιμ. Μωραΐτης, Μ., Αθήνα: Καθρέφτης.

MacDougall, D. (1995) Beyond Observational Cinema *Principles of Visual Anthropology 2nd Edition*, pp.115-132, ed. Hockings, P. Berlin: Walter de Gruyter.

Nichols, B. (2001) Introduction to Documentary, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press

Oldham, G. (1992), First Cut: Conversations with Film Editors. California: University of California Press.

Παγουλάτος, Α. και Σπηλιόπουλος, Β. (2001) Αστικό και υπαίθριο τοπίο στο ελληνικό ντοκιμαντέρ, *Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού* (47), σσ.45-53.

Parajanov-Vartanov Institute, Seasons, https://parajanov.com/seasons/ τελευταία επίσκεψη: 21/2/2018

Peleshyan, A. (1975) The Seasons of the Year https://vimeo.com/27354099 τελευταία επίσκεψη: 21/2/2018

Ravetz, A., The Bracewells https://vimeo.com/33465829 τελευταία επίσκεψη: 21/2/2018

Rony, F. T. (1996) The Third Eye *Race, Cinema and Ethnographic Spectactle*. Durham, North Carolina: Duke University Press Books.

Rouch, J. (1998) Η κάμερα και ο άνθρωπος *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, μτφ Μπαρδή, Β., επιμ. Νικολακάκης, Γ. Αθήνα: Αιγόκερως.

Ruby, J. (1975). Is an Enthnographic Film a Filmic Ethnography?. 2 (2), 104-111. Retrieved from https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss2/6

Sadoul, G. (1946) L'Invention du cinéma, 1832-1897, *Histoire Générale du cinema*, (I). Paris: Denoël.

Sadoul, G. (1985) Το Ντοκυμαντέρ από τον Βερτώφ στον Ρους *Κάμερα - Μάτι και Κάμερα – Στυλό*, μτφ. Παπακυριάκης, Γ., Αθήνα: Αιγόκερως.

Στεφανή, Ε. (2016) Ντοκιμαντέρ *Το παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα: Πατάκης.

Στεφανή Ε. (2010) 10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ, επιμ. Πάντσιος Γ. Αθήνα: Πατάκης.

Vaughan, D. (1999) For Documentary *Twelve Essays.* California: University of California Press.

Young, C. (1995) Observational Cinema *Principles of Visual Anthropology 2nd Edition*, pp.99-114, ed. Hockings, P. Berlin: Walter de Gruyter.

Ψυχογιός, & Παπαπέτρου (1984). Οι μετακινήσεις των νομάδων κτηνοτρόφων. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 53, 3-23.