



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΚΑΙ ΑΓΩΓΗΣ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΗΛΕΚΤΡΟΛΟΓΩΝ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ



ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Θέμα Διπλωματικής Εργασίας:

**Το πολιτικό ντοκιμαντέρ ως μέσο
κοινωνικής αφύπνισης και εργαλείο
ακτιβισμού. Τα ντοκιμαντέρ με θέμα τη
Χρυσή Αυγή.**

Βασιλική Νικολοπούλου

ΑΜ: 5555

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Αφροδίτη Νικολαΐδου

Αθήνα, 2021



Ευχαριστίες

Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Αφροδίτη Νικολαΐδου για την πολύτιμη καθοδήγησή της κατά τη διάρκεια εκπόνησης αυτής της εργασίας. Επιπλέον, εκφράζω τις θερμές ευχαριστίες μου στη μητέρα μου Λούλα Νικολοπούλου και στην αδερφική μου φίλη Μαρία Βαϊσμένου, με τη βοήθεια και τη συμπαράσταση των οποίων ολοκλήρωσα αυτό το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	4
A ΜΕΡΟΣ: Ιστορικές και θεωρητικές προσεγγίσεις	8
1. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο: Το ντοκιμαντέρ ως είδος	8
1.1. Ορισμοί του ντοκιμαντέρ	8
1.2. Κατηγοριοποιήσεις	11
2. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Ιστορική αναδρομή	15
2.1. Τα πρώτα βήματα	15
2.2. Ο Robert Flaherty και «Ο Νανούκ του Βορρά»	16
2.3. Ο Dziga Vertov και «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή»	17
2.4. Ο John Grierson και το Βρετανικό Κίνημα	19
2.5. Direct Cinema και Cinéma Vérité	21
3. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο: Το πολιτικό ντοκιμαντέρ	24
3.1. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ ως είδος	24
3.2. Το ντοκιμαντέρ ως εργαλείο προπαγάνδας	27
3.3. Λατινική Αμερική και Τρίτος Κινηματογράφος	32
3.4. Κινηματογραφικές κολλεκτίβες σε ΗΠΑ και Γαλλία	37
3.5. Το φεμινιστικό ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '70	39
3.6. Ομοφυλοφιλική κουλτούρα στο ντοκιμαντέρ	41
3.7. Ο Michael Moore και το Νέο Κύμα στο ντοκιμαντέρ	42
B ΜΕΡΟΣ: Ερευνώντας τα ντοκιμαντέρ για τη Χρυσή Αυγή	48
4. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: Ερευνητικό πλαίσιο	48
4.1. Εισαγωγή	48
4.2. Το σύγχρονο περιβάλλον του ντοκιμαντέρ	48
4.3. Ερευνητικά ερωτήματα και μεθοδολογία	53
5. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο: Τα ντοκιμαντέρ με θέμα τη Χρυσή Αυγή	56
5.1. Εισαγωγή	56
5.2. The Cleaners	58
5.3. Νεοναζί: Το Ολοκαύτωμα της μνήμης	60
5.4. Burning from the inside	62
5.5. Κράτος και Παρακράτος	63
5.6. Η ιστορία πίσω από τις αντιδράσεις στο σχολείο του Περάματος	64

5.7.	Golden Dawn infiltrates Greece's police	65
5.8.	Golden Dawn, NYC	65
5.9.	Δεν ξεχνάμε/ Δεν είναι αθώοι/ Ο καθρέφτης του τέρατος	66
6.	ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6ο: Μελέτες περίπτωσης	68
6.1.	Χρυσή αυγή, υπόθεση προσωπική	68
6.2.	Τα κορίτσια της Χρυσής Αυγής	76
6.3.	Σύγκριση των δύο μελετών περίπτωσης	82
	Συμπεράσματα- Επίλογος	84
	Βιβλιογραφία	87
	Παράρτημα	94

Εισαγωγή

Το ντοκιμαντέρ δεν παύει να κεντρίζει το ενδιαφέρον, τόσο των ερευνητών που το προσεγγίζουν θεωρητικά, όσο και του κοινού που στρέφεται όλο και περισσότερο προς το είδος, χαρίζοντάς του πρωτοφανή δημοφιλία. Από την εποχή που ο Robert Flaherty κατέγραψε στον «Νανούκ του Βορρά» τις συνήθειες μιας οικογένειας Εσκιμώνων εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή, μέχρι την τρίτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα, που με ένα κινητό τηλέφωνο ο κάθε άνθρωπος αποτυπώνει ανά πάσα στιγμή εικόνες της πραγματικότητας, έχει διανυθεί πολύς δρόμος. Το ντοκιμαντέρ γνωρίζει μεγάλη άνθηση τις τελευταίες δεκαετίες σε όλες του τις μορφές:¹ τα κινηματογραφικά φεστιβάλ πληθαίνουν, πολλές παραγωγές βρίσκουν τον δρόμο προς τις αίθουσες ανταγωνιζόμενες με αξιώσεις τις ταινίες μυθοπλασίας, ενώ άλλες κατακτούν σημαντική θέση στις ψηφιακές και τηλεοπτικές πλατφόρμες. Το είδος μετασχηματίζεται ασταμάτητα σε ένα ψηφιακό περιβάλλον που θέτει την εικόνα και την πληροφορία σε πρώτο πλάνο, αποκαλύπτοντας νέα όρια στη δημιουργία και προβάλλοντας ερωτήματα που στρέφουν την έρευνα σε νέες κατευθύνσεις (Valkola, 2009).

Το πολιτικό ντοκιμαντέρ, που αποτελεί επίκεντρο αυτής της εργασίας, είναι μια κατηγορία με πολύ διευρυμένα όρια, αφού η πολιτική ως δυναμική κρύβεται σε κάθε έκφραση και κάθε έκφανση της ζωής γενικά, πόσο μάλλον σε ένα είδος που, παρότι υποτάσσεται σε αισθητικές φόρμες και σκοπό έχει και την ψυχαγωγία, είναι πρώτιστα μέσο μετάδοσης πληροφορίας και ανάδειξης υποκειμενικών νοημάτων. Η ικανότητά του να συνθέτει έναν λόγο, συνδυάζοντας μεθόδους και συγκεντρώνοντας ποικίλο πολυσυλλεκτικό υλικό, το καθιστούν ένα μέσο που δύναται να αποκαλύψει κρυφές πτυχές των γεγονότων, να επιτρέψει διαφορετικές

¹ Ενδεικτικά: α.Οι συμμετοχές του Ελληνικού Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ είναι διαρκώς αυξανόμενες τα τελευταία 20 χρόνια. <https://www.filmfestival.gr/el/festival-gr/archive/tdf>

β. Αυξητική πορεία παραγωγών στο Ηνωμένο Βασίλειο : <https://www.statista.com/statistics/297477/number-of-documentary-films-released-in-the-uk-and-ireland/>

γ. Αντίστοιχη αύξηση παραγωγών στις ΗΠΑ με σημαντική εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία (Κακλαμανίδου, 2009:120), Arthur, P. (2005). Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary. Cinéaste, 30(3), p. 18

αναγνώσεις παραδεδομένων αληθειών, να αμφισβητήσει κυρίαρχες αφηγήσεις και να συμμετάσχει στην παραγωγή δημόσιου λόγου. Επομένως, ως μέσο έκφρασης με τη δυνατότητα να απευθύνεται σε ένα -μικρότερο ή μεγαλύτερο- κοινό είναι ένα είδος με βαθιά δημοκρατικά χαρακτηριστικά, συνώνυμο της ελεύθερης έκφρασης και της διακίνησης ιδεών. Σε αυτό το πλαίσιο και με αφορμή την παραγωγή σημαντικού αριθμού ντοκιμαντέρ με κοινό θέμα, δηλαδή τη δράση της Χρυσής Αυγής, αλλά και την αξιολογή ανάπτυξη του πολιτικού ντοκιμαντέρ γενικά, στην παρούσα εργασία επιχειρείται η αποτύπωση και καταγραφή των παραγόμενων λόγων και των εκφραζόμενων ιδεολογιών μέσα στα υπό εξέταση ντοκιμαντέρ.

Επιπλέον, γίνεται μια εκτενής ιστορική αναδρομή, που σκοπό έχει να αναδείξει τα κυρίαρχα ρεύματα που όρισαν το ντοκιμαντέρ, αλλά και την αξιοποίησή του ως πολιτικό εργαλείο από ελεύθερα ή ανελεύθερα καθεστώτα, σε συνθήκες ειρήνης ή πολέμου, είτε ως μέσο χειραγώγησης στα χέρια των ισχυρών, είτε δίνοντας φωνή σε κοινωνικές ομάδες που βρίσκονταν στο περιθώριο και διεκδικώντας τα δικαιώματα των καταπιεσμένων. Περνώντας μέσα από τα κινήματα των δεκαετιών του '60 και του '70, αποτυπώνοντας την πραγματικότητα των αποκλεισμένων κοινωνικών ομάδων τη δεκαετία του '80, το πολιτικό ντοκιμαντέρ στο τέλος του αιώνα στράφηκε σε έναν νέο ακτιβισμό, που εκφράστηκε από δημιουργούς όπως ο Michael Moore, ώσπου συνάντησε τη ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη των οπτικοακουστικών μέσων στις πρώτες δεκαετίες του 21^{ου} αιώνα και την επικράτηση του διαδικτύου ως κυρίαρχου «καναλιού» διάχυσης της πληροφορίας και της εικόνας.

Στην Ελλάδα, το πολιτικό ντοκιμαντέρ των τελευταίων δεκαετιών γνωρίζει άνθηση τα τελευταία χρόνια, αν και συχνά είναι συνδεδεμένο με το τηλεοπτικό δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ, το οποίο αναπτύσσεται τόσο στην ιδιωτική όσο και στη δημόσια τηλεόραση. Γεγονότα – σταθμοί όπως η καθιέρωση την τελευταία εικοσαετία ξεχωριστού κινηματογραφικού φεστιβάλ ντοκιμαντέρ συντέλεσαν στην περαιτέρω ανάπτυξη του είδους, ενώ η οικονομική κρίση προκάλεσε ένα ντόμινο αλλαγών που δεν άφησαν ανεπηρέαστο το ντοκιμαντέρ. Η επικράτηση της ψυχαγωγίας, η στροφή σε χαμηλής αισθητικής τηλεοπτικά προγράμματα και η

περιορισμένη δυνατότητα ελεύθερης εκφοράς πολιτικού λόγου που υπαγορεύτηκε από τις νέες σχέσεις που διαμορφώθηκαν μεταξύ κυρίαρχων ΜΜΕ και πολιτικών δυνάμεων, οδήγησε μεγάλη μερίδα των «ανεξάρτητων» δημοσιογράφων να στραφούν στο διαδίκτυο, το οποίο προς το παρόν διατηρεί πιο ελαστικά όρια, επιτρέποντας τη δημιουργία εναλλακτικών πόλων ενημέρωσης.

Στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της οικονομικής κρίσης οφείλονται –εν μέρει- αλλαγές στο πολιτικό σκηνικό, που έφεραν περιθωριακές και ακραίες φασιστικές ομάδες όπως η Χρυσή Αυγή στο προσκήνιο της πολιτικής σκηνής, δίνοντας τον χώρο και το πεδίο να αναπτυχθεί μια δυναμική που εκτάθηκε από την ακραία ρατσιστική ρητορική μέχρι την ευρεία και κλιμακούμενη εγκληματική δράση. Ήταν αναμενόμενο στο πλαίσιο αυτό να ανακινηθεί το ενδιαφέρον πολλών Ελλήνων και ξένων δημιουργών για την κινηματογράφηση αυτής της πορείας. Το πεδίο πρόσφερε πλούσιο υλικό, αφού η Χρυσή Αυγή απολάμβανε μεγάλης τηλεοπτικής προβολής, είχε μεγάλη δραστηριότητα σε πολλούς τομείς της δημόσιας ζωής και –το σημαντικότερο- σε μια περίοδο δέκα περίπου ετών γνώρισε μεγάλες εξελίξεις και αλλαγές που κατέστησαν ακόμα πιο ενδιαφέρουσα την καταγραφή της διαδρομής της. Από την αφάνεια και το περιθώριο, στην πρώτη παρουσία το 2009 σε κεντρικό δημοτικό συμβούλιο, την κοινοβουλευτική εκπροσώπηση το 2012 και την ευρεία αποδοχή από μεγάλο μέρος της κοινωνίας, μέχρι την κλιμάκωση των δολοφονικών επιθέσεων, τη συγκρότηση κατηγορητηρίου για εγκληματική οργάνωση, την προφυλάκιση των ηγετικών στελεχών της, την αποδυνάμωση και τη δικαστική καταδίκη της, η Χρυσή Αυγή αποτελεί ένα «case study» πρόσφορο για έρευνα σε πολλά επιστημονικά πεδία. Οι δημιουργοί, κινηματογραφιστές και δημοσιογράφοι, έχοντας διαφορετικά εφαιτήρια, χρησιμοποιώντας διαφορετικά μέσα και κινούμενοι σε διαφορετικά περιβάλλοντα, αποτύπωσαν μια αλήθεια –ο καθένας τη δική του- πολυπρόσωπη και πολυσυλλεκτική.

Στην εργασία αυτή καταγράφονται δώδεκα ντοκιμαντέρ με κύριο θέμα τη Χρυσή Αυγή, τα δύο εκ των οποίων αποτελούν τις μελέτες περίπτωσης και αναλύονται εκτενέστερα. Τα ντοκιμαντέρ κατηγοριοποιούνται με πρώτο κριτήριο τα κανάλια διανομής και προβολής, ενώ εξετάζονται οι αφηγηματικές μέθοδοι που

μετέρχονται οι δημιουργοί και οι ιδεολογικές τους προσεγγίσεις μέσα από τον εκφραζόμενο λόγο. Τα νοήματα και οι λόγοι (discourses) είναι έννοιες που μέσα στο ντοκιμαντέρ αποκτούν ρευστότητα και μεταβλητότητα. Το περιβάλλον και ο χρόνος προβολής ενός ντοκιμαντέρ καθώς και το εκάστοτε κοινό μεταβάλλουν τον τρόπο πρόσληψης του συμβολικού του νοήματος (Chanan, 2007:28). Τα διαφορετικά περιβάλλοντα έκθεσης και προβολής ενός ντοκιμαντέρ είναι ενδεικτικά της εξέλιξής του από έναν λόγο που αποτυπώνει το πραγματικό, σε ρυθμιστή και κομμάτι της σύγχρονης δημόσιας σφαίρας, γεγονός που το καθιστούν τελικά περισσότερο μια ηθική και πολιτική δύναμη παρά μια μορφή τέχνης (ό.π:29). Όπως επισημαίνει ο Τσέκερης (2008), «στη σύγχρονη μετα-βιομηχανική μαζική “κοινωνία των σημείων” το νοήμα είναι ένας μεταβαλλόμενος συμβολικός χώρος διαλόγου, αντιπαράθεσης και “δυναμικής διαπραγμάτευσης”, ένα δυνητικό πεδίο διαρκούς επιτελεστικής συνανάδυσης ατομικών και συλλογικών ταυτοτήτων, συνδιαμόρφωσης πολιτισμικών αξιών και ιδεολογικής σύγκρουσης». Σε αυτό το πλαίσιο, αν και δεν είναι εύκολο να διερευνηθεί ο ρόλος που μπορεί να επιτέλεσαν τα ντοκιμαντέρ αυτά ως διαμορφωτές στάσεων και τάσεων στην κοινωνία και η πιθανή συμβολή τους στη γένεση μιας πολιτικής και κινηματικής αφύπνισης του κοινού, αποδεχόμαστε τη θέση τους ως εκφραστών πολιτικού λόγου στον δημόσιο χώρο, στο κατεξοχήν πεδίο όπου μπορούν να δημιουργηθούν κάθε είδους κοινωνικές ζυμώσεις.

A ΜΕΡΟΣ: Ιστορικές και θεωρητικές προσεγγίσεις

1. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο: Το ντοκιμαντέρ ως είδος

1.1. Ορισμοί του ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα ιδιαίτερο είδος, το οποίο δεν είναι εύκολο να οριστεί απόλυτα και με ακρίβεια. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του το καθιστούν μέρος της τέχνης του κινηματογράφου, παρόλο που πολλοί τονίζουν τη συνάφειά του με τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και το δημοσιογραφικό ρεπορτάζ. Θεωρώντας το κινηματογραφικό είδος, αποδεχόμαστε ότι πρόκειται για τέχνη, επομένως αξιοποιεί την ανθρώπινη δημιουργικότητα και έχει ως στόχο τόσο να ψυχαγωγήσει, όσο και να εντυπωσιάσει, εφόσον λειτουργεί και ως θέαμα. «Υπό αυτή την έννοια, βρίσκεται πιο κοντά στη μυθοπλασία από ό,τι στη δημοσιογραφία, συνδέεται περισσότερο με τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική παρά με το ρεπορτάζ και την τηλεόραση» (Στεφανή, 2007:13).

Εντούτοις, η σχέση του ντοκιμαντέρ με την πραγματικότητα και η συνάφειά του με το δημοσιογραφικό είδος είναι σαφής και αποδεικνύεται εξ ορισμού ήδη από την ονομασία του είδους. Η λέξη «ντοκιμαντέρ» προέρχεται ετυμολογικά από το ντοκουμέντο (λατ. *doceo* = διδάσκω, αγγλ. *document* = τεκμηριώνω) και ονομάζεται ως εκ τούτου και «ταινία τεκμηρίωσης». Πρώτος ο Grierson εισήγαγε τον όρο *documentary* σε μια κριτική του για την ταινία «Moana» του Robert Flaherty στην εφημερίδα «New York Sun» στις 8 Φεβρουαρίου 1926. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Grierson ως επίθετο (*documentary value*), ωστόσο μέσα στα επόμενα 2-3 χρόνια σταδιακά άλλαξε εννοιολογικό φορτίο και κατέληξε να χρησιμοποιείται ως ουσιαστικό. Καλύφθηκε έτσι η ανάγκη για την ύπαρξη ενός όρου που θα διαχώριζε από τις ταινίες μυθοπλασίας αυτό το ευρύ πεδίο ταινιών που στηρίζονταν στην αξιοπιστία των αληθινών εικόνων και το οποίο είχε

σαφώς διαφορετικά χαρακτηριστικά παρά την ποικιλομορφία τους. (Chanan, 2007:29).

Η Παγκόσμια Ένωση Ντοκιμαντέρ (*World Union of Documentary*) το 1948 όρισε το είδος ως εξής: «Τα ντοκιμαντέρ είναι όλες οι μέθοδοι καταγραφής σε φιλμ κάθε πτυχής της πραγματικότητας που ερμηνεύεται με ειλικρινή και δικαιολογημένη ανασύνθεση, έτσι ώστε να απευθύνεται είτε στη λογική είτε στο συναίσθημα, με σκοπό την τόνωση της επιθυμίας για τη διεύρυνση της ανθρώπινης γνώσης και κατανόησης, καθώς και της ειλικρινούς προβολής προβλημάτων και λύσεων στους τομείς της οικονομίας, του πολιτισμού και των ανθρώπινων σχέσεων» (στο Gifreu, 2010:5).

Ο Grierson προχώρησε επίσης σε μια από τις πρώτες απόπειρες ορισμού του ντοκιμαντέρ χαρακτηρίζοντάς το ως τη «δημιουργική διαχείριση της πραγματικότητας» (the creative treatment of actuality), φράση που αποτυπώνει την ουσιώδη σημασία του στοιχείου της πραγματικότητας στο είδος (Chanan, 2007:31). Σύμφωνα με τον Nichols, το ντοκιμαντέρ ορίζεται πάντα συσχετιστικά και συγκριτικά με άλλα είδη (2001:20). Αυτό που πρώτιστα ξεχωρίζει τον κινηματογράφο της πραγματικότητας από τον κινηματογράφο της μυθοπλασίας είναι «ο τρόπος διαχείρισης και σύνθεσης των στοιχείων της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας και όχι τα ίδια τα στοιχεία αυτά» (Στεφανή, 2007:11). Το ντοκιμαντέρ δεν συνιστά μια αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αλλά μια αναπαράσταση του ήδη γνωστού μας κόσμου, εκφράζει μια συγκεκριμένη οπτική που πιθανώς να μην έχουμε συναντήσει ποτέ στο παρελθόν, ακόμα και αν οι πτυχές του δεν μας είναι εντελώς άγνωστες (Nichols, 2001:23). Κατά συνέπεια, ένα έργο που *αναπαριστά* την πραγματικότητα δεν πρέπει να αξιολογείται με κριτήριο την πιστότητα που παρουσιάζει (όπως θα συνέβαινε σε ένα έργο που *αναπαράγει* την πραγματικότητα), αλλά σε σχέση με την αισθητική απόλαυση που προσφέρει, τις γνώσεις, τις νέες οπτικές που ενσταλάζει (Nichols, 2001:20).

Η σχέση του είδους με την πραγματικότητα είναι επομένως τόσο σαφής όσο και πολυδιάστατη και έχει καταστήσει τον ορισμό του μια δύσκολη υπόθεση.

Αρχικά, ο όρος ντοκιμαντέρ κάλυπτε ένα μεγάλο αριθμό ταινιών με διαφορετικά χαρακτηριστικά και κοινό στοιχείο το ότι προσδιορίζονταν ως μη-μυθοπλαστικές (non-fiction) (Chanan, 2007:32). Σύμφωνα με τον Renon θα μπορούσε να λεχθεί ότι τα δύο είδη, μυθοπλασία και ντοκιμαντέρ, είναι αλληλοσυμπληρούμενα (1993:3). Σχετικά με αυτό, ο Rosen υποστηρίζει τη συγγένεια των δύο ειδών, η οποία προκύπτει από μια διαδικασία αλληλουχίας που αποτελεί ουσιαστικό συστατικό του ιστορικού λόγου. Υποστηρίζει ότι η αφηγηματικότητα (narrativity) προβάλλει ως μια ουσιώδης ιδιότητα που ενοποιεί την ιστορία με το ντοκιμαντέρ και τις ταινίες μυθοπλασίας (1993).

Οι απόψεις που έχουν διατυπωθεί και οι ορισμοί που μας έχουν παραδοθεί καταδεικνύουν τη διφορούμενη και αμφιλεγόμενη φύση του ντοκιμαντέρ, ειδικά όταν προκύπτει η ανάγκη ορισμού και προσδιορισμού του περιεχομένου του, των μέσων και των πρακτικών που χρησιμοποιεί, και ιδιαίτερα όταν εξετάζεται η σχέση του με την αλήθεια και την πραγματικότητα. Ο Plantinga θεωρεί ως ντοκιμαντέρ αυτό που προβάλλεται ως πιστή και αυθεντική αναπαράσταση της πραγματικότητας (*asserted veridical representation*). Συμπληρώνει επίσης ότι σκοπός του ντοκιμαντέρ είναι η πρόσληψη του οπτικοακουστικού υλικού της ταινίας ως αξιόπιστη πηγή που παραπέμπει σε πραγματικά γεγονότα (Plantinga, 2005:114-115). Από την άλλη, το ντοκιμαντέρ κινείται σε γενικές γραμμές στο πλαίσιο της διαδρομής και των πρακτικών που ακολουθεί ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος (Alberó, 2009:19).

Το ντοκιμαντέρ εν τέλει ισορροπεί ανάμεσα στην «τέχνη και την έρευνα, την ευχαρίστηση και την αλήθεια» (Σκοπετέας, 2009:242). Παρατίθενται τα λεγόμενα του Bill Nichols από μια καταγεγραμμένη συζήτηση:

«Μερικές φορές το ντοκιμαντέρ διαθέτει δύο πλευρές: από τη μία έχουμε τη δημοσιογραφική πρακτική, όπου λέξεις όπως “πιστότητα”, “ισορροπία”, “αντικειμενικότητα”, “αλήθεια”, “πραγματικότητα”, “διπλοκάλυψη ιστορίας” και “έλεγχος των δεδομένων” έχουν ιδιαίτερη αξία, ακόμη και αν υπάρχει διαφωνία σχετικά με το πώς εφαρμόζονται. Από την άλλη, μέσα στη διευρυμένη παράδοση του ντοκιμαντέρ υπάρχει η αίσθησή του ως έργο τέχνης, μια εκφραστική πρακτική συνδεδεμένη με μια μεγάλη κινηματογραφική παράδοση (...) μια παράδοση στην

οποία λέξεις όπως “ειλικρίνεια”, “συνείδηση”, “τιμιότητα”, “φαντασία”, “δύναμη”, “επίδραση” και μερικές φορές ακόμα και “ομορφιά” έχουν γνήσια αξία» (Bernard Curran&Rabin, 2009:143-144)

Ένας θεμελιώδης ορισμός περιγράφει το ντοκιμαντέρ ως τον κινηματογράφο που στηρίζεται σε πραγματικά γεγονότα και δεν χρησιμοποιεί τα παραδοσιακά μέσα που χρησιμοποιούνται σε μυθοπλαστικές ταινίες και επομένως, όπως έχει ήδη λεχθεί, καταγράφει την υπάρχουσα πραγματικότητα, σε αντίθεση με τη μυθοπλασία που κατασκευάζει μια νέα πραγματικότητα. Όμως, η υποκειμενικότητα είναι τελικά πάντα παρούσα στο ντοκιμαντέρ και η πραγματικότητα που παρουσιάζεται είναι προϊόν κατασκευής, επεξεργασίας, προσωπικής σκοπιάς και δεν αντιπροσωπεύει κάποια απόλυτη αλήθεια. Η προσωπική ματιά του δημιουργού και πλήθος άλλων παραγόντων, όπως οι γωνίες λήψης, τα κάδρα που επιλέγονται, τα τεκμήρια και ο τρόπος παρουσίασής τους, τοποθετούν το ντοκιμαντέρ μεταξύ τέχνης και δημοσιογραφίας και το καθιστούν εξ ορισμού υβριδικό είδος. Μπορεί εν τέλει να ιδωθεί «ως ένα μετα-είδος που συνεχώς εγείρει ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο που το κοινωνικό πλαίσιο της πολιτιστικής αναπαράστασης μεταβάλλεται σε περιεχόμενο για το ντοκιμαντέρ, δηλαδή πώς η εξωτερική όψη ενός έργου τέχνης μετατρέπεται στο εσωτερικό του νόημα» (Kahana, 2008).

1.2. Κατηγοριοποιήσεις

Από τη στιγμή που το ντοκιμαντέρ είναι μια περιεκτική και πολυποίκιλη κατηγορία, περιλαμβάνει ταινίες πολλών διαφορετικών τύπων που εντάσσονται σε διαφορετικά πλαίσια με διαφορετικούς τρόπους (Valkola, 2009:38). Πέρα από το ζήτημα ενός απόλυτου και κοινά αποδεκτού ορισμού, εξίσου πολύπλοκο και αμφιλεγόμενο θέμα που εγείρει διαφωνίες έχει αποδειχθεί η κατηγοριοποίηση των ταινιών ντοκιμαντέρ. Τα κριτήρια κατηγοριοποίησης μπορούν σαφώς να διαφέρουν, επομένως είναι πιθανό να γίνει μια ταξινόμηση με βάση το περιεχόμενο, τα μέσα που χρησιμοποιεί, τους σκοπούς του δημιουργού ή τους τρόπους αφήγησης.

Ταξινομώντας τα ντοκιμαντέρ ως προς τον τρόπο αφήγησης και παρουσίασης του θέματος, ο Nichols εντοπίζει έξι τρόπους μορφικής παραγωγής· τον ποιητικό,

τον επεξηγηματικό, τον παρατηρητικό, τον συμμετοχικό, τον αυτοπαθή και τον επιτελεστικό. Στον ποιητικό (poetic), κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζουν τα αισθητικά και τα μορφολογικά στοιχεία, ενώ απορρίπτεται η συμβατική επεξεργασία σύμφωνα με την οποία ο χρόνος και ο χώρος παρουσιάζονται γραμμικά. Αντ' αυτού, διερευνώνται συσχετίσεις και μοτίβα που περιλαμβάνουν χρονικούς ρυθμούς και χωρικές αντιπαραθέσεις. Η διάσταση του ντοκιμαντέρ στον ποιητικό τρόπο αναπαράστασης πηγάζει κυρίως από τον βαθμό στον οποίο οι μοντερνιστικές ταινίες βασίζονται στον ιστορικό κόσμο για το υλικό τους (2001:102-105).

Το επεξηγηματικό ντοκιμαντέρ (expository) θέτει ένα πλαίσιο περισσότερο ρητορικό και επιχειρηματολογικό και πολύ λιγότερο αισθητικό ή ποιητικό. Απευθύνεται άμεσα στον θεατή, με τη χρήση σπικάζ (voice-over) ή αφηγητή και, είτε θέτει υπ' όψιν του μια προοπτική, είτε προβάλλει ένα επιχείρημα ή αφηγείται μια ιστορία. Παράλληλα με τον λόγο εκτίθενται εικόνες και αρχειακό υλικό, που τεκμηριώνουν τα αφηγούμενα βοηθώντας στην περαιτέρω κατανόηση του θέματος. Στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην πληροφορία που διοχετεύεται από τη φωνή του αφηγητή και, σε αντίθεση με τον παραδοσιακό ρόλο που διαδραματίζουν στον κινηματογράφο, οι εικόνες εδώ έχουν δευτερεύοντα και υποστηρικτικό ρόλο. Υποστηρίζει έτσι την εντύπωση της αντικειμενικότητας των λεγομένων και ενός στιβαρού επιχειρήματος ενώ διευκολύνεται η γενίκευση και η μεγάλης κλίμακας επιχειρηματολογία (2001:105-109).

Το ντοκιμαντέρ παρατήρησης (observational), αποσκοπεί στην αποστασιοποιημένη παρουσίαση του θέματος χωρίς την εμφανή παρέμβαση του δημιουργού και περιλαμβάνει την καταγραφή της πραγματικότητας όπως συμβαίνει άμεσα, αυθόρμητα και χωρίς διαμεσολάβηση, από μια κάμερα διακριτικά τοποθετημένη στον χώρο. Στοχεύει σε μια σύλληψη της πραγματικότητας με τη μέγιστη δυνατή αίσθηση ρεαλισμού. Η παρουσία της κάμερας «επί σκηνής» βεβαιώνει την παρουσία της στον ιστορικό κόσμο. Αυτό εδραιώνει μια αίσθηση εμπλοκής με τον άμεσο, οικείο και προσωπικό χαρακτήρα των διαδραματιζομένων (2001:109-115).

Στο συμμετοχικό ντοκιμαντέρ (participatory), ο δημιουργός παρακολουθεί και συμμετέχει ο ίδιος στα γεγονότα που θέλει να αφηγηθεί, όπως συμβαίνει στις ανθρωπολογικές επιστήμες όπου ο ερευνητής βρίσκεται συνεχώς στο πεδίο έρευνας. Ο δημιουργός σε αυτή την περίπτωση μεταβαίνει στο πεδίο και συμμετέχει ενεργά στις δραστηριότητες που θέλει να αφηγηθεί, μεταφέροντας στη συνέχεια την προσωπική του εμπειρία. Αυτή η μέθοδος εστιάζει στη σχέση ανάμεσα στον σκηνοθέτη και το αντικείμενο κινηματογράφησης, ενώ θέτει τον δημιουργό «επί σκηνής» και τον καθιστά ερευνητή, δίνοντας μια αυθεντική όψη του φιλμογραφούμενου γεγονότος (2001:115-123).

Στον αυτοπαθή τρόπο (reflexive), η διαδικασία δημιουργίας, η εξέλιξη που οδηγεί στο αποτέλεσμα, γίνεται το κύριο αντικείμενο παρακολούθησης. Το ντοκιμαντέρ εδώ εστιάζει στη διαδικασία της διαπραγμάτευσης μεταξύ του σκηνοθέτη και του θεατή, ενώ παράλληλα απομυθοποιείται η διαδικασία παραγωγής. Κατά κάποιον τρόπο, αυτού του είδους οι ταινίες μας ζητούν να δούμε το ντοκιμαντέρ ως αυτό που πραγματικά είναι, δηλαδή κατασκευή μιας αναπαράστασης, πέρα από τον προφανή σκοπό που είναι να δούμε όψεις του κόσμου μέσω αυτού (2001:125-130).

Στο επιτελεστικό ντοκιμαντέρ (performative), ο ίδιος ο δημιουργός, με την παρέμβασή του, προκαλεί πολλά από τα γεγονότα ή τις συνθήκες που πρόκειται να κινηματογραφηθούν. Υπογραμμίζει την πολυπλοκότητα των γνώσεών μας για τον κόσμο, τονίζοντας τις υποκειμενικές και συναισθηματικές του διαστάσεις, μέσω καινοτόμων αφηγηματικών δομών και πιο υποκειμενικών μορφών αναπαράστασης, ενώ θέτει σε δεύτερη μοίρα τη ρεαλιστική αναπαράσταση του κόσμου. Το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ πρωτίστως απευθύνεται στον θεατή συναισθηματικά και εκφραστικά και δευτερευόντως παρουσιάζει τον πραγματικό κόσμο. Επιδιώκει να ωθήσει τον θεατή σε μια υποκειμενική ταύτιση/σχέση με τη συγκεκριμένη προοπτική του για τον κόσμο (2001:130-133).

Ο Renon (1993:21-35) χρησιμοποιεί τη θεωρία της ποίησης και προτείνει μια ταξινόμηση βασισμένη στη συγκεκριμένη διαδικασία σύνθεσης, λειτουργίας και αποτελέσματος. Βασίζεται σε τέσσερις θεμελιώδεις τάσεις ή αισθητικές και

ρητορικές λειτουργίες, τις οποίες κατονομάζει «τρόπους επιθυμίας» (modes of desire), οι οποίοι αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο στη συζήτηση για το ντοκιμαντέρ εδώ και δεκαετίες. Οι τέσσερις αυτοί τρόποι, τους οποίους σκόπιμα ονομάζει με ενεργητικά ρήματα θέλοντας να τονίσει ότι πρόκειται για ενεργητική διαδικασία, είναι οι εξής: α)«Το να καταγράφεις, να αποκαλύπτεις ή να διατηρείς», που περιλαμβάνει μια μιμητική λειτουργία, κοινή σε όλα τα κινηματογραφικά είδη, αλλά περισσότερο εμφανή στα εθνογραφικά ή ανθρωπολογικά ντοκιμαντέρ. β)«Το να πείθεις ή να προωθείς», που περιλαμβάνει αισθητικές και επιχειρηματολογικές τεχνικές πειθούς για την επίτευξη κοινωνικών και προσωπικών στόχων, όπως για παράδειγμα στα ντοκιμαντέρ του Grierson και της βρετανικής σχολής. γ)«Το να αναλύεις ή να εξετάζεις», μια λειτουργία μιμητική και λογική, αλλά πιο «εγκεφαλική» σε σχέση με τον πρώτο τρόπο. Εδώ, η αισθητική προσέγγιση επιδιώκει την ενεργή συμμετοχή του κοινού, και αυτό τον τρόπο τον συναντάμε στον Άμεσο Κινηματογράφο αλλά ακόμα και σε πρωτοπόρους όπως ο Dziga Vertov. δ)«Το να εκφράζεις», μια αισθητική λειτουργία θεμελιώδη στο ντοκιμαντέρ που όμως τείνει να απορρίπτεται εξαιτίας μιας προσκόλλησης της κοινωνίας στην επιστημονικότητα. Συναντάται σε αισθητικές σχολές όπως το αβάν-γκαρντ, στα ανθρωπολογικά ντοκιμαντέρ του Flaherty και άλλου.

Οι παραπάνω ταξινομήσεις βοηθούν στη χαρτογράφηση του πεδίου του ντοκιμαντέρ, ωστόσο πρέπει να αναφερθεί ότι υπάρχουν πολλά άλλα είδη που εμπίπτουν μερικώς ή δεν εμπίπτουν στις παραπάνω κατηγορίες, ή διαμορφώθηκαν στο πέρασμα του χρόνου καταλήγοντας να συγκροτούν αυτόνομα είδη. Για παράδειγμα, το πολυσυλλεκτικό ντοκιμαντέρ, ένα υβρίδιο ανάμιξης αρχειακού υλικού με πρόσφατα γυρισμένο υλικό, που κάποτε θα εντασσόταν στο επεξηγηματικό και ενίοτε στο συμμετοχικό ντοκιμαντέρ, ωστόσο πλέον είναι ασφαλές να πούμε ότι συνιστά αυτόνομο είδος και μάλιστα ένα από τα κυρίαρχα είδη στην ψηφιακή εποχή (Σκοπετιάς, 2009:244). Το docufiction (ντοκιμυθοπλασία), ένα μικτό κινηματογραφικό είδος ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία, που αντλεί και αφομοιώνει δημιουργικά, στοιχεία και από τις δύο τέχνες (Παγουλάτος, 2009:181). Το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ χρησιμοποιεί ηθοποιούς, προκειμένου να αναπαραστήσει ένα γεγονός για το οποίο διατίθεται

πιθανόν κάποιο γραπτό αρχειακό υλικό, αλλά όχι οπτικοακουστικό (Beatty, 2004:148). Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι οι κάθε είδους ταξινομήσεις, διευκολύνουν μεν το ερευνητικό έργο, ωστόσο περιπλέκονται από τη συνεχή εμφάνιση νέων υβριδικών υπο-ειδών.

2. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Ιστορική αναδρομή

2.1. Τα πρώτα βήματα

Η γέννηση του ντοκιμαντέρ σχετίζεται άμεσα με τη γέννηση του κινηματογράφου εν γένει. Οι νέες τεχνολογικές ανακαλύψεις του τέλους του 19^{ου} αιώνα άνοιξαν τον δρόμο για την ανακάλυψη της τέχνης της φωτογραφίας και στη συνέχεια του κινηματογράφου. Η εφεύρεση του κινηματογράφου ήταν μια πραγματική αποκάλυψη, αφού οι άνθρωποι δεν είχαν δει ποτέ πριν εικόνες που να αναπαριστούν με τόση ακρίβεια την πραγματικότητα, δεν είχαν δει ποτέ πριν τόσο πειστικές και πιστές αναπαραστάσεις της εικόνας (Nichols, 2001:83).

Το 1895 οι αδερφοί Auguste και Louis Lumière εφευρίσκουν τον κινηματογράφο, μια μηχανή λήψης, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ, που εμφάνιζε σε οθόνη εικόνες με ρυθμό 16 καρέ ανά δευτερόλεπτο. Το βασικό προτέρημά της ήταν το μικρό βάρος της (μόλις 20 κιλά) που της επέτρεπε να είναι εύχρηστη και φορητή και άρα να μεταφέρεται ώστε να κινηματογραφούν εικόνες της καθημερινότητας οπουδήποτε. Η πρώτη τους ταινία κατέγραφε την έξοδο των εργατών από το εργοστάσιό τους μετά τη λήξη της βάρδιάς τους (*Workers leaving the Lumière factory*) και στη συνέχεια κινηματογράφησαν πολλές ταινίες μικρής διάρκειας με εικόνες της αστικής ζωής (Barnouw, 1993:7). Οι αδερφοί Lumière, παρότι δεν θεωρούνταν σκηνοθέτες, αλλά περισσότερο εφευρέτες, θεμελίωσαν το κινηματογραφικό είδος. Οι μικρής διάρκειας ταινίες τους μετέφεραν μια αίσθηση αυθεντικότητας που τις καθιστά προδρόμους και του ντοκιμαντέρ, μια και αποτελούσαν ένα μικρό «παράθυρο» στην πραγματικότητα (Nichols, 2001:83), αυτό που κάποιοι ονομάζουν μια «φέτα ζωής».

Οι δημιουργοί των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα είχαν ως στόχο να παράγουν εικόνες γεγονότων επαρκώς τεκμηριωμένες, που να πείθουν τον θεατή ότι τα αφηγούμενα συνέβησαν όπως παρουσιάζονται, ανεξάρτητα αν απεικόνιζαν το αυθεντικό γεγονός ή ήταν αναπαράστασή του (Ellis, 2012:12). Εκδηλώσεις, τελετές, εορτασμοί παντός είδους ήταν σύνηθες υλικό των πρώτων ταινιών. Σε αυτό το πλαίσιο, χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η στέψη του Εδουάρδου του 7^{ου} το 1902, η οποία λόγω ελλιπούς φωτισμού δεν μπορούσε να φιλμογραφηθεί εν τη γενέσει της, οπότε γυρίστηκε μια αναπαράσταση στο στούντιο του σκηνοθέτη George Méliès. Οι αναπαραστάσεις γενικώς ήταν αποδεκτές τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, με την προϋπόθεση ότι συνοδεύονταν από επαρκή έρευνα, μαρτυρίες και ικανή στοιχειοθέτηση (Ellis, 2012:21).

2.2. Ο Robert Flaherty και «Ο Νανούκ του Βορρά»

Το ντοκιμαντέρ αναδύθηκε ως ξεχωριστό είδος, διαχωριζόμενο από τη μυθοπλασία αλλά και τα ενημερωτικά Επίκαιρα, μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και εξελίχθηκε διαφορετικά σε πολλές χώρες ισορροπώντας μεταξύ ψυχαγωγίας και προπαγάνδας, μεταξύ πραγματικότητας και απόδρασης από αυτήν (Chanan, 2007:68). Η πρώτη ταινία ντοκιμαντέρ ήταν «Ο Νανούκ του Βορρά» (*Nanook of the North*) του Robert Flaherty το 1922, ταινία ορόσημο στην ιστορία του είδους (Chanan, 2007:71) και ενδεικτική των νέων πρακτικών που ανέδειξε το ντοκιμαντέρ (Grierson στο Beattie, 2004:30). Η ταινία παρουσιάζει τη ζωή των Εσκιμών της φυλής Ινουίτ, παρακολουθώντας την καθημερινότητα του πρωταγωνιστή της, του Νανούκ, και της οικογένειάς του. Έτσι, βλέπουμε τον Νανούκ να επιδιορθώνει ένα καγιάκ, να φτιάχνει ένα ιγκλού, να ψαρεύει στα παγωμένα νερά και να κυνηγά μια φώκια. Οι σκηνές αυτές βέβαια δεν ήταν αποτέλεσμα αυθόρμητης καταγραφής στην κάμερα, αντίθετα ο Flaherty ζητούσε από τους κινηματογραφούμενους να αναπαραστήσουν καθημερινές συνήθειες που είχαν πλέον εκλείψει, κάτι για το οποίο έλαβε σφοδρή κριτική, με τους επικριτές του να αμφισβητούν την αυθεντικότητα του αποτελέσματος (Στεφανη, 2007:22).

Ο δημιουργός στηρίχτηκε στις ισχυρές διαπροσωπικές σχέσεις που δημιούργησε με τους ανθρώπους που μελετούσε μένοντας για 15 μήνες στο πεδίο έρευνας (Στεφανή, 2007:20). Το βασικό στοιχείο που υιοθέτησε ο Flaherty είναι «η κατασκευή μιας ιστορίας η οποία, αν και στηρίζεται στην πραγματικότητα, έχει δραματικό χαρακτήρα, διαθέτει, με άλλα λόγια, αφηγηματική δομή με αρχή, μέση και τέλος, καθώς και έναν πρωταγωνιστή, έναν “ήρωα”» (Στεφανή, 2007:21). Ο Flaherty εξάσκησε αυτό που έκτοτε ονομάζεται «συμμετοχική παρατήρηση» (Beattie, 2004:30) καθώς και την επιτόπια έρευνα, δηλαδή τη μακροχρόνια και συστηματική παρατήρηση της κοινωνίας που μελετάται (Στεφανή, 2007:21).

Η σημαντικότερη συνεισφορά του «Νανούκ του Βορρά» είναι πιθανώς η -ως έναν βαθμό- μεταστροφή σε μια πιο ουμανιστική οπτική στο ντοκιμαντέρ, που ως τότε παρουσίαζε τις παραδοσιακές κοινωνίες με το απρόσωπο βλέμμα των αποικιοκρατικών ταινιών. Βέβαια, αναφέρει η Στεφανή (2007:24), αν και αυτή η διαφορετική παρουσίαση έστρεψε το ενδιαφέρον του κοινού στη φυλή των Εσκιμώων, το ενδιαφέρον αυτό παρέμεινε σε επίπεδο αντιμετώπισής τους ως αξιοθέατα, χωρίς ωστόσο αυτό να μειώνει την μεγάλη προσφορά του Flaherty στο εθνολογικό ντοκιμαντέρ.

2.3. Ο Dziga Vertov και «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή»

Το 1929, ο Ρώσος κινηματογραφιστής Dziga Vertov εγκαινιάζει μια νέα εποχή στο ντοκιμαντέρ, με την ταινία «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» (*Man with a movie camera*), που ανήκε στην κατηγορία των «ντοκιμαντέρ πόλεων», μια σειρά ιμπρεσιονιστικών ντοκιμαντέρ που χαρακτηρίζονται και ποιητικά δοκίμια και που στόχο έχουν να σκιαγραφήσουν το πορτρέτο μιας πόλης μέσα από τη ματιά του δημιουργού (Στεφανή, 2007:27). Στην ταινία καταγράφονται εικόνες από την καθημερινότητα ακολουθώντας μια χαλαρή χρονολογική αφηγηματική δομή, που φαινομενικά καλύπτει μία ημέρα από το πρωί έως το βράδυ. Ο Vertov, που πίστευε ότι το ντοκιμαντέρ μπορεί να μας οδηγήσει σε μια

επαναστατική οπτική του κόσμου, με την ταινία αυτή παραδίδει ένα δοκίμιο πάνω στις δυνατότητες του κινηματογράφου (Στεφανή, 2007:29), αποκαλύπτοντας τις δυνατότητες του μέσου αυτού να καταγράψει, να περιγράψει, να ανασυνθέσει και να «συλλογιστεί» την πραγματικότητα (Νικολακάκης, 2009:99).

Η ταινία υιοθετεί έναν ποιητικό, αυτοαναφορικό και αναλυτικό τρόπο και καταγράφει τη μεταβλητική δύναμη των μαζών που συντονισμένα, όπως και η κινηματογραφική μηχανή, κινούνται στον χώρο διαμορφώνοντας τη νέα μετεπαναστατική σοβιετική κοινωνία (Nichols, 2001:90). Αυτή η αυτοαναφορικότητα είναι που ξεχωρίζει τον «Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή» από τις άλλες ταινίες πόλης. Σύμφωνα με τη Στεφανή (2007:32), «ο όρος δηλώνει την αναφορά του συγγραφέα στην ίδια την πράξη της λογοτεχνικής γραφής, με σκοπό την επισήμανση του επινοημένου χαρακτήρα των κειμένων και τη διαμόρφωση μιας κριτικής ματιάς από την πλευρά του αναγνώστη». Στη συγκεκριμένη περίπτωση, αυτοαναφορικότητα συνιστά το ότι περιέλαβε μέσα στην ίδια την ταινία πλάνα από τη διαδικασία του μοντάζ, πλάνα από την προβολή της ταινίας σε κοινό, πλάνα του οπερατέρ της ταινίας και αδελφού του Mikhail Kaufman να τραβά υλικό για την ταινία κ.ά.

Ο Vertov, επεδίωκε το απρόοπτο και αποκήρυξε τον κινηματογράφο της μυθοπλασίας, αντιτάσσοντας την ιδέα του «κινηματογράφου-μάτι» που αποτυπώνει τη ζωή στην αληθινή της διάσταση. Ο κινηματογράφος-μάτι είναι το εργαλείο που ξεπερνά τους περιορισμούς της δια γυμνού οφθαλμού ανθρώπινης παρατήρησης (Chanan, 2007:68), παραμένοντας αόρατο από το κινηματογραφούμενο αντικείμενο, καθώς η παρέμβαση της κάμερας τροποποιεί τη συμπεριφορά των ανθρώπων (Σαντούλ, 1985:29). Το ανεπεξέργαστο κινηματογραφικό υλικό αποκτά τη νοηματοδότησή του μέσα από τη διαδικασία του μοντάζ (Chanan, 2007:70), το οποίο «απελευθερώνει την πραγματικότητα από τα όρια τόπου και χρόνου και τη σχέση αιτίου και αιτιατού» (Στεφανή, 2007:28). Ο Dziga Vertov είχε επιρροές τόσο από τον φουτουρισμό, που, σύμφωνα με τον Enzensberger διεκήρυξε ότι «η τέχνη δεν είναι ένας καθρέφτης που αντανακλά τους ιστορικούς αγώνες, αλλά το όπλο στα χέρια των αγωνιζόμενων» (στο Chanan, 2007:70), όσο και από τον

κονστρουκτιβισμό, που συνέκρινε τη δημιουργία των έργων τέχνης με τις μεθόδους και τα μέσα που μεταχειρίζεται η μηχανική και η οικοδομική.

2.4. Ο John Grierson και το Βρετανικό Κίνημα

Το 1930 ο John Grierson, πρωτοπόρος και θεμελιωτής του είδους, έθεσε το ζήτημα του ντοκιμαντέρ ως εργαλείου κοινωνικής εκπαίδευσης και κοινωνικής κριτικής. Ιδρυτής του «Βρετανικού Κινήματος», μετατόπισε το πεδίο ενδιαφέροντος από το *αισθητικό* στο *πληροφοριακό* και το *κοινωνιολογικό* (Στεφανή, 2007:43, Chanan, 2007:133). Ο Grierson, το διάστημα 1924-1927 βρισκόταν στις ΗΠΑ για σπουδές όπου ήρθε σε επαφή με τις –καθοριστικές για το έργο του- ιδέες του Walter Lippmann, συγγραφέα που η θεματολογία του περιλάμβανε ζητήματα κοινωνικά και πολιτικά. Επιστρέφοντας, βαθιά επηρεασμένος από τις ιδέες με τις οποίες ήρθε σε επαφή τα χρόνια των σπουδών του, ίδρυσε το Βρετανικό Κίνημα, μια ομάδα ερασιτεχνών κινηματογραφιστών, που λειτούργησε στο πλαίσιο μιας κρατικής εταιρείας, της EMB (Empire Marketing Board) και με τη στήριξη της οποίας κατάφερε να επεκτείνει την παραγωγή ταινιών ντοκιμαντέρ, ενώ στη συνέχεια εντάχθηκε στο Γενικό Κρατικό Ταχυδρομείο (GPO) (Beattie, 2004:27). Ο ίδιος σκηνοθέτησε μόνο μια ταινία («Drifters», 1929) αλλά ήταν πίσω από την παραγωγή εκατοντάδων άλλων, μεταξύ των οποίων κάποιες από τις πιο εμβληματικές του Βρετανικού Κινήματος («Songs of Ceylon», 1934, του Basil Wright, «Night Mail», 1936, των Wright και Harry Watt κ.ά).

Η συμβολή του Grierson στο ντοκιμαντέρ μπορεί να ιδωθεί όχι μόνο ως μια πιο ρεαλιστική και «πρακτική» προσέγγιση στα κοινωνικά ζητήματα, αλλά και ως μια πιο συντηρητική εκδοχή της αισθητικής του σοβιετικού κινηματογράφου (Nichols, 2001:147). Οι Σοβιετικοί κινηματογραφιστές (Vertov, Viktor Turin) πράγματι άσκησαν σημαντική επιρροή στο έργο του Grierson, ιδιαίτερα ως προς την αντίληψή τους για «τον κινηματογράφο ως ιδεολογικό φορέα που μπορεί και πρέπει να ασκεί κοινωνική παρέμβαση». Όπως οι Ρώσοι κινηματογραφιστές έβλεπαν το ντοκιμαντέρ ως εργαλείο στην υπηρεσία της επανάστασης, έτσι και ο

Grierson θεωρούσε ότι ο ντοκιμαντερίστας οφείλει να ευαισθητοποιήσει τους πολίτες σχετικά με κοινωνικά ζητήματα, να βελτιώσει μέσα από αυτή τη διαδικασία την κοινωνική τους θέση, δρώντας κατ' αυτόν το τρόπο και κατ' αναλογία «πατριωτικά» (Στεφανή, 2007:46). Όμως, ενώ οι Ρώσοι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές προσέφεραν έργα με ριζοσπαστική κινηματογραφική γραφή -πέρα από το πολιτικό και κοινωνικό μήνυμα που ήθελαν να μεταδώσουν-, αντίθετα, από άποψη κινηματογραφικής φόρμας, τα ντοκιμαντέρ του Βρετανικού Κινήματος δεν παρουσίαζαν μεγάλο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον και ήταν μέτριας έμπνευσης (Στεφανή, 2007:46-48). Αυτό βέβαια ήταν συνειδητή επιλογή των δημιουργών, που αδιαφορούσαν για την αισθητική και ποιητική πλευρά του ντοκιμαντέρ, εστιάζοντας το ενδιαφέρον τους αποκλειστικά στη μεταδιδόμενη πληροφορία.

Ο Grierson πίστευε ότι «το ντοκιμαντέρ πρέπει να είναι εκπαιδευτικά διδακτικό ή πολιτισμικά διαφωτιστικό» (Izod&Kilborn, 1998). Το σύγχρονο πολιτικό ντοκιμαντέρ, για το οποίο γίνεται λόγος σε επόμενο κεφάλαιο, στηρίχτηκε στις ουσιώδεις αντιλήψεις του Grierson για το ντοκιμαντέρ και συγκεκριμένα στην πεποίθησή του ότι αυτό μπορεί να δημιουργήσει «νέες μορφές κριτικής, ενεργητικής και δημιουργικής δημοκρατικής πολιτότητας (citizenship), που να ανταποκρίνονται στην περιπλοκότητα του σύγχρονου κοινωνικού και διεθνούς περιβάλλοντος και αφετέρου να αξιοποιήσει εικόνα και συναίσθημα προκειμένου να σφυρηλατήσει νέες μορφές δημόσιας απεύθυνσης, νέες συλλογικότητες, κοινωνικές αξίες και μορφές αλληλεγγύης» (στο Πασχαλίδης, 2009:218).

Το βασικό ζήτημα που θέτει το έργο που μας κληροδότησε ο Grierson, είναι το μέλλον που μπορεί να έχει ο «ατομικός ορθολογισμός» μπροστά στις κοινωνικές και οικονομικές πολυπλοκότητες της σύγχρονης ζωής στις πολυπληθείς αστικές κοινωνίες (Rosen, 1993:79). Εν τέλει, η μεγαλύτερη συνεισφορά του Grierson έγκειται αφενός στο σύνολο των νέων πρακτικών, τεχνικών και μεθόδων που εισήγαγε, αλλά πολύ περισσότερο στις θεωρητικές βάσεις και τις θεσμικές αλλαγές που έθεσε και στις οποίες στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό το σύγχρονο ντοκιμαντέρ (Beattie, 2004:26). Όπως επισημαίνει η Στεφανή, το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ που ακμάζει στις μέρες μας και που μακράν απέχει από τον κινηματογράφο,

οφείλει πολλά στο Βρετανικό Κίνημα και στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την ποίηση στην πληροφορία (2007:48).

2.5. Direct Cinema και Cinéma Vérité

Τη δεκαετία του 1960 ένα νέο είδος ντοκιμαντέρ αναδύθηκε και κατέκτησε κυρίαρχη θέση, με επίκεντρο αφενός τις ΗΠΑ, όπου ονομάστηκε Direct Cinema (άμεσος κινηματογράφος) και αφετέρου τη Γαλλία όπου πήρε την ονομασία Cinéma Vérité (κινηματογράφος – αλήθεια). Τα δύο αυτά είδη, που θεωρούνται παραλλαγές το ένα του άλλου, γνώρισαν παράλληλη ανάπτυξη στις δυο πλευρές του Ατλαντικού και άσκησαν βαθιά επιρροή στο ντοκιμαντέρ ως είδος.

Για τους δημιουργούς των δύο αυτών ρευμάτων, τα θεωρητικά και πρακτικά ζητήματα που βρίσκονταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους είχαν να κάνουν με το καθοριστικό ζήτημα της *αλήθειας*, που στη συγκεκριμένη περίπτωση λάμβανε την έννοια της δυνατότητας της κάμερας να απαθανατίσει και να αποκαλύψει αυθεντικές στιγμές της ανθρώπινης εμπειρίας (Beattie, 2004:84). Η *αλήθεια*, όπως εννοείται εδώ, σχετίζεται άμεσα με το ζήτημα της αλλαγής συμπεριφοράς όταν υπάρχει η παρουσία κάμερας. Το πρόβλημα της μεταβολής της συμπεριφοράς του φιλμογραφούμενου προσώπου εξαιτίας της παρουσίας της κάμερας έλυσε η τεχνολογική πρόοδος, που πρόσφερε στους ντοκιμαντερίστες νέα μέσα, όπως η ελαφριά φορητή κάμερα των 16mm και οι μικροί φορητοί εγγραφείς σύγχρονου ήχου. Αυτό συνεπακόλουθα, οδήγησε στη δημιουργία ολιγομελών και ευέλικτων συνεργείων που αποτελούνταν σε πολλές περιπτώσεις ακόμα και από δύο μόλις άτομα. Πλέον, οι κινηματογραφιστές μπορούσαν να δουλέψουν με εύχρηστα μέσα, με την κάμερα στον ώμο και έχοντας τη δυνατότητα για παράλληλη καταγραφή του ήχου. Με τα νέα διαθέσιμα μέσα, ο ενθουσιασμός των κινηματογραφιστών για τις νέες δυνατότητες στον τομέα της παρατήρησης ήταν παραπάνω από φανερός αφού, όπως παρατηρεί ο Winston (1993:42), η κάμερα «απέδιδε με ακρίβεια την πραγματική ζωή όπως ένα θερμόμετρο αποδίδει με ακρίβεια τη θερμοκρασία». Ο νέος εξοπλισμός εισήγαγε ένα εντελώς καινούργιο πεδίο, στο οποίο οι δημιουργοί

είχαν τη δυνατότητα να προσεγγίσουν την ανθρώπινη συμπεριφορά, που τώρα πια, εξαιτίας της διακριτικής παρουσίας της κάμερας, βρίσκει την πιο φυσική και αυθεντική της έκφραση (Graham, 1964:34).

Μια από τις σημαντικές αλλαγές που έφερε το νέο είδος, κοινή τόσο στη γαλλική όσο και στην αμερικανική σχολή, ήταν η απόρριψη της χρήσης του τριπόδου και η ελαχιστοποίηση της χρήσης του voice-over, που μέχρι τότε ήταν κυρίαρχη στο ντοκιμαντέρ και οδηγούσε σε μια μονοφωνική καταγραφή της πραγματικότητας (Στεφανή, 2007:50). Αυτός ο νέος τρόπος χρήσης του εξοπλισμού χαρακτηρίζει τόσο το Direct Cinema όσο και το Cinéma Vérité, όμως οι ομοιότητες δεν σταματούν εκεί. Και οι δύο σχολές αντιλαμβάνονται τον κινηματογράφο ως ένα μέσο που μπορεί να αποκαλύψει την αλήθεια και επιπλέον ότι «η “πραγματικότητα” βρίσκεται όχι μόνο στον υλικό κόσμο αλλά και στο μυαλό και στα συναισθήματα των ανθρώπων» (Στεφανή, 2007:62), ενώ αποστρέφονται αμφότερες τη χρήση επαγγελματιών ηθοποιών, σκηνοθετημένων καταστάσεων, την ύπαρξη σεναρίου και επιλέγουν μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση. Μια προσέγγιση που, σύμφωνα με τον Barsam (στο Beattie, 2004:83-84), φέρνει κοντά τον δημιουργό και το κοινό με το υπό κινηματογράφηση αντικείμενο. Ο Barsam ισχυρίστηκε ότι οι υποτιθέμενες διαφορές (για τις οποίες θα γίνει λόγος αμέσως μετά) είναι υπό συζήτηση και στην πραγματικότητα τα δύο είδη, παρά τις ξεχωριστές μεθόδους τους, είναι πολύ κοντά.

Ο όρος Cinéma Vérité, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Edgar Morin, τον Γάλλο κοινωνιολόγο που συνεργάστηκε με τον Jean Rouch -θεωρούμενο πατέρα της γαλλικής σχολής- για τη δημιουργία της ταινίας «Το χρονικό ενός καλοκαιριού» (*Chronique d'un été*, 1961), μιας από τις χαρακτηριστικότερες ταινίες, που αποτέλεσε φόρο τιμής στον «kino-pravda» (κινηματογράφο-αλήθεια) του Dziga Vertov (Στεφανή, 2007:56). Πράγματι, η ταινία ήταν ένα δοκίμιο για τις δυνατότητες του κινηματογράφου ως μέσου, όπως είχε υπάρξει παλαιότερα και «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή». Οι εκπρόσωποι του Cinéma Vérité ασπάστηκαν την άποψη του Vertov ότι ο κινηματογράφος «πρέπει να εμβαθύνει και να ανακαλύπτει αντί να καταγράφει επιφανειακά» (Στεφανή, 2007:56), παρόλα αυτά πίστευαν περισσότερο στην κάμερα που παρεμβαίνει στα γεγονότα

αποκαλύπτοντας την ουσία τους, παρά στην «αόρατη κάμερα» του Ρώσου κινηματογραφιστή.

Αποπειρώμενοι να χαρτογραφήσουμε τις διαφορές ανάμεσα στα δύο είδη, παρατηρούμε μια σημαντική απόκλιση που σχετίζεται με το βαθμό παρέμβασης του δημιουργού, ο οποίος στο μεν αμερικανικό Direct Cinema προσπαθεί να παραμείνει «αόρατος», στο δε Cinéma Vérité είναι ένας ενεργός συμμετέχων που προσπαθεί να προκαλέσει τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις των ατόμων (Barnouw, 1983). Σύμφωνα με τον Barnouw, το Direct Cinema αποκάλυπτε την αλήθεια του στα συμβαίνοντα μπροστά στην κάμερα, ενώ το Cinéma Vérité πίστευε ακράδαντα στο παράδοξο, σύμφωνα με το οποίο η πρόκληση τεχνητών συνθηκών μπορεί να φέρει στην επιφάνεια την κρυμμένη αλήθεια. Επιπλέον διαφορές εντοπίζονται στη χρήση του μοντάζ, με τον Rouch και τους Γάλλους κινηματογραφιστές να προτιμούν τη διατήρηση της χρονολογικής σειράς των γεγονότων, ενώ οι Αμερικάνοι δεν ήταν αυστηροί στη χρονική δομή που έχτιζαν (Στεφανή, 2007:61). Επιπρόσθετα, ως προς τη θεματολογία, το Direct Cinema επιλέγει γνωστά πρόσωπα και σημαντικά γεγονότα, ενώ το Cinéma Vérité εστιάζει σε ανώνυμους ανθρώπους. Συνοψίζοντας, οι νέες τεχνολογικές εξελίξεις δημιούργησαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο δημιουργός μπόρεσε να αποτυπώσει την πραγματικότητα με περισσότερη καθαρότητα και ακρίβεια, σύμφωνα με τη μέθοδο *fly-on-the-wall* και εκμεταλλευόμενος τα οφέλη αυτής της διακριτικής παρουσίας του στο πεδίο (Winston, 1993:43). Το Direct Cinema και το Cinéma Vérité παραμένουν και σήμερα δυο όψεις του ίδιου κινήματος που επηρέασαν όσο κανένα άλλο την πορεία του σύγχρονου ντοκιμαντέρ.

3. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο: Το πολιτικό ντοκιμαντέρ

3.1. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ ως είδος

Η σχέση του ντοκιμαντέρ με την πολιτική και η θέση που παίρνει απέναντι σε κοινωνικά ζητήματα είναι θέμα διαχρονικό όσο και επίκαιρο, ενώ οι δύο έννοιες βρίσκονται σε διαρκή σχέση αλληλεπίδρασης. Η ιδέα του ντοκιμαντέρ συνδέεται αναπόσπαστα με τις κοινωνικές συνθήκες και σχέσεις, επομένως οποιαδήποτε προσέγγιση του είδους δεν θα ήταν πλήρης αν παραγνωρίζονταν οι κοινωνικές, πολιτικές και αισθητικές διαστάσεις του (Valkola, 2009:39). Σύμφωνα με τον Πασχαλίδη, «το ντοκιμαντέρ είναι ένας κρίσιμος παράγοντας της δημόσιας σφαίρας που καταλύει αποφασιστικά τα πεδία της δημόσιας πληροφόρησης και συζήτησης, αναπαράστασης και αντιπαράθεσης, γνώσης και κουλτούρας» (2009:216). Παρότι ένα ντοκιμαντέρ δεν εκφράζεται κατ'ανάγκη πολιτικά, η πολιτική είναι συστατική του έννοια και «βρίσκεται στα γονίδια του». Η κάμερα του ντοκιμαντερίστα είναι πάντα στραμμένη στο κοινωνικό και το ανθρωπολογικό, πεδία που βρίσκονται υπό τον έλεγχο και την επιρροή της κραταιάς εξουσίας, είτε αυτή είναι ορατή, είτε αόρατη, σε κάθε περίπτωση όμως υπαρκτή και αισθητή (Chanan, 2007:16).

Σύμφωνα με τον Chanan, η διακριτή διαφοροποίηση του ντοκιμαντέρ από τη μυθοπλασία έγκειται στο γεγονός ότι απευθύνεται στον θεατή ως πολίτη και ως μέλος της κοινωνικής συλλογικότητας, ως εν δυνάμει συμμετοχο της δημόσιας σφαίρας, η οποία αποτελεί το πατριό έδαφός του. Η μυθοπλασία, αναφέρει η Rabinowitz, δεσμεύει τον θεατή μέσα από τις παρουσιαζόμενες συνθήκες και τους χαρακτήρες με τους οποίους καλείται να ταυτιστεί, ενώ αντίθετα το ντοκιμαντέρ μετακινεί τον θεατή στη θέση του κοινωνικού αντικειμένου (στο Chanan, 2007:16). Ακόμα, το πολιτικό ντοκιμαντέρ διαφέρει και από το ντοκιμαντέρ γενικά ως είδος, επειδή αυτό συνδέεται με ζητήματα ουδετερότητας και αντικειμενικότητας και τοποθετείται έξω από την ιστορία και χωριστά από τον κόσμο, τον οποίο «παθητικά καταγράφει για ένα κοινό παρατηρητών». Εν αντιθέσει, το πολιτικό ντοκιμαντέρ βάζει στο πλάνο έναν θεατή που είναι παρών στην ιστορία, και ο οποίος

αναδημιουργεί τη σχέση αλήθειας και ιδεολογίας και θέτει εαυτόν στην προάσπιση ιδεών ενώ απορρίπτει τον δρόμο της ουδετερότητας (Rabinowitz, 1994:7). Η αντίληψη του ντοκιμαντέρ ως εκφραστή πολιτικών ιδεών και όχι απλού παρατηρητή των συμβαινόντων υπάρχει από τις απαρχές του είδους, μάλιστα συνιστά διαμορφωτικό και ουσιώδη κανόνα του (Oberacker, 2009).

Εντούτοις, το πολιτικό δεν προϋποθέτει κατ'ανάγκη την υπεράσπιση μιας ιδεολογίας ή τον αγώνα για έναν σκοπό. Αυτό που κάνει το ντοκιμαντέρ είναι να στρέφει την προσοχή του κοινού στα ζητήματα που θέλει, απλά και μόνο αναδεικνύοντάς τα, απορρίπτοντας τις αφηγηματικές μεθόδους της μυθοπλασίας, αλλά παρουσιάζοντας την αυθεντική εικόνα των ανθρώπων που κινηματογραφούνται απαλλαγμένοι από στερεοτυπικές απεικονίσεις (Chanan, 2007:16). Σκοπός του πολιτικού ντοκιμαντέρ είναι να επισημάνει προβλήματα που διαπιστώνει στον κοινωνικό ιστό, στοχεύοντας στην επίλυσή τους (Rabinowitz, 1994:11). Παρότι ενίοτε κλίνει προς μια υποκειμενική θεώρηση και άλλες φορές στρέφεται στον ακτιβισμό (ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες), το πολιτικό ντοκιμαντέρ μέσα στα χρόνια παραμένει προσηλωμένο στην αρχική του αποστολή, που δεν είναι άλλη από το να βελτιώσει και να εξελίξει τις βασικές σχέσεις εξουσίας που ενυπάρχουν στις σύγχρονες κοινωνίες (Oberacker, 2009).

Σύμφωνα με τον Πασχαλίδη, η σχέση του ντοκιμαντέρ με την πολιτική είναι αμφίδρομη. Από τη μία πλευρά, οι συνθήκες οργάνωσης και λειτουργίας της πολιτικής ζωής επηρεάζουν τη μορφή και την προβληματική του ντοκιμαντέρ. Αντίστοιχα, από την άλλη πλευρά, το ντοκιμαντέρ επηρεάζει αυτές ακριβώς τις συνθήκες, προσφέροντας νέο υλικό για τη δημόσια συζήτηση, ενώ επιπλέον δημιουργεί νέες σχέσεις και διασυνδέσεις, προτείνοντας νέες προσεγγίσεις και οπτικές. «Το ντοκιμαντέρ αφενός διαμορφώνεται από τα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα αλλά και αποτελεί έναν δυναμικό συντελεστή τους, ανακρίνοντας τα ισχύοντα και δημιουργώντας καινούργια. Από αυτή την άποψη, η εξέλιξη του πολιτικού ντοκιμαντέρ δεν είναι παρά το έμμεσο ντοκιμαντέρ της πολιτικής» (2009:221).

Το ντοκιμαντέρ είναι φορέας κοινωνικών μηνυμάτων ενώ παράλληλα μπορεί να παράξει αυθεντικό και πρωτότυπο πολιτικό λόγο. Αναδεικνύει ζητήματα πολιτικά, συνεισφέρει στον δημόσιο διάλογο και, ως μέσο που δίνει βήμα σε διαφορετικές απόψεις, προάγει τη δημοκρατία. Η δυνατότητα να διαδραματίσει κοινωνικό ρόλο, να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο στα χέρια των δημιουργών του με σκοπό να ενεργοποιήσει τους πολίτες, αποκαλύφθηκε από τον πρωτοπόρο του είδους John Grierson. Σύμφωνα με τον Πασχαλίδη (2009:221), οι συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσεται το ντοκιμαντέρ, ο βαθμός πολυφωνίας, η θεματολογία, η ανεξαρτησία του, είναι ενδεικτικές της σχέσης μεταξύ ντοκιμαντέρ και δημοκρατικής κουλτούρας, άποψη που κληροδοτήθηκε από τον Grierson και επαληθεύεται ακόμα και σήμερα. Σαφέστατα κάθε ντοκιμαντέρ φέρει το ιδεολογικό αποτύπωμα του δημιουργού του και παρουσιάζει τα γεγονότα μέσα από τη δική του οπτική γωνία, απόδειξη μιας δεδομένης υποκειμενικότητας και επιβεβαίωση του χαρακτηρισμού του ντοκιμαντέρ από τον Grierson ως *δημιουργική* διαχείριση της πραγματικότητας. Πράγματι, σύμφωνα και με τον Winston, οι ρίζες του πολιτικού ντοκιμαντέρ βρίσκονται στο καινοτόμο έργο του Grierson (στο Oberacker, 2009:70), στον οποίο πιστώνει την ανάδειξη του ντοκιμαντέρ ως μέσου προβολής κοινωνικών προβλημάτων, με τον δημιουργό να παίρνει έναν ρόλο υπερασπιστή και καθοδηγητή, ρόλο για τον οποίο ωστόσο δέχθηκε κριτική ως πατροναριστικό.

Ο Grierson και οι εκπρόσωποι της Βρετανικής Σχολής εκμεταλλεύτηκαν την έλευση του ήχου στο ντοκιμαντέρ τη δεκαετία του 1930 που διευκόλυνε την άμεση καταγραφή της πραγματικότητας και τους επέτρεψε να χρησιμοποιήσουν ευρέως τη συνέντευξη στις ταινίες τους και να μεταδώσουν τις ιδέες τους με μεγαλύτερη ευκολία. Ο Βρετανός πρωτοπόρος θεωρούσε ότι η δημοκρατία στην Ευρώπη βρίσκεται σε κίνδυνο και είδε το ντοκιμαντέρ ως ένα μέσο που θα ανέκοπτε την κλιμακούμενη άνοδο του φασισμού και θα ενίσχυε το δημοκρατικό σύστημα μέσω της διδακτικής διάστασης που του απέδιδε. Έβλεπε στο ντοκιμαντέρ το κατάλληλο εργαλείο αφύπνισης και εκπαίδευσης των μαζών σε κρίσιμες ώρες, έναν τρόπο να θωρακιστεί η δημοκρατία μέσω της ενίσχυσης του ρόλου του ενεργού πολίτη (Chanan, 2007:133). Ο Grierson στράφηκε στην κρατική χρηματοδότηση, γεγονός

για το οποίο δέχθηκε κριτική τα επόμενα χρόνια, καθώς τέθηκε σε αμφισβήτηση η ανεξαρτησία του και δημιούργησε υποψίες για τα κίνητρά του (Chanan, 2007:137).

Στις απαρχές του, το ντοκιμαντέρ χαιρετίστηκε για την αναμφισβήτητη –τότε- αξιοπιστία και αλήθεια όσων απεικόνιζε, άποψη που σήμερα απορρίπτεται ως αφελής, όχι μόνο από το σύνολο των θεωρητικών του είδους αλλά και από τους θεατές που έχουν εκπαιδευτεί στο να μη θεωρούν «θέσφατο» την εικόνα (Chanan, 2007:23). Η κριτική απέναντι στην αξιοπιστία της εικόνας ήταν φανερή ευθύς εξαρχής, ήδη στα έργα των Ρώσων κινηματογραφιστών τη δεκαετία του '20, ενώ ακόμα και τα Newsreels του Verton θεωρήθηκε ότι παρουσιάζουν μια διαστρέβλωση της πραγματικότητας, κριτική ωστόσο που έβρισκε δεκτικό έδαφος στους δημιουργούς, που ακόμα διαμόρφωναν το τοπίο στο νέο είδος.

Στη συνέχεια θα γίνει μια ιστορική αναδρομή στο πολιτικό ντοκιμαντέρ, ξεκινώντας από τη χρήση του ως εργαλείο προπαγάνδας και συνεχίζοντας με αναφορές στον Τρίτο Κινηματογράφο, τις κινηματογραφικές κολλεκτίβες σε ΗΠΑ και Γαλλία, το φεμινιστικό ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του 1970 και την ομοφυλοφιλική κουλτούρα στο ντοκιμαντέρ, αλλά και στο Νέο Κύμα και τον κινηματογραφιστή Michael Moore. Σκοπός είναι να γίνει μια επιλεκτική αλλά ευρεία καταγραφή περιπτώσεων που το ντοκιμαντέρ αξιοποιήθηκε για την έκφραση πολιτικών ιδεών και διεκδικήσεων.

3.2. Το ντοκιμαντέρ ως εργαλείο προπαγάνδας

Ο Α' Παγκόσμιος πόλεμος έπαιξε πρωταρχικό ρόλο στη χρήση της δημοσιότητας και της προπαγάνδας που τα επόμενα χρόνια έγινε ακόμα συχνότερη. Αρχικά οι Γερμανοί εκμεταλλεύτηκαν τα νέα οπτικοακουστικά μέσα προς όφελός τους, όμως τελικά έχασαν τον πόλεμο, κάτι που εν μέρει απέδωσαν στην επιτυχία της προπαγάνδας των αντιπάλων (Chanan, 2007:66). Η Βρετανία και η Γαλλία, αν και αρχικά κράτησαν μακριά τις κάμερες από το μέτωπο, φοβούμενοι την πτώση του ηθικού στις πατρίδες τους, την αποκάλυψη του σκληρού προσώπου του πολέμου και πιθανή δόλια χρήση του υλικού σε βάρος τους, εν τέλει άλλαξαν άρδην τη στάση τους όταν είδαν την επίδραση που είχαν τα γερμανικά Newsreels, τα οποία

τότε γνώριζαν ευρεία διάδοση στις ΗΠΑ. Όταν λοιπόν αποδυναμώθηκε η γερμανική προπαγάνδα, ο αμερικανικός κινηματογράφος στράφηκε σε μια ρητορική υπέρ της συμμετοχής των ΗΠΑ στον πόλεμο. Αυτή η αλλαγή αποδόθηκε εν μέρει στη γαλλική και βρετανική αντι-προπαγάνδα, αν και συνέτρεξαν και άλλοι λόγοι. Σε κάθε περίπτωση, ήταν η πρώτη φορά που το κινηματογραφικό είδος ξεπέρασε το σύμπλεγμα πολιτιστικής κατωτερότητας που το κατέτρυχε ως τότε, έπαψε να είναι «φθηνή» ψυχαγωγία και απέκτησε πατριωτικό κύρος (Chanan, 2007:67). Εν ολίγοις, στον Α' Παγκόσμιο πόλεμο αλλάζει η οπτική για το ντοκιμαντέρ, το οποίο πλέον θεωρείται διαμορφωτής της δημόσιας σφαίρας.

Ο ορισμός της λέξης προπαγάνδα είναι αμφιλεγόμενος, με το εννοιολογικό περιεχόμενό της να έχει αλλάξει ριζικά κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Σήμερα έχει λάβει ξεκάθαρα αρνητικές συμπαραδηλώσεις, αναφερόμενο σε έργο το οποίο πάσχει καλλιτεχνικά και το οποίο παρουσιάζει σκόπιμα μια ψευδή εικόνα της πραγματικότητας (Russel, 2009:58). Ωστόσο, στην Σοβιετική Ένωση του 1920 τα πράγματα ήταν διαφορετικά. Η προπαγάνδα μέσω του κινηματογράφου θεωρούνταν ένα μέσο διαφώτισης και διαπαιδαγώγησης των μαζών, ένα μέσο που αντί να διαστρεβλώνει την αλήθεια, στην πραγματικότητα την αποκαλύπτει. Σύμφωνα με τον Russel (2009:1), είναι σημαντικό να εξεταστεί το σοβιετικό ντοκιμαντέρ αφού έχουν διαχωριστεί οι έννοιες της *αισθητικής* και της *ρητορικής*, όπου αισθητική είναι η μελέτη αυτού που θέλει να τέρψει και ρητορική η τέχνη της πειθούς, ένα σύνολο τεχνικών που κατασκευάζουν αποτελεσματικούς λόγους. Το σοβιετικό ντοκιμαντέρ είχε ως στόχο την εδραίωση της ηγεμονικής θέσης του κομμουνισμού. Παρόλο που τα πρώτα χρόνια μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση υπήρχε ελευθερία στη δημιουργία ντοκιμαντέρ, στη συνέχεια τα Newsreels μπήκαν στην ιδεολογική «μάχη», πεδίο στο οποίο έδρασε και ο Dziga Vertov. Για κάποια χρόνια, δεν υπήρχε παραγωγή ταινιών μυθοπλασίας και όταν ξεκίνησαν πάλι να γυρίζονται ταινίες, επιβλήθηκε η προβολή Newsreels στο ξεκίνημά τους, με εντολή του Λένιν, ο οποίος εν συνεχεία, με την ντιρεκτίβα του 1922 υποδείκνυε τη δημιουργία ισάριθμων ταινιών ψυχαγωγίας και προπαγάνδας (Chanan, 2007:69).

Το σοβιετικό ντοκιμαντέρ στηρίχτηκε σε μεγάλο βαθμό στη χρήση του μοντάζ, το οποίο χρησιμοποίησε ως προπαγανδιστικό μέσο. Ο Lev Kuleshov,

θεμελιωτής της σοβιετικής σχολής μοντάζ, ισχυρίστηκε ότι το μοντάζ είναι αδύνατο να διαχωριστεί από την πολιτική ιδεολογία του δημιουργού του, υπό την έννοια ότι η παράθεση εικόνων που έχουν υποστεί μοντάζ αυτονόητα κοινοποιεί μια ιδεολογική τοποθέτηση, ανεξάρτητα από το πόσο πολιτικά ουδέτερο ήταν το πρωτογενές υλικό (Russel, 2009:68). Εκτός από τον Verton, στον οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί εκτενώς, σημαντικότερη ντοκιμαντερίστρια της επαναστατικής Ρωσίας είναι η Esfir Shub, της οποίας η ταινία «Η πώση της δυναστείας των Ρομανόφ» (1927) αποτελεί το σημαντικότερο ντοκιμαντέρ της περιόδου. Επρόκειτο για μια ταινία που δημιουργήθηκε για τον εορτασμό των δέκα χρόνων της επανάστασης, από μεγάλο όγκο αρχειακού υλικού που η Shub ανακάλυψε και συγκέντρωσε. Η ίδια θεωρούσε τον εαυτό της μαθήτριά του Verton και επινόησε τον όρο «οντολογική αυθεντικότητα», με τον οποίο περιέγραψε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του έργου της (Russel, 2009:211). Το κίνημα agitprop, όπως ονομάστηκε η στρατηγική αυτή της σοβιετικής προπαγάνδας, διαδόθηκε από τους κινηματογραφιστές σε κάθε σημείο της χώρας με τα agit-trains, τα τρένα που μετέφεραν τον εξοπλισμό που ήταν απαραίτητος για την προβολή των ταινιών τους σε απομακρυσμένες αγροτικές περιοχές, σε στρατόπεδα κ.ά. Με αυτό τον τρόπο επετύγχαναν τη διάδοση των ιδεών τους και την εδραίωση της κομμουνιστικής προπαγάνδας.

Η ναζιστική Γερμανία χρησιμοποίησε την προπαγάνδα όσο λίγα καθεστώτα στην ιστορία, εφόσον κατανόησε πολύ έγκαιρα ότι είναι ένα ισχυρότατο όπλο που μπορούσε να προωθήσει τους σκοπούς της πολύ αποτελεσματικά στην ευρεία κοινή γνώμη. Ο ίδιος ο Χίτλερ, όπως ήδη λέχθηκε, πίστευε ότι ο λόγος που ηττήθηκε η Γερμανία κατά τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο ήταν ότι οι αντίπαλοί της αξιοποίησαν καλύτερα την προπαγάνδα. Επιπλέον, πίστευε ότι η προπαγάνδα πρέπει να είναι στοχευμένη και διαφοροποιημένη ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται· δηλαδή, απευθυνόμενη σε πιο καλλιεργημένο κοινό να είναι περισσότερο αιτιολογημένη και στιβαρή, ενώ στις μεγάλες μάζες όφειλε να απευθύνεται με πιο εκλαϊκευμένο και απλοϊκό λόγο. Η σημασία που αποδόθηκε από το ναζιστικό καθεστώς στην προπαγάνδα έγινε φανερή αμέσως μετά την ανάληψη της εξουσίας το 1933 και την ίδρυση Υπουργείου Προπαγάνδας με επικεφαλής τον Γιόσεφ

Γκέμπελς. Το υπουργείο είχε τον απόλυτο έλεγχο όλων των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας και φυσικά του κινηματογράφου. Η θεωρία του Γκέμπελς περί προπαγάνδας περιλάμβανε τις βασικές του θέσεις σύμφωνα με τις οποίες η προπαγάνδα έπρεπε να είναι ελκυστική στο κοινό, να είναι πιστευτή, είτε χρησιμοποιεί αληθινά στοιχεία είτε ψευδή, να είναι καλά οργανωμένη και να χρησιμοποιείται στον κατάλληλο χρόνο, να καλλιεργεί τον φόβο και βέβαια να στηρίζεται στη ρητορική μίσους προς συγκεκριμένες ομάδες ανθρώπων (Garden, 2016:19).

Ο κινηματογράφος αυτής της περιόδου εστίασε στην προώθηση του ναζιστικού κόμματος και ειδικότερα στην εδραίωση της εικόνας του ηγέτη του. Ακόμα, προώθησε τα βασικά αξιώματα της ναζιστικής ιδεολογίας, επιχείρησε την ανύψωση του ηθικού του γερμανικού λαού και βέβαια σκόπευε στο να αιτιολογήσει στην κοινή γνώμη τις πολεμικές επιχειρήσεις του καθεστώτος. Το πεδίο στο οποίο επένδυσε πολύ δυναμικά ήταν τα Newsreels, τα λεγόμενα *Deutschen Wochenschaunen*, τα οποία από το 1938 προβάλλονταν υποχρεωτικά πριν από κάθε ταινία στον κινηματογράφο. Το Γ' Ράιχ χρηματοδοτούσε ευρύτατα αυτές τις ταινίες Επικαίρων, οι οποίες αποτέλεσαν τον ακρογωνιαίο λίθο της ναζιστικής προπαγάνδας, αν και όχι το μοναδικό μέσο της. Τα Newsreels γνώρισαν τεράστια απήχηση ιδιαίτερα μεταξύ 1938-1941, περίοδο κατά την οποία ήταν συνηθισμένο το κοινό να πηγαίνει στις αίθουσες αποκλειστικά γι' αυτά, ενώ δεν παρακολουθούσε καν την ταινία που ακολουθούσε, συνήθεια που αντιστράφηκε όταν η Γερμανία άρχισε να χάνει έδαφος στον πόλεμο, οπότε και παρατηρήθηκε το αντίθετο φαινόμενο, δηλαδή οι θεατές περίμεναν να τελειώσει η προβολή των Newsreels για να μπουν και να παρακολουθήσουν την ταινία (Welch, 2001:170).

Οι βασικές ιδεολογικές θέσεις του ναζιστικού καθεστώτος προβλήθηκαν ευρύτατα και μέσω των ντοκιμαντέρ. Σημαντικότερο ήταν το έργο της σκηνοθέτριας Leni Riefenstahl, η οποία δημιούργησε έργα που παρουσίαζαν με αποθεωτικό και πανηγυρικό τρόπο τις εκδηλώσεις και τις παρελάσεις του ναζιστικού κόμματος και τον ίδιο τον Χίτλερ. Το γνωστότερο έργο της «Triumph of the Will» (1935) –η προβολή του οποίου μετά τον πόλεμο απαγορεύτηκε, απαγόρευση που ισχύει

μέχρι και σήμερα- παρουσίαζε το μεγαλείο της γερμανικής πειθαρχίας και στόχευε στην εμφάνιση του Χίτλερ ως ισχυρού ηγέτη που συνιστούσε μια ενωτική δύναμη για τη χώρα. Η ταινία, που περιλάμβανε σκηνές από το 6^ο συνέδριο του κόμματος εμφάνιζε μεταξύ άλλων εικόνες από πλήθη που αποθέωναν τον Χίτλερ, υπερτονίζοντας έτσι την επίδραση της ρητορικής του δεινότητας στις μάζες, και θεωρείται η χαρακτηριστικότερη προπαγανδιστική ταινία της περιόδου. Η Riefenstahl, σκηνοθέτησε επίσης το «Olympia» (1938), μια παρουσίαση των Ολυμπιακών Αγώνων του Βερολίνου το 1936. Το ντοκιμαντέρ δεν ήταν εμφανώς προπαγανδιστικό, ωστόσο «διαφήμιζε» τη ναζιστική ιδεολογία και υπογράμμιζε τη ρητορική περί ανωτερότητας της λευκής φυλής, απεικονίζοντας τη δύναμη και την ομορφιά του ανθρώπινου σώματος, μια ρητορική στην οποία στηρίχτηκε και η πρακτική της ευγονικής. Συνολικά, η παραγωγή προπαγανδιστικών ντοκιμαντέρ στη ναζιστική Γερμανία ήταν μεγάλη και ενδεικτική της δύναμης του μέσου.

Γενικά ο Β' Παγκόσμιος πόλεμος πρόσφερε σημαντικό υλικό στο ντοκιμαντέρ και ήταν μια ιδιαίτερα παραγωγική περίοδος. Στις ΗΠΑ, λίγες εβδομάδες μετά την επίθεση στο Περλ Χάρμπορ, ο σκηνοθέτης Frank Capra κλήθηκε να συνδράμει στην προσπάθεια ενίσχυσης του ηθικού των Αμερικανών στρατιωτών κινηματογραφώντας μια σειρά επτά ντοκιμαντέρ υπό τον τίτλο «Why we fight» (1942-1945), τα οποία γυρίστηκαν για να προπαγανδιστεί η παρουσία των ΗΠΑ στον πόλεμο. Τα ντοκιμαντέρ δημιουργήθηκαν κύριως για την κατήχηση και την ενθάρρυνση των στρατιωτών, αλλά γνώρισαν επιτυχία και στην αμερικανική κοινή γνώμη. «Ο Capra κατάφερε να υπερβεί την παραδοσιακή φόρμα του ντοκιμαντέρ και να δημιουργήσει κάτι καινοφανές, με επιρροές από το σοβιετικό μοντάζ, την παράδοση των Newsreels και τις αβάν-γκαρντ θεωρίες» (Andrew, 1976:197) και να συνθέσει αυτό που ο Barnouw χαρακτήρισε αισθηματοποιημένα μαθήματα ιστορίας (*emotionalized history lessons*) (1993:158).

Στον αντίποδα της προπαγάνδας αυτής της περιόδου βρίσκεται η λογοκρισία των ντοκιμαντέρ που παρέκκλιναν από το επιθυμητό αφήγημα. Ταινίες όπως το «The Battle of San Pietro» και «Let There be Light» (1945) του John Huston απορρίφθηκαν γιατί δεν ευθυγραμμίζονταν με το θετικό πνεύμα της

υπαγορευόμενης προπαγάνδας και παρουσίαζαν δυσάρεστες όψεις του πολέμου (Chanan, 2007:149). Αλλά και τα επόμενα χρόνια, η αρνητική εικόνα του πολέμου δεν ήταν επιθυμητή, επομένως δεν προκαλεί έκπληξη ότι χρειάστηκαν δέκα χρόνια για να αποτυπωθεί η φρίκη του Ολοκαυτώματος στην ταινία «Νύχτα και Καταχνιά» (1955) του Αλέν Ρενέ, όπου επίσης λογοκρίθηκε μια σκηνή που υπονοούσε τις δοσιλογικές σχέσεις Γάλλων αστυνομικών με στρατόπεδα συγκέντρωσης (Chanan, 2007:151). Τα χρόνια του ψυχρού πολέμου, παρά την κυρίαρχη αντικομμουνιστική ρητορική, υπήρξαν ριζοσπάστες δημιουργοί που αμφισβήτησαν με το έργο τους το –εξαιρετικά αποδεκτό και δημοφιλές στη μεγάλη οθόνη– αποκαλούμενο «αμερικάνικο όνειρο» (π.χ Leo Hurwitz, Sidney Meyers, Lionel Rogosin). Τα ντοκιμαντέρ των συγκεκριμένων δημιουργών που, αν και δεν λογοκρίθηκαν, γνώρισαν τον αποκλεισμό από τις εταιρείες διανομής στις ΗΠΑ, είναι εξαιρετικά σπουδαία για την ιστορία του πολιτικού ντοκιμαντέρ, αφού σε αυτά αποτυπώνονται πρωτοπόρα κοινωνικά θέματα (ρατσισμός, νεανική παραβατικότητα, αλκοολισμός κ.ά) και εντοπίζονται τα πρώτα ψήγματα του ανεξάρτητου ντοκιμαντέρ, είδους που γνώρισε άνθηση μια εικοσαετία αργότερα (Chanan, 2007:152).

3.3. Λατινική Αμερική και Τρίτος Κινηματογράφος

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, με αφετηρία τα γεγονότα του Μάη του '68, ο κινηματογράφος και το ντοκιμαντέρ ανέπτυξαν νέα ρητορική και συνδέθηκαν με τα επαναστατικά κινήματα των ετών που ακολούθησαν, επανορίζοντας το πολιτικό ντοκιμαντέρ με την προώθηση ενός νέου ακτιβισμού και τη διαμόρφωση μιας νέας θεώρησης για τις δυνατότητες του μέσου. Αυτό οδήγησε στη γέννηση κινημάτων όπως ο Τρίτος Κινηματογράφος (*Tercer Cine*), στη σύσταση κινηματογραφικών συλλεκτιβίων και σε μια σειρά από υπο-κινήματα που ασχολήθηκαν τις επόμενες δεκαετίες με θέματα όπως η γυναικεία καταπίεση, η ομοφυλοφιλική κουλτούρα, οι φυλετικές και εθνοτικές μειονότητες κ.ά. Τα κινήματα που εμφανίστηκαν συνέπεια του Μάη του '68 κατάφεραν να μεταβάλουν τη δομή και το πνεύμα του σύγχρονου

κόσμου, προτάσσοντας τον κινηματογράφο ως τέχνη σε αντίθεση με τον κινηματογράφο ως εμπόρευμα -όπως αυτός εκπροσωπείτο από το Χόλιγουντ (Γιοβανόπουλος, 2008:ii). Ο αξιολογικός διαχωρισμός μεταξύ λαϊκών και ανώτερων μορφών τέχνης ήταν αυτός ακριβώς που έπρεπε να αποδομηθεί από τα λαϊκά και νεανικά κινήματα, τα οποία στη συνέχεια θα τον επαναπροσδιόριζαν καταργώντας τα όρια μεταξύ πληθειακού και ανώτερου πολιτισμού (ό.π.:ii). Το αίτημα για έναν ενεργό θεατή, αλλά και έναν ενεργό κινηματογραφιστή που με την κάμερα ως όπλο εκφράζει τη ζητούμενη υποκειμενικότητα και αποσυνθέτει το χάσμα μεταξύ ζωής και τέχνης, πραγματικότητας και αναπαράστασής της, ήταν κυρίαρχο. Πλέον, η αντικειμενικότητα ισούται με αποδοχή της καθεστηκυίας τάξης και είναι απορριπτέα, ενώ αντίθετα η αμφισβήτηση, η σαφής και ρητή έκφραση άποψης, η άσκηση κριτικής είναι αυτονόητες για κάθε δημιουργό (ό.π.:iii). Σε αυτό το πλαίσιο, τέθηκε ως ζητούμενο η ανάπτυξη κριτικής για τον κυρίαρχο κινηματογράφο, ενώ κομμάτι της προβληματικής ήταν το ερώτημα για έναν κινηματογράφο που αλλάζει τον κόσμο, δημιουργεί μια νέα κινηματογραφική κουλτούρα και καθιστά τον θεατή ενεργό και συμμετέχο (ό.π.:iv).

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, και ενδεχομένως με επιπρόσθετη επιρροή την Κουβανική Επανάσταση του 1959, γεννήθηκε ο Τρίτος Κινηματογράφος, ένα κίνημα που αναπτύχθηκε κυρίως στη Λατινική Αμερική, στηλίτευσε το καπιταλιστικό σύστημα και τη νεοαποικιοκρατία και απέρριψε την κυρίαρχη χολιγουντιανή οπτική που αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο αποκλειστικά ως καταναλωτικό αγαθό. Ο όρος επινοήθηκε από τους Αργεντίνους κινηματογραφιστές Fernando Solanas και Octavio Getino, μέλη της ομάδας *Grupo Cine Liberación* και αποτυπώθηκε στο μανιφέστο τους «Προς έναν τρίτο κινηματογράφο» (*Hacia un tercer cine*), μετά τη δημιουργία της ταινίας τους «Η Ώρα των Υψικαμίνων» (*La Hora de los Hornos*) το 1967. Όσον αφορά την ονομασία, ας διευκρινιστεί ότι Πρώτος Κινηματογράφος θεωρείται αδρομερώς το mainstream σινεμά του Χόλιγουντ, Δεύτερος Κινηματογράφος ο Ευρωπαϊκός, οπότε Τρίτος Κινηματογράφος είναι ο κινηματογράφος που συνιστά μια εναλλακτική, με πολιτική υπόσταση, που περιλαμβάνει ταινίες ασύμβατες με τον αξιολογικό και ιδεολογικό κώδικα των

άλλων δύο κινηματογράφων, τους οποίους απορρίπτει και σε μεθοδολογικό επίπεδο, επιλέγοντας πιο συλλογικές και συνεργατικές μεθόδους παραγωγής και διανομής (Chanan, 2017:119). Επομένως, τα κριτήρια διαχωρισμού δεν είναι αμιγώς γεωγραφικά, άλλωστε και οι ίδιοι οι Solanas και Getino αναφέρονται στην αριστερή κινηματογραφική ομάδα *Newsreels* στις ΗΠΑ, στα *Cinegiornali* του ιταλικού φοιτητικού κινήματος, στην ομάδα *Etats Généraux du Cinéma Français*, στις ομάδες των βρετανικών και ιαπωνικών κινημάτων (Σολάνας&Τζετίνο, 2008:9).

Οι Αργεντινίνοι κινηματογραφιστές στο μανιφέστο τους υποστήριξαν ότι ο στρατευμένος κινηματογράφος είναι απαραίτητος για την προετοιμασία μιας επανάστασης εν αντιθέσει με την άποψη ότι ο επαναστατικός κινηματογράφος μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο σε απελευθερωμένες κοινωνίες, άποψη που καθρέφτιζε τα συμφέροντα της αστικής τάξης (ό.π.:8-9). Ο Τρίτος Κινηματογράφος γι'αυτούς «αναγνωρίζει στην ιμπεριαλιστική πάλη των λαών την πιο γενναία πολιτιστική, επιστημονική και καλλιτεχνική εκδήλωση του καιρού μας, τη μεγάλη δυνατότητα δημιουργίας μιας απελευθερωμένης προσωπικότητας με κάθε λαό ως αφετηρία, εν ολίγοις την αποαποικιοποίηση του πολιτισμού» (ό.π.:13). Πίστευαν στη γέννηση μιας πολιτικοποίησης και μιας καθαρής ριζοσπαστικότητας, μακριά από παγίδες του καπιταλισμού, στον οποίο η βιαιότητα και ο αντικομφορμισμός είναι απλά καταναλωτικά αγαθά (ό.π.:17). Σε αυτό το τοπίο, το ντοκιμαντέρ αποτελεί το κατεξοχήν επαναστατικό εργαλείο, γεγονός που διευκολύνθηκε από τον νέο τεχνολογικό εξοπλισμό που ήταν πλέον διαθέσιμος.

Ο Τρίτος Κινηματογράφος θεμελιώθηκε στις προσεγγίσεις δύο ακόμα κινηματογραφιστών, του Κουβανού Julio García Espinosa και του Βραζιλιάνου Glauber Rocha. Ο τελευταίος, στο μανιφέστο του «Η Αισθητική της Πείνας» -ή «Η Αισθητική της Βίας»- (*Estética da Fome*) που δημοσιεύτηκε το 1965, εξετάζει τις διαφορές ανάμεσα στις λατινοαμερικάνικες κουλτούρες και τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, επισημαίνοντας ότι το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον του Ευρωπαίου δημιουργού αρχίζει και τελειώνει στην απεικόνιση με μια διάθεση πριμιτιβισμού και εξωτισμού που υποβιβάζει τα κοινωνικά προβλήματα (Ρόσα, 2008:4). Η πείνα στην οποία αναφέρεται, δεν είναι απλά ένα σύμπτωμα αλλά το ουσιώδες

χαρακτηριστικό της Λατινικής Αμερικής, μια πείνα που δεν μπορεί να μετριαστεί από κυβερνητικές παρεμβάσεις ή να κρυφτεί κάτω από τον μανδύα του τεχνολόγ. Η βία, ως φυσική αντίδραση της πείνας, είναι επαναστατική, «είναι η πρώτη στιγμή που ο αποικιοκράτης αντιλαμβάνεται τον άποικο. Η αγάπη που περιβάλλει αυτή η βία είναι τόσο κτηνώδης όσο η ίδια η βία, επειδή δεν είναι μια αδρανής αγάπη αυταρέσκειας ή διαλογισμού, αλλά αγάπη δράσης και μετασχηματισμού» (ό.π.:5-6). Ο Τρίτος Κινηματογράφος κατά τον Rocha προβάλλει την αλήθεια, αντιστέκεται στη λογοκρισία και τίθεται στην υπηρεσία του αγώνα.

Ο Κουβανός Julio García Espinosa, στο μανιφέστο του «Για έναν ατελή κινηματογράφο» (*Por un Cine Imperfecto*) που δημοσιεύτηκε το 1970 σημειώνει ότι ο κινηματογράφος που ονομάζει «ατελή» βλέπει την ομορφιά και τη σπουδαιότητα στο πρόσωπο που υποφέρει, αντλεί τη θεματολογία του από τα προβλήματα του ακροατηρίου του, αποτυπώνει τη διαδικασία που παράγει τα προβλήματα. Ο κινηματογραφιστής απορρίπτει την ποιότητα και την τεχνική αρτιότητα και θέτει τον ρόλο του ως επαναστάτη πάνω απ' όλα (Εσπινόζα, 2008:59-62). Για τον κινηματογράφο, όπως διαμορφώνεται στις νέες συνθήκες, το ντοκιμαντέρ θεωρείται ως ένα είδος που μπορεί να αφυπνίσει την εργατική τάξη ωθώντας τη στην επανάσταση, την ώρα που ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος απλά την αποσπά από τα σοβαρά κοινωνικά ζητήματα (McLane, 2012:iv).

Στη Λατινική Αμερική, παράλληλα με τον Τρίτο Κινηματογράφο εκδηλώθηκε και το *Nuevo Cine Latinoamericano*, ένα κίνημα που θεμελιώθηκε και μορφοποιήθηκε στη Χιλή το 1967, ένα χρόνο πριν τα γεγονότα του Μάη του '68 και πριν το πρώτο μανιφέστο του Rocha. Πρόκειται για ένα κίνημα που γεννήθηκε μέσα στις νέες έκρυθμες συνθήκες στις οποίες ο κινηματογραφιστής αναπόφευκτα αποκτά πολιτική υπόσταση (Burton, 1990:19) και απευθύνεται άμεσα στα ηθικά ερείσματα του θεατή, μιλώντας του ευθέως για ζητήματα ανισότητας, αδικίας, καταπίεσης, χωρίς να κρύβει την πολιτική του σπράτευση. Ο δημιουργός επιζητά την πολιτική αφύπνιση του θεατή, γι' αυτό απορρίπτει την τεχνική του voice-over και επιλέγει μια διαλογική δομή (Chanan, 2017:118). Το κίνημα χαρακτήριζε ένας ουτοπισμός που εκφραζόταν με την πρόθεση για μια ενοποίηση σε κοινωνικό,

οικονομικό και πολιτιστικό επίπεδο (δόγμα που γενικά ονομάζεται *latinoamericanismo*), ωστόσο το ανεξάρτητο ντοκιμαντέρ της περιόδου αναπτύχθηκε διαφορετικά σε κάθε χώρα ανάλογα με τις διαθέσιμες υποδομές (ό.π.:119).

Στη Χιλή το κοινωνικό ντοκιμαντέρ είχε ξεκάθαρη πολιτική τοποθέτηση, με τις αριστερές δυνάμεις να ενισχύονται στη χώρα και τους κινηματογραφιστές να στηρίζουν ανοιχτά τον συνασπισμό *Unidad Popular* και την εκλογή του Σαλβαδόρ Αλιέντε το 1970. Το εμβληματικό ντοκιμαντέρ του Patricio Guzmán «Η μάχη της Χιλής» (*La batalla de Chile, 1976-1979*), χωρισμένο σε τρία μέρη (*Η εξέγερση της μπουρζουαζίας/La insurrección de la burguesía, Το πραξικόπημα/El golpe de estado, Η δύναμη του λαού/El poder popular*), αποτελεί ένα χρονικό που αποτυπώνει με συναρπαστικό τρόπο το ταραχώδες διάστημα που οδήγησε στην ανατροπή του Αλιέντε από το πραξικοπηματικό καθεστώς του Πινοσέτ το 1973. Ο τρόπος που κατέγραψε τις κοινωνικές μεταβολές της περιόδου, η εμβέλεια των γεγονότων που αποτυπώνει και η καυστικότητα της αφήγησης, το καθιστούν έργο-σταθμό και μια ιστορική μαρτυρία σπάνια στα χρονικά του ντοκιμαντέρ (Chanán, 2017:122).

Στην Αργεντινή, όπου έλαβαν χώρα στρατιωτικά πραξικοπήματα το 1955 και το 1962, ενώ η λειτουργία των πολιτικών κομμάτων είχε ανασταλεί το 1966, πολλοί κινηματογραφιστές γύρισαν ντοκιμαντέρ κρυφά, όπως αυτοί των ομάδων *Grupo Cine de la Base* και *Grupo Cine Liberación* –με χαρακτηριστικότερο το «Η ώρα των Υψικαμίνων» των Solanas και Getino που συνέθεσαν και το μανιφέστο του Τρίτου Κινηματογράφου όπως προαναφέρθηκε. Το ντοκιμαντέρ, που συνιστά σύμφωνα με τους δημιουργούς του «αντάρτικη κινηματογραφία που προλεταριοποιεί τον εργαζόμενο στον κινηματογράφο και διαλύει τη διανοητική αριστοκρατία που η αστική τάξη δωρίζει στους ακόλουθούς της», απέδειξε ότι μια ταινία μπορεί να φτιαχτεί σε εχθρικές συνθήκες όταν έχει την υποστήριξη και τη συνεργασία αγωνιστών και στελεχών από τον λαό (Σολάνας&Τζετίνο, 2008:33).

Το λατινοαμερικάνικο κίνημα αυτής της περιόδου δεν στηριζόταν σε κοινό αισθητικό στίλ, εκτός βέβαια από την απόρριψη του εμπορικού μοντέλου του

«Πρώτου Κινηματογράφου», αντίθετα οι κοινές συνισταμένες αφορούσαν το ιδεολογικό υπόβαθρο, έναν συνδυασμό αντιιμπεριαλισμού και επαναστατικού σοσιαλισμού που έθετε σε αμφισβήτηση της άρχουσες ελίτ. Η ιδεολογία και οι πολιτικές θεωρήσεις που κυριάρχησαν στα τέλη της δεκαετίας του '60 και τη δεκαετία του '70 στιγμάτισαν τις εξελίξεις στη Λατινική Αμερική, αλλά και πέρα από αυτή.

3.4. Κινηματογραφικές κολλεκτίβες σε ΗΠΑ και Γαλλία

Η κληρονομιά του Μάη του '68 δεν άφησε ανεπηρέαστο τον γαλλικό κινηματογράφο, στους κόλπους του οποίου συστάθηκαν οι *Etats Généraux du Cinéma Français*, απαρτιζόμενες από σκηνοθέτες, ηθοποιούς, φοιτητές κινηματογράφου κ.ά, και η *Ομάδα Τζίγκα Βερτόφ*, που συνένωσε τα φοιτητικά κινήματα με τις ιδέες του σκηνοθέτη της *Nouvelle-Vague* Ζαν Λυκ Γκοντάρ. Οι *Etats* ανέπτυξαν την κριτική για το πλαίσιο μέσα στο οποίο έπρεπε να δομηθεί ο νέος κινηματογράφος στις αρχές της συνεργατικότητας και της αυτοδιαχείρισης, ενώ η *Ομάδα Τζίγκα Βερτόφ* παρήγαγε ταινίες σύμφωνες με τις μαρξιστικές θεωρίες, ταινίες που στόχευαν να γίνουν όπλα στα χέρια του λαού και εργαλεία ταξικής πάλης.

Αν τα γεγονότα του γαλλικού Μάη διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του νέου πολιτικού και κοινωνικού ντοκιμαντέρ τα χρόνια γύρω από το 1970, το έτερο ιστορικό γεγονός που αποτελεί εξίσου σπουδαίο σημείο αναφοράς, ιδιαίτερα για το ντοκιμαντέρ στις ΗΠΑ, είναι ο αμερικανικός πόλεμος στο Βιετνάμ. Οι ντοκιμαντερίστες συνεισέφεραν στον δημόσιο λόγο που διατυπώθηκε με αφορμή τον πόλεμο, ο οποίος πρόσφερε πλούσιο υλικό, και βέβαια οι περισσότεροι εξέφρασαν την εναντίωσή τους. Το «*Letters from Vietnam*» (1965) της ομάδας δημιουργών που είχε συσταθεί από τον σκηνοθέτη Robert Drew (*Drew Associates*), αν και δεν τασσόταν ανοιχτά κατά του πολέμου, έμμεσα έθετε σε αμφισβήτηση την αμερικανική εισβολή (Mc Lane, 2012:255). Το «*Interviews With My Lai Veterans*» (1970) του Joseph Strick, ένα δριμύ κατηγορώ για την αμφιλεγόμενη εισβολή και

το ξεκλήρισμα των κατοίκων ενός χωριού, αποκάλυπτε τη δυστυχία του πολέμου μέσα από τις μαρτυρίες βετεράνων που συμμετείχαν στο συγκεκριμένο συμβάν. Το «Hearts and Minds» (1974) του Peter Davis κυκλοφόρησε τη χρονιά που τελείωσε ο πόλεμος και συνιστά μια λεπτομερή ιστορία του, ενώ προβαίνει και σε μια κριτική αποτίμηση του πολέμου ως ολέθριου γεγονότος (ό.π: 256). Την πιο δριμεία κριτική για τη στρατιωτική εμπλοκή των ΗΠΑ στον πόλεμο την άσκησε το ντοκιμαντέρ «In the Year of the Pig» (1968), ένα πολυσυλλεκτικό φιλμ με πολεμικές σκηνές από το Βιετνάμ, αποσπάσματα αντιπολεμικών ομιλιών και συνεντεύξεις, το οποίο αντιμετώπισε μεγάλες αντιδράσεις που συμπεριλάμβαναν βανδαλισμούς και απειλές για τοποθέτηση βόμβας στις αίθουσες προβολής.

Μέσα στο κύμα των θυελλωδών αντιπολεμικών διαδηλώσεων για το Βιετνάμ γεννήθηκε και το ακτιβιστικό κινηματογραφικό κίνημα των *Newsreel* στις ΗΠΑ. Σε αντίθεση με τα *Newsreels* των περασμένων δεκαετιών, της εποχής του Verton και παλαιότερων αριστερών ομάδων, οι ταινίες των κολλεκτίβων αυτών δεν λάμβαναν κρατική ή άλλη χρηματοδότηση (Renon, 1987:271). Επρόκειτο για ένα αντιιμπεριαλιστικό στη βάση του κίνημα που συστάθηκε από τη νεολαία και τους φοιτητές και που με τον τρόπο οργάνωσης και διαχείρισής του υπήρξε πρότυπο για μεταγενέστερες κολλεκτίβες. Τα πρώτα *Newsreels* ιδρύθηκαν στη Νέα Υόρκη τον Δεκέμβριο του 1967, όμως γρήγορα εξαπλώθηκαν και σε άλλες πόλεις (Βοστώνη, Σικάγο, Σαν Φρανσίσκο, Λος Άντζελες), σε καθεμία από τις οποίες λειτουργούσαν με διαφορετικό τρόπο, εφόσον δεν υπήρχε κοινή πολιτική γραμμή και προέκυπταν διαφωνίες (Χεs, 2008:117). Οι ταινίες των *Newsreels* χαρακτηρίζονταν από κακή τεχνική ποιότητα (ασταθής και θολή εικόνα, γυρίσματα με την κάμερα στο χέρι, κακός ήχος, ασυνάρτητο μοντάζ) και μικρή διάρκεια, και περιλάμβαναν υλικό από συνεντεύξεις και συγκρούσεις με την αστυνομία, οι οποίες καταγράφονταν με σκοπό να παρακινηθεί ο κόσμος και να συμμετέχει στις διαδηλώσεις, γεγονός που σε μεγάλο βαθμό επιτυχανόταν. Ενδεικτική περίπτωση ταινίας που έδωσε ώθηση σε κινηματική δράση ήταν το «Columbia Revolut» (1968), που αναφερόταν στην κατάληψη φοιτητών στο πανεπιστήμιο Κολούμπια της Νέας Υόρκης, η προβολή του οποίου οδήγησε σε εξάπλωση των καταλήψεων (Χεs, 2008:120). Στην ταινία «Garbage» (1968) αποτυπώνεται η ενέργεια μιας αναρχικής νεοϋορκέζικης ομάδας,

που αυτοαποκαλείται «Up Against the Wall Motherfuckers», η οποία μετά από μια παρατεταμένη απεργία των υπαλλήλων καθαριότητας παίρνει τα σκουπίδια και τα πετά μπροστά στο Lincoln Center, κτίριο-σύμβολο της θεωρούμενης υψηλής κουλτούρας και της πολιτικής ισχύος. Η αντίληψη των κινηματογραφιστών για το έργο τους ακούγεται στα λόγια ενός από τους συμμετέχοντες: «η αριστερά του παρελθόντος επεδίωκε να λύνει προβλήματα, εμείς επιδιώκουμε να τα υπογραμμίζουμε εντείνοντάς τα» (Renon, 1987:271). Γενικά, τα *Newsreels* διασπάστηκαν σε πολλές τάσεις και ασχολήθηκαν με ευρεία γκάμα θεμάτων, θέτοντας κατά περίπτωση ποικιλία κανόνων και μεθόδων, ωστόσο είναι κοινή η ενασχόληση με θέματα αντιπολεμικά, κοινωνικής καταπίεσης, μειονοτήτων, όλα ιδωμένα με ριζοσπαστική ματιά.

3.5. Το φεμινιστικό ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '70

Η δεκαετία του 1970 σηματοδοτήθηκε από την αύξηση των γυναικών στον χώρο του ντοκιμαντέρ, κυρίως στη Βόρεια Αμερική και τον Καναδά, γεγονός που συμβάδιζε με το φεμινιστικό κίνημα που είχε αρχίσει να εκδηλώνεται σε όλα τα επίπεδα της δημόσιας ζωής. Οι διάφοροι συνασπισμοί ακτιβιστριών που γενικευμένα αποκαλούμε «Γυναικείο Κίνημα» έφερε το ζήτημα της συνειδητοποίησης και της αφύπνισης σε πρώτο πλάνο και ώθησε τις γυναίκες να αναπτύξουν επιστημολογικά και θεωρητικά πλαίσια βασισμένα στις εμπειρίες τους και όχι στις κατεστημένες πατριαρχικές και καπιταλιστικές αντιλήψεις (Warren, 2012).

Η φεμινιστική θεωρία που αναπτύχθηκε ασκούσε κριτική στο Direct Cinema και την τάση του να αναπαράγει τις κυρίαρχες ιδεολογίες (MacIntosh, 2015:6) ενώ επεσήμαινε την απουσία της γυναίκας ως φιλμογραφούμενο αντικείμενο ή αντικείμενο απεύθυνσης, κάτι που άλλαξε μόνο όταν οι ίδιες οι κινηματογραφίστριες ιδιοποιήθηκαν και αναδιαμόρφωσαν τα μέσα και τους κώδικες του Direct Cinema (Warren, 2012). Οι φεμινίστριες κινηματογραφίστριες εσκεμμένα «υπέκυψαν» στη χρήση παραδοσιακών ρεαλιστικών μεθόδων, καθώς επεδίωκαν να εισέλθουν στο κύκλωμα των φιλμ των 16mm μέσω του οποίου θα

μπορούσαν να διακινήσουν τις ιδέες τους στα μεγάλα ακροατήρια των σχολείων, των εκκλησιών, διάφορων ενώσεων και οργανώσεων κ.α (Lesage, 1990).

Σημείο που αποτέλεσε καμπή στο φεμινιστικό ντοκιμαντέρ και μετέβαλε ριζικά το πεδίο, ήταν η ίδρυση το 1974 του *Studio D*, ενός παραρτήματος του Εθνικού Κέντρου Κινηματογράφου του Καναδά με αποκλειστικό τομέα παραγωγής τον γυναικείο κινηματογράφο. Υπό την ηγεσία της Kathleen Shannon, το Studio D προσανατολίστηκε στην προώθηση αποκλειστικά γυναικείας αιζέντας, εφόσον θεωρήθηκε ότι τα ζητήματα που απασχολούν το –λευκό– ανδρικό κοινό απαντώνται από οποιονδήποτε άλλο κινηματογραφικό φορέα (McLane, 2012:259). Ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα και τολμηρά ντοκιμαντέρ του κινήματος, που ξεσήκωσε σωρεία αντιδράσεων, ήταν το «Not a Love Story» (1981), μια αρκετά ωμή για τα δεδομένα της εποχής καταγραφή της βιομηχανίας πορνό μέσα από τα μάτια της σκηνοθέτριας Bonnie Klein και της στρίπερ Linda Lee Tracey. Η ταινία δέχθηκε σφοδρή κριτική ακόμα και από το ίδιο το φεμινιστικό κίνημα για την αποτυχία της να ερευνήσει τη σχέση μεταξύ αντικειμενοποίησης της γυναίκας και προνογραφίας, και την εκμετάλλευση του γυναικείου σώματος εν γένει στην τηλεόραση, τη διαφήμιση και τον κινηματογράφο (DiCaprio, 1985), παρόλα αυτά παραμένει ακόμα και σήμερα το πιο σημαντικό και ενδιαφέρον ντοκιμαντέρ του *Studio D* (McLane, 2012:260).

Αντίστοιχα, στις ΗΠΑ ιδρύθηκε το 1972 με έδρα τη Νέα Υόρκη η εταιρεία διανομής φεμινιστικών ταινιών *Women Make Movies*, με ρητό στόχο να αντιμετωπίσει την υποεκπροσώπηση και την παραπλανητική παρουσίαση των γυναικών στη βιομηχανία των μέσων ενημέρωσης, γεγονός που μαρτυρά τη δυναμική του αναδυόμενου φεμινιστικού ντοκιμαντέρ. Αν στον Καναδά ήταν η κρατική επιχορήγηση η κινητήριος δύναμη, εδώ ήταν η διάθεση του φιλμ των 16mm που έδωσε αποφασιστική ώθηση στην εξέλιξη του φεμινιστικού ντοκιμαντέρ. Η περίοδος 1972-73 συνιστά ορόσημο που αντανάκλα το πνεύμα του πρώιμου φεμινιστικού ντοκιμαντέρ. Συνολικά, υπάρχει στα μέσα της δεκαετίας του '70 μια διευρυμένη αποδοχή του φεμινιστικού φιλμ περισσότερο ως αντικειμένου μελέτης και λιγότερο ως πεδίου δράσης (Rich, 1998).

3.6. Ομοφυλοφιλική κουλτούρα στο ντοκιμαντέρ

Η δεκαετία του 1970 έδωσε φωνή σε καταπιεσμένες κοινωνικές ομάδες που, με το πλεονέκτημα της νέας τεχνολογίας και της εμφάνισης του βίντεο, κατόρθωσαν να αναδείξουν τα προβλήματα και την περιθωριοποίηση που βίωναν. Έτσι, η πολυπληθής κοινότητα των ομοφυλόφιλων, που ως τότε παρέμενε αόρατη στο πεδίο των μη μυθοπλαστικών ταινιών, απέκτησε φωνή και άρχισε δειλά να αποτυπώνει σε ντοκιμαντέρ αυτό που αργότερα ονομάστηκε queer κουλτούρα. Ήδη η δεκαετία του 1960 είχε προσφέρει δύο τέτοιες ταινίες, το «The Queen» (1967) του Frank Simon, που ακολουθούσε μια drag queen σε ένα διαγωνισμό ομορφιάς στη Νέα Υόρκη και το «A Portrait of Jason» (1967) της Shirley Clarke, μια συνέντευξη ενός μαύρου, ομοφυλόφιλου άνδρα, που ζει ως απόκληρος στο κοινωνικό περιθώριο. Ωστόσο, πριν τη δεκαετία του '70 η απεικόνιση ανοικτά ομοφυλόφιλων ατόμων συναντούσε αντιδράσεις, ενώ η χρηματοδότηση τέτοιων προτζεκτ έβρισκε ανυπέρβλητα εμπόδια.

Τα ντοκιμαντέρ της επόμενης δεκαετίας είναι ως ένα βαθμό αποτέλεσμα της αντίδρασης στην ομοφοβική προπαγάνδα συντηρητικών θρησκώληπων οργανώσεων όπως η «Save Our Children». Ορόσημο στην ιστορία του queer ντοκιμαντέρ αποτελεί το «Word is Out» (1977), συλλογικό έργο της ομάδας *Mariposa Film Group*, που καταγράφει σε τρία μέρη («The Early Years», «Growing Up», «From Now On») τη ζωή και τις ατομικές δυσκολίες ομοφυλόφιλων ατόμων στην Αμερική των μέσων της δεκαετίας του '70. Το ντοκιμαντέρ «Before Stonewall» (1984) αποτελεί ένα χρονικό της εξέλιξης της ομοφυλοφιλικής κουλτούρας στις ΗΠΑ, με επίκεντρο τα γεγονότα στο «Stonewall Inn», στέκι ομοφυλόφιλων όπου το 1969 ξέσπασαν βίαιες ταραχές μετά από έφοδο της αστυνομίας, οι οποίες σήμαναν την αλλαγή στην αντίληψη και τη δημόσια έκφραση του κινήματος (McLane, 2012:295). Το 1999 γυρίστηκε το «After Stonewall», μια απόπειρα να καταγραφεί η ιστορία του κινήματος στις επόμενες δεκαετίες και μέχρι το τέλος του αιώνα.

Στο «Gay USA» (1977), συλλογικό έργο της ομάδας *Artists United for Gay Rights*, καταγράφονται διαδηλώσεις υπέρ των δικαιωμάτων των ομοφυλόφιλων σε έξι διαφορετικές αμερικανικές πόλεις. Με μέσο το μοντάζ, δίνεται η αίσθηση μιας

μάχης ενάντια στη μισαλλοδοξία και την καταπίεση που δίνεται σε κοινό μέτωπο, σε κάθε πόλη. Το 1984 το «The Times of Harvey Milk», που απέσπασε το Όσκαρ καλύτερου ντοκιμαντέρ, παρουσιάζει τη ζωή του Harvey Milk, του πρώτου φανερά ομοφυλόφιλου δημοτικού συμβούλου του Σαν Φρανσίσκο που δολοφονήθηκε ένα χρόνο μετά την εκλογή του και τις αναταραχές που ακολούθησαν. Σύμφωνα με τη McLane, το ντοκιμαντέρ ήταν μια αποκαλυπτική ανάλυση των δημοκρατικών θεσμών στην Αμερική και, όπως επεσήμανε ο φωτογράφος Andrew Epstein, θεμελίωσε μια queer πολιτική ιστορία που χωρίς αυτό θα είχε μείνει στην αφάνεια (McLane, 2012:296).

Τα επόμενα χρόνια, η παραγωγή ντοκιμαντέρ αυτής της θεματολογίας αυξήθηκε, παράλληλα και κατ' αναλογία με τις κοινωνικές προσαγές, εφόσον το κίνημα διεκδίκησης ισότητας στην ομοφυλοφιλική κοινότητα γιγαντωνόταν. Στο τολμηρό ντοκιμαντέρ «Tongues Untied» (1988), ο Marlon Riggs σκιαγράφησε το πορτρέτο ομοφυλόφιλων Αφροαμερικανών χρησιμοποιώντας «άσεμνη» γλώσσα και γλαφυρές σεξουαλικές απεικονίσεις, γεγονός που ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων στους συντηρητικούς κύκλους.

Ο queer κινηματογράφος και ειδικά το ντοκιμαντέρ γνωρίζει άνθηση ακόμα και σήμερα, και μάλιστα όχι μόνο στην Αμερική και την Ευρώπη, που έχουν μακρά κινηματική ιστορία, αλλά και σε χώρες όπως η Κίνα όπου η queer κοινότητα έχει μπει δυναμικά στη σφαίρα του ακτιβισμού και των διεκδικήσεων με την οργάνωση των *Beijing Queer Film Festival* και *China Queer Film Festival Tour*.

3.7. Ο Michael Moore και το Νέο Κύμα στο ντοκιμαντέρ

Μετά από ένα σημαντικό χρονικό διάστημα κατά το οποίο το ντοκιμαντέρ ως είδος είχε παροπλιστεί και έμενε περιορισμένο στην αφάνεια και τη μικρή εμβέλεια της τηλεόρασης, τη δεκαετία του 1990 παρατηρείται μια αναγέννηση του είδους που σηματοδοτείται κυρίως από την επιστροφή του στις κινηματογραφικές αίθουσες. Η δυναμική αυτή επανεμφάνιση του είδους εκδηλώθηκε σε διεθνές επίπεδο (ΗΠΑ, Γαλλία, Βραζιλία, Δανία, Αγγλία) και συνδέεται με την ενασχόληση

με θέματα κοινωνικά και πολιτικά. Πρόκειται για ένα κίνημα που δεν έχει ως βάση ένα σύνολο κοινών χαρακτηριστικών, εφόσον τα ντοκιμαντέρ δεν μοιράζονται ένα κοινό στίλ, αλλά πολύ περισσότερο χαρακτηρίζονται από την ανάγκη των δημιουργών τους να τοποθετηθούν στο κοινωνικό γίγνεσθαι με την ιδιότητά τους ως πολίτες και να εκφράσουν την οπτική τους για τον κόσμο (Chanan, 2007:12).

Οι λόγοι της αναγέννησης του ντοκιμαντέρ τη δεκαετία του 1990 συνδέονται, σύμφωνα με τον Chanan (2007:7), με την πτώση ποιότητας των τηλεοπτικών προγραμμάτων, την ανεπάρκεια των κινηματογραφικών ταινιών μυθοπλασίας και βέβαια με την εξέλιξη των νέων τεχνολογιών -όπως της ψηφιακής κάμερας- που έριξαν σημαντικά το κόστος παραγωγής και κατέστησαν τα ντοκιμαντέρ πολύ περισσότερο προσβάσιμα στο ευρύ κοινό. Επιπρόσθετοι λόγοι, όσον αφορά τις ΗΠΑ, είναι «η εκτενής ενσωμάτωση τεχνικών *vérité* στις τηλεοπτικές διαφημίσεις, η συνεχιζόμενη άνοδος μη μυθοπλαστικών ειδών στην εκδοτική βιομηχανία και η επέλαση στις ζώνες υψηλής τηλεθέασης δραματικών και νέων σειρών, όπως το «America's Most Wanted» και το «Cops», που μεταχειρίζονται μυθοπλαστικές τεχνικές σε συνδυασμό με τεχνικές του Άμεσου Κινηματογράφου (*direct cinema*) για να παρουσιάσουν ιστορίες των ταμπλόιντ» (Arthur, 1993:126). Από την άλλη, γεγονότα όπως η εισβολή στο Ιράκ, οι προεδρικές εκλογές του 2000 στις ΗΠΑ, η 11^η Σεπτεμβρίου και οι επιπτώσεις της, έστρεψαν το ενδιαφέρον του κοινού σε θέματα πολιτικά και γέννησαν την ανάγκη του για αληθινές ιστορίες (Arthur, 2005:19).

Εξέχουσα θέση ανάμεσα στους δημιουργούς που συντέλεσαν στην αναγέννηση του νέου κύματος στο ντοκιμαντέρ κατέχει ο Αμερικανός σκηνοθέτης Michael Moore, μια ιδιαίτερη, αμφιλεγόμενη προσωπικότητα που έχει δεχτεί σφοδρή κριτική για τις μεθόδους που μεταχειρίζεται και κυρίως για την αυτοπροβολή του, ωστόσο του πιστώνεται χωρίς αμφιβολία η επιστροφή των ντοκιμαντέρ στον κινηματογράφο, στα μεγάλα κινηματογραφικά φεστιβάλ, στο mainstream πεδίο και στο ευρύ κοινό. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 2003, έναν χρόνο μετά την κυκλοφορία της ταινίας του «Ακήρυκτος Πόλεμος» (*Bowling for Columbine, 2002*) η παραγωγή ντοκιμαντέρ τριπλασιάστηκε αγγίζοντας το 10% του

συνόλου των κινηματογραφικών παραγωγών, ενώ είναι ενδεικτικό της πρωτοφανούς εμπορικής επιτυχίας το γεγονός ότι 9 από τα 50 ντοκιμαντέρ εκείνης της χρονιάς ξεπέρασαν το 1εκ. δολάρια σε εισπράξεις στο box-office (Chanan, 2007:15). Ο «Ακήρυχτος Πόλεμος», που τιμήθηκε με το όσκαρ καλύτερου ντοκιμαντέρ, εξέταζε το θέμα της εκτεταμένης οπλοκατοχής στις ΗΠΑ, με αφορμή την αιματηρή επίθεση δύο εφήβων στο Λύκειο Columbine του Κολοράντο τον Απρίλιο του 1999, που κατέληξε στη δολοφονία 12 συμμαθητών τους και μιας καθηγήτριας, ενώ στο τέλος και οι ίδιοι αυτοκτόνησαν. Πέρα από τη σημασία του λόγω της εμπορικής επιτυχίας που έδωσε ώθηση στη χρηματοδότηση και ευρεία διανομή ντοκιμαντέρ ανανεώνοντας συνολικά το είδος, ο «Ακήρυχτος Πόλεμος», «συνδυάζοντας τη ρητορική του επεξηγηματικού ντοκιμαντέρ με τη διερευνητικότητα του Cinéma Vérité, την προσωπική πολεμική με την εικονοκλαστική σάτιρα, την επίπονη συναρμογή πεισιτηρίων με ένα έντονα ερασιτεχνικό αλλά και παρεμβατικό ύφος, ανέδειξε ένα καινούργιο, εξαιρετικά δημοφιλές ιδίωμα στον χώρο του κοινωνικο-πολιτικού ντοκιμαντέρ» (Πασχαλίδης, 2009:208).

Δυο χρόνια αργότερα ο Moore γύρισε το πιο επιτυχημένο ντοκιμαντέρ του, το «Fahrenheit 9/11» (2004), το οποίο είναι συνάμα και το πιο επιτυχημένο εμπορικά ντοκιμαντέρ όλων των εποχών, ενώ γνώρισε και καλλιτεχνική επιτυχία βραβευόμενο με τον Χρυσό Φοίνικα στις Κάννες. Το «Fahrenheit 9/11» ήταν «μια σφοδρή κριτική εναντίον της κυβερνητικής πολιτικής του George Bush Jr πριν από, κατά τη διάρκεια και μετά την τρομοκρατική επίθεση στους Δίδυμους Πύργους το 2001 και ταυτόχρονα μια ενδελεχής διερεύνηση των οικονομικών σχέσεων της οικογένειας Bush και κατ' επέκταση της αμερικανικής κυβέρνησης με την οικογένεια των Bin Laden» (Κακλαμανίδου, 2009:126). Με αφορμή το ντοκιμαντέρ αυτό, αναδύθηκε ο νέος ρόλος του είδους ως διαμορφωτή της δημόσιας σφαίρας, που δύναται να παρεμβαίνει κριτικά και αποτελεσματικά εξετάζοντας και αξιολογώντας θεσμούς και φαινόμενα της συλλογικής ζωής (Πασχαλίδης, 2009:211). Χαρακτηριστικός αυτού του νέου ρόλου ήταν ο «πόλεμος των ντοκιμαντέρ» που εκδηλώθηκε με αφειρηία την κυκλοφορία του «Ακήρυχτου Πολέμου». Όπως επισημαίνει ο Πασχαλίδης (2009:211), η ταινία, που στρεφόταν ανοιχτά κατά του Bush και στόχευε στο να

αποτρέψει μια δεύτερη θητεία του στον Λευκό Οίκο, συνάντησε σοβαρά εμπόδια, τόσο κατά το στάδιο της παραγωγής, όσο και στην προσπάθεια να βρει διανομή, ενώ συντηρητικοί κύκλοι προσπάθησαν να αποτρέψουν τη δημόσια προβολή της και στήθηκε ολόκληρη παραγωγή αντιμαχόμενων ντοκιμαντέρ με σκοπό να θέσουν εν αμφιβόλω την εγκυρότητα τόσο του «Ακήρυχτου Πολέμου» όσο και του δημιουργού του (π.χ. «Michael Moore hates America», «Farenhype 9/11» κ.ά)

Στα σημαντικότερα πολιτικής θεματολογίας ντοκιμαντέρ του, περιλαμβάνεται το «Sicko» (2007) που εξετάζει το αμερικανικό Εθνικό Σύστημα Υγείας και την ασυδοσία των ασφαλιστικών εταιρειών προβαίνοντας σε συγκρίσεις με τα συστήματα υγείας άλλων ανεπτυγμένων χωρών, και βέβαια το «Roger and Me» (1989), το οποίο παρότι είναι προγενέστερο της εποχής στην οποία αναφερόμαστε, αποτελεί πρόδρομο και προάγγελο των όσων ακολούθησαν και του στίλ που διαμόρφωσε ο Moore την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Στο «Roger and Me» ο Moore θεμελιώνει αυτό το προσωπικό στίλ που τον χαρακτηρίζει και για το οποίο έχει δεχθεί και επικριτικά σχόλια. Το ντοκιμαντέρ θίγει το ζήτημα του κλεισίματος της αυτοκινητοβιομηχανίας General Motors στην πόλη Flint του Michigan που οδήγησε στην ανεργία χιλιάδες συμπολίτες του Moore -του οποίου γενέτειρα είναι το Flint- και παρακολουθεί την προσπάθειά του να συναντήσει τον πρόεδρο της εταιρείας Roger Smith ώστε να τον θέσει προ των ευθυνών του για τις χιλιάδες των ανέργων που βρέθηκαν να αντιμετωπίζουν σοβαρά προβλήματα διαβίωσης. Η προσωπική εμπλοκή, πέρα από το ότι φανερώνεται ήδη από τον τίτλο, διατρέχει όλο το ντοκιμαντέρ, που δομείται στην παρουσία και την προσπάθεια του Moore να υπερασπιστεί «ως σύγχρονος Δον Κιχώτης» (Κακλαμανίδου, 2009:125) την εργατική τάξη της πόλης του. Το ντοκιμαντέρ ξεκινάει με αυτοβιογραφικές αναφορές του Moore, με τις οποίες επιχειρεί να ενισχύσει το κύρος του ως υπέρμαχου της πληγείσας εργατικής τάξης, τονίζοντας την εντοπιότητά του και το ανήκειν του σε αυτήν ακριβώς την εργατική τάξη του Flint (Oberacker, 2009:192). Η προσωπική εμπλοκή του Moore χαιρετίζεται από τον Renon (2005:30) που τη χαρακτηρίζει «ευπρόσδεκτη ανακούφιση μέσα στη βεβιασμένη ουδετερότητα των δημοσιογράφων» ενώ στον ίδιο αποδίδει τον χαρακτηρισμό του «προσωπικού

δοκιμιογράφου» (*personal essayist*), του οποίου ο κινηματογράφος συνιστά «μια προσωπική προσέγγιση του δημιουργού που καταφέρνει να ενώσει και να σταθεροποιήσει το ποικίλο πρωτογενές υλικό».

Ωστόσο, η κριτική για το ιδιαίτερο και αμφιλεγόμενο προσωπικό του στιλ είναι δριμύεια, χωρίς να παραγνωρίζεται η συμβολή του στη νέα κατάσταση που διαμορφώθηκε στον χώρο του ντοκιμαντέρ. Είναι αξιοσημείωτο ότι, ιδιαίτερα σε μια χώρα όπως οι ΗΠΑ όπου τα μέσα ελέγχονται και εξαρτώνται από εταιρικά συμφέροντα και ως επί το πλείστον ευθυγραμμίζονται με τις κυβερνητικές πολιτικές, τα πιο επιτυχημένα ντοκιμαντέρ των τελευταίων ετών καταπιάνονται με πολιτικά θέματα -κάτι που είναι δίκαιο να πιστωθεί έστω και εν μέρει στον Moore. Δεν πρόκειται ακριβώς για μια επιστροφή στον δυναμικό ακτιβισμό της δεκαετίας του '70 αλλά αποτυπώνει μια κριτική στάση απέναντι στη νεοφιλελεύθερη ηγεμονία, αμφισβητώντας την εξουσία, και αποκαλύπτοντας την ανάδυση ενός νέου εκλογικού σώματος που εκφράζει ιδεολογική αντίσταση (Chanan, 2007:15).

Στις συνηθέστερες κατηγορίες για το στιλ του Moore είναι ο ναρκισσισμός που, σύμφωνα με τον Chanan (2007:16), αποβαίνει σε βάρος μιας βαθιά ριζοσπαστικής πολιτικής κουλτούρας που θα μπορούσε να κατευθύνει αποτελεσματικότερα την κριτική του. Μεροληψία, έλλειψη νηφαλιότητας, ισορροπίας και ουδετερότητας τού αποδίδονται επίσης από τους επικριτές του (Πασχαλίδης, 2009:214) και επισημαίνεται ότι, παρότι υιοθετεί τη χαρακτηριστική κωμική και αδέξια περσόνα του μπροστά στην κάμερα, αυτό δε μειώνει –ενδεχομένως ενισχύει πρόσθετα- τη χειραγωγική τακτική του (Chanan, 2007:13).

Συνοψίζοντας, το αίτημα για αντικειμενικότητα είναι άκαιρο, μια και πλέον το ντοκιμαντέρ ως είδος θεωρείται περισσότερο έργο προσωπικό και έχει «αποσχιστεί» πλήρως από τη δημοσιογραφία, η οποία οφείλει να διέπεται –σε ένα βαθμό τουλάχιστον- από αντικειμενικότητα. Τα ντοκιμαντέρ που εκφράζουν ρητή ιδεολογική τοποθέτηση, σε καμία περίπτωση δεν την παρουσιάζουν κεκαλυμμένα, αντίθετα συντάσσονται ανοικτά και εκφράζουν αλληλεγγύη σε κοινωνικές ομάδες, συνεπικουρώντας στην επίτευξη στόχων πολιτικών και κοινωνικών συνασπισμών λειτουργώντας ακτιβιστικά (Waugh, 1984:xiv). Ως ένα βαθμό το ντοκιμαντέρ μπορεί αναμφισβήτητα να φέρει χειροπιαστά αποτελέσματα, μικρότερης ή μεγαλύτερης

σημασίας, και βέβαια να λειτουργήσει ως εργαλείο κοινωνικής αφύπνισης, κινητοποίησης, ώθησης σε κοινωνική δράση, ενίσχυσης των κοινωνικών αντανάκλαστικών, εκπληρώνοντας τον ρόλο που του απέδωσε πρώτος ο Grierson ως μέσου δημοκρατικής αγωγής. Μετά την προβολή του «Ακηρυχτου Πολέμου», τα πολυκαταστήματα K-Mart σταμάτησαν να πουλούν σφαίρες, ενώ χάρη στο «Sicko», εξασφαλίστηκε σε ένα μικρό παιδί πλήρης ιατροφαρμακευτική κάλυψη για εμφυτεύματα ακοής, με την έμμεση απειλή της δημοσιοποίησης μέσω του ντοκιμαντέρ (Κακλαμανίδου, 2009:132). Αντίστοιχες επιτυχίες είχαν σημειωθεί και το 1989, όταν εξαιτίας του «Thin Blue Line» του Errol Morris απειράπη η εκτέλεση της θανατικής ποινής κρατούμενου που μέσα από το ντοκιμαντέρ αποδεικνυόταν ότι είχε πέσει θύμα δικαστικής πλάνης, ενώ στην Κίνα, μετά την προβολή του «Heshang-The River Elegy» του Xia Jun, προκλήθηκαν έντονες δημόσιες συζητήσεις σχετικά με τον απομονωτισμό και τον εθνοκεντρισμό της κινεζικής κουλτούρας που οδήγησαν στο δημοκρατικό κίνημα και τα γεγονότα της πλατείας Τιενανμέν (Πασχαλίδης, 2009:209).

Τα ντοκιμαντέρ του Michael Moore αποτελούν ένα είδος πολιτικών ρεπορτάζ όπου η προσωπικότητα του κινηματογραφιστή εισβάλλει, προσδίδοντας επιτελεστικότητα, ενώ ενυπάρχουν στοιχεία σάτιρας και ειρωνίας (Chanan, 2007:12). Η προσήλωσή του σε προοδευτικές ιδέες έθεσε στο επίκεντρο της προσοχής το ζήτημα των κοινωνικοοικονομικών τάξεων, που παραδοσιακά τίθενται στο περιθώριο από τα κυρίαρχα μέσα (Oberacker, 2009:vii). Παρά τις αδυναμίες του έργου του, τη λαϊκίστικη προσέγγιση και τις αμφίβολες πρακτικές που χρησιμοποιεί, ο Moore συνέβαλε όσο κανένας στην αναγέννηση του νέου πολιτικού ντοκιμαντέρ όπως διαμορφώθηκε στις αρχές του νέου αιώνα.

B ΜΕΡΟΣ: Ερευνώντας τα ντοκιμαντέρ για τη Χρυσή Αυγή

4. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: Ερευνητικό πλαίσιο

4.1. Εισαγωγή

Σε θεωρητικό και ερευνητικό πλαίσιο το ντοκιμαντέρ αντιμετωπίζεται ως ένα πεδίο στο οποίο περίπλοκα ζητήματα οντολογίας και επιστημολογίας, που αφορούν τη χρήση της εικόνας ως μέσο μετάδοσης γνώσεων, συνδέονται με συγκεκριμένους κοινωνικοπολιτικούς σκοπούς (Corner, 2015:145). Η άνθηση του ανεξάρτητου ντοκιμαντέρ ανέδειξε τις κοινωνικές προοπτικές του και, παράλληλα με μια στροφή προς μια πιο μαρξιστική ματιά που διαπνέει όλο το πεδίο, το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε πέρα από το καθαρά «ρεαλιστικό», μια οπτική που έθεσε προβληματισμούς σχετικά με ζητήματα ιδεολογίας και τους τρόπους που αυτή «κατασκευάζεται» στα πλαίσια ενός ντοκιμαντέρ (ό.π.).

Η μελέτη στο πεδίο του ντοκιμαντέρ γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη και γίνεται περισσότερο ευρεία, ενώ δεν μπορεί να παραγνωριστεί η συμβολή του διαδικτύου που επαναδιαμορφώνει το είδος σε όλα τα επίπεδα. Το ντοκιμαντέρ θεωρείται διαχρονικά ένα είδος με ασαφή όρια και, στην εποχή των κοινωνικών δικτύων, γνωρίζει ακόμα μεγαλύτερη επέκταση των ορίων του. Σαφώς εξακολουθεί να υπάρχει μεγάλη παραγωγή ντοκιμαντέρ που προορίζονται για την κινηματογραφική αίθουσα, τα φεστιβάλ, τις τηλεοπτικές πλατφόρμες υπηρεσιών video-on-demand τύπου Netflix, HBO, Disney+ κ.ά, που εξελίσσονται σε κυρίαρχο μέσο στην ψυχαγωγία, ωστόσο τα κοινωνικά δίκτυα και η διαδικτυακή δημοσιογραφία έχουν αναδείξει νέους τρόπους απεικόνισης του «πραγματικού» που έχουν δημιουργήσει ένα εξαιρετικά πρόσφορο έδαφος για τη μελέτη του ντοκιμαντέρ ως είδους.

4.2. Το σύγχρονο περιβάλλον του ντοκιμαντέρ

Η επανεξέταση του ντοκιμαντέρ ως είδους στον 21^ο αιώνα καθορίζεται όπως είναι αναμενόμενο από τις εξελίξεις στην τεχνολογία που διαμορφώνουν το νέο ψηφιακό τοπίο. Αυτό βέβαια δεν είναι κάτι καινούργιο. Οι τεχνολογικές

ανακαλύψεις έχουν διαχρονικά αναμορφώσει το πεδίο του ντοκιμαντέρ. Κάποτε ήταν η δυνατότητα εγγραφής ήχου, η έγχρωμη εικόνα, οι φορητές κάμερες χειρός, τα φιλμ των 16mm, σήμερα μπορεί να είναι η τεχνολογία των κινητών τηλεφώνων -που είναι πολλά παραπάνω από ένα απλό τηλέφωνο-, στο μέλλον θα είναι κάτι άλλο, σε κάθε περίπτωση όμως ζούμε στην εποχή της αδιάκοπης τεχνολογικής ανάπτυξης που καθορίζει –μεταξύ άλλων- την εξέλιξη του ντοκιμαντέρ. Η ψηφιακή τεχνολογία, που αντικατέστησε την αναλογική, έχει αναπτυχθεί σε τέτοιο βαθμό που μπορούμε πλέον να μιλάμε για ψηφιακή επανάσταση, μια ριζική μεταβολή στη μιντιακή τεχνολογία που συνιστά μια ευρεία επιστημολογική ρήξη ανάμεσα στο χθες και το σήμερα του ντοκιμαντέρ (Beattie, 2004:205). Ο Σκοπετέας εντοπίζει δύο πολύ ουσιώδεις αλλαγές που επανακαθόρισαν το σύγχρονο ντοκιμαντέρ (2009:224-225). Η πρώτη αφορά βέβαια την ψηφιακή τεχνολογία, που προσφέρει υψηλή καταγραφική ποιότητα σε χαμηλό κόστος (κάτι που χαρακτηρίζει ως «εκδημοκρατικοποίηση της χρήσης των μέσων καταγραφής»), αλλά και τις αντίστοιχες εφευρέσεις στο επίπεδο του μοντάζ και των τρισδιάστατων γραφικών που δίνουν στον δημιουργό τη δυνατότητα να αναπλάσει και να ανασυνθέσει την πραγματικότητα. Η δεύτερη αφορά τη δυνατότητα χρήσης αρχειακού υλικού το οποίο είναι πλέον ψηφιοποιημένο και άμεσα προσβάσιμο ακόμα και μέσω διαδικτύου.

Οι αλλαγές που συντελούνται στον τομέα του ντοκιμαντέρ δεν έχουν να κάνουν με την ψηφιακή τεχνολογία καθαυτή αλλά με τον τρόπο που αυτή χρησιμοποιείται (Ellis, 2012:2). Ο Ellis διακρίνει τρεις φάσεις στην εξέλιξη του ντοκιμαντέρ που σχετίζονται με την τεχνολογική πρόοδο, την πρώτη έως τη δεκαετία του 1950 και την ανακάλυψη της τηλεόρασης, τη δεύτερη έως τα μέσα της δεκαετίας του 1990, που σύμφωνα με τις απαιτήσεις του τηλεοπτικού μέσου κυριαρχούν παρατηρητικές μέθοδοι, και την τρίτη που χαρακτηρίζεται από έναν αναδυόμενο νέο σκεπτικισμό για την αλήθεια της ντοκιμαντεριστικής εικόνας, μια φάση κατά την οποία το ντοκιμαντέρ είναι το μέσο καταγραφής της αλληλεπίδρασης μεταξύ δημιουργού, φιλμογραφούμενου αντικειμένου και θεατή (2012:10). Καθεμιά φάση πυροδοτείται από τις νεοεμφανιζόμενες κάθε φορά τεχνολογίες αλλά καθορίζεται παράλληλα από τις νέες δημιουργικές πρακτικές αλλά και από τις προσδοκίες του

κοινού (ό.π.:22). Η τεχνολογία δεν είναι ένας παράγοντας εξωκοινωνικός, αλλά ουσιώδες κοινωνικό και πολιτισμικό χαρακτηριστικό, επομένως βρίσκεται σε αμοιβαία επίδραση με ποικίλες διαστάσεις του πολιτισμού και της κοινωνίας -όπως ενδεικτικά η κυβερνητική πολιτική και ο κυβερνητικός έλεγχος-, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχει χώρος για καινοτόμες προσεγγίσεις, αν και οι οικονομικές δυνάμεις που επηρεάζουν το ντοκιμαντέρ δεν μπορούν να αγνοηθούν (Beattie, 2004:205).

Η σχέση του ντοκιμαντέρ με τη δημοσιογραφία και την ενημέρωση είναι θεμελιώδης και οι ρίζες της βρίσκονται στα Newsreels, τα κινηματογραφικά Επίκαιρα, τα οποία με την εμφάνιση της τηλεόρασης εξελίχθηκαν και τελειοποιήθηκαν διαμορφώνοντας το είδος του τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ (Μεταλληνός, 2003:19). Ο ίδιος ο πρωτοπόρος Dziga Vertov εργάστηκε ως δημιουργός κινηματογραφικών Επίκαιρων για λογαριασμό της εφημερίδας «Πράβντα». Η κουλτούρα της δημοσιογραφίας με την κουλτούρα του ντοκιμαντέρ συνδέονται στο επίπεδο της θεματολογίας, της έρευνας, των τεχνικών αφήγησης και στο επίπεδο της υιοθέτησης νέων τεχνολογιών (Νικολαΐδου, 2018α:199). Τα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ επιτρέπουν τη βαθύτερη διερεύνηση των αιτιών και των συνεπειών ενός θέματος και την αποτύπωση απόψεων που επηρεάζουν το πολιτικό και κοινωνικό γίνεσθαι (Beattie, 2004:162). Το ντοκιμαντέρ συνιστά δημοσιογραφικό εργαλείο «διότι η φόρμα του επιτρέπει την πιο αναλυτική παρουσίαση θεμάτων μέσα από ένα μεγάλο εύρος πληροφορίας, σχολιασμού και συγκινησιακής εμπλοκής του θεατή. Επιπλέον, το είδος αυτό αναδεικνύει, επαναφέρει και συγκροτεί ένα γεγονός σε πρόβλημα γιατί παράγεται, διανέμεται και προβάλλεται σε διαφορετικά πλαίσια, προκαλώντας διαφορετικούς συσχετισμούς και συζητήσεις, και γιατί μπορεί και συνομιλεί με άλλα οπτικο-ακουστικά έργα δημοσιογραφίας ή και έργα τέχνης» (Κουντούρη&Νικολαΐδου, 2015:215). Το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ, ιδιαίτερα της πρώτης δεκαετίας του 21^{ου} αι. έδωσε την ευκαιρία να αναδειχθεί μια θεματολογία έξω από την παραδοσιακή ειδησεογραφική «ατζέντα» και μια εναλλακτική προσέγγιση των πληροφοριών, των πλαισίων και του σχολιασμού στα γεγονότα, δίνοντας παράλληλα

ώθηση στην *ανεξάρτητη δημοσιογραφία* που κέρδιζε όλο και περισσότερο χώρο στην Ελλάδα της κρίσης (Nikolaïdou, 2018:62).

Με την κυριαρχία του διαδικτύου, το ντοκιμαντέρ αποκτά νέα όρια, διατηρεί όμως τη «συγγένειά» του με τη δημοσιογραφία, εφόσον τα διαδικτυακά μέσα προτείνουν νέες οπτικές στην ενημέρωση. Σύμφωνα με τον Corner (2013:74), είναι δύσκολο να διαχωριστεί το διαδίκτυο από τις παλαιότερες μορφές μέσων, επειδή οι ευρυζωνικές δυνατότητές του τού επιτρέπουν να λειτουργεί διαμεσολαβητικά για την τηλεόραση, το ραδιόφωνο ή και κινηματογραφικές παραγωγές (μέσω των podcasts, του YouTube κ.ά). «Ο όρος διαδικτυακό ντοκιμαντέρ (web documentary) αναφέρεται στα ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιούν το διαδίκτυο ως πλατφόρμα παραγωγής, διανομής και προβολής τους» (Νικολαΐδου, 2018α:200). Το διαδίκτυο δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να αναδιατάξει τη σειρά του υλικού που παρουσιάζεται στην οθόνη σε μια διαδραστική, μη-γραμμική διαδικασία που του επιτρέπει να διερευνά ζητήματα και προοπτικές κατά βούληση και όχι με βάση μια μονοκατευθυντική γραμμική ρητορική όπως αυτή της καθιερωμένης φόρμας του ντοκιμαντέρ (Beattie, 2004:213). Επομένως, «το διαδίκτυο μπορεί να είναι απλά η πλατφόρμα διάδοσης και προβολής ενός γραμμικού ντοκιμαντέρ αλλά μπορεί και να χρησιμεύει στην επέκταση της εμπειρίας του μέσα από καμπάνιες προώθησης, μέσα από την ανταλλαγή σχολίων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, μέσα από την επαναπλαισίωσή του κατά τη μεταφορά του από πλατφόρμα σε πλατφόρμα, από σάιτ σε σάιτ» (Νικολαΐδου, 2018α:200). Τα διαδικτυακά ντοκιμαντέρ, με την ιδιότητά τους να επικαιροποιούνται αδιάλειπτα και να διευρύνουν το περιεχόμενό τους με νέες πληροφορίες και συνδέσμους (links) για άλλους ιστότοπους, αμφισβητούν την ιδέα του ντοκιμαντέρ ως σταθερού και αμετάβλητου έργου που μετά την προβολή του αρχειοθετείται και μένει στάσιμο (Beattie, 2004:213).

Ένα ζήτημα που τίθεται προς διερεύνηση είναι η πολιτική επίδραση των ντοκιμαντέρ της νέας εποχής και του διαδικτύου και κατά πόσο αυτά μπορούν να γίνουν εκφραστές λιγότερο ή περισσότερο ριζοσπαστικών ιδεών που δύνανται να παρακινήσουν σε κοινωνική και πολιτική δράση. Αρχικά, η δημοσιογραφία γενικά ενισχύει τη δημοκρατία με το να διευρύνει το δημοκρατικό δικαίωμα ενός πολίτη

να έχει πρόσβαση στις απαραίτητες πληροφορίες που τον κάνουν συμμετοχο στη δημόσια σφαίρα (Beattie, 2004:164). Η ερευνητική δημοσιογραφία και το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ τείνουν να αναδεικνύουν γεγονότα που είτε έχουν αποσιωπηθεί είτε μένουν στην αφάνεια, και τα οποία συχνά αφορούν πολιτικές ή διοικητικές παρατυπίες και αμφισβητούν κατεστημένες αντιλήψεις (Beattie, 2004:163), λειτουργώντας έτσι ως αναμοχλευτές του κοινωνικοπολιτικού γίγνεσθαι.

Με την κυριαρχία του διαδικτύου, το ντοκιμαντέρ απευθύνεται πλέον σε ένα νέο κοινό, γνωρίζει σημαντική απήχηση και η δημοσιογραφία εμπλουτίζεται από τον φορμαλιστικό πειραματισμό και τη θεσμική ευλυγισία (Νικολαΐδου, 2018α:198). Όσον αφορά το εγχώριο τοπίο, δημιουργείται την περίοδο της κρίσης ένας νέος μιντιακός πόλος που δίνει φωνή σε δημοσιογράφους οι οποίοι ως τότε είχαν περιορισμένη πρόσβαση στα κυρίαρχα ΜΜΕ (Κουντούρη&Νικολαΐδου, 2015:213-214) και οι οποίοι αυτοπροσδιορίζονται ως ανεξάρτητοι. Το επιχείρημα της ανεξαρτησίας ενισχύεται από το γεγονός ότι στηρίζουν τις παραγωγές τους στο crowdfunding και το crowdsourcing, δηλαδή τη χρηματοδότηση, την εξασφάλιση πόρων και υπηρεσιών από τη δεξαμενή των θεατών και των υποστηρικτών τους, μπορούν έτσι να «επικαλούνται την ορθότητα του λόγου μιας δημοσιογραφίας των πολιτών» (Κουντούρη&Νικολαΐδου, 2015:217). Μέσα από το διαδίκτυο προβάλλει ένας λόγος «που δεν υποστηρίζεται από τις πολιτικές και οικονομικές ελίτ» (Νικολαΐδου, 2018α:203), «μια “ευέλικτη” πολιτική θεματολογία απαλλαγμένη από τον στενό εναγκαλισμό των εκδοτικών και άλλων οικονομικών συμφερόντων, την εξάρτηση από τις πολιτικές πηγές και το άνοιγμα σε πολλαπλά δίκτυα δρώντων που φέρουν και εναλλακτικές θεματικές» (Κουντούρη, 2015:115). Δίνεται έτσι «ορατότητα» σε ζητήματα που κατά κανόνα αγνοούνται από τα κυρίαρχα μέσα και προβάλλονται απόψεις που παρεκκλίνουν από την «ατζέντα» που επιβάλλεται στα μεγάλα ΜΜΕ.

4.3. Ερευνητικά ερωτήματα και μεθοδολογία

Η παρούσα διπλωματική εργασία προσπάθησε να καταγράψει το σύνολο των ντοκιμαντέρ με θέμα τη Χρυσή Αυγή, να διερευνήσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο προβλήθηκαν και τα μέσα στα οποία διανεμήθηκαν, αλλά κυρίως να εξετάσει τους σκοπούς και τις οπτικές των δημιουργών τους. Ερευνώνται οι ιδεολογικές προσεγγίσεις, η πολιτική τους τοποθέτηση και η επιρροή τους στη δημόσια σφαίρα, ενώ αναδεικνύονται τα νέα είδη ντοκιμαντέρ της εποχής των κοινωνικών δικτύων και της διαδικτυακής ενημέρωσης, στο πλαίσιο των οποίων αρκετά από αυτά δημιουργήθηκαν. Το σύνολο των ντοκιμαντέρ που αναλύονται βρίσκονται ελεύθερα στο διαδίκτυο, είτε στις ειδησεογραφικές ιστοσελίδες για λογαριασμό των οποίων γυρίστηκαν, είτε στο YouTube (στα κανάλια των δημιουργών ή χρηστών που τα αναπαράγουν με την άδεια των δημιουργών), με εξαίρεση το «Golden Dawn Girls» που διατίθεται στην πλατφόρμα Vimeo έναντι πληρωμής. Εξετάζονται συνοπτικά δέκα από αυτά ενώ για τα «Χρυσή Αυγή: Προσωπική Υπόθεση» και «Golden Dawn Girls» θα εφαρμοστεί η μελέτη περίπτωσης, σε μια προσπάθεια για βαθύτερη και λεπτομερέστερη ανάλυση.

Προκειμένου να αναλυθούν τα ντοκιμαντέρ που έχουν ως κεντρικό θέμα τους τη δράση, την εξέλιξη ή την ιστορία της Χρυσής Αυγής, ακολουθήθηκε μια μεθοδολογική προσέγγιση που στηρίχτηκε στις θεωρητικές προσεγγίσεις των Nichols και Corner. Ο τελευταίος διακρίνει δύο κατηγορίες, τα ντοκιμαντέρ πυκνού κειμένου (thick text documentaries) και τα ντοκιμαντέρ λεπτού κειμένου (thin text documentaries). Τα πρώτα, χαρακτηρίζονται από δημιουργική πυκνότητα ως αποτέλεσμα της χρήσης αφηγηματικού σχεδιασμού, της υποκειμενικής σκοπιάς του δημιουργού, μιας συμβολικής υπαινικτικότητας και της δυναμικής της απεικόνισης, ενώ μπορεί να περιλαμβάνουν και δραματοποίηση. Τα ντοκιμαντέρ αυτού του είδους αποτελούν πολύ περισσότερο δηλώσεις της προσωπικής δημιουργίας του σκηνοθέτη και λιγότερο παρεμβάσεις σε κάποιο πεδίο γνώσης ή αντιπαράθεσης στον δημόσιο χώρο. Από την άλλη, τα ντοκιμαντέρ λεπτού κειμένου, στα οποία περιλαμβάνονται και τα περισσότερα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ, χρησιμοποιούν έναν πιο άμεσα ειδησεογραφικό λόγο και παρατηρητικές μεθόδους.

Για τη μελέτη αυτών των ντοκιμαντέρ απαιτείται να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στο ίδιο το θέμα, με τρόπο που να απομακρύνει την ανάλυση από στενά συλλογιστικά όρια. Πολλές φορές αυτή η εξωκειμενική θεώρηση είναι απαραίτητη για την ερμηνεία του ενδοκειμενικού, αλλά και για τις συνθήκες παραγωγής του ντοκιμαντέρ και τον ρόλο του απέναντι στο κοινό. Συνοπτικά, το πρώτο είδος είναι πιο κοντά στη μυθοπλασία της μεγάλης οθόνης, ενώ το δεύτερο προσομοιάζει τα δελτία ειδήσεων (Corner, 2015:147-8).

Η αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο ειδών, των ερευνητικών μεθόδων τους, των αισθητικών και κοινωνιολογικών χαρακτηριστικών τους, αποτελούν σημαντική μεταβλητή στη μελέτη του ντοκιμαντέρ ως είδους, η οποία απορρίπτει αυστηρά φορμαλιστικές μεθόδους ακριβώς λόγω του αναφορικού χαρακτήρα του εκάστοτε ερευνώμενου υλικού. Σύμφωνα με τον Corner, το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται μια έρευνα είναι αμφισβητήσιμο, ενώ υποστηρίζει ότι η μελέτη πολλών ντοκιμαντέρ σχετικά με το ίδιο θέμα μπορεί να είναι πιο αποτελεσματική από μια μελέτη με κριτήρια που έχουν σχέση με τους τρόπους αφήγησης και τις μεθόδους παραγωγής (ό.π.). Στα υπό έρευνα ντοκιμαντέρ αναζητούνται επιπλέον οι τρόποι αφήγησης του Nichols -επεξηγηματικός (*expository mode*), παρατηρητικός (*observational mode*), συμμετοχικός (*participatory mode*), ποιητικός (*poetic mode*), αυτοπαθής (*reflexive mode*), επιτελεστικός (*performative mode*)- (βλ. αναλυτικά κεφ. 1), που χρησιμοποιούνται συνδυαστικά και όχι με απόλυτο τρόπο. Είναι άλλωστε σύνηθες να συμπλέκονται οι τρόποι αφήγησης, ενώ είναι πιθανό να επικρατεί ένας τρόπος αφήνοντας όμως περιθώριο για «παρεμβολές» από άλλους τρόπους (Nichols, 2001:100).

Η μελέτη έχει ποιοτικά χαρακτηριστικά και αποσκοπεί στο να διερευνήσει αντιλήψεις και αναπαραστάσεις για το ζήτημα του νεοφασισμού όπως αποτυπώνεται στα ντοκιμαντέρ αυτής της περιόδου. Οι αναπαραστάσεις αυτές δημιουργούν νοήματα που προκύπτουν από την αλληλεπίδραση κειμένου και αποδεκτών, και τα οποία προσλαμβάνονται διαφορετικά από το κοινό, το οποίο δεν είναι μια ομοιογενής παθητική μάζα (Κωνσταντινίδου, 2003). Σύμφωνα με την Κωνσταντινίδου «το κοινό, επιστρατεύοντας τα ιδεολογικά του ρεπερτόρια, έρχεται σε διάλογο με τα ρεπερτόρια του κειμένου και παράγει νοήματα και απολαύσεις

που καθορίζονται τόσο από τις γενικές κοινωνικές σχέσεις, τα συστήματα αξιών, τις υποκειμενικότητες, την κοινωνική του ταυτότητα κ.λπ. όσο και από ζητήματα που αφορούν τη χρήση και κατανάλωση του επικοινωνιακού πεδίου». Η παραγωγή του νοήματός τους από το κοινό αποτελεί μια κοινωνικά καθορισμένη διαδικασία η οποία ανταποκρίνεται στις πραγματικές κοινωνικές σχέσεις, επηρεάζεται από το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο που δρουν και αναπτύσσονται αυτές, αφορά τη συνολική κοινωνική διαδικασία κατά την οποία οι άνθρωποι ορίζουν και διαμορφώνουν ολόκληρη τη ζωή τους (Williams, 1994:298). Για την ποιοτική προσέγγιση του υλικού εξετάζονται οι προβαλλόμενες ιδεολογίες που αποτελούν τον κυρίαρχο λόγο στα ντοκιμαντέρ του δείγματος. Η έννοια της ιδεολογίας είναι η σύγκλιση πολιτικής, λόγου, υποκειμένου και καθημερινότητας, είναι μια αντιπαράθεση στον λόγο αλλά και μια άσκηση εξουσίας μέσα από αυτόν (Δοξιάδης, 1988). Στο ζήτημα της «αναπαράστασης της πραγματικότητας», της εμφανιζόμενης «αλήθειας» και της εγκυρότητας του εκφερόμενου λόγου, μέσα από το «πρίσμα» της ιδεολογικά φορτισμένης αφήγησης, ο Foucault επισημαίνει ότι η ιδεολογία δεν αποκλείει την επιστημονικότητα, και αντίστροφα ένας λόγος (επιστημονικός ή μη) διορθώνοντας τα λάθη του και αποσαφηνίζοντας τις διατυπώσεις του δεν αποκόβεται κατ' ανάγκη από την ιδεολογία (Foucault, 1987:278-281).

Επιχειρείται κυρίως μια ανάλυση του εκφερόμενου λόγου, του κειμενικού περιεχομένου των ντοκιμαντέρ, που εστιάζει στις ρητορικές πρακτικές που αξιοποιούνται, τα γλωσσικά στιλ αλλά και τις επιτελέσεις εντός των διαδραστικών πλαισίων (Τσιώλης, 2015:7-8), αλλά και μια θεματική ανάλυση που «επιχειρεί με συστηματικό τρόπο να ανιχνεύσει, να οργανώσει και να κατανοήσει πρότυπα νοήματος («θέματα») εντός ενός συνόλου δεδομένων και με αυτόν τον τρόπο να παράσχει γνωστική πρόσβαση σε συλλογικές σημασιοδοτήσεις και εμπειρίες» (ό.π.). Το κυρίαρχο αναλυτικό εργαλείο είναι η μελέτη του λόγου «που υπογραμμίζει τον ρόλο της ιδεολογίας στη διαμόρφωση της σχέσης ανάμεσα στις γλωσσικές και κοινωνικές δομές και πρακτικές και επιχειρεί να αποκαλύψει τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται η γλώσσα, η κοινωνία και η ιδεολογία» (Στάμου, 2014:1).

5. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο: Τα ντοκιμαντέρ με θέμα τη Χρυσή Αυγή

5.1. Εισαγωγή

Στη συνέχεια θα επιχειρηθεί μια καταγραφή των ντοκιμαντέρ με θέμα τη δράση της Χρυσής Αυγής. Η καταγραφή περιλαμβάνει ντοκιμαντέρ κινηματογραφικά, τηλεοπτικά και διαδικτυακά και καλύπτει την περίοδο 2008-2020. Είναι χρονικά η περίοδος που σηματοδοτείται από τη γιγάντωση της οργάνωσης, την κορύφωση της εγκληματικής της δράσης και τη σταδιακή αποσύνθεση και πτώση της από την έναρξη της δίκης στην οποία οδηγήθηκε μέχρι την οριστική καταδίκη της ως εγκληματική οργάνωση τον Οκτώβριο του 2020. Η δράση και η ιστορία της Χρυσής Αυγής ως θεματική στο ντοκιμαντέρ είναι συνδεδεμένη σαφώς με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της περιόδου που καθόρισαν και την πορεία της μέσα σε αυτή τη δωδεκαετία. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα περισσότερα από αυτά τα ντοκιμαντέρ γυρίστηκαν γύρω στο 2012-2013, περίοδο που αποτελεί την αιχμή των εγκληματικών επιθέσεων της ΧΑ, οπότε είναι εύλογο να εννοηθεί ότι τα ντοκιμαντέρ δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο της προσπάθειας να αναδειχθεί η βίαιη δράση της οργάνωσης και να ενεργοποιηθούν τα αντανakλαστικά του αντιφασιστικού κινήματος, η πίεση του οποίου υπήρξε καθοριστική για την αποδόμησή της και την απόδοση εν τέλει ποινικών ευθυνών για τα εγκλήματά της. Η ανάλυση ενός ντοκιμαντέρ προϋποθέτει την εξέτασή του σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που λαμβάνει υπόψη ποικίλους παράγοντες. Σύμφωνα με τον Valkola (2009:39-40) «η ταινία ντοκιμαντέρ δεν είναι απλά ένα έργο καθεαυτό, αλλά ολόκληρο το πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγεται, προβάλλεται και χρησιμοποιείται» και «δεν μπορεί κανείς να κατανοήσει το νόημά του αν δεν έχει κατανοήσει το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε». Μια ανάλυση που συνδυάζει διαφορετικά θεωρητικά πλαίσια και μέσα οπωσδήποτε συμβάλλει σε μια συνολικότερη και πιο ολοκληρωμένη θεώρηση.

Η δράση και η εξέλιξη της Χρυσής Αυγής, άρρηκτα συνδεδεμένη με την κρίση δημόσιου χρέους –που γρήγορα μετατράπηκε σε ανθρωπιστική, με ανυπολόγιστες συνέπειες στην ελληνική κοινωνία- αναφέρεται σε πολλά ντοκιμαντέρ που

καταπιάστηκαν με το θέμα, στα οποία παρουσιάζεται είτε στο πλαίσιο της γενικότερης ανόδου της ακροδεξιάς πανευρωπαϊκά, είτε ως αποτέλεσμα της λαϊκής δυσαρέσκειας προς το πολιτικό σύστημα, το οποίο κατά τη διάρκεια της κρίσης απαξιώθηκε σημαντικά. Αυτά τα πλαίσια που δημιουργούνται τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο δεν είναι ανεξάρτητα από τις παραγόμενες νοηματοδοτήσεις των προβλημάτων σύμφωνα με τις Κουντούρη και Νικολαΐδου, που επισημαίνουν ότι «το ποιος παράγει ένα ειδησεογραφικό περιεχόμενο, ο τρόπος με τον οποίο παράγεται και τα μέσα διακίνησής του έχουν άμεσες επιπτώσεις τόσο στο ίδιο το πλαίσιο του προβλήματος, όσο και –πέρα από αυτό– στη διαμόρφωση του περιβάλλοντος πρόσληψής του και, τέλος, στους προτεινόμενους τρόπους επίλυσής του» (2015:213).

Έτσι, στα περισσότερα εγχώρια ή διεθνή ντοκιμαντέρ που αποτυπώνουν αυτή την έντονη πολιτικά περίοδο, η αναφορά στη Χρυσή Αυγή είναι πάντα παρούσα, ακόμα και αν δεν αποτελεί το κύριο θέμα του ντοκιμαντέρ (πχ «Φασισμός ΑΕ» (2014) του Άρη Χατζηστεφάνου, «Δημοκρατία- Ο δρόμος του σταυρού» (2012) του Μάρκο Γκαστίν, «Agora. Από τη Δημοκρατία στις Αγορές» (2014) και «Agora II: Δεσμώτες» (2020) του Γιώργου Αυγερόπουλου κ.ά), καθιστώντας έτσι φανερή την παράλληλη εξέλιξη της οικονομικής κρίσης και της πορείας της Χρυσής Αυγής. Η χρονική συγκυρία έχει να επιδείξει μεγάλη παραγωγή πολιτικών ντοκιμαντέρ, που εύκολα μπορεί να ερμηνευτεί από τις έκτακτες πολιτικές συνθήκες, ενώ η παραγωγή ντοκιμαντέρ με θέμα τη Χρυσή Αυγή είναι ανάλογα πλούσια. Εδώ θα γίνει αναφορά στα ντοκιμαντέρ που έχουν ως βασικό θέμα τη Χρυσή Αυγή, αφήνοντας στην άκρη τα ντοκιμαντέρ που την εντάσσουν σε άλλα πλαίσια τα οποία είναι κυρίαρχα στις θεματικές τους.

Τα ντοκιμαντέρ που ερευνώνται εμπίπτουν σε όλες τις κατηγορίες που προαναφέραμε, είναι δηλαδή ντοκιμαντέρ που προορίζονται για την κινηματογραφική αίθουσα και τα φεστιβάλ («The Cleaners», «Ναζί: Το Ολοκαύτωμα της μνήμης», «Burning from the inside», «Χρυσή Αυγή: Προσωπική Υπόθεση», «Golden Dawn Girls»), τηλεοπτικά («Κράτος και Παρακράτος», «Η ιστορία πίσω από τις επιθέσεις στο σχολείο του Περάματος») και διαδικτυακά («Golden Dawn

infiltrates Greece's police», «Golden Dawn, NYC», «Δεν ξεχνάμε», «Δεν είναι αθώοι», «Ο καθρέφτης του τέρατος»).

5.2. The Cleaners

Ένα από τα ντοκιμαντέρ που προκάλεσαν μεγάλη αίσθηση ήταν το «The Cleaners» (*Οι εκκαθαριστές*, 2012) του Κώστα Γεωργούση, που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της πτυχιακής του εργασίας σε σπουδές σκηνοθεσίας στο National Film and Television School του Λονδίνου. Το ντοκιμαντέρ ακολουθεί τον Γιώργο Βάθη, έναν 65χρονο οπαδό της Χρυσής Αυγής, αλλά και τον Αλέξανδρο Πλωμαρίτη, τοπικό στέλεχος της ΧΑ και υποψήφιο στις εκλογές του ίδιου έτους, σε μια περιήγηση στη γειτονιά του Αγίου Παντελεήμονα, την οποία η ΧΑ εκείνη την περίοδο είχε μετατρέψει σε πυρήνα των ρατσιστικών της επιθέσεων. Ο Γεωργούσης χρησιμοποιεί τον αφηγηματικό τρόπο της παρατήρησης, «που δίνει μία ισχυρή αίσθηση αυθεντικότητας και ρεαλισμού αφού οι ιστορίες διαδραματίζονται στο παρόν, μπροστά στα μάτια του θεατή» (Καρακάσης, 2015:24). Ακολουθεί τους κύριους χαρακτήρες της ταινίας χωρίς να παρεμβαίνει (δεν υπάρχει σπικάζ), «επιδιώκοντας την καταγραφή του αυθόρμητου λόγου των ανθρώπων χωρίς τη διαμεσολάβηση συνεντευκτή, χωρίς να θέτει συγκεκριμένες ερωτήσεις, αφήνοντας τους κινηματογραφούμενους να μιλούν μεταξύ τους ανεπηρέαστοι από την παρουσία του» (Στεφανη, 2007:110), μια πρακτική που πηγάζει από τον Άμεσο Κινηματογράφο. Όσον αφορά την κατηγοριοποίησή του, το ντοκιμαντέρ αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση γιατί δημιουργήθηκε σε συγκεκριμένα πλαίσια (πτυχιακή εργασία), έχει μέση διάρκεια (37') και παρότι χρησιμοποιεί παρατηρητικές μεθόδους χαρακτηρίζεται από μια συμβολική υπαινικτικότητα και στηρίζεται στη δυναμική της απεικόνισης που παραπέμπει στα –κατά Corner- *thick text documentaries*.

Ο κινηματογραφιστής κέρδισε την εμπιστοσύνη των συμμετεχόντων που, όπως αναφέρει, εκείνη την εποχή χαρακτηρίζονταν από έπαρση και δεν

αισθάνονταν ότι κινδυνεύουν να εκτεθούν², ωστόσο εκ των υστέρων μηνύθηκε από τον Πλωμαρίτη για παραβίαση του απορρήτου της προφορικής συνομιλίας και μάλιστα για ίδιον οικονομικό όφελος³, υπόθεση που δεν ευστάθησε και μπήκε στο αρχείο⁴. Στο ντοκιμαντέρ ακούγεται ακραία ρατσιστική ρητορική εναντίον μεταναστών («τον κακομοίρη τον μπαμπούινο, σαν πίθηκος είναι», «αν είναι μελαμψοί θα τους ασπρίσουμε πρώτα και μετά θα τους ασπρίσουμε στις κλωτσιές», «μιάσματα», «πρωτόγονοι», «σαπούνια θα τους κάνουμε! Σαπούνια, αλλά όχι για ανθρώπους, γιατί είναι χημικοί αυτοί και μπορεί να βγάλουμε καμιά καντήλα. Θα τα 'χουμε για τ' αμάξια, σαπούνια για τα πεζοδρόμια, κάνα λαμπατέρ θα φτιάξουμε με το δέρμα τους, τα μαλλιά θα τα παίρνει ο Γιώργος να τα πουλάει στο Μοναστηράκι, να τα κάνουν μπεγλέρια οι ξένοι»), ενώ δεν λείπουν οι συνηθισμένες προσπάθειες των οπαδών της ΧΑ να διαχωρίσουν τα ιδεολογικά τους πιστεύω από τον ναζισμό προτάσσοντας τον εθνικισμό, αλλά και συγκρίσεις με τους Έλληνες μετανάστες και την υποτιθέμενη ποιοτική τους υπεροχή σε σχέση με τους μετανάστες των ανατολικών και αφρικανικών χωρών, ένα ακόμα πολύ συνηθισμένο

1. ΠΗΓΗ: ² <https://flix.gr/articles/konstantinos-georgoyshs-oi-tainies-poy-ftiaxnontai.html> Συνέντευξη στον Μανώλη Κρανάκη για το *flix.gr*, 12/12/2013

2. ΠΗΓΗ: ³ <https://jailgoldendawn.com/2014/01/30/%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CF%87%CE%B9%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CE%BC%CE%B7%CF%87%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%86%CE%B1%CF%83%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD/>
Άρθρο στο *jailgoldendawn.com*, 30/01/2014

3. ΠΗΓΗ: ⁴ <https://jailgoldendawn.com/2014/09/14/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CE%B8%CE%B5%CF%84%CE%AE%CE%B8%CE%B7%CE%BA%CE%B5-%CE%B7-%CF%87%CF%81%CF%85%CF%83%CE%B1%CF%85%CE%B3%CE%AF%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%BC%CE%AE%CE%BD%CF%85%CF%83/>
Άρθρο στο *jailgoldendawn.com*, 14/09/2014

ρατσιστικό επιχείρημα. Είναι αξιοσημείωτο ότι αποσπάσματα του ντοκιμαντέρ βρίσκουμε σε τουλάχιστον άλλα δύο από τα ντοκιμαντέρ που καταγράφουμε εδώ («Νεοναζί: Το ολοκαύτωμα της μνήμης» και «Golden Dawn, NYC»), ενώ μέρος του προβλήθηκε στο αγγλικό Channel 4 με χρήση αγγλόφωνου voice-over, μια ένδειξη αυτού που παρατήρησε ο Beattie (2014:214), ότι δηλαδή μέσα από τις διαδικτυακές πλατφόρμες και τη γενικότερη διάδραση μεταξύ των Μέσων, το ντοκιμαντέρ αναδιαμορφώνεται επεκτείνοντας τα νοήματά του.

Το ντοκιμαντέρ είχε μια αξιόλογη πορεία σε ευρωπαϊκά φεστιβάλ, προβλήθηκε και στις ελληνικές αίθουσες και προκάλεσε την ποινική δίωξη του Πλωμαρίτη με βάση τον αντιρατσιστικό νόμο⁵. Εντυπωσιάζει κυρίως για τη σοκαριστική ωμότητα των απόψεων που καταγράφονται, για την τόλμη του κινηματογραφιστή να συνδιαλλαγεί με τους πρωταγωνιστές και να κερδίσει την εμπιστοσύνη τους –η εμπιστοσύνη αποτελεί ουσιώδη παράγοντα και «πρώτη ύλη» για την επιτυχία ενός ντοκιμαντέρ (Καρακάσης, 2015)- και είναι μια αξιόλογη αποτύπωση της χρονικής περιόδου που καθορίζει τη μετάβαση της ΧΑ από το περιθώριο στην κοινοβουλευτική εκπροσώπηση.

5.3. Νεοναζί: Το Ολοκαύτωμα της μνήμης

Το ντοκιμαντέρ «Νεοναζί: Το Ολοκαύτωμα της Μνήμης» του Στέλιου Κούλογλου (2013) αφορά από το γεγονός ότι στα ιστορικά χωριά των Καλαβρύτων και του Διστόμου, που κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής έλαβαν χώρα ναζιστικές θηριωδίες, η Χρυσή Αυγή πήρε σχεδόν 1000 ψήφους στις βουλευτικές εκλογές του 2012. Με χρήση του επεξηγηματικού τρόπου αφήγησης, στηρίζεται στον λόγο, κυρίως από συνεντεύξεις, ενώ παράλληλα εκτίθενται εικόνες (αρχαικό υλικό, b rolls) που «υποστηρίζουν και τεκμηριώνουν όσα λέγονται, βοηθώντας τον θεατή στην κατανόηση του θέματος» (Καρακάσης, 2015:22). Όπως αποκαλύπτει και

⁵ <https://www.efsyn.gr/ellada/dikaiosyni/i-diki-tis-hrysis-aygis/150301-telesidika-enohos-o-hrysaygitis-plomaritis>

Άρθρο του Γιάννη Μπασκάκη στην *efsyn.gr*, 12/05/2018

ο τίτλος, η μνήμη είναι ο πυρήνας του θέματος. Η μνήμη αποτελεί σημαντική διάσταση της αλληλεπίδρασης και της σύνδεσης με την πραγματικότητα, με τη λειτουργία της τόσο ως αφήγηση αλλά και ως συναίσθημα, εν ολίγοις αφορά την κατασκευή μιας συνεκτικής αφήγησης του παρελθόντος (Bondebjerg, 2014:17). Το ζήτημα της ιστορικής μνήμης και της λήθης εξετάζεται σε τρεις άξονες: από συναισθηματικά φορτισμένες αφηγήσεις επιζώντων που ως παιδιά βίωσαν αυτά τα ανείπωτα εγκλήματα, μέσα από αρχειακό υλικό στο οποίο αναδεικνύεται η ναζιστική ιδεολογία της ΧΑ και οι αντιδημοκρατικές τις απόψεις, και τέλος μέσα από την προβολή ενός ντοκιμαντέρ στο Λύκειο Διστόμου για τα ναζιστικά εγκλήματα στα Καλάβρυτα, το Άουσβιτς και τον Χορτιάτη. Η προβολή έγινε παρουσία του δημιουργού και καταγράφεται από την κάμερα, μαζί με τις αντιδράσεις και τα σχόλια των μαθητών που έρχονται αντιμέτωποι με μια ιστορική αλήθεια άγνωστη σε αυτούς ως τότε, ότι δηλαδή οι Έλληνες εκτός από τους ναζί υπέφεραν και από τους Έλληνες συνεργάτες τους των Ταγμάτων Ασφαλείας, απευθείας πολιτικοί απόγονοι των οποίων είναι οι Χρυσανγίτες, γεγονός που συνθέτει μια θλιβερή διαπίστωση για το αποτέλεσμα των εκλογών του 2012, ειδικά σε αυτά τα χωριά. Η τεχνική της παρουσίας του κινηματογραφιστή ως καταλύτη που εμφανίζεται στην ταινία και συνδιαλέγεται με τους χαρακτήρες (Καρακάσης, 2015:23) μας παραπέμπει στην εμβληματική ταινία «Το χρονικό ενός καλοκαιριού» του Jean Rouch και συνιστά ένα είδος αυτοαναφορικότητας που στοχεύει στην πρόκληση συναισθημάτων και αντιδράσεων των συμμετεχόντων (Στεφανή, 2007:58-59). Το ντοκιμαντέρ, που προβλήθηκε στο 15^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, χαρακτηρίζεται από κάποιον διδακτισμό, αφού συνδέει τα γεγονότα με τρόπο που εμφανώς στοχεύει στη συνειδησιακή αφύπνιση και την επαγρύπνηση απέναντι στον κίνδυνο του αναδυθέντος νεοφασισμού. Αυτό επιτυγχάνεται από τη δημιουργία συναισθημάτων στον θεατή, που προκύπτουν από τον πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα της ταινίας, η οποία περιλαμβάνει πλούσιο αρχειακό υλικό, τηλεοπτικό υλικό με τη σύγχρονη δράση της Χρυσής Αυγής και συναισθηματικά φορτισμένες συνεντεύξεις. «Θραύσματα» θα λέγαμε ποιητικού τρόπου, που συνδέονται μέσω του μοντάζ δημιουργώντας αντιθέσεις που –με την επιπρόσθετη χρήση μουσικής– καθιστούν πολύ φανερό το επιθυμητό νόημα. Επίσης, η ίδια η παρουσία του Κούλογλου, η

τεχνική του «ντοκιμαντέρ μέσα στο ντοκιμαντέρ» και ειδικά η απεύθυνσή του σε μαθητές ενισχύει αυτή την εντύπωση. Σε αυτή την κατεύθυνση, εκτός από τη δωρεάν διαδικτυακή διανομή του, το ντοκιμαντέρ εντάχθηκε σε εκπαιδευτικά προγράμματα του Υπουργείου Παιδείας και αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα της Εκπαιδευτικής Τηλεόρασης.

5.4. Burning from the inside

Το «Burning from the inside» (2014) της Μάρσια Τζιβάρρα, είναι μια ανεξάρτητη παραγωγή που διαδραματίζεται στην Αθήνα αλλά και στο Βερολίνο, παρουσιάζοντας εκτός από τη δράση της Χρυσής Αυγής και τον αντίκτυπό της στους Έλληνες μετανάστες της Γερμανίας που συντάσσονται με το γερμανικό αντιφασιστικό κίνημα και συμμετέχουν σε κοινές δράσεις και διαδηλώσεις. Το ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει ακυκλοφόρητο υλικό που δείχνει τη δραστηριοποίηση της ΧΑ τη δεκαετία του 1990 ενώ αποπειράται να ερμηνεύσει το πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον το οποίο η ΧΑ εκμεταλλεύτηκε για να κερδίσει δυνάμεις, όπως ήταν το μακεδονικό ζήτημα, η αυξημένη εισροή μεταναστών και η γιγάντωση της ιδιωτικής τηλεόρασης που φέρει ευθύνη για την άνοδο της ακροδεξιάς. Ακόμα, το ντοκιμαντέρ επισημαίνει τις σχέσεις ΧΑ με την αστυνομία και το βαθύ κράτος αλλά και με το NPD (*Γερμανικό Δημοκρατικό Κόμμα*), το γερμανικό εθνικιστικό και νεοναζιστικό κόμμα. Η αφήγηση δομείται πάνω σε συνεντεύξεις Ελλήνων και Γερμανών ακτιβιστών και συγγραφέων, όπως ο Δημήτρης Ψαρράς (συγγραφέας του βιβλίου «Η μαύρη βίβλος της Χρυσής Αυγής»), ο Παναγιώτης Χατζηστεφάνου κ.ά. Γενικά στο ντοκιμαντέρ δίνεται έμφαση στους αντιφασιστικούς αγώνες σε Ελλάδα και Γερμανία σε μια προσπάθεια να τονιστεί ότι τέτοιες εκδηλώσεις αποτελούν κοινό τόπο στο αντιφασιστικό κίνημα και ότι το μέτωπο είναι πιο ευρύ, γι' αυτό άλλωστε παρουσιάζονται εκτενώς οι εκδηλώσεις που ακολούθησαν τη δολοφονία του Παύλου Φύσσα και έλαβαν χώρα στο Βερολίνο, ενώ υπογραμίζεται η ανάγκη να καλλιεργηθεί ευρεία αντιφασιστική και αντιναζιστική κουλτούρα. Αξιοποιώντας τη ρητορική του επεξηγηματικού ντοκιμαντέρ στηρίζεται στον λόγο, ο οποίος απουσία οπικάς εκφέρεται μέσα από τις συνεντεύξεις σε έναν δημιουργό που είναι πάντα

αόρατος. Οι συνεντευξιαζόμενοι είναι είτε -υπό μια έννοια- ειδήμονες (δημοσιογράφοι, νομικοί, επιστήμονες), είτε ενεργά μέλη αντιφασιστικών οργανώσεων και προσφέρουν την απαραίτητη πληροφόρηση για την ενίσχυση του νοήματος που επικοινωνείται. Εικόνες παρατήρησης, όπως ενδεικτικά τοίχοι με συνθήματα, δράσεις και εκδηλώσεις αντιφασιστικές (ή και φασιστικές), πλάνα που απεικονίζουν την αστική καθημερινότητα συμπληρώνουν την πλαισίωση του «λόγου». Το εκτεταμένο αρχειακό υλικό που παρεμβάλλεται ξεδιπλώνει και αποκαλύπτει την παρουσία της Χρυσής Αυγής στον δημόσιο χώρο, αλλά και τις πολιτικές του παρελθόντος που οδήγησαν στην άνοδο της, λειτουργώντας επεξηγηματικά, συμπληρώνοντας με εικόνα τα όσα λένε οι συμμετέχοντες. Το ντοκιμαντέρ προβλήθηκε στο 17^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και σε πολλά διεθνή φεστιβάλ.

5.5. Κράτος και Παρακράτος

Το ντοκιμαντέρ «Κράτος και Παρακράτος» του Κώστα Βαξεβάνη δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της εκπομπής *Κουτί της Πανδώρας* και προβλήθηκε στον ALPHA το 2008, σε διάστημα αρκετά προγενέστερο σε σχέση με την υπόλοιπη παραγωγή με θεματολογία τη Χρυσή Αυγή, σε μια περίοδο που δεν έχει ξεσπάσει ακόμα η οικονομική κρίση και η οργάνωση βρίσκεται ακόμα εκτός κεντρικής πολιτικής σκηνής (Η εκλογή της ΧΑ στο συμβούλιο του Δήμου Αθηναίων –πρώτη ένδειξη της πολιτικής της εδραίωσης- πραγματοποιήθηκε το 2009). Επομένως, το ντοκιμαντέρ αυτό εξετάζει τον «βίο και την πολιτεία» της ΧΑ σε αρκετά διαφορετικό πλαίσιο από όλα τα υπόλοιπα που ακολούθησαν. Σύμφωνα με την τηλεοπτική συνθήκη, το ντοκιμαντέρ στηρίζεται στην αφήγηση του Βαξεβάνη, σε συνδυασμό με συνεντεύξεις, υλικό από διαδηλώσεις και άλλο αρχειακό υλικό και φέρνει στην επιφάνεια τις διασυνδέσεις της Χρυσής Αυγής με την αστυνομία, τον στρατό, την εκκλησία και γενικότερα το βαθύ κράτος. Παρουσιάζει ντοκουμέντα αποκάλυψης της ναζιστικής της ιδεολογίας και της αगाστής συνεργασίας της με την αστυνομία, μιλάει με θύματα βίαιων και αναίτιων επιθέσεων της ΕΛΑΣ (η χρήση της προφορικής μαρτυρίας δομεί τον κορμό του ντοκιμαντέρ), αποκαλύπτει

φιλοχουντικούς θύλακες στον στρατό και γενικότερα αναφέρεται σε μια στρατηγική έντασης που οδηγεί σε πολιτική αποσταθεροποίηση και είναι συνήθης σε φασιστικές ομάδες. Το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει ενδιαφέρον αφενός γιατί είναι αποτέλεσμα αξιόλογης και διεισδυτικής δημοσιογραφικής έρευνας και αφετέρου γιατί η χρονική στιγμή που δημιουργήθηκε (δηλαδή σε μικρό διάστημα πριν τη ραγδαία άνοδο της Χρυσής Αυγής) το καθιστά ιδιαίτερος εύστοχο.

5.6. Η ιστορία πίσω από τις αντιδράσεις στο σχολείο του Περάματος

Το ντοκιμαντέρ «Η ιστορία πίσω από τις αντιδράσεις στο σχολείο του Περάματος» (2017) των Γιάννη Παναγιωτόπουλου και Γιώργου Ηλιόπουλου ήταν μια παραγωγή της ενημερωτικής ιστοσελίδας Vice που προβλήθηκε στον τηλεοπτικό σταθμό ANT1. Το θέμα ήταν η βίαιη εισβολή οπαδών και στελεχών της Χρυσής Αυγής και κάποιων γονέων στο Δημοτικό σχολείο Νέου Ικονίου Περάματος στις 17/01/2017 με αφορμή την ένταξη στο σχολείο περίπου 25 προσφυγόπουλων από την κοντινή δομή προσφύγων Σχιστού. Στο ντοκιμαντέρ περιγράφεται το κλίμα έντασης που είχε σκόπιμα καλλιεργηθεί από ηγετικά στελέχη της ΧΑ, όπως ο υπόδικος –τότε- βουλευτής Γιάννης Λαγός, ο οποίος ήταν παρών και διηύθυνε όλη την επίθεση. Εύστοχα επισημαίνεται ότι το συμβάν έλαβε χώρα στο Πέραμα, μια περιοχή που έχει σημαδευτεί από τις πιο βίαιες επιθέσεις της ΧΑ (επίθεση κατά Αιγυπτίων αλιεργατών, επίθεση κατά αφισοκολλητών του ΠΑΜΕ), για τις οποίες μιλούν ο δημοσιογράφος Δημήτρης Ψαρράς και ο δικηγόρος πολιτικής αγωγής Θανάσης Καμπαγιάννης. Στο ντοκιμαντέρ καταθέτει ακόμα τη μαρτυρία της η καθαρίστρια του σχολείου του Νέου Ικονίου, ενώ στο τελευταίο μέρος μαθητές του 1^{ου} Λυκείου Περάματος παρουσιάζονται εκπροσωπώντας την άλλη πλευρά, που επιδεικνύει αντίσταση απέναντι σε τέτοια φαινόμενα, μέσα από καλλιτεχνικές δράσεις και έμπρακτη αλληλεγγύη. Εντάσσεται στα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ παρότι παρήχθη από διαδικτυακή πλατφόρμα διότι η σειρά ντοκιμαντέρ «Vice Specials» ήταν ενταγμένη στο τακτικό πρόγραμμα του ANT1.

5.7. Golden Dawn infiltrates Greece's police

Το θέμα της Χρυσής Αυγής απασχόλησε ιδιαίτερα και τα διεθνή μέσα ενημέρωσης όλα αυτά τα χρόνια. Στις ιστοσελίδες και τα YouTube channels των περισσότερων από αυτά (The Guardian, New York Times, Deutsche Welle, Al Jazeera, Channel 4) υπάρχουν μικρά ή εκτενή αφιερώματα και αναλύσεις, που δανείζονται υλικό από τα ελληνικά μέσα ή από τα ντοκιμαντέρ που έχουν γυριστεί. Αυτά τα βίντεο δεν ανήκουν αμιγώς στο είδος του ντοκιμαντέρ και τα περισσότερα βρίσκονται πιο κοντά στο ρεπορτάζ, ωστόσο το «Golden Dawn infiltrates Greece's police» (2012) του Άρη Χατζηστεφάνου που γυρίστηκε για λογαριασμό του Guardian και της σειράς *The Guardian Investigations* μπορεί να χαρακτηριστεί ως μίνι ντοκιμαντέρ. Στο δωδεκάλεπτο βίντεο, το οποίο δεν έχει αφήγηση voice-over, παρουσιάζονται μαρτυρίες θυμάτων επιθέσεων της ΧΑ, όπως ο Αιγύπτιος αλιεργάτης Αμπουζίντ Εμπάρακ, πλάνα από εκδηλώσεις, συνεντεύξεις, ενώ αναδεικνύονται – για άλλη μια φορά– οι διασυνδέσεις ΧΑ και αστυνομίας και η ακροδεξιά ρητορική πολιτικών της κεντρικής πολιτικής σκηνής, όπως ο Αντώνης Σαμαράς, που συντέλεσε στην άνοδο της ΧΑ. Τέτοιου είδους δημοσιογραφικά βίντεο, ντοκιμαντέρ που παράγονται από ειδησεογραφικά δίκτυα, είτε αυτοτελή είτε σε συνέχειες, μικρού ή μεγάλου μήκους, διαδραστικά, διαμεσικά ή γραμμικά αποτελούν πλέον υπολογίσιμες και χρήσιμες νέες φόρμες (Nikolaïdou, 2018:42).

5.8. Golden Dawn, NYC

Το «Golden Dawn, NYC» (2014) είναι ένα μικρής διάρκειας ντοκιμαντέρ του ανεξάρτητου δημιουργού Richard Ledes με θέμα την άνοδο της Χρυσής Αυγής και τον αντίκτυπο αυτού του γεγονότος στην ελληνική κοινότητα της Νέας Υόρκης. Το ντοκιμαντέρ συνοδεύει voice-over του δημιουργού στο οποίο εκφράζει την έκπληξή του για το ότι η ΧΑ έχει βρει αποδοχή μεταξύ μελών της ελληνικής κοινότητας και

μάλιστα έχει δημιουργηθεί πυρήνας υποστηρικτών της, κατά τα πρότυπα των πυρήνων που η οργάνωση διατηρούσε ανά την ελληνική επικράτεια. Το σχόλιό του δίνει αφηγηματική ενότητα και το επιθυμητό νόημα στην εικόνα (Στεφανή, 2007:107), ενώ με τη χρήση επεξηγηματικών μεθόδων παρουσιάζει το πρόβλημα που επιθυμεί να αναδείξει «με τη μορφή ερωτήματος που ζητά απάντηση και ακολουθεί η σταδιακή διερεύνηση και παρουσίαση πτυχών του ερωτήματος, ώστε βαθμιαία μέσα από μία διαδρομή τεκμηριωμένων επιχειρημάτων, να οδηγηθεί ο θεατής προς την επίλυση/απάντηση του ερωτήματος» (Καρακάσης, 2015:22). Περιλαμβάνει πλάνα από το ντοκιμαντέρ «The Cleaners», για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω, τηλεοπτικά πλάνα από κάποια περιστατικά που έλαβαν δημοσιότητα γενικά (ενδεικτικά: η επίθεση Κασιδιάρη στη Λιάνα Κανέλλη και τη Ρένα Δούρου στην εκπομπή *Καλημέρα Ελλάδα*, η επίθεση της ΧΑ σε αλλοδαπούς πλανόδιους μικροπωλητές στο Μεσολόγγι και τη Ραφήνα κ.ά) και συνεντεύξεις ομογενών που τάσσονται υπέρ ή κατά της οργάνωσης.

5.9. Δεν ξεχνάμε/ Δεν είναι αθώοι/ Ο καθρέφτης του τέρατος

Επιστρέφοντας στο σήμερα, υπάρχουν τρία διαδικτυακά ντοκιμαντέρ παραγωγής 2020 με θέμα τη Χρυσή Αυγή στα οποία θα γίνει αναφορά. Το πρώτο («Δεν ξεχνάμε»), είναι μια παραγωγή της ΚΝΕ (Κομμουνιστική Νεολαία Ελλάδας) και δημιουργήθηκε με αφορμή τα εφτά χρόνια από τη δολοφονία Φύσσα. Αποτελεί ένα ιστορικό των τριών δολοφονικών επιθέσεων που αποτέλεσαν τον κορμό του κατηγορητηρίου στη δίκη της ΧΑ (Φύσσας- Αιγύπτιοι αλιεργάτες- αφισκοκολλητές ΠΑΜΕ), και περιλαμβάνει απομαγνητοφωνημένες συνομιλίες στελεχών της οργάνωσης, συνεντεύξεις εμπλεκόμενων στη δίκη δικηγόρων και άλλων. Έχοντας γυριστεί το διάστημα ολοκλήρωσης της δίκης, και έχοντας κυκλοφορήσει λίγες μόνο μέρες πριν την καταδικαστική απόφαση, το ντοκιμαντέρ αυτό είναι μια συνοπτική αποτύπωση της περιόδου αποκαθάρωσης της ΧΑ.

Τα άλλα δύο ντοκιμαντέρ κυκλοφόρησαν μετά την καταδικαστική απόφαση της 7^{ης} Οκτωβρίου, σύμφωνα με την οποία η ΧΑ χαρακτηρίστηκε επίσημα ως εγκληματική οργάνωση και τα διευθυντικά της στελέχη οδηγήθηκαν στη φυλακή, γεγονός που σήμανε το τέλος ενός μακρόχρονου δικαστικού και –εν μέρει– κοινωνικού αγώνα. Το «Δεν είναι αθώοι» (*They are not innocent*) του Ισπανού δημοσιογράφου και κινηματογραφιστή Alex Sánchez Aragón, είναι ένα προσωπικό πρότζεκτ που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της εθελοντικής εργασίας του δημιουργού για το πρόγραμμα *European Solidarity Corps*. Το ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει συνεντεύξεις με τον δημοσιογράφο Άρη Χατζηστεφάνου, τον Πρόεδρο της Πακιστανικής Κοινότητας Τζαβέντ Ασλάμ, τον Λευτέρη Παπαγιαννάκη, μέλος του Παρατηρητηρίου για τη Δίκη της Χρυσής Αυγής (*Golden Dawn Watch*) και την καθηγήτρια Δάφνη Χαλικιοπούλου. Με πλάνα από τη συγκέντρωση έξω από το Εφετείο Αθηνών την ημέρα έκδοσης της απόφασης, εστιάζει στην ολοκλήρωση της δίκης και το τι αυτή σημαίνει. Συνοπτικά, αποτελεί μια ολοκληρωμένη παρουσίαση της εξέλιξης της ΧΑ στην περίοδο που η δίκη έφτανε πια στο τέλος και η οργάνωση βρισκόταν στη δύση της.

Τέλος, το βίντεο- ντοκιμαντέρ του ειδησεογραφικού ιστότοπου *20/20 mag* με τίτλο «Ο καθρέφτης του τέρατος» είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα αυτού του νέου είδους που περιλαμβάνει βίντεο μέσης διάρκειας (το συγκεκριμένο αποτελείται από δύο μέρη συνολικά 37'), χωρίς voice-over αλλά με γραπτή αφήγηση και ερμηνεία υπό τη μορφή τίτλων. Οι δημιουργοί δεν το χαρακτηρίζουν ντοκιμαντέρ και το εντάσσουν στην ενότητα «video series» της ιστοσελίδας, ωστόσο συμπεριλαμβάνεται εδώ ακριβώς για το ότι είναι καινοτόμο, ενδεικτικό της νέα μιντιακής κουλτούρας των κοινωνικών δικτύων, ένα μίνι ντοκιμαντέρ της νέας εποχής. Θεματικά εξετάζει τις στενές σχέσεις Χρυσής Αυγής με το κόμμα της Νέας Δημοκρατίας και τις μεγάλες ευθύνες των κυρίαρχων ΜΜΕ για την ωραιοποίηση και κανονικοποίηση της οργάνωσης, που ενίσχυσε τις δυνάμεις της και ενέτεινε την εγκληματική της δράση. Κυκλοφόρησε στο διαδίκτυο λίγες μέρες μετά την καταδίκη της ΧΑ και εξετάζει απολογιστικά τις αιτίες που οδήγησαν στην ανάδειξή της σε μεγάλη πολιτική δύναμη.

6. ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6ο: Μελέτες περίπτωσης

6.1. Χρυσή αυγή, υπόθεση προσωπική

Το ντοκιμαντέρ «Χρυσή Αυγή: Υπόθεση Προσωπική» (*Golden Dawn: A Personal Affair*, 2015) είναι μια παραγωγή της διαδικτυακής πλατφόρμας Omnia TV σε σκηνοθεσία της Αντζελίκ Κουρούνη και σενάριο της ίδιας και του Θωμά Ιακόμπι, που ξεκίνησε την πορεία του στο 18^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και συνέχισε με προβολές και βραβεύσεις σε πολλά διεθνή φεστιβάλ. Είναι αποτέλεσμα της πενταετούς έρευνας της δημιουργού, που κατάφερε να διεισδύσει στα ενδότερα της οργάνωσης κερδίζοντας την εμπιστοσύνη υψηλόβαθμων στελεχών της. Παρουσιάζει τη δράση της οργάνωσης μέσα από προσωπικές συνεντεύξεις και μαρτυρίες, όχι μόνο θυμάτων επιθέσεων της, δημοσιογράφων, πολιτικών επιστημόνων και χρυσαυγιτών βουλευτών, αλλά κυρίως μέσα από τις αφηγήσεις ψηφοφόρων της από όλο το κοινωνικό φάσμα, σε μια προσπάθεια να μπει «στο μυαλό του νεοναζί της διπλανής πόρτας» όπως δηλώνει και ο υπότιτλος της ταινίας.

Το ντοκιμαντέρ είναι πράγματι «προσωπική υπόθεση» όπως δηλώνεται τόσο από τον τίτλο όσο και από το voice-over που εκφωνεί η ίδια η Κουρούνη από τα πρώτα κι όλας λεπτά («Ο σύντροφός μου είναι Εβραίος, ο ένας γιος μου γκέι, ο άλλος αναρχικός κι εγώ αριστερή φεμινίστρια, κόρη μεταναστών. Αν η Χρυσή Αυγή έρθει στα πράγματα το μόνο μας πρόβλημα θα είναι σε ποιο βαγόνι θα μας βάλουν»). Η τοποθέτηση αυτή δηλώνει ευθύς εξ αρχής ότι το κίνητρο της δημιουργού είναι να ερευνήσει τη δράση μιας οργάνωσης που την αφορά πολύ άμεσα, καθώς η άνοδος της την επηρεάζει προσωπικά. Προβάλλεται έτσι από την αρχή ένα στοιχείο που είναι έντονο σε όλη την ταινία, η αυτοαναφορικότητα, δηλαδή η έντονη παρουσία του κινηματογραφιστή σε ρόλο ερευνητή ή καταλυτικού χαρακτήρα που τον ανάγει σε κινηματογραφικό ήρωα (Καρακάσης, 2015:23), παρόλο που η Κουρούνη δεν εμφανίζεται ποτέ μπροστά από την κάμερα.

Πολύ νωρίς στην ταινία επίσης η σκηνοθέτρια δηλώνει την επαγγελματική της ιδιότητα, το χρέος που τη συνοδεύει και την αντίθεση με τα προσωπικά της πιστεύω («Είμαι δημοσιογράφος και οφείλω να καταγράψω τα γεγονότα αμερόληπτα, μπορεί όμως κανένας να μείνει αμερόληπτος στη θέση μου;»). Γενικά ο απόλυτα προσωπικός τόνος συνοδεύει όλη τη διάρκεια της ταινίας, την οποία συνοδεύει η αφήγηση με τη μορφή voice-over της Κουρούνη, μια αφήγηση που λειτουργεί επεξηγηματικά, χαρακτηρίζεται από λεπτή ειρωνία και εκφράζει τις σκέψεις της για όσα ανακαλύπτει και για το βασικό της ερώτημα που είναι οι αιτίες πίσω από την ψήφο σε ένα νεοναζιστικό κόμμα. Επιπλέον, η δημιουργός δηλώνει την πίστη της στην αξία της μαρτυρίας που «είναι το βασικό, η καταγγελία έρχεται μετά» και που της «έγινε εμμονή». Η εμμονη αυτή ήταν που την οδήγησε σε μια έρευνα και ένα οδοιπορικό που ξεκίνησε το 2009 και περιλάμβανε την κάλυψη προεκλογικών συγκεντρώσεων, τελετών ιστορικών επετείων, συνεντεύξεων Τύπου, αλλά και προσωπικές συνεντεύξεις με μέλη της ΧΑ. Η ίδια η δημιουργός αναφέρει τη μέθοδο που ακολούθησε για να συγκεντρώσει το υλικό και να προσεγγίσει τα μέλη της ΧΑ που συμμετείχαν κατά τη μακρά αυτή περίοδο, δημιουργώντας έτσι ένα συμβόλαιο με τον θεατή που αναγνωρίζει τη διαδικασία δημιουργίας της ταινίας.

Το ντοκιμαντέρ δεν ακολουθεί γραμμική αφήγηση, αλλά κινείται μέσα στον χρόνο ανάλογα με τα νοήματα που θέλει να συνδέσει. Χρονική αφετηρία του ντοκιμαντέρ είναι οι βουλευτικές εκλογές του 2012 όταν η Χρυσή Αυγή έλαβε το 7% των ψήφων και 21 βουλευτικές έδρες, γεγονός που δηλώνεται ως το αποτέλεσμα μιας προϋπάρχουσας νοσηρής κοινωνικής πραγματικότητας. Σε αυτό το σημείο, η Κουρούνη απαριθμεί αυτές τις παθογένειες συνοδεύοντάς τες από δηλωτικές ή συμβολικές εικόνες. Έτσι, για παράδειγμα, μιλάει για πογκρόμ και επιθέσεις εναντίον μεταναστών και βλέπουμε αντίστοιχα πλάνα, το ίδιο και όταν μιλά για «τη σιωπή των μέσων» και «τη συναίνεση της αστυνομίας», όταν όμως μιλά για «την κρίση που έχει παραμορφώσει τη χώρα και έχει παραβιάσει τους θεσμούς» βλέπουμε ένα πλάνο της Βουλής μέσα από τα χαρακτηριστικά μεταλλικά κιγκλιδώματα που την περιβάλλουν (και τα οποία έχουν συνδεθεί με την οικονομική κρίση, τις διαδηλώσεις της μετά κρίσης εποχής και με το εντεινόμενο χάσμα μεταξύ πολίτη

και πολιτείας) αλλά και τον Παρθενώνα σε ένα πλάνο τραβηγμένο επίσης μέσα από κάγκελα.

Όσον αφορά το υλικό που χρησιμοποιείται, σε μεγάλο βαθμό είναι πρωτότυπη κινηματογράφηση, ωστόσο χρησιμοποιούνται λίγες φωτογραφίες και αρκετά πλάνα αρχείου και τηλεοπτικά πλάνα· άλλωστε η δράση της Χρυσής Αυγής έγινε κατά κύριο λόγο «σε κοινή θέα», στη Βουλή, στα τηλεοπτικά πλατό, σε καλά εννοχρηστωμένα σόου που λάμβαναν χώρα σκόπιμα σε διάφορες περιστάσεις για την ενίσχυση της εικόνας της (π.χ καταστροφές πάγκων αλλοδαπών πλανόδιων μικροπωλητών, εκδηλώσεις στον Μελιγαλά κ.ά). Όλα αυτά υπάρχουν στο ντοκιμαντέρ μαζί με όσα έχουν συνδεθεί με τη γιγάντωση της Χρυσής Αυγής εκείνη την περίοδο, όπως οι διανομές τροφίμων και οι αιμοδοσίες μόνο για Έλληνες. Μετά από μια σύντομη ερμηνεία της ανόδου της ΧΑ, που είναι κατακόρυφη από την περίοδο που ξεκινά το ντοκιμαντέρ, η αφήγηση πηγαίνει στο γεγονός που σύμφωνα με τη δημιουργό άλλαξε τη στάση των ΜΜΕ αλλά και της κοινής γνώμης, τη δολοφονία Φύσσα τον Σεπτέμβριο του 2013, που ως «νέος, Έλληνας, λευκός» είναι «το θύμα που θα κάνει τη διαφορά, αυτό με το οποίο οι Έλληνες μπορούν να ταυτιστούν». Έτσι, όπως βλέπουμε, όλα τα πρωτοκλασάτα στελέχη της οργάνωσης προφυλακίζονται με την κατηγορία της συμμετοχής σε εγκληματική οργάνωση. Στη συνέχεια, το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει κάποια πλάνα που αποδεικνύουν την αξία του ντοκουμέντου και του είδους ως ιστορικής μαρτυρίας που μπορεί να συντελέσει καταλυτικά στις εξελίξεις. Πρόκειται για πλάνα από δύο διαφορετικές εκδηλώσεις της ΧΑ στις οποίες ο Γιώργος Ρουπακιάς, δολοφόνος του Φύσσα, εμφανίζεται να έχει ρητή παρουσία ως μέλος του κόμματος, ενώ αποκαλύπτεται η στρατιωτικού τύπου οργάνωση της ΧΑ. Τα αποσπάσματα αυτά από το ντοκιμαντέρ αξιοποιήθηκαν στη δίκη της ΧΑ ως τεκμήρια⁶. Άλλωστε, είναι προνόμιο του ντοκιμαντέρ να καταγράφει, να αναδεικνύει και να κατασκευάζει το «τεκμήριο» ως απόδειξη της

ΠΗΓΗ: ⁶ https://rosalux.gr/sites/default/files/publications/xa_dikh_final.pdf

«Σε αυτή τη δικογραφία, όσον αφορά το ερευνώμενο αδίκημα του 187ΠΚ, έχουμε ντοκουμέντα για την ιεραρχική-στρατιωτική δομή της οργάνωσης, πέραν των δηλώσεων των ίδιων των κατηγορουμένων που είδαμε στα αναγνωστέα του κατηγορητηρίου. Συγκεκριμένα, από τα αναγνωστέα που προσκόμισε η ΠΑ έχουμε: – Βίντεο 26 και 27 Επέτειος Μελιγαλά 2013, πλάνα από αρχείο ντοκιμαντέρ “Χρυσή Αυγή Προσωπική Υπόθεση”»

παράστασης της πραγματικότητας (Νικολακάκης, 2009:97). Το ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει δηλώσεις ανώτατων στελεχών της ΧΑ, όπως οι Παναγιώταρος, Μίχος, Κασιδιάρης, ενώ η σκηνοθέτρια ακολουθεί και την Ουρανία Μιχαλολιάκου στα κεντρικά γραφεία του κόμματος από όπου εκπέμπει ο ραδιοφωνικός του σταθμός. Σχολιάζει την καπήλευση των δύο χρυσαυγιτών που δολοφονήθηκαν ως αντίποινα για τον Φύσσα, αναφέροντας ότι αν ως τότε η Χρυσή Αυγή -με τα βασικά της στελέχη προφυλακισμένα σε εκείνη τη φάση- έπαιζε το χαρτί των «πολιτικών κρατουμένων», μετά από τη διπλή δολοφονία προστίθεται και αυτό των «μαρτύρων». Όμως, σε αυτό το σημείο, το ντοκιμαντέρ στρέφεται σε αυτό που δηλώθηκε αρχικά ως στόχος του, να ανακαλύψει ποιοί είναι οι ψηφοφόροι της Χρυσής Αυγής και όπως λέει η Κουρούνη «να καταλάβω τι έχουν στο κεφάλι τους». Έτσι, για ένα μεγάλο μέρος του ντοκιμαντέρ βλέπουμε προσωπικές συνεντεύξεις με χαμηλόβαθμα μέλη και απλούς ψηφοφόρους, σε μια προσπάθεια της δημιουργού να σκιαγραφήσει τους διάφορους ανθρωπότυπους, αυτό το συνοθύλευμα χαρακτήρων που συνιστούν το διευρυμένο πια εκλογικό της σώμα. Ένα ζευγάρι ηλικιωμένων, τον Γιάννη και τη Στέλλα Σβέγγου, που ζώντας εξαθλιωμένοι οικονομικά στο κέντρο της Αθήνας δέχονται την ανθρωπιστική βοήθεια «μόνο για Έλληνες», ενώ το μπαλκόνι τους κοσμεί η ελληνική σημαία, σημάδι αναγνώρισης και λάβαρο των υποστηρικτών της, όπως εύστοχα παρατηρεί η Κουρούνη. Στη συνέχεια, έρχεται σε επαφή με τον Χάρη Μέξα, υψηλόβαθμο στέλεχος των Νοτίων Προαστίων και εν συνεχεία δημοτικό σύμβουλο και υποψήφιο βουλευτή, η παρουσία του οποίου είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική, αφού σε μια συνάντηση των μελών παρουσία του συνεργείου, ξεχνά ανοικτό το μικρόφωνό του προδίδοντας τις οδηγίες που δίνει στα άλλα στελέχη για το πώς να απαντήσουν σε αναμενόμενες «δύσκολες» ερωτήσεις σχετικά με το Ολοκαύτωμα, τις απόψεις περί ρατσισμού κ.ά, οι οποίες στη συνέχεια ακολουθούνται κατά γράμμα από όσους μιλούν στην κάμερα, κάτι που δίνει έναν σχεδόν κωμικό τόνο. Εδώ η δημιουργός παραβιάζει την εμπιστοσύνη των συνεντευξιαζόμενων και κατά κάποιο τρόπο τους εξαπατά, βάζοντας την αποκάλυψη και την έρευνα πάνω από τη σχέση ειλικρίνειας που παραδοσιακά δομείται μεταξύ δημιουργού και φιλμογραφούμενου προσώπου. Ο Μέξας στη συνέχεια αποκαλύπτει μια απόλυτα στρεβλή αντίληψη περί φιλανθρωπίας, δείχνοντας φωτογραφίες από ανθρωπιστικές ενέργειες σε

φτωχές χώρες της Αφρικής, όπου βοηθούσε για να δείξει «ποιος είναι ο Έλληνας», ενώ ξεδιπλώνει τη συνήθη ρατσιστική ρητορική («να μείνει εκεί ο μαύρος, να μην έρθει στη χώρα μου», «να έρθει ο Πακιστανός να αλλοιώσει το χρώμα μου γιατί;»).

Η σκιαγράφηση του ποιοτικού προφίλ των υποστηρικτών της Χρυσής Αυγής συνεχίζεται με την Κωνσταντίνα και άλλες τρεις γυναίκες που καλούν την Κουρούνη για τσάι και μιλούν για τους λόγους που υποστηρίζουν την ΧΑ. Εκεί φανερώνεται μια απλοϊκότητα που χαρακτηρίζει τις απόψεις των γυναικών αυτών, καθώς επίσης και οι βαθιά ριζωμένες πατριαρχικές και αναχρονιστικές απόψεις τους για το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας («Σοδομα και Γόμορρα») αλλά και για τη θέση της γυναίκας, που κατά τα λεγόμενά τους έχει χρέος να μένει στο σπίτι και να μην εργάζεται. Η κρίση της δημιουργού (που άλλωστε έχει δηλώσει από πολύ νωρίς φεμινίστρια) εκφράζεται και στο σημείο που βρίσκονται όλοι μαζεμένοι στην ταβέρνα που διατηρεί ο Μέξας, την οποία κρατάει η γυναίκα του ενώ αυτός «αγωνίζεται» όπως ειρωνικά παρατηρεί. Η αισθητική των υποστηρικτών τονίζεται και από την εμμονή τους σε μια «κιτς λατρεία μιας μυθικής Ελλάδας» που συνοδεύεται από πλάνα με διακοσμητικές περικεφαλαίες και άλλα αρχαιοελληνικά σύμβολα.

Παράλληλα με τις διαδρομές των υποστηρικτών που ακολουθεί το ντοκιμαντέρ βλέπουμε και την άλλη όψη, τις βίαιες και άλλοτε δολοφονικές επιθέσεις σε μετανάστες (δολοφονία Σαχζάντ Λουκμάν, επίθεση στον πρόεδρο της κοινότητας Αφγανών Ελλάδος Γιονούς Μοχαμαντί, επίθεση στον αλλοδαπό Ντιν Μοχαμάντ στον Άγιο Παντελεήμονα), ενώ με φόντο τις αντιδράσεις για την θεατρική παράσταση «Corpus Christi» αποκαλύπτονται οι σχέσεις της Χρυσής Αυγής με ένα κομμάτι του κλήρου, μια «παρά φύση συμφωνία» όπως την χαρακτηρίζει η Κουρούνη. Το θέμα των σχέσεων Χρυσής Αυγής και αστυνομίας, που λειτουργούν ως «συγκοινωνούντα δοχεία», επίσης αναδεικνύεται σε αρκετά σημεία, και ιδιαίτερα στο τελευταίο μέρος του ντοκιμαντέρ, στο οποίο επιχειρείται μια εξερεύνηση της ιδεολογικής βάσης της οργάνωσης και της παλαιότερης ιστορίας της. Εκεί αποκαλύπτεται ότι το όψιμο ενδιαφέρον για την ορθοδοξία δεν είναι παρά μια επίφαση με σκοπό την ψηφοθηρία, αφού το κατά παράδοση θρησκευτικό δόγμα

της Χρυσής Αυγής είναι ο παγανισμός. Με τη συνέντευξη ενός ανώνυμου μάρτυρα που μιλά με αλλοιωμένη φωνή, φωτογραφίες των Μιχαλολιάκου και Παππά να χαιρετούν ναζιστικά μπροστά από τη σημαία του Γ' Ράιχ και εικόνες από το περιοδικό της ΧΑ με τον Χίτλερ, ξεδιπλώνεται η ναζιστική ιδεολογία που βρίσκεται στον πυρήνα της οργάνωσης, καλυμμένη πίσω από έναν «μετριοπαθή» εθνικισμό και έναν κίβδηλο πατριωτισμό. Σε αυτό το μέρος του ντοκιμαντέρ αναδεικνύεται η στάση της αστυνομίας, που εκτείνεται από την ανοχή και την αδιαφορία (η παρουσία της αστυνομίας στα περιστατικά βίας του Αγίου παντελεήμονα) και την απροθυμία να αποδώσει ευθύνες στην οργάνωση (υπόθεση Κουσουρή), μέχρι την απροκάλυπτη υποστήριξη σε αυτήν, όπως αποκαλύπτουν οι μαρτυρίες δύο αντιφασιστών τους οποίους φωτογράφιζαν και τραβούσαν βίντεο οι αστυνομικοί της ασφάλειας Αττικής «για να τα δείξουν στη Χρυσή Αυγή και να ξέρει ποιοι είναι», ενώ δήλωναν ευθέως χρυσαυγίτες. Επίσης, φανερώνονται οι «θολές σχέσεις» και η κοινή ακροδεξιά ρητορική με το κόμμα της Νέας Δημοκρατίας μέσα από τις συνεντεύξεις του πολιτικού επιστήμονα Ηλία Νικολακόπουλου και του δημοσιογράφου Δημήτρη Ψαρρά, συνεντεύξεις που συνιστούν «επίκληση στην αυθεντία» όσον αφορά τον επεξηγηματικό ρόλο τους στην ταινία.

Η αφήγηση της δημιουργού είναι καταλυτική σε όλο το ντοκιμαντέρ. Η άποψή της εκφράζεται καθαρά και όσα δείχνει συνοδεύονται από την ερμηνεία της, είτε με τη μορφή άστοχων –αλλά στοχευμένων- ερωτημάτων, είτε με γνήσια απορία για όσα βλέπει, είτε με ρητές κρίσεις. Γενικά, ελάχιστα πράγματα αφήνονται ανερμήνευτα στην κρίση του θεατή, παρόλο που το υλικό από μόνο του είναι ικανό να συνθέσει μια άποψη. Έτσι, εκφράζει τη γνώμη της για τους λόγους ανόδου των ποσοστών της («η ΧΑ πατάει στο 28% ανεργία», «συστατικό μιας εύκολης προεκλογικής στρατηγικής» [η διανομή τροφίμων], «συμπιεσμένη μεσαία τάξη» [το εκλογικό της σώμα]). Για τη στάση του Τύπου μετά τη δολοφονία Φύσσα («ο Τύπος ξεσαλώνει»). Για την απόφαση της κυβέρνησης να εξαρθρωθεί η ΧΑ («για να αποφύγει νέες ταραχές»). Για την επιλογή φτωχών ανθρώπων να δεχτούν ανθρωπιστική βοήθεια με ρατσιστικό πρόσημο («η πιο εύκολη λύση», «χιλιάδες κάνουν αυτή την επιλογή παρ' ό,τι αυτή συνεπάγεται»). Ως απάντηση στη δήλωση

του Μέξα ότι η ΧΑ δεν κάνει επιθέσεις («τύφλωση ή σκόπιμα ψέματα;»). Σχολιάζοντας την περήφανη επίδειξη βιβλίων του Γκέμπελς και το συλλεκτικό αντίτυπο του «Αγών μου» του Χίτλερ («κακές προθέσεις, αφέλεια ή μακιαβελισμός;»). Για τους λόγους που οδήγησαν στη δολοφονία Λουκμάν («η συνεχής ατιμωρησία για τις επιθέσεις, η συνενοχή μεγάλου μέρους της αστυνομίας, η καθυστέρηση στην απόδοση δικαιοσύνης»). Για το χαρακτηριστικό σύνθημα «έξω οι ξένοι από την Ελλάδα» που έμεινε γραμμένο μπροστά από την εκκλησία του Αγίου Παντελεήμονα για πάνω από τρία χρόνια («σύμβολο της συναίνεσης των αρχών ως προς τη Χρυσή Αυγή», «χαρακιά στην πόλη της Αθήνας»). Ο προσωπικός τόνος και τα συναισθήματα της δημιουργού διατρέχουν όλο το ντοκιμαντέρ και αποτελούν τη ραχοκοκκαλιά της αφήγησης. Όταν για παράδειγμα μιλά για τη θρησκευόμενη γιαγιά της που θα «δεν θα ενέκρινε» τα όσα λέει ένας ιερέας που δέχτηκε να κάνει αγιασμό στα γραφεία της Χρυσής Αυγής, ενώ «θα είχε αγαπήσει» τον μητροπολίτη Σιατίστης που μιλά ξεκάθαρα για το βίαιο «μη-χριστιανικό» προφίλ της ΧΑ. Όταν μιλά με απογοήτευση για το ότι η ίδια δεν πήρε έναν κουβά μπογιά να σβήσει το κατάπτυστο σύνθημα του Αγίου Παντελεήμονα γιατί «σαν τους άλλους φοβόμουν, ήμουν δειλή». Φαίνεται εδώ ότι θεωρεί την αντίδραση σε τέτοια φαινόμενα και την ανάληψη δράσης απέναντι στον φασισμό καθήκον ενός αντιφασίστα δημοκρατικού πολίτη. Γενικά το ντοκιμαντέρ είναι στρατευμένο πολιτικά, όπως είναι βέβαια –σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό– όλα τα πολιτικά ντοκιμαντέρ, υπό την έννοια ότι διατυπώνουν οπωσδήποτε μια θέση. Εδώ η θέση είναι όσο πιο ξεκάθαρη γίνεται και δίνεται μέσα από το στίγμα της δημιουργού από το πρώτο ως το τελευταίο λεπτό.

Όπως λέχθηκε ήδη, το ντοκιμαντέρ μιλά μια κυριολεκτική γλώσσα, έχει ρητή και στρωτή έκφραση, ο λόγος είναι ρέων και όχι αφαιρετικός και σε ελάχιστες περιπτώσεις εκφέρεται από άλλον πλην της δημιουργού. Υπάρχουν στιγμές που «μιλούν» τα συνθήματα σε τοίχους («έξω οι ξένοι» όταν μιλά για τον συσσωρευμένο θυμό του Έλληνα, «if you had reacted to immigrants' murders Pavlos may be alive» που έρχεται σαν μια αργοπορημένη, εκ των υστέρων υπενθύμιση όταν το ντοκιμαντέρ αναφέρεται στη δολοφονία Λουκμάν –εννέα μήνες πριν τη δολοφονία Φύσσα). Η μουσική, πρωτότυπη σύνθεση του Αντώνη Δημόπουλου, συνοδεύει τη

ροή του ντοκιμαντέρ, ενώ μόνο στην τελευταία σκηνή ακούγεται ένα τραγούδι, το «Σιγά μην κλάψω», η διασκευή του ίδιου του Παύλου Φύσσα στο ομώνυμο τραγούδι του Γιάννη Αγγελάκα, που αξίζει να σημειωθεί ότι ήταν εμβληματικό σε όλη την πορεία του κοινωνικού αγώνα ενάντια στη Χρυσή Αυγή, είτε αυτούσιο είτε ως στικουργικό νόημα («σιγά μη φοβηθώ»). Εδώ, συνοδεύει το φινάλε του ντοκιμαντέρ, σε μια σκηνή που δείχνει σε κάποια συγκέντρωση τους υποστηρικτές της ΧΑ να φωτογραφίζονται περικαρείς, ο ένας μετά τον άλλο με τον «σούπερσταρ» Κασιδιάρη, του οποίου η αξιοποίηση σε ένα πλαίσιο lifestyle είχε αναδειχθεί και νωρίτερα μέσα στο ντοκιμαντέρ. Όταν πέφτει μαύρο στην οθόνη, με υπότιτλο επισημαίνεται ότι στις 17/09/2017 ο αρχηγός Νίκος Μιχαλολιάκος ανέλαβε την πολιτική ευθύνη εκ μέρους της Χρυσής Αυγής για τη δολοφονία Φύσσα, με τη συνοδεία της φράσης «χωρίς συνέπειες», φράσης που μένει όταν σβήνουν οι υπότιτλοι ως τελικό γραπτό σχόλιο. Συνολικά, το ντοκιμαντέρ προκαλεί μια θλίψη και αφήνει μια πικρή αίσθηση, πολύ λιγότερο για τις πράξεις βίας που αναφέρονται, αλλά περισσότερο για τις εικόνες και τα λόγια των απλών υποστηρικτών της που αναμασούν τις ψευδοπατριωτικές και ρατσιστικές κορώνες των μεγαλοστελεχών της ΧΑ. Επειδή έχει γίνει λόγος στη δημόσια σφαίρα για το αν οι ψηφοφόροι της ΧΑ είναι άμοιροι ευθυνών για την εγκληματική επιλογή τους, και αν αποτελεί δικαιολογία η οικονομική και πολιτική κρίση, εδώ το ντοκιμαντέρ αφήνει τους ήρωές του, που είναι αυτοί ακριβώς οι άνθρωποι, στην κρίση του θεατή, χωρίς ούτε να επικρίνει σφοδρά τα λεγόμενα τους αλλά ούτε και να τους προστατεύει. Το ντοκιμαντέρ προκάλεσε αντιδράσεις από τη Χρυσή Αυγή προς τους δημιουργούς που δέχθηκαν απειλές⁷ και επιθέσεις⁸.

⁷ https://www.huffingtonpost.gr/2017/01/28/koinonia-kouroyni-chrisi-avgi-ntokimanter-apeiles_n_14460120.html Κουρούνη: «Μου υποσχέθηκαν μια σφαίρα στο κεφάλι». Άρθρο στο *huffingtonpost.gr*, 28/01/2017

⁸ <https://www.presspublica.gr/esy-den-eisai-poy-ekanes-to-ntokimanter-gia-tin-chrysi-avgi-re-ichitiko-apo-tin-epithesi-fasiston-ston-thoma-iakompi/> Επίθεση στον σεναριογράφο Ιακώμπι. Άρθρο στο *presspublica.gr*, 21/01/2019

6.2. Τα κορίτσια της Χρυσής Αυγής

Το ντοκιμαντέρ του Νορβηγού Χόβαρντ Μπούσντες «Τα κορίτσια της Χρυσής Αυγής» (*Golden Dawn Girls -Hatets Vuggem*, 2017) προσπαθεί να σκιαγραφήσει τις προσωπικότητες τριών γυναικών που συνδέονται στενά με τη Χρυσή Αυγή, παρουσιάζοντας παράλληλα τη δράση της οργάνωσης και τη στάση τους απέναντι σε αυτή. Πρόκειται για την Τζένη, σύζυγο του Γιώργου Γερμενή, τη Δάφνη, μητέρα του Παναγιώτη Ηλιόπουλου και την Ουρανία, κόρη του Νίκου Μιχαλολιάκου, τις οποίες η κάμερα ακολουθεί από το 2014 έως το 2017 σε οικογενειακές και κομματικές εκδηλώσεις. Η ταινία συνδυάζει συνεντεύξεις, υλικό από εκδηλώσεις και τηλεοπτικά πλάνα, ενώ συνοδεύεται από το voice-over του δημιουργού, το οποίο άλλοτε λειτουργεί επεξηγηματικά και άλλοτε εκφράζει τις σκέψεις του. Παρότι φαινομενικά πρωταγωνίστριες είναι οι τρεις γυναίκες, ο ρόλος και η παρουσία του Μπούσντες είναι πολύ ουσιώδης. Είναι η δική του αγωνιώδης προσπάθεια να καταλάβει τι κρύβεται πίσω από το προσωπείο της Ουρανίας (φράση που ο ίδιος επαναλαμβάνει αρκετές φορές) ή να «ξεκλειδώσει» τον τρόπο σκέψης των γυναικών που καθοδηγεί την αφήγηση σε όλα τα στάδια. Η ταινία δεν αποκαλύπτει κάτι άγνωστο στο ευρύ κοινό, δεν έχει σκοπό να πληροφορήσει σε σχέση με την οργάνωση. Αυτό στο οποίο πραγματικά εστιάζει είναι η ψυχοσύνθεση και οι σκέψεις των γυναικών αυτών, ενώ στον πυρήνα της ταινίας βρίσκεται ο ίδιος ως ερευνητής που ψάχνει απάντηση, και υπό αυτή την έννοια η ταινία έχει προσωπικό χαρακτήρα.

Από πολύ νωρίς φαίνεται ότι ο σκηνοθέτης όχι μόνο είναι συμμετοχος και καταλύτης, αλλά και ότι επιλέγει τον –κατά Nichols- αυτοπαθή τρόπο αφήγησης (reflexive mode), απομυθοποιώντας τη διαδικασία παραγωγής, με πλάνα του συνεργείου να κινηματογραφεί, με τον ίδιο τον Μπούσντες να βγαίνει μπροστά στην κάμερα όταν θέλει να προωθήσει το «σενάριο», όχι με ένα διακριτικό μικρόφωνο-ψείρα, αλλά με όλο τον τεχνικό εξοπλισμό «εκστρατείας» (ακουστικά, μικρόφωνο μπουμ και άλλες συσκευές). Από το πρώτο κιόλας πλάνο, πριν τους τίτλους, φαίνεται ότι παράλληλα με την αφήγηση θα ξεδιπλώνεται και η διαδικασία παραγωγής, με «αμοντάριστα» πλάνα της Ουρανίας μπροστά από το φόντο όπου

δίνει συνέντευξη (ένα επιβλητικό background με μια σημαία ελληνική και μια σημαία της Χρυσής Αυγής, και με έντονο, «χολιγουντιανό» φωτισμό). Η πρώτη ερώτηση που της θέτει έχει σχέση με το ιδεολογικό υπόβαθρο της ΧΑ και τη σχέση εθνικισμού- ναζισμού, ερώτημα που φαίνεται να απασχολεί τον δημιουργό, όχι ως πληροφορία αλλά σε σχέση με το αν είναι αντιληπτή αυτή η σχέση στις πρωταγωνίστριές του, και το οποίο επιλέγει να θέσει ως πρόλογο στα πρώτα κιόλας δευτερόλεπτα. Στη συνέχεια, σε προσωπικό τόνο, εξομολογείται μέσω του σπικάζ και ενώ βλέπουμε πλάνα από μια παραλία, ότι αυτή είναι η εικόνα που αυτός, ένας βορειοευρωπαίος, είχε για την Ελλάδα, αυτή ενός παραδείσου, ενώ αναρωτιέται «Τί πήγε στραβά στην Ελλάδα». Ο ίδιος απορεί για το ότι του έδειξαν τόση εμπιστοσύνη ώστε να τον βάλουν στα γραφεία χωρίς να ρωτήσουν τίποτα γι' αυτόν, όμως είναι σαφές σε όλη τη διάρκεια της ταινίας ότι έχει δομηθεί η απαραίτητη σχέση εμπιστοσύνης, μια σχέση που έχει ιδιαίτερη αξία ειδικά σε τέτοια προσωποκεντρικά ντοκιμαντέρ, όπου «δεν παύει ποτέ να εξελίσσεται, καθορίζοντας την αξία της ταινίας περισσότερο ίσως από κάθε άλλον παράγοντα» (Καρακάσης, 2015:53). Σύμφωνα με τον Rabiger (1987:42), ένα ντοκιμαντέρ συνιστά «το άθροισμα των ανθρώπινων σχέσεων που διαμορφώνονται σε μία περίοδο συμβίωσης και κοινής δράσης» και στη συγκεκριμένη περίπτωση η σχέση του ντοκιμαντερίστα με τις πρωταγωνίστριες είναι ουσιώδους σημασίας.

Ο Μπούστινες προτρέπει τις γυναίκες σε αυθόρμητο διάλογο, όμως στο πλαίσιο της αποκάλυψης της διαδικασίας δημιουργίας της ταινίας βλέπουμε μπροστά στην κάμερα την αμηχανία που υπάρχει μέχρι να επιτευχθεί ο αυθορμητισμός και η ρέουσα έκφραση. Η Τζένη εξηγεί στη Δάφνη «μου είπαν ότι θέλουν να κάνουν μια ταινία για να δείξουν ότι είμαστε κανονικοί άνθρωποι, με οικογένειες» ενώ η Δάφνη αναρωτιέται: «Πώς να ξεκινήσουμε;». Οι γυναίκες σε όλη την ταινία επιδιώκουν να παρουσιάσουν ένα ανθρώπινο πρόσωπο, να ωραιοποιήσουν και να κανονικοποιήσουν την εικόνα της Χρυσής Αυγής, να απεκδυθούν την «εικόνα του τέρατος», την οποία χρεώνουν στα Μέσα, φαίνεται δηλαδή πως βλέπουν το ντοκιμαντέρ σαν μια τέτοια ευκαιρία και πράγματι τους δίνεται ο χώρος να το κάνουν. Το συνεργείο επισκέπτεται το σπίτι της Ουρανίας, της

δίνει την ευκαιρία να προβάλει τις ανθρώπινες συνήθειές της, να δείξει τη συλλογή από επιτραπέζια παιχνίδια, περιοδικά της Disney ή τον «Μικρό Πρίγκηπα», να μιλήσει για τις σπουδές της, να δηλώσει πάση θυσία ότι «δεν είμαστε ‘κακοί φασίστες’ που πίνουν το αίμα». Ο Μπούστινς όμως ξέρει με ποιον μιλάει και το δηλώνει («είναι η κόρη του αρχηγού, έπρεπε να προσέχω τα λόγια μου») ενώ όταν ακούει ότι η Ουρανία σπουδάζει ψυχολογία σχολιάζει «το μοναχοπαίδι του αρχηγού της Χρυσής Αυγής σπουδάζει ψυχολογία» με ύφος που προδίδει λεπτή ειρωνεία και πραγματική έκπληξη.

Η δράση και η πορεία της ΧΑ, από το περιθώριο στην κοινοβουλευτική εκπροσώπηση, και από την προφυλάκιση ως τη δίκη, παρουσιάζονται μέσα απο τηλεοπτικά πλάνα που παρεμβάλλονται καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας. Αυτή όμως είναι απλά μια πραγματικότητα που παρουσιάζεται παράλληλα και συνοδεύει την κύρια δράση της ταινίας που δομείται μέσα από τις γυναίκες. Η δράση αυτή έχει προκληθεί συχνά από τον δημιουργό, που εν τέλει αποδεικνύεται να έχει κεντρικό ρόλο στην αφήγηση. Πολλές φορές δείχνει την επιμονή ενός τηλεοπτικού ρεπόρτερ, όταν για παράδειγμα επιμένει να τραβάει με την κάμερα, εξαντλώντας τα όρια ανοχής των γυναικών, που επιμένουν να κλείσει την κάμερα. Προκαλεί τις συνομιλήτριές του επιμένοντας να τους δείξει στο τάμπλετ πλάνα από μια επίθεση χρυσαυγιτών (όπου συμμετέχουν και οι δικοί τους Γερμενής και Ηλιόπουλος) σε αλλοδαπούς πλανόδιους πωλητές. Εδώ το ενδιαφέρον είναι η αλληλεπίδραση με τον σκηνοθέτη που βγαίνει μπροστά στην κάμερα και επιμένει να δείξει το βίντεο στην Τζένη, ερχόμενος σε αντιπαράθεση μαζί της, ενώ ο ζωντανός διάλογος δημιουργεί μια εντελώς νέα πραγματικότητα, μια γνήσια παραγωγή λόγου που προκύπτει από τον συμμετοχικό και τον αυτοπαθητικό τρόπο αφήγησης, αλλά και από την προσωπική σχέση κινηματογραφιστή και συμμετέχουσας που δημιουργεί νοήματα με τον πιο αυθεντικό τρόπο. Όταν της περιγράφει το βίντεο η Τζένη ρωτά «πού το βρήκες;», με αυτόν να της απαντά ότι βγαίνει πρώτο στις αναζητήσεις όταν βάζεις «Χρυσή Αυγή» στο Google, ενώ προσθέτει «Δεν ήθελες να το δω;». «Εσύ θέλεις να βλέπω μόνο τα καλά, τα μωρά και τέτοια» της αντιτείνει ενώ αυτή επιμένει να διαφωνεί καταλήγοντας αστειευόμενη: «στο τέλος θα δείρω έναν Νορβηγό, γιατί τώρα

έχω θυμώσει με έναν Νορβηγό, όχι με έναν Πακιστανό». Σε αυτό το σημείο, όπως και σε άλλα στα οποία υπάρχει έντονη αυτοαναφορικότητα, ο δημιουργός μετατρέπεται ο ίδιος σε χαρακτήρα της ταινίας και συμμετέχει ενεργά στην αφήγηση. Δημιουργείται μια υποκειμενικότητα που δεν εκφράζεται σε επίπεδο ιδεών, αλλά αφορά τη διαμόρφωση μιας γνήσιας πραγματικότητας κατά τη στιγμή που δημιουργείται το ντοκιμαντέρ, «αμφισβητώντας την ύπαρξη ενός “υποτιθέμενου αρχικού γεγονότος” (putative event) προς κινηματογράφηση» (Νικολαΐδου, 2014:41).

Επίσης, ο δημιουργός προκαλεί τις αντιδράσεις τους όταν τους δείχνει on camera στο λάπτοπ ή στο τάμπλετ τηλεοπτικά πλάνα που θέλει να σχολιάσουν, όπως τα αποτελέσματα των βουλευτικών εκλογών του Ιανουαρίου του 2015 ή ρεπορτάζ από την έναρξη της δίκης. Έχει ενδιαφέρον εδώ η χρήση της τεχνολογίας και του διαδικτύου, μέσω του οποίου οι πληροφορίες μεταδίδονται άμεσα και γρήγορα. «Έχεις ίντερνετ;» ρωτάει την Τζένη, και αυτό αρκεί για να της δείξει αμέσως αυτό που θέλει. Ενώ αντίστοιχα και ο οδηγός ταξί λέει στη Δάφνη «αν ανοίξω τώρα το ίντερνετ θα σου δείξω», μιλώντας για πράγματα για τα οποία διαφωνούν.

«Η φωνή του δημιουργού δημιουργεί οικειότητα με το κοινό, αφού αυτός “εξομολογείται” τις προθέσεις του και την αγωνία του για τη σχέση με το αντικείμενό του» (Στεφανή, 2007:108). Ο Μπούσντες εκφράζει σε πολλά σημεία τους προβληματισμούς για το πώς θα εκμαιεύσει αυτό που θέλει («έπαχνα τρόπο να μου μιλήσει για δύσκολα θέματα», «προσπάθησα να καταλάβω την πολιτική τους πλατφόρμα», «ήλπιζα ότι θα διαχώριζαν τη θέση τους, αλλά δεν το έκαναν», «κάθε φορά που τους έδειχνα σκηνές βίας, οι απαντήσεις ήταν ίδιες: “παρεξήγηση”»). Η παρουσία του λειτουργεί καταλυτικά, κάτι που σκόπιμα μας αφήνει να δούμε, όπως για παράδειγμα όταν η Δάφνη μιλά αόριστα για κάποιες συνωμοσιολογίες και για «ανώτερες δυνάμεις» που έχουν στο στόχαστρο τη ΧΑ και τη διακόπτει βγαίνοντας μπροστά στην κάμερα και κάνοντας πιο συγκεκριμένες ερωτήσεις, τις οποίες μεταφράζει η Τζένη που δεν φαίνεται, είναι όμως απαραίτητη η παρουσία της γιατί η Δάφνη δεν γνωρίζει αγγλικά. Ο σκηνοθέτης λέει στην Τζένη «ρώτα την, ποιος πολεμά τη Χρυσή Αυγή;» και τότε οι δύο γυναίκες αναρωτιούνται στα ελληνικά «Τί

να του πούμε; Άντε να του εξηγήσεις τώρα». Όλο αυτό το κομμάτι θα μπορούσε να παραλείπεται και να βλέπουμε μόνο τη Δάφνη να απαντά στην ερώτηση, όμως τα αποσπάσματα αυτά ενισχύουν την παρουσία ενός ισχυρού «εγώ» που προκαλεί έναν διπλό στοχασμό, αφενός για αυτό που κοιτάει και αφετέρου για τον τρόπο με τον οποίο αυτό που κοιτάει μεταφέρεται στην οπτικοακουστική αφήγηση (Alberó, 2009:29).

Οι γυναίκες πασχίζουν να τονίσουν το ανθρώπινο προφίλ τους, επιδιώκουν κατά κάποιο τρόπο να πάρουν στα χέρια τους το ντοκιμαντέρ, και ο δημιουργός μας το δείχνει και αυτό. Όταν η Τζένη πηγαίνει το συνεργείο στο σπίτι της Ουρανίας, παροτρύνει τον σκηνοθέτη να τη ρωτήσει για τη θέση της στο δημοτικό συμβούλιο της Αθήνας και για την ενασχόλησή της με τα αδέσποτα ζώα, αυτός πράγματι τη ρωτά αυτό που του υποδεικνύει η Τζένη. Σε ένα άλλο σημείο, το συνεργείο είναι σε κάποια γραφεία της οργάνωσης και η Ουρανία δίνει σκηνοθετικές οδηγίες: «θα έχουμε στατική κινηματογράφηση, όχι μέσα-έξω». Το νόημα παράγεται από τις παρεμβάσεις των γυναικών, τις οποίες όμως ο δημιουργός έχει επιτρέψει και συμπεριλάβει. Πολλές φορές, κατά τις συμβάσεις του Direct Cinema, οι γυναίκες συζητούν χωρίς την παρουσία ή τη διαμεσολάβηση του κινηματογραφιστή ή άλλοτε συζητούν σα να είναι κλειστή η κάμερα, όπως σε μια σκηνή που βρίσκονται σε μια παραλιακή ταβέρνα και τους ζητά να μιλήσουν για τον Φύσσα και αρνούνται αφού έχουν συζητήσει μεταξύ τους. Εδώ υπάρχει και μια έντονη αισθητική εντύπωση, ο Μπούστινες ρωτά τη γνώμη τους για μια δολοφονία στο ειδυλλιακό φόντο μιας παραλίας, σε ένα τραπέζι με μεξέδες. Τέτοιες αντιθέσεις δημιουργεί και σε άλλα σημεία, χρησιμοποιώντας τον ποιητικό τρόπο αφήγησης. Για παράδειγμα, όταν η αφήγηση έχει περάσει στις συλλήψεις των συγγενών τους και μεγαλοστελεχών της ΧΑ και διαφαίνεται μια κάμψη των δυνάμεων της οργάνωσης, βλέπουμε πλάνα από την ίδια ταβέρνα, όμως τώρα είναι χειμώνας, το τοπίο πιο «άγριο», αναποδογυρισμένες καρέκλες δίνουν μια αίσθηση παρακμής, η θάλασσα είναι φουρτουνιασμένη και η λάμπα της ταβέρνας τρεμοσβήνει.

Ο κινηματογραφιστής δημιουργεί επίσης τις αντιθέσεις θέτοντας τον αντίλογο στις γυναίκες από τρίτα πρόσωπα, έναν ηλικιωμένο στη λαϊκή αγορά ή έναν οδηγό

ταξί στο οποίο είναι η Δάφνη, ο οποίος μιλά ενάντια στη Χρυσή Αυγή ενώ ακούμε τη Δάφνη να επιμένει ότι δεν υπάρχουν όπλα στα σπίτια των στελεχών της οργάνωσης. Λίγα λεπτά μετά, τη βλέπουμε να καθαρίζει με επιμέλεια τα όπλα του προφυλακισμένου γιου της, ενώ πίσω της υπάρχει ένα κάγκελο παραθύρου σε σχήμα σβάστικας. Σκηνές σαν και αυτή δημιουργούν μια σχεδόν κωμική εντύπωση, η οποία θα μπορούσε να αποτυπώνει την ιδεολογική τοποθέτηση του δημιουργού, μια και δεν εκφράζεται εμφανώς αντιθετικά απέναντι σε όσα ακούει. Το κωμικό στοιχείο ενισχύεται από την απλοϊκότητα μερικών σκηνών, όπως η ρατσιστική κατήχηση από τη Δάφνη στα εγγόνια της ενώ άλλοτε τους μιλάει μειλίγια για αγάπη, ο διάλογος με το νήπιο εγγόνι της για τον προφυλακισμένο Ηλιόπουλο («τί έκανε ο θεός; τίποτα»), η εξήγηση της στα πλάνα από τις επιθέσεις στους πλανόδιους («ένας πάγκος γύρισε, αυτό ήταν όλο»), η επιμονή της ότι είναι προϊόν μοντάζ τα πλάνα που δείχνουν τον Κασιδιάρη με όπλα κ.ά.

Όπως οι γυναίκες κοπιάζουν να δείξουν την εικόνα που θέλουν, έτσι και ο Μπούσντες φαίνεται να βρίσκεται σε μια αγωνιώδη αναζήτηση απαντήσεων. Παρακολουθεί τις γυναίκες να «βγαίνουν μπροστά» όσο είναι στο περιθώριο οι άνδρες, αλλά παρατηρεί με σχετική απογοήτευση ότι τίποτα δεν άλλαξε, και όταν οι άντρες αποφυλακίζονται, οι γυναίκες επιστρέφουν στην αφάνεια. Στο τέλος του ντοκιμαντέρ, σε μια σκηνή πολύ ενδεικτική της σχέσης που δημιούργησε με το φιλμογραφούμενο «αντικείμενο», στέκεται απέναντι στην Ουρανία και προσπαθεί να της αποσπάσει μια δήλωση αποκήρυξης του ναζισμού, δείχνοντάς της φωτογραφίες του πατέρα της και του Χρήστου Παππά μπροστά σε ναζιστικά σύμβολα. «Μπορείς να τον αγαπάς αλλά να μην υποστηρίζεις τις απόψεις του», «το πιστεύεις ότι ο πατέρας σου δεν είναι ναζιστής ή είναι ένα ψέμα που λες στον εαυτό σου;». «Γιατί είναι σημαντικό για σένα να πω αυτό;» του αντιτείνει αυτή. «Γιατί είμαι ανθρωπιστής». Τελικά ο δημιουργός δεν παίρνει την απάντηση που θέλει, όσο και αν επιμένει. Η σκηνή χαρακτηρίζεται από έντονη αυτοαναφορικότητα, με την έννοια που την πρωτοείδαμε στον «Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή» του Verton, όπου η διαδικασία δημιουργίας γίνεται κομμάτι της ταινίας και οι επιλογές του κινηματογραφιστή αντανakλώνται στην πραγματικότητα που καταγράφεται. Ο

Μπούσντες ρωτάει την Ουρανία «Πώς πιστεύεις ότι θα είναι αυτό το ντοκιμαντέρ;», ενώ ο ίδιος δηλώνει τις εντυπώσεις του («ομολογώ ότι ήταν περίπλοκο»). Το ντοκιμαντέρ τελειώνει με πλάνα παρατήρησης από τη βάφτιση των παιδιών του Ηλιόπουλου, χωρίς σπικάζ, με συνοδεία επιβλητικής μουσικής. Σε συμβολικό επίπεδο, και με δεδομένο το συμπέρασμα του δημιουργού ότι τίποτα δεν άλλαξε στις απόψεις των ηρωίδων του, η σκηνή μπορεί να ερμηνευτεί εν μέρει ως η απεικόνιση της συνέχειας, της νέας γενιάς που παίρνει το «βάπτισμα», έχει δε σημειολογικό ενδιαφέρον ότι το ένα κορίτσι βαφτίζεται «Χρυσσαυγή».

6.3. Σύγκριση των δύο μελετών περίπτωσης

Τα δύο ντοκιμαντέρ που ερευνήθηκαν έχουν κατ' αρχάς κοινή θεματική βάση και σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιούν κοινό αρχειακό υλικό από τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων και άλλες πηγές, ενώ είναι αμφότερα αποτέλεσμα πολυετών γυρισμάτων. Αν και η προσέγγισή τους είναι αρκετά διαφορετική μοιράζονται το κοινό στοιχείο της έντονης αυτοαναφορικότητας, καθώς οι δημιουργοί και στις δύο περιπτώσεις είναι συμμετοχοί και καταλύτες όσων καταγράφουν. Η αυτοαναφορικότητα εμπεριέχει την έννοια του πολιτικού και έγκειται στην ιδιότητα του κειμένου να απεκδύεται τις παραδοσιακές μεθόδους και φόρμες, να κρατά μια απόσταση από το ίδιο του το νόημα, να στέκεται απέναντι του και να μιλά για τις δικές του καλλιτεχνικές συμβάσεις και προϋποθέσεις (Polan, 1974).

Στη περίπτωση της Κουρούνη ο προσωπικός χαρακτήρας δηλώνεται ακόμα και από τον τίτλο και έχει να κάνει με την ουσία αυτού που ερευνά, δηλαδή την παρουσία της Χρυσής Αυγής στα πράγματα και στις συνέπειες που έχει αυτό για την ίδια. Εδώ η δημιουργός δηλώνει ξεκάθαρα την πολιτική της ταυτότητα χρησιμοποιεί τον προσωπικό και συναισθηματικό τόνο μέσα από το επεξηγηματικό voice-over, παρόλο που επιλέγει να μην εμφανιστεί ποτέ μπροστά από την κάμερα (εκτός από μία μόνο περίπτωση που φαίνεται φευγαλέα), ενώ η αυτοαναφορικότητα επεκτείνεται σε μικρό βαθμό στις μεθόδους και στους τρόπους αφήγησης. Από την

άλλη, ο Μπούσντες παρόλο που δεν αντιμετωπίζει το θέμα σαν «προσωπική υπόθεση» (είναι άλλωστε εκ των πραγμάτων ένας δημιουργός που υιοθετεί τη ματιά του εξωτερικού παρατηρητή που ερευνά ένα ζήτημα για το οποίο ελάχιστα γνωρίζει), εντούτοις υιοθετεί πιο έντονα αυτοαναφορικά στοιχεία και εμπλέκει τη διαδικασία παραγωγής ως μέρος του ντοκιμαντέρ ενώ προσπαθεί να προκαλέσει τα συμβαίνοντα με την προσωπική του παρέμβαση, όπως οι Rouch και Morin στο «Χρονικό ενός καλοκαιριού». Με αυτό τον τρόπο η διαδικασία δημιουργίας της ταινίας τίθεται στην κρίση του θεατή παράλληλα με καθαυτό το περιεχόμενό της δημιουργώντας διαφορετικά συναισθήματα και περισσότερες νοηματικές προσλήψεις.

Η ματιά της Κουρούνη συμπεριλαμβάνει το έντονο συναισθήμα που υποβάλλεται από τις προσωπικές αναφορές στην οικογένειά της αλλά και στον ίδιο της τον εαυτό. Ενισχύει την επεξηγηματικότητα με πληροφοριακές συνεντεύξεις στις οποίες ειδικοί επιστήμονες ή δημοσιογράφοι ερμηνεύουν γεγονότα, γεγονόσ που προσδίδει κύρος στα λεγόμενα (Καρακάσης, 2015:72) ενώ παράλληλα συμπεριλαμβάνει μαρτυρίες από πρόσωπα που περιγράφουν προσωπικές βιωματικές εμπειρίες, ένα στοιχείο που ενισχύει την εγκυρότητα όσων λέγονται (η μαρτυρία είναι ισχυρό τεκμήριο) και παράλληλα μεταφέρει έντονα συναισθήματα, όπως μπορεί να μεταφέρει η εξιστόρηση μιας έντονα φορτισμένης εμπειρίας (ό.π.:73). Στο «Golden Dawn Girls» αντίθετα, οι μοναδικές συνεντεύξεις είναι από τις τρεις πρωταγωνίστριες των οποίων οι αφηγήσεις και η παρουσία δομούν την αφήγηση χωρίς επιπλέον μαρτυρίες ή συνεντεύξεις από ειδήμονες ή θύματα. Και οι δύο δημιουργοί επιθυμούν να «ξεκλειδώσουν» τους χαρακτήρες τους και να ερμηνεύσουν τις στάσεις και τις επιλογές τους, όμως οπωσδήποτε η Κουρούνη δίνει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα συμπεριλαμβάνοντας συνεντεύξεις από θύματα επιθέσεων και εστιάζοντας περισσότερο σε μια συνολική διερεύνηση των πτυχών της υπόθεσης. Σε επίπεδο ιδεολογίας αμφότεροι οι δημιουργοί αυτοπροσδιορίζονται (ανθρωπιστής δηλώνει ο Μπούσντες, φεμινίστρια και αντιφασίστρια η Κουρούνη). Ούτως η άλλως «κάθε ντοκιμαντέρ μεταφέρει τις ιδεολογικές θέσεις των δημιουργών της, εφόσον πάντα πραγματοποιούνται συγκεκριμένες επιλογές» (Κακλαμανίδου,

2009:122), ωστόσο στις υπό έρευνα περιπτώσεις είναι παραπάνω από φανερό ότι οι δημιουργοί τάσσονται ιδεολογικά ενάντια σε αυτό που κινηματογραφούν. Η προσέγγιση του Μπούσνιες στο θέμα και τους πρωταγωνιστές του είναι σίγουρα πιο μετριοπαθής, αντίθετα η Κουρούνη τοποθετείται πιο δυναμικά και το αποτέλεσμα είναι μια ταινία ξεκάθαρα αντιφασιστική.

Συμπεράσματα- Επίλογος

Το ντοκιμαντέρ γνωρίζει ανάπτυξη τα τελευταία χρόνια, ιδιαίτερα μέσα από το διαδίκτυο που έχει δημιουργήσει νέες προοπτικές και «έχει αναδυθεί σε δυναμικό ενημερωτικό μέσο με ιδιαίτερη απεύθυνση σε νέες ηλικίες, σε υψηλά μορφωτικά στρώματα και παραγωγικές δυνάμεις, ενώ οι διαδικτυακοί ιστότοποι απολαύουν ιδιαίτερης αξιοπιστίας, γεγονός που τους καθιστά πιο επιδραστικούς σε σχέση με τα υπόλοιπα ΜΜΕ» (Κουντούρη, 2015:110). Ως είδος που -ως ένα βαθμό- μπορεί να εξασφαλίσει μια ανεξαρτησία, προβάλλει ως αντίδραση και αντίλογος στον κυρίαρχο λόγο των μέσων, που είναι συγκεκριμένος, κατευθυνόμενος και αφήνει μικρά περιθώρια σε εναλλακτικές φωνές να ακουστούν. Ο λόγος, οι αντιπαραθέσεις και τα νοήματα βρίσκουν έκφραση κυρίως στα διαδικτυακά κοινωνικά μέσα, στα οποία στρέφονται και οι περισσότεροι καταξιωμένοι δημοσιογράφοι, ιδιαίτερα όσοι συγκροτούν αυτόν τον εναλλακτικό πόλο. Οι περισσότερες ενημερωτικές ιστοσελίδες αναπαράγουν το υλικό τους μέσα στα κοινωνικά δίκτυα, εφόσον στις νέες συνθήκες που έχουν δημιουργηθεί, παραδοσιακά μέσα όπως η τηλεόραση έχουν απαξιωθεί. Παρόλο που υπάρχει διάχυτη μια εντύπωση στη συνείδηση μεγάλου μέρους του κόσμου ότι η δημοσιογραφία είναι συνδεδεμένη με τη διαφθορά και την αναξιοπιστία, τα ντοκιμαντέρ που ερευνήθηκαν αποδεικνύουν ότι η ερευνητική δημοσιογραφία και το ντοκιμαντέρ μπορούν να αναδείξουν ζητήματα που αγνοούνται, σκόπιμα ή μη, και μένουν αόρατα στη δημόσια σφαίρα. Επιπλέον, το διαδικτυακό ντοκιμαντέρ, επεκτείνεται και διευρύνεται, και αυτό δεν αφορά μόνο τα κανάλια διανομής ή τους τρόπους χρηματοδότησης που προωθούνται. Οι ιστοσελίδες και οι ειδησεογραφικές

σελίδες των κοινωνικών δικτύων δημιουργούν βίντεο μικρής ή μέσης διάρκειας κάνοντας χρήση αρχειακού υλικού, με ψηφιακή επεξεργασία, χρήση γραφικών και επεξηγηματικών διατίτλων, όπως το βιντεοντοκιμαντέρ του *2020mag* που αναφέρθηκε ή τα infovideos της σελίδας *Infowar* του Άρη Χατζηστεφάνου, και τα οποία υπό μία έννοια είναι τα Newsreels της νέας εποχής. Πλέον, η ετικέτα του ντοκιμαντέρ αποδίδεται σε μια ευρεία γκάμα οπτικοακουστικού υλικού, ενώ τα χαρακτηριστικά που συμβάλλουν στην ντοκιμαντεριστική κατασκευή έχουν αυξηθεί (Valkola, 2009:43).

Σε σχέση με το αν τα ντοκιμαντέρ που καταγράψαμε συνεισφέραν στην κοινωνική και πολιτική αφύπνιση του κοινού, αυτό δεν μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα, ωστόσο είναι σαφές ότι ανέδειξαν πτυχές της ιστορίας λιγότερο γνωστές και βοήθησαν στο να βγουν στην επιφάνεια πλευρές της οργάνωσης που αγνοούνταν από το ευρύ κοινό, όπως για παράδειγμα η ναζιστική ιδεολογία, οι αντιδημοκρατικές απόψεις, η συσσωρευμένη εγκληματική δράση της προηγούμενης δεκαετίας. Άλλωστε, ο πρωταρχικός σκοπός των δημιουργών, που κατά κύριο λόγο παράγουν τέχνη, είναι να αναδείξουν ένα θέμα της επιλογής τους. Οι τρόποι με τους οποίους το ντοκιμαντέρ λειτουργεί απέναντι στο κοινό και τα αποτελέσματα που φέρνει δεν ανιχνεύονται άμεσα και με ακρίβεια και αφορούν μια διαδικασία που έπεται της δημιουργίας και εξαρτάται από άλλους παράγοντες, όπως οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, η αλληλεπίδραση με τους θεατές κ.ά. Τα ντοκιμαντέρ διατηρούν από την εποχή του Grierson και του βρετανικού πολιτικού ντοκιμαντέρ την ιδιότητά τους ως μέσων αγωγής του πολίτη που «χρησιμεύουν ως μέσα δημοσιογραφικής αποκάλυψης και εναλλακτικής παρουσίασης υποκειμενικοτήτων, κάνοντας κριτική σε υπάρχοντες λόγους» (Νικολαΐδου, 2018α:212). Με την ιδιότητα του ντοκιμαντέρ να συγκεντρώνει υλικό, συνδυάζοντας συνεντεύξεις και αφήγηση και συσχετίζοντας γεγονότα, είναι πιο εύκολη η έκφραση μιας ολοκληρωμένα δομημένης άποψης. Άλλωστε, η πολυσυλλεκτικότητα και η συνδυαστικότητα είναι χαρακτηριστικά της ψηφιακής εποχής (Σκοπετιάς, 2009:226). Αν αναλογιστούμε ότι ο βασικός κορμός του κατηγορητηρίου που οδήγησε στην καταδίκη της Χρυσής Αυγής αποτελεί το περιεχόμενο των

περισσότερων από αυτά τα ντοκιμαντέρ, μπορούμε να πούμε ότι ανέδειξαν μια αλήθεια και «αναπαράστησαν μια πραγματικότητα» με πρωτοφανή ακρίβεια.

Το πολιτικό ντοκιμαντέρ, περισσότερο από κάθε άλλο είδος, εκφράζει μια άποψη που θέλει να ακουστεί. Η πολιτική έκφραση στην τέχνη τείνει να απομυθοποιεί τον κόσμο, αφού πρώτα μας έχει φέρει αντιμέτωπους με τις συνδέσεις μας με αυτόν (Polan, 1974). Ο Μπρεχτ υποστηρίζει ότι ένα πολιτικό έργο, εμπεριέχει τη διαφορά ανάμεσα στο *πώς είναι* τα πράγματα και στο *πώς μπορούν να είναι*, ενώ πιστεύει ότι η τέχνη έχει την εγγενή ιδιότητα να κρατά μια απόσταση από την πραγματικότητα, δημιουργώντας ένα κενό διάστημα στο οποίο ο δημιουργός μπορεί να προσθέσει το στίγμα της πολιτικής εμπλοκής του (στο Polan, 1974). Το πολιτικό ντοκιμαντέρ δύναται να προκαλεί συναισθήματα, καθώς δεν παύει να είναι κινηματογράφος, δηλαδή τέχνη, ωστόσο εμπεριέχει έναν ισχυρό πολιτικό λόγο -ακόμα και στις πιο μετριοπαθείς ταινίες που εκφράζουν το περιεχόμενό τους χωρίς ιδεολογικές αγκυλώσεις- ο οποίος ευθυγραμμίζεται με το μέσο και παρουσιάζεται αισθητικοποιημένος. Εν τέλει, όπως παρατηρεί ο Τσέκερης (2008:31), η δομική σύζευξη συναισθημάτων/συγκινήσεων και πολιτικού λόγου αποτελεί συστατικό στοιχείο της δημιουργικής πολιτικής δράσης και κινητοποίησης, όπως επίσης και της ενεργητικής δημοκρατικής συμμετοχής και διαβούλευσης.

Βιβλιογραφία

- Alberó, P. (2009). 'Συνομιλώντας με το απρόβλεπτο', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετιάς, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 17-34, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Andrew, D. (1976), *The Major Film Theories: An introduction*, Oxford University Press, London: New York
- Arthur, P. (2005). *Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary*. *Cinéaste*, 30(3), 18-23. Retrieved January 30, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/41689868>
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*. Oxford University Press, USA.
- Beattie, K. (2004), *Documentary Screens, Non-Fiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bernard Curran, S. & Rabin, K. (2009). *Archival Storytelling*. Oxford: Focal Press.
- Bondebjerg, I. (2014). 'Documentary and Cognitive Theory: Narrative, Emotion and Memory'. *Media and Communication*, 2(1), 13-22.
- Γιοβανόπουλος, Χ. (2008). Πρόλογος στο Γιοβανόπουλος, Χ. (Επιμ.), *Κινηματογράφος & '68: Οπλισμένες Κάμερες*, σ. i-viii, Αθήνα: Α/Συνέχεια.
- Chanan, M. (2017). 'Latin American Documentary, A Political Trajectory.' in (Edit.) Delgado, M, Hart, S. and Johnson, R. *A Companion to Latin American Cinema*, First Edition. John Wiley & Sons
- Chanan, M. (2007). *The politics of documentary*. British Film Institute
- Corner, J (2015), 'Form and Content in Documentary Study' in (Edit.) Creeber, G. *The Television Genre Book*. Third Edition. British Film Institute
- Corner, J, Richardson & K, Parry, K. (2013) *Political Culture and Media Genre*. Palgrave Macmillan.

- Δοξιάδης, Κ. (1988). 'Foucault, ιδεολογία, επικοινωνία.' *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 71(71), 18-43. doi:<https://doi.org/10.12681/grsr.831>
- DiCaprio, L. (1985), 'Not a Love Story, The film and the debate, followed by a review of Powers of Desire: the Politics of Sexuality', from *Jump Cut*, no. 30, March 1985, pp. 39-42
- Εσπινόζα, Χ.Γ. (2008). 'Για έναν ατελή κινηματογράφο' στο Γιοβανόπουλος, Χ. (Επιμ.), *Κινηματογράφος & '68: Οπλισμένες Κάμερες*, σ. 45-62, Αθήνα: Α/Συνέχεια.
- Ellis, J. (2012). *Documentary, Witness and Self-revelation*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (1987). *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εξάντας.
- Garden, I. (2016), *The third Reich's celluloid war. Propaganda in nazi feature films, documentaries and television*, Gloucestershire: The History Press
- Gifreu, A. (2010), 'The interactive multimedia documentary. A proposed model of analysis'. [research work pre PhD - Advanced Studies Diploma -]. Recercat / Catalan Research Net. Communication Department. Universitat Pompeu Fabra.
- Graham, P. (1964), 'Cinéma-Vérité' in France, *Film Quarterly*. 17 (4): 30-36 doi: <https://doi.org/10.2307/1210652>
- Izod, J. & Kilborn, R. (1998). 'The Documentary' in Hill, J. & Gibson, P. (Edit.) *The oxford Guide to Film Studies*, p.426-427, Oxford University Press.
- Κακλαμανίδου, Δ. (2009). 'Το πολιτικό ντοκιμαντέρ του Michael Moore', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετιάς, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 120-137, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καρακάσης, Α, Γούσιος, Χ, Κεφάλας, Κ, 2015. *Εφώδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/3870>

Κουντούρη, Φ., Νικολαΐδου, Α. 2015. 'Η κρίση του δημοσιονομικού χρέους ως δημόσιο πρόβλημα'. [Κεφάλαιο Συγγράμματος]. Στο Κουντούρη, Φ. 2015. *Τα δημόσια προβλήματα στην πολιτική αιζέντα*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. κεφ 9. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/4435>

Κουντούρη, Φ. 2015. 'ΜΜΕ και Δημόσια Προβλήματα. Καταστολές ή διεγέρτες;'. [Κεφάλαιο Συγγράμματος]. Στο Κουντούρη, Φ. 2015. *Τα δημόσια προβλήματα στην πολιτική αιζέντα*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. κεφ 4. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/4430>

Κωνσταντινίδου, Χ. (2003). Τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και η Παραγωγή Νοήματος. Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Προοπτικές. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 111(111-112), 193-265. doi:<https://doi.org/10.12681/grsr.9226>

Kahana, J. (2008). *Intelligence Work: The Politics of American Documentary*. Columbia University Press.

Lesage, J. (1990) 'The Political Aesthetics of the Feminist Documentary' in Erens, P. (edit.) *Issues in Feminist Criticism*, Bloomington: Indiana University Press

Μεταλληνός, Ν. (2003), *Παραγωγή Τηλεοπτικού Ντοκιμαντέρ*. Εκδόσεις Έλλην

McIntosh, H. (2015). Introduction: The Intersections of Documentary and Gendered Violence. In McIntosh, H. (Edit.) *Documenting Gendered Violence: Representations, Collaborations, and Movements* (pp. 1–24). : Bloomsbury Academic. Retrieved February 1, 2021, from <http://dx.doi.org/10.5040/9781501304521.ch-001>

McLane, B. (2012), *A New History of Documentary Film*, Second Edition. Continuum International Publishing Group.

Νικολαΐδου, Α. (2018β). Επιτελεστικότητα στα πολιτικά ντοκιμαντέρ για τη δικτατορία: Η Δοκιμή και τα Τραγούδια της Φωτιάς. Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Θέατρο Και Δημοκρατία

Νικολαΐδου, Α. (2018α), 'Σύγκλιση ντοκιμαντέρ και δημοσιογραφίας στο διαδίκτυο: μορφές μιας αναδυόμενης τάσης στην Ελλάδα' στο (Επιμ.) Θεοδοσίου, Σ. & Παπαδάκη, Ε, *Πολιτιστικές Βιομηχανίες και Τεχνοπολιτισμός, πρακτικές και προκλήσεις*. Αθήνα: Νήσος.

Νικολακάκης, Γ. (2009). 'Όροι, προϋποθέσεις και όρια του ντοκιμαντέρ σε ένα μεταβαλλόμενο κοινωνικό και πολιτισμικό τοπίο', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 94-100, Αθήνα: Αιγόκερως.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.

Nikolaidou, A. (2018). *Greek TV Documentary Journalism: Discourses, Forms and Authorship*. Filmicon: Journal of Greek Film Studies.

Oberacker, J. (2009), *The People and Me: Michael Moore and the Politics of Political Documentary*. Open Access Dissertations. 65.

<https://doi.org/10.7275/5h16-q576>

Παγουλάτος, Α. (2009). 'Ντοκιμυθοπλασία, ένα μικτό αυτόνομο κινηματογραφικό είδος', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 181-205, Αθήνα: Αιγόκερως.

Πασχαλίδης, Γ. (2009). 'Η πολιτική του ντοκιμαντέρ/ Το ντοκιμαντέρ της πολιτικής', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 206-223, Αθήνα: Αιγόκερως.

Plantinga, C. (2005). 'What a documentary is, after all'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117.

Polan, D. (1974), 'Brecht and the politics of self-reflexive cinema' from *Jump Cut*, no. 1, 1974, pp. copyright *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1974, 2004.

Ρόσα, Γ. (2008). 'Η Αισθητική της Πείνας' στο Γιοβανόπουλος, Χ. (Επιμ.), *Κινηματογράφος & '68: Οπλισμένες Κάμερες*, σ. 3-6, Αθήνα: Α/Συνέχεια.

- Rabiger, M. 1987. *Directing the Documentary*. Boston: Focal.
- Rabinowitz, P. (1994), *They must be represented: The Politics of Documentary*. Verso Books.
- Renov, M. (1993). 'Introduction: The Truth about Non- Fiction', in Renov, M. (Edit.), *Theorizing Documentary*, p. 1-11, New York: Routledge.
- Renov, M. (1987). 'Newsreel: Old and New. Towards An Historical Profile'. *Film Quarterly*, 41(1), 20-33. doi:10.2307/1212325 .
- Renov, M (2005), 'The Political Documentary in America Today'. *Cinéaste*, 30(3), 29-36. Retrieved January 30, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/41689870> .
- Renov, M. (1993). 'Towards a Poetics of Documentary', in Renov, M. (Edit.), *Theorizing Documentary*, p. 12-36, New York: Routledge.
- Rich, R. (1998), 'In the Name of Feminist Film Criticism' in Rich, R. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Duke University Press.
- Rosen, P. (1993). 'Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts', in Renov, M. (Edit.), *Theorizing Documentary*, p. 58-89, New York: Routledge.
- Rusell, M. (2009), *Soviet Montage Cinema as Propaganda and Political Rhetoric*, Edinburgh: University of Edinburgh.
- Σαντούλ, Ζ. (1985). *Το ντοκιμαντέρ: Από τον Βερτώφ στον Ρους. Κάμερα-μάτι και κάμερα-στιλό*, Μτφ. Γ. Παπακυριάκης, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σκοπετέας, Γ. (2009). 'Το «πολυσυλλεκτικό» ντοκιμαντέρ', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 224-248, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολάνας, Φ, Τζετίνο, Ο. (2008). 'Προς έναν Τρίτο Κινηματογράφο: Σημειώσεις και εμπειρίες για την ανάπτυξη ενός κινηματογράφου της απελευθέρωσης στον Τρίτο

Κόσμο' στο Γιοβανόπουλος, Χ. (Επιμ.), *Κινηματογράφος & '68: Οπλισμένες Κάμερες*, σ. 7-44, Αθήνα: Α/Συνέχεια.

Στάμου, Α.Γ. (2014), 'Η κριτική ανάλυση λόγου: Μελετώντας τον ιδεολογικό ρόλο της γλώσσας' στο Γεωργαλίδου, Μ., Σηφianού, Μ.&Τσάκωνα, Β. (Επιμ.), *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και εφαρμογές*, σελ 149-187. Αθήνα: Νήσος.

Στεφανή, Ε. (2015). *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκης.

Τσέκερης, Χ. (2008). 'Δημοκρατία και επικοινωνία: η αισθητικοποίηση του πολιτικού'. *Intellectum*, τεύχος 4, Μάιος 2008.

Τσιώλης, Γ. (2015), 'Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων: διλήμματα, δυνατότητες, διαδικασίες', στο Πυργιωτάκης, Γ.&Θεοφιλίδης, Χ. (επιμ.) *Ερευνητική Μεθοδολογία στις Κοινωνικές Επιστήμες και στην Εκπαίδευση. Συμβολή στην επιστημολογική θεωρία και την ερευνητική πράξη*, σελ. 473-498. Αθήνα: Πεδίο.

Valkola, J. (2009). 'Το ντοκιμαντέρ στην ψηφιακή εποχή', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετιάς, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 94-100, Αθήνα: Αιγόκερως.

Warren, S. (2012) 'Consciousness-raising and difference in The Woman's Film (1971) and Self-Health (1974)', *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No.54, Fall 2012.

(<https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/Warren70sFemstDocs/>)

Waugh, T. (1984) 'Introduction: Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries' in (Edit.) Waugh. T. *"Show Us Life": Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, xi-xxvi.

Welch, D. (2001), *Propaganda and the German Cinema: 1933-1945*. Revised Edition. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.

Williams R., 1994, *Κουλτούρα και Ιστορία*, Αθήνα, εκδόσεις Γνώση.

Winston, B. (1993). 'The Documentary Film as Scientific Inscription', in Renov, M. (Edit.), *Theorizing Documentary*, p. 37-57, New York: Routledge

Χες, Τ. (2008). 'Σημειώσεις για τον Ριζοσπαστικό Κινηματογράφο στις ΗΠΑ, 1967-1980 (απόσπασμα)' στο Γιοβανόπουλος, Χ. (Επιμ.), *Κινηματογράφος & '68: Οπλισμένες Κάμερες*, σ. 117-128, Αθήνα: Α/Συνέχεια.

Παράρτημα

Σύνδεσμοι ντοκιμαντέρ

The Cleaners

https://www.youtube.com/watch?v=vHG6Bt6_Hm0 (απόσπασμα)

Ναζί: Το Ολοκαύτωμα της μνήμης

https://www.youtube.com/watch?v=Da24aw_ReMc&t=3400s

Burning from the inside

<https://www.youtube.com/watch?v=lmWg0oOv5BU&t=2165s>

Η ιστορία πίσω από τις επιθέσεις στο σχολείο του Περάματος

1^ο μέρος <https://video.vice.com/gr/video/part-1-1-940/5910719125c3d371499348bf>

2^ο μέρος <https://video.vice.com/gr/video/golden-dawn-attacks-in-perama/59a66cee79a7c1851ca17326>

3^ο μέρος <https://video.vice.com/gr/video/the-students-who-resist-racism/59a66f4479a7c1851ca17327>

Golden Dawn infiltrates Greece's police

<https://www.youtube.com/watch?v=Od55SBFKh9g&t=334s>

Golden Dawn, NYC

<https://www.youtube.com/watch?v=HdCEY2uNk88>

Δεν ξεχνάμε

<https://www.youtube.com/watch?v=rVceO44cs4A&t=840s>

Δεν είναι αθώοι

<https://www.youtube.com/watch?v=kEjlmkVKh24>

Ο καθρέφτης του τέρατος

1^ο μέρος <https://www.youtube.com/watch?v=I25NJxUeTU4>

2^ο μέρος <https://www.youtube.com/watch?v=0CK3VxDyAaI>

Χρυσή Αυγή: Προσωπική Υπόθεση

<https://www.youtube.com/watch?v=m9pDXSD8jIA>