

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΙΝ/ΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κραββαρίτης Γιώργος**

**«Κινηματογράφος της Παρατήρησης: η σχέση
κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου»**

**Βούκενα Μαρία
Α.Μ 7983082000006**

ΑΘΗΝΑ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2022

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια και σκηνοθέτρια Εύα Στεφανή, η οποία μέσα από τις ταινίες της μου έδειξε τι σημαίνει απλότητα και ταπεινότητα στην τέχνη και μου δίδαξε έναν διαφορετικό και πιο ουσιώδη τρόπο να *παρατηρώ* τους ανθρώπους. Ακόμα περισσότερο, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντά μου, διδάσκοντα του μαθήματος «Κινηματογράφος της Παρατήρησης» και σκηνοθέτη Γιώργο Κραββαρίτη: η ενθάρρυνση, η υπομονή, η σπάνια ευγένεια και το ήθος του αποτέλεσαν πολύτιμο στήριγμα μου καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας· οι δε γνώσεις και το πάθος του για το ντοκιμαντέρ υπήρξαν για μένα συνεχείς πηγές έμπνευσης και δημιουργίας. Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω την οικογένειά μου και κυρίως τον σύζυγό μου, Κώστα Ανδρίκο, ο οποίος διαθέτει από τη φύση του το χάρισμα της διυποκειμενικής σύζευξης με τους ανθρώπους γύρω του. Το χιούμορ και η γενναιοδωρία του με βοήθησαν να ξεπεράσω αρκετές δυσκολίες του όλου εγχειρήματος.

Η παρούσα γραπτή εργασία αποτελεί τμήμα της διπλωματικής εργασίας, η οποία συμπληρώνεται από την ταινία μικρού μήκους *στραντιβάρι* (2022)· και οι δύο είναι αφιερωμένες στον Γιώργο Αγγελίδη, τον οποίον ευχαριστώ εκ βαθέων.

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται η εξέταση της σχέσης κινηματογραφιστή¹ και κινηματογραφούμενου ως ενός εκ των σημαντικών μεθοδολογικών εργαλείων στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, ενός βαθιά και ουσιαστικά ανθρωποκεντρικού είδους ντοκιμαντέρ με ποικίλες καταβολές. Εκκινώντας από το ερώτημα πώς προσεγγίζει κανείς κινηματογραφικά έναν άνθρωπο και τον κόσμο του και πώς η σχέση που χτίζει ο κινηματογραφιστής με τον κινηματογραφούμενο δύναται να μετατραπεί στην κινηματογραφική ύλη της ταινίας, έγινε προσπάθεια να διερευνηθεί θεωρητικά η έννοια της ενσώματης αντίληψης και της διυποκειμενικότητας εντός του φαινομενολογικού συστήματος του Γάλλου φιλοσόφου Maurice Merleau-Ponty και η σύνδεσή της με τη μεθοδολογία του Κινηματογράφου της Παρατήρησης. Συμπληρωματικά, η εργασία αποπειράται να διανοίξει μεθοδολογικά και σε πρακτικό επίπεδο, μέσα από την κατάθεση του προσωπικού βιώματός μου, ως ερασιτέχνης κινηματογραφίστριας, έναν ορίζοντα συσχέτισης με τον κινηματογραφούμενο ως μια δυνατότητα και πιθανότητα προς την κατεύθυνση του δημιουργικού άλματος που απαιτείται για την καλλιτεχνική δημιουργία: η αφοσίωση στη διάπλαση του ενδιάμεσου κόσμου της διυποκειμενικότητας μεταξύ των εμπλεκομένων στην κινηματογράφιση, η κοπιώδης – μεστή, ωστόσο, ψυχικής ικανοποίησης– διεργασία της ενεργού αντιληπτικής σύζευξης του κινηματογραφιστή με τον κινηματογραφούμενο εγγράφεται, εν τέλει, με τρόπο ορατό ή αόρατο στο ίδιο το σώμα της ταινίας.

Abstract

This master's thesis tries to examine the relationship between the filmmaker and the subject of the film as one of the major components of methodology in Observational Cinema, a deeply and substantially human-centered genre of documentary with varied origins. Its fundamental inquiries consist of the method one could foster to approach in a cinematic way a person and their world while examining how the relationship built between the filmmaker and the subject might be transformed into the cinematic footage of the film. Effort has been made to investigate, on a theoretical level, the concept of embodied perception and intersubjectivity within the phenomenological system of the French philosopher Maurice Merleau-Ponty as well as its relation to the methodology of Observational Cinema. Additionally, the thesis seeks to broaden, both methodologically and practically through my personal testimony, as an amateur cinematographer, an horizon of connection with the subject as both a possibility and a

¹ Στην παρούσα εργασία αναγνωρίζεται η ανάγκη χρήσης μη σεξιστικής, συμπεριληπτικής γλώσσας. Λέξεις-κλειδιά όπως «κινηματογραφούμενος», «κινηματογραφιστής», «δημιουργός», «θεατής», αποδίδονται μεν στο σύνολο της εργασίας με το γραμματικό «αρσενικό γένος, αλλά αναφέρονται σαφώς σε ανθρώπους κάθε φύλου», σύμφωνα και με τον οδηγό που εξέδωσε το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο (2018) σχετικά με τη χρήση ουδέτερης ως προς το φύλο γλώσσας. Περισσότερα στο https://www.europarl.europa.eu/cmsdata/187093/GNL_Guidelines_EL-original.pdf

probability towards a creative leap that is required for the artistic creation; the devotion into moulding the interworld of intersubjectivity between those involved in the filmmaking, the strenuous, yet rewarding, process of actively perceptual engagement of the filmmaker to his subject is depicted, after all, in a visible or an invisible manner in the body of the film itself.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
Κεφάλαιο I Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης	3
Ιστορία.....	3
Μεθοδολογία	10
Κεφάλαιο II Η σχέση κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης υπό το πρίσμα της ενσώματης αντίληψης και της διποκειμενικότητας του Merleau-Ponty	17
Η επιτέλεση των ρόλων υπό τη διαμεσολάβηση της κάμερας.....	19
Η ενσώματη αντίληψη κι ο ενδιάμεσος κόσμος της διποκειμενικότητας υπό τον Merleau-Ponty ως πυρήνας της σχέσης κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή .	24
Κεφάλαιο III Η σχέση κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή κατά την πρακτική της κινηματογράφησης	36
Συμπεράσματα.....	49
Βιβλιογραφία	53

Εισαγωγή

Η σκηνοθέτρια Εύα Στεφανή ισχυρίζεται ότι «το ντοκιμαντέρ δεν είναι παρά το αποτέλεσμα της συνάντησης του κάθε κινηματογραφιστή με την πραγματικότητα»,² και πράγματι, σε μεγάλο βαθμό, το ντοκιμαντέρ γεννιέται από την έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου να συναντήσει και να κατανοήσει τον άλλον και τον κόσμο του. Συνάντηση η οποία, ωστόσο, διαμεσολαβείται πάντα από ένα συγκεκριμένο μέσο, την κινηματογραφική κάμερα, που λειτουργεί ως το εργαλείο της καταγραφής της. Εκκινώντας από αυτήν την προβληματική, η παρούσα εργασία αποπειράται να προσεγγίσει –εντός του θεωρητικού πλαισίου της ενσώματης αντίληψης και της διυποκειμενικότητας – το ζήτημα της σχέσης μεταξύ κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή ως μίας σημαντικής συνθήκης της κινηματογραφικής πρακτικής του Κινηματογράφου της Παρατήρησης. Πώς προσεγγίζει κανείς κινηματογραφικά έναν άνθρωπο και τον κόσμο του και πώς η ίδια η σχέση που χτίζει ο κινηματογραφιστής με τον κινηματογραφούμενο γίνεται τελικά η κινηματογραφική ύλη της ταινίας³ αποτελούν τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας.

Θεωρητικά η εργασία διαλέγεται με την έννοια της διυποκειμενικότητας, έννοια σύνθετη και πολυεπίπεδη,⁴ διαστάσεις της οποίας συζητούν στο έργο τους πολλοί φιλόσοφοι μεταξύ των οποίων ο Edmund Husserl, ο Martin Heidegger, ο Martin Buber, ο Alfred Schütz κι ο Maurice Merleau-Ponty. Από αυτούς, ο Merleau-Ponty την εξετάζει υπό το φως της φαινομενολογικής προσέγγισης του κόσμου συμβάλλοντας από την πλευρά του στον διάλογο περί του ζητήματος που εκκινά με το έργο του του Husserl και του Heidegger.⁵ Η προσέγγιση του Merleau-Ponty προσιδιάζει ως ένα βαθμό στη μεθοδολογική πρακτική του Κινηματογράφου της Παρατήρησης και ως εκ τούτου κρίνεται πρόσφορη για τη διερεύνηση του ζητήματος της σχέσης μεταξύ κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή. Οι φιλοσοφικές αναζητήσεις του Γάλλου φιλοσόφου σχετίζονται με το ζήτημα της αντίληψης του ενσώματου υποκειμένου και της εμπειρίας βίωσης του κόσμου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο διερευνάται και η ύπαρξη των άλλων συνειδήσεων καθώς και ο τρόπος σύνδεσης του υποκειμένου με αυτές, τίθεται δηλαδή ξεκάθαρα το ζήτημα της διυποκειμενικότητας εντός του οποίου πραγματώνεται η αντιληπτική εμπειρία. Στην εργασία, της θεωρητικής αυτής εξέτασης προηγείται η συνοπτική αναφορά σε ενδεχόμενες ψυχαναλυτικές προεκτάσεις που δύναται να λάβει, διαμέσου της χρήσης της κάμερας από τον κινηματογραφιστή, η σχέση του με τον κινηματογραφούμενο στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης.

² Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκης, 2007, σ. 14

³ Γιώργος Κραββαρίτης, από σημειώσεις κατά τις συζητήσεις για την παρούσα διπλωματική εργασία, Νοέμβριος 2021- Φεβρουάριος 2022

⁴ Nick Crossley, *Intersubjectivity: The Fabric of Social Becoming*, London: Sage Publications, 1996, σ. viii

⁵ Π. Κόντος- Γ. Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, Κάλλιπος Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2022, σ. 133

Πριν, ωστόσο, από οποιαδήποτε προσπάθεια διερεύνησης του ζητήματος της διυποκειμενικότητας, κρίνεται σημαντικό να περιγραφούν οι αρχές που διέπουν και ταυτόχρονα ορίζουν το μεθοδολογικό πλαίσιο του Κινηματογράφου της Παρατήρησης, γεγονός το οποίο αναπόφευκτα οδηγεί στην ιστορική ανάχνευση των όποιων καταβολών του. Τα θέματα αυτά παρουσιάζονται εν συντομία στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας. Του κεφαλαίου αυτού έπεται το θεωρητικό κεφάλαιο, στο οποίο αρχικά περιγράφονται οι ψυχαναλυτικές αποχρώσεις με τις οποίες πιθανόν χρωματίζεται η σχέση των εμπλεκομένων στην κινηματογράφιση. Αυτές δίνουν το έναυσμα για την εξέταση του υπόβαθρου της διυποκειμενικότητας πάνω στο οποίο στηρίζεται η συγκεκριμένη σχέση. Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην ενσωμάτωση του προσωπικού βιώματος της κινηματογραφικής συνάντησής μου, ως ερασιτέχνης κινηματογραφίστριας, με τον κινηματογραφούμενο Γιώργο Αγγελίδη, έναν 79χρονο ερασιτέχνη κατασκευαστή βιολιών, σχέση η οποία εν τέλει με βοήθησε να δω τον κόσμο με άλλα μάτια.

Γίνεται φανερό, επομένως, ότι εκτός από τη θεωρητική εξέταση της ιστορίας και της μεθοδολογίας των γενικών χαρακτηριστικών του Κινηματογράφου της Παρατήρησης, αλλά και πιο στοχευμένα του φιλοσοφικού πλαισίου της ενσώματης αντίληψης και της διυποκειμενικότητας μέσα στο οποίο εγγράφεται η σχέση μεταξύ κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή, η παρούσα εργασία θα ακολουθήσει υποχρεωτικά, ως έναν βαθμό, ένα μονοπάτι αναστοχαστικής μεθόδου. Στην προσπάθειά της, δηλαδή, να καταλήξει σε ορισμένα συμπεράσματα αντανακλά την προσωπική εμπειρία καθιστώντας την κατ' αυτόν τον τρόπο ανοιχτή και δημόσια.⁶ Ο Jay Ruby στο βιβλίο του *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology* υποστηρίζει ένθερμα την αναγκαιότητα της αναστοχαστικής πρακτικής εκ μέρους του δημιουργού και θεωρεί ότι «η αντίληψη της κουλτούρας ως ένας τρόπος κατανόησης της ανθρώπινης ιδιότητάς μας είναι μια πανίσχυρη ιδέα».⁷ Απέναντι, επομένως, στις όποιες αντιρρήσεις αναφορικά με την ενδεχόμενη αντιεπιστημονικότητα του εγχειρήματος και την κατηγοριοποίηση του ως «υπερβολικά προσωπικού», «υποκειμενικού» ή «ναρκισσιστικού»,⁸ είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι εφόσον και η τέχνη, όπως και η επιστήμη, θέτει ερωτήματα και ψάχνει απαντήσεις, δικαιούται ή μάλλον –καλύτερα– οφείλει εξίσου με την επιστήμη «να αποκαλύπτει κι αυτή τις μεθόδους αναζήτησής της».⁹

⁶ Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000, σ. 155

⁷ Ruby, *Picturing Culture*, σ. 161

⁸ Ruby, *Picturing Culture*, σ. 155

⁹ Ruby, *Picturing Culture*, σ. 160

Κεφάλαιο I

Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης

Ιστορία

Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης γεννήθηκε τη δεκαετία του '60 στο πανεπιστήμιο του UCLA στο πλαίσιο του προγράμματος του Εθνογραφικού Κινηματογράφου, το οποίο λειτούργησε για τρία χρόνια υπό την άμεση εποπτεία του Colin Young. Η μεταφύτευσή του κινηματογραφικού αυτού είδους από το UCLA στο NFTS στη Βρετανία τη δεκαετία του '70 οδήγησε στη χαλάρωση, ουσιαστικά, του επιστημολογικού ανθρωπολογικού πλαισίου εντός του οποίου διαμορφώθηκε¹⁰ και σηματοδότησε, παράλληλα, τη δημιουργία πολλών – διαφορετικών μεταξύ τους– επιδραστικών καλλιτεχνικών έργων ντοκιμαντέρ, πολλά από τα οποία μπορεί να μην λογίζονται ως ανθρωπολογικά, παραμένουν όμως βαθιά ανθρωποκεντρικά.¹¹ Για να προσεγγίσει κανείς, επομένως, τη μεθοδολογία του Κινηματογράφου της Παρατήρησης, είναι σημαντικό να ανατρέξει στην ιστορία του, αλλά και να εξετάσει προσεκτικά τα χαρακτηριστικά των βασικών κινηματογραφικών κινημάτων από τα οποία γονιμοποιείται και με τα οποία, ως εκ τούτου, παρουσιάζει εκλεκτικές συγγένειες, δηλαδή το *cinéma vérité* στη Γαλλία και το Direct Cinema στις Η.Π.Α. τη δεκαετία του '60. Ακριβώς επειδή ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης μεθοδολογικά φέρει μέσα του στοιχεία από τα προαναφερθέντα κινήματα – αλλά και τους προγόνους αυτών– με τον όρο Κινηματογράφος της Παρατήρησης σήμερα αποτυπώνεται, καταρχάς, η μετάλλαξη του είδους (καθώς αυτό αποδεσμεύτηκε τελικά από το επιστημολογικό πλαίσιο αφετηρίας του) και κατά δεύτερον, το μεγάλο εύρος του είδους αυτού, εφόσον πολλές φορές ο όρος χρησιμοποιείται αδιακρίτως και για όλα τα παραπάνω είδη, ίσως γιατί όλα τους αποτελούν τελικά μια εκδοχή κινηματογραφικής παρατήρησης. Αυτό, άλλωστε, επιβεβαιώνει και ο Lucien Taylor, όταν γράφει:

Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης είναι ένας χαρακτηρισμός μεταξύ άλλων για εκείνο το κινηματογραφικό είδος ντοκιμαντέρ– ή καλύτερα για εκείνο το σύμπλεγμα ειδών συμπεριλαμβανομένων του Direct Cinema και του *cinéma vérité*, καθένα από τα οποία φέρει την υπογραφή του δημιουργού του και τα

¹⁰ Κραββαρίτης, ό. π.

¹¹ Η σκηνοθέτρια Εύα Στεφανή ισχυρίζεται ότι ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης «αποτελεί έναν κατεξοχήν ουμανιστικό τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας» κι ότι «κύριο μέλημα του δημιουργού είναι η ανάδειξη της οπτικής του ανθρώπου που κινηματογραφεί, ακόμα κι αν αυτή δε συνάδει με τη δική του» στο Εύα Στεφανή, *Το παιχνίδι της παρατήρησης*, Αθήνα: Πατάκης, 2016, σ. 53

οποία μοιράζονται κάτι περισσότερο από συγγενική ομοιότητα— που αναπτύχθηκε αμέσως μετά κι ως αποτέλεσμα της επινόησης του φορητού σύγχρονου ήχου στις αρχές της δεκαετίας του '60.¹²

Καθώς, εν τέλει, τα ίδια τα κινήματα συνδέονται με το όραμα και τις πρακτικές συγκεκριμένων δημιουργών, στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει κατ' ουσίαν μια σύντομη αναφορά στη μεθοδολογία των δημιουργών εκείνων, οι οποίοι συνέβαλαν εντός ορισμένου ιστορικού πλαισίου σε μια καλλιτεχνική άνθιση του ντοκιμαντέρ. Στόχος είναι να φανεί πώς ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης φέρει στο γονιδίωμα του τα αποτυπώματα πρότερων συγγενών του κινηματογραφικών ειδών, τα οποία και αφομοιώνει καλλιτεχνικά σε ένα καινούριο είδος ντοκιμαντέρ, ανοιχτό προς κάθε μελλοντική δημιουργία.

Σε κάθε περίπτωση, η μήτρα του ντοκιμαντέρ είναι αυτή που κυοφορεί και θρέφει όλα τα παραπάνω κινηματογραφικά είδη. Στο ντοκιμαντέρ, επειδή ακριβώς υφαίνονται μαζί, βρίσκονται συγχρόνως σε ένταση δύο χαρακτηριστικά καίριας σημασίας: η αναπαράσταση και η αλήθεια.¹³ Ωστόσο, όπως αναφέρει και ο Richard Barsam στο βιβλίο του *Nonfiction film: A Critical History*:

Αυτό το οποίο τη δεκαετία του '30 ο John Grierson αποκαλούσε «ιδέα του ντοκιμαντέρ», τη χρήση δηλαδή για διδακτικούς σκοπούς των ταινιών που έχουν ως βάση τους την πραγματικότητα, έδωσε τη θέση του τη δεκαετία του '60 σε έναν νέο κινηματογραφικό ρεαλισμό: τη διερεύνηση και αξιοποίηση των ταινιών αυτών για χάρη των ίδιων των ταινιών. Η προσέγγιση αυτή προήλθε περισσότερο από αισθητικές ανησυχίες κι όχι τόσο από κοινωνικές, πολιτικές ή ηθικές, γεγονός εντυπωσιακό αν ληφθεί υπόψιν η παράδοση των ταινιών ντοκιμαντέρ καθώς και οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί που διαμόρφωναν την δεκαετία.¹⁴

Γεγονός πάντως είναι πως η τεχνολογία διευκόλυνε την καλλιτεχνική πρωτοπορία: οι βαριές και δυσκίνητες κάμερες των 35mm αντικαταστάθηκαν από αυτές των 16mm, οι οποίες ήταν πολύ μικρότερες, ελαφρύτερες και επομένως ευκολότερα διαχειρίσιμες από τον κινηματογραφιστή, που αποκτά κατ' αυτόν τον τρόπο μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων. Ο

¹² Lucien Taylor «Introduction» στο David MacDougall, *Transcultural Cinema*, ed. Lucien Taylor, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998, σ. 4

¹³ Περισσότερα για τη σχέση αναπαράστασης και αλήθειας στο ντοκιμαντέρ στο Patricia Aufderhaide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2007, σ. 2-3 και στο Στεφανή, *Το παιχνίδι της παρατήρησης*, στο κεφάλαιο «Προς έναν ορισμό του ντοκιμαντέρ», σ. 19-41

¹⁴ Richard M. Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, σ. 300

συνδυασμός δε της ελαφριάς κάμερας με την τεχνολογία της ταυτόχρονης καταγραφής ήχου, μέσω του φορητού εγγραφέα ήχου, «άνοιξε τους υδατοφράκτες σε ό,τι ποικιλοτρόπως ονομάστηκε Direct Cinema (στην Αμερική και τον Καναδά), *cinéma vérité* (στη Γαλλία), και λίγο αργότερα Κινηματογράφος της Παρατήρησης (στη Βρετανία)». ¹⁵ Όπως είναι λογικό, η απελευθέρωση από τον ογκώδη εξοπλισμό οδηγεί και στην απελευθέρωση των δυνατοτήτων του είδους, εφόσον τα συνεργεία αποτελούνται πια από δύο το πολύ άτομα και η σχέση με τους κινηματογραφούμενους αλλάζει, μιας και η κάμερα μπορεί τώρα να βγει από τους στημένους ή ελεγχόμενους χώρους των στούντιο ¹⁶ και να τους ακολουθήσει παντού. Ο κινηματογραφιστής κατορθώνει κατ' αυτόν τον τρόπο να εισέλθει τόσο σε χωρικές τοποθεσίες, που δίνουν την αίσθηση της φυσικότητας, όσο και ψυχικές περιοχές, στις οποίες προηγουμένως δύσκολα είχε πρόσβαση. Το αποτέλεσμα είναι να διευρυνθεί όχι μόνο θεματικά ο ορίζοντας της κινηματογράφησης, καθώς ο κινηματογραφιστής είναι σε θέση πια να κινηματογραφήσει οποιονδήποτε οπουδήποτε και οποτεδήποτε, αλλά και το βάθος στη σχέση κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου, μιας και ο εξοπλισμός παύει να αποτελεί εμπόδιο και να θέτει σε απόσταση τον κινηματογραφιστή από το υποκείμενό του. Η εξέλιξη της τεχνολογίας ευνοεί μια διαφορετική θέση του κινηματογραφιστή απέναντι στον κόσμο που κινηματογραφεί, «τόσο φυσικά όσο και οντολογικά», ¹⁷ διότι αλλάζει τελικά η ταυτότητα του κινηματογραφιστή και η σχέση του με το υποκείμενο της κινηματογράφησης. Επιπλέον, η ταυτόχρονη εγγραφή ήχου κατέστησε τον σχολιασμό του voice-over, ο οποίος τις περισσότερες φορές χρησίμευε όχι τόσο για να επεξηγεί το νόημα μιας σκηνής, αλλά για να το οριοθετεί κι ως εκ τούτου να το περιορίζει, ένα περιττό εμπόδιο. ¹⁸ Στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, διακρίνεται μια ποικιλία φωνών –του δημιουργού, της ίδιας της ταινίας ως κειμένου και των υποκειμένων της ταινίας. ¹⁹

Ιστορικά, επομένως, τη δεκαετία του '60 οι πρωτοπορίες του *cinéma vérité* στη Γαλλία και του Direct Cinema στις Η.Π.Α., οι οποίες διευκολύνθηκαν από την εξέλιξη της τεχνολογίας, μοιράζονται την ίδια αντίληψη σε ό,τι αφορά την «απαθανάτιση προσεκτικά επιλεγμένων όψεων της πραγματικότητας όσο το δυνατόν πιο άμεσα». ²⁰ Οι δύο ξεχωριστές μορφές των κινημάτων αυτών, ο Jean Rouch από τη μια και ο Robert Drew και οι συνεργάτες του από την άλλη, συμφωνούσαν στο ότι «η πραγματικότητα μπορούσε να δημιουργήσει δραματικές καταστάσεις άξιες κινηματογράφησης, πολύ πιο έγκυρες και ενδιαφέρουσες από οποιαδήποτε κατασκευασμένη εκδοχή της», ²¹ θεμελιώδη αρχή πάνω στην οποία στηρίζεται

¹⁵ Kevin Macdonald and Mark Cousins, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996, σ. 249

¹⁶ Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 302

¹⁷ Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 301

¹⁸ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 4

¹⁹ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 4-5

²⁰ Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 302

²¹ M. Ali Issari and Doris A. Paul, *What is Cinéma Vérité?* N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, 1979, σ. 105

άλλωστε κι ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης. Παρά την κοινή επιθυμία τους, όμως, «για έναν νέο κινηματογραφικό ρεαλισμό»,²² ο τρόπος απαθανάτισης αυτής της πραγματικότητας διέφερε σημαντικά μεταξύ των δύο κινημάτων λόγω της διαφορετικής νοοτροπίας και των καταβολών των δημιουργών τους, οι οποίοι ουσιαστικά προσέγγιζαν με διαφορετικό τρόπο την πραγματικότητα μέσα από την κάμερα τους: το *cinéma vérité* του Rouch θεωρεί τον ρόλο της κάμερας «καταλυτικό»²³ για την αποκάλυψη της αλήθειας, ενώ στο Direct Cinema, «κινηματογραφικό είδος βαθιά συνδεδεμένο με ένα καθεστώς λόγου δημοσιογραφικής αντικειμενικότητας, το χαρακτηριστικό της μη παρεμβατικής παρατήρησης κατέστη μία εκ των βασικών αξιώσεων για την αλήθεια».²⁴

Ο Rouch, ανθρωπολόγος, θεωρείται ο πατέρας του *cinéma vérité*. Η επιλογή του ονόματος από πλευράς του αποτελεί μια άμεση αναφορά στη ρωσική πρωτοπορία της δεκαετίας του '20 και τον Kino-Pravda του Dziga Vertov, με τον οποίο συμφωνούσε στο ότι «το μάτι της κάμερας είναι πολύ πιο οξυδερκές και ακριβές από το ανθρώπινο μάτι».²⁵ Ο Γάλλος δημιουργός προσπαθεί στις ταινίες του, με επιδραστικότερη όλων το *Cronique d' un été* (1961), να ανιχνεύσει μια πραγματικότητα κρυμμένη μέσα στην πραγματικότητα, γι' αυτό και χρησιμοποιεί την κάμερα για «να βυθομετρήσει τα όρια της».²⁶ Αξιώνει «να κινηματογραφήσει τη ζωή όχι όπως είναι, αλλά όπως αυτή εγείρεται»²⁷ μέσα από τις συνθήκες της κινηματογράφησης που ο ίδιος δημιουργούσε ως κινηματογραφιστής. Κατά τον Rouch, η συνθήκη της κάμερας έχει τη δύναμη να αναδειξεί έναν νέο εαυτό του κινηματογραφούμενου, «απελευθερωμένο από τους περιορισμούς της καθημερινής του ζωής».²⁸ Θεωρεί, λοιπόν, ότι ο κινηματογραφιστής είναι ελεύθερος να πειραματίζεται ενεργά μέσω της συζήτησης, των συνεντεύξεων και του αυτοσχεδιασμού, ώστε να ωθήσει σε ένα άνοιγμα το υποκείμενο που κινηματογραφείται και να συλλάβει έτσι ενδεχομένως κάποιες στιγμές αλήθειας τις οποίες κρύβει μέσα του ο κόσμος του. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο έβρισκε τον τρόπο κινηματογράφησης της αμερικανικής ομάδας του Robert Drew και του Richard Leacock «οικτρά μηχανικό».²⁹

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, ο ίδιος ο Leacock δήλωνε για το *cinéma vérité* του Rouch: «πιστεύω ότι ο Rouch ακολουθεί την κατεύθυνση θεατρικών, σκηνοθετημένων ταινιών κι ότι εμείς πηγαίνουμε προς την αντίθετη κατεύθυνση».³⁰ Στην Αμερική εμπνευστής και δημιουργός του Direct Cinema είναι ο Robert Drew, ο οποίος ως τηλεοπτικός παραγωγός του

²² Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 302

²³ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?* σ. 106

²⁴ Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, London: British Film Institute, 2007, σ. 177

²⁵ Macdonald and Cousins, *Imagining Reality*, σ. 265

²⁶ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?*, σ. 106

²⁷ Nick Eaton, *Anthropology- Reality- Cinema: Films of Jean Rouch*, London: British Film Institute, 1979, σ. 51

²⁸ Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 301

²⁹ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?*, σ. 107

³⁰ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?*, σ. 107

ενημερωτικού οργανισμού *Time Inc.* συγκέντρωσε μια ομάδα ταλαντούχων κινηματογραφιστών, όπως ο Richard Leacock, ο Albert Maysles και ο αδερφός του David Maysles, ο Terence Macartney-Filgate και ο D. A. Pennebaker και παρήγαγε ένα πλήθος ταινιών με πιο γνωστή όλων ίσως την ταινία *Primary* (1960).³¹ Εντός αυτού του λίγο ως πολύ δημοσιογραφικού πλαισίου, ο Drew θεωρούσε το νέο αυτό είδος ντοκιμαντέρ σαν «ένα θέατρο χωρίς ηθοποιούς». ³² Η δραματικότητα των ταινιών χιζόταν στη βάση αυτού που ο Erik Barnouw περιέγραψε ως δομή κρίσης: «ο κινηματογραφιστής του Direct Cinema κινηματογραφούσε καταστάσεις έντασης και ευελπιστούσε σε μια κρίση». ³³ Ο ίδιος ο Drew σχολίασε κάποτε ότι (στον ίδιο και στον Leacock) άρεσε να είναι παρόντες την ώρα που «άνθρωποι έρχονται αντιμέτωποι με στιγμές έντασης και πίεσης, (στιγμές) αποκάλυψης και αποφάσεων». ³⁴ Επιζητούσε την αντικειμενική αποτύπωση της πραγματικότητας «αντιτιθέμενος ριζικά στην έννοια της συνέντευξης, ενώ πίστευε ότι τα κινηματογραφικά του συνεργεία όφειλαν να περνούν απαρατήρητα και να είναι τόσο ευκίνητα, ώστε να είναι σε θέση να καταγράψουν την πραγματικότητα χωρίς να την επηρεάζουν». ³⁵ Ο James Blue τοποθετείται εύστοχα για τη μέθοδο των κινηματογραφιστών του Direct Cinema:

[...] Αποφεύγουν κάθε είδους παρέμβαση, οποιοσδήποτε κι αν είναι ο στόχος αυτής. Καλλιεργούν μια άγρυπνη παθητικότητα. Αποζητούν την εξαφάνιση του εαυτού τους. Θέλουν το υποκείμενό τους να ξεχάσει ότι βρίσκονται εκεί. ³⁶

Το Direct Cinema επικεντρώνεται σε μια μη ελεγχόμενη κινηματογράφηση πραγματικών ανθρώπων σε πραγματικές καταστάσεις. ³⁷ Εξ ονόματος, άλλωστε, υπονοείται η επιδιωκόμενη αμεσότητα της αναπαράστασης της πραγματικότητας: είναι ένας τρόπος κινηματογράφησης που αιχμαλωτίζει και αποδίδει απευθείας την αλήθεια του κόσμου του κινηματογραφούμενου μέσα από απροσχεδίαστες και αυθόρμητες στιγμές αυτό-φάνερωσης την ώρα που εκτυλίσσεται η ζωή του. ³⁸ Γι' αυτό και δίνει την αίσθηση στον θεατή ότι βρίσκεται ο ίδιος μέσα στο θέατρο των γεγονότων και ζει την δραματικότητα των στιγμών αυτών.

Παρά, λοιπόν, το γεγονός ότι τόσο το *cinéma vérité* όσο και το Direct Cinema απορρίπτουν τις συμβάσεις της παραδοσιακής σκηνοθεσίας και του σεναρίου, η κάμερα του Direct Cinema προσπαθεί να δείξει ανεπηρέαστα την αλήθεια και τις πολλαπλές της διαστάσεις «παρέχοντας στο κοινό την ελευθερία να επιλέξει μέσα από ένα φάσμα τις ερμηνείες της

³¹ Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 305-306

³² Macdonald and Cousins, *Imagining Reality*, σ. 250

³³ Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 304

³⁴ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?*, σ. 106

³⁵ Macdonald and Cousins, *Imagining Reality*, σ. 250

³⁶ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?*, σ. 105

³⁷ Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 303

³⁸ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?*, σ. 108

αλήθειας»³⁹ και να εξαγάγει έτσι τα συμπεράσματα του, ενώ το *cinéma vérité* αποπειράται να φέρει στην επιφάνεια μια υποβόσκουσα αλήθεια της πραγματικότητας μέσα από μια ενεργητικότερη συμμετοχή του κινηματογραφιστή. Η διαφορετική φιλοσοφία των δύο κινημάτων βρίσκει έκφραση και στον τρόπο μοντάζ των ταινιών: η αμερικανική σχολή δίνει προβάδισμα στο μοντάζ ως ένα σημαντικό εργαλείο για να αποδοθεί η ατμόσφαιρα του αληθινού κόσμου, ενώ ο Rouch προσπαθεί να επεμβαίνει όσο το δυνατό λιγότερο στο επίπεδο του μοντάζ, θεωρώντας ότι η αλήθεια του κόσμου αυτού αναδεικνύεται κυρίως μέσα από την πολύωρη κινηματογράφιση του.⁴⁰

Τη διαφορά αυτή στην αντίληψη της κινηματογραφικής παρατήρησης μεταξύ των δύο πρωτοποριών επισημαίνει και ο Βρετανός Colin Young στο δοκίμιο με τίτλο «Observational Cinema» (1975), στο οποίο συνδέει την ανάδυση μιας νέας αντίληψης του εθνογραφικού κινηματογράφου με την αναγέννηση του είδους του ντοκιμαντέρ τη δεκαετία του '60 στη Γαλλία και τις Η.Π.Α., περίοδο κατά την οποία οι δημιουργοί εξέθεσαν με αιχμηρό τρόπο τους περιορισμούς του συμβατικού κινηματογράφου, γιατί έθεσαν σε δοκιμασία αυτό που ο ίδιος αποκαλούσε «χειριστικό κλασικό μελόδραμα» και «διδασκτικά εκπαιδευτικά φιλμ»,⁴¹ τυπικά χαρακτηριστικά των ντοκιμαντέρ ως τη δεκαετία εκείνη. Στο δοκίμιό του ο Young εκθέτει τις πρακτικές μεθοδολογικές αρχές ενός διασταυρούμενου κινηματογραφικού είδους, του Κινηματογράφου της Παρατήρησης, όπως το αποκάλεσε, το οποίο έκλινε περισσότερο προς την ανθρωπολογικά βασισμένη πρακτική του Rouch.⁴² Η βασική συγγένεια του Κινηματογράφου της Παρατήρησης με τον κινηματογράφο του Rouch και με αυτόν του Direct Cinema είναι αυτή ακριβώς η νέα αναδυόμενη αντίληψη, η οποία αμφισβητεί τις ως τότε πρακτικές του ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, όπως παρατηρεί και ο Taylor για τα εθνογραφικά φιλμ του David και της Judith MacDougall, διακεκριμένων κινηματογραφιστών του Κινηματογράφου της Παρατήρησης:

Το λακωνικό στυλ των ταινιών των MacDougall δεν διαθέτει ούτε τη χειροπιαστή πρόκληση του *cinéma vérité* (το οποίο, εκ των υστέρων, φαίνεται ως ο πρόγονος τόσο της ερμηνευτικής συνέντευξης όσο και του πρωτοπρόσωπου φιλμ), ούτε τη λογοκρισία του Direct Cinema, που συνήθως περιόριζε την προσοχή του σε εγγενώς έντονες καταστάσεις και ξεχωριστές προσωπικότητες (είτε αυτές ήταν διασημότητες είτε εκκεντρικοί).⁴³

³⁹ Barsam, *Nonfiction Film*, σ. 303

⁴⁰ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?*, σ. 108-109

⁴¹ Colin Young, «Observational Cinema» στο Paul Hockings ed., *Principles of Visual Anthropology*, 2nd ed., Berlin and New York: Mouton de Gruyter, pp. 99–113, σ. 102

⁴² Colin Young, «Observational Cinema», σ. 101

⁴³ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 8

Του θεωρητικού λόγου του Young έχουν, ωστόσο, προηγηθεί τα γεγονότα: το φθινόπωρο του 1966 ο Colin Young ξεκίνησε στο Πανεπιστήμιο του UCLA το πρόγραμμα του Εθνογραφικού Κινηματογράφου, που περιελάμβανε τη διατηρηματική συνεργασία πανεπιστημιακών σχολών, όπως του τμήματος Ανθρωπολογίας με αυτό των Θεατρικών Τεχνών, του οποίου ήταν πρόεδρος.⁴⁴ Ο Young υπήρξε «ο ιθύνων νους, αλλά και η κινητήριος δύναμη»⁴⁵ πίσω από το συγκεκριμένο ακαδημαϊκό εγχείρημα, που «προσέλκυσε ένα ασυνήθιστο σύνολο ανθρωπολόγων και κινηματογραφιστών πρόθυμων να ανταλλάξουν ιδέες και να πειραματιστούν με την πρακτική».⁴⁶ Από το εμπνευσμένο πείραμά του βλάστησε ένα ισχυρό παρακλάδι κινηματογραφικής παρατήρησης και το πρόγραμμα του Εθνογραφικού Κινηματογράφου του UCLA λειτούργησε για τρία χρόνια ως «το φυτώριο του»:⁴⁷ κινηματογραφιστές όπως ο Herb Di Gioia σε συνεργασία με τον David Hancock και το ζεύγος MacDougall θα αναδειχθούν στους πιο σημαντικούς εκφραστές του την επόμενη εικοσαετία, χρονική περίοδο που ο Paul Henley αποκαλεί «κλασική φάση»⁴⁸ του Κινηματογράφου της Παρατήρησης.

Το 1970 ο Young επιστρέφει στη Βρετανία και γίνεται ο πρώτος διευθυντής αυτού που αργότερα θα ονομαστεί Εθνική Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (NFTS), ενώ χωρίς αυτόν στο τιμόνι το πρόγραμμα Εθνογραφικού Κινηματογράφου στο UCLA μαραζώνει.⁴⁹ Από τη νέα του θέση εξακολουθεί να προωθεί τα εθνογραφικά φιλμ και να κρατά επαφή με τους πρώην συνεργάτες του στο UCLA –μεταξύ των οποίων και τους MacDougall. Από το 1984 ως το 1987 ο Young επαναλαμβάνει το πείραμά του στο NFTS, τη διεύθυνση του οποίου αναλαμβάνει ο Herb Di Gioia ως διευθυντής του τμήματος ντοκιμαντέρ της σχολής.⁵⁰ Το πρόγραμμα είχε ως αποτέλεσμα τόσο τη διάχυση των θεωρητικών αρχών του Κινηματογράφου της Παρατήρησης μέσω των ακαδημαϊκών θέσεων που ανέλαβαν μετέπειτα όσοι φοίτησαν σε αυτό,⁵¹ όσο και την πρακτική εφαρμογή σε καλλιτεχνικό επίπεδο των αρχών αυτών μέσω του έργου σπουδαιών κινηματογραφιστών, όπως της Kim Longinotto, του Nick Broomfield, της Molly Dineen, του Sean McAllister και της Εύας Στεφανή. Η επέκταση και η διαφοροποίηση, εν τέλει, του Κινηματογράφου της Παρατήρησης χάρη στο έργο αυτών των δημιουργών φανερώνει ότι το είδος αυτό αναγνωρίζει μεν τα εθνογραφικά μεθοδολογικά γονιδια του, αυτά όμως κατ' ουσίαν εκφράζονται ως ένα καλλιτεχνικό αποτύπωμα.

⁴⁴ Paul Henley, «The Authoring of Observational Cinema: Conversations with Colin Young», *Visual Anthropology*, 31:3, (2018), pp. 193-235, σ. 194

⁴⁵ Henley, «The Authoring of Observational Cinema», σ. 194

⁴⁶ Anna Grimshaw and Amanda Ravetz, *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington: Indiana University Press, 2009, σ. 4

⁴⁷ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 4

⁴⁸ Paul Henley, *Beyond Observational Cinema: A History of Authorship in Ethnographic Film*, Manchester: Manchester University Press, 2020, σ. 295

⁴⁹ Henley, «The Authoring of Observational Cinema», σ. 211

⁵⁰ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 305

⁵¹ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 306

Μεθοδολογία

Η Anna Grimshaw και η Amanda Ravetz στο βιβλίο τους *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life* (2009) σκιαγραφούν την ταυτότητα του κινηματογραφικού αυτού είδους «ως έναν αισθαντικό, ερμηνευτικό και φαινομενολογικά επηρεασμένο τρόπο αναζήτησης»,⁵² γεγονός που επιβεβαιώνει και ο Taylor, όταν κάνει αναφορά στην πρόθεση του MacDougall να επαναδιεκδικήσει το ντοκιμαντέρ «ως μια αρένα αλληλεπίδρασης με τον κόσμο, η οποία έρχεται ενεργά αντιμέτωπη με την πραγματικότητα, κατά τη διαδικασία δε αυτής της αλληλεπίδρασης μεταμορφώνεται δικαιωματικά σε μια μέθοδο αναζήτησης».⁵³ Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης είναι ως εκ τούτου, πριν και πάνω από όλα, μια μέθοδος αναζήτησης μέσα στον πραγματικό κόσμο και τους ανθρώπους, με τον οποίο ο κινηματογραφιστής χτίζει μια ενεργητική σχέση σύζευξης. Η πρακτική του Κινηματογράφου της Παρατήρησης ενέχει στον πυρήνα της αυτή τη σχέση σύζευξης, που αποτελεί ταυτόχρονα γενεσιουργό της αιτία και σκοπό της. Ποιο είναι το ποιόν, όμως, αυτής της σύζευξης και με ποιον τρόπο αυτή επιτελείται;

Η απάντηση είναι, μάλλον, φανερή: με τον ξεχωριστό τρόπο του κάθε ξεχωριστού δημιουργού. Ακριβώς επειδή το ντοκιμαντέρ είναι το πεδίο συνάντησης του δημιουργού με τον κόσμο, φέρει μέσα του τα ίχνη αυτής της συνάντησης, με αποτέλεσμα οι ταινίες του Κινηματογράφου της Παρατήρησης να αποτελούν μια προσωπική μορφή έκφρασης. Για τον Taylor, η αποτύπωση της σύζευξης του δημιουργού με τον κόσμο καθιστά αυτού του είδους το ντοκιμαντέρ προσωπικό κατά μια έννοια,⁵⁴ εφόσον κρύβει μέσα του την αυθεντικότητα της προσωπικότητας του κάθε δημιουργού. Με την ξεχωριστή προσωπικότητα του δημιουργού σχετίζονται τα πάντα στην ταινία, τα ορατά και τα αόρατα στον θεατή, από τις μικρές και πεζές, θα μπορούσε να πει κανείς, αποφάσεις κι επιλογές, όπως παραδείγματος χάριν το πότε να ανοίξει ή να κλείσει κανείς την κάμερα,⁵⁵ μέχρι την ποιητική αύρα που αποπνέει στο σύνολό της η ταινία-δημιούργημα του καλλιτέχνη. Γιατί, όπως υποστηρίζει και η Στεφανή στο βιβλίο της *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, «το ντοκιμαντέρ είναι πρωτίστως κινηματογράφος, επομένως τέχνη [...] κι αυτό που προέχει είναι η προσωπική ματιά του καλλιτέχνη».⁵⁶ Ο δημιουργός, λοιπόν, είναι την ίδια στιγμή αυτός που παίρνει τις αποφάσεις σχετικά με την ταινία και, ταυτόχρονα, είναι σε έναν βαθμό κι ο ίδιος μέρος της ταινίας μέσω της προσωπικής ματιάς του, του τρόπου του δηλαδή να παρατηρεί με την κάμερά του τους άλλους και τον κόσμο τους.

⁵² Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. ix

⁵³ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 10

⁵⁴ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 5

⁵⁵ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 5

⁵⁶ Στεφανή, *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, σ. 13

Ξεχωριστός, ωστόσο, δεν είναι μόνο ο κινηματογραφιστής κι η ματιά του. Ξεχωριστός είναι επίσης κι ο κινηματογραφούμενος κι η ζωή του, γιατί κι αυτός είναι ανεπανάληπτος. Ο Taylor εξηγεί πώς η διευκόλυνση της τεχνολογικής εξέλιξης, όπως αυτή προσδιορίστηκε παραπάνω, προκάλεσε συνεπακόλουθα μια αλλαγή στη θεματική της κινηματογράφησης: η κάμερα στρέφεται πια από το δημόσιο στο ιδιωτικό κι επομένως από το γενικό στο συγκεκριμένο και από το χαρακτηριστικό στο μοναδικό, με αποτέλεσμα μια πληθώρα προσωπικών εμπειριών⁵⁷ να ανοιχθούν στον ορίζοντα του κινηματογραφιστή ως θέματά του. Οι ταινίες του Κινηματογράφου της Παρατήρησης «πρωταρχικά αφορούν την καθημερινότητα, το συνηθισμένο, το τετριμμένο, τις ζωές δηλαδή των καθημερινών ανθρώπων».⁵⁸ Τα μικρής κλίμακας δράματα, ως προτίμηση του κινηματογράφου αυτού, δείχνουν τη σαφή επιρροή που αυτός δέχτηκε και από το μεταπολεμικό κίνημα του ιταλικού νεορεαλισμού,⁵⁹ το οποίο έθεσε ξανά στο κέντρο της κινηματογραφικής αναπαράστασης το ανεπιτήδευτο της ανθρώπινης ζωής και την απλότητά της. Οι ζωές των πρωταγωνιστών, μπορεί πράγματι να είναι ταπεινές και συνηθισμένες, είναι όμως ξεχωριστές για τον δημιουργό της ταινίας, οπότε αυτομάτως η ματιά του τις καθιστά σημαντικές. Και εν τέλει είναι σημαντικές – ακόμα κι αξιοθαύμαστες – καθώς μέσω αυτής της ματιάς του κινηματογραφιστή «επαναφανερώνεται για τον θεατή η βιωμένη εμπειρία της καθημερινότητας».⁶⁰ Πέραν τούτου, όμως, η ματιά αυτή καθ' αυτή είναι σημαντική, καθώς «απευθύνει μια πρόσκληση στους θεατές να θεωρήσουν την εμπειρία του ίδιου του κινηματογραφιστή αναφορικά με τις ζωές των υποκειμένων του ως μία ανοιχτή δίοδο μέσω της οποίας κι αυτοί οι ίδιοι θα μπορούσαν να βιώσουν την εμπειρία αυτής της ζωής»,⁶¹ διευκολύνει επομένως «τη σύγκλιση ανάμεσα στο πώς βιώθηκε το υποκείμενο από τον δημιουργό και το πώς βιώθηκε η ταινία από το κοινό».⁶²

Σε κάθε περίπτωση, αυτή η βιωμένη εμπειρία της καθημερινότητας χτίζεται ουσιαστικά πάνω στις μικρές, καθημερινές και πολλές φορές κοινότοπες λεπτομέρειες του κόσμου του κινηματογραφούμενου· αυτές τον κάνουν χειροπιαστό και τον εξυψώνουν ως μοναδικό. Η επιμονή του κινηματογραφιστή στην αποτύπωση αυτών των λεπτομερειών και των ιδιαιτεροτήτων οδηγεί τον θεατή να καταβυθιστεί στον κόσμο του κινηματογραφούμενου και να τον βιώσει. Δεν πρέπει κανείς να ξεχνά πώς στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης αυτό που κανείς ψάχνει να καταγράψει είναι μια αλήθεια, την αλήθεια για το «πώς ζουν τη ζωή τους οι άνθρωποι κι όχι τη μαρτυρία τους για το πώς ζουν τη ζωή τους»,⁶³ ό,τι δηλαδή ο Young όρισε ως σαφή διάκριση σχετικά με τον σκοπό του ντοκιμαντέρ, «το να δείχνει κι όχι να λέει».⁶⁴

⁵⁷ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 4

⁵⁸ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 15

⁵⁹ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 6-7 και 13-22

⁶⁰ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 9

⁶¹ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 299-300

⁶² Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 300

⁶³ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 5

⁶⁴ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 8

Και παρότι έχει κατηγορηθεί για το «απλό του στυλ» ή τον «αφελή ρεαλισμό του»,⁶⁵ αυτό το είδος ντοκιμαντέρ διατηρεί ως ουσία του την ποιότητα του «μη περαιτέρω απλοποιήσιμου», η οποία αναδεικνύει την «μοναδική ιδιοσυστασία των πραγμάτων»⁶⁶ και φανερώνει έτσι απόφια και συμπαγή την ύπαρξή τους.

Παρενθετικά αξίζει να αναφερθεί ότι αυτό που συγκινεί –ή ακόμα και συγκλονίζει– τον θεατή αυτών των ταινιών είναι ότι η αναπαράσταση των λεπτομερειών, του συγκεκριμένου και του ιδιωτικού εκ μέρους του κινηματογραφιστή δεν μένει απλώς σε ένα πρώτο επίπεδο καταγραφής της πραγματικότητας του κινηματογραφούμενου, αλλά ότι, μέσω της αμφισημίας του ορατού και της αφαίρεσης, η εμπειρία του συγκεκριμένου για τον θεατή υπερβαίνει τα ίδια της τα όρια, με αποτέλεσμα το ανθρώπινο να λαμβάνει διαστάσεις πανανθρώπινου. Ο Taylor κάνοντας αναφορά στον MacDougall διατυπώνει την άποψη πως οι ταινίες αυτές «ανακαλούν την εμπειρία μέσω της αναπαράστασης της εμπειρίας» και ταυτόχρονα «ανακαλούν την καθολικότητα μέσω της ιδιαιτερότητας».⁶⁷ Αυτή η πορεία από το μέσα προς τα έξω κι από την μονάδα στο σύνολο καταργεί τα πολιτισμικές διαφορές, οι οποίες, ενόσω είναι πραγματικές, δεν είναι ούτε αμετάβλητες ούτε απόλυτες.⁶⁸ Εξίσου καθημερινοί άνθρωποι παρακολουθούν ως θεατές την ιστορία και τις μικρολεπτομέρειες της ζωής των καθημερινών αυτών ανθρώπων. Άλλωστε, πολλές από τις πλευρές της καθολικότητας της ανθρώπινης εμπειρίας πηγάζουν από το ωμό γεγονός της σωματικότητάς μας,⁶⁹ από το γεγονός δηλαδή ότι όλοι οι άνθρωποι μοιραζόμαστε ανεξαιρέτως τη συνθήκη του σώματος και των εμπειριών του.

Η απλότητα και ταπεινότητα της θεματικής αντανακλά, ταυτόχρονα, την ίδια την ηθική στάση του καλλιτέχνη στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, που με τη σειρά της εγγράφεται διακριτικά στις αισθητικές του επιλογές με κυριότερη αυτήν της χαμηλόφωνης αφήγησης. Ούτως ή άλλως, βασική πρακτική του κινηματογράφου αυτού είναι η αποχή του κινηματογραφιστή από οποιαδήποτε προσπάθεια να σκηνοθετήσει τα υποκείμενα και τις καταστάσεις που βιώνουν. Ο Henley το θέτει εύστοχα στην προσπάθειά του να ορίσει το γενικό πλαίσιο πρακτικής: «στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης οι κινηματογραφιστές δεν αποζητούν να σκηνοθετήσουν τους πρωταγωνιστές τους· αντιθέτως, συγκρατούνται ενόσω τους κινηματογραφούν να καταπιάνονται με ό,τι καταπιάνονται στη ζωή τους, να ακολουθούν το πρόγραμμά τους ή τις στιγμιαίες επιθυμίες τους»⁷⁰ και φυσικά είναι διατεθειμένοι και οφείλουν «να αλλάζουν τις ιδέες τους για να ανταποκριθούν στο τι πραγματικά συμβαίνει την ώρα που κινηματογραφούν»⁷¹. Εν ολίγοις, η ηθική στάση του δημιουργού είναι αυτή της ταπεινότητας και του σεβασμού απέναντι σε όποιον κινηματογραφεί και οι επιλογές του

⁶⁵ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 8

⁶⁶ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 5

⁶⁷ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 19

⁶⁸ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 20

⁶⁹ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 20

⁷⁰ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 5

⁷¹ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 6

τείνουν συνήθως προς αυτήν την κατεύθυνση. Η διακριτικότητα είναι εκείνη που διαφοροποιεί ίσως αυτό το είδος του κινηματογράφου από το *cinéma vérité*, στο οποίο η παρουσία του κινηματογραφιστή είναι πιο έντονη και καταλαμβάνει χώρο. Στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, ο δημιουργός παραχωρεί τον χώρο στο υποκείμενο και ακόμα κι αν η παρουσία του πρώτου γίνεται εμφανής στην ταινία, είναι μια παρουσία διακριτική «έτσι ώστε να μην καλύψει τις φωνές των υποκειμένων ή πνίξει τους ήχους, τον ρυθμό και τη γενικότερη ποιότητα της αισθητικής του κόσμου του υποκειμένου»⁷². Η ίδια λογική κρύβεται και πίσω από άλλες πρακτικές και αισθητικές επιλογές, όπως την προτίμηση για τα μονοπλάνα και την αποφυγή του υπερβολικού χειρισμού ή στολισμού στο μοντάζ, την απουσία συνεντεύξεων ή voice-over σχολιασμού, της έξω-διηγητικής μουσικής, των ειδικών εφέ και τέλος, της μελοδραματικής αφήγησης.⁷³ Ο κινηματογραφιστής στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης προσπαθεί «να αφήσει τις καταστάσεις να μιλήσουν μόνες τους καθ' όσον τα υποκείμενα τα βγάζουν πέρα στη ζωή τους»,⁷⁴ εξ ου και η προτίμησή του για τα μακράς διάρκειας πλάνα στα οποία τα λόγια και οι πράξεις αυτές βρίσκουν τον χρόνο να αναπνεύσουν και να ζωντανέψουν μπροστά στα μάτια του θεατή. Άλλωστε, τα μακράς διάρκειας πλάνα δεν υπηρετούν μόνο τη χαμηλόφωνη αφήγηση, αυτήν που δίνει τον χώρο και τον χρόνο στον πρωταγωνιστή να είναι ο εαυτός του, αλλά συντελούν και στην αίσθηση της συνεκτικότητας αυτού του χωροχρόνου ενοποιώντας, τελικά, την εμπειρία του βιώματος του κόσμου του πρωταγωνιστή από τον θεατή.

Πάνω σε τι στηρίζεται, εν τέλει, ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης, αφού αποφεύγει τα τρικ της σκηνοθεσίας, της αφήγησης και του μοντάζ που μπορούν να προσφέρουν μια εύκολη συγκίνηση στους θεατές; Ο κινηματογραφιστής γνωρίζει πως η ζωή του κινηματογραφούμενου, εφόσον κι αυτός είναι ένας κοινός άνθρωπος σαν όλους τους άλλους, είναι ως ένα βαθμό πεζή. Ο στόχος του μέσω της κινηματογράφησης του δεν είναι ούτε να την διαστρέψει, ούτε να την εξωραΐσει, αυτήν και τις αλήθειες της. Αυτό που τον ενδιαφέρει να συλλάβει με την κάμερά και να φωτίσει με το –όσο το δυνατό λιγότερα παρεμβατικό– μοντάζ είναι τις ελάχιστες, μικρές, απρόοπτες στιγμές μέσα στην καθημερινότητα, κατά τις οποίες οι αλήθειες αυτές φανερώνονται στα δικά του μάτια σαν στιγμιαίες ποιητικές εκλάμψεις και αποκαλύπτονται τελικά και στα μάτια του θεατή. Σε κάθε περίπτωση η υπομονή, η τύχη και η ετοιμότητα αποδεικνύονται σύμμαχοι στην προσπάθεια να αιχμαλωτίσει κανείς το φευγαλέο και το άπιαστο, στην προσπάθεια δηλαδή να συλλάβει την ίδια την ποίηση της καθημερινής ζωής. Γι' αυτό και ο δημιουργός του Κινηματογράφου της Παρατήρησης δείχνει «μέριμνα για εκείνες τις ιδιόμορφες, λεπτές αποχρώσεις στο συναίσθημα και τη συμπεριφορά»⁷⁵ των πρωταγωνιστών του από τη μια, κι από την άλλη δίνει προβάδισμα στην αμφισημία, τον

⁷² Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 16

⁷³ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 289

⁷⁴ Silvio Carta, «Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema», *Anthrovision* [Online], 3.1 | 2015, Online since 18 October 2015, connection on 10 December 2020. URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/1480>, σ. 2

⁷⁵ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 9

υπαινιγμό και την αφαίρεση σε ό,τι αφορά τη δόμηση του κινηματογραφικού υλικού του, μέθοδοι που αποκαλύπτουν τη διακριτική μεταχείριση του υλικού της ζωής αυτού που κινηματογραφείται.

Η αφήγηση, κατ' αυτόν τον τρόπο, παραμένει σε μεγάλο βαθμό ανοιχτή όχι μόνο σε ό,τι αφορά την παράμετρο του χρόνου, αφού, άλλωστε, η κινηματογράφηση αποδίδει ένα μόνο χρονικό απόσπασμα της πραγματικής ζωής του κινηματογραφούμενου, αλλά και ως προς την ερμηνεία, γεγονός που συνδέεται, επιπλέον με τη «μη προνομιούχο» προοπτική του κινηματογραφιστή, όπως τη χαρακτήρισε ο MacDougall.⁷⁶ Ο όρος εκκινά από κάτι πολύ χειροπιαστό: το αδύνατον της απόδοσης του όλου στην κινηματογράφηση. Ο κινηματογραφικός φακός έχει περιορισμένη εμβέλεια και δυνατότητες, εφόσον πίσω από αυτόν βρίσκεται το ανθρώπινο μάτι του κινηματογραφιστή, το οποίο κι αυτό διαθέτει μια ορισμένη μόνο θέαση του κόσμου. Η «μη προνομιούχος» οπτική, όμως, δεν αφορά απλώς την παρατήρηση του υποκειμένου από πλευράς κινηματογραφιστή, αλλά και την ευρύτερη θέαση του κόσμου του, η οποία ομολογουμένως, είναι μερική και ατελής.⁷⁷ Ούτως ή άλλως, και η οπτική για τον πραγματικό κόσμο και τη ζωή αυτή καθ' αυτή είναι «μη προνομιούχος» κι αυτό το γνωρίζουν τόσο οι εμπλεκόμενοι στην κινηματογραφική παρατήρηση, όσο και ο θεατής που εκλαμβάνει αυτήν τη μερική και ατελή προοπτική του κινηματογραφιστή, η οποία αποδίδεται τελικά όχι γύρω από έναν ενιαίο αφηγηματικό ιστό, αλλά μέσω «αποσπασματικών σκηνών ή ιστοριών της ζωής του κινηματογραφούμενου, που διαπλέκονται και διαλέγονται η μια με την άλλη».⁷⁸ Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο δημιουργός μένει πιστός για άλλη μια φορά στην ηθική στάση της ταπεινότητας: κινηματογραφεί τη ζωή, αλλά δεν προσπαθεί να την κατευθύνει κι ως εκ τούτου να την φέρει στα μέτρα του και να την ιδιοποιηθεί. Δεν υπάρχει εκ των προτέρων αφήγηση, την οποία να προσπαθεί να επιβεβαιώσει με τις σκηνές που κινηματογραφεί· η αφήγηση προκύπτει κατά την διαδικασία δημιουργίας, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη ζωή την ίδια. Τα ίδια τα υποκείμενα καθοδηγούν την ιστορία τους και πολλές φορές οδηγούν την ταινία σε κατευθύνσεις που ο δημιουργός δεν περίμενε όταν ξεκίνησε την κινηματογράφηση.⁷⁹ «Το ντοκιμαντέρ πάντα υπερβαίνει τη συνταγή του δημιουργού του», λέει ο Dai Vaughan, «[...] ειδικά οι εθνογραφικές ταινίες θα μπορούσαν να γίνουν σε στούντιο με ηθοποιούς».⁸⁰

Μέχρι του σημείου αυτού στόχος ήταν να καταφανούν οι πρακτικές που ακολουθούνται στη μέθοδο καλλιτεχνικής αναζήτησης, που ονομάζεται Κινηματογράφος της Παρατήρησης, η οποία παίρνει τελικά τη μορφή μιας μεθόδου ενεργού σύζευξης με τον κόσμο και τους ανθρώπους. Για τούτο και η επιλογή του προσδιορισμού «της παρατήρησης» γι' αυτό το είδος κινηματογράφου κουβαλά ένα πολύ συγκεκριμένο σημασιολογικό φορτίο, που

⁷⁶ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 302

⁷⁷ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 302

⁷⁸ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 9

⁷⁹ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 302-303

⁸⁰ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 10

αντιτίθεται «σε πρότερες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις καταγραφής κοινωνικών και πολιτισμικών πρακτικών»,⁸¹ από τις οποίες, εν τέλει, προσπαθεί να διαχωριστεί. Η παρατήρηση δεν συνδέεται πλέον με την καταγραφή δεδομένων ως επιστημονική τεκμηρίωση ορισμένων ανθρωπολογικών πορισμάτων, γι' αυτό άλλωστε και ο Young απορρίπτει στο μανιφέστο του τη μέθοδο της «μύγας στον τοίχο»⁸² κρατώντας τις αποστάσεις του κι από τις πρακτικές του Direct Cinema. «Το ιδανικό», λέει, «δεν ήταν ποτέ να προσποιείται κανείς ότι η κάμερα δεν είναι εκεί –το ιδανικό ήταν να προσπαθεί να καταγράψει την ‘φυσιολογική’ συμπεριφορά»,⁸³ σε μια προσπάθειά του να καταρρίψει τον επαναλαμβανόμενο –εν πολλοίς επιστημονικό– μύθο περί αντικειμενικής καταγραφής. Επειδή, ωστόσο, η έλλειψη προσπάθειας σκηνοθεσίας του υποκειμένου από τον κινηματογραφιστή ενδέχεται να φαντάζει παραπλανητικά παθητική, είναι σημαντικό τελικά να τονιστεί ότι η παρατήρηση ως μέθοδος στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης χαρακτηρίζεται ουσιαστικά από ένα πολύ διακριτό ποιοτικό γνώρισμα: είναι μια συμμετοχική παρατήρηση στη ζωή του υποκειμένου που κινηματογραφείται και η συμμετοχή αυτή καθορίζει τον βαθμό της σύζευξης του κινηματογραφιστή με τον κόσμο του κινηματογραφούμενου. Ο MacDougall ο οποίος εισήγαγε τον όρο «συμμετοχική παρατήρηση» στο δοκίμιό του «Beyond Observational Cinema» (1975) υποστηρίζει τελικά ότι «παρατήρηση και συμμετοχή αποτελούν αδιαχώριστα στοιχεία της ίδιας προσέγγισης».⁸⁴ Γίνεται κατανοητό, επομένως, ότι ο κινηματογραφιστής καταγράφει τη «φυσιολογική» συμπεριφορά των υποκειμένων που κινηματογραφούνται, η οποία καθορίζεται, όμως, σε μεγάλο βαθμό από την επίγνωσή τους ότι κινηματογραφούνται, τα υποκείμενα γνωρίζουν δηλαδή ότι η κάμερα, αλλά κι ο άνθρωπος πίσω από την κάμερα, είναι εκεί. Ο κινηματογραφιστής με τη συμμετοχή του επηρεάζει τον κινηματογραφούμενο και το αποτέλεσμα της κινηματογράφησης.

Γι' αυτό και στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, πέρα από τον κινηματογραφιστή και τον κινηματογραφούμενο ξεχωριστή κι αυτόνομη υπόσταση λαμβάνει και η μεταξύ τους σχέση. Ο Young το τονίζει ιδιαίτερα, κάνοντας λόγο για μια οικεία, αφοσιωμένη κάμερα, αποδίδοντάς έτσι στον τρόπο χειρισμού της κάμερας τις ιδιότητες της σχέσης, στη βάση της διυποκειμενικότητας, ανάμεσα στο υποκείμενο που κινηματογραφείται και τον δημιουργό της ταινίας. Στον αντίποδα του να είναι η κάμερα αποκομμένη ή απόμακρη, ο Young υπενθυμίζει στους αναγνώστες του ότι η διερεύνηση της κοινωνικής ζωής δεν μπορεί να επιτελεστεί με τη χρήση ενός «εργαλείου επιθεωρητή», αλλά με μια κάμερα που βασίζεται πάνω στη διαμόρφωση στενών, προσωπικών σχέσεων με τα υποκείμενα.⁸⁵ Στο ζήτημα αυτό, οι αναζητήσεις του προπάτορα όλης της εθνογραφικής φιλομορφίας, Robert Flaherty, αποδεικνύονται εξαιρετικά επιδραστικές. Παρόλο που ο Flaherty δεν ήταν ανθρωπολόγος, σε ό,τι αφορά την επιτόπια ανθρωπολογική έρευνα είχε αντιληφθεί ότι είναι ζωτικής σημασίας για

⁸¹ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 3

⁸² Young, «Observational Cinema», σ. 101

⁸³ Young, «Observational Cinema», σ. 101

⁸⁴ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 85-86

⁸⁵ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 6

την κινηματογράφιση των υποκειμένων η καταβύθιση του κινηματογραφιστή στον κόσμο των κινηματογραφούμενων μέσω της παρατήρησης και της απορρόφησης της κουλτούρας και του τρόπου ζωής τους.⁸⁶ Και μολονότι η μακροχρόνια παραμονή δεν διασφαλίζει απαραίτητως το βάθος της γνώσης, είναι μια σημαντική προϋπόθεσή της.⁸⁷

⁸⁶ Karl G. Heider, *Ethnographic film*, revised ed., Austin: University of Texas Press, σ. 21-22

⁸⁷ Heider, *Ethnographic film*, σ. 22

Κεφάλαιο II

Η σχέση κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης υπό το πρίσμα της ενσώματης αντίληψης και της διωποκειμενικότητας του Merleau-Ponty

*The corporeal world exists as
the common denominator of
the incorporeal worlds of its
inhabitants⁸⁸*

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας έγινε μια προσπάθεια να εντοπιστούν κατά προσέγγιση τα στοιχεία εκείνα των ιστορικά πρόγονων ειδών ντοκιμαντέρ, τα οποία λίγο ως πολύ εκφράστηκαν στο γονιδίωμα του Κινηματογράφου της Παρατήρησης και επηρέασαν τις μεθοδολογικές του πρακτικές και τις αισθητικές του αναζητήσεις. Οι ιστορικοί του ντοκιμαντέρ συμφωνούν στο ότι η τεχνολογία στις αρχές της δεκαετίας του '60 άλλαξε ριζικά τον προσανατολισμό του ντοκιμαντέρ ως είδους⁸⁹ και ότι αυτή η αλλαγή αποτυπώθηκε καλλιτεχνικά στις πρωτοπορίες του Direct Cinema στις Η.Π.Α. και του *cinéma vérité* στη Γαλλία μέσω διαφορετικών μεθόδων, όπως τις συνοψίζει εύστοχα ο Barnouw:

Ο κινηματογραφιστής του Direct Cinema κινηματογραφούσε καταστάσεις έντασης και ευελπιστούσε σε μια κρίση· η εκδοχή του Rouch του *cinéma vérité* προσπαθούσε να την προκαλέσει. Το Direct Cinema στόχευε σε μια αόρατη κάμερα, ενώ το *cinéma vérité* τη θεωρούσε συμμετοχο· στο Direct Cinema ο δημιουργός έπαιξε τον ρόλο ενός αμέτοχου παρευρισκόμενου, στο *vérité* εκείνον του προβοκάτορα. Το Direct Cinema ανακάλυπτε την αλήθεια (του) σε γεγονότα που ήταν διαθέσιμα στην κάμερα, το *cinéma vérité* ήταν αφοσιωμένο στο εξής παράδοξο: ότι οι τεχνητές καταστάσεις μπορούν να φέρουν στην επιφάνεια κρυμμένες αλήθειες.⁹⁰

⁸⁸ Wallace Stevens στο Gerald Bruns, «Poetry as Reality: The Orpheus Myth and its Modern Counterparts», *ELH*, Jun., 1970, Vol. 37, No 2 (Jun., 1970), pp. 263- 286, (σ. 277)

⁸⁹ Chanan, *The Politics of Documentary*, σ. 166

⁹⁰ Chanan, *The Politics of Documentary*, σ. 180

Τη δεκαετία του '70 οι σπόροι που ο Βρετανός Colin Young είχε φυτέψει στο πρόγραμμα εθνογραφικού κινηματογράφου στο πανεπιστήμιο του UCLA το 1966, διασπείρονται και στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στο NFTS στη Βρετανία, και δίνουν καρπούς. Στο θεωρητικό μανιφέστο του, ο Young υποστηρίζει, ως βασική αρχή του Κινηματογράφου της Παρατήρησης, την υπέρβαση της δήθεν επιστημονικότητας της αποστασιοποιημένης αντικειμενικής καταγραφής της ανθρώπινης συμπεριφοράς, γι' αυτό και προσθέτει στο κινηματογραφικό αυτό είδος τον προσδιορισμό «της παρατήρησης» θέλοντας «να περιγράψει περισσότερο μια διαδικασία παρά μια υπόσχεση»,⁹¹ αυτήν της ενεργητικής σύζευξης με τον κόσμο, διαδικασία την οποία ο David MacDougall σε δικό του δοκίμιο λίγα χρόνια μετά βάφτισε ως «συμμετοχική παρατήρηση». Ο Taylor υποστηρίζει πως στο ντοκιμαντέρ η προσέγγιση της παρατήρησης υφίσταται «όχι σε αντίθεση προς τις συμμετοχικές ή αναστοχαστικές της προδιαθέσεις, αλλά πολύ περισσότερο ως η εκπλήρωση τους», ενώ καταλήγει στο συμπέρασμα πως «αν η παρατήρηση δεν είναι συμμετοχική ή αναστοχαστική δεν είναι ανθρώπινη».⁹²

Στόχος του παρόντος κεφαλαίου είναι να διερευνηθεί, υπό το θεωρητικό πρίσμα της ενσώματης αντίληψης και της διυποκειμενικότητας στη φιλοσοφία του Γάλλου φιλοσόφου Merleau-Ponty, το ζήτημα της σχέσης μεταξύ κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή ως μιας εκ των βασικών μεθοδολογικών προσεγγίσεων του Κινηματογράφου της Παρατήρησης. Πριν δοθεί συνοπτικά, ωστόσο, το θεωρητικό φιλοσοφικό πλαίσιο, κρίνεται αναγκαίο να γίνει μια σύντομη αναφορά στην έννοια της επιτέλεσης του «ρόλου του εαυτού» του Αμερικανού κοινωνιολόγου Erving Goffman, όπως αυτή παρουσιάστηκε στο ιδιαίτερα επιδραστικό βιβλίο του *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή (1959)*.⁹³

⁹¹ Henley, «The Authoring of Observational Cinema», σ. 221

⁹² Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema* σ. 3

⁹³ Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μετ. Μ. Γκόφρα, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, εισ. Δ. Μακρυγιώτη, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2006

Η επιτέλεση των ρόλων υπό τη διαμεσολάβηση της κάμερας

Στο συγκεκριμένο βιβλίο, ο Goffman κάνει μια μικροκοινωνιολογική ανάλυση της επιτέλεσης του ρόλου του εαυτού εντός «της δομής των κοινωνικών συναντήσεων, οι οποίες συγκροτούνται όταν οι άνθρωποι βρίσκονται υπό την άμεση παρουσία ο ένας του άλλου».⁹⁴ Χρησιμοποιώντας ορολογία και έννοιες που δανείζεται από τη δραματουργία, όπως ρόλος, ερμηνεία, σκηνική όψη, παρασκήνιο και προσκήνιο, ο Αμερικανός κοινωνιολόγος θέτει ως στόχο του να διερευνήσει σε βάθος και να συνθέσει το πανόραμα της συμπεριφοράς του ανθρώπου, όταν αυτός αλληλοεπιδρά με τους υπόλοιπους ανθρώπους στην καθημερινότητά του. Για τον Goffman, «η πρόσωπο με πρόσωπο αλληλεπίδραση συνιστά μια κοινωνικά οργανωμένη ιδιότυπη πραγματικότητα που διέπεται από τη δική της τάξη και οργάνωση», ενώ οι εμπλεκόμενοι σε αυτήν έχουν ως στόχο «να διατηρήσουν έναν κοινό ορισμό της κατάστασης», η οποία κρίνεται αναγκαία για την ομαλή έκβαση της καθημερινής ζωής, «την αποφυγή δηλαδή κυρίως καταστάσεων που σχετίζονται με την αμηχανία».⁹⁵ Έτσι, εξετάζει αναλυτικά τα κίνητρα αλλά και τις πρακτικές των ανθρώπων στην προσπάθειά τους να επιτελέσουν τους ρόλους τους και να χειριστούν τις εντυπώσεις των άλλων γι' αυτούς, ώστε κατ' αυτόν τον τρόπο να αποφύγουν τη διασάλευση της ορισμένης κατάστασης κατά τη διάρκεια της κοινωνικής αλληλεπίδρασης στην καθημερινή ζωή.

Από τα παραπάνω, αξίζει να σταθεί κανείς σε ορισμένα βασικά σημεία σε σχέση με τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης. Είναι προφανές ότι η διαδικασία των γυρισμάτων του ντοκιμαντέρ αποτελεί μια δεδομένη κατάσταση κοινωνικής αλληλεπίδρασης μεταξύ τουλάχιστον δύο ανθρώπων που ο καθένας τους επιτελεί έναν ρόλο, ο ένας αυτόν του κινηματογραφιστή και ο άλλος του κινηματογραφούμενου. Ο Goffman θεωρεί ότι ο όρος «μια συνάντηση» θα ταίριαζε εξίσου καλά.⁹⁶ Η συνθήκη της κινηματογράφησης δημιουργεί τη συνάντηση αυτή και επιτρέπει έτσι τις επιτελέσεις των ρόλων εκατέρωθεν, μιας και ο κάθε ξεχωριστός ρόλος δεν μπορεί να επιτελεστεί παρά μόνο υπό την παρουσία του άλλου προσώπου. Για τον Goffman, «ερμηνεία» (performance) του ρόλου του κάθε ατόμου είναι «η δραστηριότητα ενός ορισμένου μετέχοντος σε μια δεδομένη περίσταση, που επηρεάζει με οποιονδήποτε τρόπο οποιουδήποτε από τους άλλους μετέχοντες»,⁹⁷ κατάσταση επίσης σχετική με τη συνθήκη της κινηματογράφησης στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης. Είναι φανερό ότι η κινηματογραφική συνθήκη –η συνάντηση που διαμεσολαβείται από την κάμερα– όχι μόνο επιτρέπει, αλλά και επηρεάζει άμεσα τις επιτελέσεις των δύο ρόλων, εφόσον η ερμηνεία του ρόλου του κινηματογραφιστή είναι αυτή που δίνει το έναυσμα και τον χώρο στον κινηματογραφούμενο να φέρει εις πέρας με τη σειρά του τη δική του ερμηνεία του ρόλου του,

⁹⁴ Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 10

⁹⁵ Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 10

⁹⁶ Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 71

⁹⁷ Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 71

ενώ, από την άλλη πλευρά, το πώς θα επιτελέσει τον ρόλο του ο κινηματογραφούμενος επηρεάζει τον κινηματογραφιστή και την ίδια την κινηματογράφιση, αφού όπως ειπώθηκε ήδη, στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης υπάρχει «μια απροθυμία να επέμβει προληπτικά ο κινηματογραφιστής στα γεγονότα που κινηματογραφούνται» ή «να ζητήσει από το υποκείμενό του να επιτελέσει έναν συγκεκριμένο ρόλο για χάρη και μόνον της κινηματογράφισης».⁹⁸

Όπως συνάγεται, η διαμεσολάβηση της κάμερας είναι αυτή που στην προκειμένη περίπτωση, πυροδοτεί και τροφοδοτεί τις επιτελέσεις των αντίστοιχων ρόλων, του κινηματογραφιστή και του κινηματογραφούμενου, οι οποίοι, όμως, δεν υφίστανται ο ένας χωρίς τον άλλον, βρίσκονται δηλαδή, κατ' αρχήν σε μια σχέση αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης, προϋποθέτουν μια συνάντηση μεταξύ των υποκειμένων που τους επιτελούν. Ο Goffman διακρίνει, επιπρόσθετα, «την ατομική ερμηνεία», αφενός, «και τη συνολική αλληλεπίδραση των μετεχόντων» αφετέρου, «από την οποία αναδύεται μια εντύπωση ομάδας που θα ήταν πρόσφορο να αντιμετωπιστεί ως γεγονός από μόνο του»,⁹⁹ ενώ θεωρεί ότι άτομα που είναι μέλη της ίδιας συνεργατικής ομάδας έχουν, χάρη σε αυτό το γεγονός, μια σημαντική σχέση μεταξύ τους. Υποστηρίζει ότι:

Κάθε συνεργάτης στην ομάδα πρέπει να επαφίεται στην καλή διαγωγή και συμπεριφορά των συντρόφων του, κι αυτοί με τη σειρά τους να επαφίενται στη δική του. Υπάρχει, επομένως, κατ' ανάγκην, ένας δεσμός αμοιβαίας εξάρτησης μεταξύ των συνεργατών.¹⁰⁰

Τη διαμεσολαβητική λειτουργία της κάμερας και την ιδιαίτερη επίδρασή της στην έννοια του εαυτού ως ρόλου, αλλά και στη σχέση των συμμετεχόντων στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης έχει επισημάνει και η Στεφανή σε άρθρο της με τίτλο «Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ», όπου εξετάζει την υπό όρους Goffman επιτέλεση του ρόλου του εαυτού μπροστά από την κάμερα, τόσο από τους κινηματογραφιστές του Direct Cinema, οι οποίοι επιδιώκουν να πετύχουν μια «αόρατη» κάμερα,¹⁰¹ όσο και από αυτούς του *cinéma vérité*, οι οποίοι εισήγαγαν την έννοια της κάμερας-καταλύτη, μιας και θεωρούσαν ότι η ενεργή παρουσία της δεν παραμορφώνει τη συμπεριφορά των υποκειμένων, αλλά την αναδεικνύει.¹⁰² Κατά τη Στεφανή:

⁹⁸ Paul Henley, «Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography» στο *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, επιμ. Sarah Pink, László Kürti και Ana Isabel Afonso, London: Routledge, 2004, pp. 109-116

⁹⁹ Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 134

¹⁰⁰ Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, σ. 136

¹⁰¹ Εύα Στεφανή, «Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ», στο *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν, Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας (6-7.10.2008)* επιμ.:

Γρηγόρης Ιωαννίδης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ / Εκδόσεις ERGO: 2011, σ. 265

¹⁰² Εύα Στεφανή, «Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ», σ. 269

Παρά τις διαφορές τους, και οι δύο προσεγγίσεις συγκλίνουν στο εξής. Και οι δύο μοιράζονται την ίδια πίστη σχετικά με ένα υποκείμενο που συγκροτείται κάθε φορά μέσα από τις σχέσεις του με τους άλλους. Στο *direct cinema* στη σχέση του εαυτού με τα άλλα υποκείμενα της κινηματογράφησης· στο *cinéma vérité* στη σχέση του υποκειμένου με τον σκηνοθέτη της ταινίας. Ο εαυτός επομένως και για τους δύο δεν είναι ούτε αυτόνομος ούτε αυθύπαρκτος, αλλά είναι στη συναλλαγή τους με τους άλλους όπου φανερώνεται.¹⁰³

Ειδικότερα, αξιοπρόσεκτες είναι ορισμένες από τις απόψεις του Rouch σχετικά με την επιτέλεση του ρόλου του εαυτού στο *cinéma vérité* υπό τη διαμεσολάβηση της κάμερας, την οποία θεωρούσε «έναν καταλύτη που κατά κάποιον τρόπο ενθάρρυνε τους ανθρώπους να μιλήσουν ελεύθερα γι' αυτό που πραγματικά σκέφτονται και αισθάνονται».¹⁰⁴ Ο ίδιος είπε σχετικά σε συνέντευξή του το 1964:

Αυτό που πάντα μου φαινόταν περίεργο είναι ότι όταν οι άνθρωποι κινηματογραφούνται, οι αντιδράσεις τους είναι –σε αντίθεση με την κοινή πεποίθηση– απείρως πιο ειλικρινείς από αυτές που έχουν όταν δεν κινηματογραφούνται.¹⁰⁵

Ο Rouch καταθέτει έναν προβληματισμό, ο οποίος ενδεχομένως διανοίγει έναν, θα μπορούσε κανείς να πει, ψυχαναλυτικό ορίζοντα στη σχέση μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου υπό την παρουσία της κάμερας. Ο σπουδαίος κινηματογραφιστής υποστηρίζει:

«Πολύ σύντομα ανακάλυψα ότι η κάμερα ήταν κάτι διαφορετικό: δεν ήταν το φρένο – χρησιμοποιώ εδώ έναν αυτοκινητιστικό όρο–, αλλά το γκάζι. Προτρέπει τους ανθρώπους να εκφραστούν και βλέπεις ότι η ανάγκη τους να το κάνουν είναι απεριόριστη... Δεν πρόκειται ακριβώς για επιδειξιμανία: πρόκειται για μια πολύ παράξενη εξομολόγηση μπροστά στην κάμερα, η οποία είναι ας πούμε, ένας καθρέφτης αλλά κι ένα παράθυρο ανοιχτό προς τα έξω.»¹⁰⁶

¹⁰³ Εύα Στεφανή, «Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ», σ. 271

¹⁰⁴ Ali Issari and Paul, *What is Cinéma Vérité?*, σ. 106

¹⁰⁵ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 242

¹⁰⁶ Εύα Στεφανή, «Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ», σ. 268

Σε ό,τι αφορά την κινηματογράφιση στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, δεν θα ήταν λάθος να υποστηρίξει κανείς ότι το άτομο που κινηματογραφείται διαθέτει πάντα επίγνωση της παρουσίας της κάμερας ή «αυτή βρίσκεται στην περιφέρεια της συνείδησής του, όπως η παρουσία του κοινού για έναν μουσικό που έχει απορροφηθεί από την ερμηνεία του».¹⁰⁷ Ο συνεργάτης του Rouch στο *Cronique d' un été* (1961), ο Γάλλος κοινωνιολόγος Edgar Morin γράφοντας για την ταινία φαίνεται να υπονοεί ότι η «αλήθεια» του *cinéma vérité* ομοιάζει με την «ψυχαναλυτική αλήθεια», εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο η κάμερα φέρνει στην επιφάνεια ό,τι συνήθως βρίσκεται κρυμμένο ή καταπιεσμένο στην κοινωνική προσωπικότητα του ατόμου. Την άποψη αυτή επιδοκιμάζει και ο ψυχολόγος Emanuel Berman, ο οποίος υποστηρίζει ότι «η εισαγωγή της ευκίνητης κάμερας και του ταυτόχρονου ήχου παράγει μια νέα σχέση με το υποκείμενο, σχέση που φέρει ομοιότητες με την ψυχοθεραπεία». «Τα ντοκιμαντέρ», διατείνεται, «αφορούν ανθρώπους με σάρκα και οστά, οι οποίοι [...] έχουν την τάση να αφοσιώνονται στη σχέση τους με τον κινηματογραφιστή με έναν τρόπο που θυμίζει ό,τι συμβαίνει στην ψυχανάλυση: 'τη διαδικασία της μεταβίβασης και της αντι-μεταβίβασης, την θεραπευτική συμμαχία, την αντίσταση και ούτω καθεξής'». Με άλλα λόγια, η ανάγκη του κινηματογραφιστή για το υποκείμενο οδηγεί αμφίδρομα το υποκείμενο να έχει ανάγκη τον κινηματογραφιστή,¹⁰⁸ η μεταξύ τους σχέση είναι μια σχέση διπλής κατεύθυνσης. Ο Berman θέτει, παράλληλα, ζητήματα όπως την ασυμμετρία ή μη της σχέσης, τη βαθιά προσωπική ταύτιση του κινηματογραφιστή με τον κινηματογραφούμενο και, από την πλευρά του πρωταγωνιστή, «την ανάγκη να ακουστεί, να φανεί, την ευχή [του] για καθρέφτισμα, για ένα αυτί που θα δείξει κατανόηση, για ένα μάτι που θα θαυμάσει, που θα ενδιαφερθεί, για τον συνδυασμό ενός συμπονετικού ματιού κι αυτιού».¹⁰⁹

Τα λεγόμενα του Rouch επιβεβαιώνουν μια ψυχαναλυτική διάσταση που ενδεχομένως λαμβάνει η σχέση κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου, ως αποτέλεσμα της διαμεσολάβησης της κάμερας—η οποία έχει τη δυνατότητα να «σκάβει» αντί να παρατηρεί—¹¹⁰ καθώς εν τέλει αυτοί επιτελούν τους ρόλους τους κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης. Ο Rouch διακρίνει σχηματικά τις φάσεις παρουσίασης του εαυτού από τις οποίες περνούν οι κινηματογραφούμενοι: την αμηχανία σε μια πρώτη φάση, την ανάγκη έκθεσης του εαυτού σε μια επόμενη φάση και, τέλος, την επιλογή «είτε να αισθανθούν ένα είδος λύτρωσης από τη διαδικασία της έκθεσης, είτε να αρνηθούν τη διαδικασία».¹¹¹ Ο κινηματογραφιστής, από την πλευρά του, αποτυπώνει με την κάμερά του τα όσα ο κινηματογραφούμενος καταθέτει συνειδητά ως μέρος της ζωής του και του ρόλου που επιτελεί, τα πραγματικά γεγονότα της ζωής του· ωστόσο τον κινηματογραφιστή, όπως ενδεχομένως τον ψυχαναλυτή, απασχολούν—ανάμεσα στα άλλα—και τα ανομολόγητα και τα ενδόμυχα της ζωής του ανθρώπου αυτού, όσα

¹⁰⁷ Chanan, *The Politics of Documentary*, σ. 225

¹⁰⁸ Chanan, *The Politics of Documentary*, σ. 215-216

¹⁰⁹ Chanan, *The Politics of Documentary*, σ. 216

¹¹⁰ Εύα Στεφανή, «Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ», σ. 270

¹¹¹ Εύα Στεφανή, «Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ», σ. 269

το υποκείμενο δεν εκδηλώνει ανοιχτά: την άδηλη εσωτερικότητα που κρύβει μέσα του κάθε άνθρωπος, μια εσωτερικότητα άφατη και πολλές φορές άπιαστη, την οποία ο κινηματογραφιστής αποζητά επίμονα κι επίπονα να ανακαλύψει και να αιχμαλωτίσει. Μια αλήθεια που αποκαλύπτεται, αν αποκαλυφθεί τελικά, πέρα από όλα τα άλλα και από το «αποθετήριο των αυθόρμητων κινήσεων», αφού σε πολλές περιπτώσεις, όπως αναφέρει ο Vaughan, «το να κινηματογραφείσαι σημαίνει να παραδίδεις την κυριαρχία του εαυτού σου».¹¹² Η διαδικασία της κινηματογράφησης είναι, λοιπόν, μια συνεχής κι εξαντλητική διαδικασία μετάβασης από την απόκρυψη στη φανέρωση και τανάπαλιν γι' αυτό και η σχέση εμπιστοσύνης που χτίζει ο κινηματογραφιστής με το υποκείμενό του σφραγίζει από την πρώτη ως την τελευταία στιγμή καθοριστικά αυτή τη διαδικασία. Ποιο είναι, ωστόσο το βαθύτερο υπόστρωμα πάνω στο οποίο δομείται η σχέση των εμπλεκομένων στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης;

¹¹² Chanan, *The Politics of Documentary*, σ. 215

Η ενσώματη αντίληψη κι ο ενδιαμέσος κόσμος της διυποκειμενικότητας υπό τον Merleau-Ponty ως πυρήνας της σχέσης κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή

Σε σχέση με τα παραπάνω, ο Rouch θεωρούσε ότι η επιτέλεση του δικού του ρόλου ως κινηματογραφιστή ήταν καίριας σημασίας, γι' αυτό και «ποτέ δεν προσπάθησε να είναι ένας απαρατήρητος παρατηρητής, ένας άορατος μάρτυρας ή ένας ουδέτερος αφηγητής».¹¹³ Τουναντίον, ο Rouch επιδρά ενεργά στο πεδίο έρευνας του και δέχεται επίδραση από αυτό, κατάσταση την οποία βαφτίζει *cine-trance*, μια κατάσταση δηλαδή έκστασης στην οποία μετέχουν από κοινού τόσο ο κινηματογραφιστής όσο και ο κινηματογραφούμενος. Εντός αυτού του πλαισίου, συμπαρίστατο με τους κινηματογραφούμενους και αλληλοεπιδρούσε μαζί τους, αναγνωρίζοντας έτσι ότι όλοι οι παρευρισκόμενοι μοιράζονται κι ανήκουν σε έναν κοινό χωροχρόνο και εμπλέκονται ο ένας με τον άλλον.¹¹⁴ Θεωρούσε χαρακτηριστικά τη σχέση μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου, στην ιδανική της μορφή, σαν μια αυτοσχέδια εναρμόνιση των μουσικών εκτελέσεων μεταξύ καλλιτεχνών της τζαζ.¹¹⁵ Στην περίπτωση του Rouch η κινηματογραφική του αναζήτηση και η σύζευξή του με τον κόσμο βασιζόταν σε μακροχρόνιες φιλίες αναβιώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τις πρακτικές του Flaherty, τον οποίο μαζί με τον Verton ανέφερε ως τους κινηματογραφικούς «τοτεμικούς του προγόνους»,¹¹⁶ γι' αυτό και «ήταν πολύ ευαίσθητος σε ό,τι αφορά τις σχέσεις με τους ανθρώπους που ήθελε να κινηματογραφήσει».¹¹⁷

Ο μοναδικός τρόπος κινηματογράφησης του Rouch αιχμαλωτίζει στην πράξη την αφανέρωτη διάσταση της διυποκειμενικότητας, την οποία ενέχει στον πυρήνα της η σχέση μεταξύ κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης. Στην παρούσα εργασία η έννοια της διυποκειμενικότητας, εντός της οποίας επιτελείται σε μεγάλο βαθμό η σχέση των εμπλεκόμενων στην κινηματογράφηση, αντλείται από τη φιλοσοφική θεώρηση της φαινομενολογίας του Maurice Merleau-Ponty, όπως αυτή παρουσιάστηκε στο βιβλίο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (1945).¹¹⁸ Στη συνέχεια, επομένως, θα εξεταστεί αδρομερώς το θεωρητικό πλαίσιο της μερλωποντιανής διυποκειμενικότητας και της ενσώματης αντίληψης, σε μια προσπάθεια να καταφανεί η σύνδεσή του με τη μεθοδολογία του Κινηματογράφου της Παρατήρησης.

Η φαινομενολογία ως θεώρηση του κόσμου συνδέεται με την εμπειρία που μας συνδέει με αυτόν και μας εντάσσει σε αυτόν, είναι μια «προσπάθεια να περιγραφούν οι βασικές δομές

¹¹³ Jean-Paul Colleyn, «Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time», *American Anthropologist*, Mar. 2005, Vol. 107, No. 1 (Mar., 2005), pp. 112-115, σ. 113

¹¹⁴ Colleyn, «Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time», σ. 114

¹¹⁵ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 239

¹¹⁶ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 245

¹¹⁷ Colleyn, «Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time», σ. 114

¹¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, μετ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα: Νήσος, 2016

της ανθρώπινης εμπειρίας και κατανόησης από την οπτική γωνία του πρώτου προσώπου, σε αντίθεση με τη στοχαστική, τριτοπρόσωπη προοπτική που τείνει να κυριαρχεί στην επιστημονική γνώση [...] στοχεύει δηλαδή να αποκαλύψει την εμπειρία αυτή καθ' αυτή»¹¹⁹ κι ως εκ τούτου περιλαμβάνει την περιγραφή κι όχι την εξήγηση ή την ανάλυση.¹²⁰ Ο Merleau-Ponty διατείνεται ότι η «αληθινή φιλοσοφία είναι να ξαναμάθουμε να βλέπουμε τον κόσμο»,¹²¹ γι' αυτό και εγκαθιστά ως βάση του φιλοσοφικού του οικοδομήματος την κυριαρχία της αντίληψης, και κυρίως της οπτικής αντίληψης¹²² ως τρόπου κατανόησης και συνείδησης του κόσμου. Ο ίδιος λέει ότι «ποτέ δεν παύουμε να ζούμε στον κόσμο της αντίληψης»¹²³ και η *Φαινομενολογία της Αντίληψης* «επιχειρεί να πραγματοποιήσει αυτή τη διαδικασία επανεκμάθησης της όρασης, δεσμεύεται σε μια ατελεύτητη διαδικασία μάθησης και επανεκμάθησης της αντίληψης και συνιστά μια πορεία επανόδου της σκέψης στην τάξη της αντιληπτικής εμπειρίας».¹²⁴ Σε ό,τι αφορά τη διυποκειμενικότητα, οι διαστάσεις της διερευνώνται στο κεφάλαιο του ίδιου βιβλίου υπό τον τίτλο: «Ο άλλος και ο ανθρώπινος κόσμος»: εκεί εξετάζεται το ζήτημα της ετερότητας μέσα από το τρίγωνο εαυτός- άλλος-κόσμος¹²⁵ με στόχο «την κατανόηση της συνέργειας»¹²⁶ των τριών αυτών πλευρών του σχήματος.

Πρωταρχικής σημασίας, κατά τον φιλόσοφο, είναι η υπέρβαση της ψευδούς, απατηλής αντίθεσης του μέσα και του έξω, του εαυτού και της φύσης: κατ' αυτόν εαυτός και φύση βρίσκονται σε «μια σχέση αλληλοεισχώρησης».¹²⁷ Λέει ο Merleau-Ponty: «είμαι ριγμένος μέσα σε μια φύση και η φύση δεν εμφανίζεται μόνο έξω από μένα, στα αντικείμενα χωρίς ιστορία, αλλά είναι ορατή και στο κέντρο της υποκειμενικότητας [...] και έτσι το βιωμένο δεν είναι ποτέ εντελώς κατανοητό, αυτό που κατανοώ δεν συμπίπτει ποτέ επακριβώς με τη ζωή μου και τελικά ποτέ δεν γίνομαι ένα με εμένα τον ίδιο»¹²⁸ και επεξηγεί: «επειδή με έχει φέρει στην προσωπική ύπαρξη ένας χρόνος που δεν τον συγκροτώ εγώ, όλες μου οι αντιλήψεις διαγράφονται με υπόβαθρο τη φύση».¹²⁹ Ο εαυτός καθορίζεται, από τη μια, από τη χρονικότητα της συνείδησης, εφόσον το παρελθόν μου διαμεσολαβημένο από τη λειτουργία της μνήμης δεν είναι ποτέ το ίδιο με την καθαυτή εμπειρία της βίωσής του, αλλά, από την άλλη, ο εαυτός καθορίζεται και από έναν «φυσικό χρόνο», αυτόν της γέννησής μου ή

¹¹⁹ Taylor Carman «Foreword» στο Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, USA and Canada: Routledge, 2012, σ. viii

¹²⁰ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 17

¹²¹ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 35

¹²² Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 25

¹²³ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 25

¹²⁴ Αλεξάνδρα Μουρίκη: (Βιβλιοκρισία του:) Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (Maurice Merleau-Ponty): *Φαινομενολογία της αντίληψης* (μετάφραση Κική Καψαμπέλη· Αθήνα: Νήσος, 2016). Κριτικά 2017-02, <<http://www.philosophica.gr/critica/2017-02.html>>, σ. 1

¹²⁵ Κόντος-Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 133

¹²⁶ Κόντος-Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 139

¹²⁷ Κόντος-Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 135

¹²⁸ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 581

¹²⁹ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 582

ακόμα και της ενδομήτριας ζωής μου, από «συνειδησιακά ενεργήματα» δηλαδή σε «προ-προσωπικό επίπεδο».¹³⁰ Σύμφωνα με τον Παύλο Κόντο, αν και ο χρόνος της γέννησης ονομάζεται «φυσικός χρόνος», πρόκειται στην ουσία για έναν υβριδικό χρόνο, εφόσον ο φυσικός χρόνος αυτός εγγράφεται στην ιστορικότητα ή βιογραφία του καθενός.¹³¹

Η φύση, ωστόσο, παίρνει με τη σειρά της σχήμα και μέσα από την υποκειμενικότητα, φύση και υποκειμενικότητα αλληλοδιαπλέκονται, καθώς ο φυσικός κόσμος φέρει στα πολιτισμικά αντικείμενά του τα ίχνη αυτής της υποκειμενικότητας, έστω και ανώνυμα:

Δεν έχω μόνο έναν κόσμο φυσικής τάξης, δεν ζω μόνο εν μέσω της γης, του αέρα και του νερού, έχω γύρω μου χωματόδρομους, φυτείες, χωριά, δρόμους, εκκλησίες, σκεύη, ένα κουδούνι, ένα κουτάλι, μια πίπα. Καθένα από τα αντικείμενα αυτά φέρει μέσα του αποτυπωμένο το σημάδι της ανθρώπινης δράσης για την οποία χρησιμεύει. Καθένα εκπέμπει μια ατμόσφαιρα ανθρωπινότητας [...].¹³² (400)

Κάθε πολιτισμικό αντικείμενο, επομένως, φέρει μέσα του ένα σημάδι της ανθρώπινης παρουσίας και δραστηριότητας, γι' αυτό και «τα αντικείμενα κουβαλούν ιζηματοποιημένες σημασίες και νοήματα».¹³³ Επομένως, «ο κόσμος γύρω μας δεν είναι ένας σκέτος φυσικός κόσμος, αλλά είναι ήδη πάντα, ένας κόσμος-της-ζωής, επενδεδυμένος με προϊόντα της ανθρώπινης δράσης ή του ανθρώπινου πολιτισμού, με έργα και χρηστικές αξίες».¹³⁴ Φύση και «ανθρωπινότητα» αλληλοδιαμορφώνονται και δημιουργούν έναν «ενιαίο κόσμο»,¹³⁵ τον κόσμο-της-ζωής, «ο οποίος εγγράφεται πάνω στα πράγματα, αλλά εγγράφεται και πάνω στο ανθρώπινο σώμα, γιατί πρώτ' απ' όλα αφορά τον τρόπο που το σώμα μας αγγίζει αυτά τα πράγματα».¹³⁶ Ποια η θέση του σώματος και της ενσώματης αντίληψης στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*;

Στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* ο Merleau-Ponty αντιτίθεται τόσο στον ρασιοναλισμό όσο και στον εμπειρισμό ως αναπαραστατικές μεθόδους σύλληψης του κόσμου, στην πρώτη εξ αυτών διότι τοποθετεί τον κόσμο αποκλειστικά στη σφαίρα συνείδησης του υποκειμένου και στη δεύτερη γιατί τον αντικειμενοποιεί. Έτσι, στην πρώτη περίπτωση «θεωρείται δεδομένη η ύπαρξη ενός προκαθορισμένου υποκειμένου το οποίο αντιλαμβάνεται» και στη δεύτερη ενός προκαθορισμένου αντικειμένου το οποίο γίνεται αντιληπτό.¹³⁷ Ο

¹³⁰ Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διποκειμενικότητας*, σ. 133-4

¹³¹ Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διποκειμενικότητας*, σ. 134

¹³² Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 582

¹³³ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 584

¹³⁴ Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διποκειμενικότητας*, σ. 134

¹³⁵ Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διποκειμενικότητας*, σ. 135

¹³⁶ Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διποκειμενικότητας*, σ. 135

¹³⁷ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 27

Merleau-Ponty προσπαθεί να ξεπεράσει τη δυϊστική διάκριση της νεότερης δυτικής φιλοσοφίας¹³⁸ μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, γειώνοντας την εμπειρία της αντίληψης σε έναν τρίτο ενδιάμεσο τύπο πρόσληψης: το ενσώματο υποκείμενο. Για τον φιλόσοφο «το ανθρώπινο σώμα δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο ανάμεσα σε άλλα αντικείμενα, *partes extra partes*, ούτε ένα αντικείμενο της σκέψης για μια συνείδηση που είναι ταυτόχρονα κάτι ξεχωριστό αλλά και μέρος αυτού»,¹³⁹ όπως πρεσβεύουν οι φιλοσοφικές θεωρίες της αντικειμενικής σκέψης. Ο Merleau-Ponty θεωρεί ότι το ενσώματο υποκείμενο δεν είναι ποτέ αποκλειστικά κλεισμένο στον εαυτό του, αλλά τον υπερβαίνει μέσω της αντιληπτικής εμπειρίας και ανοίγεται σε κάτι άλλο πέρα από τον ίδιο του τον εαυτό, ανοίγεται δηλαδή στον κόσμο.

Καθώς λοιπόν, η εμπειρία της αντίληψης του κόσμου δεν είναι απλώς και μόνο μια νοητική αναπαράσταση του μυαλού ούτε μια απλή πρόσληψη των αισθήσεων, στο φαινομενολογικό σύμπαν του φιλοσόφου η αντίληψη αποτελεί «μια επιδέξια ενσώματη ένδειξη ανταπόκρισης και αυθορμητισμού την ώρα που κάποιος έρχεται σε απευθείας επαφή με τον κόσμο»,¹⁴⁰ δεξιότητα την οποία διαθέτουν τόσο τα ζώα όσο και τα βρέφη που δεν διαθέτουν ακόμα λόγο.¹⁴¹ Κατ' αυτόν τον τρόπο, «το περιεχόμενο της εμπειρίας [...] δεν είναι ένα σημασιολογικό περιεχόμενο, αλλά (είναι) περισσότερο αυτή η διαισθητική συνοχή που τα πράγματα έχουν για εμάς όταν ερχόμαστε σε επαφή μαζί τους σε πρακτικές συνθήκες».¹⁴² Κυρίως όμως, για τον φιλόσοφο, «αντιλαμβάνομαι σημαίνει διαθέτω ένα σώμα, το οποίο με τη σειρά του σημαίνει εγκατοικώ σε έναν κόσμο».¹⁴³ Οι δύο αυτοί πόλοι, το σώμα και ο κόσμος, συνιστούν, εν τέλει, τον τόπο και τον τρόπο της ύπαρξής μου, η οποία καθίσταται δυνατή μέσω αυτής της αλληλοδιείσδυσης του σώματος του υποκειμένου στον βιωμένο κόσμο και αντίστροφα: «μέσω της αντίληψης του ενσώματου υποκειμένου εκφράζεται ο κόσμος, ο οποίος όμως σμιλεύεται τελικά από τις κόγχες, τις εσοχές του σώματος του».¹⁴⁴

Ο Merleau-Ponty θεωρεί την αντίληψη μια διαλεκτική διαδικασία μεταξύ του ενσώματου υποκειμένου και του κόσμου, η οποία έχει να κάνει με «ένα βλέμμα» που «αναρωτιέται», «περιπλανιέται ή εστιάζει» σε έναν κόσμο «που κυφορεί μια μορφή» και αντιστέκεται επιτρέποντας ή όχι να φανούν ορισμένες όψεις του. Η αντίληψη είναι ένα άνοιγμα και μια σύζευξη με την ετερότητα, την οποία ούτε απλοποιεί ούτε ταυτίζεται με αυτήν: είναι μια ανοιχτή διαδικασία απορίας για την αναζήτηση μορφής.¹⁴⁵ Η διαλεκτικότητα της διαδικασίας αυτής δίνει τελικά μορφή τόσο στο υποκείμενο όσο και στο αντικείμενο της

¹³⁸ Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 1

¹³⁹ Donald A. Landes «Translator's introduction» στο Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, USA and Canada: Routledge, 2012, σ. xxxi

¹⁴⁰ Carman «Foreword» στο *Phenomenology of Perception*, σ. x

¹⁴¹ Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 2

¹⁴² Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 2

¹⁴³ Carman «Foreword» στο *Phenomenology of Perception*, σ. x

¹⁴⁴ Carman «Foreword» στο *Phenomenology of Perception*, σ. x

¹⁴⁵ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 27

αντίληψης,¹⁴⁶ στον ίδιο τον κόσμο, ο οποίος αποτελεί «ένα είδος συνεκτικού ιστού για όλα τα όντα τα οποία συναρμώττει»¹⁴⁷ ο κόσμος, ωστόσο, «δεν μπορεί να θεωρηθεί ένα περατωμένο έργο, παρά ημιτελές»¹⁴⁸ και η επαφή του υποκειμένου με αυτόν μέσω της αντιληπτικής εμπειρίας είναι αυτή που του δίνει μορφή. «Η αντίληψη», εν τέλει, «νοείται ως η επανασύλληψη της πρωτογενούς σχέσης ανθρώπου-κόσμου»¹⁴⁹. είναι μια κατάσταση προστοχαστική.

Ήδη καθίσταται φανερή μια πρώτη σύνδεση της μερλωποντιανής ενσώματης αντίληψης με τη μεθοδολογία του Κινηματογράφου της Παρατήρησης, όπως αυτή αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, κυρίως σε ό,τι αφορά τον τρόπο προσέγγισης του κόσμου από τον κινηματογραφιστή κατά τη συνθήκη της κινηματογράφησης. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο κινηματογραφιστής αποπειράται να διερευνήσει μέσω της καλλιτεχνικής πρακτικής όσα θεωρητικά πρεσβεύει ο Merleau-Ponty για την ενσώματη αντίληψη του κόσμου από το υποκείμενο, δηλαδή «να ξαναβρούμε τα φαινόμενα, το στρώμα της ζωντανής εμπειρίας διαμέσου της οποίας ο άλλος και τα πράγματα μας δίνονται αρχικά, το σύστημα εγώ –ο άλλος– τα πράγματα εν τω γεννάσθαι...»¹⁵⁰. Η Εύα Στεφανή συζητώντας το πώς επιλέγει κανείς ένα θέμα στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης σχολιάζει:

Ο δημιουργός ντοκιμαντέρ, όπως ο ζωγράφος, ο μουσικός ή ο ποιητής, θέλει να «ξαναγράψει» τον κόσμο με το δικό του θέμα. Το «σωστό θέμα» για τον καθένα είναι εκείνο που του προκαλεί πάθος να δει «εκ νέου».¹⁵¹

Η ικανότητα να δει κανείς εκ νέου τον κόσμο και να ανοιχτεί πρωτογενώς στον κόσμο μέσω της ενσώματης αντίληψης σε μια συνθήκη αλληλεπίδρασης μαζί του και αλληλοδιαμόρφωσης είναι ένα από τα θεμελιώδη ζητούμενα του Κινηματογράφου της Παρατήρησης κατά τη διαδικασία των κινηματογραφικών γυρισμάτων. Την ώρα της κινηματογράφησης, μέσα από τη ματιά της ενσώματης υποκειμενικότητάς του, ο κινηματογραφιστής διαμορφώνει τον κόσμο που κινηματογραφεί, το βλέμμα του ζωογονεί διαστάσεις του κόσμου, που για άλλους ενδεχομένως μένουν αφανείς, και οι οποίες με τη σειρά τους εισβάλλουν ανάγλυφα στην εμπειρία της αντίληψής του και τη σχηματοποιούν. Ο κινηματογραφιστής καλείται «να παραμείνει σε επαφή με την προ-αντικειμενική τάξη της αντιληπτικής προφάνειας»,¹⁵² να δει εν ολίγοις με τα μάτια ενός παιδιού τον κόσμο που κινηματογραφεί. Η αντιληπτική αυτή προφάνεια χάνεται, όταν ο κινηματογραφιστής προσεγγίζει τον κόσμο αποκλειστικά και μόνο με την λογική ή τον αντικειμενοποιεί, τάση που ανάγεται στον αυτοματισμό και τη συνήθεια,

¹⁴⁶ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 27

¹⁴⁷ Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 3

¹⁴⁸ Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 3

¹⁴⁹ Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 2

¹⁵⁰ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 124-5

¹⁵¹ Στεφανή, *Το παιχνίδι της παρατήρησης*, σ. 77

¹⁵² Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 3

σε ενδόμυχους φόβους ή σε αγκυλώσεις του, στοιχεία που θέτουν εμπόδια εν συνόλω στην προσηλωμένη βίωση του κόσμου του κινηματογραφούμενου. Οι Grimshaw και Ravetz στο βιβλίο τους *Observational Cinema* κάνουν αναφορά στη δυσκολία του να μάθει κανείς να παρατηρεί και την ορισμένη πειθαρχία που η παρατήρηση απαιτεί από τον κινηματογραφιστή. Για να τεκμηριώσουν τα λεγόμενά τους μνημονεύουν τις πρακτικές μεθόδους διδασκαλίας του Di Goia στο NFTS με τις οποίες ο δεύτερος προσπαθούσε να αναστρέψει στους μαθητές του τον συνήθη και δεδομένο–εκλογικευμένο εν πολλοίς– τρόπο βίωσης του κόσμου και να τους καλλιεργήσει ένα νέο είδος ευαισθησίας και προσοχής απέναντι του, ενθαρρύνοντάς τους μεταξύ άλλων να βασίζονται στην ενσώματη γνώση και τις αισθήσεις τους.¹⁵³ Υπό αυτές τις προϋποθέσεις, όπως υποστηρίζει κι ο Henley, το παραγόμενο καλλιτεχνικό δημιούργημα, η ταινία, «έχει την ικανότητα όχι απλώς να αντιγράφει τον κόσμο, αλλά περισσότερο [...] να παράγει μια διορατικότητα και μια γνώση γνήσιου εθνογραφικού χαρακτήρα, ειδικά σε σχέση με εκείνες τις εμπειρικές και αισθητηριακές πλευρές της κοινωνικής ζωής στις οποίες δύσκολα κανείς έχει πρόσβαση μόνο μέσω του γραπτού λόγου»,¹⁵⁴ να αιχμαλωτίσει δηλαδή «αυτό που ονομάζεται στη γλώσσα της φαινομενολογίας ‘βιωμένη εμπειρία’».¹⁵⁵

Κατά τον Merleau-Ponty, βέβαια, διαλεκτικότητα δεν χαρακτηρίζει μόνο την αντίληψη του ενσώματου υποκειμένου και τον κόσμο μέσα στον οποίο αυτό εγκατοικεί. Σύμφωνα με τον Nick Crossley, στο φαινομενολογικό σύστημα του φιλοσόφου:

Διαλεκτικότητα διακρίνει και την αντίληψη σε σχέση με την πράξη: η πράξη θέτει ένα πλαίσιο στην αντίληψη την ώρα που η αντίληψη ενεργοποιεί την πράξη. Υπό αυτήν την έννοια, η αντίληψη προστάζει αυτόν που βλέπει σε ένα πεδίο δράσης πριν αυτός ακόμα σκεφτεί. Ο ορών δεν περιεργάζεται τον κόσμο, ούτε τον παρατηρεί ως τέτοιο. Συμμετέχει σε αυτόν.¹⁵⁶

Και στο σημείο αυτό θα μπορούσε κανείς να ανιχνεύσει ίχνη από την πρακτική του Κινηματογράφου της Παρατήρησης, μιας και, όπως ορίστηκε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο, η φύση αυτής της παρατήρησης είναι ουσιαστικά συμμετοχική. Σε ένα πρώτο επιφανειακό επίπεδο η ίδια η πράξη της κινηματογράφησης είναι αυτή που την καθιστά συμμετοχική, εφόσον η ίδια η διαδικασία του γυρίσματος χαρακτηρίζεται από τη διαλεκτικότητα μεταξύ αντίληψης και πράξης: το πλάνο της κινηματογράφησης πλαισιώνει την αντιληπτική διαδικασία, αρχικά για τον κινηματογραφιστή και στη συνέχεια για τον θεατή, και συγχρόνως η κάθε αντιληπτική εμπειρία του κινηματογραφιστή τον ωθεί σε μια νέα κινηματογραφική κίνηση, τον σπρώχνει στην επιτέλεση μιας επόμενης πράξης, κίνηση σε αρκετές περιπτώσεις,

¹⁵³ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 117-8

¹⁵⁴ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 18

¹⁵⁵ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 19

¹⁵⁶ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 28

αλλά βέβαια όχι πάντα, προ-στοχαστική, η οποία βέβαια προκαλείται από τις κινήσεις που επιτελεί ο κινηματογραφούμενος με αποτέλεσμα ό,τι η Molly Dineen αποκαλεί «μια σύνθετη χορογραφία της συνείδησης, του σώματος και των αισθήσεων».¹⁵⁷ Άλλωστε, η συμμετοχική αυτή παρατήρηση του κινηματογραφιστή βρίσκεται σε συμφωνία με την άποψη του Merleau-Ponty για το ενσώματο υποκείμενο· αυτό «εντάσσεται μέσα στη δομή του εξωτερικού ορίζοντα της αντίληψης, συγκαθορίζει κάθε φορά τι θα εμφανισθεί στο προσκήνιο και τι θα αποτελέσει φόντο, και το συγκαθορίζει με βάση το έργο που κάθε φορά επιτελεί ή το πώς στρέφει την προσοχή του, δηλαδή με βάση την πράξη ή την κίνησή του».¹⁵⁸ Συμφωνεί, ταυτόχρονα, και με την άποψη ότι η ενσώματη αντίληψη είναι πάντα μια θέαση από ένα συγκεκριμένο σημείο, ότι δηλαδή «μπορούμε να δούμε γιατί, ως σώματα, έχουμε τη δυνατότητα να λάβουμε μια θέση μέσα στον κόσμο μας και να σταθούμε σε σχέση με αυτόν».¹⁵⁹ Από τη σκοπιά της φαινομενολογικής φιλοσοφικής προσέγγισης του κόσμου, το σώμα παρέχει την προοπτική της θέασης του κόσμου, μιας και δεν υπάρχει θέαση του κόσμου από το πουθενά,¹⁶⁰ γεγονός που ισχύει και στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης. Η ενσώματη θέση την οποία λαμβάνει κάθε φορά ο κινηματογραφιστής τον συνδέει με μια διαφορετική εμπειρία αντίληψης μέσω της οποίας προσλαμβάνει τον κόσμο του κινηματογραφούμενου και τον ίδιο τον κινηματογραφούμενο και διαμορφώνεται από αυτόν. Το σώμα, δηλαδή, «δεν είναι απλώς δεκτικό σε αισθητηριακές εντυπώσεις, αλλά είναι ένα σώμα που κατέχεται από μια ‘κινητικότητα ως πρωτογενή αποβλεπτικότητα’».¹⁶¹ Ποια θέση έχουν, όμως, τελικά οι άλλοι στον κόσμο της ενσώματης αντίληψης του υποκειμένου του Merleau-Ponty; Πώς αντιλαμβάνεται, καταρχάς, το ενσώματο υποκείμενο την ύπαρξη των άλλων;

Έχοντας απορρίψει τις σχολές της αντικειμενικής σκέψης, οι οποίες αναγνωρίζουν το υποκείμενο ως αντικείμενο (εμπειρισμός) ή ως καθαρή συνείδηση οριοθετημένη στον εαυτό της (νοησιαρχία), ο φιλόσοφος αναγνωρίζει ότι η σχέση με τους άλλους ανθρώπους, όπως ακριβώς και η σχέση με τον εαυτό, δεν μπορεί να είναι απλώς και μόνο παραγόμενο της αντικειμενικής σκέψης υπό ένα καθεστώς απόλυτης διαφάνειας, αλλά «τα πράγματα και τα άλλα ανθρώπινα όντα μέσα στον κόσμο αποκτούν για εμάς ένα πρωταρχικό νόημα, μέσα στο πλαίσιο ενός αντιληπτικού, πρακτικού και συναισθηματικού σχετισμού μας με αυτά»¹⁶² χωρίς αυτά να είναι με τη σειρά τους ούτε αντικείμενα ενός εξωτερικού κόσμου ούτε αποκλειστικά και μόνο νοητικές κατασκευές ενός εσωτερικού νου. Όπως ειπώθηκε ήδη, για τον Merleau-Ponty η ενσώματη υποκειμενικότητα υπάρχει εντός ενός κόσμου-της-ζωής που την υπερβαίνει. Ακριβώς επειδή και η ίδια είναι μια κατασκευή του φυσικού χρόνου που καθορίζει τον κόσμο

¹⁵⁷ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 117

¹⁵⁸ Κόντος-Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 136

¹⁵⁹ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 28

¹⁶⁰ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 28

¹⁶¹ Κόντος-Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 136

¹⁶² Ευάγγελος Σπαθής, «Ο άλλος και ο ανθρώπινος κόσμος: Η διυποκειμενικότητα στη φιλοσοφική σκέψη του Μερλώ-Ποντύ», Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών, 2021, σ. 50

αυτόν, πάντα διέπεται εξ αυτού από «το υφάδι μιας κάποιας αδιαφάνειας»¹⁶³ και αμφισημίας σε σχέση με τον εαυτό της –αλλά και με τους άλλους. Γράφει ο φιλόσοφος:

Όταν στρέφομαι προς την αντίληψη μου και περνά από την άμεση αντίληψη στη σκέψη αυτής της αντίληψης, επαναπραγματοποιώ την αντίληψη, ξαναβρίσκω μια σκέψη παλιότερη από μένα να δρα μέσα στα αντιληπτικά μου όργανα, τα οποία είναι απλώς το ίχνος της. Κατά τον ίδιο τρόπο κατανοώ και την ύπαρξη του άλλου. Και πάλι έχω το ίχνος μιας συνείδησης που μου διαφεύγει στην ενεργό παρουσία της...¹⁶⁴

Όταν λοιπόν κανείς σκέφτεται εκ των υστέρων το αντιληπτικό ενέργημα, καταλαβαίνει ότι αυτό δεν έγινε εν πλήρει συνειδήσει, εξ ου και η σχέση αδιαφάνειας που προκύπτει με τον ίδιο τον εαυτό. Με απλά λόγια, επειδή η λειτουργία της σκέψης έπεται της λειτουργίας της αντίληψης, οι δύο αυτές διαδοχικές διαδικασίες δημιουργούν μια αμφισημία σχετικά με την ολότητα του εαυτού. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνομαι τους άλλους: «η προφάνεια του άλλου είναι δυνατή επειδή δεν είμαι διάφανος για μένα κι επειδή η υποκειμενικότητά μου σέρνει πίσω της το σώμα της [...] μετέχουμε όλοι [στον κόσμο] ως ανώνυμα υποκείμενα της αντίληψης».¹⁶⁵ Η ομοιότητα ανάμεσα σε μένα και στον άλλον συνίσταται στο γεγονός ότι ούτε εγώ ούτε ο άλλος μπορούμε ποτέ να είμαστε πλήρως διαφανείς στον εαυτό μας.¹⁶⁶ Όπως ακριβώς η δική μου αντίληψη διοχετεύεται μέσα από τη συνθήκη του σώματός μου και διαμορφώνεται σε σκέψη και συνείδηση, έτσι και η συνθήκη του σώματος του άλλου είναι για μένα ο φορέας σημασίας της αντίληψης του άλλου. Ποια η σχέση, ωστόσο, της ενσώματης υποκειμενικότητάς του εαυτού με την ενσώματη υποκειμενικότητα του άλλου; Πώς επιτελείται η διυποκειμενικότητα;

Γράφει ο Merleau-Ponty:

Καθ' όσον έχω αισθητηριακές λειτουργίες, ένα οπτικό, ακουστικό, απτικό πεδίο, επικοινωνώ ήδη με τους άλλους, που λαμβάνονται επίσης ως ψυχοφυσικά υποκείμενα. Μόλις πέσει το βλέμμα μου πάνω σ' ένα ζωντανό σώμα την ώρα που ενεργεί, αμέσως τα αντικείμενα που το περιβάλλουν αποκτούν ένα νέο στρώμα σημασίας: δεν είναι πια μόνο ό,τι θα μπορούσα να κάνω με εκείνα εγώ

¹⁶³ Σπαθής, «Ο άλλος και ο ανθρώπινος κόσμος: Η διυποκειμενικότητα στη φιλοσοφική σκέψη του Μερλώ-Ποντύ», σ. 54

¹⁶⁴ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 590

¹⁶⁵ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 591

¹⁶⁶ Σπαθής, «Ο άλλος και ο ανθρώπινος κόσμος: Η διυποκειμενικότητα στη φιλοσοφική σκέψη του Μερλώ-Ποντύ», σ. 55

ο ίδιος, είναι ό,τι πρόκειται να κάνει με εκείνα η συμπεριφορά αυτή. Γύρω από το αντιληπτό σώμα δημιουργείται μια δίνη όπου έλκεται ο κόσμος μου και είναι σαν να τον ρουφάει μέσα της: στο μέτρο αυτό, *δεν είναι πια μόνο δικός μου, δεν είναι πια παρών μόνο σε μένα, είναι παρών στον x, σ' αυτή την άλλη συμπεριφορά που αρχίζει να σχεδιογραφείται μέσα του*. Ήδη το άλλο σώμα δεν είναι πια ένα απλό τμήμα του κόσμου αλλά ο τόπος μιας ορισμένης επεξεργασίας και κατά κάποιον τρόπο μιας ορισμένης θέασης του κόσμου, όπου γίνεται μια ορισμένη μεταχείριση των μέχρι τώρα δικών μου πραγμάτων.¹⁶⁷

Στην περιγραφή του Merleau-Ponty, η ενσώματη υποκειμενικότητα διαμορφώνεται αντιληπτικά από την ενσώματη ετερότητα σε μια διαλεκτική σχέση αλληλοδιείσδυσης, ορίζοντας έτσι το φάσμα της διυποκειμενικότητας στο οποίο εμπλέκονται. Αυτό σημαίνει ότι ο κόσμος της αντίληψής του υποκειμένου, εν τέλει, συνυφαίνεται αξεδιάλυτα με τον κόσμο της αντίληψης του άλλου. Ο φιλόσοφος αρνείται να τοποθετήσει την αντίληψη «μέσα» σε αυτόν που αντιλαμβάνεται, αφού μέσω των αισθήσεων, όπως παραδείγματος χάριν της αφής των αντικειμένων του κόσμου, γίνεται φανερό ότι η αντίληψη δεν είναι μια εσωτερική αναπαράσταση ενός εξωτερικού κόσμου. Ο Κόντος σχολιάζει σε ό,τι αφορά τη σχέση του εαυτού και του άλλου στο φιλοσοφικό σχήμα του Merleau-Ponty: «Είμαστε και οι δυο 'άνωνυμα υποκείμενα της αντίληψης', πριν αποκτήσουμε το καθεστώς ενός εγώ και ενός εσύ ή ενός εγώ στην προσωπική ιδιαιτερότητά του. Κι ο αντιληπτικός μας κόσμος είναι ένας κόσμος κοινός, παραμένει 'αδιαίρετος', χωρίς έναν και μοναδικό άξονα».¹⁶⁸ Η σχέση αλληλοδιαμόρφωσης της υποκειμενικότητας του εαυτού με την υποκειμενικότητα του άλλου δημιουργεί «ένα ενδιάμεσο αντιληπτικό πεδίο, έναν χώρο ανάμεσα σε αυτόν που αντιλαμβάνεται και σε αυτόν που γίνεται αντιληπτός μέσω μιας ενεργού σύζευξης των δύο».¹⁶⁹ Τα βλέμματα των δύο, επομένως, ανοίγονται σε έναν κοινό, διακαθρεφτιζόμενο χώρο, όπου αλληλεπικαλύπτονται και διαπλέκονται.¹⁷⁰ Σε ένα χώρο όπου το ενσώματο υποκείμενο, το οποίο κοιτά και αντιλαμβάνεται, διαμορφώνεται ταυτοχρόνως από αυτόν τον οποίο κοιτά, βιώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια σχέση αντιστρεψιμότητας του υποκειμένου της θέασης με το αντικείμενο –όπως στο παράδειγμα του χεριού που, την ώρα που αγγίζει το άλλο χέρι, είναι ταυτόχρονα υποκείμενο της αίσθησης αλλά και αντικείμενό της.¹⁷¹

¹⁶⁷ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 592-3

¹⁶⁸ Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 137

¹⁶⁹ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 29

¹⁷⁰ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 29

¹⁷¹ Σπαθής, «Ο άλλος και ο ανθρώπινος κόσμος: Η διυποκειμενικότητα στη φιλοσοφική σκέψη του Μερλώ-Ποντύ», σ. 90-91

Ο Crossley εξηγεί ότι για τον Merleau-Ponty η ανθρώπινη υποκειμενικότητα δεν είναι ένας εσωτερικός κόσμος διαζευγμένος από τον εξωτερικό υλικό κόσμο, αλλά συνίσταται στις «εν τω κόσμω πράξεις αισθαντικών, ενσώματων όντων, γι' αυτό και είναι δημόσια και διυποκειμενική». Το ενσώματο υποκείμενο «ανοίγεται προς τον κόσμο όπου συζευγνύεται με την ετερότητα χωρίς να την αντικειμενοποιεί». Εν τέλει, η διυποκειμενικότητα ταυτίζεται με έναν «μη απλοποιήσιμο ενδιάμεσο κόσμο σημασιών και νοημάτων μεταξύ των ενσώματων υποκειμένων» και έτσι για τον φιλόσοφο «η ανθρώπινη υποκειμενικότητα αποτελεί μια κατάσταση εγγενώς και ουσιωδώς διυποκειμενική».¹⁷² Τα παραπάνω φαίνεται να επιβεβαιώνει και ο Taylor σχετικά με τη σχέση του κινηματογραφιστή με τον κινηματογραφούμενο στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης: «οι θέσεις και περισσότερο οι διαθέσεις των δημιουργών και των υποκειμένων εγγράφονται ισότιμα [...] στις ταινίες, οι οποίες προκύπτουν από τη μεταξύ τους συνάντηση». Και συνεχίζει: «ο δημιουργός και το υποκείμενο είναι δεμένοι ο ένας με τον άλλον τόσο αδιαχώριστα, όσο (αδιαχώριστα είναι δεμένος) τελικά ο εαυτός με τον κόσμο».¹⁷³ Γι' αυτό και ο MacDougall θεωρεί ότι «ο δημιουργός και ο κινηματογραφούμενος δεν είναι ξεχωριστές ή αυτόνομες οντότητες»¹⁷⁴ και πως τελικά «δημιουργός και κινηματογραφούμενος –αλλά και θεατής– ενσωματώνονται στο ίδιο το σώμα της ταινίας».¹⁷⁵ Η ταινία του Κινηματογράφου της Παρατήρησης είναι λιγότερο μια επικοινωνιακή πράξη και περισσότερο μια συμβιωτική σύζευξη με τον κόσμο, λέει ο MacDougall, μια σύζευξη που εμπλέκει εξίσου το υποκείμενο, τον θεατή και τον δημιουργό και που δίνει προβάδισμα στην εμπειρία παρά στην εξήγηση. Μια σύζευξη η οποία εξελίσσεται «περισσότερο μέσω του υπαινιγμού παρά (μέσω) της επίδειξης».¹⁷⁶

Αυτή η σύζευξη αιχμαλωτίζει τη διάσταση του βάθους στην έννοια της συμμετοχικής παρατήρησης στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, μια διάσταση που σε πολλές περιπτώσεις παραμένει αφανής και ασαφής και που το περίγραμμά της ορίζεται από το περίγραμμα του ενδιάμεσου διυποκειμενικού κόσμου εντός του οποίου *σχετίζονται* τα ενσώματα υποκείμενα κατά τη διαδικασία της κινηματογράφησης. Ο Taylor, διαβάζοντας τον MacDougall, θεωρεί ότι «ο εαυτός και ο άλλος, καθώς είναι μερικοί και διασπασμένοι, υπάρχουν ως αμοιβαία θεμελιώδεις, συνυπάρχουν σε ένα διαμοιρασμένο, μεταβαλλόμενο πεδίο συνείδησης» και ότι «η ατομική εμπειρία προϋποθέτει μια πολλαπλότητα υποκειμενικότητων, των εαυτών μας και των άλλων, οι οποίες *δεν αφαιρούν τόσο από την έννοια του εαυτού όσο την πλουτίζουν δραστήρια*»,¹⁷⁷ με άλλα λόγια δηλαδή συμμετοχικά. Στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης η σχέση μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου θα μπορούσε να οριστεί ως αυτή η σχέση «μεταβαλλόμενης

¹⁷² Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 24

¹⁷³ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 12

¹⁷⁴ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 12

¹⁷⁵ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema* σ. 13

¹⁷⁶ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema*, σ. 11

¹⁷⁷ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema* σ. 13

διυποκειμενικότητας».¹⁷⁸ Ο κινηματογραφιστής «δεν απεικονίζει τον κόσμο από μια απόλυτη οπτική γωνία εκτός της ανθρώπινης εμπειρίας ούτε αντικειμενοποιεί τα υποκείμενά του με ένα ψύχραιμο βλέμμα από απόσταση, αλλά πλησιάζει κοντά τους»,¹⁷⁹ προσπαθώντας να αντιληφθεί τον άλλον, δηλαδή να δώσει σχήμα και μορφή σε «μια αίσθηση πιθανότητας να δημιουργηθεί αυτό το από κοινού τροφοδοτούμενο πεδίο συνείδησης του κόσμου, το οποίο συνδέει υποκείμενα, δημιουργό και θεατές, αλλά και σε μια αίσθηση αγάπης που νιώθει προς τα υποκείμενα κι η οποία αναβλύζει από την αναγνώριση ‘του ανυπολόγιστου βάρους της αληθινής ύπαρξης’ τους (σύμφωνα με την αλησμόνητη φράση του James Agee)».¹⁸⁰

Στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, καθώς «η αδιαφάνεια και η αμφισημία του οπτικού είναι από μόνες τους πηγές πιθανοτήτων παρά ελαττώματα», «οι καλύτερες ταινίες αυτού του είδους αποδίδουν το ίδιο οντολογικό βάρος τόσο στο ορατό όσο και στο αόρατο».¹⁸¹ Το ορατό και το αόρατο συμπίπτουν, διαπλέκονται το ένα με το άλλο: «το αόρατο δεν αποτελεί την άρνηση του ορατού, αλλά απλώς αυτό που μυστικά μοιράζεται μαζί του», άποψη του Merleau-Ponty την οποία συμμερίζεται κι ο MacDougall.¹⁸² Η σχέση του κινηματογραφιστή με τον κινηματογραφούμενο σε αυτό το είδος κινηματογράφου σε πολλές περιπτώσεις είναι έκδηλη και κινηματογραφείται αυτή η ίδια, αποτυπώνεται δηλαδή σε ίχνη φανερά για τον θεατή, παραδείγματος χάριν σε έναν διάλογο μεταξύ τους ή σε μια καταγεγραμμένη κίνηση τρυφερότητας του ενός προς τον άλλον. Σε άλλες περιπτώσεις πάλι, το ορατό για τον θεατή κουβαλά μέσα του με μυστικό τρόπο το αόρατο: την άδηλη διάσταση αυτής της σχέσης, τον μερλωποντιανό ενδιάμεσο κόσμο της διυποκειμενικότητας, στον οποίο επιτελείται η συμμετοχή και διαμόρφωση του ενός από τον κόσμο του άλλου και αντιστρόφως.

Η ταινία σε μια ιδανική της μορφή αποζητά να αιχμαλωτίσει αυτόν τον ενδιάμεσο κόσμο μεταξύ του κινηματογραφιστή και του κινηματογραφούμενου, ο οποίος είναι αποκλειστικά δικός τους, γιατί ορίζεται από τη μεταξύ τους συσχέτιση, από τον μεταξύ τους δεσμό. Η ταυτόχρονη παρουσία του δημιουργού και του υποκειμένου, η δημιουργία ενός διαμοιρασμένου χρόνου και χώρου μεταξύ τους αποτελεί τη βάση «της δημιουργίας για τον θεατή ενός κόσμου, ο οποίος διαθέτει τη δική του χωρική και χρονική ενότητα»,¹⁸³ επομένως θα μπορούσε κανείς να πει διαθέτει τη δική του ύπαρξη. Στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης και οι δύο συμμετέχοντες γίνονται ταυτόχρονα συν-δημιουργοί και συμπρωταγωνιστές του κόσμου αυτού, αναπαράσταση του οποίου είναι η κινηματογραφική ταινία. Ο καθένας από τους δυο βιώνει την ενσώματη εμπειρία της συνείδησης ενός κόσμου, ο οποίος διαμορφώνεται μέσα από την ενσώματη εμπειρία του άλλου και την τροφοδοτεί. Η σχέση αυτή προϋποθέτει τον αμοιβαίο σεβασμό από τη μια, και από την άλλη την κοινή θέληση

¹⁷⁸ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema* σ. 18

¹⁷⁹ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema* σ. 8

¹⁸⁰ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema* σ. 12

¹⁸¹ Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema* σ. 17

¹⁸² Taylor «Introduction», *Transcultural Cinema* σ. 13

¹⁸³ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 135

τους να υπερβούν τους εαυτούς τους. Καταλήγει, επομένως, να υπάρχει ως μια μορφή αλληλοπεριχώρησης, εφόσον ο καθένας παραχωρεί ελεύθερα στον άλλον ένα κομμάτι του εαυτού του, ώστε ο άλλος να υπάρξει μέσα από αυτό: ο κινηματογραφούμενος επιτρέπει στον κινηματογραφιστή να εισέλθει στον προσωπικό του χώρο κι ο κινηματογραφιστής από τη δική του πλευρά οριοθετεί τον εαυτό του, ώστε να δώσει χώρο στον κινηματογραφούμενο να είναι ο εαυτός του χωρίς να τον κατευθύνει και να τον περιορίζει. Αυτή η κατάσταση αλληλοπεριχώρησης, αυτή η μεταξύ τους σχέση αποκτά τελικά η ίδια μια οντότητα –φανερή ή αφανέρωτη– η οποία αιωρείται μεταξύ τους, ως ένα ενδιάμεσο χωρικό σχήμα εξίσου φυσικό, όσο συναισθηματικό και ψυχικό, απροσδιόριστο στη φύση του γιατί ως έναν βαθμό είναι άρρητο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η σκέψη κι η γλώσσα δεν παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στη σχέση αυτή.

Τελικά, η σχέση μεταξύ κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή υπονομεύει, όπως είναι φυσικό, κάθε έννοια αντικειμενικότητας.¹⁸⁴ Εδώ και δεκαετίες στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης το ζητούμενο έπαψε να είναι η «ακριβής μεταγραφή του κόσμου».¹⁸⁵ Όπως καταθέτουν οι Grimshaw και Ravetz:

Αντιθέτως, η παρατήρηση βασίζεται στη σχέση και βρίσκει έκφραση σε μια σχεδόν ανεπαίσθητη, γεμάτη κατανόηση στιγμή. [...] Επομένως, από τη στιγμή που παίρνουμε στα σοβαρά τη δυνατότητα της γνώσης μέσω της επαφής, είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε την επιτακτική ανάγκη ενός δημιουργικού άλματος στην καρδιά του Κινηματογράφου της Παρατήρησης.¹⁸⁶

Το άλμα αυτό επιτελείται εντός των ορίων της διυποκειμενικότητας που ορίζει η συνθήκη της κινηματογράφησης. Είναι το άλμα που δίνει τη δυνατότητα στον κινηματογραφιστή να παρατηρεί συμμετοχικά τη ζωή του κινηματογραφούμενου όχι από ένα προνομιούχο ή αποστασιοποιημένο σημείο θέασης, αλλά μέσω μιας ενσώματης οπτικής αντίληψης ανοικτής και ως εκ τούτου δεκτικής στη διαμόρφωση της από τον άλλον. Ή όπως είπε και ο Rouch: «για μένα, το να κάνεις μια ταινία σημαίνει το γράφεις με τα μάτια του άλλου, με τα αυτιά του άλλου, με ολόκληρο το σώμα του άλλου».¹⁸⁷

¹⁸⁴ Ruby, *Picturing Culture*, σ. 198

¹⁸⁵ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 136

¹⁸⁶ Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, σ. 136

¹⁸⁷ David MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006, σ. 251

Κεφάλαιο III

Η σχέση κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή κατά την πρακτική της κινηματογράφησης

*Ars longa, vita brevis*¹⁸⁸

Ο MacDougall είχε κάποτε αναφέρει πως «καμιά εθνογραφική ταινία δεν απλώς η καταγραφή μιας άλλης κοινωνίας: είναι πάντα η καταγραφή της συνάντησης μεταξύ του δημιουργού και αυτής της κοινωνίας».¹⁸⁹ Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας έγινε μια προσπάθεια να διερευνηθεί θεωρητικά το υπόβαθρο της συνάντησης αυτής πάνω στο οποίο χτίζεται η σχέση μεταξύ κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης υπό το πρίσμα της ενσώματης αντίληψης και της διυποκειμενικότητας του Γάλλου φιλοσόφου Maurice Merleau-Ponty. Η συνθήκη της κινηματογράφησης σχηματοποιεί κατ' αρχάς έναν ενδιάμεσο κόσμο μεταξύ των εμπλεκομένων σε αυτήν, διαμορφώνει και διαπλέκει αμφίδρομα την αντίληψη του ενός για την ύπαρξη του άλλου σε μια αζεδιάλυτη κατάσταση διυποκειμενικότητας και εκατέρωθεν συμμετοχικότητας. Οι πράξεις του ενός συναρμόττονται και συζευγνούνται με τις πράξεις του άλλου, καθεμιά παρακινημένη και συντονισμένη από και μέσω ενός ενσώματου προσανατολισμού προς τον άλλον. Απορροφημένοι κι οι δυο, εαυτός και άλλος, σε μια κοινή δράση ανταποκρίνονται ο ένας στον άλλον σε μια κατάσταση προστοχαστικότητας.¹⁹⁰ Έτσι, ο ενδιάμεσος μεταξύ τους χώρος λαμβάνει ξεχωριστή υπόσταση μέσα στην ταινία, κάποιες φορές φανερά κι άλλες αφανέρωτα, ακόμα και τότε, όμως, εγγεγραμμένος αόρατα στο σώμα της.

Στόχος του παρόντος κεφαλαίου είναι να παρατεθεί η προσωπική εμπειρία μου, ως ερασιτέχνης κινηματογραφίστριας, σε ό,τι αφορά την κινηματογραφική συνάντηση μου με το υποκείμενο της κινηματογράφησης μου, τον Γιώργο Αγγελίδη. Η κατάθεση της βιοματικής σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ του κινηματογραφιστή και του κινηματογραφούμενου στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης κρίνεται απαραίτητη με την ελπίδα να αναδειχθεί ως μια δυνατότητα και πιθανότητα ο τρόπος με τον οποίο το αφανές μονοπάτι που οδηγεί από την υποκειμενικότητα στη διυποκειμενικότητα να χαράζει τελικά τον δρόμο για το κινηματογραφικό δημιούργημα στο σύνολό του. Ταυτόχρονα, θα τεθούν ως έναν βαθμό και οι παράμετροι που περιορίζουν ενδεχομένως τα ίδια τα όρια της σύζευξης και της

¹⁸⁸ Μετάφραση στα Λατινικά από τον Marcus Fabius Calvus (περ. 1440-1527 μ.Χ.) των *Αφορισμών* του Ιπποκράτη (460-περ.-370 π.Χ.) οι οποίοι ξεκινούν με τη φράση: «Ο βίος βραχύς, η δε τέχνη μακρή, ο δε καιρός οξύς, η δε πείρα σφαλερή, η δε κρίσις χαλεπή».

¹⁸⁹ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 3

¹⁹⁰ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 32

συμμετοχικότητας διανοίγοντας έτσι έναν ορίζοντα διαλόγου με μελλοντικά ερευνητικά ερωτήματα σχετικά με το ζήτημα.

Η συγκεκριμένη κινηματογραφική συνάντηση μεταξύ μας έλαβε για πρώτη φορά χώρα τον Οκτώβριο του 2020 με αφορμή την παρακολούθηση εκ μέρους μου του μαθήματος «Κινηματογράφος της Παρατήρησης» με διδάσκοντες τους Εύα Στεφανή και Γιώργο Κραββαρίτη στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος των «Πολιτισμικών και Κινηματογραφικών Σπουδών» του ΕΜΜΕ. Σύμφωνα με το πρόγραμμα σπουδών, στόχος του μαθήματος είναι η δημιουργία μικρών ντοκιμαντέρ που εμπνέονται από τη μέθοδο του Κινηματογράφου της Παρατήρησης. Τόσο στην περιγραφή του μαθήματος στο πρόγραμμα σπουδών, αλλά πολύ περισσότερο στις ίδιες τις παραδόσεις των μαθημάτων γινόταν επισταμένη αναφορά από τους διδάσκοντες στο μεθοδολογικό κομμάτι της σχέσης του κινηματογραφιστή με τον κινηματογραφούμενο, εφόσον στο είδος αυτό του κινηματογράφου «η πραγματικότητα ανιχνεύεται μέσα από τη μακροχρόνια παραμονή με τους κινηματογραφούμενους, με τους οποίους δημιουργούνται σχέσεις εγγύτητας και αμοιβαίας εμπιστοσύνης».¹⁹¹

Η πρώτη μου επαφή με τον Γιώργο Αγγελίδη, τον 79χρονο ερασιτέχνη κατασκευαστή βιολιών, έγινε αρχικά με στόχο τη δημιουργία ενός μονοπλάνου ως άσκηση για το συγκεκριμένο μάθημα. Ο γιος του, και γνωστός μου, μεσολάβησε ζητώντας του εκ μέρους μου να μου επιτρέψει να τον κινηματογραφήσω για λίγο στο υπόγειο του σπιτιού του, το οποίο έχει μετατρέψει σε εργαστήριο κατασκευής βιολιών. Στο πρώτο αυτό γύρισμα μεταξύ αγνώστων, αποτυπώνονται φανερά τόσο η αμηχανία του κινηματογραφούμενου, ο οποίος σιωπηλά σκαλίζει ένα κομμάτι ξύλου όσο και η απειρία μου κυρίως σε ό,τι αφορά τεχνικά ζητήματα. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η απειρία πίσω από την κάμερα διευκόλυνε συγχρόνως από την πλευρά μου μια κατάσταση αντιληπτικής προφάνειας του άλλου σε ένα επίπεδο προ-στοχαστικό και προ-αντικειμενικό: ένα ασυνείδητο αντιληπτικό εμβάπτισμα σε έναν κόσμο άγνωρο μεν, τις επιφάνειες και τα σχήματα του οποίου, όμως, προσπαθούσα να ψηλαφίσω για πρώτη φορά οπτικά πίσω από τον φακό. Σε εκείνο το πρώτο γύρισμα, ο κόσμος του κινηματογραφούμενου δεν ήταν μπροστά στα μάτια μου, απέναντί μου δηλαδή· ο νους και το σώμα μου βυθίστηκαν την ώρα της κινηματογράφησης μέσα στον κόσμο-της-ζωής του κινηματογραφούμενου εντός του ενιαίου διυποκειμενικού κόσμου της αντίληψης καθιστώντας με μάρτυρα του κόσμου αυτού. Όπως ακριβώς αναφέρει κι ο Merleau-Ponty:

Ορατό και ρέον, το σώμα μου είναι ένα πράγμα ανάμεσα σε άλλα πράγματα· είναι ένα από αυτά. Υφασμένο στο ύφασμα του κόσμου, η συνεκτικότητά του είναι αυτή του πράγματος. Επειδή όμως κινείται και βλέπει

¹⁹¹ Στο ΦΕΚ 4584/ Β', 18.10.2018, σ. 55782

από μόνο του, συγκρατεί τα πράγματα σε έναν κύκλο γύρω από αυτό. Τα πράγματα είναι ένα προσάρτημα ή μια επέκταση του εαυτού. Χαράσσονται στην ίδια του τη σάρκα, είναι μέρος του πλήρους ορισμού του. Ο κόσμος είναι φτιαγμένος από το ίδιο το υλικό του σώματος.¹⁹²

Η σωματικότητά μου στο πρώτο εκείνο κινηματογραφικό γύρισμα ήταν από το «ίδιο υφάδι με τα πράγματα»: το σώμα μου συντονίστηκε τρόπον τινά, κατά το παράδειγμα ενδεχομένως του *cine-trance* του Rouch, «στους κανόνες του φυσικού χρόνου και του φυσικού χώρου στους οποίους υπακούουν και τα πράγματα και το ενσώματο υποκείμενο».¹⁹³ Ήταν ίσως μια μοναδική εμπειρία βίωσης που άγγιζε τα όρια της μιας και μόνης διασωματικότητας για την οποία κάνει λόγο ο Merleau-Ponty:

Τα δυο μου χέρια είναι «συμπαρόντα» ή «συνυπάρχουν», επειδή είναι χέρια ενός μόνο σώματος: ο άλλος εμφανίζεται με την επέκταση αυτής της συμπαρουσίας, εκείνος κι εγώ είμαστε σαν τα όργανα μιας μόνο διασωματικότητας (*intercorporéité*).¹⁹⁴

Ήδη από το πρώτο γύρισμα μού έγινε φανερό ότι η διαδικασία και ο άνθρωπος άξιζαν την αφοσίωσή μου κι έτσι, κάτι το οποίο ξεκίνησε ως μια μικρή δίλεπτη άσκηση κατέληξε ως μια ταινία του Κινηματογράφου της Παρατήρησης. Εφόσον εξαρχής αποφάσισα να την καταθέσω ως μέρος της διπλωματικής εργασίας στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος, πραγματοποίησα σε διάστημα δεκαπέντε σχεδόν μηνών τριάντα έξι γυρίσματα συνολικής διάρκειας περίπου τριάντα τριών ωρών. Το διάστημα αυτό της επαφής μας μέσω της διαδικασίας της κινηματογράφησης υπήρξε ικανό ως ένα βαθμό, ώστε να αναπτυχθεί ανάμεσά μας μια σχέση αλληλοσεβασμού και αμοιβαιότητας. Η κοινή λογική λέει, άλλωστε, ότι ο χρόνος είναι σύμμαχος των ανθρώπων που ενδιαφέρονται να γνωρίσουν ο ένας τον άλλον σε βάθος. Η επίσκεψή και παραμονή μου στο σπίτι αυτού του ανθρώπου χωριζόταν χρονικά σε δύο φάσεις: ξεκινούσε, θα μπορούσε να πει κανείς, ως μια κοινωνική επίσκεψη, στη διάρκεια της οποίας, παρόντων πολλές φορές κι άλλων μελών της οικογένειας, γνωριζόμασταν ανταλλάσσοντας απόψεις και αντιλήψεις περί της καθημερινότητας και της ζωής εν γένει, ενώ στη συνέχεια κατεβαίναμε στο υπόγειο του σπιτιού όπου ξεκινούσε το τελετουργικό της κινηματογράφησης. Η κατάβαση στο υπόγειο αποκτούσε έτσι διττή σημασία: αφενός όριζε την είσοδο στον προσωπικό χώρο του κινηματογραφούμενου, στο «καταφύγιό του» όπως ο ίδιος ανέφερε χαρακτηριστικά, και αφετέρου σηματοδοτούσε την έναρξη της επιτέλεσης των ρόλων

¹⁹² Ayşe Uslu, «Observational Cinema and Embodied Vision», İhsan Doğramacı Bilkent University, 2011, σ. 27

¹⁹³ Κόντος-Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 141

¹⁹⁴ Κόντος-Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 139

εκατέρωθεν, αυτών του κινηματογραφούμενου και της κινηματογραφίστριας, θέτοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τα σύνορα ενός ιδιαίτερου, δικού μας ενδιάμεσου διυποκειμενικού κόσμου.

Ωστόσο, αυτή ακριβώς η επιτέλεση του ρόλου για τον καθένα μας υπήρξε ένα από τα δυσκολότερα εμπόδια που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης τόσο για τη μεταξύ μας σχέση όσο και για την ίδια την ταινία. Ο κινηματογραφούμενος, νιώθοντας πολλές φορές αμηχανία από την έλλειψη καθοδήγησης εκ μέρους μου και μπροστά στην ενδεχόμενη σιωπή του χώρου, διακατεχόταν από την αγωνία να εξηγή την κάθε του κίνηση και ενέργεια ή να παραθέτει ιστορικές γνώσεις περί της κατασκευής βιολιών σε μια προσπάθειά να φανερώσει τα όσα γνώριζε σχετικά με το αντικείμενο. Με λίγα λόγια, επιτελούσε για την κάμερα τον ρόλο του κατασκευαστή βιολιών, ή σύμφωνα με τη διατύπωση του Young «έπαιζε»¹⁹⁵ τον εαυτό του λόγω της δικής μου παρουσίας. Θεωρούσε, τουλάχιστον στην αρχή, ότι έπρεπε να φανεί αντάξιος του λόγου για τον οποίο ήθελα να τον κινηματογραφήσω, εφόσον η κινηματογραφική μου παρουσία εστιαζόταν στο υπόγειό του την ώρα που αυτός κατασκεύαζε βιολιά κι έτσι θωρακιζόταν πίσω από τον συγκεκριμένο ρόλο. Με την ελπίδα, λοιπόν, να τον βοηθήσω να απελευθερωθεί από αυτόν τον ρόλο, η προσπάθειά μου επικεντρώθηκε αρχικά στο να τον πείσω διά λόγου ότι για μένα σημαντικότερος από τον κατασκευαστή βιολιών είναι ο ίδιος ο Γιώργος Αγγελίδης, ο οποίος σαν άνθρωπος έχει πολλαπλές διαστάσεις.

Προϊόντος του χρόνου, ωστόσο, συνειδητοποίησα ότι η δυσκολία δεν κρυβόταν στο να πείσω τον κινηματογραφούμενο όσο τελικά τον ίδιο τον εαυτό μου ότι ήταν απαραίτητο να κοιτάξω εγώ η ίδια πέρα από το στερεότυπο του ερασιτέχνη κατασκευαστή βιολιών για να καταφέρω πιθανόν να θεαθώ και να αναδείξω μέσα από την κάμερα κάποιες από τις διαστάσεις του κόσμου του ανθρώπου αυτού. Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Merleau-Ponty θεωρεί ότι το σώμα δεν είναι ένα παθητικό αντικείμενο του κόσμου αυτού, αλλά ακριβώς μέσω της αντίληψης του, το ενσώματο υποκείμενο εκδηλώνει μια αποβλεπτικότητα τόσο μέσα από τις κινήσεις όσο και μέσα από το βλέμμα του, το οποίο κατευθύνεται πάντα προς κάπου. Η Vivian Sobchack στο βιβλίο της *The Address of The Eye* ορίζει το βλέμμα ως ακολούθως:

Είναι μια δραστηριότητα υπαρξιακής και σημειωτικής επιλογής κατά την οποία το ορατό εγγράφεται σε εκείνον τον συνταγματικό συνδυασμό που αποκαλείται «οπτικό πεδίο» ως μια διαδικασία επιλογής από το αόρατο, από εκείνα τα παραδειγματικά ενδεχόμενα που προσφέρει ο κόσμος ως ορίζοντας.¹⁹⁶

Σύμφωνα με την άποψή της, δεν ανακαλύπτουμε μια δεδομένη πραγματικότητα, η οποία υπάρχει έξω από μας πλησιάζοντάς την, αλλά είμαστε σε μια συνεχή διαδικασία κατασκευής

¹⁹⁵ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 302

¹⁹⁶ Uslu, «Observational Cinema and Embodied Vision», σ. 41

κι επιλογής του νοήματος του κόσμου.¹⁹⁷ Κι ο ίδιος ο MacDougall, άλλωστε, δίνει έμφαση στην υπαρξιακή διάσταση της θέασης πέραν του ίδιου του φυσικού φαινομένου.¹⁹⁸ Στο βιβλίο του *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses* εκκινά από το βλέμμα στην καθημερινή πρακτική, το οποίο γεννά ένα νόημα που, ενώ αποτελεί μια αναγκαιότητα, καθίσταται την ίδια στιγμή εμπόδιο. Γράφει ο κινηματογραφιστής:

Το νόημα καθοδηγεί το βλέμμα μας. Μας επιτρέπει να κατηγοριοποιήσουμε τα αντικείμενα. Το νόημα χρωματίζει την εικόνα ενός ανθρώπου με ό,τι ξέρουμε γι' αυτόν. Είναι αυτό που κάνει τους ανθρώπους οικείους, ζωντανεύοντάς τους κάθε φορά που τους συναντάμε. *Αλλά το νόημα όταν το επιβάλλουμε στα πράγματα μπορεί και να μας τυφλώσει*, αναγκάζοντάς μας να δούμε μόνο αυτά που περιμένουμε να δούμε ή αποσπώντας μας εντελώς κι από το να κοιτάζουμε.¹⁹⁹

Το ίδιο μου το βλέμμα λοιπόν, καθώς κινούνταν εντός προκαθορισμένων σχημάτων νοήματος, με εμπόδιζε από το να δω πραγματικά τον άλλον. Ο MacDougall θεωρεί, ακολουθώντας την φαινομενολογική θεώρηση του κόσμου του Merleau-Ponty, ότι πριν οδηγηθούμε σε γενικότερες αφαιρέσεις και νοήματα, η απευθείας εμπειρία προηγείται αυτών των νοημάτων.²⁰⁰

Χρειάστηκε χρόνο για να αντιληφθώ ότι το εγχείρημα της κινηματογράφησης στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης είναι συνώνυμο του ενδεχόμενου και του ανοιχτού προς πάσα κατεύθυνση. Όπως ακριβώς συμβαίνει στη ζωή, έτσι και στο γύρισμα τίποτα και κανείς δεν μπορεί να εγγυηθεί εκ των προτέρων κάτι βέβαιο ως αποτέλεσμα, γεγονός που απαιτεί από τον κινηματογραφιστή την αρετή της υπομονής, αλλά και την ικανότητα εμπιστοσύνης τόσο στον εαυτό όσο και στον άλλον, ώστε κατά τη διαδικασία της αναζήτησης της αλήθειας του άλλου, ο κινηματογραφιστής να μην παγιδευτεί στον συμβιβασμό της απεικόνισης του εύκολου και ολοφάνερου. Για το υποκείμενο που θεάται, τα προφανή πολλές φορές κρύβουν τη θέα των αφανών σε μια ψευδαίσθηση του αληθινού. Διαπίστωσα ότι ως κινηματογραφίστρια ήταν ανάγκη να μην κοιτώ μέσα από τον φακό με τον τρόπο που συνήθως βλέπω γύρω μου, εφόσον η γνήσια κινηματογραφική παρατήρηση αντιτίθεται στην τάση να βλέπει κανείς όπως και ό,τι βλέπουν όλοι και να αναγνωρίζει μπροστά του αυτό που του είναι ήδη γνωστό, σε αναζήτηση ίσως ασφάλειας και σιγουριάς. Εντός αυτής της λογικής, η απλή καταγραφή της πραγματικότητας ως αντιγραφή της δεν παρουσιάζει καμιά δυσκολία, αλλά και κανένα ενδιαφέρον, μιας και κατ' αυτόν τον τρόπο η ταινία καταντά απλώς ένα *speculum mundi*. Η

¹⁹⁷ Uslu, «Observational Cinema and Embodied Vision», σ. 62-3

¹⁹⁸ Uslu, «Observational Cinema and Embodied Vision», σ. 63

¹⁹⁹ MacDougall, *The Corporeal Image*, σ. 1

²⁰⁰ Uslu, «Observational Cinema and Embodied Vision», σ. 62-3

πρόκληση και η δυσκολία του εγχειρήματος έγκειται στην αιχμαλώτιση και ανασύσταση του κόσμου του κινηματογραφούμενου ως μια υπέρβαση της πραγματικότητάς του, καθώς εν τέλει αυτή δεν συνιστά ούτε έναν αντικειμενικό κόσμο που υπάρχει εκεί έξω πέρα από τον κινηματογραφιστή ούτε έναν προκαθορισμένο υποκειμενικό κόσμο εντός της συνείδησής του και μόνο, αλλά έναν κόσμο που περιμένει τον κινηματογραφιστή να επιτελέσει το δημιουργικό άλμα για να τον αντιληφθεί φαινομενολογικά και να τον ανακαλύψει. Ο Κόντος επεξηγεί καθαρά τη σχέση υποκειμένου και κόσμου στο φαινομενολογικό σύμπαν του Merleau-Ponty:

Το ενσώματο υποκείμενο και ο κόσμος συγκροτούνται ταυτόχρονα και, μάλιστα, ως ένα διαρκώς ημιτελές σύμπλεγμα, όπου το ενσώματο υποκείμενο αποτελεί δύναμη του κόσμου της αίσθησης, όχι κάτι απέναντι από τον κόσμο ή κάτι που αντιπροσωπεύει την εξουσία κάποιας συνείδησης.²⁰¹

Δημιουργείται έτσι, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς, μια πιθανότητα η ταινία να γίνει «μια διαδικασία ανακάλυψης αυτή η ίδια, η οποία παράγει γνώση μέσα από όλα τα στάδια της παραγωγής της».²⁰²

Η αναζήτηση στιγμών της αλήθειας του κόσμου του κινηματογραφούμενου και, ως εκ τούτου, η διαδικασία της αναζήτησης του τρόπου της παρατήρησης του, αναπόφευκτα με έφερε αντιμέτωπη με το ερώτημα σχετικά με το γιατί ήθελα να τον παρατηρήσω, σχετικά δηλαδή με τα κίνητρά μου σε ό,τι αφορά την ταινία. Για ποιο λόγο ήθελα πραγματικά να κινηματογραφήσω τη ζωή αυτού του ανθρώπου; Τι με έσπρωχνε στο υπόγειό του; Πέρασαν πολλοί μήνες μέχρι να συνειδητοποιήσω τη λανθασμένη οπτική μου γωνία. Παρόλο που δεν υπήρχε καμία ανάγκη επαγγελματικής προοπτικής, δεν εξέλιπε ωστόσο η από πλευράς μου πρακτική σύνδεση του καλλιτεχνικού έργου με τη διπλωματική εργασία, η οποία έδινε μια χρησιμοθηρική διάσταση στο όλο εγχείρημα. Όταν την ανέλαβα, τη φανταζόμουν ως μια διαδικασία τυπική και διεκπεραιωτική για την οποία δεν μπορούσα να προβλέψω ότι θα με εμπλέξει σε μονοπάτια εσωτερικής αναζήτησης, στοχασμού και συσχέτισης με τον άλλον. Παράλληλα με αυτό, η ενσώματη σκοπιά θέασης του άλλου βρισκόταν τοποθετημένη, εκκινούσε και κατέληγε στο σημείο του εαυτού. Καθώς δεν είχα ασχοληθεί ποτέ ξανά με την κινηματογράφιση, βρήκε εκεί διέξοδο μια εσωτερική ανάγκη δημιουργικής έκφρασης μεν, η οποία όμως, στα αρχικά της τουλάχιστον στάδια, ήταν ασυναίσθητα συνυφασμένη με τη ματαιόδοξη επιθυμία της προσωπικής αναγνώρισης. Οι παραπάνω λόγοι σε συνδυασμό με την πιεστική διάσταση του χρόνου κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, έθεταν τις βασικές παραμέτρους στη σχέση μου με τον κινηματογραφούμενο, του οποίου τις ενέργειες είχα

²⁰¹ Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 137

²⁰² Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 6

καταστήσει αντικείμενο της διαδικασίας της παρατήρησης και του βλέμματος μου, «όπως τις ενέργειες ενός εντόμου».²⁰³ Τα γυρίσματα ως εκ τούτου λάμβαναν τότε τη μορφή μιας βιαστικής διεκπεραίωσης προειλημμένων αποφάσεων και τότε αυτήν μιας απόμακρης κι αποστασιοποιημένης καταγραφής ενός ξένου προς εμένα κόσμου.

Το πλήθος των συζητήσεων καθ' όλη τη διάρκεια της μαθητείας μου με τον επιβλέποντα την εργασία, σκηνοθέτη Γιώργο Κραββαρίτη, με βοήθησαν να αντιληφθώ πως το μεγαλύτερο εμπόδιο στην κινηματογράφηση του άλλου είναι κυρίως ο ίδιος ο εαυτός.²⁰⁴ Μου έγινε έτσι φανερός ο λόγος εξαιτίας του οποίου είχα απωλέσει σε μεγάλο βαθμό την αντιληπτική προφάνεια που βίωσα την πρώτη φορά στο εργαστήριο αυτού του ανθρώπου, τότε που, χωρίς να έχω καμιά επίγνωση ή προσδοκία, καταδύθηκα ενσώματα και προ-στοχαστικά στο υπόγειο του και ανακάλυψα την πρωτόγνωρη αίσθηση αυτής της κατάδυσης. Η κατάδυση αυτή, ωστόσο, προϋποθέτει κατ' αρχήν την απέκδυση του εαυτού από τη συνείδηση του· προϋποθέτει, επίσης, τη φαινομενολογική διάσταση της αντίληψης του άλλου εντός του πλέγματος της μερλωποντιανής διυποκειμενικότητας:

Βιώνω το σώμα μου ως δύναμη ορισμένων συμπεριφορών και ενός ορισμένου κόσμου [...] και ακριβώς το σώμα μου είναι αυτό που αντιλαμβάνεται το σώμα του άλλου και βρίσκει σ' εκείνο κάτι σαν θαυμαστή προέκταση των δικών του αποβλέψεων, έναν οικείο τρόπο αντιμετώπισης του κόσμου· εφεξής, καθώς τα μέρη του σώματός μου συναπαρτίζουν ένα σύστημα, το σώμα του άλλου και το δικό μου αποτελούν ένα μόνο όλο, είναι οι δύο όψεις ενός και του ίδιου φαινομένου, και η ανώνυμη ύπαρξη, το ίχνος της οποίας είναι κάθε στιγμή το σώμα μου, κατοικεί εφεξής και τα δύο αυτά σώματα συγχρόνως.²⁰⁵

Ο Merleau-Ponty υποστηρίζει ότι πριν από οποιοδήποτε νοητικό ενέργημα «εγώ κι ο άλλος συζευγνύομαστε σε μια ανώνυμη σωματική ύπαρξη, όπου το δικό μου σώμα και το σώμα του άλλου συνιστούν δύο στιγμές του ίδιου φαινομένου».²⁰⁶ Ωστόσο, όπως ξεκαθαρίζει κι ο Κόντος: «ο Merleau-Ponty δεν θέλει να αρνηθεί τη διάκριση εγώ-άλλοι, να μας εγκαταστήσει μια για πάντα στην επικράτεια μιας αδιαφοροποίητης, ανώνυμης διυποκειμενικότητας». Ο μελετητής αναφέρει παραδείγματα σχέσεων, όπως «η φιλία, η θυσία ή ακόμα και ο έρωτας» στις οποίες «το όνομά μας διαδραματίζει έναν πρωταγωνιστικό ρόλο ή έχει μια απάρακαμπτη παρουσία». Με τα λόγια του Merleau-Ponty: «υπάρχει εν προκειμένω ένας βιωμένος

²⁰³ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 604

²⁰⁴ Κραββαρίτης, ό. π.

²⁰⁵ Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 593

²⁰⁶ Ευάγγελος Σπαθής, «Ο άλλος και ο ανθρώπινος κόσμος: Η διυποκειμενικότητα στη φιλοσοφική σκέψη του Μερλώ-Ποντύ», σ. 55-56

σολιμισμός που δεν μπορεί να ξεπεραστεί». Η σχέση του κινηματογραφούμενου με τον κινηματογραφιστή φέρει ως ένα βαθμό ομοιότητες με τις παραπάνω σχέσεις στις οποίες «εγώ είμαι αυτός που διαχειρίζομαι τη δική μου ζωή και την προσφέρω απλόχερα ή και απροϋπόθετα».²⁰⁷ Η μεγαλύτερη δυσκολία του εγχειρήματος της κινηματογράφησης ήταν ότι, για να πείσω τον άλλο να απεκδυθεί τον ρόλο του και να ανοιχτεί σε μένα, όφειλα πρώτα εγώ να καταδυθώ στον κόσμο του και να ανοιχτώ σε αυτόν, να βιώσω την ουσιαστική συνύπαρξή μας εντός του δικού μας διάμεσου διποκειμενικού κόσμου με την ελπίδα να την βιώσει κι αυτός.

Ο MacDougall σε συνέντευξή του στον Taylor αναφέρει πώς «στο πεδίο της κινηματογράφησης οι δημιουργοί των ταινιών αυτών δεν διαθέτουν μια μοναδική, συνεχή προσωπική ταυτότητα, αλλά η έννοια του εαυτού τους βρίσκεται διαρκώς σε μια παλιρροϊκή κίνηση –πότε αποτραβιέται ξέχωρα κι αυτόνομα και πότε ξεχειλίζει, καθώς συγχωνεύεται με την εμπειρία των άλλων».²⁰⁸ Η έννοια αυτή της συμμετοχικότητας, η αίσθηση του εαυτού ως μέρους του άλλου – αλλά και η διαμόρφωση του άλλου μέσα από τον εαυτό– είναι μια διαδικασία που απαιτεί χρόνο και διάθεση εκατέρωθεν και που εν τέλει επιτελείται με τον προσωπικό τρόπο του κάθε δημιουργού. Στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, παρά το γεγονός ότι, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Young, «αυτός δεν αποτελεί μια άσκηση κινηματογράφησης τόσο, όσο μια άσκηση ανθρωπίνων σχέσεων»,²⁰⁹ δεν υπάρχει εγχειρίδιο οδηγιών για την εξάσκηση στις σχέσεις αυτές. Ο κάθε κινηματογραφιστής καλείται να εξετάσει θαρραλέα τις παραμέτρους της κάθε σχέσης, να σκάψει βαθιά ένδον τα πετρώματα του εαυτού για να τον αποδεσμεύσει από τα βάρη του σε μια προσπάθεια συνάντησης με τον άλλον και σύζευξης με τον κόσμο του. Η προσπάθεια αυτή πότε οδηγεί σε αδιέξοδο και πότε σε ξέφωτο.

Όσο περνούσε ο καιρός ο κινηματογραφούμενος Γιώργος Αγγελίδης μου εκμυστηρεύτηκε από την πλευρά του ότι η διαδικασία της κινηματογράφησης ήταν και για τον ίδιο μια διαδικασία ενδοσκόπησης, επίπονη πολλές φορές, όπως κάθε διαδικασία εξόρυξης. Η διαμεσολάβηση της κάμερας τον ωθούσε στην ψυχαναλυτική αποκάλυψη γεγονότων του παρελθόντος ή σκέψεων για το παρόν και το μέλλον που δεν τα μοιραζόταν εύκολα κατά το ρουσιακό πρότυπο της απελευθέρωσης του εαυτού στο *cinéma vérité*. Καθώς ο ίδιος επέλεξε να ζει ένα είδος ζωής μακριά από το κοινωνικό σύνολο, το ενδιαφέρον μου και η κινηματογραφική παρουσία μου στον ακατάστατο προσωπικό του χώρο, τον αποδέσμευε αφενός από την ανούσια ευπρέπεια των κοινωνικών επαφών και τον ωθούσε αφετέρου σε ένα άνοιγμα προς μια συσχέτιση και επι-κοινωνία μαζί μου, την οποία φάνηκε να έχει ανάγκη. Η κατάβαση του στο υπόγειο, το αποτράβηγμά του από τους υπόλοιπους και η χειρωνακτική

²⁰⁷ Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διποκειμενικότητας*, σ. 142

²⁰⁸ Ilisa Barbash, David MacDougall, Lucien Taylor, Judith MacDougall, «Reframing Ethnographic Film: A “Conversation” with David MacDougall and Judith MacDougall», *American Anthropologist*, New Series, Vol. 98, No. 2 (Jun., 1996), pp. 371-387, σ. 9

²⁰⁹ Henley, «The Authoring of Observational Cinema», σ. 217

εργασία του τον έκαναν να νιώθει ο εαυτός του, ωστόσο το αντικαθρέφτισμα αυτού του εαυτού μέσω της κάμερας αποτέλεσε και για τον ίδιο ένα έναυσμα να τον αναστοχαστεί μέσα από τα δικά μου μάτια.

Η ταινία *στραντιβάρι* (2022)²¹⁰ επιχειρεί να αποτυπώσει κινηματογραφικά το πορτρέτο αυτού του ξεχωριστού ανθρώπου, του 79χρονου συνταξιούχου δασκάλου Γιώργου Αγγελίδη, ο οποίος τα τελευταία τριάντα χρόνια της ζωής του περνά το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας – αλλά και της νύχτας του – απασχολούμενος ερασιτεχνικά με την κατασκευή βιολιών σε έναν αποκλειστικά προσωπικό του χώρο, στο εργαστήριό του στο υπόγειο του σπιτιού του, όπου απομονώνεται από τον υπόλοιπο κόσμο. Ως πρότυπό του στην κατασκευή έχει τον αξεπέραστο Αντόνιο Στραντιβάρι, τον Κρεμονέζο κατασκευαστή των διασημότερων βιολιών στον κόσμο, ο οποίος, κατά τον θρύλο, πέθανε στα ενενήντα τρία του χρόνια επί το έργον, την ώρα δηλαδή που κατασκεύαζε ένα βιολί. Η ταινία αποπειράται να αιχμαλωτίσει την αγάπη, την αφοσίωση και το πάθος του κινηματογραφούμενου γι' αυτό που κάνει, κυρίως μέσα από τη σχέση του ως δημιουργού με τα δημιουργήματά του, στην προκειμένη περίπτωση σχέση βαθιά και πατρική. Ο Γιώργος Αγγελίδης έχει ως σήμερα κατασκευάσει εκατόν είκοσι βιολιά προσπαθώντας κάθε φορά να βελτιώσει το έργο του κι έχοντας ως στόχο να πλησιάσει τη δημιουργία του τέλειου βιολιού, κατά το πρότυπο του Στραντιβάρι. Σημαντική παράμετρος της μοναδικότητας της σχέσης του με τα δημιουργήματά του είναι ότι, όσες φορές κι αν του ζητήθηκε, αρνήθηκε να πουλήσει τα βιολιά του. Τα κρατάει εκεί, κρεμασμένα στους τοίχους του σπιτιού του, «ως σωματοφύλακές του», όπως λέει ο ίδιος. Μία φορά μόνο έγινε επίορκος αυτής της απόφασής του και πείστηκε από τον γιο του να πουλήσει ένα βιολί, το νούμερο 16, γεγονός που τον βαραίνει γιατί το μετάνιωσε κι έτσι το θεωρεί ένα «δόντι βγαλμένο ή ένα παιδί που το έδωσε για υιοθεσία» κατά τα λεγόμενά του.

Πέρα από τα όσα συνθέτουν το πραγματολογικό πλαίσιο, η ταινία προσπαθεί να αποδώσει μέσα από τα πλάνα – αλλά και μέσα από τους ιδιαίτερους ήχους της και τις σιωπές – ένα μέρος του κόσμου του ανθρώπου αυτού με το οποίο έχει ταυτιστεί σε μεγάλο βαθμό η ύπαρξή του. Ο Γιώργος Αγγελίδης καθώς διαβαίνει το κατώφλι του υπογείου του για να συναντήσει μέσα από τη δουλειά του τον μέντορά του, τον Στραντιβάρι, αποκόβεται, ταυτόχρονα, από τον υπόλοιπο κόσμο και τις κοινωνικές συναναστροφές. Η εκούσια αυτή απομόνωσή του αποκαλύπτει ένα βασικό στοιχείο του χαρακτήρα του, όχι μόνο γιατί δείχνει έναν άνθρωπο μοναχικό που επέλεξε να απολαμβάνει κυρίως την παρέα των βιολιών του· η μόνωση του πρωταγωνιστή της ταινίας σχετίζεται και με το γεγονός ότι αυτός δεν επιζητά την αναγνώριση από κανέναν γι' αυτό που κάνει. Παλεύει μόνος του να δαμάσει το σκληρό ξύλο, να το λαξεύσει με τα χέρια του σε κάτι ζωντανό που έχει ψυχή και όλον του αυτόν τον μόχθο δεν τον μοιράζεται με κανέναν, δεν τον ενδιαφέρει να θαυμάσει το έργο του κανείς· με

²¹⁰ Η ταινία βρίσκεται σε διαδικασία παραγωγής.

ταπεινότητα και μετριοφροσύνη διάγει τον μονήρη βίο του μέσα σε ένα ιδιαίτερο σύμπαν σιωπής που διακόπτεται μόνο από τους ήχους του σκαλίσματος και του τριψίματος του ξύλου.

Ταυτόχρονα, η σιωπή που επικρατεί στο υπόγειο είναι από μόνη της μια όψη της φθοράς. Ο χώρος του υπογείου κυριαρχείται, εν τέλει, από μια αντινομία, καθώς μέσα από μια χαοτική κατάσταση— έναν «κόσμο μπαρόκ», κατά την αγαπημένη διατύπωση του Merleau-Ponty για τον κόσμο της αντίληψης²¹¹ αναδύεται μια δημιουργία χαρακτηριστικής ομορφιάς, ένα έργο που μπορεί να ζήσει για πάντα. Στην ταινία γίνεται φανερό ότι, από τη μια, τα πάντα μέσα σ' εκείνο το υπόγειο είναι παλαικά, φέρουν έντονη πάνω τους τη σφραγίδα της φθοράς του χρόνου. Ο χαλασμένος ανεμιστήρας, με τον οποίο συνομιλεί ο πρωταγωνιστής για να του κρατά παρέα, τα παλιά έπιπλα, τα ξεχαρβαλωμένα αντικείμενα και οι καθρέφτες που σκεπάζονται από τη σκόνη του ξύλου, αλλά κι αυτός ο ίδιος ο πρωταγωνιστής με τα σημάδια του γήρατος στο πρόσωπο και τα χέρια του. Από την άλλη, ωστόσο, μέσα σε αυτό το περιβάλλον όπου τα πάντα φθίνουν σιγά σιγά, γεννιέται κάθε τόσο ένα βιολί: ένα συγκινητικό σημάδι ζωής, ένα σύμβολο αθανασίας και αντίστασης μπροστά στην ανελέητη φθορά του χρόνου.

Στην πράξη, το μεγαλύτερο μέρος των γυρισμάτων περιελάμβανε την διαδικασία κατεργασίας του ξύλου εκ μέρους του. Από γύρισμα σε γύρισμα, η κοπιώδης απελευθέρωση από τον εαυτό και η συνάντηση με τον άλλον ταυτίστηκε μέσα μου με το σκάλισμα του ξύλου από την πλευρά του. Στο βιβλίο του *Η Ψυχανάλυση της Φωτιάς*, σε μια απόπειρα να ψυχαναλύσει τις χειρωνακτικές δραστηριότητες των προϊστορικών ανθρώπων, ο Gaston Bachelard αναφέρεται στην ψυχική διάσταση που λαμβάνει η ρυθμική δουλειά: «το χέρι που τρίβει, το ξύλο που χτυπά, η φωνή που τραγουδά, όλα ενώνονται μέσα στην ίδια αρμονία, μέσα στην ίδια ρυθμική δυναμογονική».²¹² Για τον Bachelard η ρυθμική δουλειά είναι μια χρονική πραγματικότητα στην οποία «ολόκληρη η ύπαρξη γιορτάζει». «Η ευρυθμία μιας ενεργητικής τριβής, με την προϋπόθεση ότι είναι αρκετά απαλή και παρατεταμένη, είναι καθοριστική για την ευφορία».²¹³ Αυτή η συντονισμένη, αργή, ρυθμική κίνηση, λοιπόν, όπως ακριβώς ένα χάδι, είναι μια διαδικασία η οποία ενδεχομένως, ενεργοποιεί τη λίμπιντο και προσφέρει ευφορία σε αυτόν που την επιτελεί. «Έτσι εξηγείται», λέει ο φιλόσοφος, «η χαρά της τριβής, της στίλβωσης, της λείανσης».²¹⁴ Η τριβή, η στίλβωση, η λείανση, όμως, αφορούν μια σχέση με την πέτρα, η οποία δέχεται ευεργετικά τις δραστηριότητες αυτές της επεξεργασίας: όταν η τριβή, η στίλβωση, η λείανση τελειώσουν, η πέτρα λάμπει.²¹⁵ Στην περίπτωση του *στραντιβάρι*, σε πολλές στιγμές ο Γιώργος Αγγελίδης δεν λάξευε μόνο το ξύλο για να δημιουργήσει από το κούτσουρο ένα βιολί: λείαινε εντός μου ρυθμικά κι επίμονα τις δικές μου γωνίες που εξείχαν

²¹¹ Κόντος-Κακολύρης, *Η Φαινομενολογία της διποκειμενικότητας*, σ. 139

²¹² Gaston Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, μτφ. Εμίρης Γιάννης, Αθήνα: Ερατώ, 1987, σ. 62

²¹³ Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, σ. 64

²¹⁴ Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, σ. 64

²¹⁵ Bachelard, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, σ. 65

και εμπόδιζαν έτσι τη μεταξύ μας κοινωνία. Η διαδικασία του λαξεύματος είναι ευεργετική τόσο γι' αυτόν που την επιτελεί, σύμφωνα με τον Bachelard, όσο και γι' αυτόν που τη δέχεται. Η παρουσία μου σε εκείνο το αποκομμένο από τον υπόλοιπο κόσμο υπόγειο μού παρείχε την ευκαιρία—μέσω της συσχέτισής μου με τον κινηματογραφούμενό μου—να χαμηλώσω την ένταση και τον θόρυβο του υπόλοιπου κόσμου γύρω μου και να αφεθώ στην τριβή του σκαψίματος τόσο του εξωτερικού όσο και του εσωτερικού, να αισθανθώ το χάδι του ανθρώπου αυτού πάνω στο ξύλο και μέσα μου.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να γίνει ξεκάθαρο ότι η διαδικασία των γυρισμάτων στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, ιδωμένη υπό το πρίσμα της φαινομενολογικής ενσώματης αντίληψης και διυποκειμενικότητας του Merleau-Ponty, δεν αποτελεί για τον κινηματογραφιστή και τον κινηματογραφούμενο μια κατάσταση απλώς και μόνο συναισθηματική ή άλογη. Όποιος έχει ασχοληθεί με το εγχείρημα της κινηματογράφησης, έστω κι ερασιτεχνικά, αντιλαμβάνεται ότι ο κινηματογραφιστής καλείται σε κάθε γύρισμα να ενεργοποιήσει τη λογική του· δεν ενεργεί άνευ αυτής. Η προσέγγιση της κινηματογραφικής διαδικασίας μέσω της ενσώματης αντίληψης και διυποκειμενικότητας αφορά μια κατάσταση αντίληψης που συνδέεται άμεσα με τη λογική και τη νοημοσύνη, εφόσον καταλήγει σε ένα βίωμα κατανόησης και συνείδησης. Η διχοτομία του μυαλού και του σώματος είναι αυτή που ελέγχεται, ουσιαστικά, από τον φιλόσοφο, γιατί, κατά τον ίδιο, τα δύο αυτά στοιχεία, ο νους και το σώμα, αποτελούν μια ολότητα. Στην κινηματογράφηση μπορεί κανείς να βλέπει με τα μάτια του μυαλού και μόνο, με έναν τρόπο μηχανικό και αποσωματοποιημένο, ωστόσο, η συγκεκριμένη απόπειρα προσέγγισης της διαδικασίας του γυρίσματος προτείνει έναν διαφορετικό δρόμο προς αυτήν την κατανόηση και την συνείδηση, προτείνει το φαινομενολογικό μονοπάτι του Merleau-Ponty προς την κατάκτηση της γνώσης. Αν δώσουμε τον λόγο στον ίδιο τον φιλόσοφο, αυτός ισχυρίζεται ότι:

Με την έκφραση «κυριαρχία της αντίληψης», εννοούμε ότι το βίωμα της αντίληψης συνιστά την παρουσία μας τη στιγμή που τα πράγματα, οι αλήθειες, οι αξίες διαμορφώνονται για μας· αυτή η αντίληψη είναι ένας *Λόγος* που γεννιέται· μας διδάσκει, έξω από κάθε δογματισμό, τις πραγματικές συνθήκες της ίδιας της αντικειμενικότητας· μας εγκαλεί στο καθήκον της γνώσης και της πράξης. Δεν αποτελεί ζήτημα περιορισμού της ανθρώπινης γνώσης στις αισθήσεις, αλλά [ζήτημα] αρωγής στη γέννηση

αυτής της γνώσης, το να γίνει δηλαδή [η γνώση] τόσο αισθητή όσο το αισθητό, να ανακτήσει τη συνειδητότητα του λόγου.²¹⁶

Σε κάθε περίπτωση, τα όρια των δυνατοτήτων προσέγγισης της ετερότητας εντός του φαινομενολογικού πλαισίου της ενσώματης αντίληψης και της διυποκειμενικότητας κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων δοκιμάζονται και τα ίδια, όπως έγινε φανερό, σε κάθε γύρισμα, καθώς τότε διευρύνονται και τότε στενεύουν, μιας και –σε τελική ανάλυση–αφορούν τη σχέση δύο ανθρώπων και τις συνθήκες υπό τις οποίες αναπτύσσεται η σχέση αυτή. Οι ίδιες οι πρακτικές συνθήκες του γυρίσματος καθορίζουν πολλές φορές τη μεταξύ τους σχέση. Στην περίπτωση του *στραντιβάρι*, οι πρακτικές συνθήκες της κινηματογράφησης επηρεάστηκαν ουκ ολίγες φορές και από τις δυσκολίες που αντιμετώπισα σε ό,τι αφορά τα τεχνικά και τεχνολογικά ζητήματα, τον χειρισμό δηλαδή της κάμερας και του εξοπλισμού, λόγω της απειρίας μου, η οποία μου προκαλούσε– τουλάχιστον στην αρχή– αμηχανία και νευρικότητα και με έβγαζε εκτός κλίματος. Και στο κομμάτι αυτό, βέβαια, η συμβολή του ίδιου του κινηματογραφούμενου υπήρξε για μένα καθοριστική, εφόσον με την εμπιστοσύνη και την υπομονή που έμπρακτα επεδείκνυε απέναντί μου, με βοηθούσε να εισέλθω ουσιαστικά και πάλι εντός του κόσμου του. Από την άλλη, υπήρξαν φορές που ο κινηματογραφούμενος αντιμετώπιζε προβλήματα υγείας, τόσο ο ίδιος όσο και μέλη της οικογένειάς του, που τον επηρέαζαν σωματικά και ψυχικά με αποτέλεσμα να μην έχει διάθεση για κινηματογράφηση, γεγονός που όφειλα από την πλευρά μου να σεβαστώ. Οι περιπτώσεις των γυρισμάτων εκείνων, όταν ένας από τους δυο μας ή και οι δύο μας απομονωνόμασταν μέσα στα όρια του εαυτού και δεν τον υπερβαίναμε για να πλησιάσουμε ο ένας τον άλλον (τα οποία δεν ήταν και λίγα ή μπορεί τελικά να ήταν και τα περισσότερα) αποτυπώνονταν τελικά στο ίδιο το υλικό της κινηματογράφησης.

Ο ενδιάμεσος χώρος της διυποκειμενικότητας μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενου, των οποίων οι ξεχωριστές υποκειμενικότητες αλληλοδιαμορφώνονται διαλεκτικά και ενσώματα μέσω της αντίληψης του ενός από τον άλλον –έτσι ακριβώς όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τα λόγια του Merleau-Ponty: «κάθε αντίληψη είναι μια επικοινωνία ή μια κοινωνία, η ανάληψη ή η εκπλήρωση από εμάς μιας εξωγενούς πρόθεσης, ή, από την άλλη πλευρά, η απόλυτη έκφραση έξω από τους εαυτούς μας των αντιληπτικών μας δυνάμεων και μια συνουσία, ας πούμε, του σώματός μας με τα πράγματα»²¹⁷ δεν αποτελεί ένα δεδομένο τόπο και τρόπο συνάντησης, πόσω δε μάλλον ένα μέγεθος μετρήσιμο ή απαριθμήσιμο. Είναι σημαντικό να ειπωθεί, δηλαδή, ότι η ενσώματη αντίληψη και η διυποκειμενικότητα ως υπόβαθρο της σχέσης των εμπλεκομένων στην κινηματογράφηση δοκιμάζονται και αυτές οι ίδιες σε κάθε γύρισμα· όπως, επίσης, και ότι δεν συνιστούν απαραίτητως τον κανόνα της

²¹⁶ Uslu, «Observational Cinema and Embodied Vision», σ. 37

²¹⁷ Uslu, «Observational Cinema and Embodied Vision», σ. 36

κινηματογράφησης, γιατί πολύ απλά στην τέχνη δεν υπάρχουν κανόνες που να καθορίζουν το πλάτος, το βάθος ή την ένταση του βιώματος. Όπως ειπώθηκε ήδη, κάθε ντοκιμαντέρ αποτελεί τη συνάντηση του δημιουργού με τον κόσμο: στη συνάντηση αυτή ο ίδιος ο δημιουργός θέτει πρώτος, τελικά, τις παραμέτρους της σχέσης και αποφασίζει το βαθμό της σύζευξης ή της αποστασιοποίησης από τον κόσμο και τους άλλους.

Στην ταινία *Peter Murray* (1975) των Di Goia και Hancock, ο ομώνυμος πρωταγωνιστής προσπαθεί να βγάλει προς τα έξω, με τη λεπίδα του μαχαιριού του, το «φως» που ενυπάρχει σε κάθε κομμάτι ξύλου, λέγοντας χαρακτηριστικά: «όση πιο πολύ ενέργεια βάλεις σε ένα κομμάτι ξύλου, τόσο πιο φωτεινό το φως του».²¹⁸ Ενέργεια δεν χρειάζεται μόνο το σκάψιμο του ξύλου και το λάξευμα μιας κουνιστής καρέκλας ή ενός βιολιού, ενέργεια απαιτεί και το λάξευμα του ενδιάμεσου κόσμου της διωποκειμενικότητας μέσα στον οποίο διαμορφώνεται η σχέση μεταξύ κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή, το φως της οποίας υποφώσκει αδιόρατα και τυλίγει και τους δυο στο σώμα της ταινίας, τόσο αυτόν που βρίσκεται μπροστά στην κάμερα όσο κι αυτόν που βρίσκεται πίσω από αυτήν. Όσο ο Γιώργος Αγγελίδης πάσχιζε σκαλίζοντας το ξύλο για να φτιάξει το 116^ο του βιολί, εγώ πάσχιζα σκαλίζοντας μέσα μου σε βάθος για να φτιάξω την πρώτη μου ταινία. Αυτή η αναζήτηση της διάστασης του βάθους ή αλλιώς της συμμετοχικότητας μέσα από τη διωποκειμενική σύζευξη με τον άλλον, διάσταση την οποία ποτέ δεν είχα φανταστεί όταν αναλάμβανα το εγχείρημα, άσκησε πάνω μου τη μεγαλύτερη πίεση καθ' όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων, πλούτισε, ωστόσο, κι εμένα – κι ελπίζω και την ταινία την ίδια– απρόσμενα και απροσμέτρητα.

²¹⁸ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 293-4

Συμπεράσματα

Η φιλοσοφία δεν είναι η αντανάκλαση μιας πρότερης αλήθειας, αλλά, όπως η τέχνη, η πραγματοποίηση μιας αλήθειας²¹⁹

Ο MacDougall υποστηρίζει ότι κινηματογραφιστές σαν τον Rouch –όπως άλλωστε και οι κινηματογραφικοί του προπάτορες, ο Flaherty και ο Vertov– «αμφισβήτησαν την άποψη ότι ο δημιουργός της ταινίας (και το κοινό) στέκονταν εκτός του κόσμου του κινηματογραφούμενου σαν να τους χώριζε ένα γυαλί».²²⁰ Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης, το κινηματογραφικό είδος ντοκιμαντέρ που προήλθε από τη διασταύρωση της επιστήμης της ανθρωπολογίας και της τέχνης του κινηματογράφου, έθεσε σε δοκιμασία την έννοια της αντικειμενικής καταγραφής του κόσμου από έναν ανύπαρκτο παρατηρητή, διότι, εν τέλει, μια τέτοιου είδους προσέγγιση οδηγούσε αναπόφευκτα στην αντικειμενικοποίηση του ίδιου του κινηματογραφούμενου και του κόσμου του. Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης αφορά πρώτ' απ' όλα, μια συνάντηση μεταξύ δύο υποκειμενικοτήτων, του κινηματογραφιστή και του κινηματογραφούμενου, καθώς ο πρώτος προσπαθεί μέσω της κινηματογράφησης και του μοντάζ όχι «απλώς να περιγράψει τον κόσμο του δεύτερου, αλλά να τον ανασυστήσει»²²¹ στον θεατή μέσα από το δικό του αντιληπτικό βίωμα, να αιχμαλωτίσει δηλαδή «τα φασματικά ίχνη της αυθεντικής προσωπικής εμπειρίας (του) από την κατάσταση, τα γεγονότα και τους ανθρώπους που αποτελούν το θέμα της ταινίας του».²²²

Σε αυτήν του την προσπάθεια, ο κινηματογραφιστής προσεγγίζει μεθοδολογικά το σύμπαν του κινηματογραφούμενου μέσα από μια «στάση ταπεινότητας», έχοντας επίγνωση ότι «η ιστορία του κινηματογραφούμενου συχνά είναι πιο σημαντική από αυτή του κινηματογραφιστή»,²²³ στάση που πρώτος ο Young είχε επισημάνει, όταν στο μανιφέστο του κινηματογραφικού αυτού είδους με τίτλο «Observational Cinema» έγραφε: «κάθε πρόσταγμα προέρχεται από το ίδιο το υποκείμενο που κινηματογραφείται».²²⁴ Η στάση αυτή της ταπεινότητας, που αποκαλύπτει την πρόθεση του κινηματογραφιστή να πλησιάσει όσο το δυνατόν λιγότερο παρεμβατικά την αλήθεια του κινηματογραφούμενου, βρίσκει την έκφρασή της τόσο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, εφόσον ο δημιουργός απέχει από τις σκηνοθετικές οδηγίες προς τον κινηματογραφούμενο παραχωρώντας του τον χώρο και τον χρόνο να είναι ο εαυτός του, όσο και κατά τη διαδικασία του μοντάζ με το οποίο ο κινηματογραφιστής προσπαθεί να αναδείξει «την ακεραιότητα των υποκειμένων και τη συνοχή των γεγονότων»²²⁵

²¹⁹ Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 4

²²⁰ David MacDougall, *The Corporeal Image*, σ. 238

²²¹ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 6

²²² Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 6

²²³ Henley, *Beyond Observational Cinema*, σ. 302

²²⁴ Young, «Observational Cinema», σ. 102

²²⁵ Paul Henley, «Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography», pp. 109-116

αποφεύγοντας τις εύκολες λύσεις, οι οποίες ενδέχεται να προσδώσουν μια επίφαση δραματικότητας στην ταινία με στόχο να συγκινήσουν τον θεατή. Η γνήσια δραματικότητα στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης προκύπτει από το γεγονός ότι αυτός θέτει ως πυξίδα της αναζήτησής του τις ιστορίες ανθρώπων καθημερινών, διατηρώντας, ταυτόχρονα, μέσω της έλλειψης και της αμφισημίας, ανοιχτούς τους ορίζοντες του προσανατολισμού για τον θεατή, ο οποίος υπερβαίνει κατ' αυτόν τον τρόπο τον εαυτό και συναντά τον συνάνθρωπο αναγνωρίζοντας ότι μοιράζονται από κοινού την ιδιότητα του ανθρώπινου.

Η συνάντηση αυτή, ωστόσο, γίνεται εφικτή χάρη στη συνάντηση που έχει προηγηθεί μεταξύ των εμπλεκόμενων στη διαδικασία της κινηματογράφησης και η οποία στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης παίρνει τη μορφή της ενεργού σύζευξης του κινηματογραφιστή με τον κόσμο του κινηματογραφούμενου, σύζευξη την οποία ο MacDougall βάφτισε ως συμμετοχική παρατήρηση. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι «οι ταινίες προτού αποτελέσουν μια μορφή αναπαράστασης ή επικοινωνίας, είναι ένας τρόπος να κοιτά κανείς. Προτού εκφράσουν ιδέες, είναι ένας τρόπος να κοιτά κανείς. Προτού περιγράψουν οτιδήποτε, είναι ένας τρόπος να κοιτά κανείς».²²⁶ Ο τρόπος της συμμετοχικής παρατήρησης του άλλου μέσα από τον κινηματογραφικό φακό απαιτεί τον συνδυασμό μιας ορισμένης πειθαρχίας από τη μια, και από την άλλη μιας προ-στοχαστικής, προ-αντικειμενικής και προ-εγωλογικής αντιληπτικής ικανότητας του κόσμου εντός του οποίου υπάρχει ο άλλος, κατά τα πρότυπα της ενσώματης φαινομενολογικής προσέγγισης του κόσμου, προσέγγιση την οποία αναλύει ο Merleau-Ponty στο βιβλίο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης*.

Κατά τον Γάλλο φιλόσοφο, ο κόσμος γύρω μας δεν υπάρχει «ούτε 'μέσα' στα υποκείμενα ούτε 'έξω' από αυτά».²²⁷ Το υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από την προοπτική που του παρέχει το σώμα του, διαδικασία που συνιστά ένα άνοιγμα στην ετερότητα. «Μέσω του σώματος, το υποκείμενο συλλαμβάνει τον εξωτερικό χώρο και εκφράζει τον εαυτό του μέσα στον κόσμο, προβάλλοντας σ' αυτόν τις αποβλέψεις του».²²⁸ Για τον Merleau-Ponty, «η αντίληψη δεν είναι ένας τρόπος σκέψης»,²²⁹ με την καρτεσιανή του όρου έννοια, είναι μια διαλεκτική διαδικασία ανάμεσα στο ενσώματο υποκείμενο, τον κόσμο και τα πράγματα, «τα οποία, με τη σειρά τους, γίνονται αντιληπτά όχι ως περατωμένα όντα, όχι ως αντικείμενα τα οποία ο νους θέτει απέναντί του προς εξέταση, αλλά ως ανοιχτά και ανεξάντλητα σύνολα –τα οποία ποτέ δεν κατέχονται ολοκληρωτικά (δεν προσφέρονται παρά σε μερικές μόνο από τις όψεις τους κάθε φορά και υπό ορισμένη προοπτική)».²³⁰ Η επαφή του ενσώματου υποκειμένου με τον κόσμο μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας είναι αυτή που δίνει κάθε φορά μορφή στον κόσμο από το ορών υποκείμενο και με τη σειρά του, το ορών υποκείμενο διαμορφώνεται από

²²⁶ David MacDougall, *The Corporeal Image*, σ. 6-7

²²⁷ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. 74

²²⁸ Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 2-3

²²⁹ Carman «Foreword» στο *Phenomenology of Perception*, σ. xii

²³⁰ Μουρίκη, Βιβλιοκρισία για τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, σ. 3

τον κόσμο αυτό. Για τον Merleau- Ponty, το διαλεκτικό αυτό αντιληπτικό άνοιγμα του υποκειμένου στον κόσμο ενώνει όλα τα ενσώματα υποκείμενα σε έναν *ενδιάμεσο κόσμο*, σε ένα κοινό μεσοδιάστημα, όπου τα βλέμματα των υποκειμένων συνυφαίνονται και αλληλοδιαμορφώνονται πάνω σε ένα υπόβαθρο διυποκειμενικότητας: σε ένα χώρο όπου το ενσώματο υποκείμενο το οποίο κοιτά κι αντιλαμβάνεται, διαμορφώνεται, ταυτοχρόνως, από αυτόν τον οποίο κοιτά. Καθώς, για τον φιλόσοφο, δεν υπάρχουν ιδιωτικοί αντιληπτικοί κόσμοι, η μερλωποντιανή υποκειμενικότητα αποτελεί μια ουσιαστική διυποκειμενική κατάσταση, βρίσκεται δηλαδή σε μια συνεχή σχέση αλληλοδιαπλοκής και αλληλοδιαμόρφωσης από την υποκειμενικότητα του άλλου.

Σε σχέση με τα παραπάνω, η παρούσα εργασία αποπειράθηκε να διερευνήσει, εντός του ιστορικού και μεθοδολογικού πλαισίου του Κινηματογράφου της Παρατήρησης, τον τρόπο προσέγγισης του άλλου μέσα από τον κινηματογραφικό φακό, τον τρόπο δηλαδή της παρατήρησης του κινηματογραφούμενου από τον κινηματογραφιστή, ως ένα κύριο και καίριο πρακτικό μεθοδολογικό ζήτημα για την καλλιτεχνική δημιουργία. Αφού πρώτα έγινε μια προσπάθεια να σκιαγραφηθούν σχηματικά οι ψυχαναλυτικές διαστάσεις, τις οποίες ενδέχεται να λάβει η σχέση του κινηματογραφούμενου με τον κινηματογραφιστή λόγω της διαμεσολάβησης της κινηματογραφικής κάμερας, η εργασία στη συνέχεια επικεντρώθηκε στη σύνδεση της μεθοδολογικής πρακτικής του κινηματογραφικού αυτού είδους με τη φαινομενολογική προσέγγιση του κόσμου που προτείνει ο Merleau-Ponty ως ένα πρόσφορο θεωρητικό σχήμα επί του οποίου δομείται το υπόβαθρο της ενσώματης αντίληψης και της διυποκειμενικότητας που στηρίζει σε μεγάλο βαθμό τη σχέση κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης. Οι έννοιες της κινηματογραφικής συσχέτισης, της ενεργού σύζευξης και της συμμετοχικής παρατήρησης, που επανέρχονται διαρκώς ως ζητούμενα τόσο στη θεωρητική βιβλιογραφία όσο κυρίως στην πρακτική αυτού του κινηματογραφικού είδους, θέτουν τα όρια αυτού ακριβώς του διυποκειμενικού ενδιάμεσου κόσμου για τον οποίο ο Merleau-Ponty υποστηρίζει ότι διαμορφώνει την υποκειμενικότητά μας. Εντός της μερλωποντιανής διυποκειμενικότητας, εντός αυτού του αντιληπτικού δεσμού του ενός με τον άλλον, η ενσώματη υποκειμενικότητα του κινηματογραφιστή παίρνει μορφή από τον κόσμο μέσα στον οποίο υπάρχει η ενσώματη υποκειμενικότητα του κινηματογραφούμενου και, συγχρόνως, δίνει μορφή σε αυτή, όπως, θα έλεγε κανείς, στην περίπτωση της αγκαλιάς δύο σωμάτων.

Το τρίτο κεφάλαιο της εργασίας αφιερώθηκε στην κατάθεση της προσωπικής εμπειρίας ως μιας δυνατότητας και πιθανότητας να επιτευχθεί η κινηματογραφική σύζευξη των εμπλεκόμενων στην κινηματογραφική διαδικασία. Η κινηματογραφική εξερεύνηση του κόσμου και του άλλου εντός του φαινομενολογικού σύμπαντος της ενσώματης αντίληψης ανοίγεται ενδεχομένως ως ένα μονοπάτι-σίγουρα όχι το μοναδικό-μέσω του οποίου δύναται να βιωθεί στην πράξη η ένωση των υποκειμενικοτήτων του κινηματογραφούμενου και του

κινηματογραφιστή σε έναν κοινό διυποκειμενικό χωροχρονικό διάστημα, το οποίο αγκαλιάζει—ορατά ή αόρατα— το σώμα της ίδιας της ταινίας. Στο ίδιο κεφάλαιο εξετάστηκαν, επιπλέον, οι περιορισμοί που θέτουν ορισμένες φορές οι ίδιες οι συνθήκες της κινηματογράφησης στο ζήτημα της σχέσης του κινηματογραφιστή με τον κινηματογραφούμενο, είτε αυτοί αφορούν πρακτικά θέματα, όπως ίσως την υπέρβαση των τεχνικών δυσκολιών ή των ηθικών εμποδίων, είτε κυρίως θέματα ουσίας, όπως την εγγενή δυσκολία της υπέρβασης του εαυτού και της συνάντησης με τον άλλον, τα οποία βρίσκονται στον πυρήνα του κινηματογραφικού αυτού είδους.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί κι η ίδια να διανοίξει ένα πεδίο διυποκειμενικότητας²³¹ εντός του οποίου υπάρχει η δυνατότητα να διερευνηθούν μελλοντικά ερευνητικά ερωτήματα γύρω από τη σχέση κινηματογραφούμενου και κινηματογραφιστή στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης. Όπως υποστηρίζει κι ο Κόντος: «Η διυποκειμενικότητα εδρεύει, κατεξοχήν, εκεί όπου ούτε το εγώ ούτε ο κόσμος ούτε οι άλλοι αποτελούν ιδιοκτησία μας».²³²

²³¹ Crossley, *Intersubjectivity*, σ. ix

²³² Κόντος- Κακολύρης, *Η φαινομενολογία της διυποκειμενικότητας*, σ. 146

Βιβλιογραφία

Για το ντοκιμαντέρ

Στεφανή, Εύα, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκης, 2007

-----, *Το παιχνίδι της παρατήρησης*, Αθήνα: Πατάκης, 2016

-----, «Ο εαυτός ως ρόλος στο ντοκιμαντέρ», στο *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν, Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας (6-7.10.2008)* επιμ.: Γρηγόρης Ιωαννίδης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ / Εκδόσεις ERGO: 2011

Aufderhaide, Patricia, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2007

Barsam, Richard M., *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992

Barbash Ilisa, David MacDougall, Lucien Taylor, Judith MacDougall, «Reframing Ethnographic Film: A “Conversation” with David MacDougall and Judith MacDougall», *American Anthropologist*, New Series, Vol. 98, No. 2 (Jun., 1996), pp. 371-387

Carta Silvio, «Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema», *Anthrovision* [Online], 3.1 | 2015, Online since 18 October 2015, connection on 10 December 2020. URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/1480>

Chanan, Michael, *The Politics of Documentary*, London: British Film Institute, 2007

Colleyn, Jean-Paul, «Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time», *American Anthropologist*, Mar. 2005, Vol. 107, No. 1 (Mar., 2005), pp. 112-115

Eaton, Nick, *Anthropology- Reality- Cinema: Films of Jean Rouch*, London: British Film Institute, 1979

Grimshaw Anna and Amanda Ravetz, *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington: Indiana University Press, 2009

Henley, Paul, *Beyond Observational Cinema: A History of Authorship in Ethnographic Film*, Manchester: Manchester University Press, 2020

-----, «The Authoring of Observational Cinema: Conversations with Colin Young», *Visual Anthropology*, 31:3, (2018), pp. 193-235

-----, «Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography» στο *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, επιμ. Sarah Pink, László Kürti και Ana Isabel Afonso, London: Routledge, 2004, pp. 109-116

Heider Karl G., *Ethnographic film*, revised ed., Austin: University of Texas Press

Issari, M. Ali and Doris A. Paul, *What is Cinéma Vérité?* N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, 1979

Macdonald, Kevin and Mark Cousins, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber and Faber Limited, 1996

MacDougall, David, *Transcultural Cinema*, ed. Lucien Taylor, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998

-----, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006

Ruby, Jay, *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000

Young, Colin, «Observational Cinema» στο Paul Hockings ed., *Principles of Visual Anthropology*, 2nd ed., Berlin and New York: Mouton de Gruyter, pp. 99–113

Για την ενσώματη αντίληψη και τη διποκειμενικότητα του Merleau-Ponty

Κόντος Π.- Κακολύρης Γ., *Η φαινομενολογία της διποκειμενικότητας*, Κάλλιπος Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2022

Crossley, Nick, *Intersubjectivity: The Fabric of Social Becoming*, London: Sage Publications, 1996

Merleau-Ponty, Maurice, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, μετ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα: Νήσος, 2016

-----, *Phenomenology of Perception*, USA and Canada: Routledge, 2012

Μουρίκη, Αλεξάνδρα: (Βιβλιοκρισία του:) Μωρίς Μερλώ-Ποντό (Maurice Merleau-Ponty): Φαινομενολογία της αντίληψης (μετάφραση Κική Καψαμπέλη· Αθήνα: Νήσος, 2016). Κριτικά 2017-02, <<http://www.philosophica.gr/critica/2017-02.html>>.

Σπαθής, Ευάγγελος, «Ο άλλος και ο ανθρώπινος κόσμος: Η διποκειμενικότητα στη φιλοσοφική σκέψη του Μερλώ-Ποντό», Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών, 2021

Uslu, Ayşe, «Observational Cinema and Embodied Vision», İhsan Doğramacı Bilkent University, 2011

Άλλες πηγές

Bachelard, Gaston, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, μτφ. Εμίρης Γιάννης, Αθήνα: Ερατώ, 1987

Bruns, Gerald, «Poetry as Reality: The Orpheus Myth and its Modern Counterparts», *ELH*, Jun., 1970, Vol. 37, No 2 (Jun., 1970), pp. 263-286

Goffman, Erving, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μετ. Μ. Γκόφρα, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, εισ. Δ. Μακρυγιάννη, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 200