



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Ανιχνεύοντας τις δοκιμακές τροπικότητες στο έργο της Naomi Kawase:
το παράδειγμα των ταινιών Embracing (1992) και Birth/Mother (2006)*

ΜΑΡΙΑ ΣΟΦΙΑ ΛΑΪΝΗ
Α.Μ.: 7983082200010

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Εύα Στεφανή

ΑΘΗΝΑ, Φεβρουάριος 2024

Περίληψη

Η κινηματογραφίστρια Naomi Kawase γεννήθηκε στην ιαπωνική πόλη Nara, όπου μεγάλωσε με την θεία της Υπο, την οποία αποκαλούσε «γιαγιά», καθώς οι γονείς της την εγκατέλειψαν σε παιδική ηλικία. Έχει σκηνοθετήσει ταινίες ντοκιμαντέρ αλλά και ταινίες μυθοπλασίας με τις οποίες κατάφερε να αποσπάσει μία θέση τόσο στην εγχώρια ιαπωνική παραγωγή ταινιών όσο και στο παγκόσμιο κινηματογραφικό γίγνεσθαι. Το πρώιμο έργο της αφορά ντοκιμαντέρ με βασικούς πρωταγωνιστές την ίδια, την οικογένεια της καθώς και ανθρώπους που ανήκουν στο ευρύτερο οικείο περιβάλλον της πόλης που ζει. Έχει αναπτύξει την δική της προσωπική γραφή, πειραματιζόμενη με τον τρόπο κινηματογράφησης, συλλογής και επεξεργασίας του υλικού της. Η ίδια υποστηρίζει ότι οι ταινίες της είναι ένας συνδυασμός μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ.

Η παρούσα μελέτη συνιστά μία ανάλυση των ταινιών *Embracing* (1992) και *Birth/Mother* (2006) με στόχο, αφενός την ανάδειξη των χαρακτηριστικών που εντάσσουν το πρώιμο έργο της Kawase στο κινηματογραφικό είδος *φιλμ-δοκίμιο* και αφετέρου, την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο συνδιαλέγεται το προσωπικό και το πολιτικό στις ταινίες της. Το *Embracing* και το *Birth/Mother* επιλέχθηκαν ως περιπτώσεις μελέτης καθώς ανοίγουν και κλείνουν το πρώιμο έργο της, το οποίο εντάσσεται στην πολύ ευρεία κατηγορία των ταινιών ντοκιμαντέρ και αφορούν στην σχέση της με την οικογένεια, καθώς και στην αναζήτηση της ταυτότητας της μέσω της αυτοκινηματογράφησης.

Βασικά μεθοδολογικά εργαλεία της φιλικής ανάλυσης αποτελούν η θεωρία του δημιουργού από την κινηματογραφική θεωρία και το είδος του κινηματογραφικού δοκιμίου, όπως αυτό σκιαγραφείται μέσω μίας συνοπτικής ιστορικής επισκόπησης του είδους. Η θεωρία του δημιουργού ανάγει τον σκηνοθέτη σε αποκλειστικό φορέα νοήματος, ο οποίος χρησιμοποιεί το δικό του προσωπικό ύφος και ενσωματώνει στον κινηματογραφικό κόσμο που δημιουργεί αυτοβιογραφικά στοιχεία. Παράλληλα, βασικά χαρακτηριστικά του δοκιμιακού λόγου αποτελούν η υποκειμενικότητα, ο παιγνιώδης χαρακτήρας και ο αναστοχασμός. Επιπλέον, από τη λογοτεχνική γραφή μέχρι τις κινηματογραφικές αναθεωρήσεις του είδους, το δοκίμιο περιγράφει μια διαδικασία ικανή να μετατρέψει το προσωπικό βίωμα σε δημόσια εμπειρία. Εστιάζοντας στη συνδιαλλαγή ανάμεσα στο προσωπικό και το συλλογικό και αντλώντας στοιχεία από τον φεμινιστικό λόγο επιχειρείται η ανάδειξη των πολιτικών προεκτάσεων του έργου της Kawase καθώς και η συμβολή της ως δημιουργού στην προώθηση του γυναικείου κινηματογράφου της εγχώριας ιαπωνικής κινηματογραφίας.

Λέξεις κλειδιά: δοκίμιο, ντοκιμαντέρ, γυναικείος κινηματογράφος, πολιτικό

Abstract

Filmmaker Naomi Kawase was born and raised in the Japanese city of Nara, where she grew up with her aunt Uno, whom she referred to as "grandmother," as her parents abandoned her at a young age. She has directed both documentary films and narrative films, earning a place in both domestic Japanese film production and the global cinematic landscape. Her early work revolves around documentaries featuring herself, her family, and individuals within her broader community. Kawase has developed her own unique style, experimenting with her approach to filmmaking, collecting, and processing her material. She contends that her films are a blend of fiction and documentary.

This study analyzes Kawase's films *Embracing* (1992) and *Birth/Mother* (2006) with the aim of highlighting the characteristics that place her early work within the genre of essay film and examining how she intertwines the personal and the political in her films. "Embracing" and "Birth/Mother" were chosen as case studies as they bookend her early work, which falls into the broad category of documentary films, and delve into her relationship with her family as well as her quest for identity through self-representation.

Key methodological tools for film analysis include the auteur theory from film theory and the genre of the essay film as outlined through a brief historical overview. The auteur theory elevates the director as the exclusive bearer of meaning, utilizing their own personal style and incorporating autobiographical elements into the cinematic world they create. Likewise, key characteristics of the essayistic discourse include subjectivity, playful character, and self-referentiality. Furthermore, from literary writing to cinematic revisions of the genre, the essay describes a process capable of transforming personal experience into public discourse. By focusing on the negotiation between the personal and the collective and drawing on elements from feminist discourse, the study seeks to highlight the political implications of Kawase's work and her contribution as a filmmaker to the advancement of women's cinema in domestic Japanese filmmaking.

Key-words: essay, documentary, women's cinema, political



Περιεχόμενα

Εισαγωγή

1. Δοκιμακός λόγος
 - 1.1 Η φύση του δοκιμίου
 - 1.2 Μία σύντομη ιστορική επισκόπηση του είδους
 - 1.3 Κινηματογραφικό δοκίμιο και η διασταύρωση με τη Θεωρία του Δημιουργού
2. Ιαπωνική κουλτούρα: Η σημασία της οικογένειας
3. Θεματολογικές και υφολογικές εμμονές στο έργο της Naomi Kawase
4. Φιλμική ανάλυση
 - Embracing* (1992)
 - Birth/Mother* (2006)
5. Σύγκριση των δύο ταινιών
6. Ανιχνεύοντας τις δοκιμακές τροπικότητες που εμφανίζουν τα δύο έργα
7. Η Kawase και οι πολιτικές προεκτάσεις του έργου της

Συμπεράσματα

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη συνιστά μία ανάλυση των ταινιών *Embracing* (1992) και *Birth/Mother* (2006) της κινηματογραφίστριας Naomi Kawase με στόχο, αφενός την ανάδειξη των χαρακτηριστικών που εντάσσουν το πρώιμο έργο της στο κινηματογραφικό είδος *φιλμ-δοκίμιο* και αφετέρου, την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο συνδιαλέγεται το προσωπικό και το πολιτικό στις ταινίες της. Το *Embracing* και το *Birth/Mother* επιλέχθηκαν ως περιπτώσεις μελέτης καθώς ανοίγουν και κλείνουν το πρώιμο έργο της, το οποίο εντάσσεται στην πολύ ευρεία κατηγορία των ταινιών ντοκιμαντέρ. Οι δύο ταινίες αφορούν στην σχέση της με την οικογένεια της, καθώς και στην αναζήτηση της ταυτότητας της μέσω της αυτοκινηματογράφησης.

Στο πρώτο κεφάλαιο χαρτογραφούνται τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά συγκρότησης του δοκιμακού λόγου, αξιοποιώντας τις θεωρητικές προσεγγίσεις των (Adorno, Lukacs κ.α.), σχετικά με τη φύση και τη μορφή του *δοκιμίου*, η γενεαλογία του οποίου τοποθετείται στο πεδίο της λογοτεχνίας. Επιπλέον, αντλώντας από τις παρατηρήσεις των Rascaroli (2009) και Corrigan (2011), των οποίων οι μελέτες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη θεωρητική συγκρότηση του φιλικού δοκιμίου, διερευνάται η φύση της δοκιμακής γραφής στο πεδίο του κινηματογράφου. Με στόχο την κατανόηση του κινηματογραφικού δοκιμίου, πραγματοποιείται μία σύντομη ιστορική επισκόπηση του είδους, αναζητώντας τους φιλικούς προπομπούς του και την εξέλιξη του μέχρι σήμερα. Αρχικά, νευραλγικό σημείο στην εξέλιξη του δοκιμακού τρόπου γραφής -στο πεδίο του κινηματογράφου- υπήρξε η διασταύρωση με την Θεωρία του Δημιουργού (Auteur Theory), η οποία αποτελεί βασικό αναλυτικό εργαλείο στην μελέτη του έργου της Kawase. Συγκεκριμένα, όπως διαπιστώνεται από την ιστορία του κινηματογράφου, η εξέλιξη του δοκιμακού λόγου και των κινηματογραφικών πρακτικών εν γένει, αντανακλούν τις ανάγκες των υποκειμένων να εκφράσουν τον κόσμο τον οποίο βιώνουν εντός της δικής τους ιστορικής και κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας. Ως αποτέλεσμα, το περιεχόμενο και τα υφολογικά χαρακτηριστικά των ταινιών με δοκιμακές τροπικότητες μεταλλάσσονται σε συνάρτηση με το ιστορικό συγκείμενο μέσα στο οποίο παράγονται.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στην σημασία της οικογένειας στην ιαπωνική κουλτούρα, αφενός γιατί η οικογενειακή πραγματικότητα άρχισε να απασχολεί ιδιαίτερα τις/τους κινηματογραφίστριες/κινηματογραφιστές από το 1980 και μετά, αφετέρου γιατί η έννοια της οικογένειας αποτελεί βασικό θεματικό μοτίβο στις δύο ταινίες που αναλύονται, καθώς και σε ολόκληρο το κινηματογραφικό έργο της Kawase.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί μία εισαγωγή στο έργο της δημιουργού και μία σύντομη χαρτογράφηση του τελευταίου, αναφορικά με τα θεματικά και τα υφολογικά μοτίβα, τα οποία ακολουθεί. Αφορμές για την καλλιτεχνική της πρακτική στέκονται, η οικειοποίηση του οικογενειακού τραύματος και η αναζήτηση ενός ασφαλούς οικείου

χώρου, τον οποίο η ίδια, ονομάζει “σπίτι”. Εν γένει, το έργο της Kawase, βασίζεται σε προσωπικά της βιώματα και αποτελεί έναν συγκερασμό μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, αναλύονται οι ταινίες, *Embracing* (1992) και *Birth/Mother* (2006), ενώ στο πέμπτο κεφάλαιο πραγματοποιείται η σύγκριση των δύο έργων αναφορικά με το περιεχόμενο και τη μορφική τους αποτύπωση.

Στο έκτο κεφάλαιο, συγκεντρώνοντας τα υφολογικά και θεματολογικά σημεία που αποτελούν το κινηματογραφικό σύμπαν της Naomi Kawase, πραγματοποιείται η ανάδειξη των δοκιμιακών τροπικοτήτων που εμφανίζουν τα δύο έργα. Παράλληλα, αποπειράται συνοπτικά η εύρεση των συγκλίσεων και των αποκλίσεων των δύο έργων με άλλες πρακτικές κινηματογράφησης. Τέλος, στο έβδομο κεφάλαιο αντλώντας στοιχεία από την φεμινιστική θεωρία, εξετάζεται η σχέση του δοκιμιακού κινηματογράφου με τον κριτικό λόγο καθώς και η διάκριση των λεπτών σημείων που ενοφθαλμίζουν αμοιβαία το προσωπικό στο πολιτικό σε φιλικό φόντο, συναρτήσει, τόσο του συνόλου του έργου της, όσο και του ιαπωνικού κινηματογραφικού πλαισίου εντός του οποίου παράχθηκε.

Δοκιμιακός λόγος

1.1 Σχετικά με τη φύση του δοκιμίου

Το δοκίμιο καθρεφτίζει ό,τι αγαπιέται και ό,τι μισείται [...] Μιλά γι’ αυτά που το αφορούν και το αγγίζουν και σταματά όταν αισθάνεται ότι τελείωσε με ό,τι είχε να πει, κι όχι όταν δεν υπάρχει υπόλοιπο [....] Το δοκίμιο προχωρεί, ούτως ειπείν, μεθοδικά αμέθοδα (Adorno, 1998:10-13).

Ο Adorno παρατηρεί, πως στον δοκιμιακό λόγο, σε αντίθεση με μια αυστηρή φόρμα που αποσκοπεί στην επιστημονική τεκμηρίωση των εννοιών που διαπραγματεύεται, κυριαρχεί ο παιγνιώδης χαρακτήρας και η πειραματικότητα της έκφρασης, οδηγώντας σε μία μεθοδικά αμέθοδη φόρμα λόγου. Εστιάζει στην εύπλαστη φύση του δοκιμίου και στην ικανότητα του να μεταβάλλεται, ακολουθώντας την συνεχή ροή της σκέψης, καθώς και την ιδιότητα αυτού να μετασχηματίζεται κατ’ ακολουθία της μεταβλητότητας εαυτού και κόσμου. «Στο δοκίμιο η σκέψη δεν αναπτύσσεται γραμμικά, ο συγγραφέας ρίχνεται σε μια αρένα διανοητικής εμπειρίας, όπου αυτό που κυρίως αμφισβητείται είναι η πρωτοκαθεδρία της μεθόδου» αναφέρει ο Adorno. (Κεχρής, 2023:14). Έτσι, η αποσπασματικότητα του δοκιμίου και η μη γραμμική του ανάπτυξη, είναι αναπόσπαστα στοιχεία του είδους, καθώς αποφεύγεται η διεξαγωγή συμπερασμάτων, ενισχύοντας την διαρκή αναζήτηση και αναστοχασμό, στοιχεία που

σύμφωνα με τον Adorno αποτελούν κομβικές πτυχές που το καθιστούν «ως την κατεξοχήν μορφή κριτικής» (Alter, 2018:27). Αυτός είναι και ο λόγος που «το δοκίμιο συνορεύει με μια αισθητική αυτονομία που διακρίνουμε στην τέχνη, ωστόσο διαχωρίζεται από αυτήν, από το γεγονός ότι οι έννοιες που είναι το μέσον της και η διερεύνηση μιας αλήθειας για αυτήν, δεν έχουν αισθητική εμφάνιση» (Adorno, 1998:10). Παράλληλα, ο Lukacs αναφέρει σε ένα γράμμα του με τίτλο *Για την φύση και την μορφή του δοκιμίου* (1910), πως «τα επιτυχημένα δοκίμια αποτελούν μια αναδιαμόρφωση της γνώσης για τη ζωή και είναι διανοητικά ποιήματα που εμπεριέχουν την κριτική ως μορφή τέχνης» (Corrigan, 2011:13). Άλλωστε, μείζον χαρακτηριστικό του δοκιμίου είναι η άμβλυνση του τεκμηριωτικού κινήτρου έναντι της αυθόρμητης (και ενίοτε παιγνιώδους) μεταχείρισης των εργαλείων του λόγου σε μια συχνά θραυσματική και οπωσδήποτε κριτική κατεύθυνση (Κεχρής, 2023).

Για τον Bense, «αυτός που γράφει δοκιμακά είναι κάποιος, ο οποίος συνθέτει πειραματιζόμενος, ο οποίος περιεργάζεται το αντικείμενο του [...] και διατυπώνει με λέξεις, ό,τι το αντικείμενο επιτρέπει να φανεί κάτω από όρους που δημιουργήθηκαν κατά τη γραφή» (Adorno, 1998:32-33). Επιπλέον, ο Benjamin αναφέρεται στο δοκίμιο ως μία μορφή υποκειμενικής έκφρασης που κατοικεί και αναδιαμορφώνει τον εαυτό της διαρκώς, ως εκφράσεις ενός άλλου ή μιας άλλης (Lopate, 1996:246). Σε αυτό το πλαίσιο, ο αυτοσχεδιασμός, ως μια κοινώς αναγνωρισμένη δοκιμακική φιγούρα, παραπέμπει σε μια πρωταρχική δομή μέσα στην οποία η υποκειμενικότητα δοκιμάζει διάφορες θέσεις μέσα στον κόσμο επιχειρώντας να ιδωθεί μέσω διαφορετικών εαυτών.

Η Rascaroli (2009), στη συνέχεια, ορίζει το φιλμ-δοκίμιο ως μία συνεχή διαπλοκή. Σε αυτήν, κάθε θεατής, ως άτομο και όχι ως μέλος ενός ανώνυμου συλλογικού κοινού, καλείται να εμπλακεί σε μια διαλογική σχέση με τον εκφωνητή (*voice over*), να γίνει ενεργός διανοητικά και συναισθηματικά, και να αλληλεπιδράσει με το κείμενο. Η αφηγηματική πρακτική του *voice over*, η οποία χρησιμοποιείται συχνά στα ντοκιμαντέρ του είδους, θεματοποιεί την προσωπική εμπλοκή και κάνει εμφανή την ύπαρξη ενός «εγώ», το οποίο αποπειράται να συσταθεί ως τέτοιο και να πάρει την θέση του μέσα στο ίδιο το κείμενο που παράγει (Rascaroli, 2008:35). Παράλληλα, η αμεσότητα της απεύθυνσης που διακρίνει τα αφηγηματικά σχόλια στα ντοκιμαντέρ-δοκίμια υπαινίσσεται ένα «εσύ» το οποίο εμφανίζει μία αντίστοιχη ενικότητα που ενισχύει την ενεργή συμμετοχή των θεατών στο φιλικό κείμενο. Η συνεχής διερευνητική φύση του δοκιμίου και τα πολλαπλά ερωτήματα γύρω απ' τα οποία στρέφεται η/ο δημιουργός, αφήνει εκτός διαλόγου τις νύξεις περί αυθεντίας, που αναφέρονται στην φωνή του *voice over*.

Αξίζει να σημειωθεί πως η δοκιμακική γραφή, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο, περισσότερο από μία απλή οργάνωση της υποκειμενικότητας, έχει συμβάλλει στον διάλογο μεταξύ προσωπικής και δημόσιας εμπειρίας. Οι δημόσιες εμπειρίες -ως συναντήσεις με τόπους, ανθρώπους και γεγονότα- ευθυγραμμίζουν τα δοκίμια με τα ντοκιμαντέρ και προηγούνται ως σημεία αναφοράς που πρέπει να

αποκαλυφθούν. Ωστόσο, τα δοκίμια διαφέρουν θεμελιωδώς από άλλες πρακτικές ντοκιμαντέρ τόσο ως προς τη μορφή έκφρασης και αναπαράστασης, όσο και προς τα εργαλεία και το ύφος. Στον δοκιμακό τρόπο αναπαράστασης η πραγματικότητα δεν είναι παρά μία υποκειμενική σύνθεση εμπειριών και εικόνων. «Όπως το θέτει ο Blanchot, η καθημερινότητα είναι κοινοτοπία, αλλά αυτή η κοινοτοπία είναι που κάνει το δοκίμιο σημαντικό καθώς μας φέρνει πίσω στην ύπαρξη μέσα στον αυθορμητισμό της» (Corrigan, 2011:32). Το δοκιμακό υποκείμενο γίνεται μια δημόσια φιγούρα που σε αντίθεση με τα πιο συμβατικά «δημόσια πρόσωπα», (όπως οι δημοσιογράφοι ή οι πολιτικοί), φτιάχνεται και ξαναφτιάχνεται μέσα στο ασυνάρτητο δυναμικό της καθημερινότητας. «Έν μέσω του τεράστιου όγκου συζητήσεων και περιγραφών για το πώς ορίζεται το *δημόσιο*, δύο υποθέσεις είναι σημαντικές εδώ: η δημόσια ζωή ως πολλαπλή και μεταβαλλόμενη και ως τόπος αμφισβήτησης μέσω της εμπειρίας» (ο.π.).

1.2 Μία συνοπτική ιστορική επισκόπηση του είδους

Από τη λογοτεχνική γραφή μέχρι τις κινηματογραφικές αναθεωρήσεις του είδους, το δοκίμιο περιγράφει μια διαδικασία και μια πρακτική, ικανή να μετατρέψει το προσωπικό βίωμα σε δημόσια εμπειρία. Ο δοκιμακός λόγος κατά την ιστορική του εξέλιξη έχει υποστεί πολλές αλλαγές ως προς το ύφος, τη δομή και τις θεματικές προσεγγίσεις. Η γενεαλογία του όρου *δοκίμιο* εντοπίζεται στο έργο *Δοκιμές* (1580) του Micheled 'Montaigne, ο οποίος επιλέγοντας τον όρο *δοκιμές* μετουσίωσε την εμπειρία της καθημερινής ζωής σε κριτική σκέψη και αντικείμενο διαλόγου στη δημόσια σφαίρα. Χρησιμοποιώντας τη φράση «Εγώ είμαι το θέμα του βιβλίου μου», ο συγγραφέας των *Δοκιμών*, θέτει στο επίκεντρο της αδιάκοπης διερεύνησης και καταγραφής του εξωτερικού κόσμου, τον εαυτό του, με στόχο να τοποθετηθεί σε σχέση με αυτόν. «Είναι για να τα βάλω σ' εφαρμογή πάνω μου ή για να το πω καλύτερα, μέσα μου» αναφέρει (Καψάλης, 2002:235). Επομένως, η διαρκής καταγραφή και η ερμηνεία της καθημερινής εμπειρίας, η οποία αποτυπώνεται στο έργο του Micheled 'Montaigne, αποτέλεσαν εργαλείο όξυνσης της υποκειμενικής σκέψης, λειτουργώντας παράλληλα ως εφαλτήριο για την δημιουργία νέων μορφών λογοτεχνικής γραφής και αναπαράστασης του περιβάλλοντα κόσμου. Περαιτέρω, σύμφωνα με τον Huxley, «το δοκίμιο είναι μία λογοτεχνική κατασκευή όπου μπορεί να πει κανείς σχεδόν τα πάντα για σχεδόν οτιδήποτε», ενώ ο όρος *δοκίμιο* εξετάζεται μέσω τριών πόλων αναφοράς: τον προσωπικό/αυτοβιογραφικό, τον πραγματικό/αντικειμενικό και συγκεκριμένο, και τον αφηρημένο/καθολικό» (Corrigan, 2011:14). Το δοκίμιο είναι μία μετακίνηση ανάμεσα σε αυτούς τους τρεις πόλους όπου το γενικό γίνεται ειδικό, το προσωπικό οικουμενικό, ενώ το αντικειμενικό αποδομείται μέσω της εμπειρικής πραγματικότητας.

Στη συνέχεια, ο προσωπικός λόγος και ο αναστοχασμός αποτέλεσαν τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους όπως διαμορφώθηκαν την περίοδο του 16^{ου} και 17^{ου}

αιώνα. Το είδος μετασχηματίζεται διανύοντας τον επόμενο αιώνα. Κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού, τα δοκίμια αναπτύσσουν ισχυρές λογικές και ρητορικές δομές. Σύμφωνα με τον Corrigan (2011), σημαντικοί συνεχιστές του είδους είναι οι Joseph Addison (1672-1719) και Richard Steele (1672-1729) τους οποίους περιγράφει ως κοινωνικούς παρατηρητές και σχολιαστές των ραγδαίων αλλαγών που επέφεραν οι βιομηχανικές καινοτομίες και η πρόοδος των επικοινωνιών στην Βρετανία του 18^{ου} αιώνα (σ. 18). Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των λογοτεχνών, τόσο τον 18^ο όσο και τον 19^ο αιώνα, παραμένει η δημόσια σφαίρα και η αστική ζωή. Οι δοκιμογράφοι της εποχής αναζητούν και διαπραγματεύονται τις ηθικές και πολιτικές διαστάσεις των έργων τους. Περνώντας στον 20^ο αιώνα, η λογοτεχνική γραφή εμπλουτίζεται με έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία, ενώ η πολιτική κριτική παραμένει ως βασικός στόχος του περιεχομένου των δοκιμίων. Ταυτόχρονα, εισάγονται τα στοιχεία του θραυσματικού και του ημιτελούς μέσω του ύφους και της δομής τους. Παράλληλα, η έλευση του ρεύματος του ρομαντισμού ενίσχυσε την έμφαση στον ποιητικό λόγο και τη δημιουργική γραφή. Συγγραφείς όπως ο T.S. Eliot και η Virginia Woolf εισήγαγαν στον δοκιμιακό λόγο την ψυχολογική ανάλυση, τον ελεύθερο συνειρμό και τον εσωτερικό μονόλογο. Η χρήση αυτών των αφηγηματικών δομών αντικατοπτρίζει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης εμπειρίας και την αποσταθεροποίηση που εαυτού που χαρακτηρίζουν την μοντέρνα εποχή. Η χρήση του εσωτερικού μονολόγου φέρει τον αναγνώστη στα βάθη του ανθρώπινου ψυχισμού με στόχο την κατανόηση του και τη σύνθεση μίας συλλογικής θεώρησης εαυτού και κόσμου (Beer, 1996). Ο χρόνος, η μνήμη και ο χώρος συμπυκνώνονται και δημιουργούν το έδαφος μιας ατέρμονης συνδιαλλαγής, η οποία εκφράζεται μέσω της αποσπασματικότητας του λόγου. «Η εμπειρία πάλλεται από τη συνεχόμενη αλλαγή εαυτού και κόσμου που αποτυπώνεται στη γραφή προσδίδοντας ακόμη μεγαλύτερο βάθος στην έννοια της *δοκιμής*» (Auerbach, 2005:378). Επιπλέον από τη λογοτεχνική του θεμελίωση κι έπειτα, το δοκίμιο κινείται σε λιγότερο προφανείς πρακτικές όπως σχέδια και σκίτσα μέχρι μουσικές μορφές (20^{ος}) όπως το *Samuel Barber's Essay for Orchestra* (1938) (Corrigan 2011:14). Τέλος, κρίσιμη είναι η παρατήρηση του Corrigan (2011) «πως ορισμένες περιπτώσεις δοκιμίων προοικονομούν το *φιλμ-δοκίμιο*, καθώς θεματοποιούν τα όρια και την αδυναμία της γλώσσας να αναπαραστήσει τον κόσμο του οπτικά αισθητού» (Corrigan, 2011: 19-20). Συνολικά, η ιστορική ανάπτυξη και εξέλιξη του δοκιμιακού λόγου αντανακλούν τα ιδιάζοντα κοινωνικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε περιβάλλοντος και αναδεικνύουν την σχέση ανάμεσα σε καλλιτεχνικές πρακτικές και πολιτικές συνθήκες.

1.3 Κινηματογραφικό δοκίμιο και η διασταύρωση με τη Θεωρία του Δημιουργού

Ο Richter παρατηρεί ότι στις παρυφές του παραδοσιακού ντοκιμαντέρ, όπου λαμβάνει χώρα η αναπαράσταση της πραγματικότητας με ρεαλιστικούς όρους, ακολουθώντας μία γραμμική χρονική ακολουθία, παρεισφρέουν απόπειρες οπτικοποίησης αφηρημένων ιδεών εισάγοντας στην κινηματογραφική γραφή νέους τρόπους αναπαράστασης τόσο κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης όσο και στην μετέπειτα επεξεργασία του υλικού (μοντάζ) (Alter&Corrigan, 2017:89-90). Ιδέες, σκέψεις και μη ορατές πτυχές της βιωμένης εμπειρίας αποκτούν υλική υπόσταση μέσω της οπτικής τους αναπαράστασης δίνοντας περισσότερο χώρο στην φαντασία και την θραυσματική ανασύνθεση της μνήμης του δημιουργικού υποκειμένου. Η γραμμική ροή του χρόνου και η πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας αντικαθίστανται από μία πιο ελεύθερη φόρμα, όπου ο χρόνος τεμαχίζεται και οι συνδέσεις εικόνων, ήχων και λόγου δημιουργούν ένα σύμπαν ικανό να αναπαραστήσει τον προσωπικό συνειρμό του δημιουργού. Για τον Richter «Ο όρος δοκίμιο είναι κατάλληλος για αυτό το είδος φόρμας, καθώς ακόμη και στη λογοτεχνία η λέξη δοκίμιο χρησιμοποιείται για την επεξεργασία δύσκολων θεμάτων και ζητημάτων ώστε να αποδοθούν με μία κατανοητή μορφή» (Alter&Corrigan 2017:91). Οι ταινίες δοκιμίου, ακολουθώντας τον δικό τους τρόπο αναπαράστασης, είναι πιο πιθανό να αναπτύξουν μια ιδέα παρά να αφηγηθούν μια ιστορία, και κατά καιρούς παράγουν διανοητικά και φιλοσοφικά έργα που αποτελούν μια μορφή σκέψης ή τουλάχιστον διεγείρουν τη σκέψη. «Ένα δοκίμιο δεν είναι ούτε μυθοπλασία ούτε αντικειμενικό ντοκιμαντέρ, αλλά μια προσωπική έρευνα που περιλαμβάνει τόσο το πάθος όσο και την οξύνοια του συγγραφέα (Giannetti, 1975:26). Τα μέσα αναπαράστασης του υποκειμένου μέσω της εικονικής και ηχητικής καταγραφής της ανθρώπινης εμπειρίας, αρθρωμένης μέσα από ένα αυστηρά προσωπικό ύφος πληθαίνουν. Ως αποτέλεσμα το δοκίμιο μεταλλάσσεται συνεχώς προκειμένου να ακολουθήσει την διαρκώς μεταβαλλόμενη υποκειμενικότητα. Τα κινηματογραφικά δοκίμια ως διακριτά είδη οπτικής αναπαράστασης έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλή από την δεκαετία του 1990 και μετά, ενώ οι φιλικοί προπομποί του είδους τοποθετούνται στην μεσοπολεμική δεκαετία του 1930.

Το *The Man with a Movie Camera* (1929) του Dziga Vertov θεωρείται το πρώτο κινηματογραφικό δοκίμιο μέσω του οποίου ο σκηνοθέτης επιχείρησε να οπτικοποιήσει τις δυνατότητες του κινηματογράφου, αλλά και την δική του κριτική για την καθημερινή ζωή της πόλης στην επαναστατική Ρωσία. Η κρίση που δημιούργησαν τα γεγονότα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου σε κάθε έκφανση της ανθρώπινης εμπειρίας εκφράστηκε καλλιτεχνικά μέσω του κινήματος της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Η απόρριψη του παρελθόντος κατέστησε αναγκαία την εφεύρεση νέων μέσων αφήγησης και αναπαράστασης του κόσμου. Ο Vertov εισάγει στην τέχνη του κινηματογράφου στοιχεία όπως η απότομη εναλλαγή των πλάνων και ο τεμαχισμός των κινηματογραφικών καρτέ. Κατ' αυτόν τον τρόπο η μη γραμμική σύνδεση των

εικόνων που επιτυγχάνεται, ενισχύει την προσωπική θέση του δημιουργού στην ερμηνεία της πραγματικότητας και όχι την απλή απεικόνισή της. «Εντάσσει επίσης το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας με την συνεχή υπενθύμιση ότι αυτό που βλέπουμε αποτελεί μία φιλική κατασκευή και όχι μία αντικειμενική όψη της πραγματικότητας» (Στεφανή, 2020:37).

Ένας ακόμα προπομπός του φιλικού δοκιμίου θα μπορούσε να θεωρηθεί το *À propos de Nice* (1930) του Jean Vigo. Ο σκηνοθέτης πειραματιζόμενος κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης αλλά και στο μοντάζ, αποδίδει με ένταση τις αντιθέσεις μεταξύ αστών παραθεριστών και εργατών. Κατασκευάζει με αυτόν τον τρόπο μία ταινία για την πόλη στην οποία ζει, δημιουργώντας εικόνες που αποτυπώνουν την δική του προσωπική ματιά καθώς και μία κριτική στάση απέναντι στην καθεστηκία τάξη πραγμάτων προτάσσοντας την κοινωνική αλλαγή.

Συγκρίνοντας την ταινία του Vigo με αυτήν του Verton στον τομέα του μοντάζ, παρατηρούμε μία ομοιότητα στις τεχνικές που χρησιμοποιούνται όσον αφορά την αντιπαράθεση εικόνων, ασύνδετων σε σχέση με τον χώρο και τον χρόνο, όπου σκοπό έχουν την αποδόμηση ενός συγκεκριμένου νοήματος (Στεφανή, 2020:41).

Ανάλογες πολιτικές προθέσεις χωρίς ιδιαίτερους πειραματισμούς σε σχέση με την φόρμα εμφανίζονται στο *Land Without Bread* (1933) του Luis Bunuel, το οποίο αποτελεί ένα οδοιπορικό σε απομονωμένα χωριά της Ισπανίας με θέμα την έλλειψη πρόσβασης των κατοίκων σε βασικά αγαθά. Η χρήση του *voice over* είναι καθοριστικής σημασίας για την ένταξη της ταινίας στο είδος του δοκιμίου. Μέσω αυτού, ο σκηνοθέτης κάνοντας διαρκή χρήση του “εμείς”, απευθύνεται άμεσα στους θεατές και τους καλεί να εμπλακούν ενεργά στο φιλικό κείμενο.

Στις τρεις αναφερόμενες ταινίες ως προπομπούς του κινηματογραφικού δοκιμίου ο Corrigan (2011) εντοπίζει ως κοινή συνιστώσα την ύπαρξη ενός υποκειμενικού βλέμματος που στόχο έχει την αποτύπωση μίας ιδεολογίας και θέσης απέναντι στον κόσμο σε αντίθεση με τα μέχρι πρότινος ντοκιμαντέρ που είχαν μία αντικειμενική και ουδέτερη οπτική (Corrigan, 2011:64).

Ο Astruc οραματίζεται τον κινηματογράφο ως ένα είδος προσωπικής «γραφής» ικανό να αποτυπώνει τις άμεσες εντυπώσεις και σκέψεις του καλλιτέχνη. Υποστηρίζει ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι σε θέση να λέει «εγώ», όπως ο συγγραφέας ή ο ποιητής, προετοιμάζοντας με αυτόν τον τρόπο, την ανάδυση της **Θεωρίας του Δημιουργού** (Auteur Theory) στα τέλη της δεκαετίας του 1950 (Stam, 2020). Έτσι, η σκηνοθεσία μετατρέπεται από μία πιστή εικονογράφηση σεναρίων σε πρωτότυπη δημιουργική γραφή και ο σκηνοθέτης σε δημιουργό που γράφει με την κάμερα του -όπως ο συγγραφέας με την πένα του- (Astruc, 1968:22). Η Θεωρία του Δημιουργού ευθυγραμμίζει με αυτόν τον τρόπο την συγγραφική ιδιότητα με την κινηματογραφική πρακτική ανυψώνοντας τον κινηματογράφο σε ανώτερη τέχνη.* Ο σκηνοθέτης γίνεται αντιληπτός ως κατασκευαστής ενός κόσμου που αντί για λέξεις χρησιμοποιεί

εικόνες και ήχους με στόχο την δημιουργία των δικών του προσωπικών αφηγημάτων. Παράλληλα, πραγματοποιείται μία μετατόπιση από την έμφαση στο θέμα μιας ταινίας στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται. Δηλαδή, στο ύφος και τις στιλιστικές επιλογές των σκηνοθετών. «Ο Truffaut πίστευε ότι ο κινηματογράφος έπρεπε να αντικατοπτρίζει τον δημιουργό του, όχι τόσο εξαιτίας του αυτοβιογραφικού του περιεχομένου, αλλά λόγω της φόρμας η οποία αποκαλύπτει την σφραγίδα του σκηνοθέτη» (Stam, 2020:117). Ο σκηνοθέτης μέσω του κινήματος της θεωρίας του δημιουργού, ορίζεται ως αποκλειστικός φορέας παραγωγής νοήματος, ο οποίος με το δικό του προσωπικό ύφος συνθέτει μέσω των ήχων και των εικόνων μία δική του αφήγηση για τον κόσμο. Παράλληλα, σύμφωνα με τον Bazin, οι σπουδαίες ταινίες προκύπτουν από την ευτυχή συγκυρία ταλέντου και ιστορικής στιγμής (ο.π.).

Η Θεωρία του Δημιουργού αποτέλεσε κρίσιμη προοπτική στην εξέλιξη της κινηματογραφικής παραγωγής ταινιών-δοκιμίων με πολιτικό χαρακτήρα. Ενώ παράλληλα, «συνέχισε να αναπτύσσεται τις επόμενες δεκαετίες δεχόμενη επίδραση από (και ασκώντας επιρροή σε) κινήματα και είδη όπως η Nouvelle Vague της δεκαετίας του 1960, ο εξεγερσιακός κινηματογράφος του 1970, ο φεμινιστικός κινηματογράφος του 1970 και 1980, ο queer κινηματογράφος και ο κινηματογράφος πρώτου προσώπου των δεκαετιών του 1980 και 1990 (Στεφανή, 2021:34).

Το 1980 η ανθρωπολογία και η κοινωνιολογία, επηρεασμένες από το φεμινιστικό κίνημα, μεταβαίνουν σε μία περίοδο συνειδητοποίησης και παραδοχής της επιστημονικής αξίας του προσωπικού αφηγήματος, της υποκειμενικότητας και της αυτοαναφορικότητας (Ellis&Adams, 2014: 3). Η διασταύρωση του δοκιμακού λόγου με την Θεωρία του Δημιουργού λειτούργησε καθοριστικά στην παραγωγή έργων με δοκιμακές τροπικότητες τόσο στον χώρο του ντοκιμαντέρ όσο και στον μυθοπλαστικό κινηματογράφο με αποτέλεσμα την δημιουργία ταινιών με έντονα στοιχεία βιογραφίας και προσωπικού ύφους.

Η ανάπτυξη του τεχνολογικού εξοπλισμού και η έλευση των ελαφριών καμερών 16 χιλιοστών αποτέλεσαν ένα ακόμη γόνιμο έδαφος για την ενίσχυση της προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης και την εξάλειψη του διαχωρισμού επαγγελματιών και ερασιτεχνών κινηματογραφιστών.

Έτσι, η κινηματογράφιση μετατράπηκε σε ένα πιο προσβάσιμο μέσο έκφρασης και μεταφέρθηκε από τα ειδικά διαμορφωμένα studio σε φυσικούς χώρους ενισχύοντας την δημιουργία ενός πιο προσωπικού κινηματογράφου άμεσα συνδεδεμένου με την πραγματική ζωή.

* Η θεωρία του δημιουργού γεννήθηκε ως απάντηση στην ελιτίστικη υποτίμηση του κινηματογράφου από κάποιους διανοούμενους της λογοτεχνίας ενσωματώνοντας τη συγγραφική θεωρία μέσα από έργα σκηνοθετών της nouvelle vague. Αποτέλεσε επίσης προϊόν μια πολιτισμικής δομής που περιλάμβανε κινηματογραφικά περιοδικά, σινεκλαμπ, την γαλλική ταινιοθήκη και τα φεστιβάλ κινηματογράφου. Βασικός φορέας διάδοσης της θεωρίας του δημιουργού υπήρξε το περιοδικό *Cahiers*. (Stam, 2020)

Ενώ στα πρώτα φιλμ δοκίμια οι δημιουργοί εστιάζουν στην κινηματογράφηση του εξωτερικού κόσμου με στόχο την άσκηση πολιτικής κριτικής, κατά τη δεκαετία του 1960 και του 1970 παρατηρείται μια μετάβαση σε ζητήματα ταυτότητας, μνήμης και προσωπικού βιώματος. Ο Jonas Mekas, με το *Diaries, Notes, and Sketches* (1968), δημιουργεί ένα προσωπικό ημερολόγιο σε μορφή ταινίας. Κινηματογραφώντας στιγμές από την προσωπική του ζωή, αγαπημένα του πρόσωπα, ταξίδια και συναντήσεις του με γνωστούς και αγνώστους, οικειοποιείται την μεταναστευτική του ταυτότητα και αναζητά τη θέση του στο αστικό τοπίο της Νέας Υόρκης. Εφευρίσκει την δική του προσωπική κινηματογραφική γλώσσα και γίνεται πρωταγωνιστής στο κείμενο που παράγει, το οποίο επικοινωνεί άμεσα στους θεατές μέσω του προσωπικού του ύφους.

Μερικά χρόνια μετά, ο Ross McElwee δημιουργεί το αναστοχαστικό δοκίμιο *Sherman's March* (1985), στο οποίο με αφορμή τον κατακτητή Sherman's –γνωστό από τον Αμερικανικό εμφύλιο- αναζητά τον εαυτό του, εξετάζει τη σχέση του με το γυναικείο φύλο και εξομολογείται τα συναισθήματα μοναξιάς που βιώνει. Η αφηγηματική δομή της ταινίας επιτρέπει την ανάμιξη πολλαπλών ιστοριών και χρονικών περιόδων. Ο McElwee συνδέει τις δικές του εμπειρίες με την ιστορία του Εμφυλίου Πολέμου και χρησιμοποιεί τον εαυτό του ως έναν πειραματικό χώρο για την ανάλυση των πολιτισμικών στερεοτύπων. Εξετάζει τον έμφυλο ρόλο στις ερωτικές σχέσεις από την οπτική ενός cis straight λευκού υποκειμένου και τον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζεται η αρρενωπότητα μέσω των επαγγελματικών και προσωπικών επιτυχιών. Το *Sherman's March* αποτελεί ένα παράδειγμα φιλικού δοκιμίου που αναμειγνύει την προσωπική αφήγηση με την πολιτισμική κριτική και ιστορία. Χαρακτηριστικά είναι τα σημεία της έξω-διηγηματικής αφήγησης στα οποία περιγράφει την διαδικασία της κινηματογράφησης και τις επιλογές που έκανε λόγω ατυχών συμβάντων που προέκυψαν.

Η Dominique Cabrera, αργότερα, εμπνεόμενη από την ταινία *Sherman's March*, δημιούργησε μία ταινία ημερολόγιο με τίτλο *Tomorrow and Again Tomorrow* (1995), η οποία αποτελεί την καταγραφή της καθημερινότητας της επί εννέα μήνες. Σε αυτό το κινηματογραφικό δοκίμιο η Cabrera εξετάζει την ζωή της μέσω των διαφορετικών ιδιοτήτων που συνιστούν την ταυτότητα της. Το σώμα της και η φωνή της κυριαρχούν κάνοντας το έργο της αυστηρά προσωπικό και αναστοχαστικό. Μοιράζεται την καθημερινότητα της με τις θεάτριες καλώντας τις στο εσωτερικό -σπιτιού και εαυτού- μιλώντας για την σεξουαλικότητα της, την μητρική της ταυτότητα, την ευαλωτότητα της -εκφρασμένη μέσα από το σώμα της- καθώς και για την διαταραγμένη σχέση της με το φαγητό. Η κάμερα λειτουργεί ως προέκταση του σώματος της, την οποία είτε κρατάει είτε έχει σε πολύ κοντινή απόσταση από αυτό.

Συνολικά, η μετάβαση από τα πολιτικά φιλμ δοκίμια στα αυτοβιογραφικά-κινηματογραφικά δοκίμια αντανάκλα την συνάφεια της εξέλιξης της κινηματογραφικής τέχνης με το κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο μέσα στο οποίο παράχθηκε. Τόσο η ανάδυση της Θεωρίας του Δημιουργού όσο και η ανάπτυξη του

φεμινιστικού λόγου έδωσαν προτεραιότητα στην σημασία του προσωπικού βιώματος και το ανέδειξαν σε εργαλείο πολιτικής κριτικής, προσφέροντας ένα πλούσιο και πολύμορφο φάσμα αφηγηματικών δομών και προσεγγίσεων. «Η πολιτική των δημιουργών συνίσταται, εν ολίγοις, στην ανάδειξη του προσωπικού παράγοντα στην καλλιτεχνική δημιουργία ως πρότυπο αναφοράς, και μάλιστα το πρότυπο αυτό συνεχίζει να εξελίσσεται και να εκτείνεται από τη μια ταινία στην επόμενη» (Stam, 2020:117). Ενώ τα πολιτικά κινηματογραφικά δοκίμια εστίαζαν σε ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα, τα αυτοβιογραφικά φιλμ-δοκίμια προσεγγίζουν την πολιτική αναλύοντας την προσωπική ιστορία του δημιουργού.

Επιπλέον, ο φεμινιστικός λόγος αναδεικνύει τη σημασία της γυναικείας εμπειρίας και των γυναικείων φωνών στην κινηματογραφική αφήγηση. Οι ταινίες επικεντρώνονται συχνά στην απεικόνιση της οικείας οικογενειακής ζώνης, εστιάζοντας στις έμφυλες σχέσεις, και την γυναικεία επιθυμία. Με αυτόν τον τρόπο, οι ταινίες αυτές διερευνούν τη γυναικεία ταυτότητα και τη σχέση της με τις κοινωνικές δομές.

Στην ταινία *The Beaches of Agnès* (2008) η Agnes Varda αφηγείται την βιογραφία της με μία μη γραμμική χρονική αλληλουχία εξετάζοντας την ζωή της σε συνάφεια με το καλλιτεχνικό της έργο και της σχέση της με το *Γαλλικό Νέο Κύμα*. Η ταινία αναλύει τις παραλίες της ζωής της, τις σημαντικές στιγμές και τις σχέσεις που τη διαμόρφωσαν. Ενσωματώνοντας αυτοσχεδιαστικές σκηνές, φωτογραφίες, και αφηγήσεις, η δημιουργός ανασύρει μνήμες από το παρελθόν και συνθέτει την ταυτότητα της μέσω του καλλιτεχνικού της έργου και της προσωπικής της ζωής. Εξερευνά τον τρόπο με τον οποίο οι προσωπικές εμπειρίες της συνδέονται με τον δημιουργικό της εαυτό, αναδεικνύοντας το ρόλο της μνήμης και της αυτοανακάλυψης.

Τέλος, ένα ντοκιμαντέρ δοκίμιο που ενσωματώνει την γυναικεία εμπειρία, σε συνδυασμό με την συλλογική μνήμη του πολέμου του Βιετνάμ, είναι το *Forgetting Vietnam* (2015) της Trinh T. Minh-ha. Η Βιετναμέζα δημιουργός, συνδυάζοντας δύο αρχαίους μύθους με την σύγχρονη πραγματικότητα της χώρας της, συνθέτει ένα τοπίο μνήμης για την κληρονομιά του πολέμου στο σύγχρονο Βιετνάμ. Η ταινία δίνει ιδιαίτερη προσοχή στις απλές γυναίκες: στη δουλειά, στην αγορά και στους ναούς. Παρά το γεγονός ότι η ταινία γυρίστηκε με ένα κενό δεκαεπτά χρόνων (1995 και 2012), κατά το οποίο σημειώθηκαν τεράστιες αλλαγές, που προέκυψαν από την επανένταξη του Βιετνάμ στην παγκόσμια οικονομία της αγοράς, οι εικόνες των γυναικών και των καθημερινών τους δραστηριοτήτων υπαινίσσονται περισσότερο συνέχεια παρά αλλαγή. Το συμπέρασμα είναι, ότι οι καθημερινές δραστηριότητες των γυναικών, οι οποίες άντεξαν τον πόλεμο, την επανάσταση και την παγκοσμιοποίηση, αποτέλεσαν τον βασικό πυλώνα της βιετναμέζικης κοινωνίας. Το εν λόγω δοκίμιο αποτελεί μια σύνθεση εικόνων, που αναπαριστούν την καθημερινότητα των κατοίκων του Βιετνάμ σε διαφορετικές πόλεις ανάμεσα στο Βορρά και τον Νότο, χωρίς γραμμική ακολουθία. Παράλληλα το ηχοτοπίο που συνοδεύει τις εικόνες δημιουργείται από αφηγήσεις ανθρώπων και παραδοσιακή

μουσική της χώρας, ενώ ο δικός της προφορικός σχολιασμός απουσιάζει. Το κινηματογραφικό έργο της Trinh T. Minh-ha, συνιστά δείγμα δοκιμακικής γραφής με επιρροές κατά βάση από το πεδίο της εθνογραφίας.

Συνολικά, η παραγωγή των κινηματογραφικών δοκιμίων, τόσο εντός Ευρώπης όσο και εκτός αυτής (Ασία, Αφρική κ.α), αυξάνεται σταδιακά, ιδιαίτερα από την δεκαετία του 1990 και μετά. Η ανάπτυξη του τεχνολογικού εξοπλισμού, οι αλλαγές στην κινηματογραφική αγορά (αύξηση σε φεστιβάλ και πλατφόρμες μετάδοσης), και κυρίως η ολοένα αυξανόμενη έμφαση στην υποκειμενικότητα, λειτουργούν ενισχυτικά στην παραγωγή ταινιών ντοκιμαντέρ που εντάσσονται στο είδος του φιλμ-δοκιμίου. Η θεματολογία και τα κίνητρα των δημιουργών αντανακλούν τόσο το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι όσο και τις ιδιαιτερότητες διαφορετικών πολιτισμών και κοινωνικών δομών.

Τα κινηματογραφικά δοκίμια, που αναλύονται στα επόμενα κεφάλαια της παρούσας μελέτης, *Embracing* (1992) και *Birth/Mother* (2006), ανήκουν στο κινηματογραφικό έργο της Γιαπωνέζας κινηματογραφίστριας Naomi Kawase και έχουν ως βασικό θεματικό άξονα, την σχέση της δημιουργού με την γονεϊκότητα και το οικογενειακό τραύμα.

2. Ιαπωνική κουλτούρα: Η σημασία της οικογένειας

Η ιαπωνική αυτοκρατορία επηρεασμένη από τα οικογενειακά ιδεώδη του Κομφουκιανισμού, βασίστηκε εξ' ολοκλήρου σε φανταστικούς οικογενειακούς δεσμούς. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι το σχήμα της οικογένειας συνιστά τον θεμέλιο λίθο της ιαπωνικής κοινωνίας μέχρι σήμερα (Centeno, M.P. & Morita, M.N., 2020). Στο εσωτερικό της Ιαπωνίας, ο αυτοκράτορας ήταν ο πατέρας όλων των Ιαπώνων, οι οποίοι ήταν όλοι αδέρφια, -κάποιοι ανώτεροι από άλλους-, μετατρέποντας την Ιαπωνία σε ένα αμιγώς οικογενειακό κράτος (ο.π.). Η αυστηρή πίστη στον Ιάπωνα αυτοκράτορα καθώς και η θρησκευτική πίστη, έχουν διαμορφώσει αποφασιστικά την εδραίωση της ιεραρχίας ως βασικής οργανωτικής κοινωνικής δομής. Η οικογένεια λειτουργεί ως φορέας διατήρησης των κοινωνικών ιεραρχιών, της παράδοσης και της ταυτότητας της ιαπωνικής κουλτούρας. Αυτό το επιτελεί μέσα από πλήθος οικογενειακών τελετών και παραδοσιακών πρακτικών. Επίσης, θεωρείται ως η βασική κοινωνική μονάδα η οποία προσφέρει στα μέλη μιας οικογένειας συνεργασία, στήριξη και ασφάλεια. Η έννοια του μοντέλου της πυρηνικής οικογένειας έγινε σήμα κατατεθέν της μεταπολεμικής ιαπωνικής κουλτούρας και αποτελεί θέμα με το οποίο ασχολήθηκαν αρκετοί Ιάπωνες κινηματογραφιστές, κυρίως ο Ozu Yasujiro (1903-1963) στις μεταπολεμικές ταινίες τους (ο.π.). Στην σύγχρονη ιαπωνική κινηματογραφία, η οικογένεια συνεχίζει να συνιστά κοινό θεματικό μοτίβο τόσο σε ταινίες μυθοπλασίας όσο και σε ταινίες ντοκιμαντέρ. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα σκηνοθετών, των οποίων το καλλιτεχνικό έργο έχει ως θέμα την *οικογένεια*, είναι ο Kore-eda -στο πεδίο του μυθοπλαστικού κινηματογράφου- με

ταινίες όπως οι: *Father and Son* (2013) και *Shoplifters* (2018), και η Naomi Kawase στο είδος του ντοκιμαντέρ.

3. Θεματολογικές και υφολογικές εμμονές στο έργο της Naomi Kawase

Η κινηματογραφίστρια Naomi Kawase κατάγεται από την ιαπωνική πόλη Nara. Μεγάλωσε με την θεία της Uno, την οποία αποκαλούσε «γιαγιά», καθώς οι γονείς της την εγκατέλειψαν σε παιδική ηλικία. Έχει σκηνοθετήσει ταινίες ντοκιμαντέρ αλλά και ταινίες μυθοπλασίας με τις οποίες κατάφερε να αποσπάσει μία θέση τόσο στην εγχώρια ιαπωνική παραγωγή ταινιών όσο και στο παγκόσμιο κινηματογραφικό γίγνεσθαι. Το πρώιμο έργο της αφορά ντοκιμαντέρ, τραβηγμένα σε φιλμ 16χιλιοστών με Super 8, με βασικούς πρωταγωνιστές την ίδια, την οικογένεια της καθώς και ανθρώπους που ανήκουν στο ευρύτερο οικείο περιβάλλον της πόλης που ζει.

Η Νάρα είναι μια αρχαία πόλη, η οποία διατηρεί μεγάλο μέρος της αρχιτεκτονικής της μέχρι και σήμερα, δημιουργώντας μια παράξενη ατμόσφαιρα όπου μπορούν να συμβούν απίστευτα πράγματα. Γίνεται πολύ σκοτεινή τη νύχτα και τα καταστήματα κλείνουν αρκετά νωρίς. Έτσι μένει πολύς χρόνος για να έρθει κανείς πρόσωπο με πρόσωπο με τον εαυτό του (Kawase 2004).

Η Kawase περιγράφει τον γενέθλιο τόπο της –και κεντρικό χώρο στις ταινίες της– ως ένα μέρος σκοτεινό, γεμάτο με πράγματα που δεν μπορείς να δεις με αποτέλεσμα να στρέφεις το βλέμμα προς τα μέσα, ανακαλύπτοντας κρυφές αναμνήσεις στις οποίες καθρεφτίζονται αθέατες πτυχές του εαυτού σου. Η ίδια περιγράφει το σύνολο του έργου της ως «μυθοπλασία υπό το βλέμμα του κινηματογράφου του πραγματικού» (Kawase 2004).

Στα αυτοβιογραφικά της δοκίμια οι σκηνές από την καθημερινή της ζωή μπολιάζονται με στοιχεία μυθοπλασίας κατά τη διάρκεια του μοντάζ όπου η επιλογή των σκηνών και η ηχητική τους επένδυση με μουσική και εξωτερικούς ήχους αποτελεί μια εξωκειμενική πολιτική παρέμβασης στην πραγματικότητα.

Οι ταινίες μυθοπλασίας όπως για παράδειγμα το *Suzaku* (1997) και το *Shara* (2003) γυρίστηκαν στην πόλη Nara και οι συντελεστές ήταν ερασιτέχνες ηθοποιοί. Η Kawase περιόρισε τους επαγγελματίες ηθοποιούς σε ένα ή δύο άτομα τα οποία μαζί με το κινηματογραφικό συνεργείο καλέστηκαν να ζήσουν στην πόλη μαζί με την τοπική κοινότητα για τρεις μήνες πριν από την έναρξη των γυρισμάτων. Όλες οι σκηνές γυρίστηκαν σκόπιμα με χρονολογική σειρά -μια τεχνική γνωστή ως *jundori*- με στόχο να ενθαρρύνει τους ερασιτέχνες ηθοποιούς να αισθάνονται ότι δεν υποδύονται αλλά ζουν στον κόσμο της ταινίας (Schoneveld, 2019). «Αντί να τους αναγκάσω να δράσουν με έναν συγκεκριμένο τρόπο, προσπάθησα να δημιουργήσω

ένα περιβάλλον στο οποίο θα μπορούσαν να παίξουν» (Schilling, 1999:86). Εκτός από τις πρακτικές κατοίκησης του φιλικού χώρου που χρησιμοποίησε, η θεματολογία των μυθοπλαστικών της έργων αντλείται από τις προσωπικές της εμπειρίες και αναζητήσεις. Για την ταινία *Shara* (2003) η ίδια αναφέρει:

Ήθελα να εστιάσω στα προβλήματα καθημερινών ανθρώπων και στο θέμα του ξεθωριάσματος· στο ξεθώριασμα ενός μέρους, μίας ανάμνησης. Η πόλη της Νάρα προσέφερε το τέλειο σκηνικό με τα πολυάριθμα σοκάκια της. Όταν περπατάω στη Νάρα με τη ζέστη του καλοκαιριού, πάντα σκέφτομαι ότι θα ήταν εύκολο να εξαφανιστώ σε ένα από αυτά τα σοκάκια. Το κεντρικό θέμα της ταινίας δεν αφορά στην απουσία. Είναι η ιστορία του καθενός από εμάς και έχει να κάνει με την απώλεια ενός μέρους αυτού που είμαστε (Kawase 2020).

Η αδιάκοπη αναζήτηση του εαυτού της μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας εκφράζεται στο έργο της μέσω μιας οπτικής άρθρωσης του συναισθήματος που δομεί τον αφηγηματικό κορμό των ταινιών της. Η φωνή της Kawase εκφράζεται μέσα από την ευαίσθητη και προσεκτική παρατήρηση των οικογενειακών της δεσμών, καθώς και της κοινότητας στην οποία ανήκει (Schoneveld, 2019).

Τόσο στα ντοκιμαντέρ του πρώιμου έργου της όσο και στις ταινίες μυθοπλασίας εντοπίζουμε ως βασικές θεματολογικές της εμμονές τις οικογενειακές σχέσεις, τη φύση ως αναπόσπαστο μέρος της ανθρώπινης εμπειρίας και την ανασύνθεση του εαυτού μέσα από συλλογικές αφηγήσεις και θραυσματικές εικόνες μνήμης που ενώνουν το παρελθόν με το παρόν. Η γονεϊκότητα, το τραύμα της εγκατάλειψης και το γυναικείο σώμα έχουν κεντρικό ρόλο στα έργα της. Έχει αναπτύξει την δική της προσωπική γραφή, πειραματιζόμενη στον τρόπο με τον οποίο κινηματογραφεί, συλλέγει, επεξεργάζεται το υλικό της και συνθέτει τις εικόνες με τους ήχους και την εξωδιηγηματική αφήγηση την οποία χρησιμοποιεί στις αυτοβιογραφικές της ταινίες. Ανακαλώντας την πρώτη της εμπειρία με κάμερα, λέει:

Χρησιμοποίησα τη φωτογραφική μηχανή για να πατήσω το κλείστρο και να τραβήξω εικόνες και λίγες μέρες αργότερα ανέπτυξα αυτές τις εικόνες και συνέθεσα ένα φιλμ. Αυτό που με εξέπληξε περισσότερο -σε αυτή την εμπειρία- ήταν ότι όταν προβλήθηκε η ταινία μου στο σκοτάδι, εμφανίστηκε η εικόνα μιας τουλίπας. Αλλά υπήρχε και κάτι άλλο που εμφανίστηκε μαζί με την τουλίπα - ήμουν εγώ-[...] Δηλαδή, αυτό που ανακάλυψα ήταν μια εικόνα του εαυτού μου καθώς και μια εικόνα του χρόνου που περνάει. Εκείνη τη στιγμή σκέφτηκα πόσο θαυμάσιες είναι οι εικόνες. Η ταινία ήταν σαν χρονομηχανή για μένα. Κατέστησε δυνατή την ύπαρξη μου στο παρελθόν αλλά και στο μέλλον. Μετά από αυτό βυθίστηκα εντελώς στο να έχω εικόνες από τον κόσμο μου τοποθετημένες εντός του φιλικού χώρου (Kawase 2016).

4. Φιλμική ανάλυση

4.1 *Embracing* (1992)



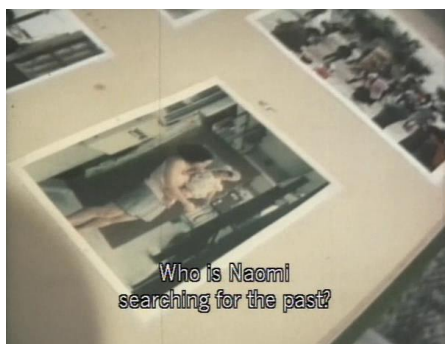
Η ταινία *Embracing*, γυρίστηκε στην πόλη Nara και διαρκεί 40 λεπτά. Ανήκει στο πρώιμο έργο της Kawase και συνιστά μια απόπειρα καταγραφής της αναζήτησης του πατέρα της, ο οποίος την εγκατέλειψε σε παιδική ηλικία μετά τον χωρισμό του με την μητέρα της. Ταυτόχρονα αποτελεί μια διαδικασία ανασύστασης της ταυτότητάς της και μια προσωπική διερώτηση για τον τρόπο με τον οποίο η δημιουργός συνδέεται με τα οικογενειακά της πρόσωπα.

Το πρώτο μέρος της ταινίας αποτελείται κατά βάση από σκηνές με τη γιαγιά της, με το περιεχόμενο των συζητήσεων τους να αποκαλύπτει τα αμφίθυμα συναισθήματα και τις αντικρουόμενες σκέψεις σχετικά με την αναζήτηση που πρόκειται να ακολουθήσει. Στο πρώτο πλάνο της πρώτης σεκάνς βλέπουμε μια φωτεινή επιγραφή ενός παραδοσιακού, οικιακού, εστιατορίου ονόματι *Bar Happiness*, το οποίο αντιπαραβάλλεται με μια ηχητική καταγραφή της άορατης μητρικής συγγένισσας της Kawase.



Ο λόγος της γιαγιάς Uno, εμφανίζεται ως απάντηση σε μία ερώτηση που δεν ακούμε αλλά είναι η βασική ιδέα εκκίνησης της ταινίας. «Θα σου πω αν ήταν καλός πατέρας», «ρώτησα τους φίλους μου αν θα έπρεπε να τον γνωρίσεις», «θεωρούν κι εκείνοι πως όχι», «θα ήταν επώδυνο». Στην διαδικασία να μετατρέψει την απουσία του βιολογικού της πατέρα σε παρουσία, η Kawase συζητάει με την Uno για το αν πιστεύει πως είναι καλό να τον γνωρίσει και προσπαθεί να δημιουργήσει μία εικόνα γι' αυτόν, συλλέγοντας αφηγήσεις και φωτογραφίες απ' το παρελθόν. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί μία πολυφωνική αφήγηση, ένα συλλογικό «εγώ» όπου οι ερωτήσεις που θέτει απαντώνται μέσω διαφορετικών φωνών. Η εξωτερική πολυφωνία αντανακλά τις εσωτερικές αντιφάσεις που βιώνει για την ενδεχόμενη συνάντηση

τους. Τα πλάνα που ακολουθούν απεικονίζουν την γιαγιά Υπο να μιλάει ή να τραγουδάει παίζοντας μουσική ενώ η πηγή των ήχων και των διαλόγων που συνοδεύουν τις εικόνες δεν ανήκουν στον χώρο και τον χρόνο της αφήγησης. Η στυλιστική αυτή επιλογή της δημιουργού φανερώνει την μυθοπλαστική διάθεση του έργου κάνοντας το κειμενικό περιεχόμενο της σκηνής να λειτουργεί αντιστικτικά με το όνομα του εστιατορίου *Bar Happiness* μέσα στο οποίο τοποθετείται. Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο η αίσθηση της απουσίας και της νοσταλγίας, έννοιες που οπτικοποιούνται όπως παρατηρούμε και στη συνέχεια με πολλαπλούς τρόπους.



Το δεύτερο μέρος αρχίζει ξανά από μία ερώτηση, την οποία αυτή τη φορά, απευθύνει στην εαυτή της άρα και στις θεάτριες του έργου της. Την ερώτηση «τι ψάχνω στο παρελθόν», ακολουθεί ένα κοντινό πλάνο στο φωτογραφικό άλμπουμ της οικογένειας, ενώ συνεχίζει: «αφού είμαι ευτυχισμένη τώρα», «τι άλλο χρειάζομαι» δηλώνοντας ξανά τις αντιφατικές οπτικές του ίδιου ερωτήματος. ενώ δημιουργείται η συμπαράδηλωση* ότι τα άγνωστα κομμάτια της ταυτότητας της δημιουργού αναζητούνται στο παρελθόν, την παιδική ηλικία και τις οικογενειακές σχέσεις.

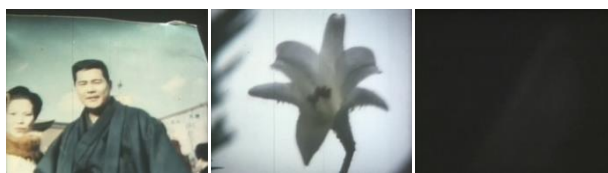
Μέρος της δοκιμακής φύσης της έκφρασης αποτελεί η απώλεια μίας ακέρατης αντίληψης εαυτού και κόσμου και η συνεχής επανασύσταση του «εγώ». Διανύοντας το δεύτερο μέρος της ταινίας κυριαρχούν οι φωτογραφίες της ίδιας και της οικογένειας της δημιουργώντας την αίσθηση ενός φωτογραφικού ημερολογίου. Ανατρέχοντας στη ζωή του βιολογικού της πατέρα, μέσα από αρχεία καταγραφής της κατοικίας του τα τελευταία είκοσι χρόνια, η Kawase τοποθετεί φωτογραφίες από την παιδική της ηλικία, αρχικά, ως μια εικονιστική γέφυρα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος μέσα σε έναν έρημο χώρο, και στη συνέχεια, ως αντανάκλαση του φυσικού και συναισθηματικού χωρισμού μεταξύ τους.

* Για τον Barthes οι εικόνες περιγράφονται σε δύο επίπεδα. Το ένα το ονομάζει καταδήλωση και το δεύτερο συμπαράδηλωση. Καταδήλωση είναι το απλό βασικό επίπεδο περιγραφής του εικονικού σημείου, ενώ η συμπαράδηλωση είναι το αποσπώμενο νόημα και αποτελεί ερμηνεία βασισμένη σε μία ευρύτερη κοινωνική ιδεολογία και το εννοιακό πλαίσιο του υποκειμένου που ερμηνεύει το σημείο (Hall, 2017).

Οι φωτογραφίες ενώνουν το παρελθόν με το παρόν και λειτουργούν ως συνδετικός κρίκος μεταξύ εκείνης και του βιολογικού της πατέρα, μέχρι το τέλος της ταινίας όπου η απουσία του μετατρέπεται σε παρουσία. Πρώτα ηχητική και στη συνέχεια οπτική, στο τελευταίο λεπτό της ταινίας, η εικόνα του εμφανίζεται φευγαλέα μέσα από ένα πλάνο που διαρκεί μόλις 3 δευτερόλεπτα. Τα τελευταία τρία δευτερόλεπτα της ταινίας.



Ανάμεσα στα πλάνα με τις οικογενειακές φωτογραφίες παρεμβάλλονται εικόνες από το φυσικό τοπίο της πόλης Naga, καθώς και πλάνα που αποτυπώνουν το αστικό της περιβάλλον. Ο φυσικός χώρος της πόλης, που πέρασε τα παιδικά της χρόνια, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος των αναμνήσεων που τη συνδέουν με το παρελθόν. Πολύ φωτεινά πλάνα με ανθισμένα λουλούδια, έντομα πάνω σε φυλλωσιές και καταπράσινα χωράφια εναλλάσσονται με σκοτεινές εικόνες από τους δρόμους και τις γκρι πολυκατοικίες της περιοχής. Κάποια πλάνα είναι απόλυτα σιωπηλά, με αποτέλεσμα να ενεργοποιούνται περισσότερο οι αισθήσεις της όσφρησης και της αφής. Τα λουλούδια μυρίζουν και βλέποντας τα να κινούνται νιώθουμε ότι μας φυσά ο αέρας. Κι ο αέρας είναι ζεστός και καλοκαιρινός. Ενώ στους δρόμους της πόλης επικρατεί η αίσθηση της υγρασίας και του κρύου καθώς και φασαρία. Οι ήχοι που ακούγονται είναι εξωτερικοί. Οι συνεχείς οπτικές και ηχητικές αντιστίξεις ενδεχομένως να οπτικοποιούν αμφίθυμες σκέψεις και νοσταλγικά συναισθήματα.



Αυτή η διασταύρωση ενισχύεται από μια φωτογραφία των βιολογικών της γονιών, ως νέο ζευγάρι, η οποία περνάει σε ένα πλάνο ενός λουλουδιού στο έντονο φως του ήλιου, το οποίο στη συνέχεια αντιπαραβάλλεται με την εικόνα μιας παρόμοιας σειράς λουλουδιών που χάνονται στο σκοτάδι των σχηματιζόμενων σύννεφων βροχής, καθώς η Υπο αναφέρεται στον δυσάρεστο χωρισμό των γονιών της.

Στον κινηματογράφο όλα έχουν να κάνουν με την εικόνα, εννοώντας επίσης τη διαδικασία του μοντάζ. Οι πολύ αδρές αλλαγές, όπως το φως, μεταφέρουν τη διάθεση, αντανakλούν την κατάσταση ενός ατόμου ή τη μνήμη του, κάτι που δεν θα βλέπατε διαφορετικά (Kawase, 2018).



Το τρίτο και τελευταίο μέρος ανοίγει με ένα κοντινό διπλότυπο πλάνο που απεικονίζει την ίδια να φτιάχνει τα μαλλιά της, ενώ μέσω των αφηγηματικών σχολίων την ακούμε να αναρωτιέται: «Να τον καλέσω; Να τον αποκαλέσω μπαμπά;», «Θέλω να τον συναντήσω. Θέλω στ' αλήθεια;». Ακολουθεί ένας σύντομος διάλογος μεταξύ τους αφού τελικά αποφασίζει να του τηλεφωνήσει. Εκφράζει την επιθυμία της να τον συναντήσει και εκείνος δέχεται. Τα επόμενα πλάνα είναι εξωτερικά και διατηρούν μία γρήγορη κίνηση και μετακίνηση στους δρόμους της πόλης. Ο ήχος που συνοδεύει τις εικόνες είναι έξω-διηγηματικός και αποτελείται από μία παιδική μελωδία και διάσπαρτες προτάσεις από έναν τηλεφωνικό διάλογο με τη μητέρα της ,σε άγνωστο χρόνο, όπου της αποκαλύπτει ότι συνάντησε τον μπαμπά της. Στα τελευταία λεπτά επικρατούν εικόνες από φωτογραφίες της ίδιας που ξεκινούν από την παιδική της ηλικία μέχρι και την ενηλικίωση ενώ παρεμβάλλονται φευγαλέα μία φωτογραφία της μητέρα της και το προαναφερθέν σύντομο πλάνο του πατέρα της, δίνοντας μας την αίσθηση ότι βρέθηκαν τα κομμάτια που διατηρούν την συνέχεια της στο χρόνο.

Οι τρεις αυτές αφηγηματικές ενότητες συγκροτούν τη δομή της ταινίας και συνιστούν αποτέλεσμα των επιλογών που έγιναν κατά τη διάρκεια του μοντάζ, δημιουργώντας την αίσθηση της δραματουργίας όπως απαντάται σε ταινίες μυθοπλαστικού περιεχομένου. Μία δραματουργία που στόχο έχει την συγκινησιακή διήγηση μίας ιστορίας και όχι την λογική παράθεση γεγονότων* με όρους ψευδούς χρονικής συνέχειας.

Πάντα αποκαλούσα τη θεία που με υιοθέτησε «γιαγιά». Δεν ήμασταν πραγματικά κοντά όταν άρχισα να την κινηματογραφώ. [...] Όταν ήμουν μικρή, συχνά σκεφτόμουν πράγματα για το σχολείο τα οποία ήθελα να μοιραστώ αλλά δεν μπορούσα να της μιλήσω γι' αυτά μέχρι που μεγάλωσα. Οι συμμαθητές μου δέχονταν συμβουλές από τους γονείς τους αλλά εγώ όχι.

Αυτό μου προκαλούσε αναστάτωση. Δεν μιλάγαμε πολύ στο σπίτι. Αλλά όταν κράτησα την κάμερα στα χέρια μου μπορούσα πια να την πλησιάσω (Kawase 2018).

Η κάμερα λειτουργεί στη σχέση τους ως καταλύτης.* Λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας και επαφής μειώνοντας την μεταξύ τους απόσταση ενώ παράλληλα η Kawase, ερχόμενη κοντά στην γιαγιά της ανακαλύπτει κομμάτια από το παρελθόν άρα και απ' τον εαυτό της.

Αν και βρισκόμουν πίσω από την κάμερα είχα την ανάγκη να νιώθω παρούσα στις ταινίες μου. Είμαι, δείχνοντας σας, τι βλέπω. Οτιδήποτε βλέπετε είναι ένα μικρό κομμάτι από την εαυτή μου. Οι ταινίες μου είναι κάτι σαν χρονομηχανή (Kawase 2018).

Η ερευνητική διάθεση της Kawase εκδηλώνεται διαρκώς μέσα από ερωτήσεις που θέτει μέσω των προφορικών σχολίων. Ερωτήσεις που απαντώνται από την γιαγιά Υπο και άλλες που μένουν αναπάντητες δημιουργώντας ένα κείμενο ανοιχτό σε νοηματικές διεργασίες και ερμηνείες. Τα αφηγηματικά σχόλια δεν απευθύνονται σε ένα γενικό κοινό αλλά σε ένα «εσύ» στο οποίο τοποθετείται ένα «εγώ» που καλείται να συμμετάσχει ενεργά στους στοχασμούς της αφηγήτριας.

Επιπλέον, καλείται να εμπλακεί συναισθηματικά αφήνοντας τους νοηματικούς συσχετισμούς και τις απαντήσεις να διαμορφωθούν από την συνάντηση δημιουργού, θεατών και φιλικού κειμένου. Η αφήγηση είναι αυστηρά υποκειμενική και το ύφος αναστοχαστικό ανάγοντας την Kawase σε βασική πρωταγωνίστρια. Τα αφηγηματικά σχόλια και η φυσική της παρουσία υπενθυμίζουν συνεχώς στους θεατές ότι αυτό που βλέπουν είναι μία κατασκευή που αποτυπώνει την θέση ή την αναζήτηση της θέσης της στον κόσμο τον οποίο φτιάχνει.

Η αφηγηματική δομή που ακολουθείται μέσα απ' τις επιλογές του μοντάζ είναι αποσπασματική και ημιτελής. Αγνοεί την γραμμική χρονική συνέχεια σε εναλλαγή με στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ροή της σκέψης και του ελεύθερου συνειρμού. Ο χώρος και ο χρόνος κατακερματίζονται και συγχωνεύονται όπως ακριβώς συμβαίνει και στο πεδίο της μνήμης, ενώ η τελευταία αποκαλύπτεται κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας.

* Για περισσότερα όσον αφορά το μοντάζ και τις πολλαπλές λειτουργίες του στην αφηγηματική δομή μιας ταινίας βλ. Eisenstein, S. (χ) *Προβλήματα σκηνοθεσίας κινηματογράφου*.

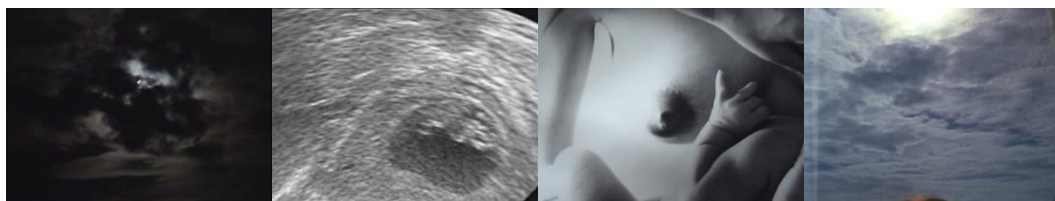
* Ο όρος “κάμερα-καταλύτης” χρησιμοποιήθηκε από τον Jean Rouch για να περιγράψει την λειτουργία της κινηματογραφικής μηχανής στο είδος του ντοκιμαντέρ «cinema verite» το οποίο κυριάρχησε τη δεκαετία του 1960. Ο Jean Rouch αντιλαμβάνεται την κάμερα ως εργαλείο με το οποίο ο κινηματογραφιστής διεισδύει στις ψυχές των κινηματογραφούμενων και αποκαλύπτει τον βαθύτερο ψυχισμό τους ο οποίος δεν είναι διακριτός με την πρώτη ματιά (Στεφανή, 2020:51).

Η ταινία συνιστά μία σύνθεση θραυσματικών εικόνων, που αναπαριστούν την αναζήτηση της ταυτότητας της, με κάθε πλάνο να εμφανίζεται ως ανάμνηση από το παρελθόν μέσα από κενούς χώρους και την σιωπή ενός μη συμφιλωμένου παρόντος. Το ταξίδι της αναζήτησης αποκτά υλικότητα μέσα από παλιές φωτογραφίες και διαλόγους μεταξύ της ίδιας και της γιαγιάς της. Η μεταξύ τους σχέση κουβαλάει την ιστορία της δημιουργού και αποτελεί σημείο εκκίνησης για κάθε προσωπικό της ταξίδι. Είναι η βάση και η θεμελιώδης σχέση της Kawase με τον κόσμο.



Τα υφολογικό σύμπαν της ταινίας χαρακτηρίζεται από απότομα κατ, κοντινά πλάνα, πολλά ζουμ, φαινομενικά ασύνδετες σκηνές, απότομες ηχητικές εναλλαγές και σημεία απόλυτης σιωπής. Ο αφηγηματικός σχολιασμός συγκροτεί την αφήγηση και συνδέει τις εικόνες μεταξύ τους -με έναν ανορθολογικό τρόπο που συγγενεύει με την ποιητική διαδικασία- ενώ ταυτόχρονα αποτελεί βασικό φορέα νοήματος και μέρος του περιεχομένου.

4.2. *Birth/Mother* (2006)



Στο *Birth/Mother*, το οποίο διαρκεί 43 λεπτά, η Kawase κινηματογραφεί την γέννηση του παιδιού της (Mitsuki) και ολοκληρώνει τον κύκλο κινηματογράφησης της σχέσης της με την «γιαγιά» Uno, αναπαριστώντας τον κύκλο της ζωής μέσω του γυναικείου σώματος.

Η ταινία ακολουθεί το αφηγηματικό κυκλικό σχήμα καθώς ξεκινάει και τελειώνει με την εικόνα ενός εμβρυακού πλακούντα, ο οποίος ηχητικά συνοδεύεται από παιδικές φωνές και μουσική φυσαρμόνικας. Ο κορμός της αφήγησης αποτελείται από κάποιες βασικές σκηνές όπου ο ήχος είναι ενδο-αφηγηματικός ενώ στο μεταξύ τους παρεμβάλλονται αποσπασματικές εικόνες από την καθημερινότητα, οι οποίες συνθέτουν ένα τοπίο μνήμης που δεν εμφανίζει καμία χρονική ακολουθία.

Ως σημείο εκκίνησης της ταινίας ορίζεται η ερώτηση «γιατί με υιοθετήσατε;» την οποία απευθύνει η Kawase στην «γιαγιά» της ενώ οπτικά συνοδεύεται από την εικόνα

ενός εμβρυακού πλακούντα. Με dissolve περνάμε σε μία φωτογραφία που απεικονίζει την Υπο να κρατάει αγκαλιά την Kawase σε βρεφική ηλικία ενώ πάλι με dissolve μεταφερόμαστε στην έναρξη της πρώτης σεκάνς.



Από την ερώτηση που της απευθύνει μεταβαίνουμε με ένα πολύ κλειστό πλάνο στο γυμνό σώμα της Υπο μέσα σε μία μπανιέρα με νερό. Το σώμα της Υπο αποτελεί το βασικό τοπίο της εξιστόρησης που ακολουθεί και αφορά στους λόγους για τους οποίους μεγάλωσε την Kawase σαν κόρη της, καθώς και μία δική της ανολοκλήρωτη εγκυμοσύνη. Το ηχητικό τοπίο είναι κοινό από την αρχή μέχρι και το τέλος της πρώτης σεκάνς και αποτελείται από τον μεταξύ τους διάλογο, ο οποίος δεν λαμβάνει χώρα στον χρόνο και τον χώρο της αφήγησης. Η ερώτηση αποτελεί την βάση του νήματος που ξετυλίγεται και αφορά στη σχέση της δημιουργού με την γονεϊκότητα. Τα πολύ κοντινά πλάνα και τα συνεχή ζουμ στην σκηνή του μπάνιου δημιουργούν στους θεατές την αίσθηση ότι βρίσκονται εντός του φιλικού χώρου και αποτελούν μέρος του. Η ιδιωτικότητα που χαρακτηρίζει τις πολύ προσωπικές στιγμές του μπάνιου διαρρηγνύεται, ενώ αντίστοιχα η έκφραση των προσωπικών βιωμάτων της οικογένειας τοποθετείται στη δημόσια σφαίρα και γίνεται αντικείμενο παρατήρησης.

Ένα jump cut οδηγεί σε ένα πλάνο χρυσού χρώματος που απεικονίζει την θάλασσα ενώ ο ήχος είναι συνέχεια του ηχοτοπίου της σκηνής στην μπανιέρα με το νερό. Ένα jump cut διακόπτει ξανά την σκηνή, αντιπαραβάλλοντας την εικόνα του φεγγαριού ανάμεσα σε γκρι σύννεφα, ενώ το αμέσως επόμενο πλάνο καταγράφει την οθόνη από έναν εμβρυακό υπέρηχο της Kawase.

Η δεύτερη σεκάνς αποτελείται από δύο σκηνές. Στην πρώτη σκηνή καταγράφεται μία συζήτηση που έχει η Kawase με την γιαγιά της η οποία οδηγεί σε σύγκρουση. Η Kawase σε αυτή τη σκηνή επανέρχεται σε έναν διάλογο που είχαν όταν η ίδια ήταν έφηβη: «σου είπα πως νιώθω μόνη μου και μου είπες αν δεν σου αρέσει, φύγε», «πώς μου είπες να φύγω;», «τι εννοούσες;», «ήσουν η μαμά μου και μου είπες, φύγε», η Υπο ζητάει συγνώμη ενώ η Kawase επιμένει να ζητά εξηγήσεις. «Το μόνο που θέλω είναι να με καταλάβεις» λέει η Kawase και η σκηνή τελειώνει με την γιαγιά Υπο να ξεσπάει χτυπώντας το κεφάλι της. Η σκηνή αποτελεί ένα μονοπλάνο κοντινό στο πρόσωπο της Υπο ενώ ο ήχος είναι ενδο-αφηγηματικός. Με ένα jump cut μεταφερόμαστε στη δεύτερη σκηνή της πρώτης σεκάνς όπου λαμβάνει χώρα η μεταξύ τους συμφιλίωση. Με την κάμερα στο χέρι η Kawase διασχίζει έναν διάδρομο του σπιτιού που οδηγεί στον χώρο της τραπεζαρίας όπου εκεί βλέπουμε την Υπο να γράφει ένα γράμμα αγάπης στην Kawase.

Ακολουθούν αποσπασματικές σκηνές που δεν ενώνονται χωρικά και χρονικά. Στιγμές οικειότητας και προσωπικών διαλόγων μεταξύ της Υπο και της Kawase, ακολουθούν στιγμές απ' τα γενέθλια της Υπο ενώ αμέσως μετά τη βλέπουμε στο νοσοκομείο

όπου υποδηλώνεται ο θάνατος της. Ένα jump cut μας μεταφέρει στον χώρο της κρεβατοκάμαρας όπου ο Mitsuki στα πόδια της μαμάς του παίζει με το φίλμ μίας κάμερας. Στο σημείο αυτό γίνεται αναφορά στην πράξη της κινηματογράφησης ενώ ενισχύεται η μυθοπλαστική διάσταση της σκηνής του θανάτου καθώς η γιαγιά Uno πέθανε κάποια χρόνια αργότερα από την ολοκλήρωση της ταινίας.

Το σώμα –είτε το δικό της είτε της Uno- αποτελεί βασικό στοιχείο της ταινίας, πρωταγωνιστεί καθ’ όλη τη διάρκεια και φέρει πολλαπλά νοήματα και λειτουργίες. Εγείρει σκέψεις για την υλικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, φανερώνει το βαθμό εγγύτητας μεταξύ των δύο γυναικών, και καταργεί τα όρια ιδιωτικού και δημόσιου. Η εικόνα του σώματος επαναλαμβάνεται διαρκώς, αποτυπώνοντας διαφορετικές όψεις της υλικότητάς του. Το γερασμένο σώμα της Uno ως αποτύπωμα του χρόνου ακολουθείται από το σώμα της Kawase σε ιατρικούς χώρους όπου εξετάζεται, λόγω της επερχόμενης εγκυμοσύνης, ενώ πάλι στον χώρο του νοσοκομείου βλέπουμε την γιαγιά της λίγο πριν το θάνατο της αποκαλύπτοντας τόσο την ευαλωτότητα όσο και την θνητότητα που αυτό εγκυμονεί.

Ταυτόχρονα σε μία άλλη στιγμή της ταινίας γίνεται ορατή μία αυστηρά προσωπική στιγμή, αυτή της γέννας τους παιδιού της. Έτσι το σώμα εμφανίζεται ευάλωτο, γερασμένο αλλά και δυνατό, ικανό να δημιουργήσει ζωή από την αρχή. Η στιγμή της γέννας εκφράζει emphatically την ανάγκη της Kawase –η οποία διατρέχει ολόκληρο το κινηματογραφικό της έργο- να μετατρέψει σε δημόσια εμπειρία πολύ προσωπικές στιγμές και βιώματα. Η αυτοαναφορικότητα την στιγμή της γέννας αποτελεί την ύστατη στιγμή του αυτοβιογραφικού της έργου και εκφράζει περισσότερο από κάθε άλλη στιγμή την κατάργηση των ορίων μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας εμπειρίας. Κατά τη διάρκεια της γέννας η κάμερα βρίσκεται απέναντι της στην ίδια ευθεία με το σώμα της και καταγράφει ολόκληρη την διαδικασία στη διάρκεια της οποίας το βρέφος από τον εσωτερικό ασφαλή χώρο του πλακούντα έρχεται στον κόσμο. Λίγα λεπτά μετά, τη στιγμή που η μαία ετοιμάζεται να κόψει τον ομφάλιο λώρο, ο οποίος ενώνει το βρέφος με τη μητέρα του, η Kawase ζητάει την κάμερα και κινηματογραφεί την διαδικασία κρατώντας την μηχανή στα χέρια της. Η αναφορά της δημιουργού στην ίδια την πράξη της κινηματογράφησης δημιουργεί έναν αναστοχαστικό τρόπο αφήγησης και υπενθυμίζει στους θεατές ότι αυτό που βλέπουν αποτελεί μία υποκειμενική οπτική σύνθεση εικόνων και ήχων.

Το *Birth/Mother* είναι η τελευταία αυτοβιογραφική ταινία της Kawase και η κοντινότητα που διακρίνεται ανάμεσα σε εκείνη και την Uno είναι πιο έντονη από τις ταινίες που έχουν προηγηθεί. Τόσο σε σχέση με το περιεχόμενο των συζητήσεων τους, όσο και σε σχέση με την φυσική απόσταση που τις χωρίζει –η οποία πολλές φορές είναι μηδενική- οι θεατές γίνονται μάρτυρες μίας σχέσης εγγύτητας η οποία χτίστηκε και αποτυπώνεται μέσω της κινηματογραφικής μηχανής.

Το οπτικό σύμπαν του φιλικού κειμένου χτίζεται ανάμεσα σε στιγμές οικειότητας και οικογενειακής συνύπαρξης. Εικόνες φαινομενικά ασύνδετες μεταξύ τους,

ακατάστατα γεύματα, άναρθρες κραυγές που προσπαθούν να γίνουν λέξεις και στιγμές καθημερινότητας μεταξύ της Uno, της Kawase και του Mitsuki, εναλλάσσονται με εικόνες που αποτυπώνουν το φυσικό τοπίο της περιοχής. Η δημιουργός απευθύνεται στις αισθήσεις των θεατών και αποζητά την συναισθηματική και διανοητική τους εμπλοκή με τον κόσμο που μοιράζεται μαζί τους.

Ο ουρανός, τα σύννεφα, ο ήλιος και τα δέντρα αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της αφήγησης η οποία χτίζεται κατ' ακολουθία της μνήμης και φανερώνεται μέσω κατακερματισμένων εικόνων και ήχων. Το φως εναλλάσσεται διαρκώς με το σκοτάδι.



Η Kawase, κρατάει την κάμερα στο χέρι, ενώ κάνει συχνά χρήση zoom. Τα cut είναι απότομα και η χρήση dissolve τόσο στον ήχο όσο και στην εικόνα είναι συχνή ενισχύοντας την αποσπασματικότητα της αφήγησης. Η ηχητική επένδυση αποτελείται από ένδο-αφηγηματικούς και έξω-αφηγηματικούς ήχους. Συχνά χρησιμοποιεί μουσική και η ένωση των σκηνών πραγματοποιείται μέσω των αφηγηματικών σχολίων.

5. Σύγκριση των δύο ταινιών

Οι δύο ταινίες μοιράζονται κοινά θεματολογικά μοτίβα τα οποία ενυπάρχουν στην ολότητα του κινηματογραφικού έργου της Kawase. Το *Embracing* και το *Birth/Mother* ανοίγουν και κλείνουν το πρώιμο έργο της, το οποίο είναι αυτοβιογραφικό και συνδυάζει στοιχεία μυθοπλασίας με στοιχεία ντοκιμαντέρ. Κεντρικό θέμα και των δύο ταινιών είναι η σχέση της Kawase με την οικογένεια της, καθώς και η αναζήτηση της ταυτότητας της μέσω της αυτοκινηματογράφησης. Αυτή η διαδικασία αυτοπαρατήρησης και προσωπικής διερεύνησης ξεκινάει με την αναζήτηση του πατέρα της στο *Embracing* και τελειώνει με την γέννηση του δικού της παιδιού στο *Birth/Mother*. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μία νοηματική σύνδεση μεταξύ των δύο ταινιών ανεξάρτητα από το γεγονός ότι και στις δύο κινηματογραφεί την ίδια και τα μέλη της οικογένειάς της. Σχετικά με την δεύτερη ταινία της με τίτλο *Katatumuri* (1994) αναφέρει:

Katatumuri, σημαίνει σαλιγκάρι στα ιαπωνικά. Ένα σαλιγκάρι έχει ένα κέλυφος, ή ένα σπίτι, ας πούμε. Καθώς μεγάλωνα χωρίς ένα κανονικό σπίτι, ένιωθα σαν ένα σαλιγκάρι χωρίς σπίτι. Έτσι, είναι το λογοπαίγνιο μου με δύο λέξεις: σαλιγκάρι και «tsumori», που στα ιαπωνικά σημαίνει «σκοπεύω να». Με αυτή την έννοια, ο ιαπωνικός τίτλος μεταφέρει την αίσθηση κάποιου που

σχεδόν έχει σπίτι, αλλά ταυτόχρονα αναρωτιέται, τι σημαίνει να έχεις σπίτι (Kawase 2018).

Το βασικό και θεμελιώδες ερώτημα που διατρέχει το έργο της φαίνεται να συνοψίζεται στο παραπάνω απόσπασμα. Ενώ στην πρώτη της ταινία αναζητά τους γονείς της για να βρει το σπίτι που της λείπει στην τελευταία δημιουργεί ένα. Γίνεται το σπίτι που ψάχνει μετακινούμενη από τον ρόλο του παιδιού στον ρόλο της μητέρας.

Είχα γίνει κι εγώ μητέρα και αυτή η εμπειρία με άλλαξε. Έζησα τη γέννηση του γιου μου ως κάτι εντελώς ανεξέλεγκτο και άρχισα να προβάλλω αυτό το συναίσθημα στο περιβάλλον μου[...] Άρχισα επίσης να αναρωτιέμαι πώς θα έπρεπε να είναι πραγματικά οι σχέσεις. Ενώ στις προηγούμενες ταινίες μου, επικεντρώθηκα πολύ περισσότερο στην αυτογνωσία (Kawase 2018).

Κεντρική φιγούρα και στις δύο ταινίες είναι η «γιαγιά» της ενώ η σχέση τους αποτελεί την βάση της αναζήτησης. Στο *Embracing* διατηρείται μια απόσταση μεταξύ τους περισσότερο σχεσιακή και λιγότερο φυσική, ενώ στο *Birth/Mother* η απόσταση καταργείται και οι θεατές γίνονται μάρτυρες της εγγύτητας που έχει χτιστεί ανάμεσα τους. Η κάμερα βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από την Uno, σε πολλές σκηνές υπάρχει απτική σχέση και οι διάλογοι είναι έντονα προσωπικοί διατηρώντας μία εξομολογητική διάθεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εγγύτητας και στενής επαφής αποτελεί το μεγάλης διάρκειας πλάνο με την Uno να βρίσκεται γυμνή στην μπανιέρα με το νερό, ενώ η Kawase την ρωτάει για την υιοθεσία, τον θηλασμό και τις ουλές χειρουργείων που υπάρχουν στο σώμα της. Πριν αρχίσει να κινηματογραφεί την γιαγιά της, το 1992, αντιμετώπιζε δυσκολία στην επικοινωνία διατηρώντας το συναίσθημα της αποξένωσης. Μέσω της κινηματογράφησης βρήκε τον τρόπο να την πλησιάσει και το 2006 να φτιάξει ένα σύμπαν το οποίο διακρίνεται για την οικειότητα και την αγάπη που υπάρχει μεταξύ των δύο γυναικών.

Ένα ακόμα στοιχείο που εντείνει την αίσθηση του οικείου και ενισχύει την αισθητηριακή συμμετοχή των θεατών είναι οι σκηνές φαγητού οι οποίες υπάρχουν και στις δύο ταινίες. Οι αναμνήσεις του φαγητού εμπεριέχουν και τις πέντε αισθήσεις γεγονός που ενδεχομένως τις καθιστά απ' τις πιο έντονες μνήμες που έχουμε από την παιδική μας ηλικία. Η όσφρηση είναι στενά συνδεδεμένη με τη μνήμη με αποτέλεσμα οι εικόνες φαγητού να ενεργοποιούν τις αισθήσεις των θεατών, ενεργοποιώντας αντίστοιχες αναμνήσεις και συναισθηματικές εμπειρίες, ενισχύοντας έτσι τη σύνδεσή τους με το κειμενικό περιεχόμενο. Ενδεχομένως, το πιο έκδηλο αποτύπωμα του χώρου στο υποκείμενο που τον κατοικεί, να αφήνεται μέσω της μυρωδιάς και να γίνεται αντιληπτό μέσω της όσφρησης. Στο *Embracing*, κατά το πρώτο μέρος της ταινίας μεταξύ των διαλόγων παρεμβάλλονται σκηνές φαγητού, το οποίο είτε κρατάει στα χέρια της είτε βρίσκεται μέσα σε πιάτα και κατσαρόλες. Από την άλλη πλευρά, στο *Birth/Mother* υπάρχει αναφορά σε κοινά τους γεύματα και πολλές σκηνές με τα πρώτα γεύματα του Mitsuki. Το φαγητό εντοπίζεται και σε άλλες ταινίες της ενώ το 2015 δημιουργεί μία ταινία μυθοπλασίας με τίτλο *Sweet Bean*, με βασική

πρωταγωνίστρια, μία ηλικιωμένη κυρία, που προσλαμβάνεται σε ένα συνοικιακό εστιατόριο για να φτιάχνει γλυκιά μαρμελάδα φασολιών.

Ενώ το *Embracing* σε μεγάλο μέρος του μοιάζει με φωτογραφικό ημερολόγιο, το *Birth/Mother* διατηρεί περισσότερα στοιχεία ημερολογιακής ταινίας εστιάζοντας σε καθημερινές δραστηριότητες, όπως ιατρικές εξετάσεις, οικογενειακά γεύματα, στιγμές ξεκούρασης και προσωπικών συζητήσεων. Η χρήση πολλών φωτογραφιών στο *Embracing* ενισχύει τον χωροχρονικό κατακερματισμό αφού η αφήγηση αποτελείται σε μεγάλο μέρος της ταινίας από παράθεση φωτογραφιών οι οποίες τοποθετούνται απ' την ίδια τη δημιουργό σε άδειους χώρους με στόχο να αποτυπώσει την απόσταση από το παρελθόν καθώς και την προσπάθεια αναβίωσης του.

Οι σκηνές από την καθημερινή ζωή της δημιουργού και στα δύο έργα εναλλάσσονται διαρκώς με τοπία που απεικονίζουν το εξωτερικό περιβάλλον της πόλης Nara.

Η φύση είναι κάτι που βρίσκεται πάνω από τον άνθρωπο[...]ήθελα όσο το δυνατόν περισσότεροι άνθρωποι να γνωρίσουν την ομορφιά αυτού του κόσμου μέσα από τις εικόνες των ταινιών μου και να συνειδητοποιήσουν ότι δεν είναι αιώνιος, και έτσι, στη δουλειά μου, αντιμετωπίζω πάντα τη φύση σαν έναν ακόμη χαρακτήρα της ταινίας, στον οποίο πάντα έδειχνα σεβασμό (Kawase 2020).

Το φυσικό τοπίο της περιοχής παρεμβάλλεται ακανόνιστα μεταξύ των πλάνων, δημιουργώντας μία αποσπασματική αφήγηση, χαρακτηριστική της δοκιμιακής γραφής. Μερικά ακόμη μοτίβα που ενυπάρχουν και στα δύο έργα με διαφορετική συχνότητα και χρήση είναι οι σκιές και οι έντονες εναλλαγές φωτός και σκοταδιού. Σκοτεινές εικόνες ακολουθούνται από σκηνές με έντονα χρώματα και εκθαμβωτικό φως ενώ οι σκιές της ίδιας και η αντανάκλαση της πάνω σε γυάλινες επιφάνειες επαναλαμβάνεται, διατηρώντας την αυτοαναφορική διάθεση του δοκιμίου.

Η έμφαση στην υποκειμενικότητα δίνεται τόσο μέσω της φυσικής παρουσίας της Kawase όσο και μέσω των αφηγηματικών σχολίων που αποτελούν τη βασική συνεκτική σχέση μεταξύ των σκηνών. Και στις δύο ταινίες –όπως σε όλες τις ταινίες ντοκιμαντέρ που έχει φτιάξει-, η ίδια αποτελεί το κέντρο του κειμενικού περιεχομένου. Τοποθετείται εντός του φιλικού πλάνου, υπενθυμίζοντας συνεχώς ότι ο κόσμος που παρακολουθούμε αποτελεί μία δική της υποκειμενική αφήγηση ενώ ταυτόχρονα καλεί τις θεάτριες να συνομιλήσουν με αυτόν τον κόσμο και να εμπλακούν νοητικά και συναισθηματικά.

Για να μπορέσουμε να ανακαλύψουμε το φως, δεν αρκεί να ικανοποιήσουμε απλώς τις εγωιστικές μας επιθυμίες, αλλά πρέπει να ξεκινήσουμε και ένα ταξίδι για να ανακαλύψουμε τους άλλους που κρύβουμε μέσα μας. Να βρούμε το «εσύ» μέσα στο «εγώ» (Kawase 2020).

Υφολογικά στοιχεία

Οι ταινίες γυρίστηκαν κυρίως σε βιντεοκάμερα 16 χιλιοστών και Super 8. Η κάμερα στο χέρι διατηρεί την κίνηση του σώματος της δημιουργού, με αποτέλεσμα ο ρυθμός της να αποτελεί και μέρος του ρυθμού της ταινίας. Τα κοντινά πλάνα κυριαρχούν ανάμεσα σε μεσαία και γενικά. Η συνεχής κίνηση και τα κοντινά πλάνα έχουν διττή λειτουργία: Αφενός κάνουν το ύφος πολύ άμεσο και αφετέρου ενισχύουν την οικειότητα των θεατών απέναντι στο προσωπικό σύμπαν της ταινίας. Ο ρυθμός των σκηνών είναι αργός λειτουργώντας αντιστικτικά με τον ρυθμό του μοντάζ ο οποίος δημιουργείται από τα συνεχή και γρήγορα jump cut και τα dissolve τα οποία ενισχύουν την αποσπασματικότητα της αφήγησης. Ο ρυθμός των cut είναι ακόμη πιο γρήγορος στο *Embracing* ενώ στο *Birth/Mother* τα πλάνα είναι μεγαλύτερης διάρκειας.

Ο ήχος στο πρώτο είναι κατά βάση έξω-αφηγηματικός ενώ στο δεύτερο συνδυάζεται σε πολλά σημεία με ήχους και διαλόγους που παράγονται εντός των αφηγηματικών σκηνών. Χρησιμοποιεί μουσική, ήχους από παιδικά παιχνίδια και τα αφηγηματικά σχόλια αποτελούν τον βασικό νοηματικό κορμό. Η χρήση της μουσικής και των εξωτερικών ήχων συνιστούν χαρακτηριστικά μυθοπλασίας καθώς παρεμβαίνουν αποφασιστικά στην ατμόσφαιρα των σκηνών και αποτελούν στοιχεία δραματουργίας. Στο *Embracing* σε πολλές σκηνές (κυρίως φύσης και φαγητού) επικρατεί απόλυτη σιωπή ενισχύοντας τις αισθήσεις της όρασης και της όσφρησης. Χαρακτηριστικές είναι οι σκηνές των λουλουδιών που τα φυσά ο αέρας και αν και ο ήχος είναι ανύπαρκτος έχουμε την αίσθηση ότι τον ακούμε ενώ ταυτόχρονα μπορούμε να μυρίσουμε την καλοκαιρινή τους γύρη. Δεν υπάρχει γραμμική χρονική ακολουθία με την ιστορία να χτίζεται από θραυσματικές εικόνες μνήμης.

6. Ανιχνεύοντας τις δοκιμακές τροπικότητες που εμφανίζουν τα δύο έργα

Τόσο θεματολογικά όσο και σε επίπεδο φόρμας οι ταινίες που αναλύθηκαν ταυτίζονται με τον δοκιμακό τρόπο αφήγησης ενώ το ίδιο το δοκίμιο δανείζεται χαρακτηριστικά από πολλά διαφορετικά κινηματογραφικά είδη. Έχοντας μελετήσει και τα δύο είδη σε βάθος, θεωρώ πως το φιλμ δοκίμιο, σε επίπεδο θεματολογίας συγγενεύει με τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, μία τάση στο ντοκιμαντέρ που άρχισε να αναπτύσσεται στην Αμερική το 1970, με αφορμή την ανάγκη νέων τρόπων συνδιαλλαγής με την πραγματικότητα. Μία από τις βασικές μεθόδους του είδους η οποία εντοπίζεται στα ντοκιμαντέρ της Kawase είναι «η συμμετοχική παρατήρηση και η κινηματογράφηση των μικρών τελετουργιών που συνθέτουν την καθημερινή ζωή κινηματογραφιστών και κινηματογραφούμενων» (Στεφανή, 2021:47). Βασικό

χαρακτηριστικό του είδους επίσης- το οποίο ταυτίζεται με το περιεχόμενο των ταινιών *Embracing* και *Birth/Mother*- αποτελεί η σημασία που δίνεται στην σχέση μεταξύ παρατηρητή και παρατηρούμενου. Ωστόσο, τα δύο είδη διαφέρουν ριζικά ως προς την επεξεργασία του υλικού και των εξωκειμενικών στοιχείων που εισάγονται, όπως: αρχαιακό υλικό, εξωδιηγηματική αφήγηση και μουσική.

Επιπλέον, ανατρέχοντας στο πεδίο του αυτοεθνογραφικού ντοκιμαντέρ όπως αυτό αναπτύχθηκε από τη δεκαετία του 1980 και μετά, η αυτοπαρατήρηση γίνεται βασικό ερευνητικό εργαλείο. Οι προσωπικές εμπειρίες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με το κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο που τις περιβάλλει, ενώ μέσα από την αυτό-παρατήρηση ή αλλιώς ανακλαστικότητα (*reflexivity*), εντοπίζονται, αναδεικνύονται και εξετάζονται, οι τομές μεταξύ εαυτού και κοινωνικής ζωής (Adams&Jones, 2017:1). Το παράδειγμα της Kawase αν και μοιράζεται το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας με την αυτοεθνογραφία εστιάζει στον προσωπικό κόσμο της δημιουργού, κατασκευάζοντας πιο έμμεσες συνάψεις με το κοινωνικό περιβάλλον.

Τέλος, το είδος του φιλμ δοκιμίου αντλεί από πολλές και διαφορετικές πρακτικές πρωτοπρόσωπης αφήγησης, όπως το *cinema verite* (κινηματογράφος- αλήθεια), όπου ο κινηματογραφιστής εντάσσει τον εαυτό του στο κείμενο που παράγει και συνδιαλέγεται ενεργά με τα υποκείμενα που κινηματογραφεί. Επίσης, αντλεί από τον αυτοβιογραφικό μυθοπλαστικό κινηματογράφο της *Nouvelle Vague* που αντιλαμβάνεται τον δημιουργό ως βασικό φορέα νοήματος και τα πειραματικά ημερολογιακά ντοκιμαντέρ που εμφανίστηκαν στην *avant garde* σκηνή της δεκαετίας του 1960 στην Αμερική (Rascaroli, 2008:28).

Εξέχουσα σημασία για την ανίχνευση των δοκιματικών τροπικότητων που εμφανίζει το έργο της Kawase έχουν οι στιλιστικές επιλογές σε επίπεδο φόρμας και αφορούν στην χρήση των αφηγηματικών σχολίων και στο μοντάζ. Τα αφηγηματικά σχόλια αποτελούν τον βασικό φορέα νοήματος, ενώνουν τις σκηνές, αποκαλύπτουν την ερευνητική διάθεση της δημιουργού, δεν περιγράφουν με χρονολογική σειρά κάποια ιστορία και λειτουργούν ως περιεχόμενο και ως μουσική. Παράλληλα, κάνει εκτεταμένη χρήση εξωτερικών ήχων παρεμβαίνοντας αποφασιστικά στο περιβάλλον που έχει κινηματογραφήσει. Αναφορικά με την σύνδεση εικόνας και ήχου, ο Bazin (2003) αναφέρει:

Ο Marker* εισήγαγε στις ταινίες του έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο μοντάζ τον οποίο ονομάζω *οριζόντιο*, καθώς υπονόμει τον παραδοσιακό τρόπο μοντάζ που έχει στόχο την δημιουργία χρονολογικής σειράς μεταξύ των σκηνών. Εδώ, η εικόνα δεν αναφέρεται σε αυτή που προηγήθηκε ή σε αυτή που ακολουθεί αλλά μάλλον παραπέμπει πλευρικά με κάποιο τρόπο σε αυτό που είπε (σ. 45).

Έτσι σε συνδυασμό με το *voiceover*, το οριζόντιο μοντάζ που διακρίνει τα δοκιμακά ντοκιμαντέρ της Kawase, επιτρέπει μία αφηρημένη συνομιλία μεταξύ λόγου και εικόνας και δημιουργεί ένα σύμπαν ανοιχτό προς ερμηνεία από τους θεατές,

ανακαλώντας την θέση του Adorno (2009) για το δοκίμιο ότι «η σκέψη που εμφανίζει δεν ακολουθεί μία συγκεκριμένη κατεύθυνση» (σ.27). Συνοψίζοντας, τα βασικά χαρακτηριστικά του δοκιμιακού λόγου, -τα οποία εντοπίζονται στις δύο περιπτώσεις μελέτης-, είναι η υποκειμενικότητα, ο αναστοχασμός, η αποσπασματικότητα, η μη γραμμική αφήγηση και η διερευνητική του φύση. Όλα τα παραπάνω γίνονται αντιληπτά τόσο στο περιεχόμενο των ταινιών που αναλύθηκαν όσο και στην μορφική τους αποτύπωση. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως στον δοκιμιακό λόγο το περιεχόμενο και η μορφή ταυτίζονται καθώς το ένα ενυπάρχει μέσα στο άλλο.

7. Η Kawase και οι πολιτικές προεκτάσεις του έργου της

Καίριας σημασίας για την ανάλυση του κινηματογραφικού ύφους και της ιδιότητας της Kawase ως δημιουργού είναι η κατανόησή της στο πλαίσιο του γυναικείου κινηματογράφου της εγχώριας ιαπωνικής κινηματογραφίας.

Τα πρώτα αυτοβιογραφικά δοκίμια της Kawase, είναι αυτά που την ανέδειξαν σε auteur. Η επέκταση της πρακτικής της στην δημιουργία μεγάλου μήκους ταινιών μυθοπλασίας ανέδειξε το έργο της σε διεθνές επίπεδο όταν κέρδισε το βραβείο Caméra d'Or στο Φεστιβάλ των Καννών το 1997 με την ταινία Suzaku (Anderson, 2020). Αναφορικά με την λειτουργία των διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ ο Elsaesser (2005) σχολιάζει:

Η μετατόπιση της διαδικασίας επιλογής από τη χώρα/έθνος στον διευθυντή του φεστιβάλ συνεπάγεται αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο έγινε αντιληπτός ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος: ενώ οι μικρότερες χώρες όταν ήρθαν στο διεθνές προσκήνιο μέσω της προώθησης ενός νέου κύματος (με δημιουργούς πλέον που εκπροσωπούσαν το έθνος), ο χρυσός κανόνας των ευρωπαϊκών φεστιβάλ υπό τους κανόνες των Καννών, έγινε ο σκηνοθέτης δημιουργός (Elsaesser, 2005:90-91).

Αυτή η έμφαση στον δημιουργό σκηνοθέτη έγινε ένα σημαντικό εργαλείο μάρκετινγκ για εταιρείες όπως οι Project J-Cine-X, οι οποίες προσπαθούσαν να ακολουθήσουν τους δυτικούς τρόπους παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών (Schoneveld, 2019). «Αν και οι ταινίες μυθοπλασίας της είναι αυτές που την έχουν κάνει στην Ιαπωνία την πιο διάσημη γυναίκα κινηματογραφίστρια, τα ντοκιμαντέρ της Kawase έχουν καταλήξει να συμβολίζουν το προσωπικό ντοκιμαντέρ στην Ιαπωνία από τη δεκαετία του 1980» (Gerow, 2013:481). Η ευθυγράμμιση του έθνους με την δημιουργό προκειμένου να προωθηθεί ο εθνικός κινηματογράφος της Ιαπωνίας, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την διεθνή αναγνώριση της σκηνοθέτιδας μέσω του φεστιβάλ των Καννών. Σύμφωνα με την Patricia White (2015), «αν και η ένταξη των γυναικών σκηνοθετών στο διαγωνιστικό τμήμα των Καννών, του Βερολίνου και της Βενετίας εξακολουθεί να είναι ελλιπής, οι διοργανώσεις αυτές έχουν συμβάλει αποφασιστικά

στην ανάδειξη γυναικείων φωνών από χώρες εκτός Ευρώπης στον παγκόσμιο καλλιτεχνικό κινηματογράφο» (σ.22). Έτσι, η διεθνής αναγνώριση του έργου της Kawase λειτουργεί αφενός ως προς την ανάδειξη της σε auteur και την προώθηση του έργου της και αφετέρου ως προς την επιτυχή ανάπτυξη του ανεξάρτητου εθνικού κινηματογράφου της Ιαπωνίας.

Το είδος του επαναστατικού φεμινιστικού κινήματος που έλαβε χώρα στη Δύση από τη δεκαετία του 1970 και μετά δεν έχει λάβει χώρα με τους ίδιους τρόπους στην Ασιατική Ήπειρο (Tianqi, K.&Lebow, 2020). Στην Ιαπωνία, ο δυτικού τύπου φεμινισμός διείσδυσε στην εγχώρια κουλτούρα αρκετά χρόνια αργότερα, αλλά φαίνεται ότι είχε ελάχιστο αντίκτυπο στην κινηματογραφική της κοινότητα. Έτσι οι πρακτικές των γυναικών κινηματογραφιστριών παρουσιάζουν τρομερές προκλήσεις για την κοινωνίες από τις οποίες αναδύονται και υποδεικνύουν εν μέρει κάποιες εναλλακτικές διαδρομές προς την ενδυνάμωση των γυναικών πέρα από τα μοντέλα που παρουσιάζει ο δυτικός φεμινισμός. Στην πραγματικότητα, αυτές οι γυναίκες δημιουργοί δεν αυτοπροσδιορίζονται ως φεμινίστριες.

Η Ταϊβανέζα κινηματογραφίστρια Wuna Wu (1976) -γνωστή για τα αυτοβιογραφικά της ντοκιμαντέρ- για παράδειγμα, αποδίδει το αίσθημα κοινωνικής ευθύνης στην αρχαία κομφουκιανική καθοδήγηση.* Επίσης η Kawase απορρίπτει την κατηγοριοποίησή της ως «φεμινίστρια» και αντιστέκεται στην άποψη ότι υπάρχει γυναικείο βλέμμα στο έργο της, ενώ ταυτόχρονα αναγνωρίζει ότι το γεγονός πως είναι γυναίκα σκηνοθέτις επέτρεψε ένα περιορισμένο επίπεδο πρόσβασης, αφού οι γυναίκες βρίσκονται στο περιθώριο της ιαπωνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Ανάμεσά τους, η Wang Nanfu (1986) αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας *Hooligan sparrow* (2016) αντιλήφθηκε την σταδιακή της ενδυνάμωση από τον φεμινιστικό αγώνα που κατέγραφε, και ένιωσε την ανάγκη να δώσει τις δικές της μάχες και να μοιραστεί τις ιστορίες της με το ευρύτερο διεθνές κοινό (Tianqi, K.& Lebow, 2020).

Η Teresa de Lauretis (1987) αναφορικά με την γυναικεία συγγραφική φωνή θέτει το ζήτημα της αισθητικής το οποίο διακρίνεται στην θεματολογία και τους υφολογικούς κώδικες ενός κινηματογραφικού έργου (σ.131). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Adrian Martin η αυτοπροσωπογραφία δεν είναι μια απλή αφήγηση, εξομολόγηση ή αποστασιοποιημένη δραματοποίηση της ιστορίας της ζωής κάποιου, αλλά μια σειρά από ίχνη που εκφράζονται μέσα απ' την καταγραφή σημαντικών τόπων, αγαπημένων προσώπων και αντικειμένων προκαλώντας «μια φευγαλέα απόδειξη της ταυτότητας του» (Bellour, 2002).

*Σύμφωνα με τον κομφουκιανισμό η κοσμική τάξη ταυτίζεται με την ηθική τάξη και η αρετή θεωρείται προϋπόθεση για τη συντήρηση της κοινωνίας.

Εστιάζοντας στο έργο της Kawase συναρτήσει των θεματικών της μοτίβων και τοποθετώντας το στην ευρύτερη δημιουργία αυτοαναφορικών ντοκιμαντέρ της Ανατολής, οι αναπαραστάσεις της οικογένειας ως μίας οικείας σφαίρας αλληλοϋποστήριξης δείχνουν έναν εναλλακτικό τρόπο κατασκευής των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων. Έναν τρόπο που υπερβαίνει τη δυαδικότητα μεταξύ «ατόμου» και «κοινωνίας». Η Kawase υποδηλώνει έτσι ότι είναι δυνατόν να δημιουργηθούν κοινότητες που συνδέονται με μια «οικεία σφαίρα» χρησιμοποιώντας ένα γυναικείο βλέμμα και υπερβαίνοντας το συμβατικό πλαίσιο της οικογένειας που παραδοσιακά βασίζεται σε μια σχέση αίματος ή νομική σχέση (Ulfsdotter&Rogers, 2018:171). Στο έργο της Kawase, η οικεία σφαίρα καλύπτει τα πάντα, από την μητρική σχέση με την ανάδοχη μητέρα της μέχρι το δίκτυο μεταξύ των γυναικών οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους μοιραζόμενες παρόμοιες ανησυχίες για το σώμα τους, για παράδειγμα κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης όπως βλέπουμε χαρακτηριστικά στην ταινία της *To Be Born* (2010).

Η Hannah Arendt, ορίζει την «οικεία σφαίρα» ως ένα «πεδίο των βιώσιμων σχέσεων που κατασκευάζονται μέσω της σχέσης του εαυτού με συγκεκριμένους άλλους» και εκτιμά ιδιαίτερα την πολιτική της δυνατότητα (Ulfsdotter&Rogers, 2018:171). Αναπτύσσοντας το επιχείρημα αξίζει να σημειωθεί ότι η «οικεία σφαίρα» δεν είναι ένας αφηρημένος χώρος ή ένα σύνολο συνδέσεων που βασίζονται σε έννοιες όπως το «άτομο» ή η «κοινωνία», αλλά ένα υλικό, ζωντανό δίκτυο που βασίζεται σε συγκεκριμένα, ατομικά όντα και πραγματικούς φυσικούς άλλους. Εντός αυτού του δικτύου αναπτύσσονται σχέσεις αποδοχής και οικειότητας ικανές να αντικαταστήσουν τον κυρίαρχο λόγο που θέτει την οικογένεια- με δεσμούς αίματος- ως την κατεξοχήν μορφή ατομικής και κοινωνικής συγκρότησης.

Εξίσου σημαντικό χαρακτηριστικό των ταινιών της Kawase αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει να αναπαραστήσει το γυναικείο σώμα. Τα σωματικά χαρακτηριστικά και οι δραστηριότητες που συνδέονται με τη σωματικότητα των γυναικών, όπως το στήθος και ο τοκετός, αναπαρίστανται ως επιτέλεση που θολώνει τα όρια μεταξύ ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας, και ταυτόχρονα, αυτά τα σώματα αναπαρίστανται ως κάτι εξαιρετικά υλικό στη φύση του (Ulfsdotter&Rogers, 2018:1173). Η Rie Karatsu (2009) τοποθετεί το έργο της Kawase στο πεδίο της γυναικείας κινηματογραφίας όπου η αυτοαναπαράσταση συνδέεται με την πολιτική του φύλου δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στην έκφραση της οικειότητας, επισημαίνοντας ότι υπάρχει μια πολιτική σημασία στο έργο της Kawase όσον αφορά την προβολή της γυναικείας ταυτότητας ως ένα δημιουργικό, ρευστό πεδίο.

Επιπλέον, τα γυναικεία κινηματογραφικά δοκίμια που θέτουν στο επίκεντρο την γυναικεία εμπειρία αντιλαμβανόμενα ως κοινωνικές πρακτικές έκφρασης και οικειοποίησης, πολλές φορές, τραυματικών εμπειριών, θέτουν φεμινιστικές αιχμές αμφισβητώντας την πατριαρχική κινηματογραφική κουλτούρα που κυριαρχεί.

Είναι εξαιρετικά δύσκολο για εμάς να παρατηρήσουμε τη δική μας ζωή, καθώς αυτό προϋποθέτει να κοιτάζουμε μέσα από ντροπιαστικές ή ανεπιθύμητες πτυχές της ζωής μας. Η αδυναμία πρόσβασης στην mainstream κινηματογραφική σκηνή ενδεχομένως να οδηγεί μια γυναίκα δημιουργό να ανακαλύψει νέα μέσα και το δικό της προσωπικό ύφος. Στην περίπτωσή μου, θα δημιουργήσω πράγματα από τις πηγές μέσα μου (Kawase, 2004).

Αν θεωρήσουμε την γυναικεία αυτοέκφραση και ενδυνάμωση ως ένα είδος φεμινιστικής πρακτικής, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε ότι δεν επηρεάζονται απαραίτητα ή άμεσα από τον δυτικό φεμινισμό, αλλά αντίθετα αναδύονται μέσα από τις δικές τους ιδιαίτερες τοπικές, επείγουσες ανάγκες. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο κύκλος κινηματογραφιστριών που αναφέρθηκαν, μέσα στον οποίο τοποθετείται και το έργο της Ιαπωνέζας δημιουργού, ανήκει στις ελίτ της μεσαίας τάξης με πανεπιστημιακή ή δυτική μόρφωση οπότε και το έργο τους δεν θα πρέπει να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό της γυναικείας κινηματογραφίας της Ανατολικής Ασίας εν γένει. Ωστόσο, «ο κινηματογράφος των γυναικών δημιουργών αποτελεί ένα μέσο για να εκφράσουν οι γυναίκες τις επιθυμίες και τις απογοητεύσεις τους, την προθυμία τους να αγωνιστούν για κοινωνική αλλαγή» (Tianqi, K. & Lebow, 2020).

Τα αυτοβιογραφικά δοκίμια της Kawase, τα οποία παραμένουν λιγότερο γνωστά σε διεθνή κλίμακα, συχνά δέχονται κριτική στο εσωτερικό της χώρας ως «απολιτικά» αφού η αυστηρά υποκειμενική τους ματιά και η καταγραφή της προσωπικής ζωής της σκηνοθέτιδας, θεωρείται ότι στερούνται πολιτικών προεκτάσεων. Η ίδια αρνούμενη τον φεμινιστικό λόγο στα έργα της, ταυτόχρονα αντικρούει την παραπάνω θέση τονίζοντας ότι «στο βάθος του προσωπικού υπάρχει κάτι οικουμενικό» (Kawase 2004). Θέση άρρηκτα συνδεδεμένη με τον φεμινιστικό λόγο ο οποίος ήδη από τον Μάη του 1968 διακήρυττε το σύνθημα «το προσωπικό είναι πολιτικό» διαρρηγνύοντας τα όρια ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας.

Η αποστροφή της προς την πολιτική ρητορική του φεμινισμού, ενδεχομένως σχετίζεται με την αντίληψη ότι οι φεμινίστριες έχουν την τάση να επιμένουν σε μια συλλογική ταυτότητα και να βλέπουν τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στην ιαπωνική κοινωνία μέσα από ένα άκαμπτο ιδεολογικό φίλτρο (Karatsu, 2009:170).

Η Anderson (2020) υποστηρίζει ότι «αυτό δεν σημαίνει ότι το έργο της Kawase είναι απολιτικό, αντιθέτως, το έργο της αποτελεί άμεση πρόκληση για την τοπική πατριαρχική αριστερή σκέψη σχετικά με το τι ακριβώς συνιστά πολιτικό κινηματογράφο», ενώ παράλληλα λειτουργεί ενδυναμωτικά ως προς την οικειοποίηση του τραύματος και την έκφραση του μέσω της τέχνης.

Τα κινηματογραφικά δοκίμια χρησιμοποιώντας το προσωπικό βίωμα ως τη βάση για την άρθρωση κοινωνικής κριτικής και πολιτικού λόγου, αποτελούν εργαλείο διαχείρισης προσωπικών και συλλογικών τραυμάτων, ανοίγοντας έναν διάλογο μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας εμπειρίας. Πράγματι, ο Corrigan (2011) προσδιορίζει

το τραύμα ως «βιωματική βάση του δοκιμακού κινηματογράφου» (2011:33). Αξιοποιώντας τα παραδείγματα των ταινιών *Night and Fog* (1956) και *Hiroshima mon amour* (1959) του Alain Resnais συμπεραίνουμε ότι οι δοκιμακές ταινίες έχουν προσφέρει έναν τρόπο αντιμετώπισης του τραυματικού παρελθόντος, για την αναπαράσταση του μη αναπαραστάσιμου. Ενώ ένα σύγχρονο παράδειγμα στον χώρο του δοκιμακού ντοκιμαντέρ, συνδυάζοντας άμεσα στοιχεία εθνογραφίας, αποτελεί το *Forgetting Vietnam* (2016) της βιετναμέζας κινηματογραφίστριας Trinh T. Minh-ha.

Επιπλέον, μέσα από την εστίαση της Kawase στην γενέθλια πόλη της Nara τόσο στα αυτοβιογραφικά της δοκίμια όσο και στις ταινίες μυθοπλασίας με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις τρεις βραβευμένες ταινίες της από διεθνή φεστιβάλ: *Suzaku* (1997), *Shara* (2003) και *Mogari* (2007), υπογραμμίζεται ο αγώνας των μικρών αγροτικών κοινοτήτων να απορροφήσουν τον αντίκτυπο του μεταπολεμικού εκσυγχρονισμού της Ιαπωνίας. Επίσης αποτυπώνεται η τεράστια τραγωδία και απώλεια που τη συνόδευσαν, ενισχύοντας μία συγκεκριμένη εικόνα του κόσμου στον οποίο ζει η Kawase (Schoneveld, 2019). Όλες οι ταινίες της Kawase έχουν τις ρίζες τους στο περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε και βασίζονται σε ορισμένες υφολογικές, ατμοσφαιρικές και αισθητικές επιλογές που μιλούν για τη θέση της ως διαμεσολαβήτρια μεταξύ του κόσμου της και του κόσμου του κοινού.

Επικεντρώνοντας στην οικογένεια και καθιστώντας την “οικεία σφαίρα” η Kawase υπερβαίνει το άτομο. Κάθε άλλο παρά απολιτικό, το έργο της δημιουργού είναι προσωπικά διαπροσωπικό και οικουμενικό. Η αυτοεθνογραφία της αγγίζει το θεατή μέσα από ένα μη δυτικό φεμινιστικό λόγο. Το τραύμα και το προσωπικό βίωμα που αποτυπώνει την καθιστούν δημιουργό με πολιτική χροιά στο έργο της. Αξίζει να σημειωθεί πως η πολιτική σημασία του έργου της εξετάστηκε ως παράγωγο του δοκιμακού λόγου, τον οποίο αναπτύσσει, και όχι ως δική της πολιτική προθεσιακότητα.

Συμπεράσματα

Στόχος της παρούσας εργασίας αποτέλεσε η ανάλυση των ταινιών *Embracing* και *Birth/Mother*. Κεντρικό θέμα εξέτασης στάθηκε η εύρεση της συνάφειας των έργων με τον δοκιμακό λόγο επιχειρώντας την ένταξη τους στο είδος του φιλμ-δοκιμίου, καθώς και η ανάδειξη των πολιτικών προεκτάσεων που φέρει η εν λόγω πρακτική κινηματογράφησης. Η Θεωρία του Δημιουργού υπήρξε βασικός αρωγός τόσο ως προς την αναλυτική προσέγγιση των ταινιών όσο και ως προς την σύνδεση τους με τον πολιτικό λόγο και την κοινωνική κριτική.

Βασικά χαρακτηριστικά του δοκιμακού κινηματογράφου όπως αυτά σκιαγραφήθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο μέσα από την ιστορική επισκόπηση του είδους είναι η οπτικοποίηση ενός μη οπτικά αισθητού κόσμου, οδηγούμενη από μία και

μοναδική συγγραφική φωνή. Επιπλέον, είναι η ερευνητική φύση του δημιουργικού υποκειμένου το οποίο ανακαλύπτει τη θέση του κατά τη γραφή και η έλλειψη γραμμικής χρονικής συνέχειας. Η αφηγηματική δομή ενός δοκιμίου -κινηματογραφικού και μη- είναι αποσπασματική αγνοώντας τους κανόνες συνεκτικής αφήγησης που διέπουν τα έργα με στόχο την αφήγηση μια ιστορίας με αρχή μέση και τέλος. Παράλληλα η Θεωρία του Δημιουργού ορίζει τον σκηνοθέτη ως τον αποκλειστικό φορέα παραγωγής νοήματος ενός έργου και αναδεικνύει ζητήματα ύφους και στιλιστικών επιλογών που καθορίζουν την αφηγηματική δομή και το περιεχόμενο μιας ταινίας.

Η Naomi Kawase, στα δύο έργα που χρησιμοποιήθηκαν ως μελέτες περίπτωσης, ορμώμενη από τα οικογενειακά της βιώματα και τις προσωπικές της αναζητήσεις πειραματίζεται και συνθέτει ένα τοπίο μνήμης, αναπτύσσοντας το δικό της προσωπικό ύφος και γραφή. Καταγράφει την αναζήτηση των γονιών της και την σχέση της με την μητρότητα, χρησιμοποιώντας εικόνες από την καθημερινότητα, ανάγοντας τις τελετουργίες της καθημερινής ζωής σε στιγμές καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η καθημερινή και συστηματική καταγραφή της καθημερινότητας των πρωταγωνιστών μιας ταινίας συγγενεύει τόσο με τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης όσο και με τον εθνογραφικό κινηματογράφο, καθώς μας μαθαίνει σύμφωνα με την Στεφανή (2021) να κοιτάμε εκ νέου πτυχές της ανθρώπινης εμπειρίας που συχνά αγνοούμε. Ενώ, παράλληλα βασικός στόχος της κάθε ταινίας που έχει γυριστεί με την μέθοδο του κινηματογράφου της παρατήρησης είναι να παράγει την ενεργητική και κριτική παρακολούθηση από τους θεατές της (Στεφανή 2021:49). Ωστόσο, η Kawase χρησιμοποιώντας την συμμετοχική παρατήρηση ως εργαλείο κινηματογράφησης κατασκευάζει μια ταινία στην οποία τοποθετείται η ίδια στο κέντρο της αφήγησης και όχι τα πρόσωπα που κινηματογραφεί όπως για παράδειγμα την γιαγιά της στις ταινίες που αναλύθηκαν. Η συμμετοχή της, αντί για σιωπηλή και υπαινικτική –όπως συνηθίζεται στα ντοκιμαντέρ παρατήρησης- είναι έκδηλη και λειτουργεί καταλυτικά στην διαμόρφωση των σκηνών. Ταυτόχρονα στην διαδικασία σύνθεσης του υλικού παρεμβαίνει εισάγοντας εξωαφηγηματικούς ήχους και μουσική, στοιχεία που διαφοροποιούν το έργο της από τα ντοκιμαντέρ παρατήρησης. Συνεχίζοντας, μέσω του μοντάζ, δημιουργεί μία αποσπασματική αφήγηση, αγνοώντας την γραμμική χρονική συνέχεια, με στόχο την μορφική αποτύπωση των συναισθημάτων που βιώνει κατά τη διαδικασία ανασυγκρότησης της μνήμης. Η εστίαση στις σχέσεις οικειότητας που χτίζει με τα αγαπημένα της πρόσωπα καθώς και στο γυναικείο σώμα αποτελεί πρακτική πρωτότυπης γυναικείας γραφής για το εγχώριο ιαπωνικό σινεμά και λειτουργεί ενδυναμωτικά τόσο για την ίδια όσο και για τις θεάτριες των ταινιών της. Παράλληλα, η οικειοποίηση του οικογενειακού τραύματος μέσω της καλλιτεχνικής αυτοέκφρασης γίνεται ισχυρό εργαλείο ανασύστασης της ταυτότητας της και διαρρηγνύει τα όρια ιδιωτικού και δημόσιου. Η πράξη αυτή, χαρακτηρίζει τα έργα με δοκιμακές τροπικότητες. Όπως αναλύθηκε στο πέμπτο και έκτο κεφάλαιο, το έργο της Kawase θα μπορούσε να αποτελεί μια υβριδική μορφή ενός είδους που συνδυάζει την μέθοδο του κινηματογράφου της

παρατήρησης με τον αυτοεθνογραφικό κινηματογράφο και τον δοκιμακό λόγο. Ωστόσο θεωρώ πως το έργο της τοποθετείται στο είδος του κινηματογραφικού δοκιμίου με βασικούς παράγοντες την αυστηρά υποκειμενική ματιά, και την αυτοαναφορικότητα. Μέσω της σύγκρισης των δύο ταινιών σκιαγραφήθηκαν οι διαφορές και οι ομοιότητές τους σε θεματολογία, αισθητική και σκηνοθετικές επιλογές. Τέλος, εξετάστηκαν οι πολιτικές προεκτάσεις των ταινιών *Embracing* και *Birth/Mother* συναρτήσει του συνόλου του έργου της, αναδεικνύοντας την Naomi Kawase σε auteur, η οποία αναπτύσσοντας το δικό της προσωπικό ύφος συνεισφέρει στην εξέλιξη του δοκιμακού ντοκιμαντέρ και στην προώθηση του εθνικού ιαπωνικού κινηματογράφου σε διεθνή κλίμακα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Adorno, T. (1998). *Το δοκίμιο ως είδος* (επιμ. Μυλωνάς Α., μτφρ. Ρουστογιάννη-Neumann, B.). Αθήνα: Έρασμος

Eisenstein, S. (χ) *Προβλήματα σκηνοθεσίας κινηματογράφου*, Αθήνα: ΔΑΜΙΑΝΟΣ

Alter, N.M. & Corrigan, T. (επιμ.) (2017). *Essays on the Essay film*. New York: Columbia University Press.

Alter, N.M (2018). *The Essay Film After Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press

Astruc A. (1968). *The birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo* στο *The New Wave*. (επιμ. Peter Graham). New York: Doubleday.

Auerbach, U. (2005). *Μίμησις: Η εικόνα της πραγματικότητας στη Δυτική Λογοτεχνία*. (μτφρ. ΑναγνώστουΛ.) Αθήνα: MIET

Barthes, R. (1981). *The Death of the Author. Theories of Authorship: A Reader*. (ed. John Caughie). London: Routledge & Kegan Paul in association with the British Film Institute Print.

Beer, G. (1996). *Virginia Woolf: The Common Ground*. Edinburgh: University Press.

Bellour, R. (2002). *Analysis of film*. Indiana University Press.

Centeno M., Marcos, P., and Morita, N. (2020). *Japanese Transnational Cinema* Basel, Switzerland: MDPI

Corrigan, T. (2011). *The Essay Film, From Montaigne, After Marker*. N.Y: Oxford University Press

- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University
- Gerow, A. (2013). "Kawase, Naomi." In *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. (ed. by Ian Aitken), 481–482. New York: Routledge
- Giannetti, L. (1975). *Godard and Others: Essays on Film Form*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press
- Hall, S., (2017) *Το έργο της αναπαράστασης*. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ
- Karatsu, R. (2009). "Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Kawase Naomi." *Visual Anthropology* (χ)
- Καψάλης, Δ. (2002). *Στον Καιρό*. Αθήνα: Άγρα
- Κεχρής, Δ. (2023). *Το φιλμ-δοκίμιο και οι πολιτικές αισθητικές του: Μια σύντομη εισαγωγή*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Lopate, P. (1996). "In Search of the Centaur: "The Essay Film." In *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. (Ed. Warren, C. Hanover, N.H.) Wesleyan University Press
- Rascaroli, L., (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower Press.
- Schilling, M. (1999). *Contemporary Japanese Film*. Boston and London: Weatherhill Press.
- Schoneveld, E. (2019). Naomi Kawase's "Cinema of Place" *Japanese Transnational Cinema* (ed. Centeno, M.P &- Morita, M.N) 103-120. Switzerland: MDPI
- Στεφανή, Ε. (2020). *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
- Στεφανή, Ε. (2021). *Ντοκιμαντέρ: το παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
- Stam, R. (2020). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
- Ulfsdotter, B. & Backman, R. (ed.) (2018). *Female authorship and the documentary image: Theory, Practice and Aesthetics*. Edinburgh: University Press
- White, P. (2015). *Women's Cinema, World Cinema*. Durham and London: Duke University Press

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Adams, T.E., Jones, S.H. (2017). Autoethnography.
<https://doi.org/10.1002/9781118901731.iecrm0011>.

Anderson, J.N. (2020). Home birth world cinema Kawase Naomi's films in circulation, *Studies in Documentary Film*, 50-62
<https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1720091>

Martin, A. (2015). A Certain Dark Corner of Modern Cinema. In: Grant, S., McNeilly, J., Veerapen, M. (ed.) Performance and Temporalisation. Performance Philosophy. Palgrave Macmillan, London.
https://doi.org/10.1057/9781137410276_14

Tianqi Yu, K. & Lebow, A. (2020) *Feminist approaches in women's first person documentaries from East Asia*, *Studies in Documentary Film*, 14:1, 1-6,
DOI: [10.1080/17503280.2020.1720085](https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1720085)

Odagiri, T. (2019). Kawase Naomi's Introspective Style: Aesthetic Surfaces of World Cinema. *positions: asia critique* 27(2), 361-396. <https://www.muse.jhu.edu/article/724714>.

Rascaroli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2), 24-47.
<http://www.jstor.org/stable/41552525>

ΣΥΝΕΤΕΥΞΕΙΣ

Naomi Kawase (2004) *An interview with Naomi Kawase*, από S. Louisa Wei, Komatsu Ran and Yang Yuanying
https://www.researchgate.net/profile/Shiyu-Wei/publication/342638285_An_Interview_with_Naomi_Kawase/links/5efdea6c458515505084b8ef/An-Interview-with-Naomi-Kawase.pdf

Naomi Kawase (2018) *Interview: Naomi Kawase*, από Ela Bittencourt
<https://www.filmcomment.com/blog/interview-naomi-kawase/>

Naomi Kawase (2020) *Finding the „you” in „me”*: an interview with Naomi Kawase από Flavia Dima
<https://www.filmsinframe.com/en/interviews/interview-naomi-kawase/>

*Οι φωτογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν λήφθηκαν ως στιγμιότυπα οθόνης από τις ταινίες *Embracing* και *Birth/Mother*.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

The Man With the Movie Camera (1929) DzigaVertov
À propos de Nice (1930) Jean Vigo
Land Without Bread (1933) Luis Bunuel
Night and Fog (1956) Alain Resnais
Hiroshima mon amour (1959) Alain Resnais
Diaries, Notes, and Sketches (1968) Jonas Mekas
Sherman's March (1985) Ross McElwee
Tomorrow and Again Tomorrow (1995) Dominique Cabrera
Embracing (1992) Naomi Kawase
Katatumuri (1994) Naomi Kawase
Suzaku (1997) Naomi Kawase
Shara (2003) Naomi Kawase
Birth/Mother (2006) Naomi Kawase
Mogari (2007) Naomi Kawase
The Beaches of Agnès (2008) Agnes Varda
Father and Son (2013) Kore-eda Hirokazu
Sweet Bean (2015) Naomi Kawase
Forgetting Vietnam (2015) Trinh T. Minh- ha.
Hooligan sparrow (2016) Wang Nanfu
Shoplifters (2018) Kore-eda Hirokazu