

Το ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ υπήρξε ένα αμφιλεγόμενο είδος του κινηματογράφου ή, μάλλον, ένα σκάνδαλο. Έβαλε το ερώτημα όχι μόνο της σχέσης που έχει το φιλικό θέαμα με την πραγματικότητα, αλλά κάτι πιο σοβαρό, το ερώτημα της σχέσης που έχει τόσο το φιλικό θέαμα όσο και η ίδια η πραγματικότητα με την «αλήθεια». Δεν πρόκειται για παραδοξολογία, γιατί το ερώτημα αυτό εκφράστηκε με τον κινηματογράφο-μάτι του Dziga Vertov, το σινεμά-βερίτέ (cinéma-vérité) και με άλλα σχετικά ρεύματα.

Όταν εξετάζουμε ένα θέμα, επαναξιολογούμε αναπόφευκτα κάποιες από τις έννοιες που το συγκροτούν. Για παράδειγμα, λέγοντας «κινηματογράφος» εννοούμε ταυτόχρονα την κινηματογραφία, την αίθουσα προβολής, την ταινία κ.ά., που θα έπρεπε να διαχωρίζονται, γι' αυτό τον βάζουμε σε εισαγωγικά. Από την άλλη πλευρά, τον θεωρούμε ως μια μορφή τέχνης. «Ο κινηματογράφος είναι τέχνη και η βιομηχανία αποτελεί γι' αυτόν ό,τι είναι η βιομηχανία του βιβλίου για τη λογοτεχνία», έγραφε στα 1925 ο Moussinac (1967: 31). Στα μέσα του αιώνα, ο Sadoul (1960: 7) αρχίζει την καταγραφή της ιστορίας του με τη φράση: «Μια τέχνη γεννήθηκε κάτω από τα μάτια μας». Στο τέλος του αιώνα βρίσκουμε να κυριαρχεί η ίδια αντίληψη: «από τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου, οι δύο ιδιότητες, του ΜΜΕ και της τέχνης, συνυπάρχουν» (Ν. Κολοβός 1999: 13). Είναι η επικρατούσα αντίληψη στην κοινή γνώμη.

Κάτω από την καθιερωμένη οπτική του κινηματογράφου-τέχνη, το ντοκιμαντέρ γίνεται πρόβλημα αλλά και πρόκληση για επαναξιολόγηση. Οι περισσότεροι, ειδικοί και μη, απαιτούν το ντοκιμαντέρ. Πιστεύουν ότι, εφόσον μας δείχνει την πραγματικότητα την οποία η τέχνη ξεπερνά, δεν είναι ταινία τέχνης αλλά κάποιο κατώτερο είδος. Γι' αυτό δεν προβάλλεται στις αίθουσες, ενώ, αντίθετα, προβάλλονται σ' αυτές τα ζουρνάλ, το Μίκι-Μάους και οι διαφημίσεις. Υπάρχει όμως το ζήτημα, ποια είναι εκείνη η πραγματικότητα που μας δείχνει το ντοκιμαντέρ. Εάν το ντοκιμαντέρ είναι «κινηματογράφος» χωρίς να είναι τέχνη, τότε απαιτείται να γίνει επανεξέταση των εννοιών τους και να διευκρινιστεί το ποια πραγματικότητα αφορά ή ξεπερνά το καθένα απ' αυτά.

Πολύ συχνά, το ντοκιμαντέρ ταυτίστηκε με τις ρεαλιστικές και τις πολιτικές ταινίες, γιατί συνδέθηκε με την κοινωνική κριτική και με την αναζήτηση μιας κρυμμένης πραγματικότητας. Για το λόγο αυτό ήταν μάλλον ενοχλητικό, όπως και κάθε ταινία που περιείχε «μήνυμα». Η αντιμετώπισή του έγινε βασικά με δύο τρόπους. Είτε υποβαθμίστηκε σε κατώ-

τερο, «ουδέτερο» είδος ταινίας, όπως είναι η επιστημονική και η μορφωτική, είτε χαρακτηρίστηκε «ποιητικό ντοκιμαντέρ» και επενδύθηκε με φιλολογικά στοιχεία για να ενσωματωθεί στον κινηματογράφο-τέχνη. Για να αποσαφηνίσουμε το ζήτημα, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η κυρίαρχη ιδεολογία γενικεύει τον αισθητικό χαρακτήρα σε όλα τα πράγματα για να αφαιρέσει το ηθικό και πρακτικό περιεχόμενό τους. Θα ήταν όμως πολύ δύσκολο να εντάξουμε σε μια από τις δύο αυτές κατηγορίες, επιστημονικό ή ποιητικό, το συγκλονιστικό ντοκιμαντέρ «Νύχτα και Καταχνιά» (1956) του Alain Resnais.

Τι είναι, λοιπόν, το ντοκιμαντέρ; Έχει ποιητική και πώς; Για να κατανοηθεί καλύτερα, θα το εξετάσουμε από το πρίσμα του κοινωνικού ντοκιμαντέρ, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί σήμερα. Γενικά, η ιστορία του είναι πιο πολύπλοκη από ό,τι νομίζουμε, γιατί ο «κινηματογράφος» δεν έχει μια μόνο όψη ούτε την ίδια σημασία σε όλες τις εποχές. Οι πρώτες ταινίες ήταν περιγραφικά ντοκιμαντέρ ή επίκαιρα, σαν αυτά που γύρισαν οι Lumier (Geduld 1971: 15): «Αφιξη του τρένου», «Πρόγευμα του μπέμπη» κ.λπ. Σε όλη την Ευρώπη διαδίδεται με τη μορφή επικαιρών, ταινίες του 1' από στιγμιότυπα, σκηνές της καθημερινής ζωής και αξιοπερίεργα. Ανάλογα εμφανίζονται από το 1896 στις ΗΠΑ ταινίες με θέμα «Σκηνών από τους δρόμους της Νέας Υόρκης» και ζουρνάλ. Η περίοδος των επικαιρών ντοκιμαντέρ θα επηρεάσει βαθιά την πρώτη συγκροτημένη φάση της εξέλιξής του, τη «Σχολή του Μπράιτον». Ο Meliès, που εγκαινιάζει την επόμενη φάση του, το σινέ-βαριeté, συνεχίζει να παράγει στημένα ντοκιμαντέρ, όπως π.χ. το «Ταξίδι στη Σελήνη» (1902) κ.ά. Ακολουθεί ένα πλήθος σχετικών ταινιών που γυρίστηκαν στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας, πολεμικές, αλπικές ή ταξιδιωτικές, όπως η «Αποστολή Scott στο Νότιο Πόλο» (1912).

Στην Ελλάδα ο «κινηματογράφος» εισάγεται ως μορφή των επικαιρών, με την κινηματογράφιση των Α' Ολυμπιακών Αγώνων, που επανελήφθησαν στα 1906, και με τα ντοκιμαντέρ των α/φών Μανιάκη. Συνέχισε με επίκαιρα από τον Ζοζέφ Χελ και άλλους και με παράλληλη ανάπτυξη του σινέ-βαριeté. Τα κυριότερα ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν είναι του Γ. Προκοπίου, από το Μικρασιατικό Πόλεμο (1921), και η καταγραφή από τους α/φούς Γαζιάδη των Δελφικών Εορτών, που οργανώθηκαν το 1926 από τον Άγγελο και την Εύα Σικελιανού.

Παράλληλα με τα επίκαιρα και τα ντοκιμαντέρ, όπως είναι γνωστό, το φιλικό θέαμα πέτυχε στα πρώτα 30 χρόνια της ζωής του να κατακτήσει τον τομέα της λαϊκής ψυχαγωγίας. Αντικατέστησε το ροντέο, το κουλθοέατρο και άλλα λαϊκά θεάματα. Η μεσαία τάξη το περιφρόνησε και αναζήτησε την τέχνη στο θέατρο. Κατά ανάλογο τρόπο το αγνόησαν οι διανοούμενοι — στη χώρα μας το περιφρονούσαν μέχρι τη δεκαετία του 1960. Μόλις στα 1921-23 ξεκίνησε, στη Γαλλία, η προσπάθεια για την αναγνώρισή του σε τέχνη, με πρωταγωνιστές τον L. Delluc και την G. Dulac. Αυτό συνδέθηκε με την αντίστοιχη προσπάθεια να προσελκυστεί στις αίθουσες προβολής η μεσαία τάξη, πράγμα στο οποίο αποσκοπούσε και ο κώδικας Χέις του Χόλιγουντ. Πάντως, η διαμάχη για το αν είναι τέχνη ή λαϊκή ψυχαγωγία συνεχίστηκε για πολλά ακόμα χρόνια.

Στην ίδια περίοδο με τη στροφή της γαλλικής Πρωτοπορίας στον κινηματογράφο αρχίζει και η ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ με στόχο να κατακτήσει τη θέση του στο φιλικό θέαμα. Στις ΗΠΑ, στα 1922, ο R. Flaherty γυρίζει στους Εσκιμώους την ταινία «Νανούκ του Βορρά» και συνεχίζει με άλλες, με τις οποίες όμως οδηγείται στον εξωτισμό και σε αδιέξο-

δο. Στη Ρωσία, ο Dziga Vertov, που ξεκίνησε από το φουτουρισμό και το μοντάζ ήχων κατά την Επανάσταση, το 1918 ίδρυσε την ομάδα «Κινηματογράφος-Μάτι», πέρασε στο γύρισμα επικαίρων, στα κινό-πράβδα, που τα μοντάριζε ο ίδιος μαζί με τη γυναίκα του Svilona. Σε συνέχεια, στράφηκε στις ταινίες μεγάλου μήκους, όπου συνδύασε την αυθεντικότητα του περιεχομένου των σκηνών με τον πειραματισμό στα εκφραστικά μέσα και στο μοντάζ του ήχου. Είχε μεγάλη απήχηση στο εξωτερικό, αλλά η τάση του στο φορμαλισμό δημιούργησε επικρίσεις και επεμβάσεις της λογοκρισίας (Rouch 1971: 13, 97).

Επόμενος σταθμός του ντοκιμαντέρ, μετά μερικές ταινίες της Αβάντ Γκαρντ από τους Cavalcanti, Ruttmann κ.ά., είναι η αγγλική σχολή του 1930-35 με τους John Grierson και Paul Rotha. Εισήγαγε τη μέθοδο της συλλογικής εργασίας και ανέπτυξε το ντοκιμαντέρ βάθους με στόχο την κοινωνική έρευνα. Έδωσαν μεγάλο βάρος στο λυρισμό και στα εκφραστικά μέσα, ώστε συνέβαλαν στη διαμόρφωση του αγγλικού ρεαλισμού.

Από το 1928 έως πρόσφατα, από τον Εμφύλιο της Ισπανίας μέχρι την Κούβα, ο Joris Ivens γυρίζει ντοκιμαντέρ με κατεύθυνση προς την κοινωνική κριτική και την ιδεολογική μάχη. Ανάμεσα στα άλλα, γύρισε στα 1967 το «Μακριά απ' το Βιετνάμ» με τους J.-L. Godard, A. Resnais, A. Varda κ.ά. Από τη 10ετία του 1960 το ντοκιμαντέρ δίνει προτεραιότητα στην παραπάνω κατεύθυνση, δίνοντας έμφαση στην καταγγελία της κοινωνικής και πολιτικής σκληρότητας, αντί στον εξωτισμό και στον εκφραστικό πειραματισμό. Χαρακτηριστικές είναι το «Λευκό Πραξικόπημα» (1974) και άλλες ταινίες πολιτικού ντοκουμέντου των W. Hainovski και G. Sheumann, ο «Αληθινός Φασισμός» (1962) του M. Romm, η ταινία του A. Γρίβα για τη Χιλή (1973) και άλλες ανάλογες. Ανάμεσα σ' αυτά είναι σημαντικά τα ντοκιμαντέρ του Louis Malle (Καλούτα, 1969 κ.ά.) και το πολύωρο «Shoah» (1985) του Claude Lanzmann που αναφέρεται στο Ολοκαύτωμα.

Περισσότερο γνωστά είναι τα διάφορα ρεύματα του σινεμά-βεριτέ. Στη Γαλλία πρωτοστάτησε ο J. Rouch, που γύρισε γύρω στα 100 ανθρωπολογικά ντοκιμαντέρ στη Νιγηρία — αφετηρία του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ ως ερευνητικού εργαλείου είναι η φιλική αποτύπωση εκστασιακού χορού των Μπαλί από την M. Mead και τον G. Bateson το 1936 (Στεφανή 1997: 14). Ο J. Rouch γύρισε με τον E. Morin το «Χρονικό ενός καλοκαιριού» (1960) και μαζί με τον Mario Ruspoli («Les Inconnus de la terre», «Regards sur la folie»). Αντίστοιχα, στην Ιταλία έχουμε τον Baldi, στην Αγγλία το Free Cinema και στις ΗΠΑ τους Richard Leacock, Lionel Rogosin («Δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι», 1966) και τη Σχολή της Νέας Υόρκης. Αντανάκλασή του στην Ελλάδα είναι η «Αναπαράσταση» (1970) του Θ. Αγγελόπουλου.

Η κοινωνική κρίση της βιομηχανικής κοινωνίας γύρω στα 1970 συνεχίζει να ενισχύει την ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ ως μέσου κοινωνικής κριτικής. Στη Γαλλία, κάτω από την επιρροή του Μάη του '68, δημιουργούνται οι «ομάδες Dziga Vertov» και «Ντινάμια». Αντίστοιχα, στις ΗΠΑ έχουμε τα News-rell και στην Ιταλία τα Cinegiornali.Liberi. Ακολουθεί η εκρηξη του λατινο-αμερικάνικου κινηματογράφου, με αποκορύφωμα την «Ωρα των καμινιών» (La hora de los hornos) του Fernando Solanas, που γυρίστηκε στα 1965-67.

Πολλές ταινίες κοινωνικού προβληματισμού έχουν μορφή ντοκιμαντέρ, όπως είναι το κλασικό «Ποτέμκιν» (1925) του S. Eisenstein, η «Γη χωρίς ψωμί» (1932) του Bunuel, η «Γη τρέμει» (1948) του L. Visconti κ.ά. Πολλές άλλες έχουν παρεμβολή ντοκιμαντέρ, όπως είναι

οι «Πολίτης Κέιν» (1940) του O. Welles, «Χιροσίμα Αγάπη μου» (1959) του A. Resnais και «Κουρδιστό πορτοκάλι» (1982) του S. Kubrick. Παράλληλα, συνεχίζεται η παράδοση του σινεμά-βεριτέ, για παράδειγμα η ταινία «Μίσος» (1995) του M. Kassovitz. Στη χώρα μας, στα 1963-67, έκανε δυναμική παρουσία, παρά τα πενιχρά μέσα της, μια νέα γενιά κινηματογραφιστών με τους Δ. Θέο, Φ. Λαμπρινό, Δ. Σταύρακα, Λ. Λιαρόπουλο, Λ. Λοΐσιο, Κ. Σφήκα, Σ. Τορνέ, Τ. Κανελλόπουλο, Α. Κρυωνά, Θ. Αγγελόπουλο, κ.ά., οι οποίοι αντιπαρέταξαν στον ψυχαγωγικό κινηματογράφο ταινίες μικρού μήκους με κοινωνική θεματολογία. Απετέλεσαν «μικρό κομμάτι της μικρής Αναγέννησης...», όπως γράφει ο Δ. Σταύρακας, το φυτώριο στο οποίο διαμορφώθηκε ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Κυρίαρχη θέση στις ταινίες αυτές είχαν τα ντοκιμαντέρ: εθνογραφικά ή λυρικά, όπως ο «Μακεδονικός γάμος» του Κανελλόπουλου, κοινωνικά, όπως το «Γκάζι» του Σταύρακα, ή καθαρά πολιτικές, όπως οι «100 ώρες του Μάη», των Θέου και Λαμπρινού. Προέκτασή τους σε πολιτική ταινία μεγάλου μήκους ήταν το «Κιέριο» του Θέου.

Γίνεται φανερό ότι το ντοκιμαντέρ συνδέεται με μια βαθύτερη ρήξη προς τον καθιερωμένο κινηματογράφο-τέχνη και με την ιδεολογία που τον συντηρεί. Για τις ταινίες που γυρίστηκαν από τις μητροπόλεις στις αποικίες της Β. Αφρικής, ο P. Boulanger (1975: 16) γράφει ότι καλλιέργησαν «μερικούς μύθους από τους οποίους αθλιότερος ήταν εκείνος της επιθετικότητας (των ντόπιων). Αποτελούσαν απολογία της κατάκτησης και του εγκλήματος, που παρήγαγε την άγνοια, την κτηνωδία και το μίσος. Αγνόησαν τους ντόπιους πληθυσμούς ή τους διαστρέβλωσαν...» Σ' αυτό τον κόσμο της αφάνειας και της παραμόρφωσης στρέφεται το ντοκιμαντέρ. «Πρέπει να υπάρχει ένας κόσμος έξω από εκείνον που παριστάνεται στις ψυχαγωγικές ταινίες [...] (πρέπει) να υπάρχουν είδη του κινηματογράφου διαφορετικά από εκείνα που μας προβάλλουν έναν τεχνητό κόσμο...» (P. Rotha 1970: 69). Κατά τον J. Ivens, «...το ντοκιμαντέρ είναι ένα είδος ηθικού όπλου στο πεδίο της μάχης» (K. Kreimeier 1978: 52). Η ταινία «Αλάτι της γης» (1955) του Herbert Biberman, με θέμα την καταγραφή μιας απεργίας, γυρίστηκε μέσα από παρεμβάσεις από όλες τις πλευρές (Lawson 1965: 204). Στη Μερίντα και στο Καράκας, μετά την προβολή της ταινίας «Η ώρα των καμινιών» του Solanas, το κοινό έβγαине σε διαδήλωση στους δρόμους, ενώ σε ανάλογη περίπτωση στο Μοντεβιδέο, το 1969, το κοινό έστησε οδοφράγματα (O. Getino & F. Solanas 1974: 291).

Σε συνέπεια με τα παραπάνω είναι εύλογο να θέσουμε το ερώτημα, που πηγάζει από την παρατηρούμενη στα τελευταία χρόνια αιφνίδια αύξηση της παραγωγής και διάδοσης του ντοκιμαντέρ: η παραγωγή 1.000 ντοκιμαντέρ το χρόνο στις ΗΠΑ· σειρά ντοκιμαντέρ από τη Λατινική Αμερική από το 1965 και κυρίως μετά το 1988, μέχρι πρόσφατα, με τους M. Cespedes, C. Guarini, A. Knechtel, M. Dogowson κ.ά.: τα κανάλια παραγωγής και διανομής ARTE και CanalPlus στην Ευρώπη· περισσότερα από δύο ετησία φεστιβάλ ντοκιμαντέρ στη χώρα μας — στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 2001 μετέχουν 101 ταινίες. Το ερώτημα είναι, κατά πόσο αντανακλούν τη ζύμωση κοινωνικού και πολιτισμικού μετασχηματισμού ή αποσκοπούν στη χειραγώγησή του, ή είναι και τα δύο αυτά.

Λέγοντας ότι το ντοκιμαντέρ συνδέεται με μια βαθύτερη ρήξη, εννοούμε ότι δεν πρόκειται μόνο για αλλαγή του θέματος, του στησίματος της μηχανής ή του τρόπου παραγωγής. Αφορά επιπλέον τη διανομή, το ρόλο της αίθουσας, τη στάση του θεατή, τη λειτουργία της

κινηματογραφικής κριτικής και αποκωδικοποίησης των «κρυμμένων συμβολισμών», γενικά, όλες τις πλευρές του κινηματογραφικού φαινομένου. Το ντοκιμαντέρ μεταφέρει την οπτική μας από την ουσία στη διαδικασία. Στο ερώτημα «τι είναι» ο «κινηματογράφος» αντιπαραθέτει το ερώτημα «τι κάνει», από ποιον και για ποιους. Ο περιορισμός της εξέτασής του στο κλειστό πλαίσιο της αισθητικής —που και αυτή είναι αόριστη αλλά δε θα επεκταθούμε σ' αυτό— αποκρύπτει όλες τις κοινωνικές εξαρτήσεις και οδηγεί σε διαστρέβλωση. Ακόμα περισσότερο, ο αποκλεισμός της πολιτικής διάστασης, η απαίτηση να μην υπάρχει στην ταινία μήνυμα, δηλώνει ένταξη στην ιδεολογία.

Από το γεγονός και μόνο ότι απωθεί την πολιτική πλευρά, στο όνομα της αισθητικής, ο κινηματογράφος-τέχνη αποτελεί φαινόμενο ιδεολογικο-πολιτικό. Το επιβεβαιώνουν η διανομή ταινιών β' παραγωγής ή *bon pour l' Orient*, ο αποκλεισμός των Erich von Stroheim και Orson Welles, οι διώξεις του μακαρθισμού, το εμπάργκο κατά του Λατινο-αμερικάνικου κινηματογράφου (E. Breton 1974: 222), το σταρ σίστεμ και η διαμόρφωση των μοντέλων συμπεριφοράς στο κοινό, ο εναγκαλισμός με την εξουσία (βραβεία, σχέδιο Μάρσαλ, δεξιώσεις). Η πολιτική διάσταση γίνεται ακόμα πιο φανερή με τη λογοκρισία (Montagu 1964: 262-70), τις περικοπές —το «Αν» του L. Anderson— και τις απαγορεύσεις —σε όλη σχεδόν τη Νότια Αμερική επιβλήθηκε απαγόρευση της ταινίας «Η ώρα των καμινιών» του F. Solanas.

Το σημείωμα δεν αναφέρεται ειδικά στο φαινόμενο της τέχνης, παρά μόνο στη σχέση του ντοκιμαντέρ με τον κινηματογράφο-τέχνη. Αξίζει, εντούτοις, να σημειωθούν κάποιες παρατηρήσεις. Πρώτο, ανήκει στην τέχνη ή στο οικονομικό κέρδος και στην πολιτική, που στηρίζει την παραγωγή αυτού του κέρδους, η μαζική παραγωγή των μυθικών τεράτων του τύπου Δράκουλας, Φρανκεστάιν κ.λπ., παλαιότερα, και των ταινιών βίας, πρόσφατα; Δεύτερο, κατά ποία λογική, έργα που διακήρυξαν ρητά ότι είναι αντι-τέχνη, όπως η «ρόδα ποδηλάτου» και το «ουροδοχείο» του Marcel Duchamp (1915) (H. Richter 1983: 133), εγγράφηκαν στην τέχνη και προβάλλονται στις Μπιενάλε —προφανώς για να μην αφήσει ίχνη η διαμαρτυρία της αντι-τέχνης.

Ένα άλλο σημείο του κινηματογράφου-τέχνη, που το αποκαλύπτει η ρήξη του με το ντοκιμαντέρ, είναι ότι για τη μελέτη του δεν επαρκούν η αισθητική και η σημειωτική ανάλυση, γιατί αυτές αφορούν διασκευτικές διαδικασίες. Σε τέτοιες διαδικασίες θεωρείται ότι υπάγεται ακόμα και αυτό που είναι το πιο ουσιαστικό στην τέχνη, η φαντασία, γιατί, σύμφωνα με τη θεωρία του αισθητικού λόγου, η φαντασία δε νοείται άσχετα από τη νόηση, την οποία διεγείρει για τη σύνθεση της εμπειρίας και την παράσταση της μορφής (Kant 1963: 93, 1966: 63). Όμως, στο φιλικό θέαμα, όπως και γενικά στην αισθητική εμπειρία, παρεμβαίνουν προδιασκευτικές διαδικασίες που συνεπάγονται φυσιολογικές αντιδράσεις: αύξηση της αδρεναλίνης, συγκίνηση, μηχανισμοί μετάθεσης και ταύτισης κ.ά. Πρόκειται για ένα ανεξερεύνητο σύμπλοκο διεργασιών που το αποκαλούμε «μαγεία» της τέχνης. Χάρη στην έρευνα από την ανθρωπολογία και άλλες επιστήμες, έχουν πραγματοποιηθεί κάποια βήματα στην ανίχνευση του τοπίου της μαγείας (M. Johnson 1997, T. Csordas 1997 κ.ά.). Με αναφορά ειδικά στο φιλικό θέαμα, συνιστά το πέρασμα σε ημι-υπνωτική κατάσταση, το οποίο υποβοηθείται από τις συνθήκες τις αίθουσας (ακινησία του σώματος, σκοτάδι, ησυχία), οπότε ατονεί η αντιληπτική συνείδηση και αφήνεται η παθητική ροή της συνείδησης να οδη-

γθεί από τη φιλική ροή και να συντονιστεί με το μοντέλο της διαμέσου της συγκινησιακής διέγερσης. Φυσικά, η διαδικασία αυτή, που την εκθέσαμε σε συντομία, συνοδεύεται από πολλές προϋποθέσεις και συνακόλουθους μηχανισμούς που προσδιορίζονται από πολιτισμικούς όρους (προδιάθεση, εξοικείωση, διαφήμιση, καλλιτεχνική κατασκευή της ταινίας κ.ά.). Το φαινόμενο της μέθεξης είναι ανάλογο με το φαινόμενο της τροποποίησης της ταυτότητας του θεατή, που πραγματοποιείται με διαφορετικούς τρόπους και περιεχόμενο στις άλλες τελετουργικές διαδικασίες.

Το ζήτημα, συνεπώς, για την κινούμενη εικόνα δεν είναι το «τι είναι», αλλά το «τι κάνει», γιατί και για ποιους. Ποια στάση διαμορφώνει στο θεατή για τον κόσμο. Ο «κινηματογράφος» δεν είναι αόριστα τέχνη ούτε μόνο τέχνη. Όπως υπάρχουν πολλά είδη των ταινιών φίξιον (μπουρλέσκ, μελό, φανταστικό, μιούζικαλ κ.λπ.), κατά ανάλογο τρόπο υπάρχουν και πολλές χρήσεις του έξω από την καλλιτεχνική και ψυχαγωγική, μέσα στις αίθουσες προβολής και στα ΜΜΕ, αλλά κυρίως έξω και πέρα από αυτά. Αναφέρω μερικές χαρακτηριστικές, αν και τα όριά τους δεν είναι απόλυτα σαφή.

1) Εμπορική χρήση: Διαφήμιση, ΜΜΕ, σπορ, επίδειξη μόδας κ.ά.

2) Πληροφόρηση και ενημέρωση: Επίκαιρα, δημοσιογραφικά, ενημέρωσης. Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρά τη μεγάλη διάδοση των τηλεοπτικών μέσων στην εποχή μας, είναι εκπληκτικός ο βαθμός απόκρυψης και η επιβολή σιγής, π.χ., για τον αφανισμό της Αμαζονίας ή τη γενοκτονία 800.000 ανθρώπων στη Ρουάντα Ουρούντι.

3) Προπαγάνδα: Ζουρνάλ, ντοκιμαντέρ όπως εκείνα της UFA και των ναζί, ταινίες δημόσιων ή πολιτικών παραστάσεων, επικαιρών, τουριστικές και ταξιδιωτικές.

4) Εκπαιδευτική χρήση: Ο David Griffith (1971: 75) πίστευε ότι το 2024 «όλα σχεδόν τα σχολεία μας θα διδάσκονται με τη χρησιμοποίηση του κινηματογράφου...»

5) Καταγραφής και αρχείου: Μονογραφίες προσώπων και ντοκουμέντων, καταγραφή επιστημονικών αποστολών, αποτύπωση της διεξαγωγής ανασκαφών, των εθίμων και επαγγελμάτων που τείνουν να εκλείψουν, των πολεμικών επιχειρήσεων, της πολιτιστικής κληρονομιάς κ.ά.

6) Επιστημονική χρήση: Ταινίες οικολογικές, ταινίες ηθολογικές για τη μελέτη των συμπεριφορών των ζώων και της ζωής στη φύση. Για την εξερεύνηση του βυθού που ξεκίνησε από τους Cousteau και Mal, όπως είναι ο «Κόσμος της σιωπής» (1956) —πρώτη υποβρύχια λήψη έγινε κατορθωτή το 1935— κινηματογράφηση εγχειρήσεων κ.ά.

7) Ποιητικά ντοκιμαντέρ: Ταινίες εξωτικές και ανάδειξης των λυρικών στοιχείων της πραγματικότητας. Συνδέονται με την αντίληψη, που ξεκινά από τη Μεταφυσική, ότι τα αισθητικά στοιχεία διατρέχουν όλη τη φύση. Στην Ελλάδα σημάδεψαν την εμφάνιση των ταινιών μικρού μήκους από τους Κανελλόπουλο, Κριωνά, Λιαρόπουλο.

8) Ανθρωπολογικό και κοινωνικό: Είναι ταινίες κοινωνικής έρευνας και κριτικής. Το ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ, που στην εποχή μας έχει ιδιαίτερη ανάπτυξη, ξεκινά από τις αρχές του 20ού αιώνα, το 1898, με την εθνογραφική αποστολή στα Στενά του Τόρες (Β. Αυστραλία) υπό τον A. C. Haddon. Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ, που μας ενδιαφέρει και που εξετάζουμε, στοχεύει στην αναίρεση της κυρίαρχης ιδεολογίας, γι' αυτό έρχεται σε ρήξη με τις ψυχαγωγικές και άλλες ταινίες, οι οποίες την υπηρετούν, καθώς και με τα ΜΜΕ.

Όλες οι παραπάνω χρήσεις συνδέονται με το ντοκιμαντέρ, από την άποψη ότι δεν αφο-

ρούν τη μυθοπλασία, την οποία υπηρετούν οι ταινίες τέχνης και ψυχαγωγίας, το κινούμενο σχέδιο και τα ΜΜΕ. Έχοντας προσανατολισμό στην κοινωνική κριτική, το κοινωνικό ντοκιμαντέρ μπορεί να συνδεθεί με όλες τις χρήσεις που αναφέρθηκαν, ακόμα και με την επιστημονική και την εκπαιδευτική, γιατί όλα βρίσκονται άμεσα ή έμμεσα στην κοινωνική ζωή.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το λεγόμενο «ποιητικό ντοκιμαντέρ» αφορά τα εκφραστικά μέσα και όχι το περιεχόμενο ή τη χρήση. Στο βαθμό που δανείζεται λυρικά στοιχεία της κατεστημένης παιδείας και νομιμοποιεί την κοινωνική ευταξία, αντί να την εφεσιβάλλει, ανάγει στο λυρισμό της επιφάνειας, στον εξωτισμό και τον εξωραϊσμό και, όπως θα δούμε, μπορεί να παραμορφώσει την ιστορία. «Δεν μπορούμε να κάνουμε μυθοπλασία με το Ολοκαύτωμα», κατά τον Lanzmann (18-2-01). Ο λυρισμός του ντοκιμαντέρ διαφέρει από το λυρισμό της μυθοπλασίας, όπως διαφέρει ο εφησυχασμός από την ένσταση. Αντίθετα, στο κοινωνικό ντοκιμαντέρ ο λυρισμός εμπεριέχεται στο *communitas* των οικουμενικών αξιών που αναδύονται από το κοινωνικό βάθος που μας αποκαλύπτει.

Κάτω από το ευρύτερο πρίσμα, όπως εξήγησα παραπάνω, το φιλικό θέαμα αποτελεί τη μοντέρνα μορφή τελετουργίας της βιομηχανικής κοινωνίας, ένα σύγχρονο μηχανισμό αναπαραγωγής της ιδεολογίας. Η διαφορά με τις παλαιότερες μορφές είναι ότι το θέαμα συγκροτείται από ρεαλιστικά στοιχεία και, χάρη στην ανασύνθεσή τους διαμέσου του μοντάζ, η κινούμενη εικόνα μάς υποβάλλει σε μια άλλη πραγματικότητα, εξίσου ρεαλιστική με την καθημερινή. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει με τα ΜΜΕ. Ο ρόλος του κοινωνικού ντοκιμαντέρ είναι να ανατρέψει τη μυσταγωγική επιρροή του φιλικού θεάματος και να αποϋπνωτίσει το θεατή από την παραπλανητική άποψη του κόσμου που αυτό διανέμει. Ποια είναι, τότε, η θέση της τέχνης;

Τα κοινωνικά στρώματα αντιπαράθονται με συναίνεση ή αντιστάσεις, με προσωπείο ή επιτέλεση, με αντιστροφές ή υπερβάσεις. Η τέχνη, με την ουσιαστική και μη-ακαδημαϊκή έννοια του όρου, αποτελεί επίσης υπέρβαση της καθημερινής πραγματικότητας και προτείνει, με παραστατικά μέσα, νέες αξίες και μοντέλα για στάσεις ζωής. Με τη διαφορά όμως ότι στρέφεται στο μετασχηματισμό της κοινωνικής ευταξίας και όχι στην αναπαραγωγή της. Είναι υπέρβαση στο πεδίο των δυνατοτήτων και των οικουμενικών αξιών. Ταινία τέχνης και ντοκιμαντέρ ασκούν την ίδια λειτουργία, η πρώτη με την έκσταση και το πάθος και το δεύτερο με την αποκάλυψη και την κριτική.

Ένα σοβαρό πρόβλημα για το ντοκιμαντέρ προέκυψε από την άποψη ότι, εφόσον αποτελεί μέσον της κοινωνικής έρευνας, αποκλείει τη συγκίνηση και υπακούει στις αρχές της αντικειμενικότητας και της αυθεντικότητας που χαρακτηρίζουν την επιστήμη. Κατ' αρχάς, το ποια είναι η σχέση με τη συγκίνηση προσδιορίζεται από την κατηγορία στην οποία ανήκει η κάθε ταινία. Ακόμα και η εμπορική ταινία, η διαφημιστική, χρησιμοποιεί ιδιαίτερα στερεότυπα για διέγερση της συγκίνησης. Επιπλέον, κάθε ταινία, άρα και το ντοκιμαντέρ, οργανώνει το θέμα της με βάση τους κινηματογραφικούς κώδικες: γωνία και κίνηση της κάμερας, μέγεθος, διαδοχή και διάρκεια του πλάνου, ρυθμός. Επομένως, το κοινωνικό ντοκιμαντέρ υπακούει στους ίδιους κανόνες «γραφής» και αναδύει αναπόφευκτα συγκίνηση, όπως και κάθε άλλη ταινία. Το τι είδους συγκίνηση προκαλεί είναι άλλο θέμα.

Τα παραπάνω δε συνεπάγονται ότι το ντοκιμαντέρ είναι όργανο της αντικειμενικότητας. Ως αντίθετο στην ιδεολογία, είναι επίσης ιδεολογία. Το πρόβλημα της αντικειμενικό-

τητας πηγάζει από τη μεγαλύτερη πιστότητα με την οποία η φωτογραφία και η κινούμενη εικόνα αποδίδουν την πραγματικότητα και το παρελθόν, επειδή υπάγονται στην ομολογία, από την πιστότητα που παρουσιάζει ο λόγος, που υπάγεται στην ομολογία. Παραβλέπεται όμως ότι ανάμεσα σ' αυτά και στο δέκτη μεσολαβούν οι πολιτισμικές σημασίες. Επιπλέον, κάθε εικόνα, παράσταση, παντομίμα, πόζα κ.λπ., κάθε «επιτέλεση», όπως λένε οι ανθρωπολόγοι, ανήκει στη μιμητική ή συμβολική ικανότητα του ανθρώπου, που χωρίς αυτή γίνεται αδύνατη η πρακτική δραστηριότητα. Χάρη στην ικανότητα αυτή ο άνθρωπος μπορεί να διαχειρίζεται το ξένο και το άλλο. Μ' αυτό τον τρόπο μπορεί να ελέγχει τον κόσμο, να τον ανακατασκευάζει στο μυαλό του ή και να τον μυθοποιεί. Με βάση την αισθητήρια εμπειρία, οι κουλτούρες οικοδομούν, καθεμιά με το δικό της τρόπο, τις παραστάσεις του κόσμου στον οποίο ενεργούν. Οι παραστάσεις αυτές συνδέονται, φυσικά, με την πράξη, που είναι οικουμενική στον άνθρωπο, και γι' αυτό είναι μεταφράσιμες μεταξύ τους. Επειδή όμως περικλείουν την αλλότητα, μπορούν όλες να χρησιμεύσουν στην τέχνη.

Με άλλα λόγια, η φωτογραφία δεν είναι αντικειμενική απεικόνιση αλλά πολιτισμική, γι' αυτό, ανάλογα με το θέμα, τη σύνθεση κ.λπ., προσφέρει μαρτυρίες στην εθνογραφική έρευνα. Ξέρουμε ότι η μαρτυρία και το ντοκουμέντο επιλέγονται και σημασιολογούνται. Δεν ανακαλούν μόνο καταστάσεις του παρελθόντος, αλλά εγκυλούν και στάσεις για τη δράση στο παρόν. Συνεπώς, ο δημιουργός του ντοκιμαντέρ έχει εξίσου υποκειμενικότητα όπως και ο δημιουργός της ταινίας τέχνης. Παράδειγμα είναι τα ζουρνάλ (πολιτικά ντοκιμαντέρ) και τα ντοκιμαντέρ που παρήγαγε στη Γερμανία το 1924 η UFA, όπου συνδέονται το εξωτικό με το κολοσσαίο (S. Kracauer 1969: 142), και λίγο αργότερα τα ντοκιμαντέρ της ναζιστικής προπαγάνδας. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός, σύμφωνα με αναφορά του M. Taussig (1984: 484), της προβολής στα σινεμά της Λίμα ενός φιλμ το οποίο γυρίστηκε από τη βρετανο-περουβιανή εταιρεία καουτσούκ Agana και έδειχνε το εκπολιτιστικό έργο της εταιρείας «...στις άγριες περιοχές όπου μέχρι πριν 25 χρόνια κατοικούσαν εντελώς από κανίβαλους... (και) χάρη στις ακούραστες προσπάθειες της Agana συμμορφώθηκαν να μπούν στη δουλειά» — η συμμόρφωση αυτή των δήθεν κανιβαλών έγινε με φριχτά μαρτύρια, μας πληροφορεί ο Taussig.

Αναφέραμε ότι παραμόρφωση της ιστορίας μπορεί να γίνει και από το ποιητικό ντοκιμαντέρ. Πρόσφατο παράδειγμα είναι η ταινία για το μουσικό συγκρότημα Buena Vista Social Club της Κούβας, που γυρίστηκε από τον Venders (1998) και σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Στο φιλικό αυτό έργο αποσπώνται οι μουσικοί του συγκροτήματος και τα τραγούδια τους από το κοινωνικό και ιστορικό context στο οποίο παρήχθησαν και λειτούργησαν, ως τραγούδια λαϊκής αντίστασης, αποκλεισμένα από την επίσημη κουλτούρα. Χάρη σ' αυτή την αφαίρεση μετατρέπονται σε ουδέτερα, άρα αισθητικά προϊόντα, χωρίς κοινωνική χρήση, όπως περίπου συμβαίνει και με τις αντίκες. Ως τέτοια α-κοινωνική και α-χρονική μουσική, προσφέρεται στην αισθητική απόλαυση του δυτικού κοινού, αλλοτριώνεται από την «ανώτερη κουλτούρα». Στο βάθος, δηλώνει την κυριαρχία της Δύσης με μετάθεση στο αισθητικό επίπεδο — ανάλογα με τη συγκέντρωση των καλλιτεχνημάτων των διαφόρων χωρών στα μουσεία της. Σε κατακλείδα της παραπάνω μεταμόρφωσης και για να μην αμφιβάλλουμε για την ιδεολογική συνέπεια της ταινίας, οι Κουβανοί μουσικοί παρουσιάζονται να ευγνωμονούν που αξιώθηκαν να επισκεφθούν τις ΗΠΑ.

Υπάρχουν ασφαλώς ταινίες τέχνης που ασκούν κριτική, κάποτε πολύ σκληρή, στην κυρίαρχη ιδεολογία είτε άμεσα, όπως τα «Τραγούδια από το δεύτερο όροφο» (2000), του R. Anderson, είτε έμμεσα, όπως το «Είμαι ένας δραπέτης» (1933) του M. Le Roy. Στην ίδια κατηγορία μπορούμε να κατατάξουμε και ολόκληρα ρεύματα ή σχολές, όπως είναι η πρώτη περίοδος του ιταλικού νεο-ρεαλισμού και το Free Cinema στην Αγγλία. Από μια άποψη, παρόμοια κριτική ασκούν και οι σουρεαλιστικές ταινίες, οι πρωτοποριακές, οι ταινίες του αντεργκράουντ κ.ά.

Το ντοκιμαντέρ έχει τη δική του ιδιαιτερότητα, είναι ταινία του βάθους. Δε φωτίζει απλώς τις «αθέατες πλευρές της κοινωνίας», αλλά το γιατί είναι «αθέατες». Πρώτο, επιδιώκει να αποκαλύψει τους ανθρώπους ή τις καταστάσεις που είναι καταδικασμένες στη σιωπή και να μιλήσει με τη δική τους φωνή. Αναζητεί τις βαθύτερες και κρυμμένες κοινωνικές σχέσεις. Δεύτερο, ερευνά τις ρήξεις τις οποίες συγκαλύπτει η προφάνεια. Ενδιαφέρεται να ανιχνεύσει τις κοινωνικές αντιθέσεις, την κοινωνική δυναμική και όσα αποκρύβει το κυρίαρχο κοσμοείδωλο, το οποίο επιβάλλεται από μια μειοψηφία. Η κάμερα αποτελεί κατάλληλο όργανο στην έρευνα του βάθους, γιατί έχει τη δυνατότητα να καταγράφει λεπτομέρειες και πτυχές της καθημερινότητας που ξεφεύγουν από τη λογοκρασία του χειριστή της, ώστε να καταδείξει πλευρές της ζωής εντελώς αντίθετες προς τις συμβατικότητες μας.

Σε ανακεφαλαίωση, το ουσιαστικό για τη γενική θεώρηση του ντοκιμαντέρ, όπως και κάθε άλλου πολιτισμικού ή πολιτιστικού φαινομένου, είναι ότι αυτή δεν μπορεί να αγνοήσει το βασικό για την κοινωνική πραγματικότητα στην οποία ανήκει, τη δυναμική της. Η κοινωνία δεν είναι απολιθωμένος κόσμος ούτε μουσείο. Βρίσκεται σε συνεχή μετασχηματισμό και περικλείει αντιθέσεις και συγκρουόμενους κόσμους. Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ βρίσκεται από την πλευρά της καταγγελίας και της αποκάλυψης της σύγκρουσης. Με βάση αυτή την ερμηνευτική θέση, επιστρέφουμε στο ζήτημα της αντικειμενικότητας και της αυθεντικότητας.

Στο μέτρο που η αντικειμενικότητα προβάλλει την πραγματικότητα ως καθαυτή, τέτοια όπως μας έχει επιβληθεί, χωρίς το ερώτημα ποιον εξυπηρετεί και πώς μπορεί να αλλάξει, εκείνο που κάνει είναι να εξυπηρετεί την ιδεολογία. Εξαιτίας της κοινωνικής δυναμικής, η πραγματικότητα δεν είναι δεδομένη, αλλά διφορούμενη και διαλεκτική. Υπάρχουν αιχραίες περιπτώσεις της αντικειμενικότητας. Η μια είναι του Warhall στις ΗΠΑ, που άφηνε την κάμερα στη γωνία ενός δρόμου να γυρίζει μόνη της και να καταγράφει την καθημερινή κίνηση, ενώ κατά την προβολή οι θεατές μπαινόβγαιναν στην αίθουσα όποτε ήθελαν. Με τη μέθοδο αυτή μηδενίζονται οι κοινωνικές σχέσεις και η κριτική, ενώ καταγράφεται η επιφάνεια απογυμνωμένη από σημασίες. Η αντίθετη περίπτωση αφορά το νατουραλισμό, την έμφαση στο απάνθρωπο, με επικίνδυνες συνέπειες, όπως εκείνη του Jacometti, ο οποίος, στα ντοκιμαντέρ «Σκυλίσια ζωή» (1961) και «Αντίο Αφρική» (1966), έδειξε εκτελέσεις ανθρώπων που στήθηκαν κατά παραγγελία. Δε χρειάζονται σχόλια.

Κύρια αυθεντικότητα της κοινωνικής πραγματικότητας είναι ο μετασχηματισμός της και οι αντιθέσεις που τον προκαλούν. «Επιφάνεια» της κοινωνίας είναι η εικόνα των στερεοτύπων που μας προσφέρουν οι μηχανισμοί συντήρησης και η ιδεολογία. «Βάθος» είναι κρυμμένες αντιθέσεις που διαμορφώνουν μέτωπα αντίστασης. Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ «αιφνιδιάζει» την επιφάνεια, με σκοπό να αποκαλύψει τις κοινωνικές σχέσεις του βάθους

που εγκυμονούν το μετασηματισμό, καθώς και τους μηχανισμούς που τις συγκαλύπτουν. Αυτή η τοποθέτηση του εξηγεί τις διαφορές του προς τις ταινίες των στούντιο. Εξηγεί επίσης το γεγονός ότι η κατασκευή του ντοκιμαντέρ είναι δυσκολότερη από της ταινίας φίξιον, γιατί αυτά που στοιχειοθετούν το θέμα του πρέπει να αποκαλυφθούν από τον αιφνιδιασμό της πραγματικότητας. Δεν έχουν προετοιμαστεί στο μυαλό του δημιουργού πριν το γύρισμα, όπως συμβαίνει στην ταινία φίξιον.

Για την κατασκευή του ντοκιμαντέρ ισχύουν οι κανόνες της κινηματογραφικής «γραφής» που αναφέρθηκαν και που προσδιορίζονται από το ιδιαίτερο μέσον, την κάμερα. Σε τι διαφέρει από την ταινία φίξιον; Επειδή προέχει η κριτική στάση για τον κόσμο, αυτό συνεπάγεται αλλαγή στον τρόπο παραγωγής και στο σύστημα διανομής και θέασης. Ενώ στη φίξιον προέχει η επινόηση, η αισθητική εμπειρία, στο ντοκιμαντέρ αφετηρία είναι η έρευνα του θέματος. Μεγάλη σημασία έχει η δόμησή του, η οποία υπερβαίνει τα αντίστοιχα στοιχεία της ταινίας φίξιον: στόρι, δραματολογία, ρυθμός, στοχεύοντας σε ένα διαφορετικό επίπεδο, σε εκείνο της κριτικής. Το σενάριο του ντοκιμαντέρ μορφοποιείται οριστικά στο μοντάζ, και όχι εκ των προτέρων, όπως συμβαίνει με τη φίξιον, εφόσον στηρίζεται στην έρευνα με τεχνικό μέσο την κάμερα. Η απουσία δόμησης το μετατρέπει σε φιλμ επικαίρων ή σε περιγραφικό — είναι η συνήθης αδυναμία του ντοκιμαντέρ.

Για το γύρισμα απαιτείται ελαφρύ συνεργείο με κατάλληλο εξοπλισμό. Εξυπακούεται ότι δεν υπάρχουν σκηνικά, πλατό, ηθοποιοί και πρόβες. Υπάρχουν όμως ο επιστημονικός σύμβουλος και ο πληροφορητής. Αποφεύγονται επίσης οι συνεντεύξεις και οτιδήποτε κάνει αισθητή την παρουσία του σκηνοθέτη ή του οπερατέρ, γιατί παγιδεύουν τα δρώμενα υποκείμενα να «παίζουν» κάποιο ρόλο και αλλοιώνουν τις αυθεντικές συμπεριφορές τους, εκτός εάν η ταινία αποσκοπεί στην αποτύπωση της μαρτυρίας τους. Εκείνο στο οποίο στοχεύει το ντοκιμαντέρ και που χαρακτηρίζει την αυθεντικότητά του είναι να αιφνιδιάσει την πραγματικότητα. Κατά τον Verton, συλλαμβάνει όψεις και στιγμές της κοινωνικής ζωής που δεν τις πιάνει, από φυσικούς και ιδεολογικούς λόγους, το ανθρώπινο μάτι. Γι' αυτό, ο οπερατέρ παίζει πρωτεύοντα ρόλο και η σχέση του με το σκηνοθέτη είναι πολύ διαφορετική από εκείνη που υπάρχει στα άλλα είδη ταινιών.

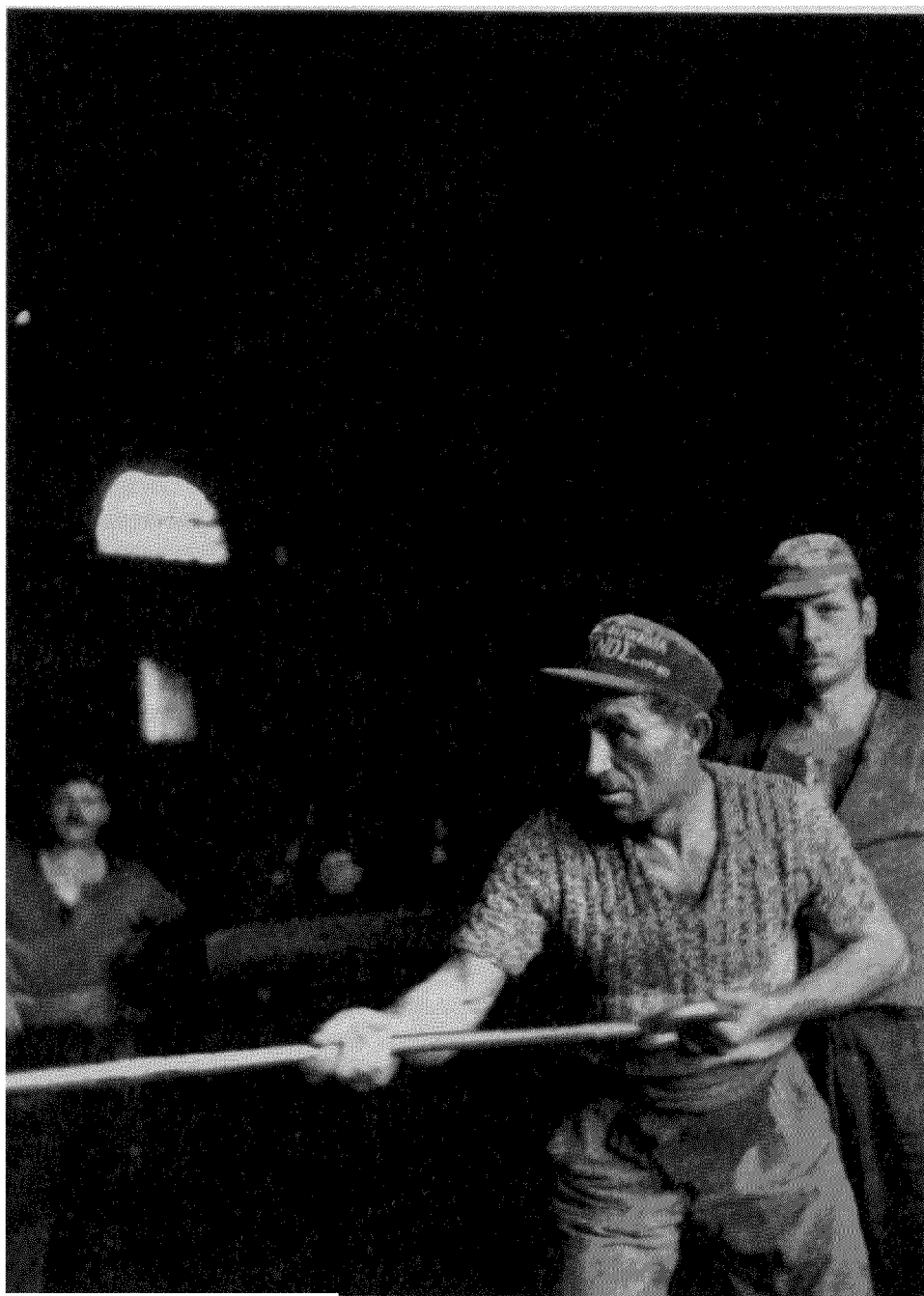
Γίνεται φανερό ότι ο σκηνοθέτης του ντοκιμαντέρ είναι ο εμπνευστής και, ταυτόχρονα, το μέλος μιας ομάδας που διέπεται από κοινά κριτήρια και στόχους. Κατά το γύρισμα ακολουθούνται οι μέθοδοι της συμμετοχικής παρατήρησης, όπως στο ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ. Ο Verton έστειλε έναν από την ομάδα των κινόν για να ενεργοποιήσει έμμεσα την κοινωνική διαδικασία που επρόκειτο να κινηματογραφήσει. Είναι ευνόητο ότι για την ολοκλήρωση της ταινίας απαιτείται μεγαλύτερο μήκος σε φιλμ και, συνήθως, επαναλήψεις στο γύρισμα και στο μοντάζ. Εξαιτίας αυτού και για λόγους οικονομίας, στα τελευταία χρόνια χρησιμοποιείται το βίντεο. Είναι επίσης προφανές ότι δε νοείται η ύπαρξη «σιδερένιου» ντεκουπάζ, αφού το απρόοπτο έχει μεγάλη αξία, και ότι το μοντάζ αποκτά πρωτεύουσα σημασία.

Το σύστημα διανομής διαφέρει ριζικά, γιατί διεξάγεται έξω από το εμπορικό κύκλωμα. Γι' αυτό, απαιτείται η δημιουργία νέων ή παράλληλων κυκλωμάτων. Διαφορά υπάρχει επίσης και στον τρόπο θέασης, γιατί το κοινωνικό ντοκιμαντέρ συνεπάγεται και την ανατροπή της λειτουργίας της αίθουσας, με σκοπό να αναιρεθεί η παθητική στάση του θεατή, ώστε αυτός να μεταβληθεί σε προβληματιζόμενο και ενεργό υποκείμενο.

Διαφορετική επίσης είναι η σχέση που εισάγει το ντοκιμαντέρ με την ιστορία. Η ταινία τέχνης συνδέεται με την ιστορία μόνο ως δυνατότητα, στο μέτρο που καταδικάζει το παρόν. Δε συμβαίνει, όμως, το ίδιο με τη μεγάλη μάζα της φιλμικής παραγωγής. Παρόλο που ο κινηματογράφος θεωρείται η κατ' εξοχήν τέχνη του χρόνου, η μυσταγωγική λειτουργία της ταινίας, ιδιαίτερα της ψυχαγωγικής, συνεπάγεται την αφαίρεση του χρόνου. Εάν οι ταινίες σχετίζονται με την ιστορία, αυτό γίνεται πολύ έμμεσα, από την πλευρά της θεώρησής τους ως ντοκουμέντα της νοοτροπίας της ιστορικής εποχής που τα παρήγε. Αντίθετα, το ντοκιμαντέρ, ως κριτική στην ιδεολογία και ως κουλτούρα της αντίστασης, συμμετέχει στην ιστορία, αφού η ιστορία αποτελεί την ανατροπή εκείνου που η ιδεολογία επιδιώκει να διατηρήσει αμετάβλητο.

Βιβλιογραφία

- Boulanger, P., 1975, *Le cinéma colonial*, Paris, Seghers.
- Breton, E., 1974, «Ποιος λογοκρίνει ποιον», Αθήνα, Φίλμ Α (2).
- Csordas, T. (ed.), 1997, *Embodiment and experience*, Cambridge Univ. Pr.
- Geduld, H. (ed.), 1971, *Από τον Λυμέρ στον Μπέργμαν* — Εισαγωγή, Αθήνα, Κάλβος.
- Getino, O. & F. Solanas, 1974, «Για έναν Τρίτο Κινηματογράφο», Αθήνα, Φίλμ Α (2).
- Griffith, D., 1971, «Ο Κινηματογράφος εκατό χρόνια από σήμερα», στο Geduld, H. (ed.).
- Johnson, M., 1997, *The Body in the Mind*, Chicago/London, Univ. of Chicago Pr.
- Kant, E., 1963, *Critique de la Raison pure*, Paris, PUF.
- Kant, E., 1966, *Le Jusement Esthétique*, Paris, PUF.
- Κολοβός, Ν., 1999, *Κινηματογράφος*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Kracauer, S., 1969, *From Galigari to Hitler* [1949], Princeton Univ. Pr.
- Kreimeier, K., 1978, *Γιώργος Ίβενς*, Αθήνα, «Να υπηρετούμε το λαό».
- Lawson, J., 1965, *Le cinema: art du XXe siècle*, Paris, Buchet/Chastel.
- Montagu, I., 1964, *Film World*, Harmondsworth, Pelican.
- Moussinac, L., 1967, *L' âge ingrat du cinéma*, Paris, EFR.
- Richter, H., 1983, *Νταντά*, Αθήνα, Υποδομή.
- Rotha, P., 1970, *Documentary Film*, London, Faber & Faber.
- Rouch, J., 1971, «Cinq regards sur Vertov», στο G. Sadoul, *Dziga Vertov*, Paris, Champ Libre.
- Στεφανή, Ε., 1997, *Οι αναπαράστασεις της Ελλάδας στις εθνογραφικές ταινίες ξένων δημιουργών 1960-80*, Αθήνα, Διδ. διατριβή.
- Sadoul, G., 1960, *Ιστορία της τέχνης του κινηματογράφου*, Αθήνα, Φέξη.



Γκάτζι, Δ. Σταύρακας, 1967