

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM

DIGITAL ARTS

Μεταπτυχιακή Εργασία

Postgraduate (Master) Thesis

Τίτλος Εργασίας:

«Ω Πατέρα, που είσαι», Μία θεωρητική Προσέγγιση

Title of Postgraduate (Master) Thesis:

“Ο Father, where are you”, A theoretical approach

Όνομα Επώνυμο / Name Surname

Θανάσης Καφετζής / Thanasis Kafetzis

A.M. / R.N. : 1441/ΨMT2022-250

Επιβλέπων Καθηγητής / Supervisor Professor

Αλέξανδρος Δασκαλάκης / Alexandros Daskalakis

Αθήνα, Ιούλιος, 2025

Athens, July, 2025

Τετραμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή

1. Δημήτρης Αγαθόπουλος
2. Βασιλική Μπέτσου
3. Θανάσης Ρεντζής
4. Αλέξανδρος Δασκαλάκης

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο αποκλειστικός δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες - Αφιερώσεις

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους καθηγητές μου Βασιλική Μπέτσου, Θανάση Ρεντζή και Αλέξανδρο Δασκαλάκη για τον χρόνο που αφιέρωσαν στο πόνημά μου, καθώς και για τις χρήσιμες συμβουλές τους καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα.

Αφιερώνω την παρούσα εργασία στον Βίνσεντ.

9 Ιουλίου 2025

Θανάσης Καφετζής

Περίληψη

Η παρούσα εργασία αποτελεί το θεωρητικό συνοδευτικό υλικό της κινηματογραφικής διπλωματικής εργασίας με τίτλο «Ω πατέρα, που είσαι», ένα ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Ο κύριος επιβλέπων της διπλωματικής είναι ο Διδάσκων Θανάσης Ρεντζής, με συνεπιβλέποντες τη Βασιλική Μπέτσου και τον Αλέξανδρο Δασκαλάκη.

Σκοπός του κειμένου είναι να προσφέρει μια θεωρητική βάση στην ταινία, συνδέοντάς την με κινηματογραφικές και φιλοσοφικές προσεγγίσεις, ενώ παράλληλα αναπτύσσει τους προσωπικούς προβληματισμούς που προέκυψαν κατά τη δημιουργία του έργου. Η εργασία φιλοδοξεί να αναδείξει τη σύνθετη φύση του ντοκιμαντέρ, που ισορροπεί μεταξύ της αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας, της σχέσης δημιουργού-υποκειμένου, και της επίδρασης του χρόνου και του μέσου στη διαμόρφωση της αφήγησης. Η ιστορία του Βίνσεντ, ενώ μοναδική, αγγίζει οικουμενικά ερωτήματα για την οικογένεια, την ταυτότητα και την ανθρώπινη ανάγκη για ανήκειν.

Λέξεις Κλειδιά:

- Ντοκιμαντέρ
- Ταυτότητα
- Υποκείμενο
- Δημιουργός
- Αναζήτηση Πατέρα
- Αυτοπροσδιορισμός
- Κάμερα
- Μοντάζ
- Αρχειακό Υλικό
- Μνήμη
- Πραγματικότητα
- Σχέση Υποκειμένου-Δημιουργού
- Κινηματογράφος

Abstract

This thesis serves as the theoretical accompanying material for the cinematic diploma project titled “Ο Father, where re you” (Ω πατέρα, που είσαι), a documentary created within the framework of the Postgraduate Program “Digital Art Forms” of the Athens School of Fine Arts. The main supervisor of the thesis is Lecturer Thanassis Rentzis, with Vasiliki Betsou and Alexandros Daskalakis as co-supervisors.

The purpose of this text is to provide a theoretical foundation for the film, connecting it with cinematic and philosophical approaches, while also exploring the personal reflections that emerged during the creation of the work. The thesis aims to highlight the complex nature of documentary filmmaking, which balances between objectivity and subjectivity, the relationship between creator and subject, and the influence of time and the medium on the shaping of the narrative. Vincent's story, while unique, touches upon universal questions about family, identity, and the human need to belong.

Keywords:

- Documentary
- Identity
- Subject
- Creator
- Father Search
- Self-determination
- Camera
- Editing
- Archival Material
- Memory
- Reality
- Subject-Creator Relationship
- Cinema

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Εισαγωγή

Κεφάλαιο 1: Περίληψη της Ιστορίας και Ανάλυση των Χαρακτήρων

1.1 Εισαγωγή και Σκοπός του Κεφαλαίου

1.2 Η Ιστορία

1.3 Βασικοί Χαρακτήρες

1.4 Δευτερεύοντες Χαρακτήρες

Κεφάλαιο 2: Ο Δημιουργός και η Προσωπική Σύνδεση

2.1 Η Πρώτη Επαφή

2.2 Η Διαδικασία των Γυρισμάτων

2.3 Η Διαδικασία του Μοντάζ: Μια Μεταμορφωτική Εμπειρία

Κεφάλαιο 3: Το Υποκείμενο

3.1 Το Υποκείμενο στο Ντοκιμαντέρ – Ταυτότητα και Αυτοπροσδιορισμός

3.2 Η Σχέση Υποκειμένου - Δημιουργού

3.3 Η Διπλή Πραγματικότητα του Ντοκιμαντέρ: Αναπαράσταση και Αυτοπροσδιορισμός του Υποκειμένου

Κεφάλαιο 4: Το Μέσο

4.1 Η Κάμερα ως Εργαλείο: Μεσολαβήσεις και Εξουσία στη Δημιουργική Διαδικασία

4.2 Ο Δημιουργός και το Μέσο

Κεφάλαιο 5: Το Αρχειακό Υλικό

5.1 Μνήμη, Επιλεκτικότητα, Ανακατασκευή

5.2 Θεωρητικές Προσεγγίσεις

Επίλογος

Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί το θεωρητικό συνοδευτικό υλικό μιας ταινίας ντοκιμαντέρ, η οποία αποτελεί το βασικό κομμάτι της πτυχιακής εργασίας με τίτλο «Ω πατέρα, που είσαι». Σκοπός αυτού του κειμένου είναι να δώσει μια θεωρητική βάση στην ταινία, συνδέοντάς την με κινηματογραφικές, φιλοσοφικές προσεγγίσεις, καθώς και να αναπτύξει τους προσωπικούς προβληματισμούς που προέκυψαν κατά τη διαδικασία της δημιουργίας του έργου.

Αρχικά, θα εξεταστεί η προσωπική μου εμπλοκή με το θέμα του ντοκιμαντέρ. Θα αναλυθούν τα κίνητρα που με οδήγησαν να επιλέξω αυτό το αντικείμενο έρευνας, οι προσωπικές εμπειρίες που με επηρέασαν και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισα τη διαδικασία σε όλα τα στάδια της δημιουργίας. Θα αναφερθώ στις δυσκολίες που συνάντησα, τόσο σε συναισθηματικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, καθώς και στους τρόπους με τους οποίους αυτές επηρέασαν την τελική μορφή του έργου.

Στη συνέχεια, η εργασία θα εστιάσει στον πρωταγωνιστή του ντοκιμαντέρ, τον Βίνσεντ, εξετάζοντας τη σχέση που αναπτύχθηκε μεταξύ μας κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Θα μελετηθεί η δυναμική μεταξύ δημιουργού και υποκειμένου, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αυτή η αλληλεπίδραση επηρεάζει την απεικόνιση της πραγματικότητας. Επιπλέον, θα αναλυθεί η σχέση του υποκειμένου με το περιβάλλον του, οι τρόποι με τους οποίους αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει τον κόσμο, καθώς και η επίδραση της παρουσίας της κάμερας σε αυτήν την ερμηνεία.

Ένα σημαντικό μέρος της εργασίας θα αφιερωθεί στην ανάλυση του μέσου, δηλαδή της κάμερας, ως εργαλείου καταγραφής και διαμεσολάβησης της πραγματικότητας. Θα διερευνηθούν ζητήματα όπως, η αντικειμενικότητα και η υποκειμενικότητα στην απεικόνιση της πραγματικότητας, οι περιορισμοί και οι δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου, η σχέση εξουσίας που δημιουργείται μεταξύ δημιουργού, υποκειμένου και θεατή και ο ρόλος της κάμερας στη διαμόρφωση της αφήγησης και της εμπειρίας του χρόνου.

Σημαντικό ρόλο στην ταινία παίζει το μοντάζ, το οποίο δεν είναι απλώς μια τεχνική διαδικασία, αλλά ένα δημιουργικό εργαλείο που καθορίζει τη ροή του χρόνου, τη δομή της αφήγησης και την ερμηνεία της πραγματικότητας. Σε αυτό το σημείο, θα μελετηθεί πώς η επιλογή των πλάνων, η σειρά τους και η διάρκειά τους επηρεάζουν την αντίληψη του θεατή, καθώς και πώς το μοντάζ μπορεί να δημιουργήσει νέες σημασίες και διαστρεβλώσεις της πραγματικότητας.

Τέλος, η εργασία θα εστιάσει στον χρόνο ως κεντρικό στοιχείο του ντοκιμαντέρ. Θα εξεταστεί ο χρόνος ως μνήμη, ως παρελθόν που επηρεάζει το παρόν και ως μέλλον που αναμένεται. Θα αναλυθεί η διαστροφή του χρόνου μέσω της κινηματογραφικής αφήγησης, καθώς και οι διαφορετικές αντιλήψεις που μπορεί να έχουν τα υποκείμενα για τη χρονική διάσταση.

Συμπερασματικά, η παρούσα πτυχιακή εργασία επιδιώκει να αποτελέσει μια θεωρητική προσέγγιση του ντοκιμαντέρ «Ω πατέρα, που είσαι», μέσα από την προσωπική ματιά του δημιουργού.

Κεφάλαιο 1: Περίληψη της Ιστορίας και Ανάλυση των Χαρακτήρων

1.1 Εισαγωγή και Σκοπός του Κεφαλαίου

Στο παρόν κεφάλαιο, παρουσιάζεται μια συνοπτική περιγραφή της αφηγηματικής δομής του ντοκιμαντέρ «Ω πατέρα, που είσαι», με στόχο την καλύτερη κατανόηση της θεματολογίας, των κεντρικών μοτίβων και της εξέλιξης της ιστορίας. Παράλληλα, γίνεται ανάλυση των βασικών και δευτερευόντων χαρακτήρων του ντοκιμαντέρ, καθώς θα αναφέρονται συχνά στην υπόλοιπη εργασία. Η κατανόηση αυτών των στοιχείων είναι απαραίτητη για τη θεωρητική διερεύνηση που ακολουθεί σε επόμενα κεφάλαια.

1.2 Η Ιστορία

Τον Σεπτέμβριο του 2021 ο Βίνσεντ, ένας 42χρονος Γερμανός, φτάνει στην Ελλάδα για να βρει τον πατέρα του. Όλα ξεκίνησαν αρκετά χρόνια πριν, όταν ανακάλυψε ότι ο πατέρας που γνώριζε μέχρι τα 25 του χρόνια δεν ήταν ο βιολογικός του πατέρας. Αυτό το μυστικό, που του αποκάλυψε η μητέρα του, τον έβαλε σε μια μοναχική και συναισθηματικά φορτισμένη διαδρομή για την αναζήτηση του άγνωστου Έλληνα ναυτικού που η μητέρα του γνώρισε 43 χρόνια πριν σε ένα πλοίο από την Βενετία για τον Πειραιά.

Το μόνο που είχε στη διάθεσή του ήταν ένα απόκομμα εισιτηρίου της διαδρομής Βενετία-Πειραιάς τον Αύγουστο του 1979, ένα πακέτο τσιγάρα ΑΣΣΟΣ και ένα σκαρίφημα-πορτρέτο ενός Έλληνα ναυτικού όπως το είχε αποτυπώσει η μητέρα του. Αυτά τα λίγα αντικείμενα ήταν οι μόνες οδηγίες που είχε στην διάθεσή του σε μια αναζήτηση που θα τον οδηγούσε σε άγνωστα νερά.

Ο Βίνσεντ μεγάλωσε μεγαλωσε σε μια μονογονεϊκή οικογένεια, με την μητέρα του και τις συντρόφους της. Η μητέρα του, ανέλαβε και τους δύο ρόλους στη ζωή του, πατέρα και μητέρα, δημιουργώντας ένα κλειστό και προστατευτικό σύστημα. Η πατρική απουσία ήταν ένα κενό που η μητέρα του προσπάθησε να γεφυρώσει και ο Βίνσεντ πέρασε τα παιδικά του χρόνια χωρίς να γνωρίζει την πραγματική ταυτότητα του πατέρα του, μια πληροφορία που κρατιόταν κλειδωμένη από την μητέρα του.

Η ψυχολογική και συναισθηματική απόσταση που ένιωθε και συνεχίζει να νιώθει απέναντι στις γυναίκες, η δυσκολία στη δημιουργία σχέσεων οικειότητας, καθώς και οι εσωτερικοί του φόβοι και ανασφάλειες, δημιούργησαν την επιτακτική ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό του. Αυτή η ανάγκη ξεκίνησε με την αναζήτηση του πατέρα του, μια αναζήτηση που δεν ήταν μόνο για ένα πρόσωπο, αλλά και για μια νέα ταυτότητα, μία νέα πιθανότητα να απαντήσει στα μεγάλα ερωτήματα της ζωής του. Αρχικά, επισκέπτεται την Ελλάδα, προσπαθώντας να βρει μια σύνδεση με τη χώρα και τους ανθρώπους της. Ωστόσο, χωρίς ένα συγκεκριμένο σχέδιο ή σαφείς οδηγίες, η προσπάθειά δεν απέφερε καρπούς.

Σε μια πιο ώριμη φάση της ζωής του, ο Βίνσεντ αποφάσισε να ξεφύγει για άλλη μια φορά από τη στασιμότητα που χαρακτήριζε τη ζωή του. Η επιθυμία του να δημιουργήσει μια συντροφική σχέση με μια γυναίκα τον οδήγησε στην απόφαση να «ξαναενωθεί με το ανδρικό του μισό», όπως το θέτει ο ίδιος. Με αφορμή ένα δεκαήμερο σεμινάριο αυτογνωσίας στην Ελλάδα, ο Βίνσεντ μοιράστηκε το προσωπικό του ζήτημα με την ομάδα και τα μέλη της ομάδας των ώθησαν να επαναλάβει την αναζήτηση του πατέρα του. Για πρώτη φορά στη ζωή του, ένιωθε πραγματικά έτοιμος να βρει αυτό που πάντα έψαχνε. Αυτή η επιθυμία, του πρόσφερε μια βαθιά ικανοποίηση και έγινε η κινητήρια δύναμη που θα τον βοηθούσε να αντιμετωπίσει τις εσωτερικές και εξωτερικές δυσκολίες που θα συναντούσε στον δρόμο του.

Μετά από μια μακρά περίοδο έρευνας και με τη βοήθεια ανθρώπων που θα γνωρίσει στην πορεία, ο Βίνσεντ καταφέρνει να εντοπίσει την ετεροθαλή αδελφή του. Αυτή η ανακάλυψη τον οδήγησε τελικά στον πραγματικό του πατέρα. Ωστόσο, η ανακάλυψη αυτή δεν ήταν όπως την είχε φανταστεί. Η νέα του οικογένεια βρισκόταν σε μια περίπλοκη και συναισθηματικά φορτισμένη κατάσταση.

Τώρα, ο Βίνσεντ βρίσκεται αντιμέτωπος με μια νέα πραγματικότητα. Για άλλη μια φορά, πρέπει να βρει τη δύναμη να συνεχίσει, να αντιμετωπίσει τις νέες προκλήσεις και να αναζητήσει εκ νέου την εσωτερική του γαλήνη. Η αναζήτηση του πατέρα του δεν ήταν μόνο μια αναζήτηση για ένα πρόσωπο, αλλά και μια αναζήτηση για τον εαυτό του, καθώς και για μια απάντηση στα ερωτήματα που τον βασάνιζαν τόσα χρόνια.

Στο τέλος ο Βίνσεντ θα γνωρίσει από κοντά τον πατέρα του, βάζοντας ένα τέλος στην μακροχρόνια αναζήτηση. Η συνάντησή του όμως δεν είναι αυτό που περίμενε. Έχει φτάσει στο τέλος ενός δρόμου, αλλά η ουσιαστική αναζήτηση ακόμα συνεχίζεται.

1.3 Βασικοί Χαρακτήρες

Ο Βίνσεντ (42) μεγάλωσε στη Γερμανία σε ένα υπερπροστατευτικό μητρικό περιβάλλον, με έντονη γυναικεία παρουσία. Ο μικρός Βίνσεντ πέρασε την παιδική του ηλικία χωρίς να

γνωρίζει την πραγματική ταυτότητα του πατέρα του. Αυτή η πληροφορία ήταν γνωστή μόνο σε ένα άτομο, τη μητέρα του, η οποία αρνιόταν να τη μοιραστεί για χρόνια.

Η απουσία ενός ρομαντικού συντρόφου σε όλη του τη ζωή και η δυσκολία του να δημιουργήσει στενές και εμπιστευτικές σχέσεις τον οδηγούν στην άμεση και επιτακτική ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό του, ξεκινώντας με την αναζήτηση του πατέρα του.

Σήμερα ζει στο Μόναχο. Σε αντίθεση με το υπερφορτωμένο σπίτι της μητέρας του στα προάστια, εκείνος έχει επιλέξει έναν σχεδόν μοναστικό τρόπο ζωής, διαμένοντας σε ένα μικρό σπίτι στο κέντρο της πόλης με μόνο τα απολύτως απαραίτητα. Εργάζεται ως σύμβουλος σταδιοδρομίας για φοιτητές στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου.

Η **Φραντσέσκα** (80), μητέρα του Βίνσεντ, συνταξιούχος δασκάλα εικαστικών στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, μεγάλωσε στη Γερμανία σε ένα πατριαρχικό περιβάλλον, με τον ναζί, αυταρχικό και κακοποιητικό πατέρα της να μονοπωλεί την παιδική της ηλικία μέχρι την αυτοκτονία του.

Μια πληθωρική και σκληρή γυναίκα, αλλά ταυτόχρονα συναισθηματική και τρυφερή. Παρά την προτίμησή της προς τις γυναίκες, η εσωτερική της ανάγκη να αποκτήσει παιδί την οδήγησε σε ερωτικές σχέσεις με το αντίθετο φύλο. Κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του '80, γνώρισε έναν ναυτικό σε ένα πλοίο, με τον οποίο είχε μια εφήμερη ερωτική συνεύρεση. Εννέα μήνες αργότερα, γεννήθηκε ο Βίνσεντ.

Η μονογονεϊκή οικογένεια, σε συνδυασμό με τις συντηρητικές κοινωνικές αντιλήψεις του Μονάχου για τη σεξουαλική της ταυτότητα, την οδήγησαν στη δημιουργία ενός «κλειστού» περιβάλλοντος για να προστατεύσει τον γιο της. Η βαθιά της αφοσίωση προς το παιδί της προσπάθησε να καλύψει το κενό της πατρικής απουσίας, κάνοντάς την ταυτόχρονα μητέρα και πατέρα, γεγονός που άθελά της υπονόμευσε τη συναισθηματική ανάπτυξη του Βίνσεντ.

Σήμερα ζει με τις γάτες της σε ένα χωριό στις Αυστριακές Άλπεις, σε ένα μικρό ξύλινο σπίτι γεμάτο πίνακες ζωγραφικής και παλιές φωτογραφίες.

1.4 Δευτερεύοντες χαρακτήρες

Ο **Παντελής** (70), πατέρας του Βίνσεντ γεννημένος και μεγαλωμένος στον Πειραιά, δούλευε στα καράβια από μικρή ηλικία. Μαζί με τη σύζυγό του πάντα ήθελαν να αποκτήσουν γιο. Μετά τη γέννηση της κόρης τους, η γυναίκα του έμεινε ξανά έγκυος σε τριδύμα αγόρια. Η κύηση διεκοπη βιαίως μετά από ένα ατύχημα και έκτοτε δεν κατάφεραν να αποκτήσουν άλλα παιδιά.

Έμαθε από την κόρη του ότι είναι ο πατέρας του Βίνσεντ, αλλά αρνιόταν για καιρό να τον συναντήσει, προκειμένου να μην προκαλέσει αναστάτωση στη γυναίκα του, η οποία πάσχει από κατάθλιψη.

Η **Ιωάννα** (33), ετεροθαλής αδελφή του Βίνσεντ μεγάλωσε σε ένα δύσκολο οικογενειακό περιβάλλον. Η απώλεια των τριδύμων κατά τη γέννα δημιούργησε ένα έντονο κλίμα που κλόνισε τις οικογενειακές σχέσεις. Προσπαθώντας να απομακρυνθεί από αυτό το περιβάλλον, η Ειρήνη ζει εδώ και αρκετά χρόνια στην Οξφόρδη, όπου εργάζεται ως νοσηλεύτρια. Πάσχει από μία σπάνια πάθηση κατά την οποία της λείπουν τα αναπαραγωγικά όργανα. Για την πάθηση αυτή έχει δώσει πλήθος συνεντεύξεων.

Η **Ελένη** (67), είναι η γυναίκα που θα βοηθήσει καταλυτικά τον Βίνσεντ στην αναζήτησή του. Είναι μία δυνατή φιγούρα που εμπνέει αυτοπεποίθηση και είναι πάντα πρόθυμη να βοηθήσει τους ανθρώπους γύρω της.

Κεφάλαιο 2: Ο δημιουργός και η προσωπική σύνδεση

2.1 Η πρώτη επαφή

Η πρώτη συνάντησή μου με τον Βίνσεντ πραγματοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2021 στη Λάρισα, σε μια περίοδο κατά την οποία βρισκόμουν ήδη απασχολημένος με τα γυρίσματα ενός άλλου ντοκιμαντέρ. Βρισκόμουν εκεί για να ακολουθήσω την πρωταγωνίστρια εκείνης της ταινίας, όταν η Ελένη Δημοπούλου, ο κοινή φίλη που θα συνέδεε τις ιστορίες μας, μου ανέφερε ότι θα συναντούσε έναν άνδρα για να τον βοηθήσει στην αναζήτηση του άγνωστου πατέρα του. Λίγα λεπτά πριν φτάσει ο Βίνσεντ, η Ελένη μου περιέγραψε εν συντομία την ιστορία του, και εκείνη τη στιγμή, με την κάμερα ήδη στα χέρια μου, αισθάνθηκα ένα άμεσο ενδιαφέρον. Υπήρχε κάτι στην αφήγησή της που μου έδειχνε ότι αυτή η ιστορία δεν ήταν απλώς μια ακόμη καταγραφή, αλλά μια ζωντανή, αναπάντεχη και συναισθηματικά φορτισμένη αναζήτηση.

Όταν έφτασε ο Βίνσεντ και μου έδωσε το χέρι, η κάμερα ήδη έγραφε, αν και στραμμένη προς το έδαφος, σαν να προσπαθούσα να κρατήσω κρυφά αυτή τη στιγμή της πρώτης επαφής. Καθώς άρχισε να μιλάει, συνειδητοποίησα ότι η ιστορία του δεν ήταν απλώς η αναζήτηση ενός πατέρα, αλλά κάτι αρκετά μεγαλύτερο. Στην εικόνα του, έβλεπα έναν άνθρωπο που, παρά την ηλικία του, μοιάζει να κάνει τα πρώτα του βήματα σε έναν κόσμο που μέχρι τώρα του ήταν άγνωστος. Υπήρχε μια παιδική αφέλεια στον τρόπο που μιλούσε, μια ευαισθησία που τον έκανε να φαίνεται ταυτόχρονα ευάλωτος και αποφασισμένος.

Μετά από περίπου πέντε λεπτά, τον διέκοψα. Του συστήθηκα ξανά ως σκηνοθέτης και του πρότεινα να ακολουθήσω την ιστορία του, χωρίς να ξέρω αν ποτέ θα γίνει ταινία. Η αντίδρασή του ήταν άμεση και γεμάτη ενθουσιασμό. Μου αποκάλυψε ότι, μόλις μισή ώρα πριν, καθώς έρχονταν με το λεωφορείο για την συνάντηση, η τελευταία φράση που είχε γράψει στο ημερολόγιό του ήταν: "It all feels like being in a movie." Έτσι, δέχτηκε την πρότασή μου καθώς το θεώρησε σαν σημάδι.

Εκείνη τη στιγμή, Είχα μια βαθιά αίσθηση πως έχω μπροστά μου κάτι σημαντικό και πρέπει να το γρατώ με κάθε τρόπο. Ένιωθα ένα μείγμα αγωνίας και ενθουσιασμού, ένα συναίσθημα που γνώριζα από προηγούμενες δημιουργικές διαδικασίες, αλλά που αυτή τη φορά είχε μια διαφορετική ένταση. Είναι από αυτές τις στιγμές που σκέφτεσαι με το ένστικτο παρά με τη λογική. Δεν υπήρχε χρόνος για αναλύσεις ή επιφυλάξεις. Ήταν μια από εκείνες τις στιγμές που αισθάνεσαι ότι έχεις την ευθύνη να μεταφέρεις μια αφήγηση πιο μεγάλη από τον ίδιο, μια ιστορία που ανήκει σε όλους και σε κανέναν ταυτόχρονα.

Αυτή η συνάντηση δεν ήταν απλώς η αρχή μιας ταινίας, αλλά μια στιγμή συνειδητοποίησης: ότι μερικές φορές, οι ιστορίες μας βρίσκουν, αντί να τις ψάχνουμε εμείς. Και όταν συμβαίνει αυτό, η μόνη δυνατή αντίδραση είναι να τις αφήσεις να σε οδηγήσουν.

2.2 Η Διαδικασία των Γυρισμάτων

Η διαδικασία των γυρισμάτων για το ντοκιμαντέρ εκτείνεται σε ένα χρονικό διάστημα τριών ετών (Σεπτέμβριος 2021 - Σεπτέμβριος 2024), περιλαμβάνοντας περίπου 20 ημέρες πραγματικής κινηματογραφικής καταγραφής. Αυτή η μακρά χρονική διάρκεια δεν αφορούσε μόνο τεχνικές απαιτήσεις, αλλά κυρίως την ανάγκη για οργανική εξέλιξη της ιστορίας και των σχέσεων.

Η ταινία ξεκίνησε στη Λάρισα, όπου και πραγματοποιήθηκε η πρώτη συνάντηση με τον πρωταγωνιστή. Στη συνέχεια, πήγαμε μαζί στην Αθήνα για την κρίσιμη συνάντηση με τον δικηγόρο, η οποία αποτέλεσε ακούσια και το σημείο καμπής στην αφηγηματική πορεία. Δύο μήνες αργότερα, έκανα ένα ταξίδι στη Γερμανία, όπου ζει ο Βίνσεντ. Το αποκορύφωμα ήρθε τον Σεπτέμβριο του 2024, με την επιστροφή του Βίνσεντ στην Ελλάδα για την τελική συνάντηση με τον πατέρα του.

Ο αρχικός ενθουσιασμός για τη νέα δημιουργική περιπέτεια σύντομα αντιμετωπίστηκε με τη βασική δυσκολία: η έλλειψη προηγούμενης γνωριμίας μεταξύ δημιουργού και υποκειμένου. Στο είδος του ντοκιμαντέρ, η εμπιστοσύνη δεν αποτελεί απλώς ένα

επιθυμητό στοιχείο, αλλά τη βασική προϋπόθεση ύπαρξης του έργου. Χωρίς αυτήν, ο πρωταγωνιστής δεν μπορεί να αφεθεί, να αποκαλύψει τις πραγματικές του σκέψεις και συναισθήματα, ούτε να δεχτεί την παρουσία της κάμερας ως φυσικό συστατικό της καθημερινότητάς του.

Η διαδικασία οικοδόμησης αυτής της εμπιστοσύνης απαιτούσε χρόνο και υπομονητική επένδυση. Πέρα από τις πραγματικές ώρες γυρισμάτων, περιλάμβανε απλές συναντήσεις, καφέδες, γεύματα, ανέμελες συζητήσεις, που αποτελούσαν τόσο μέρος της δημιουργικής διαδικασίας όσο και της ανάπτυξης μιας γνησιας ανθρώπινης σχέσης. Στην περίπτωση του Βίνσεντ, αυτή την διαδικασία δυσκόλευαν δύο κύριοι παράγοντες: Η γεωγραφική απόσταση μεταξύ Ελλάδας και Γερμανίας και ίσως το πιο σημαντικό, τον εσωστρεφή του χαρακτήρα και τις δυσκολίες που έχει ο Βίνσεντ στο να αναπτύσει προσωπικές σχέσεις.

Μετά την επιστροφή από τη Γερμανία, ξεκίνησε η φάση της συγγραφής του σεναρίου, απαραίτητου τόσο για αιτήσεις χρηματοδότησης όσο και για τη δομή της ταινίας που μόλις ξεκινούσε. Εδώ έγινε φανερό μια κρίσιμη δυσκολία: η τάση να επιβάλλουμε προκαθορισμένα αφηγηματικά σχήματα σε μια ιστορία που εξελίσσεται οργανικά. Η προσπάθεια να "ελέγξω" την αφήγηση οδήγησε σε πρώτες ρωγμές στη σχέση με τον Βίνσεντ, ιδιαίτερα όσον αφορά τη σημασία που απέδιδε στην ιστορία της μητέρας του, την οποία εκείνος δεν θεωρούσε εξίσου κεντρική.

Αυτή η περίοδος αποκάλυψε μια θεμελιώδη αντίφαση στη δημιουργία ντοκιμαντέρ: την ανάγκη ισορροπίας μεταξύ της δημιουργίας και του σεβασμού προς το υποκείμενο. Πολλές φορές, όπως αναγνωρίζω τώρα, έθετα τις ανάγκες της ταινίας πάνω από τις ανάγκες του πρωταγωνιστή, μια πρακτική που τελικά απειλούσε την αυθεντικότητα του ίδιου του έργου.

Οι τελευταίοι μήνες πριν την ολοκλήρωση των γυρισμάτων χαρακτηρίζονταν από έντονη αγωνία. Οι συναντήσεις μας περιορίζονταν σε βιντεοκλήσεις κάθε τρεις μήνες περίπου, με τον Βίνσεντ να φαίνεται ολοένα και πιο αποστασιοποιημένος. Η προοπτική της τελικής

συνάντησης με τον πατέρα του έφερνε και το κρίσιμο ερώτημα: θα μπορούσα να είμαι παρών για να την καταγράψω;

Η απάντηση ήρθε την παραμονή της συνάντησης τους στην Αθήνα, σε μια συζήτηση μας σε ένα παγκάκι. Ο Βίνσεντ, αγχωμένος αλλά αποφασισμένος, εξέφρασε την επιθυμία να αντιμετωπίσει αυτή τη στιγμή μόνος του, αν και συμφώνησε να καταγράψει τη συνάντηση με την προσωπική του κάμερα. Αυτή η απόφαση, παρόλο που απειλούσε να αφαιρέσει ένα κεντρικό στοιχείο από την ταινία, τελικά αποτέλεσε το πιο γνήσιο τέλος που θα μπορούσαμε να έχουμε - μια απόδειξη ότι η ζωή δεν μπορεί να περιοριστεί σε κινηματογραφικά σχήματα, και ότι μερικές φορές η πιο δυνατή αφήγηση προκύπτει ακριβώς από αυτά που λείπουν.

2.3 Η Διαδικασία του Μοντάζ: Μια Μεταμορφωτική Εμπειρία

Μετά την άρνηση του Βίνσεντ να συμμετέχω στην κρίσιμη συνάντηση με τον πατέρα του, βίωσα μια βαθιά αίσθηση αποτυχίας. Πίστευα ότι είχα χάσει την απαραίτητη συναισθηματική πρόσβαση που θα έκανε την ταινία πραγματικά ισχυρή, και ο τραυματισμένος εγωισμός μου με οδήγησε στην προσωρινή πλήρη εγκατάλειψη του έργου. Για έξι ολόκληρους μήνες, το υλικό παρέμεινε ανέγγιχτο, μια σιωπηλή υπενθύμιση αυτού που θεωρούσα μια δημιουργική αποτυχία.

Ωστόσο, η ανάγκη να ολοκληρώσω την πτυχιακή μου εργασία, σε συνδυασμό με τη μικρή αλλά σημαντική χρηματοδότηση που είχαμε λάβει από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, με ώθησαν να επιστρέψω στο υλικό με μια νέα προοπτική. Αποφάσισα να το προσεγγίσω όχι ως το φιλόδοξο, μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ που είχα αρχικά σχεδιάσει, αλλά ως μια πειραματική ταινία μικρού μήκους. Αυτή η στρατηγική μείωσης των προσδοκιών αποδείχτηκε κρίσιμη, καθώς μου επέτρεψε να προσεγγίσω το υλικό με φρέσκια ματιά και με μεγαλύτερη αντικειμενικότητα.

Το μοντάζ ξεκίνησε τον Φλεβάρη του 2025. Η αρχική φάση της ανασκόπησης του υλικού (Viewing) διήρκεσε περίπου δέκα ημέρες, κατά τις οποίες, μαζί με τον μοντέρ μου, τον

Γιώργο Πατεράκη, είδαμε το σύνολο του υλικού που ανέρχεται σε 35 ώρες: 15 ώρες από τις δικές μου κινηματογραφήσεις και 20 ώρες αρχειακού υλικού που μου είχε εμπιστευτεί ο Βίνσεντ. Καθώς βλέπαμε το υλικό, συνέβη κάτι απροσδόκητο. Άρχισα να βιώνω μια βαθιά μεταμόρφωση στην κατανόησή μου τόσο για το έργο όσο και για τον ίδιο τον Βίνσεντ. Το υλικό αποκάλυπτε πτυχές του χαρακτήρα και της δέσμευσής του που είχαν διαφύγει από την άμεση εμπειρία των γυρισμάτων.

Μια από τις πιο σημαντικές αποκαλύψεις ήταν η αναγνώριση του βαθμού στον οποίο ο Βίνσεντ είχε αφοσιωθεί στο πρότζεκτ, παρά τις δικές μου αρχικές αμφιβολίες. Στο τελευταίο του ταξίδι στην Ελλάδα, του είχα προτείνει να το κινηματογραφήσει μόνος του, καθότι δεν θα μπορούσα να βρισκόμουν μαζί του, και εν τέλει το υλικό που κινηματογράφησε είχε υπερβεί κάθε προσδοκία μου. Πραγματοποίησε αυτοσχέδιες λήψεις μόνος του στο καράβι και στον δρόμο, επινόησε δημιουργικούς τρόπους καταγραφής δίνοντας την κάμερα σε αγνώστους, πειραματίστηκε με γωνίες λήψεων και σκηνοθετικές επιλογές. Αυτές οι πράξεις αποκάλυπταν μια δέσμευση που ξεπερνούσε κατά πολύ τις τυπικές υποχρεώσεις ενός υποκειμένου ντοκιμαντέρ.

Στο τέλος της διαδικασίας ανασκόπησης του υλικού, συνειδητοποιήσαμε με έκπληξη ότι το υλικό περιείχε όλα τα στοιχεία μιας ολοκληρωμένης αφήγησης. Είχε ξεκάθαρη μέση και το σημαντικότερο είχε ένα τέλος, την συνάντηση με τον πατέρα. Αυτή η ανακάλυψη αναιρούσε την αρχική μου πεποίθηση ότι χρειαζόμασταν επιπλέον γυρίσματα για να ολοκληρώσουμε την ταινία. Η αρχική ιδέα μιας πειραματικής μικρού μήκους ταινίας άρχισε να δίνει τη θέση της σε μια πιο ολοκληρωμένη και οργανική αφήγηση.

Παράλληλα, η εμπειρία του μοντάζ με μετατράπηκε, παρά τις αρχικές μου επιφυλάξεις, από μία τεχνική διαδικασία στην αναγνώριση της αξίας του υλικού που τόσα χρόνια είχαμε καταγράψει. Φυσικά, παρότι τώρα διαθέτουμε μια ξεκάθαρη δομή, παραμένει χώρος για πειραματισμό και δημιουργική ανασύνθεση. Η διαδικασία του μοντάζ συνεχίζει να είναι ένα ταξίδι ανακάλυψης, όπου η τεχνική συνδυάζεται με το καλλιτεχνικό όραμα.

Κεφάλαιο 3: Το υποκείμενο

3.1 Το Υποκείμενο στο ντοκιμαντέρ – Ταυτότητα και Αυτοπροσδιορισμός

Ο Bill Nichols, κορυφαίος θεωρητικός του ντοκιμαντέρ, επισημαίνει ότι το ντοκιμαντέρ δεν αποτελεί απλώς μια αντικειμενική αντανάκλαση της πραγματικότητας, αλλά έναν «διάλογο δυναμικών σχέσεων», όπου το υποκείμενο και ο δημιουργός συνδιαμορφώνουν την αναπαράσταση της ταυτότητας και του νοήματος. Σύμφωνα με τον Nichols, το υποκείμενο στο ντοκιμαντέρ δεν εμφανίζεται ως αυτόνομη, αυθεντική οντότητα, αλλά ως προϊόν μιας «συνθετικής διαδικασίας» ανάμεσα στην αυτοπαρουσίαση και στο σκηνοθετικό βλέμμα.¹ Η αφήγηση της ζωής μπροστά στην κάμερα συνιστά έναν χώρο έκθεσης, αυτοστοχασμού αλλά και αναμέτρησης με τις προσδοκίες του θεατή. Ειδικά σε έργα που εστιάζουν σε προσωπικές ιστορίες, όπως και η δική μας περίπτωση, η κάμερα μετατρέπεται όχι μόνο σε εργαλείο αυτογνωσίας αλλά και σε «διαμεσολαβημένο χώρο» όπου συγκρούεται το ιδιωτικό με το δημόσιο, το προσωπικό με το συλλογικό.

Η ιστορία του Βίνσεντ στο ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα παράδειγμα αυτής της πολυπλοκότητας. Η αρχική ιδέα για την ταινία βασιζόταν σε μια γραμμική αφήγηση: ένας γιος αναζητά τον πατέρα του. Ωστόσο, πολύ σύντομα διαπιστώθηκε πως αυτή η αναζήτηση λειτουργούσε ως πρόσχημα για μια εσωτερική αναζήτηση ταυτότητας. Ο Βίνσεντ δεν προσπαθούσε απλώς να εντοπίσει ένα χαμένο πρόσωπο, αλλά επιχειρούσε να γεφυρώσει ένα υπαρξιακό κενό μέσα του, ένα κομμάτι που παρέμενε απροσδιόριστο.

Κατά την πρώτη μας συνάντηση στη Λάρισα, ο τρόπος που μιλούσε για τον πατέρα του ήταν αποκαλυπτικός: μια ανάμειξη επιθυμίας και φόβου, προσμονής και άμυνας. Αυτή η εσωτερική αμφισημία καθόρισε εν τέλει τον άξονα του ντοκιμαντέρ. Η ταινία μεταμορφώθηκε από αφήγηση εξωτερικής αναζήτησης σε ένα κινηματογραφικό ψυχογράφημα, όπου η ερώτηση «ποιος είναι ο πατέρας;» μετατοπίστηκε στο βαθύτερο ερώτημα «ποιος είμαι εγώ χωρίς αυτόν;».

¹ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 35-37.

Όταν ο Βίνσεντ αρνήθηκε να καταγραφεί η τελική του συνάντηση με τον πατέρα, έγινε ξεκάθαρο πως αυτή η άρνηση ήταν ταυτόχρονα μια πράξη αυτοπροσδιορισμού. Δεν επρόκειτο για απλή αποφυγή, αλλά για συνειδητή απόφαση οριοθέτησης του εαυτού. Με αυτή του τη στάση, ο Βίνσεντ ανέλαβε ενεργά την ευθύνη της δικής του αφήγησης. Η ταινία έπαψε να αποτελεί ένα έργο για την ανακάλυψη του πατέρα και εξελίχθηκε σε ένα έργο για τη δημιουργία ενός γιου.

Περαιτέρω, οι σκηνές που κατέγραψε ο ίδιος στο καράβι, στους δρόμους, και τελικά στη συνάντηση που επέλεξε να κινηματογραφήσει μόνος του, επιβεβαιώνουν ίσως την άποψη του Nichols για την «συμμετοχική διαμόρφωση» της αφήγησης.² Η ταυτότητα, εδώ, δεν παρουσιάζεται ως δεδομένο ή προκαθορισμένο στοιχείο, αλλά ως ένα μείγμα εμπειριών. Όταν ο Βίνσεντ δίνει την κάμερα σε αγνώστους για να τον κινηματογραφήσουν, ξεπερνάει το τεχνικό πλαίσιο. Διερευνεί άθελά του το πώς τον βλέπουν οι άλλοι, πώς υπάρχει ως εικόνα στον κοινωνικό χώρο, πέρα από τις προσωπικές του αναπαραστάσεις.

Από την οπτική της αφηγηματολογίας, ο David Bordwell επισημαίνει πως ακόμη και στο ντοκιμαντέρ, η αφήγηση δεν είναι φυσική αλλά κατασκευασμένη μέσω αφηγηματικών στρατηγικών όπως η επιλογή πλάνων, η γωνία λήψης, το μοντάζ και η χρονική διάταξη.³ Αυτές οι τεχνικές αποφάσεις παίζουν καθοριστικό ρόλο στη «σχηματοποίηση του υποκειμένου» και της ταυτότητάς του όπως προσλαμβάνεται από τον θεατή. Ο Bordwell υπογραμμίζει ότι η οργάνωση της αφήγησης μπορεί είτε να ενισχύσει είτε να αμφισβητήσει την αυθεντικότητα του υποκειμένου, ανοίγοντας έναν διάλογο μεταξύ προσωπικής μαρτυρίας και κοινωνικής πρόσληψης.

Στη διάρκεια του μοντάζ παρατηρήθηκε μια ουσιαστική μετατόπιση: ο Βίνσεντ δεν εμφανιζόταν πλέον ως ένας άνδρας σε αποστολή, αλλά ως κάποιος που έμαθε να συμβιώνει με την απουσία. Η ταινία δεν δίνει απαντήσεις, αλλά προσπαθεί να αναδείξει την ίδια την πολυπλοκότητα της ταυτότητας ως ένα ανοιχτό και ρευστό φαινόμενο.

² Bill Nichols, *"Introduction to Documentary"*, 35-37.

³ David Bordwell, *"Narration in the Fiction Film"*, 51-53.

Στο φινάλε του ντοκιμαντέρ, ο Βίνσεντ περπατά σε έναν συνηθισμένο δρόμο της Αθήνας. Δεν υπάρχει κορύφωση ή συναισθηματική κάθαρση, αλλά μια ήρεμη παραδοχή της αβεβαιότητας. Χωρίς λόγια, η εικόνα αφήνει να εννοηθεί πως ο Βίνσεντ έχει κατακτήσει μια μορφή εσωτερικής γαλήνης, όχι επειδή βρήκε απαντήσεις, αλλά ότι τώρα πρέπει να μάθει να ζει χωρίς αυτές.

Ο Christian Metz, μέσα από τη σημειωτική και ψυχαναλυτική του προσέγγιση, προσθέτει μία ακόμη διάσταση στην έννοια της αναπαράστασης.⁴ Η κινηματογραφική εικόνα λειτουργεί ως καθρέφτης, ένα φιλικό είδωλο που πάντοτε διαμεσολαβείται από επιθυμίες, φαντασιώσεις και προβολές, τόσο του δημιουργού όσο και του ίδιου του υποκειμένου. Η εικόνα του Βίνσεντ δεν είναι ουδέτερη, είναι επιτελεστική, φέρει τα ίχνη της σκηνοθεσίας, της μνήμης, της επιθυμίας για αφήγηση. Το υποκείμενο καλείται να αναγνωρίσει τον εαυτό του μέσα από αυτή την εικόνα και ταυτόχρονα να αποδεχτεί πως η εικόνα αυτή είναι πολλαπλά αναγνώσιμη και ρευστή.

Τέλος, η ταυτότητα στο ντοκιμαντέρ δεν συγκροτείται ποτέ ως κάτι σταθερό ή μονοδιάστατο. Είναι το αποτέλεσμα συνεχούς διαλόγου, διαπραγμάτευσης και αναστοχασμού, τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και αναπαράστασης. Η περίπτωση του Βίνσεντ αναδεικνύει τη δυνατότητα του ντοκιμαντέρ να λειτουργεί όχι ως απλή καταγραφή, αλλά ως πλατφόρμα δημιουργικού διαλόγου. Η αναζήτηση του πατέρα λειτουργεί ως αφηγηματική αφορμή για μια πολύ πιο ουσιώδη αναζήτηση, αυτή της δικής του ταυτότητας.

3.2 Η σχέση Υποκειμένου-Δημιουργού

Στο ντοκιμαντέρ, η σχέση μεταξύ του Βίνσεντ και εμού ως δημιουργού δεν ήταν ποτέ στατική, αλλά μια συνεχώς εξελισσόμενη δυναμική, που επηρέασε τόσο τη διαδικασία δημιουργίας όσο και την τελική μορφή της ταινίας. Αυτή η σχέση δεν μπορούσε να περιοριστεί σε ένα απλό μοντέλο "καταγραφής", ήταν μια πολύπλοκη αλληλεπίδραση εμπιστοσύνης, αντιστάσεων και κοινών ανακαλύψεων.

⁴ Christian Metz, *"The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema"*, 45-48.

Ο Bill Nichols αναλύει τη σχέση υποκειμένου-δημιουργού ως μια διαλεκτική διαδικασία, όπου η εξουσία, η εμπιστοσύνη και η αφήγηση διαπραγματεύονται συνεχώς.⁵ Εισάγει την έννοια του «συμβολαίου» μεταξύ δημιουργού και υποκειμένου, τονίζοντας ότι το ντοκιμαντέρ δεν είναι ποτέ ουδέτερο ή αθώο. Ο δημιουργός διαμορφώνει το αφήγημα μέσα από τις επιλογές του, ενώ το υποκείμενο συμμετέχει ενεργά, είτε αποδεχόμενο, είτε αντιστεκόμενο στη διαδικασία της κινηματογράφησης. Αυτό το συμβόλαιο δεν είναι μόνο τεχνικό ή αφηγηματικό, αλλά βαθιά ηθικό. Αφορά πρωτίστως το δικαίωμα του υποκειμένου να ορίζει τα όριά του, να διεκδικεί χώρο μέσα στην αφήγηση και να διαπραγματεύεται τη δική του αλήθεια. Η στιγμή που το υποκείμενο αναλαμβάνει τον έλεγχο της αφήγησής του αποτελεί, για τον Nichols, «κορυφαία έκφραση αυθεντικότητας και ηθικής ευθύνης». Η «απόσυρση του δημιουργού», όταν το απαιτεί η αφήγηση, δεν σημαίνει απώλεια ελέγχου, αλλά πράξη σεβασμού και αναγνώρισης της αυτονομίας του άλλου.

Όταν γυρίσαμε τις πρώτες σκηνές στη Λάρισα, ο Βίνσεντ φαινόταν διστακτικός, σχεδόν απρόθυμος. Η κάμερα τον έκανε να νιώθει ελεγχόμενος, και εγώ, ως δημιουργός, αντιμετώπισα το δίλημμα του πόσο να τον ωθήσω ή να τον αφήσω να καθορίσει τους δικούς του όρους. Με τον καιρό, όμως, αυτή η αρχική δυσκολία μετατράπηκε σε μια πιο εμπιστευτική σχέση. Ο Βίνσεντ άρχισε να μιλάει πιο ελεύθερα μπροστά στην κάμερα, να προτείνει ιδέες για γυρίσματα και, τελικά, να αναλαμβάνει ενεργά το ρόλο του «αφηγητή» της δικής του ιστορίας.

Η αρχική μου πρόταση να κινηματογραφήσω την αναζήτησή του πατέρα προέκυψε μετά από μόλις δέκα λεπτά γνωριμίας. Βασισμένος στις πρώτες μου εντυπώσεις για τον συνεσταλμένο του χαρακτήρα, αυτή η πρόταση φαινόταν καταδικασμένη να απορριφθεί. Με εξέπληξε το γεγονός ότι συνέβη το ακριβώς αντίθετο. Μαθαίνοντας περισσότερα πράγματα για τον ίδιο, έβγαλα κάποια δικά μου συμπεράσματα για τους λόγους που δέχθηκε την πρότασή μου. Ο Βίνσεντ, ως μοναχοπαίδι μίας υπερπροστατευτικής μητέρας, είχε εσωτερικοποιήσει το ρόλο του "πρωταγωνιστή" στην οικογενειακή αφήγηση. Η

⁵ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 81-102.

προοπτική να επανέλθει σε αυτόν τον ρόλο, έστω και μέσω της κινηματογραφικής αναπαράστασης, άγγιξε τα βαθύτερα ένστικτά του.

Ο Wim Wenders, ως δημιουργός και θεωρητικός, βλέπει το ντοκιμαντέρ ως μια πράξη συνάντησης και διαλόγου.⁶ Στα δοκίμιά του, θεωρεί ότι ο δημιουργός οφείλει να ακούει το υποκείμενο, να σέβεται την αλήθεια του και να αφήνει χώρο για την αυθεντική του φωνή. Ακόμα κι αν αυτό σημαίνει να εγκαταλείψει το αρχικό του όραμα. Για τον Wenders, η «ταπεινότητα» του δημιουργού είναι αρετή: η ικανότητα να αποσυρθεί όταν το απαιτεί η αφήγηση, να επιτρέψει στο υποκείμενο να γίνει συνδημιουργός της ταινίας. Αυτή η στάση δεν είναι αδυναμία, αλλά ένδειξη καλλιτεχνικής και ηθικής ωριμότητας. Έτσι, η ταινία μετατρέπεται σε κοινό έδαφος, όπου οι ταυτότητες και οι αφηγήσεις διασταυρώνονται και μετασχηματίζονται.

Στην περίπτωση μας, η κεντρική ένταση στη σχέση μας προέκυψε από τη διαφορά στην αντίληψή μας για την ταινία. Εγώ, ως δημιουργός, ήθελα μια δομημένη αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος. Ο Βίνσεντ, από την άλλη, αντιμετώπιζε την ταινία ως μια διαδικασία προσωπικής εξερεύνησης, κάτι που δεν χωρούσε πάντα στα πλαίσια που είχα σχεδιάσει. Η άρνησή του να με αφήσει να παρευρεθώ στη συνάντηση με τον πατέρα του ήταν η πιο δραματική έκφραση αυτής της έντασης. Εκείνη τη στιγμή, κατάλαβα ότι η ταινία δεν ήταν αποκλειστικά δική μου, αλλά ανήκε και σε εκείνον και ότι η ηθική του ντοκιμαντέρ απαιτούσε να σεβαστώ τα όριά του, ακόμα κι αν αυτό απειλούσε το «τέλειο» τέλος που είχα φανταστεί.

Παρά τις αρχικές μου απογοητεύσεις, η απόφαση του Βίνσεντ να καταγράψει μόνος του την κρίσιμη στιγμή με τον πατέρα του έδωσε στην ταινία μια αυθεντικότητα που δεν θα μπορούσα ποτέ να επιβάλλω ως σκηνοθέτης. Το υλικό που μου παρέδωσε ήταν ακατέργαστο, συναισθηματικά φορτισμένο και, κατά πολλές έννοιες, πιο δυνατό από οτιδήποτε θα μπορούσα να είχα γυρίσει εγώ. Αυτή η εμπειρία αποκάλυψε μια βαθιά αλήθεια για τη σχέση υποκειμένου-δημιουργού: μερικές φορές, η μεγαλύτερη δημιουργική

⁶ Wim Wenders, "The Act of Seeing: Essays and Conversations", 45-56.

πράξη του δημιουργού είναι να αποσυρθεί και να αφήσει το υποκείμενο να καταλάβει τον δικό του χώρο.

Ο Werner Herzog, με το μοναδικό του ύφος, περιγράφει το ντοκιμαντέρ ως μια «συμπαιγνία» μεταξύ δημιουργού και υποκειμένου.⁷ Για τον Herzog, η αλήθεια στο ντοκιμαντέρ δεν είναι ποτέ απόλυτη ή αντικειμενική, αλλά προκύπτει μέσα από τη σύγκρουση, τη συνεργασία και την αμοιβαία πρόκληση. Ο δημιουργός, σύμφωνα με τον Herzog, πρέπει να είναι έτοιμος να αμφισβητήσει τόσο τον εαυτό του όσο και το υποκείμενο, να αποδεχτεί την αβεβαιότητα και να αφήσει τη διαδικασία να οδηγήσει το έργο σε απρόβλεπτες κατευθύνσεις. Αυτή η ανοιχτότητα στο απροσδόκητο είναι, για εκείνον, η ουσία της δημιουργικής πράξης στο ντοκιμαντέρ.

Στην ταινία μας, η διαδικασία σταδιακά μετατράπηκε από μια σχέση παρατηρητή-παρατηρούμενου σε μια συμμετοχική πρακτική, καταρρίπτοντας ως ένα βαθμό την εξουσιαστική δυναμική ανάμεσα στον δημιουργό πίσω από την κάμερα και στο υποκείμενο μπροστά στον φακό. Με τον Βίνσεντ να αναλαμβάνει πρωτοβουλίες και να συμμετέχει ενεργά στη δημιουργική διαδικασία, καταφέραμε να βρούμε μια ισορροπία που ίσως δεν ήταν πάντα ιδανική, αλλά ήταν η πιο ειλικρινής δυνατή υπό τις συνθήκες δημιουργίας ενός καλλιτεχνικού έργου.

Στο τέλος της διαδικασίας, η σχέση μας είχε εξελιχθεί από μια απλή συνεργασία σε μια αμοιβαία μεταμόρφωση. Εγώ έμαθα να ακούω πιο προσεκτικά, να εγκαταλείπω τον έλεγχο όταν χρειαζόταν και να αποδέχομαι ότι η ταινία ήταν τόσο δική του όσο και δική μου. Ο Βίνσεντ, από την άλλη πλευρά, βίωσε μια διαδικασία αυτοανάλυσης που ίσως δεν θα είχε χωρίς την ύπαρξη της ταινίας.

Αυτή η δυναμική δεν περιορίζεται στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ· είναι χαρακτηριστική της φύσης του είδους. Το ντοκιμαντέρ δεν είναι ποτέ μόνο η ιστορία του υποκειμένου ή το όραμα του δημιουργού, αλλά ο διάλογος που γεννιέται ανάμεσά τους. Και όπως φαίνεται στην ταινία μας, μερικές φορές οι πιο δυνατές στιγμές προκύπτουν όταν επιτρέπουμε σε αυτόν τον διάλογο να μας οδηγήσει σε απρόσμενα μέρη.

⁷ Werner Herzog, “A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin”, 132-145.

3.3 Η Διπλή Πραγματικότητα του Ντοκιμαντέρ: Αναπαράσταση και Αυτοπροσδιορισμός του Υποκειμένου

Ο κινηματογράφος, ως μέσο έκφρασης και αφήγησης, λειτουργεί σε μια συνεχή διαπραγμάτευση μεταξύ της πραγματικότητας και της κατασκευασμένης εικόνας. Στο είδος του ντοκιμαντέρ, αυτή η διαπραγμάτευση αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς η ψευδαίσθηση της «αμεσότητας» και της «αυθεντικότητας», όροι που εισάγει ο Bill Nichols, συχνά οδηγεί τους θεατές στην υπόθεση ότι αυτό που βλέπουν αποτελεί άμεση, ανεπξέργαστη απόδοση της πραγματικότητας. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Nichols στο *Introduction to Documentary*, «δεν υπάρχει τίποτα ουσιαστικά "πραγματικό" στο ντοκιμαντέρ».⁸ Η πραγματικότητα μετατρέπεται σε δομικό στοιχείο μιας εσκεμμένης αφηγηματικής κατασκευής που υπόκειται στις νοηματοδοτικές επιλογές του δημιουργού. Αυτή η θεώρηση οδηγεί στην έννοια της «διπλής πραγματικότητας» που αναλύει λεπτομερώς ο Nichols, όπου το υποκείμενο αντιμετωπίζει δύο διακριτά αλλά διαπλεκόμενα επίπεδα ύπαρξης:

1. Η απεικονιζόμενη πραγματικότητα: Η εκδοχή του εαυτού που παρουσιάζεται μέσα από τη λογική της ταινίας, με όλες τις επιλογές σκηνών, μοντάζ και αφηγηματικής διάταξης. Αυτή η διαδικασία δεν είναι ποτέ ουδέτερη, αλλά φορτισμένη με ιδεολογικές και αισθητικές προτεραιότητες.
2. Η μη-απεικονιζόμενη πραγματικότητα: Η καθημερινή, μη-θεαματική ύπαρξη του υποκειμένου που παραμένει εκτός πλάνου, αλλά επηρεάζει βαθιά τη σχέση του με την ταινία.

Στο ντοκιμαντέρ μας, αυτή η δυναμική γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στη σχέση με τον Βίνσεντ. Αρχικά, όπως παρατηρεί ο Nichols σε ανάλογες περιπτώσεις, «το υποκείμενο αντιμετωπίζει την κάμερα ως απειλή για την αυτοεικόνα του, φοβούμενος ότι θα αποκαλυφθούν πτυχές του εαυτού, που προτιμά να διατηρήσει στον ιδιωτικό χώρο».⁹ Ο

⁸ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 15-18.

⁹ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 89.

Βίνσεντ, παρά την προθυμία του να καταγραφεί η ιστορία του, έδειχνε αυτόν τον αρχικό δισταγμό, που χαρακτηρίζει πολλά υποκείμενα στο αρχικό στάδιο της παραγωγής.

Ωστόσο, όπως αναπτύσσει ο Nichols στην ανάλυσή του για τη «συμμετοχική λειτουργία» του ντοκιμαντέρ, η διαδικασία της κινηματογραφικής συμβίωσης μπορεί να οδηγήσει σε βαθύτερους μετασχηματισμούς. Στην περίπτωση μας, ο Βίνσεντ σταδιακά άρχισε να χρησιμοποιεί την κάμερα όχι μόνο ως εργαλείο καταγραφής, αλλά ως μέσο αυτοεξέτασης, καταγράφοντας σκηνές χωρίς την παρουσία μου και δημιουργώντας έτσι μια πιο εσωτερική, ακατέργαστη εκδοχή της ιστορίας του.¹⁰ Αυτή η εξέλιξη επαληθεύει την παρατήρηση του Nichols ότι «το ντοκιμαντέρ μπορεί να μετατραπεί σε χώρο αυτογνωσίας, όπου το υποκείμενο ανακαλύπτει νέες πτυχές του εαυτού του μέσα από τη διαδικασία της αφήγησης».

Η απόφασή του να μην με αφήσει να παραστώ στην τελική συνάντησή του με τον πατέρα του, αλλά να την καταγράψει ο ίδιος, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διπλής πραγματικότητας. Από τη μια πλευρά, όπως σημειώνει ο Wim Wenders, «ο δημιουργός οφείλει να σεβαστεί τις στιγμές όπου το υποκείμενο διεκδικεί τον αφηγηματικό του χώρο, αναγνωρίζοντας ότι η ταινία δεν ανήκει αποκλειστικά σε εκείνον».¹¹ Από την άλλη, η επιλογή του Βίνσεντ να καταγράψει ο ίδιος αυτή τη στιγμή έδειχνε ότι είχε εσωτερικεύσει πλήρως τη λογική της ταινίας ως χώρου αναπαράστασης, υιοθετώντας ενεργά τον ρόλο του συν-δημιουργού. Το αποτέλεσμα ήταν ένα υλικό που, παρόλο που φαινομενικά ήταν πιο «αυθεντικό», είχε ήδη υποστεί μεταμόρφωση. Η πραγματικότητα του Βίνσεντ είχε γίνει κινηματογραφική πραγματικότητα, φορτισμένη με όλες τις σημασιοδοτικές επιπτώσεις αυτής της μεταβατικής διαδικασίας.

Ο Bill Nichols προσφέρει ένα χρήσιμο πλαίσιο για να κατανοήσουμε αυτή τη μετατόπιση. Η εξέλιξη της ταινίας μας από μια αρχικά «παρατηρητική» προσέγγιση (με στόχο την «αντικειμενική» καταγραφή) προς μια «συμμετοχική» και τελικά «επιτελεστική» λειτουργία, όπου ο Βίνσεντ αναλαμβάνει ενεργά τον ρόλο του συν-δημιουργού,

¹⁰ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 95-97.

¹¹ Wim Wenders, "The Act of Seeing: Essays and Conversations", 50.

αποκαλύπτει πώς οι διαφορετικές λειτουργίες διαμορφώνουν διακριτές σχέσεις με την πραγματικότητα.¹² Όπως επισημαίνει ο Nichols, «η επιτελεστική λειτουργία δεν καταγράφει απλώς την πραγματικότητα, αλλά την επαναπροσδιορίζει μέσα από τις υποκειμενικές εμπειρίες και τις αυτοπροβολές των συμμετεχόντων».

«Το ντοκιμαντέρ δεν είναι ποτέ απλή καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά μια πολύπλοκη διαδικασία συμπαραγωγής νοήματος, όπου οι ταυτότητες και οι εμπειρίες διαμορφώνονται μέσα από τη συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ δημιουργού, υποκειμένου και θεατή».¹ Η ταυτότητα του υποκειμένου, σε αυτό το πλαίσιο, δεν είναι σταθερή οντότητα αλλά ρευστή διαδικασία, που διαμορφώνεται μέσα από τη συνεχή διαπραγμάτευση μεταξύ της αυτοπροβολής, του δημιουργικού βλέμματος και των προσδοκιών του κοινού. Όπως αποδεικνύει η εμπειρία του Βίνσεντ, η «διπλή πραγματικότητα» του ντοκιμαντέρ δεν αποτελεί απλώς θεωρητική αφαίρεση, αλλά ζωντανή εμπειρία αυτοανακάλυψης και αυτοδημιουργίας, όπου τα όρια μεταξύ του πραγματικού και του αναπαρασταμένου εαυτού διαρκώς επαναπροσδιορίζονται.

Κεφάλαιο 4: Το μέσο

4.1 Η Κάμερα ως Εργαλείο: Μεσολαβήσεις και Εξουσία στη Δημιουργική Διαδικασία

Στο πεδίο του ντοκιμαντέρ, το μέσο της κάμερας δεν αποτελεί ποτέ απλό όργανο καταγραφής, αλλά μετασχηματίζεται σε ενεργό παράγοντα δημιουργίας νοήματος. Η θεωρητική προσέγγιση του κινηματογραφικού μέσου υποστηρίζει ότι κάθε τεχνολογική επέμβαση φέρει τη δική της ιδεολογία. Η κάμερα δεν είναι ούτε ουδέτερη ούτε αθώα, αλλά φέρει ενσωματωμένες τις δυνατότητες και τους περιορισμούς που καθορίζουν τη σχέση μεταξύ δημιουργού, υποκειμένου και πραγματικότητας.¹³

Η κάμερα εμφανίζει μια εγγενή διπλότητα: από τη μια πλευρά προτάσσει την υπόσχεση της αντικειμενικής καταγραφής, από την άλλη λειτουργεί ως όργανο υποκειμενικής

¹² Bill Nichols, “Introduction to Documentary”, 100-105.

¹³ Bill Nichols, “Introduction to Documentary”, 20-22.

ερμηνείας και εξουσίας. Αυτή η διπλή φύση γίνεται εμφανής στις διαφορετικές στάσεις που υιοθετεί ο Βίνσεντ απέναντι στο μηχανικό μάτι. Στις πρώτες συναντήσεις, η παρουσία του φακού προκαλεί μια αισθητή αυτοσυνείδηση. Οι χειρονομίες του γίνονται πιο μετρημένες, οι παύσεις στον λόγο του μεγαλύτερες, σαν να προσπαθεί να ελέγξει την εικόνα που θα καταγραφεί. Αυτό το φαινόμενο, γνωστό στη θεωρία του κινηματογράφου ως «φαινόμενο της παρατηρούμενης παρατήρησης», αποκαλύπτει πώς η τεχνολογική μεσολάβηση μετασχηματίζει ριζικά την ανθρώπινη συμπεριφορά.¹⁴

Σε αυτό το σημείο, η ανάλυση του Bill Nichols είναι καθοριστική. Ο Nichols υποστηρίζει ότι η κάμερα στο ντοκιμαντέρ δεν είναι ποτέ ένα απλό τεχνικό μέσο, αλλά ένας ενεργός διαμεσολαβητής που ενσωματώνει τις προθέσεις, τις ηθικές επιλογές και τις αφηγηματικές στρατηγικές του δημιουργού. Η επιλογή του πλαισίου, της γωνίας λήψης, του χρόνου και του μοντάζ, όλα αποτελούν μορφές παρέμβασης που επηρεάζουν το πώς το υποκείμενο θα παρουσιαστεί και πώς ο θεατής θα το αντιληφθεί. Η κάμερα, κατά τον Nichols, μπορεί να ενδυναμώσει ή να εκθέσει, να προστατέψει ή να εκμεταλλευτεί το υποκείμενο, ανάλογα με τις ηθικές και αφηγηματικές επιλογές του δημιουργού. Αυτό σημαίνει ότι κάθε τεχνολογική επιλογή δεν είναι απλώς αισθητική ή λειτουργική, αλλά αποτελεί και πράξη ερμηνείας και εξουσίας, που επηρεάζει τη σχέση ανάμεσα σε δημιουργό, υποκείμενο και κοινό. Ο Nichols αναδεικνύει επίσης το πώς η τεχνολογική καινοτομία, όπως η χρήση ελαφριών καμερών, φορητών συσκευών ή πολλαπλών οπτικών μέσων, έχει διαμορφώσει νέες αφηγηματικές δυνατότητες και έχει επηρεάσει βαθιά τη δυναμική της κινηματογραφικής καταγραφής, επιτρέποντας μεγαλύτερη συμμετοχή και αυτοδιάθεση του υποκειμένου σε σύγχρονες παραγωγές.¹⁵

Κάθε επιλογή πλαισίου και γωνίας λήψης αποτελεί ενεργή άσκηση εξουσίας και ερμηνείας. Η χρήση της κάμερας στο ντοκιμαντέρ εγείρει ουσιαστικά ηθικά διλήμματα που αφορούν τόσο τη δημιουργική όσο και την ανθρώπινη διάσταση της διαδικασίας. Ποιος έχει τελικά το δικαίωμα να καθορίζει ποια πλάνα θα χρησιμοποιηθούν και πώς; Πώς διασφαλίζουμε ότι η παρουσία της κάμερας δεν εκμεταλλεύεται ή παραμορφώνει το

¹⁴ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 45-47.

¹⁵ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 50-55.

υποκείμενο; Σε ποιο βαθμό η τεχνολογική μεσολάβηση αλλοιώνει την αυθεντικότητα της εμπειρίας;

Πέρα από τον ρόλο της ως εργαλείο καταγραφής, η κάμερα στο έργο μας αναπτύσσει και άλλες λειτουργίες: γίνεται εργαλείο αυτογνωσίας για τον Βίνσεντ. Λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας όταν ο Βίνσεντ χρησιμοποιεί την κάμερα για να "μιλήσει" έμμεσα μαζί μου, και μεταμορφώνεται ακόμη σε εργαλείο θεραπευτικής έκφρασης στις σκηνές όπου μιλάει μόνος του με την κάμερα. Αυτή η πολυδιάστατη λειτουργία αποκαλύπτει ότι στο σύγχρονο ντοκιμαντέρ, η τεχνολογία δεν περιορίζεται στο ρόλο του αφηγηματικού εργαλείου, αλλά ενεργεί ως καθοριστικός παράγοντας στη διαμόρφωση των ίδιων των ανθρώπινων σχέσεων και ταυτοτήτων που προσπαθεί να καταγράψει. Η κάμερα, τελικά, δεν είναι απλώς το μέσο μέσω του οποίου βλέπουμε την ιστορία, είναι αναπόσπαστο μέρος της ίδιας της ιστορίας που εξελίσσεται μπροστά στα μάτια μας.

Στο ντοκιμαντέρ εμφανίζονται επίσης σκηνές όπου χαρακτήρες επικοινωνούν μέσω βιντεοκλήσεων, ενώ η κύρια κάμερα παρατηρεί και καταγράφει αυτή τη διαδικασία. Αυτή η στρωματογραφία της εικόνας δημιουργεί μια σύνθετη διαλεκτική μεταξύ των μέσων, όπου κάθε επίπεδο καταγραφής φέρει διαφορετική σημασιολογική και ηθική βαρύτητα. Η βιντεοκλήση, ως τεχνολογικό μέσο, προϋποθέτει μια φαινομενικά οικεία και ιδιωτική αλληλεπίδραση, είναι το μέσο μέσω του οποίου ο Βίνσεντ επικοινωνεί με τον κόσμο. Ωστόσο, όταν αυτή η ιδιωτική σφαίρα αποκαλύπτεται μέσα από τη δεύτερη κάμερα, τη δική μου ως δημιουργού, μετατρέπεται σε δημόσιο κινηματογραφικό γεγονός.

Αυτή η διπλή διαμεσολάβηση θέτει θεμελιώδη ερωτήματα σχετικά με τη φύση της «ουδετερότητας» στη τεκμηρίωση. Η κάμερα του υπολογιστή μπορεί να προσφέρει μια πιο προσωπική, λιγότερο επιτηδευμένη εκδοχή του Βίνσεντ, καθώς αυτός αλληλεπιδρά με την οθόνη, αντί να αντιλαμβάνεται άμεσα τη δική μου παρουσία. Ωστόσο, η ίδια η επιλογή να συμπεριληφθούν αυτές οι σκηνές στην ταινία αποτελεί πράξη ερμηνείας και εξουσίας από μέρους μου ως δημιουργού. Η φαινομενική αυθεντικότητα της βιντεοκλήσης διαπερνάται από τη συνειδητή απόφαση να την ενσωματώσω σε ένα ευρύτερο

αφηγηματικό πλαίσιο, δίνοντάς της έτσι νέες σημασίες που ίσως ξεφεύγουν από την αρχική πρόθεση των συμμετεχόντων.¹⁶

Η συμβολή του David Bordwell εστιάζει στην ίδια τη φύση της κινηματογραφικής γλώσσας. Ο Bordwell επισημαίνει ότι η κάμερα δεν καταγράφει απλώς την πραγματικότητα, αλλά τη διαμορφώνει μέσω των εργαλείων του κινηματογραφικού ύφους: το κάδρο, τη γωνία λήψης, τη θέση της κάμερας, την κίνηση, το μοντάζ. Κάθε τεχνική επιλογή αποτελεί μια πράξη ερμηνείας που καθορίζει το πώς το υποκείμενο παρουσιάζεται και πώς ο θεατής το προσλαμβάνει. Η κάμερα, ως εργαλείο αφήγησης, μετατρέπει το γεγονός σε εικόνα, τοποθετώντας το υποκείμενο σε ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό και αισθητικό πλαίσιο. Αυτό σημαίνει ότι η σχέση εξουσίας δεν είναι μονομερής, αλλά διαπραγματεύσιμη και ρευστή, καθώς κάθε αλλαγή στη χρήση της κάμερας, είτε πρόκειται για την ανάληψη ελέγχου από το υποκείμενο είτε για την ενσωμάτωση νέων τεχνολογιών όπως οι βιντεοκλήσεις, αναδιαμορφώνει τα όρια μεταξύ δημιουργού και υποκειμένου.¹⁷

Η ανάλυση του Bordwell είναι ιδιαίτερα σημαντική όταν εξετάζεται η πολυεπίπεδη διαμεσολάβηση που προκύπτει από τη χρήση διαφορετικών μέσων καταγραφής, όπως οι βιντεοκλήσεις. Ο Bordwell τονίζει ότι αυτή η στρωματογραφία της εικόνας, όπου η μία κάμερα παρατηρεί την άλλη, δημιουργεί μια «πραγματικότητα δευτέρου βαθμού», μια αναπαράσταση της αναπαράστασης, που θέτει ερωτήματα για την αυθεντικότητα, τη διαμεσολάβηση και την εξουσία.¹⁸

Η σχέση εξουσίας μεταξύ δημιουργού, μέσου και υποκειμένου αποκτά ιδιαίτερη πολυπλοκότητα σε αυτές τις σκηνές. Ενώ η βιντεοκλήση μπορεί να θεωρηθεί ως ένα πιο «δημοκρατικό» μέσο, λιγότερο παρεμβατικό από την επαγγελματική κάμερα, η παρουσία της δεύτερης κάμερας που καταγράφει τη διαδικασία ανασκευάζει ριζικά αυτή τη δυναμική. Ο Βίνσεντ μπορεί να νιώθει πιο άνετα να εκφραστεί μέσω της οθόνης, αλλά

¹⁶ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 85-87.

¹⁷ David Bordwell, "Narration in the Fiction Film", 15-20.

¹⁸ David Bordwell, "Narration in the Fiction Film", 21-25.

ταυτόχρονα γίνεται αντικείμενο μιας δεύτερης, πιο κρυφής παρατήρησης. Αυτή η διπλή στάση δημιουργεί ένα ενδιαφέρον παράδοξο: όσο πιο «φυσικός» και απροστάτευτος φαίνεται ο Βίνσεντ στην οθόνη του υπολογιστή, τόσο περισσότερο εκτίθεται στην κριτική ματιά του κοινού μέσω της κύριας κάμερας.

Η διπλή αυτή διαμεσολάβηση θέτει τελικά το ερώτημα: ποιος είναι ο πραγματικός συνομιλητής του Βίνσεντ σε αυτές τις σκηνές; Ο άνθρωπος στην άλλη πλευρά της οθόνης; Εγώ, ο δημιουργός, που παρακολουθώ και θα αποφασίσω πώς θα χρησιμοποιηθούν αυτές οι στιγμές; Ή ίσως το ίδιο το κοινό, που θα γίνει τελικά ο αποδέκτης αυτής της πολυεπίπεδης επικοινωνίας;

4.2 Ο δημιουργός και το μέσο

Η κινηματογραφική πράξη είναι από τη φύση της μια πράξη μεσολάβησης. Δεν υπάρχει δυνατότητα άμεσης πρόσβασης στην πραγματικότητα χωρίς την παρέμβαση του τεχνικού μέσου. Στην περίπτωση του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ, αυτή η μεσολάβηση πήρε μια συγκεκριμένη μορφή που καθορίστηκε τόσο από πρακτικούς όσο και από αισθητικούς παράγοντες. Η επιλογή της συγκεκριμένης κάμερας τύπου camcorder (Panasonic HC-X2) δεν ήταν πρωτίστως καλλιτεχνική απόφαση, αλλά αποτέλεσμα μιας σειράς πρακτικών αναγκών: η ευελιξία της φορητής συσκευής, η άμεση διαθεσιμότητα της και η ικανότητα λειτουργίας της χωρίς επιπλέον τεχνικό συνεργείο. Ωστόσο, όπως συμβαίνει συχνά στη δημιουργική διαδικασία, αυτοί οι περιορισμοί πιθανόν να μετατράπηκαν σε δημιουργικά πλεονεκτήματα, οπωσδήποτε όμως επηρέασαν τη διαδικασία και το τελικό αποτέλεσμα.

Η έλλειψη προετοιμασίας και η αυτοσχεδιαστική φύση των πρώτων γυρισμάτων, όταν πραγματοποιήθηκε η πρώτη συνάντηση με τον Βίνσεντ στη Λάρισα, έδωσαν στην ταινία μια αίσθηση αυθεντικότητας που θα ήταν δύσκολο να επιτευχθεί αλλιώς. Η απουσία τρίποδου, μια φαινομενικά τεχνική λεπτομέρεια, επηρέασε βαθιά τόσο την αισθητική όσο και τη δυναμική των γυρισμάτων. Η κινούμενη κάμερα στο χέρι δημιουργεί μια αίσθηση άμεσης παρουσίας, σαν να συμμετέχει ο θεατής στη δεδομένη στιγμή.

Αυτή η σχέση ανάμεσα στον δημιουργό και το μέσο έχει αναλυθεί εκτενώς από τον Bill Nichols, ο οποίος υποστηρίζει ότι κάθε τεχνική επιλογή στο ντοκιμαντέρ, από τον τύπο της κάμερας και τον τρόπο χειρισμού της, μέχρι τη θέση της και τον τρόπο που κινείται, διαμορφώνει το είδος της σχέσης που αναπτύσσεται με το υποκείμενο και, κατ' επέκταση, το είδος της αλήθειας που προκύπτει. Ο Nichols τονίζει ότι η τεχνολογική μεσολάβηση δεν είναι ποτέ ουδέτερη. Κάθε απόφαση του δημιουργού, ακόμη και αν υπαγορεύεται από πρακτικούς περιορισμούς, ενσωματώνει ηθικές και αισθητικές επιλογές που επηρεάζουν το τελικό αφήγημα.¹⁹ Η επιλογή μιας φορητής κάμερας, για παράδειγμα, μπορεί να ενισχύσει την αίσθηση της αυθεντικότητας και της οικειότητας, αλλά ταυτόχρονα να υπογραμμίσει την υποκειμενικότητα της ματιάς και τη ρευστότητα της κινηματογραφικής αλήθειας.

Η τοποθέτηση της κάμερας στο ύψος των ματιών (eye level shot) αποτελεί μια ακόμη συνειδητή ή ασυνείδητη επιλογή που έχει αναλυθεί στη θεωρία του κινηματογράφου. Ο David Bordwell επισημαίνει ότι τέτοιες επιλογές πλάνου δεν είναι απλώς τεχνικές, αλλά βαθιά αφηγηματικές και ιδεολογικές. Η κάμερα στο ύψος των ματιών δημιουργεί την αίσθηση ισότητας και ταύτισης με το υποκείμενο, ενισχύοντας την ενσυναίσθηση του θεατή και διαμορφώνοντας έναν διάλογο που βασίζεται στη ρεαλιστική απεικόνιση και όχι στην εξουσιαστική παρατήρηση.²⁰ Ωστόσο, ακόμη και αυτή η φαινομενικά «ουδέτερη» επιλογή φέρει το ίχνος της υποκειμενικότητας του δημιουργού, καθώς η επιθυμία για ρεαλισμό και ισότητα είναι και αυτή μια ερμηνευτική πράξη.

Οι τεχνικές επιλογές, που αρχικά φαίνονται ως αποκλειστικά πρακτικές ανάγκες, αποδεικνύονται ουσιαστικές για τη φιλοσοφία της ταινίας. Η ελάχιστη τεχνική παρέμβαση, η αυτοσχεδιαστική φύση των γυρισμάτων και η άμεση συμμετοχή του δημιουργού σε κάθε στάδιο της καταγραφής συμβάλλουν στη δημιουργία ενός έργου που δεν ισχυρίζεται ότι παρουσιάζει την αντικειμενική αλήθεια, αλλά τη δική του υποκειμενικότητα.

¹⁹ Bill Nichols, «Introduction to Documentary», 50-55.

²⁰ David Bordwell και Kristin Thompson, «Film Art: An Introduction», 194-196.

Τέλος, τα ερωτήματα που προκύπτουν σχετικά με το τι θα συνέβαινε αν υπήρχαν διαφορετικές τεχνικές δυνατότητες ή αν συμμετείχε επαγγελματικό συνεργείο, παραμένουν ανοιχτά. Η ύπαρξη ενός διευθυντή φωτογραφίας, για παράδειγμα, θα εισήγαγε μια επιπλέον διαμεσολάβηση ανάμεσα στον δημιουργό και το μέσο, πιθανώς μεταβάλλοντας τη δυναμική της σχέσης με το υποκείμενο και το τελικό αποτέλεσμα. Όπως τονίζει ο Nichols, κάθε νέα μεσολάβηση επηρεάζει όχι μόνο την αισθητική, αλλά και το ηθικό πλαίσιο της κινηματογραφικής πράξης, καθώς και το πώς η ιστορία που αφηγείται το ντοκιμαντέρ γίνεται αντιληπτή από το κοινό.²¹

Η κινηματογραφική πράξη, λοιπόν, δεν είναι ποτέ μια απλή τεχνική διαδικασία, αλλά μια σύνθετη πράξη επιλογών, διαμεσολαβήσεων και ερμηνειών, όπου το μέσο διαμορφώνει ουσιαστικά τη σχέση του δημιουργού με το υποκείμενο και το ίδιο το αφήγημα.

4.3 Η σχέση του Μέσου με το Υποκείμενο

Η δυναμική μεταξύ υποκειμένου και κάμερας στο ντοκιμαντέρ αποτελεί μια συνεχώς μεταβαλλόμενη ψυχολογική διαδικασία, όπου το τεχνικό μέσο μετατρέπεται σε ενεργό συμμετόχο της διαπροσωπικής σχέσης. Ο δημιουργός, αν και θεωρητικά κατέχει τον έλεγχο του μέσου, δεν μπορεί να ελέγξει τις απρόβλεπτες αντιδράσεις του υποκειμένου. Αυτές οι αντιδράσεις μπορεί να επηρεάζονται τόσο από σημαντικά γεγονότα στην ζωή του υποκειμένου όσο και από φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες όπως είναι ένα σπυράκι στο μέτωπο. Στο ντοκιμαντέρ μας, αυτή η σχέση απέκτησε ιδιαίτερη πολυπλοκότητα, αποκαλύπτοντας βαθύτερες ψυχολογικές αλήθειες για τον πρωταγωνιστή.

Όπως έχει αναλύσει ο Bill Nichols, το ντοκιμαντέρ δεν είναι ποτέ μια απλή διαδικασία καταγραφής, αλλά ένα πεδίο διαπραγμάτευσης ταυτότητας, ρόλων και επιθυμιών. Το υποκείμενο, ειδικά όταν έχει βιώσει πρωταγωνιστικούς ρόλους στην οικογενειακή ή κοινωνική του ιστορία, μπορεί να δει στην κάμερα μια ευκαιρία να επαναδιεκδικήσει μια θέση στο προσκήνιο, να βρεθεί ξανά «στο φως», ακόμα κι αν αυτό συνοδεύεται από άγχος

²¹ Bill Nichols, “Introduction to Documentary”, 60-62.

και αμφιθυμία. Η κάμερα γίνεται έτσι όχι μόνο εργαλείο έκθεσης, αλλά και πλαίσιο ενδυνάμωσης ή επαναπροσδιορισμού του εαυτού.²²

Ωστόσο, αυτή η επιθυμία συνυπήρχε με έναν βαθύ φόβο της έκθεσης. Η σχέση του Βίνσεντ με την κάμερα εξελίχθηκε σε μια συνεχή σύγκρουση μεταξύ έλξης και απώθησης, μία δυναμική που παρατηρούσα στις διακυμάνσεις της άνεσής του μπροστά στο φακό. Ενώ σε ιδιωτικές συζητήσεις μου αποκάλυπτε προσωπικές ιστορίες με σχετική ευκολία, η παρουσία της κάμερας μεταμόρφωνε τη ρητορική του. Αυτή η διαφορά στον τρόπο έκφρασης αποκάλυπτε τη διπλή φύση της κινηματογραφικής εμπειρίας. Από τη μια, μια θεραπευτική ευκαιρία για αυτοαποκάλυψη, από την άλλη, μια απειλή για την προσωπική του αυτονομία. Ορισμένες φορές έπαιζα με τα όρια του Βίνσεντ και καταλάβαινα πως αυτό μπορεί και να οδηγούσε όλο το εγχείρημα σε ένα απροσδόκητο τέλος. Επιπλέον, ο περιορισμένος χρόνος που περάσαμε μαζί εμπόδισε την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εξοικείωση με το μέσο. Ο Nichols τονίζει ότι η κάμερα λειτουργεί ταυτόχρονα ως μέσο ενδυνάμωσης και ως εργαλείο ελέγχου, δημιουργώντας έναν χώρο όπου το υποκείμενο διαπραγματεύεται συνεχώς τα όριά του.²³

Η συνάντηση με τον πατέρα ήταν μια κατάσταση πολύ δύσκολη για τον ίδιο να διαχειριστεί συναισθηματικά. Για αυτόν η παρουσία της κάμερας θα προσέθετε ένα επιπλέον βάρος σε αυτή την ήδη επίπονη διαδικασία. Όσες φορές και να προσπάθησα να τον πείσω για το απαραίτητο της παρουσίας μου στην εν λόγω συνάντηση, δεν τα κατάφερα. Έτσι προτάθηκε από τον ίδιο να καταγράψει αυτός την συνάντηση. Ήταν μια συμβιβαστική λύση απαραίτητη όμως για την ολοκλήρωση του αφηγηματικού τόξου του ντοκιμαντέρ μας. Έτσι, η πρότασή του να αναλάβει ο ίδιος την καταγραφή αποκάλυψε μια νέα διάσταση στη σχέση του με το μέσο, μετατρέποντας τον από αντικείμενο σε υποκείμενο της κινηματογραφικής πράξης, ο Βίνσεντ βρήκε μια τρίτη οδό μεταξύ έκθεσης και ιδιωτικότητας.

²² Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 89-91.

²³ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 92-95.

Το υλικό που παρήγαγε ο ίδιος από το ταξίδι του από το Μόναχο μέχρι την Αθήνα και πίσω, αποτέλεσε ίσως την πιο αποκαλυπτική ενότητα της ταινίας. Χωρίς την παρουσία εξωτερικού παρατηρητή, η κάμερα έγινε ένας ουδέτερος συνομιλητής στον οποίο μπορούσε να εμπιστευτεί πληροφορίες που θα του ήταν δύσκολο να μοιραστεί με μένα και την κάμερά μου. Αυτή η μετατόπιση αποκάλυψε ότι το κρίσιμο ζήτημα δεν ήταν η ίδια η καταγραφή, αλλά η διαμεσολάβηση του δημιουργού, η παρουσία μου και της κάμεράς μου δημιουργούσε ένα φράγμα που η προσωπική του συσκευή μπόρεσε να ξεπεράσει.

Αυτή η μετατόπιση εξηγείται περαιτέρω μέσα από τη θεωρία του Christian Metz, ο οποίος αναλύει πώς η κάμερα λειτουργεί ως «καθρέφτης» που επιτρέπει στο υποκείμενο να αναστοχάζεται και να ανασυνθέτει την ταυτότητά του. Όταν το υποκείμενο καταγράφει μόνο του τις στιγμές του, η κάμερα μετατρέπεται σε έναν ουδέτερο συνομιλητή, στον οποίο μπορεί να εμπιστευτεί πληροφορίες που θα ήταν δύσκολο να μοιραστεί παρουσία τρίτων. Η απουσία εξωτερικού παρατηρητή επιτρέπει μια πιο ειλικρινή, αυθόρμητη και ενδοσκοπική αφήγηση, αποκαλύπτοντας ότι το κρίσιμο ζήτημα δεν είναι η ίδια η καταγραφή, αλλά η διαμεσολάβηση του δημιουργού και η ψυχολογική απόσταση που αυτή εισάγει.²⁴

Η σχέση του Βίνσεντ με το μέσο υπήρξε μια μικρογραφία της σχέσης του με τον εαυτό του και τον κόσμο γύρω του. Μια αναζήτηση ισορροπίας μεταξύ της επιθυμίας για αναγνώριση και του φόβου της ευάλωτης έκθεσης. Η εξέλιξη αυτής της σχέσης, από την αρχική διστακτικότητα έως την τελική αποδοχή του ρόλου του ως αυτο-αφηγητή, αποτελεί ίσως την πιο ειλικρινή αφήγηση της ταινίας μας.

Κεφάλαιο 5: Το αρχειακό Υλικό

5.1 Μνήμη, Επιλεκτικότητα, Ανακατασκευή

Το αρχειακό υλικό αποτελεί τον θεμελιώδη πυρήνα της ιστορικής και κοινωνικο-πολιτισμικής έρευνας, καθώς ενσωματώνει όχι μόνο τα ίδια τα γεγονότα αλλά και τις

²⁴ Christian Metz, “The Imaginary Signifier”, 51-55.

πολυσύνθετες διαδικασίες επιλογής, οργάνωσης και διατήρησης που καθορίζουν τι θα μείνει στην ιστορία και τι θα αποκλειστεί. Τα αρχεία, είτε πρόκειται για οικογενειακές συλλογές, θεσμικούς φακέλους ή κρατικές καταγραφές, δεν είναι ποτέ ουδέτεροι αποθηκευτικοί χώροι αλλά ενεργά εργαλεία μνήμης και νοηματοδότησης που διαμορφώνουν την αντίληψη μας για το παρελθόν²⁵. Η αξία τους δεν περιορίζεται στο αντικειμενικό περιεχόμενο τους, αλλά εκτείνεται στο πλαίσιο ερμηνείας που προσδίδει ο φορέας που τα διατηρεί, μετατρέποντάς τα από απλά τεκμήρια σε αυθεντικά ιστορικά έγγραφα με κοινωνική και πολιτισμική βαρύτητα.

Στην περίπτωση των οικογενειακών αρχείων, τα οποία συνήθως περιλαμβάνουν φωτογραφίες, προσωπική αλληλογραφία, ημερολόγια και οικιακά βίντεο, παρατηρούμε μια ιδιαίτερη δυναμική μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου. Αυτά τα τεκμήρια ξεκινούν ως προσωπικές αναμνήσεις, ως εσωτερικοί θησαυροί μνήμης μιας οικογένειας, αλλά όταν ενσωματώνονται σε ευρύτερα πολιτισμικά προϊόντα όπως ντοκιμαντέρ, υφίστανται μια ριζική μεταμόρφωση²⁶. Το προσωπικό γίνεται δημόσιο, το ιδιωτικό αποκτά συλλογική διάσταση και οι ατομικές εμπειρίες μετατρέπονται σε κοινωνικά αφηγήματα. Αυτή η μετάβαση δεν είναι απλώς μια αλλαγή πλαισίου, αλλά μια ουσιαστική μεταβολή στη φύση της ίδιας της μνήμης, καθώς το αρχείο παύει να ανήκει αποκλειστικά στους δημιουργούς του και γίνεται μέρος μιας ευρύτερης πολιτισμικής συζήτησης.

Στην δική μας περίπτωση το αρχειακό υλικό του Βίνσεντ αποτελούνταν από οικογενειακά βίντεο από vhs κασσέτες, σκίτσα, φωτογραφίες ακόμα και αντικείμενα, όπως το πακέτο τσιγάρα του πατέρα του. Για τις ανάγκες της ταινίας, μου εμπιστευτηκε αυτό το οπτικοακουστικό αρχείο το οποίο όπως ειπώθηκε και παραπάνω αποτελούνταν από περίπου 20 ώρες ψηφιοποιημένου υλικού το οποίο καλύπτει μία χρονική περίοδο από τα μέσα της δεκαετίας του '80 έως περίπου και τα τέλη του της δεκαετίας του '90.

²⁵ Terry Cook, *“Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts”*, 3–24.

²⁶ Anne J. Gilliland, *“Enduring Paradigm, New Opportunities: The Value of the Archival Perspective in the Digital Environment”*

Η διαδικασία της αρχειοθέτησης είναι από τη φύση της επιλεκτική και υποκειμενική. Όπως επισημαίνει ο Derrida, κάθε αρχείο φέρει τα ίχνη της δικής του καταστροφής, αφού η διατήρηση ορισμένων στοιχείων συνεπάγεται αναγκαστικά την απομάκρυνση ή τη λήθη άλλων²⁷. Στα οικογενειακά αρχεία, αυτή η επιλεκτικότητα γίνεται ιδιαίτερα εμφανής μέσα από την τάση να τεκμηριώνονται κυρίως ευχάριστες, εορταστικές ή κοινωνικά αποδεκτές στιγμές όπως γάμοι, γιορτές, διακοπές, ενώ οι δυσάρεστες ή τραυματικές εμπειρίες συχνά απουσιάζουν ή παρουσιάζονται ωραιποιημένες. Αυτό οδηγεί στη δημιουργία μιας "επιμελημένης μνήμης", μιας εικονικής αυτοβιογραφίας της οικογένειας που λειτουργεί όχι μόνο ως καταγραφή αλλά και ως εργαλείο αυτοπροβολής και ταυτοτικής κατασκευής.

Ακριβώς το ίδιο παρατηρούμε και στο υλικό του Βίνσεντ. Το αρχείο αποτελείται από οικογενειακές στιγμές όπως διακοπές, στιγμές χαλάρωσης, γενεθλίων και χαρούμενων συναθροίσεων. Το αρχείο από μόνο του σου δίνει την εντύπωση μιας χαρούμενης και ξέγνοιαστης οικογένειας. Με μία πρώτη θέαση, μπορείς εύκολα να διακρίνεις τον συνεσταλμένο και ευαίσθητο χαρακτήρα του Βίνσεντ καθώς και την έντονη παρουσία της μητέρας του, κάτι που αποδείχτηκε χρήσιμο για την ιστορία μας.

Στο ντοκιμαντέρ μας, έπρεπε αρχικά να δούμε όλο το υπάρχον υλικό και να επιλέξουμε συγκεκριμένες σκηνές ή πλάνα που θα εξυπηρετούσαν την αφήγησή μας. Εκ των πραγμάτων από της 20 περίπου διαθέσιμες ώρες, στην ταινία χωράνε περίπου 20 λεπτά. Αυτό σημαίνει πως 19 ώρες και 40 λεπτά έπρεπε να μείνουν απ' έξω. Οι λόγοι της επιλογής τους μπορεί να ήταν αφηγηματικοί, πρακτικοί, αισθητικοί ή ακόμα και χρονικοί. Επομένως η χρήση και μόνο του μέρους του υλικού το οποίο ήδη αποτελεί μία διαστρεβλωμένη πραγματικότητα, υπόκειται πλέον και σε ακόμα μία διαστρέβλωση προς εξυπηρέτηση των σκοπών της αφήγησης.

Αυτή η διαδικασία έχει σημαντικές επιπτώσεις για την αντίληψη του θεατή. Ο θεατής δεν βλέπει την «αντικειμενική αλήθεια», αλλά μια επιλεγμένη και διαμορφωμένη αφήγηση που καθοδηγείται από αφηγηματικές, πρακτικές ή αισθητικές ανάγκες. Όπως επισημαίνει ο Bill Nichols, η αφήγηση σε αυτό το είδος ταινιών είναι πάντα μια μορφή ρητορικής,

²⁷ Jacques Derrida, "Archive Fever: A Freudian Impression", 3-20.

όπου ο δημιουργός επιχειρεί να πείσει το κοινό για μια συγκεκριμένη οπτική ή ερμηνεία. Η αναφορά στους «λόγους επιλογής» (αφηγηματικούς, πρακτικούς, αισθητικούς, χρονικούς) δείχνει ότι η διαδικασία δεν είναι απλώς θέμα περιεχομένου, αλλά και μέσου. Ο περιορισμένος χρόνος προβολής, οι τεχνικές δυνατότητες και οι αισθητικές προτιμήσεις επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα, καθιστώντας το ντοκιμαντέρ ένα σύνθετο προϊόν που ισορροπεί ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη δημιουργική αφήγηση.²⁸

Η σύγχρονη αρχειακή θεωρία τονίζει ότι τα αρχεία δεν είναι απλά παθητικοί αποδέκτες πληροφορίας αλλά ενεργοί συμμετέχοντες στη διαμόρφωση της ιστορικής γνώσης. Όπως αναφέρουν ο Cook, τα αρχεία διαμορφώνουν τόσο το τι γνωρίζουμε για το παρελθόν όσο και τον τρόπο με τον οποίο το αντιλαμβανόμαστε²⁹. Αυτή η δυναμική γίνεται ακόμα πιο έντονη όταν οικογενειακά αρχεία ενσωματώνονται σε ντοκιμαντέρ, όπου επιλέγονται, επεξεργάζονται και αναδιατάσσονται με συγκεκριμένα αφηγηματικά και αισθητικά κριτήρια. Το τελικό προϊόν δεν είναι ποτέ μια απλή «απεικόνιση της πραγματικότητας», αλλά μια νέα κατασκευή που φέρει τα ίχνη τόσο της αρχικής πηγής όσο και των επιλογών των δημιουργών του ντοκιμαντέρ. Αυτή η διαδικασία της μετατροπής εγείρει βαθύτερα ερωτήματα σχετικά με τη φύση της ιστορικής αλήθειας και την ηθική της αναπαράστασης. Ποιος έχει το δικαίωμα να ερμηνεύσει τα προσωπικά αρχεία μιας οικογένειας; Πού βρίσκεται το όριο μεταξύ της ιστορικής τεκμηρίωσης και της καλλιτεχνικής αδείας; Και πώς μπορούμε να διασφαλίσουμε ότι οι πολυπλοκότητες και οι αντιφάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας δεν θα ισοπεδωθούν προς χάριν μιας συνεκτικής, αλλά ενδεχομένως απλουστευμένης αφήγησης;

Στον ψηφιακό αιώνα, αυτά τα ερωτήματα αποκτούν νέες διαστάσεις. Η ψηφιοποίηση των αρχείων και η δυνατότητα άμεσης διάχυσής τους μέσω των ψηφιακών πλατφορμών έχει δημιουργήσει μια νέα "αρχειακή οικολογία" σύμφωνα με τον Padilla, όπου τα όρια μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, μόνιμου και προσωρινού, αυθεντικού και διαμορφωμένου γίνονται ολοένα και πιο δυσδιάκριτα.³⁰ Τα οικογενειακά αρχεία κυκλοφορούν πλέον στα

²⁸ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 115-118.

²⁹ Terry Cook, "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts", 3-24.

³⁰ Manuel Pedro Rodríguez-Padilla, "Archival Ecology in the Digital Age", 101-115.

μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όπου υπόκεινται σε συνεχείς διαδικασίες επεξεργασίας, σχολιασμού και επαναχρησιμοποίησης. Αυτή η νέα πραγματικότητα ανοίγει προκλήσεις σχετικά με τη διαχρονικότητα των ψηφιακών αρχείων. Πόσο καιρό θα διατηρηθούν αυτά τα αρχεία σε μια εποχή ταχείας τεχνολογικής απαξίωσης; Ποιος θα έχει πρόσβαση σε αυτά μετά από δεκαετίες; Και πώς θα ερμηνευτούν στο μέλλον, όταν τα πλαίσια αναφοράς που τα δημιούργησαν έχουν πλέον εξαφανιστεί;

Η εμφάνιση των ψηφιακών πλατφορμών έχει επίσης δημιουργήσει μια νέα μορφή "λαϊκής αρχειοθέτησης", όπου οι χρήστες γίνονται ταυτόχρονα δημιουργοί, διαχειριστές και ερμηνευτές του αρχειακού υλικού τους. Αυτή η δημοκρατικοποίηση της αρχειοθέτησης φέρνει τόσο ευκαιρίες όσο και κινδύνους. Από τη μια πλευρά, επιτρέπει σε ποικιλότερες φωνές και εμπειρίες να τεκμηριωθούν και να διατηρηθούν. Από την άλλη, η έλλειψη επαγγελματικών προτύπων και η απουσία συστηματικής στρατηγικής διατήρησης μπορεί να οδηγήσει σε μια νέα μορφή "ψηφιακού σκοταδισμού", όπου τεράστιοι όγκοι πληροφορίας θα χαθούν λόγω τεχνολογικής απαξίωσης ή απλής αδιαφορίας.³¹

Στο πλαίσιο αυτό, το ντοκιμαντέρ εξακολουθεί να διαδραματίζει κρίσιμο ρόλο ως μεσάζοντας μεταξύ του ιδιωτικού αρχείου και του δημόσιου κοινού. Ωστόσο, οι νέες τεχνολογίες έχουν εισάγει δυναμικές που αλλάζουν ριζικά τη σχέση μεταξύ δημιουργού, θέματος και κοινού. Η χρήση διαδραστικών μορφών, εικονικής πραγματικότητας και τεχνητής νοημοσύνης στην παραγωγή ντοκιμαντέρ θέτει θεμελιώδη ερωτήματα σχετικά με τη φύση της αρχειακής "αυθεντικότητας" και την ευθύνη του δημιουργού απέναντι τόσο στο υλικό όσο και στο κοινό. Το μέλλον του αρχειακού υλικού φαίνεται να κινείται προς ολοένα και πιο πολυμεσικές και διαδραστικές μορφές, όπου η γραμμική αφήγηση θα αντικατασταθεί από πολυδιάστατες εμπειρίες εξερεύνησης. Αυτή η εξέλιξη θα απαιτήσει νέες θεωρητικές προσεγγίσεις και ηθικά πλαίσια ικανά να αντιμετωπίσουν τις προκλήσεις που θέτει μια εποχή όπου τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και ανακατασκευής, μνήμης και φαντασίας γίνονται ολοένα και πιο ρευστά.³²

³¹ Anne J. Gilliland, "Concepts of Record: Evidence, Information, and Persistent Representations", 350-351.

³² Michael Renov, "The Subject of Documentary", 200-205.

5.2 Το Αρχειακό Υλικό στο Ντοκιμαντέρ - Θεωρητικές Προσεγγίσεις

Η χρήση του αρχειακού υλικού στο ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα από τα πιο πολυσύνθετα και καθοριστικά ζητήματα της κινηματογραφικής αφήγησης, καθώς σχετίζεται άμεσα με τη διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης, της αίσθησης του πραγματικού και της συλλογικής ταυτότητας. Η διαδικασία επιλογής, επεξεργασίας και ένταξης του αρχείου στην ταινία δεν είναι ποτέ μια απλή ή ουδέτερη πράξη, αλλά μια βαθιά ερμηνευτική, δημιουργική και συχνά ηθικά φορτισμένη διαδικασία. Για να κατανοήσουμε σε βάθος τη λειτουργία και τη σημασία του αρχειακού υλικού στο ντοκιμαντέρ, είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικές οι θεωρητικές προσεγγίσεις τριών σημαντικών μελετητών: του Bill Nichols, της Annette Kuhn και του Michael Renov.

Ο Bill Nichols, από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του ντοκιμαντέρ, έχει αναλύσει εκτενώς το πώς το αρχειακό υλικό δεν αποτελεί ποτέ μια άμεση, αδιαμεσολάβητη αντανάκλαση της πραγματικότητας, αλλά εντάσσεται σε ένα δίκτυο αφηγηματικών, αισθητικών και ηθικών επιλογών³³. Ο Nichols εισάγει την έννοια της «αναπαράστασης» (representation) ως κεντρικό άξονα της θεωρίας του: κάθε ντοκιμαντέρ, ανεξαρτήτως μορφής, αναπαριστά τον κόσμο μέσα από συγκεκριμένες οπτικές, αφηγηματικές στρατηγικές και τεχνικές. Το αρχειακό υλικό, είτε πρόκειται για φιλμ, φωτογραφίες, ηχογραφήσεις ή άλλα τεκμήρια, αποκτά νέο νόημα όταν εντάσσεται σε μια νέα αφηγηματική δομή. Δεν είναι απλώς τεκμήριο, αλλά στοιχείο που επανανοηματοδοτείται ανάλογα με το πώς τοποθετείται, πώς πλαισιώνεται και πώς συνδέεται με το υπόλοιπο υλικό της ταινίας. Ο Nichols επισημαίνει ότι η επιλογή του αρχειακού υλικού, η σειρά με την οποία παρουσιάζεται, η επεξεργασία του (όπως το μοντάζ, το slow motion, το stop motion) και η φωνή που το συνοδεύει, αποτελούν πράξεις ερμηνείας και συχνά ηθικής τοποθέτησης. Για παράδειγμα, η απόφαση να συμπεριληφθούν ή να αποκλειστούν συγκεκριμένες εικόνες από ένα οικογενειακό αρχείο, ή να παρουσιαστούν με συγκεκριμένο τρόπο, διαμορφώνει όχι μόνο το αφηγηματικό νόημα αλλά και τη στάση της ταινίας απέναντι στο παρελθόν, το τραύμα, τη μνήμη ή τη συλλογική ταυτότητα. Ο Nichols τονίζει ότι το αρχειακό υλικό, ακόμη κι όταν φέρει την αύρα της αυθεντικότητας, δεν είναι

³³ Bill Nichols, "Introduction to Documentary", 123-129.

ποτέ ουδέτερο: η «δεύτερη πραγματικότητα» που δημιουργείται μέσα στο ντοκιμαντέρ είναι πάντα αποτέλεσμα διαπραγμάτευσης μεταξύ του δημιουργού, του υλικού και του κοινού. Η αλήθεια στο ντοκιμαντέρ, σύμφωνα με τον Nichols, δεν είναι μια δεδομένη, αντικειμενική κατάσταση, αλλά κάτι που διαμορφώνεται και επαναπροσδιορίζεται μέσα από τη δημιουργική και ηθική χρήση του αρχείου.³⁴

Η Annette Kuhn, προσεγγίζοντας το αρχείο από την οπτική της πολιτισμικής μνήμης, αναδεικνύει τον ρόλο του ως ενεργού φορέα διαπραγμάτευσης ταυτότητας και συλλογικής εμπειρίας. Η Kuhn θεωρεί ότι το αρχειακό υλικό δεν είναι απλώς ένα αποθετήριο παρελθοντικών στιγμών, αλλά ένας «τόπος μνήμης» (*lieu de mémoire*) όπου το ατομικό και το συλλογικό διασταυρώνονται. Η ίδια εισάγει την έννοια της «performance of memory», δηλαδή της μνήμης ως πράξης, ως επιτέλεσης που λαμβάνει χώρα κάθε φορά που το αρχείο ενεργοποιείται, προβάλλεται, ερμηνεύεται ή επαναχρησιμοποιείται. Για την Kuhn, οι οικογενειακές φωτογραφίες, τα ερασιτεχνικά βίντεο, τα προσωπικά τεκμήρια που συχνά εντάσσονται στα ντοκιμαντέρ, δεν λειτουργούν απλώς ως αποδείξεις του παρελθόντος, αλλά ως αφορμές για αναστοχασμό, επαναδιαπραγμάτευση και συχνά αμφισβήτηση των κυρίαρχων αφηγήσεων. Η ίδια τονίζει ότι η μνήμη είναι πάντα κοινωνικά και πολιτισμικά διαμορφωμένη: το τι θυμόμαστε, το πώς το θυμόμαστε και το πώς το παρουσιάζουμε, εξαρτάται από τις αξίες, τις ιδεολογίες και τις ανάγκες του παρόντος. Έτσι, το αρχειακό υλικό στο ντοκιμαντέρ γίνεται εργαλείο όχι μόνο για την ανασύσταση του παρελθόντος, αλλά και για τη δημιουργία νέων κοινοτήτων μνήμης, την ανάδειξη παραγνωρισμένων ιστοριών και την αμφισβήτηση της ιστορικής κανονικότητας.

Η Kuhn επισημαίνει επίσης ότι το αρχείο μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο διαπραγμάτευσης μεταξύ ατομικής και συλλογικής ταυτότητας, καθώς η επανανοηματοδότηση προσωπικών τεκμηρίων μέσα σε ένα δημόσιο πλαίσιο (όπως το ντοκιμαντέρ) δημιουργεί νέες δυνατότητες κατανόησης, αλλά και εντάσεων ή συγκρούσεων γύρω από το τι θεωρείται σημαντικό, αληθινό ή αξιόλογο στη συλλογική μνήμη.³⁵

³⁴ Bill Nichols, "Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary", 150-155.

³⁵ Annette Kuhn, "Family Secrets: Acts of Memory and Imagination", 4-13, 157-172.

Ο Michael Renov, με τη σειρά του, προσφέρει μια ιδιαίτερα κριτική και δημιουργική προσέγγιση στη χρήση του αρχειακού υλικού, εστιάζοντας στη μεσολάβηση και την κατασκευαστικότητα κάθε ντοκιμαντερίστικής αφήγησης. Ο Renov διακρίνει τέσσερις βασικές λειτουργίες του ντοκιμαντέρ: τη διατήρηση, την πειθώ, την ανάλυση και την εκφραστικότητα. Η λειτουργία της διατήρησης αφορά άμεσα το αρχειακό υλικό, αλλά, όπως τονίζει ο Renov, η ίδια η πράξη της διατήρησης δεν είναι ποτέ ουδέτερη ή αθώα. Το τι διατηρείται, το πώς διατηρείται και το πώς παρουσιάζεται είναι αποτέλεσμα επιλογών, αποκλεισμών και συχνά ιδεολογικών ή πολιτισμικών προτεραιοτήτων. Το αρχειακό υλικό, όσο «αυθεντικό» κι αν φαίνεται, είναι πάντα προϊόν μεσολάβησης: η σχέση μεταξύ του οπτικού τεκμηρίου και του γεγονότος που αναπαριστά είναι πάντοτε διαμεσολαβημένη από τις προθέσεις του δημιουργού, το πλαίσιο της αφήγησης και τις ανάγκες του κοινού. Ο Renov επισημαίνει ότι το αρχείο δεν λειτουργεί μόνο ως τεκμήριο, αλλά και ως χώρος όπου το ίδιο το υποκείμενο του ντοκιμαντέρ συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση της αλήθειας και του νοήματος. Η χρήση του αρχειακού υλικού επεκτείνεται στην πειθώ και την ανάλυση: το αρχείο μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να τεκμηριώσει, να υποστηρίξει επιχειρήματα, να προκαλέσει συναισθηματικές αντιδράσεις ή να θέσει ερωτήματα για τη φύση της μνήμης και της ιστορίας. Μέσα από τη δημιουργική επεξεργασία του αρχείου, το ντοκιμαντέρ αποκτά τη δύναμη να ανασυνθέτει το παρελθόν και να το φέρνει σε διάλογο με το παρόν, προσφέροντας όχι μόνο μια καταγραφή, αλλά και μια ερμηνεία, μια πρόταση για το πώς μπορούμε να θυμόμαστε, να κατανοούμε και να αναλογιζόμαστε το παρελθόν.³⁶

Οι θεωρίες των Nichols, Kuhn και Renov αποκαλύπτουν ότι το αρχειακό υλικό στο ντοκιμαντέρ είναι ένα δυναμικό και πολυεπίπεδο πεδίο όπου η μνήμη, η ταυτότητα και η αλήθεια διαπραγματεύονται, κατασκευάζονται και επανανοηματοδοτούνται διαρκώς. Η επιλογή, η επεξεργασία και η τοποθέτηση του αρχείου διαμορφώνουν τόσο την αισθητική όσο και την ηθική διάσταση του ντοκιμαντέρ, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούν νέες κοινότητες μνήμης και αφήγησης. Μέσα από τη συνειδητή και δημιουργική χρήση του αρχειακού υλικού, το ντοκιμαντέρ γίνεται όχι μόνο φορέας ιστορικής καταγραφής, αλλά

³⁶ Michael Renov, “The Subject of Documentary”, 105-115.

και ενεργός παράγοντας πολιτισμικής διαπραγμάτευσης, αναστοχασμού και ανανέωσης της συλλογικής μνήμης.

Επίλογος

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, ελπίζουμε να γίνεται φανερό πως η δημιουργία του ντοκιμαντέρ «Ω πατέρα, που είσαι» υπήρξε μια βαθιά προσωπική και σύνθετη διαδικασία, τόσο για τον πρωταγωνιστή όσο και για μένα ως δημιουργό. Η αναζήτηση του πατέρα μετατράπηκε σε μια ευρύτερη αναζήτηση ταυτότητας, νοήματος και συμφιλίωσης με το παρελθόν, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τη δύναμη του κινηματογράφου ως μέσο καταγραφής και ερμηνείας της ανθρώπινης εμπειρίας.

Προσπαθήσαμε να αναδείξουμε τα όρια και οι δυνατότητες του ντοκιμαντέρ. Την λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην αντικειμενικότητα και την υποκειμενικότητα, την δυναμική μεταξύ δημιουργού και υποκειμένου, αλλά και την επίδραση του χρόνου στη διαμόρφωση της αφήγησης. Η ιστορία του Βίνσεντ, αν και μοναδική, αγγίζει οικουμενικά ερωτήματα για την οικογένεια, την ταυτότητα και την ανάγκη του ανθρώπου να ανήκει κάπου. Το ντοκιμαντέρ και η παρούσα εργασία φιλοδοξούν να αποτελέσουν αφορμή για σκέψη και συζήτηση γύρω από αυτά τα διαχρονικά ζητήματα, υπενθυμίζοντας ότι η αναζήτηση του εαυτού είναι μια πορεία διαρκής και γεμάτη προκλήσεις.

Συνοψίζοντας, η θεωρητική προσέγγιση και η κινηματογραφική αφήγηση συνυφαίνονται σε μια ενιαία προσπάθεια κατανόησης και αποτύπωσης της ανθρώπινης εμπειρίας. Ελπίζω η εργασία αυτή να συμβάλλει ουσιαστικά στη συζήτηση για τον ρόλο του ντοκιμαντέρ και να αποτελέσει έναυσμα για περαιτέρω προβληματισμό και δημιουργικότητα.

Βιβλιογραφία

Bordwell, David. "Narration in the Fiction Film". Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. "Film Art: An Introduction". 12th ed. New York: McGraw-Hill Education, 2020.

Cook, Terry. "Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms". *Archival Science* 13, 2013

Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression". Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Gilliland, Anne J. "Archival Appraisal: Practicing on Shifting Sands." In *Archives and Recordkeeping: Theory into Practice*, edited by Caroline Brown, London: Facet Publishing, 2014.

Gilliland, Anne J. "Concepts of Record: Evidence, Information, and Persistent Representations." *The American Archivist* 70, 2007

Herzog, Werner. "A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin". London: Faber & Faber, 2014

Kuhn, Annette. "Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media." In *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*, edited by Karin Tilmans, Frank van Vree, and Jay Winter. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Kuhn, Annette. "Family Secrets: Acts of Memory and Imagination". London: Verso, 1995.

Metz, Christian. "The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema". Translated by Celia Britton et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Nichols, Bill. "Introduction to Documentary". 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

Nichols, Bill. "Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary". Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Padilla, Thomas. "Responsible Operations: Data Science for Machine Learning". Dublin, OH: OCLC Research, 2020.

Rodríguez-Padilla, Manuel Pedro. "Archival Ecology in the Digital Age." *Journal of Archival Organization* 17, 2020

Renov, Michael. "The Subject of Documentary". Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Schwartz, Joan M., and Terry Cook. "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory." *Archival Science* 2, 2002

Wenders, Wim. "The Logic of Images: Essays and Conversations". London: Faber & Faber, 2014.