



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ.
Π.Μ.Σ. « ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ».

ΤΟ ΕΛΑΧΙΣΤΟ ΣΠΙΤΙ

ΝΙΚΟΣ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Δ' ΕΞΑΜΗΝΟ Α.Μ : 0211

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΝΟΣΑΤΗΣ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΚΙΝΟΣΑΤΗΣ
ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΒΙΚΗ ΜΠΕΤΣΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Περιεχόμενα.....	σελ 1
2. Περιγραφή έργου.....	σελ 2
3. Χαρτογράφημα της διαδικασίας κινηματογράφησης.....	σελ 3
4. Πριν από τον κινηματογράφο της παρατήρησης.....	σελ 5
5. Το ελάχιστο σπίτι και ο κινηματογράφος της παρατήρησης.....	σελ 12
6. Να σου πω ένα τραγούδι.....	σελ 15
7. Το ελάχιστο ποίημα.....	σελ 20
8. Βιβλιογραφία.....	σελ 26

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΡΓΟΥ

Το έργο που παρουσιάζω ως πτυχιακή εργασία ονομάζεται: *Το ελάχιστο σπίτι*. Με αφορμή και όχημα μια όχι οποιαδήποτε ηλικιωμένη γυναίκα, αλλά την ίδια μου τη γιαγιά, η ταινία αυτή εξερευνά και καταπιάνεται με τις έννοιες του σπιτιού, της νοσταλγίας και της ροής του χρόνου. Ίσως ασυνείδητα να συνιστά μια προσπάθεια να έρθω πιο κοντά στη δική μου προσωπική εξερεύνηση αυτών των εννοιών, που ως τώρα στριφογύριζαν συγκεχυμένες στο μυαλό μου, πάντα όμως με θετικό πρόσημο. Αν και δεν κατέστη εξαρχής ολότελα συνειδητό, το θέμα της ταινίας μου λειτούργησε ως πρόσχημα για να καταφέρω να εκφράσω ευρύτερα ζητήματα που με προβληματίζουν και με διαταράσσουν ως σήμερα.

Πιο συγκεκριμένα, το έργο αυτό είναι μια ταινία διάρκειας περίπου 20 λεπτών, που φέρει πολλά από τα χαρακτηριστικά των ταινιών ντοκιμαντέρ. Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι εντάσσεται στην ευρύτερη κατηγορία του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* (κεφ. 3), αν και υπάρχουν στοιχεία που το διαφοροποιούν από αυτόν και το καθιστούν πιο ανένταχτο αισθητικά, όπως θα εξετάσουμε αναλυτικότερα στα επόμενα κεφάλαια.

Η ταινία διαδραματίζεται εξ ολοκλήρου μέσα στον προσωπικό χώρο της γιαγιάς μου, η οποία έχει και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Εκτός όμως από πρωταγωνίστρια, είναι και η ίδια η αφηγήτρια των ιστοριών του παρελθόντος που ακούγονται κατά τη διάρκεια της ταινίας.

Μέσα από μια όχι και τόσο γραμμική αφήγηση, η γιαγιά, στα 96 της πια χρόνια, μιλάει για τους έρωτές της, εξομολογείται τα ήδη γνωστά, αναπολεί τα περασμένα, μα κυρίως αναπολεί όσα δεν έζησε ποτέ. Και τραγουδάει, ξορκίζοντας τη λήθη και το θάνατο.

Κατά τη διάρκεια της ταινίας, η παρουσία μου ως σκηνοθέτης-συνομιλητής είναι εκ προθέσεως αισθητή. Γίνεται αντιληπτή είτε μέσω της ομιλίας μου, είτε μέσω της εμφάνισης μου μέσα σε κάποια πλάνα. Στόχος μου ήταν να δώσω στην ταινία μια όσο το δυνατόν πιο φυσική μορφή και ροή, ένα κλίμα περίπου όπως το είχα φανταστεί εξαρχής: ένα συνηθισμένο απόγευμα πίνοντας ελληνικό καφέ με τη γιαγιά μου. Τίποτα παραπάνω και τίποτα λιγότερο. Έτσι τουλάχιστον πίστευα τότε.

Και ακριβώς από αυτή τη σχεδόν νοσταλγική εικόνα οδηγήθηκα στην απόφαση να φτιάξω αυτό το

έργο. Πρώτα γεννήθηκε η αόριστη αίσθηση ότι σε αυτή τη συνθήκη του απογευματινού καφέ υπάρχει κάτι που θα ήθελα να ανακαλύψω, χωρίς να ξέρω ακόμα τι, και έτσι αποφάσισα να αρχίσω να κινηματογραφώ, μην ξέροντας ακριβώς πού θα φτάσω. Την ίδια περίοδο έκανα κάποιες σκέψεις πάνω στις έννοιες του σπιτιού και του τραγουδιού, ως αντίδοτα ενάντια στη λήθη και ταυτόχρονα ως μέσα που συντελούν στην ενεργητική επέλασή της (κεφ. 4). Έτσι, μου ήρθε η ιδέα ότι φτιάχνοντας μια ταινία μέσα στον προσωπικό χώρο της γιαγιάς μου, ίσως θα μπορούσα να ασχοληθώ ταυτόχρονα και με τα δύο αυτά ζητήματα, διαλέγοντας το μέσο του βίντεο και της κινηματογράφησης για την επίτευξη του στόχου μου.

Το αποτέλεσμα ήταν τελικά να ξεδιπλωθεί μπροστά μου ο άγνωστος κόσμος της γιαγιάς μου, αλλά και να αναδιαμορφωθεί ο κόσμος αυτός που νόμιζα ότι μου είναι ήδη γνωστός. Η όλη διαδικασία λειτούργησε σαν ένα έναυσμα για να ανακαλύψω και εγώ πράγματα για τον εαυτό μου, να βρω το σπίτι μου κάπου μέσα σε όλο αυτό το συνονθύλευμα των αναμνήσεων, των διηγήσεων και των πρωτοφανών συνδέσεων.

ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΜΑ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Σε αυτό το κεφάλαιο θα ήθελα να παραθέσω σε ένα πρακτικό επίπεδο την πορεία που ακολούθησα κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της ταινίας και συγκεκριμένα τα βήματα που ακολούθησα κατά την περίοδο της κινηματογράφησης.

Τα γυρίσματα διήρκεσαν περίπου δύο μήνες, από τον Νοέμβριο του 2019 μέχρι και τον Ιανουάριο του 2020. Σε αυτό το διάστημα επισκεπτόμουν τακτικά τη γιαγιά μου, περίπου τρεις με τέσσερις φορές την εβδομάδα από μία μέχρι και τέσσερις ώρες. Καθ' όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων δεν υπήρχε συνεργείο, ούτε φώτα, ούτε οποιοσδήποτε εξοπλισμός πέρα από μια κάμερα, ένα μικρόφωνο και ένα τρίποδο.

Στόχος μου και ταυτόχρονα μεγάλη ανησυχία μου, ήταν το κατά πόσο η γιαγιά μου θα αισθανθεί άνετα με την παρουσία της κάμερας, ώστε να συμπεριφέρεται όσο το δυνατόν πιο φυσικά και να μην κάνει εκπτώσεις στις συνήθειές της, στον τρόπο ζωής της και στις διηγήσεις της.

Έτσι, αυτό που έκανα ήταν να αφήνω πάντα να περάσει κάποια ώρα από τη στιγμή που έφτανα στο

σπίτι μέχρι τη στιγμή που θα έστηνα την κάμερα. Πρώτα πίναμε καφέ, λέγαμε τα νέα μας και όταν ένιωθα ότι η στιγμή είναι κατάλληλη, άρχιζα να βγάζω την κάμερα και να την στήνω παράλληλα με τη συζήτηση, έτσι που πολλές φορές η γιαγιά δεν καταλάβαινε καν ακριβώς από ποια στιγμή και μετά άρχιζε η κινηματογράφηση. Επίσης πρόσεχα πολύ το σημείο στο οποίο θα στήσω την κάμερα, έτσι ώστε να μην είναι πολύ κοντά της και την αποσυντονίζει διαρκώς. Με άλλα λόγια, τόσο με τη συμπεριφορά μου όσο και με τον τρόπο στησίματος, προσπαθούσα να καταστήσω την κάμερα αόρατη (κεφ. 3).

Παρατήρησα επίσης ότι όσο περνούσε ο καιρός, η εξοικείωση της με την κάμερα γινόταν όλο και μεγαλύτερη, μέχρι που προς το τέλος των γυρισμάτων, όταν έβλεπε ότι δεν την κρατάω στο χέρι, μου ζητούσε η ίδια να αρχίσουμε τη διαδικασία. Κατά κάποιο τρόπο, μέσω της τακτικής μου αυτής, η κάμερα μετατράπηκε σε οικείο αντικείμενο του περιβάλλοντός της και επήλθε μια αλλαγή στο οικοσύστημά της συνολικότερα.

Το υλικό που τραβούσα ήταν πολύ περισσότερο από αυτό που ήξερα ότι ήθελα να χρησιμοποιήσω. Κρατώντας και φαινομενικά άχρηστο υλικό, ήθελα να ενισχύσω τις πιθανότητες να παρουσιαστεί το απρόοπτο, μια φράση, ένα νεύμα, μια έκφραση, οτιδήποτε μη προκαθορισμένο θα μπορούσε να φανεί χρήσιμο στην εξέλιξη του έργου καθώς και στην επεξεργασία του υλικού κατά τη διάρκεια του μοντάζ.

Ίσως η μεγαλύτερη δυσκολία που αντιμετώπισα, ήταν να διατηρήσω την ισορροπία μεταξύ των πολλαπλών ρόλων που ο ίδιος είχα αποφασίσει να αναλάβω. Εκτελούσα ταυτόχρονα χρέη κινηματογραφιστή, φωτιστή, ηχολήπτη, αλλά και συνομιλητή. Η περιπλοκότητα αυτή πήγαζε από το γεγονός ότι είχα να σκεφτώ καθαρά τεχνικά ζητήματα που αφορούσαν την κινηματογράφηση, διατηρώντας ταυτόχρονα ένα ασφαλές περιβάλλον συζήτησης και κρατώντας το ενδιαφέρον της γιαγιάς μου αμείωτο. Καλούμουν συνεχώς δηλαδή να δοκιμάσω την εστίαση της κάμερας, τις στάθμες του μικροφώνου, την επιλογή των κάδρων, ενώ το μυαλό μου έπρεπε να τρέχει πιο μπροστά, για να προλάβει κάποιο πιθανό μοντάζ της επόμενης σκηνής, ή για να κάνει την κατάλληλη επόμενη ερώτηση που θα προέκυπτε από τη συζήτηση.

Όταν πια είχε τελειώσει η περίοδος κινηματογράφησης και είχα όλο το υλικό στα χέρια μου, άρχισε η διαδικασία της επεξεργασίας και του μοντάζ που κράτησε περίπου 3 μήνες. Το πρώτο πράγμα που έκανα ήταν να δω όλο το υλικό πολλές φορές και έπειτα να το ταξινομήσω σε κατηγορίες, είτε ανάλογα με τον χώρο στον οποίο συνέβαινε η δράση, είτε ανάλογα με το περιεχόμενο της

συζήτησης κλπ. Βλέποντας κατ' επαναληψη όλον αυτόν τον όγκο διαφορετικών πραγμάτων, άρχισε σταδιακά να σχηματίζεται ένα πλάνο στο κεφάλι μου και παρότι πριν τα γυρίσματα είχα σχεδιάσει ένα ανοιχτό σενάριο, έναν κορμό ερωτήσεων, δράσεων και συνολικού ύφους, το αποτέλεσμα τελικά λίγη σχέση είχε με την αρχική πρόθεση, καθώς μέσα από την αλληλεπίδραση με τη γιαγιά προέκυψαν πολύ ενδιαφέροντα σημεία που δεν είχα φανταστεί, όπως θα αναφερθούν πιο αναλυτικά παρακάτω.

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ

«Το ντοκιμαντέρ είναι ένα καλλιτεχνικό έργο που εμπνέεται από την πραγματικότητα, την υπερβαίνει και προσφέρεται στους θεατές του για να την ερμηνεύσουν εκ νέου. Είναι ένα πεδίο συνάντησης οπού θεατές, δημιουργοί και κινηματογραφούμενοι, συναντούν τον εαυτό τους μέσα από αλληπάλλληλες μεταμορφώσεις της πραγματικότητας.»¹

Σύμφωνα με τον παραπάνω ορισμό του ντοκιμαντέρ από την Εύα Στεφανή, είναι εμφανές ότι η ταινία που έφτιαξα φέρει πολλά από αυτά τα χαρακτηριστικά, έτσι ώστε να εντάσσεται σε αυτόν τον όρο ομπρέλα που ονομάζεται ντοκιμαντέρ. Παρόλα αυτά, αν θέλουμε να είμαστε πιο συγκεκριμένοι, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε τη σχέση της ταινίας με έναν πιο επιμέρους κλάδο του γενικότερου αυτού όρου του ντοκιμαντέρ, που ονομάζεται *Κινηματογράφος της Παρατήρησης*. Όπως δηλώνει και η ονομασία του, ο *Κινηματογράφος της Παρατήρησης* προϋποθέτει εξ ορισμού τη συνθήκη της παρατήρησης. Τι ακριβώς όμως σημαίνει «παρατηρώ» ;

Η ίδια η έννοια της παρατήρησης συνιστά μια έννοια φύσει προβληματική. Και αυτό γιατί ίσως αυτό που ονομάζουμε υποκείμενο της παρατήρησης, όπως και αυτό που ονομάζουμε αντικείμενό της, δεν έχουν σαφή σύνορα. Είναι δυο στοιχεία τα οποία προκύπτουν μέσα σε ένα κοινό λειτουργικό πλαίσιο, αυτό του παρατηρείν. Εκεί δεν υπάρχουν ούτε υποκείμενα, ούτε αντικείμενα, ούτε παρατηρητές, ούτε παρατηρούμενα, παρά μόνο συστήματα παρατήρησης τα οποία προκύπτουν μέσα σε ένα παρατηρησιακό πεδίο, μια συνθήκη που επιτρέπει την παρατήρηση.

Στην περίπτωση την ταινίας μου, όταν στέκομαι απέναντι από τη γιαγιά μου καταγράφοντάς την, ουσιαστικά τη μετατρέπω σε ένα αντικείμενο παρατήρησης, σαν κάποιος να εξετάζει κάτι κάτω

¹ Στεφανή, Ε. 2016. *Το Παιχνίδι Της Παρατήρησης*. 1η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 41

από ένα μικροσκόπιο. Αλλά δεν είναι μόνο ότι εγώ κοιτάζω τη γιαγιά, εκ των πραγμάτων κοιτάζομαι και εγώ. Ίσως όχι κυριολεκτικά, μα μεταφορικά σίγουρα κοιτάζομαι, υπό την έννοια πως τελώ υπό το βλέμμα της. Τελώ υπό την ενέργεια και την επίδρασή της. Το «αντικείμενο» που ονομάζουμε «γιαγιά» σε καμιά περίπτωση δεν είναι ένα καθαρό αντικείμενο, γιατί έχει ήδη μια βαρύτητα, έχει ήδη χρωματιστεί από τις εμπειρίες μου μαζί της. Ο τρόπος που η ύπαρξή της έχει εγγραφεί μέσα μου ψυχικά, ο ρόλος που διαδραματίζει μέσα στον ψυχικό μηχανισμό μου, με καθιστά αναπόφευκτα και δικό της αντικείμενο και εν τέλει συντονιζόμαστε και οι δύο μέσα από έναν κοινό διατακτικό μηχανισμό που επιτρέπει την άρθρωσή μας.

Επιστρέφοντας στον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης*, για να κατανοήσουμε πρώτα τι ακριβώς είναι και πώς προέκυψε, ίσως είναι απαραίτητη μια μικρή ιστορική αναδρομή από τις απαρχές του ντοκιμαντέρ έως σήμερα.

Η ταινία *ο Νανούκ του Βορρά* του Robert Flaherty θεωρείται από πολλούς το πρώτο ντοκιμαντέρ στην ιστορία του κινηματογράφου. Γυρισμένη το 1922, η ταινία περιγράφει την καθημερινή ζωή ενός Εσκιμώου, του Νανούκ, και της οικογένειάς του. Το επαναστατικό στοιχείο που εισήγαγε ο Flaherty εδώ είναι η επιλογή ενός πραγματικού προσώπου με πραγματικό όνομα, του Νανούκ, και όχι κάποιου ηθοποιού που θα υποδυόταν εκείνον. Η μέθοδος που ακολούθησε είναι να ζητήσει από τον κινηματογραφούμενο να αναπαραστήσει σκηνές που δεν συναντούμε πια στην καθημερινότητα των Εσκιμώων έτσι ώστε να έχει τη δυνατότητα να τις καταγράψει. Βλέπουμε λοιπόν πως ήδη από το πρώτο ντοκιμαντέρ που γυρίστηκε ποτέ, υπάρχει έντονο το στοιχείο της μυθοπλασίας, παρότι το είδος έχει μέχρι και σήμερα συσχετιστεί με την τεκμηρίωση, κυρίως εξαιτίας της τηλεόρασης, η οποία από τις απαρχές τις το ενσωμάτωσε στα προγράμματά της, εμβολιάζοντας το με τεχνικές δανεισμένες από τη δημοσιογραφία και το ρεπορτάζ. Με τα λόγια της Εύας Στεφανή σχετικά με τον Νανούκ του Βορρά και κατ' επέκταση το στοιχείο της μυθοπλασίας στο ντοκιμαντέρ: «...*Το γεγονός ότι αυτό που βλέπουμε στην οθόνη δεν αποτελεί καταγραφή αλλά ανασύνθεση μιας προϋπάρχουσας πραγματικότητας δεν καθιστά την ταινία λιγότερο ενδιαφέρουσα τόσο από κινηματογραφική όσο και από ανθρωπολογική σκοπιά. Ήδη λοιπόν σε ένα από τα πρώτα ντοκιμαντέρ βλέπουμε να παρεισφρέουν στοιχεία μυθοπλασίας. Τελικά, η ανασύνθεση μιας πραγματικότητας δεν αντιτίθεται στην ποιότητα μιας ταινίας, ούτε όμως και στην αυθεντικότητά της*».²

Τα χνάρια του Flaherty ακολούθησαν πολλοί σύγχρονοί του κινηματογραφιστές, οι οποίοι εισάγοντας καινοτόμα στοιχεία στις ταινίες τους, έδωσαν στο είδος νέα πνοή. Μια πολύ σημαντική

² Στεφανή, Ε. 2017. *10 Κείμενα Για Το Ντοκιμαντέρ*. 4η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 13

περίπτωση είναι το παράδειγμα του Ρώσου φουτουριστή ποιητή και κινηματογραφιστή Dziga Verton, ο οποίος με την ταινία του *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, άλλαξε μια για πάντα όχι μόνο την αντίληψή μας για το ντοκιμαντέρ αλλά για τον κινηματογράφο γενικότερα. Η ταινία αυτή, γυρισμένη το 1929, θεωρείται από πολλούς το πρώτο μπρεσιονιστικό ντοκιμαντέρ, μια ταινία περισσότερο σαν ποιητικό δοκίμιο, με στόχο να σκιαγραφήσει το πορτρέτο μιας πόλης μέσα από την προσωπική ματιά του κινηματογραφιστή. Θεωρείται σημαντική μέχρι και σήμερα γιατί ο τρόπος κατασκευής της και επεξεργασίας της επαναπροσδιόρισαν τη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας. Ο ίδιος ο Verton πίστευε ότι ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε τη βαθύτερη όψη της πραγματικότητας, αυτή που κανονικά μας διαφεύγει. Εναντιώθηκε στον κινηματογράφο της μυθοπλασίας και υποστήριξε την ιδέα ενός «κινηματογράφου-μάτι», ο οποίος μπορεί να περιγράψει πραγματικές καταστάσεις, αληθινά πρόσωπα, καθώς και το απρόοπτο της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αφού ο κινηματογραφικός φακός είναι τελειότερος από το ανθρώπινο μάτι και το μοντάζ ανοίγει την πόρτα σε μια πραγματικότητα ελευθερωμένη από τα όρια του τόπου και του χρόνου. Με τα λόγια του ίδιου:

*«...Είμαι ο κινηματογράφος-μάτι. Είμαι το μηχανικό μάτι. Εγώ, η μηχανή, σας δείχνω τον κόσμο έτσι όπως μόνο εγώ μπορώ να τον δω. Ελευθερώνομαι από σήμερα και για πάντα από την ανθρώπινη ακινησία, είμαι σε αδιάκοπη κίνηση, προσεγγίζω τα αντικείμενα, απομακρύνομαι από αυτά, χώνομαι κάτω από αυτά, σκαρφαλώνω πάνω σε αυτά, προχωράω πλάι στη μουσούδα ενός αλόγου που καλπάζει, εισχωρώ μέσα στο πλήθος, τρέχω πριν από τους στρατιώτες που κάνουν έφοδο, γυρίζω ανάποδα, πετάω με τα αεροπλάνα, πέφτω και σηκώνομαι μαζί με τα σώματα που πέφτουν και ξανασηκώνονται...».*³

Στο σημείο αυτό θα κάνω μια σύνοψη των 30 χρόνων που πέρασαν από την ταινία του Verton μέχρι το 1960 και την εμφάνιση του *Cinema Verité*, για να αποφύγω η εργασία αυτή να πάρει τη μορφή της παράθεσης ιστορικών και γεγονότων και βιογραφικών στοιχείων, αφού στόχος αυτής της σύντομης ιστορικής αναφοράς είναι μόνο η καλύτερη κατανόηση του όρου του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* και κατ' επέκταση του έργου μου.

Από το 1930 μέχρι και περίπου το 1960, το ντοκιμαντέρ πέρασε από διάφορες φάσεις και εμφανίστηκαν πολλοί κινηματογραφιστές που έβαλαν τη σφραγίδα τους στην διαμόρφωση του είδους όπως το ξέρουμε σήμερα. Ένας από αυτούς ήταν ο Jean Vigo με το ντοκιμαντέρ *Σχετικά με*

3 Στεφανή, Ε. 2017. *10 Κείμενα Για Το Ντοκιμαντέρ*. 4η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 28

τη Νικαία⁴. Επηρεασμένος από τον Vertov, ο Vigo δεν ενδιαφερόταν να απεικονίσει την πραγματικότητα με αντικειμενικό τρόπο. Εισήγαγε για πρώτη φορά το στοιχείο της επαγρύπνησης του θεατή, υπενθυμίζοντάς του ότι ο δεδομένος τρόπος ζωής είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών.

Ένας ακόμη σημαντικός κινηματογραφιστής ήταν ο Βρετανός John Grierson, ο οποίος με την ίδρυση του Βρετανικού Κινήματος τη δεκαετία του '30, σηματοδότησε για πρώτη φορά τη μετατόπιση του βάρους των ταινιών ντοκιμαντέρ, από την καλλιτεχνική αναζήτηση στην πληροφορία.

Το Βρετανικό κίνημα αποτελούταν από έναν ικανό αριθμό Βρετανών επαγγελματιών και ερασιτεχνών κινηματογραφιστών και χάρη στην κρατική χρηματοδότηση που λάμβανε, κατάφερε να δημιουργήσει πάνω από 400 ταινίες, με πιο γνωστές το *Drifters* του Grierson και το *Song of Seylon* του Basil Wright. Ο Grierson και το Κίνημα αντιμετώπιζαν το ντοκιμαντέρ περισσότερο σαν ένα κοινωνικό εργαλείο και πίστευαν ότι ο κινηματογράφος θα μπορούσε να παίξει τον ρόλο που είχε παραδοσιακά το σχολείο και η εκκλησία ως προς τη διαπαιδαγώγηση των ανθρώπων. Αποτέλεσμα ήταν πολλά ντοκιμαντέρ να οφείλουν τη δύναμή τους στη θεματολογία τους και όχι στην κινηματογραφική διαχείριση του θέματός τους. Σύμφωνα με την Εύα Στεφανή, σχετικά με το Βρετανικό Κίνημα:

«...έδινε μεγάλο βάρος στην πληροφόρηση και στην ενημέρωση των θεατών και λιγότερο στην καλλιτεχνική αναζήτηση και στον τρόπο που θα μεταδοθεί αυτή η γνώση. Βλέποντας τις ταινίες του Βρετανικού Κινήματος σε σχέση με αυτές των προηγούμενων δεκαετιών, παρατηρεί κανείς ότι διακατέχονται από το αίσθημα μιας επείγουσας ανάγκης πληροφόρησης ή καταγγελίας. Αν και υπάρχουν σπουδαίες ταινίες στο Βρετανικό Κίνημα, δεν μπορούν να συγκριθούν με τα ντοκιμαντέρ των Vigo ή Flaherty, ταινίες που εκφράζουν μια ποιητική αντίληψη του κόσμου.»⁵

Μια συγκυρία που ευνόησε την καθιέρωση αυτού του είδους ντοκιμαντέρ, ήταν και η εμφάνιση του ήχου στον κινηματογράφο στις αρχές του 1930. Ειδικά για το είδος αυτό, όπου ο προφορικός σχολιασμός πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα ήταν βασικό στοιχείο της ταινίας, ήταν πλέον ευκολότερο να εκπληρώσει τον σκοπό του και να τραβήξει και περισσότερο κοινό.

4 Στεφανή, Ε. 2017.10 *Κείμενα Για Το Ντοκιμαντέρ*. 4η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 35

5 Στεφανή, Ε. 2017.10 *Κείμενα Για Το Ντοκιμαντέρ*. 4η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 45

Αν και ως έργα τέχνης οι ταινίες του Κινήματος δεν προσέφεραν κάτι το ιδιαίτερο, αξίζουν μια αναφορά στην εργασία αυτή, διότι διαμόρφωσαν άθελά τους την πεποίθηση και το στερεότυπο ότι το ντοκιμαντέρ είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την πληροφορία και όχι με την τέχνη.

Φτάνοντας πια στο 1960, εμφανίζεται ένα νέο είδος ντοκιμαντέρ, το *Cinéma Vérité* (*Κινηματογράφος της Αλήθειας*), το οποίο έβαλε τα θεμέλια για να αναπτυχθεί αυτός ο ευρύτερος όρος που μέχρι και σήμερα ονομάζεται *Κινηματογράφος της Παρατήρησης*.

Η άνθηση του *Cinéma Vérité* συνδέεται με τη χρήση νέου τεχνολογικού εξοπλισμού στον κινηματογράφο, όπως η 16mm ελαφριά φορητή κινηματογραφική κάμερα και οι μικροί φορητοί εγγραφείς σύγχρονου ήχου. Σύμφωνα με την Εύα Στεφανή στο βιβλίο *10 κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*:

«...Αυτή η εξέλιξη της τεχνολογίας οδήγησε στη δημιουργία μικρών και πιο ευέλικτων συνεργείων που συχνά δεν ξεπερνούσαν τα δύο άτομα. Αυτό με τη σειρά του συνέβαλε στη δυνατότητα κινηματογράφησης περιοχών της ανθρώπινης συμπεριφοράς, όπως για παράδειγμα οι διαπροσωπικές σχέσεις, που πριν ήταν αδύνατον να καταγραφούν εξαιτίας της παρουσίας πολυάριθμου συνεργείου. Το μικρό συνεργείο δημιουργούσε μια αίσθηση οικειότητας που επέτρεπε στους ανθρώπους να εκφραστούν πιο ελεύθερα και με περισσότερο αυθορμητισμό μπροστά στην κάμερα. Η ύπαρξη του φορητού εγγραφέα σύγχρονου ήχου ήταν επίσης καθοριστικής σημασίας. Για πρώτη φορά, ο λόγος των ανθρώπων μπορούσε να καταγραφεί οποιαδήποτε στιγμή, ακριβώς έτσι όπως εκφερόταν. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τον περιορισμό και συχνά τον πλήρη αφανισμό του προφορικού σχολίου του αφηγητή (*voice-over*), που μέχρι τότε καταδυνάστευε τη φόρμα του ντοκιμαντέρ και οδηγούσε σε μια μονοφωνική καταγραφή της πραγματικότητας. Η ταυτόχρονη καταγραφή του ανθρώπινου λόγου, όπως αποτυπωνόταν στο φακό, συνέβαλε στη δημιουργία της δυνατότητας ενεργού συμμετοχής των ανθρώπων στο τελικό αποτέλεσμα της ταινίας».⁶

Το είδος αναπτύχθηκε τόσο στη Γαλλία, όσο και στην Αμερική και παρότι υπήρχε μια γενικότερη κοινή αισθητική γραμμή οι δύο σχολές διαφέρουν σε σημεία. Η γαλλική σχολή θεωρούσε ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να παρεμβαίνει με τον τρόπο του στα δρώμενα για να αποκαλύψει την «αλήθεια», ενώ η αμερικάνικη σχολή, γνωστή και ως *Direct Cinema* (*Άμεσος Κινηματογράφος*), υποστήριζε πως ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να επεμβαίνει, αλλά να παραμένει όσο το δυνατόν αόρατος.

⁶ Στεφανή, Ε. 2017. *10 Κείμενα Για Το Ντοκιμαντέρ*. 4η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 49

Πρωτεργάτης της γαλλικής σχολής, ήταν ο Jean Rouch, ο οποίος το 1960 μαζί με τον κοινωνιολόγο Edgar Morin, σκηνοθέτησε την ταινία *Το χρονικό ενός καλοκαιριού*. Στην ταινία αυτή συνεντευξιαζόμενοι απαντούν σε ερωτήσεις γενικού τύπου, όπως το αν είναι χαρούμενοι στη ζωή τους. Το ντοκιμαντέρ αυτό εισήγαγε κάποια νέα στοιχεία που άλλαξαν τον τρόπο που ο θεατής αντιλαμβάνεται το είδος μέχρι τότε.

Ένα βασικό στοιχείο που υιοθέτησαν οι δημιουργοί, επηρεασμένοι από τον Vertov, είναι η αντίληψη ότι ο κινηματογράφος πρέπει να εμβαθύνει και να αποκαλύπτει, αντί να καταγράφει επιφανειακά. Εισηγάγαν δηλαδή της ιδέα της «κάμερας-επαφής», μια λειτουργία της κάμερας και κατ' επέκταση του σκηνοθέτη ο οποίος παρεμβαίνει στα δρώμενα και τα φέρνει ο ίδιος στα άκρα με πρωτοβουλία του την ώρα του γυρίσματος, έτσι ώστε να αναδυθούν εντάσεις, συμπεριφορές και απρόοπτα που υπό κανονικές συνθήκες θα έμεναν στο σκοτάδι. Ένα ακόμη στοιχείο που καθιέρωσαν ήταν η αυτοαναφορικότητα, που μέχρι τότε ήταν κάτι που δεν υπήρχε καθόλου στο ντοκιμαντέρ. Οι Rouch και Morin περνάνε μπροστά από την κάμερα σε πολλά πλάνα, συνδιαλέγονται με τους συμμετέχοντες και τους εξηγούν ακόμα τους λόγους για τους οποίους αποφάσισαν να γυρίσουν αυτή την ταινία.

Από την άλλη μεριά, ο Robert Drew και οι συνεργάτες του (Terry Filgate, Richard Leacock, Albert Maysles και D. A. Pennebaker), στην ταινία ορόσημο για το *Direct Cinema*, ο *Πρώτος γύρος*, κράτησαν μια πολύ πιο διακριτική στάση απέναντι στα συμβάντα. Το ντοκιμαντέρ αυτό έχει να κάνει με την προεκλογική εκστρατεία του τότε υποψηφίου Αμερικανού προέδρου John F. Kennedy. Δεν υπάρχουν ούτε συνεντεύξεις, ούτε voice overs. Οι κινηματογραφιστές υιοθετούν τη θέση του αμέτοχου παρατηρητή. Δεν προκαλούν καμία συμπεριφορά, δε στήνουν καμία σκηνή, δεν καθοδηγούν τους κινηματογραφούμενους, απλώς παρακολουθούν με την κάμερα τη δράση, όπως αυτή εκδηλώνεται μπροστά τους.⁷

Οι κύριες διαφορές ανάμεσα στη γαλλική και την αμερικανική σχολή απορρέουν από τις διαφορετικές αντιλήψεις ως προς τον χειρισμό της πραγματικότητας. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως μια από τις κύριες διαφορές ανάμεσα στις δύο προσεγγίσεις είναι πως η γαλλική σχολή αντιλαμβάνεται την κάμερα ως καταλύτη, σε αντίθεση με την αμερικανική η οποία την αντιλαμβάνεται ως εργαλείο καταγραφής. Επίσης υπάρχει και μια διαφοροποίηση σχετικά με την επιλογή των θεμάτων κινηματογράφησης. Οι Αμερικανοί, επηρεασμένοι και από το τότε

⁷ Στεφανή, Ε. 2017. *10 Κείμενα Για Το Ντοκιμαντέρ*. 4η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 53

αναδυόμενο κίνημα της *Pop Art*, επικεντρώνονται περισσότερο σε διάσημα γεγονότα και πρόσωπα, ενώ οι Γάλλοι επικεντρώνονται περισσότερο σε απλούς, ανώνυμους ανθρώπους και σε φαινομενικά ουδέτερες καταστάσεις. Σύμφωνα με τα λόγια του σκηνοθέτη James Blue:

«Οι Ευρωπαίοι είναι εκλεκτικοί. Πάντα αναζητούν την Αλήθεια-Θεό. Παρεμβαίνουν, ερευνούν, παίρνουν συνεντεύξεις, προκαλούν καταστάσεις οι οποίες ενδέχεται ξαφνικά να αποκαλύψουν κάτι. Γίνεται μια προσπάθεια να αποσπάσουν από το υποκείμενο ένα είδος δημιουργικής συμμετοχής. Οι Αμερικανοί δίνουν, κατά κύριο λόγο, έμφαση στα "σκληρά γεγονότα". Απέχουν από κάθε είδους παρέμβαση, όποιος και αν είναι ο σκοπός της. Καλλιεργούν μια επίμονη παθητικότητα επιδιώκοντας την αυτό-εξαφάνιση (self-effacement) του σκηνοθέτη. Θέλουν να κάνουν τους κινηματογραφούμενους να ξεχάσουν ότι βρίσκονται εκεί.»⁸

Το σίγουρο είναι ότι παρά τις διαφορετικές προσεγγίσεις και στρατηγικές τους, και οι δυο αυτές σχολές μοιράζονται κάποια βασικά κοινά χαρακτηριστικά: Τα έργα τους τοποθετούν τον άνθρωπο στο κέντρο της παρατήρησης. Με άλλα λόγια τα χαρακτηρίζει μια έντονη ανθρωποκεντρική προσέγγιση και μια πίστη στον άνθρωπο ως βασικό φορέα κοινωνικής αλλαγής⁹. Επίσης, αποστασιοποιούνται από κάθε σκηνοθετημένη πραγματικότητα και αρνούνται να χρησιμοποιήσουν οποιαδήποτε μορφή οργανωμένης δομής (πρόβες, καταγεγραμμένο σενάριο, επαγγελματίες ηθοποιούς, props). Τέλος, θέτουν σαν πρωταρχικό στόχο στις ταινίες τους την αποκάλυψη της «αλήθειας», ό,τι και αν σημαίνει αυτό για τον καθένα. Εξού και η ονομασία του κινήματος *Cinéma Vérité*, δηλαδή κινηματογράφος της αλήθειας.

Το *Cinéma Vérité*, παραμένει μέχρι σήμερα το κίνημα που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στο χώρο των ταινιών ντοκιμαντέρ, έθεσε καίρια ερωτήματα σχετικά με την έννοια της «αντικειμενικότητας» και της «αλήθειας» στον κινηματογράφο και άνοιξε τον δρόμο για την άνθηση αυτού που ονομάζουμε *Κινηματογράφο της Παρατήρησης*, ένα ευρύτερο πεδίο μιας συγκεκριμένης προσέγγισης του κινηματογράφου, πολλά στοιχεία του οποίου εμπεριέχονται και στο δικό μου έργο, *Το ελάχιστο σπίτι*, όπως θα δούμε παρακάτω.

⁸ James Blue στο M.Ali Issari and Doris A Paul (επιμ.), *What is cinema vérité*, σελ 105

⁹ Στεφανή, Ε. 2017. *10 Κείμενα Για Το Ντοκιμαντέρ*. 4η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 65

ΤΟ ΕΛΑΧΙΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ

Γυρνώντας πίσω στην αρχή του κεφαλαίου για να ξαναθυμηθούμε τον ορισμό του ντοκιμαντέρ, καταλαβαίνουμε πως πριν από όλα πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό έργο, ή αλλιώς ένα έργο τέχνης. Κατ' επέκταση, συγγενεύει περισσότερο με την ποίηση, τη ζωγραφική και τη μουσική, παρά με το ρεπορτάζ και τη δημοσιογραφία.

Κάτι τέτοιο υπερασπίζεται και ο *Κινηματογράφος της Παρατήρησης*. Η προσέγγιση αυτή προτείνει έναν τρόπο αντίληψης που είναι πιο κοντά στην τέχνη παρά στην τεκμηρίωση. Οι δημιουργοί της δεν γοητεύονται από την επικαιρότητα. Αντίθετα, αναζητούν θέματα μικρής εμβέλειας, μέσα από τα οποία μπορούν να διηγηθούν μια οικουμενική ιστορία. Ανιχνεύοντας την ποίηση μέσα από τελετουργίες της καθημερινότητας, ανασύρουν πτυχές της ανθρώπινης φύσης που πολλά ντοκιμαντέρ αγνοούν. Με τα λόγια της Εύας Στεφανή, σχετικά με τον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης*:

«...ο σκηνοθέτης αυτού του τρόπου δεν επιχειρεί να περιγράψει, αλλά να αποκαλύψει το ήδη γνωστό. Η εμπειρία αυτής της αποκάλυψης είναι αδύνατη χωρίς την ενδοσκόπηση. Μέσα από την προσπάθεια να δώσει σχήμα σε αυτό που ονομάζει πραγματικό, ο δημιουργός αποσκοπεί στο να συναντήσει κάτι από τον εαυτό του. Σε αυτή την περίπτωση, η πραγματικότητα είναι το μέσο για τη φαντασία.»¹⁰

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο *Κινηματογράφος της Παρατήρησης* ως όρος άρχισε να εδραιώνεται στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Θεωρώ όλα τα ιστορικά στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω άξια αναφοράς σε αυτή την εργασία και κυρίως αυτά που αφορούν το *Cinéma Vérité*, διότι δίνουν ένα ακριβές στίγμα για την αισθητική και τα ζητούμενα του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης*, έτσι όπως ισχύουν μέχρι και τις μέρες μας. Ίσως μια προϋπόθεση που θεμελιώθηκε λίγο αργότερα να είναι η επιτόπια έρευνα και η συμμετοχική παρατήρηση, όπως αυτές διατυπώθηκαν στα δύο άρθρα για τις βασικές αρχές του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης*, «Observational Cinema» και «Beyond Observational Cinema»¹¹, των Colin Young και David MacDougall αντίστοιχα. Σύμφωνα με αυτή τη συνθήκη, απαιτείται ένα μεγάλο διάστημα παραμονής με τους κινηματογραφούμενους, έτσι ώστε ο κινηματογραφιστής να μπορεί να εμβαθύνει στις μικρές λεπτομέρειες που αναδύονται από την καθημερινότητά τους και να

10 Στεφανή, Ε. 2016. *Το Παιχνίδι της Παρατήρησης*. 1η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 16

11 «Observational Cinema» και «Beyond Observational Cinema», στο *Principales of Visual Anthropology*, 3η εκδ., επιμ. Paul Hockings (New York: Mouton de Gruyter, 2003)

μπορεί «εκ των ένδον» να αντιληφθεί τον τρόπο ζωής τους. Αυτό σημαίνει ότι πριν αρχίσουν τα γυρίσματα, ο σκηνοθέτης έχει περάσει κάποιο χρόνο μαζί τους, χτίζοντας μια σχέση αμοιβαίας εξοικείωσης και αλληλοσεβασμού, έτσι ώστε να μπορεί να περάσει στο επόμενο βήμα, που είναι το ίδιο το γύρισμα.¹²

Κατά τα άλλα, τα πράγματα λειτουργούν λίγο ως πολύ με τους κανόνες του γαλλικού *Cinéma Vérité* ή του αμερικανικού *Direct Cinema*. Δηλαδή δεν υπάρχουν συνεντεύξεις, σπικάζ ή μουσική. Ο σκηνοθέτης δεν επεμβαίνει στα δρώμενα, απλώς παρατηρεί και καταγράφει με την κάμερα αυτό που συμβαίνει μπροστά του, χωρίς όμως να είναι ένας παθητικός παραλήπτης εικόνων και ήχων. Επιλέγει τι θα κινηματογραφήσει, ανάλογα με τη στόχευσή του. Ο τρόπος που κινηματογραφεί αυτό που συμβαίνει μπροστά στα μάτια του και εν συνεχεία ο τρόπος που θα συνθέσει αυτό το υλικό στο μοντάζ δίνουν τη δική του προσωπική σφραγίδα σε αυτή τη φαινομενικά ουδέτερη πραγματικότητα.¹³

Στην ταινία μου, *Το Ελάχιστο Σπίτι*, συναντάμε πολλά από τα χαρακτηριστικά που διέπουν τον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης*. Ήδη από το δεύτερο κεφάλαιο δόθηκε ένα πρώτο στίγμα σχετικά με τη διαδικασία που ακολούθησα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Ωστόσο, ακολουθήθηκαν και διαδικασίες εντελώς αντίθετες με τον συγκεκριμένο τρόπο κινηματογράφησης. Με άλλα λόγια, η αρχική μου πρόθεση δεν ήταν να φτιάξω μια ταινία σύμφωνα με τα πρότυπα του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης*, ήταν απλώς να φτιάξω μια ταινία που να με αφορά με έναν τρόπο. Το ότι το συγκεκριμένο είδος είχε πτυχές που ταίριαζαν με το όραμά μου και τις ενσωμάτωσα στο έργο μου ήταν μια ευτυχής συγκυρία, αλλά κατά βάση πορεύτηκα δίχως μπούσουλα και έκανα ανάμειξη στοιχείων και αισθητικών ανάλογα με το τι είχα στο μυαλό μου κάθε φορά.

Ένα βασικό παράδειγμα μέσα στην ταινία που εναντιώνεται στους κανόνες του *Κινηματογράφου της Παρατήρησης* είναι το «στήσιμο» της σκηνής και η ορθή κατασκευή του κάδρου. Αντίθετα με τη λογική των σκηνοθετών αυτού του είδους, που τραβάνε με την κάμερα στο χέρι, συνήθως χωρίς καν τη χρήση τρίποδου και χωρίς να επεμβαίνουν στην κατασκευή του φόντου (background), επέλεξα μια πιο κινηματογραφική λογική, προσθέτοντας ή αφαιρώντας αντικείμενα από το κάδρο, ανάλογα με το αν εξυπηρετούσαν ή όχι το όραμά μου για τη συγκεκριμένη σκηνή (π.χ. τα φάρμακα της γιαγιάς, αντικείμενα όπως βάζα, ρούχα κ.λπ.) Την ίδια λογική ακολούθησα και για την κινηματογράφηση του ίδιου του υποκειμένου. Παρότι οι διηγήσεις της γιαγιάς ήταν αυθόρμητες

12 Στεφανή, Ε. 2016. *Το Παιχνίδι Της Παρατήρησης*. 1η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 47

13 Στεφανή, Ε. 2016. *Το Παιχνίδι Της Παρατήρησης*. 1η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ 49

και προέκυπταν από το ασυνείδητό της ή από την αλληλεπίδραση μας και τις συζητήσεις μας, πολλές φορές την κατεύθυνα ως προς το πού να καθίσει, μέχρι και το πού να κοιτάει όταν μιλούσε ή όταν έκανε κάποια δραστηριότητα.

Ένα άλλο παράδειγμα είναι η χρήση μικρότερης διάρκειας πλάνων αντί λιγότερων μακροσκελών μονοπλάνων, όπως στον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης*. Αυτό συνέβη διότι εκ των προτέρων είχα στο μυαλό μου μια μεγαλύτερης διάρκειας σκηνή (sequence) που χωρίζεται σε 2 ή 3 μέρη κατά την οποία η διαδικασία του μοντάζ ήταν απαραίτητη για την ολοκλήρωσή της.

Με τον ίδιο τρόπο αντιμετώπισα και τις εμβόλιμες σκηνές. Επειδή η έννοια του σπιτιού και κατ' επέκταση η κινηματογράφιση χώρων ή αντικειμένων που υπάρχουν μέσα σε αυτό ήταν βασικό κομμάτι της διαδικασίας, τα πλάνα αυτά κινηματογραφήθηκαν σε έναν δικό τους χρόνο και αργότερα στο μοντάζ ενοποιήθηκαν με το σύνολο. Θεώρησα σημαντικό να αποτελέσει η κινηματογράφιση του σπιτιού μια δική της ενότητα στη διαδικασία, κυρίως επειδή ο όγκος των πλάνων ήταν μεγάλος και δεν ήθελα να μείνει εκτός κάτι από αυτά που είχα στο μυαλό μου από την πρώτη στιγμή. Τα αντικείμενα και οι χώροι που περιβάλλουν το υποκείμενο, είναι ο καλύτερος τρόπος να εμβαθύνουμε στην ψυχοσύνθεσή του. Παρατηρώντας τον κόσμο μέσα στον οποίο δρα, γνωρίζουμε πτυχές που δεν έχουν τη δυνατότητα να εκφραστούν με κανέναν άλλο τρόπο. Είναι γεγονός πως η κινηματογράφιση του περιβάλλοντος χώρου δεν είναι διακοσμητικού χαρακτήρα, αλλά λειτουργικού.

Οπότε, εύλογα δημιουργείται το ερώτημα: πού έγκειται εν τέλει η συγγένεια της ταινίας μου με τον *Κινηματογράφο της Παρατήρησης*;

Μια απάντηση είναι ότι εκκινεί από το ίδιο ζητούμενο, δηλαδή από την επιθυμία να μεταδώσει ένα ψυχογράφημα του τόπου και των ανθρώπων που κινηματογραφεί.

Το γεγονός ότι η διαδρομή προς αυτόν τον στόχο επιτυγχάνεται με λίγο διαφορετικά μέσα και τεχνοτροπίες, ίσως συνιστά μια παραλλαγή του είδους, με πολλά στοιχεία δανεισμένα από μια πιο κινηματογραφική λογική, αλλά και πάλι, στη ρίζα της προβληματικής βρίσκεται η προσπάθεια ενός ψυχογραφήματος, στην προκειμένη περίπτωση αυτού της γιαγιάς μου, αλλά τελικά και του δικού μου, αφού ακόμα και αν δεν είναι ολότελα συνειδητό, το θέμα ενός ντοκιμαντέρ, δεν είναι παρά η αφορμή για έναν σκηνοθέτη να εξερευνήσει ζητήματα που τον απασχολούν. Η ανθρωπολόγος Anna Grimshaw αναλύει εύστοχα την έννοια της λέξης «παρατήρηση», που εμπεριέχεται στον όρο

Κινηματογράφος της Παρατήρησης. Με τα δικά της λόγια: «...Ο όρος παρατήρηση χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα συγκεκριμένο είδος κοινωνικής σχέσης. Μιας σχέσης που βασίζεται στην ταπεινότητα και τον σεβασμό και που εκφράζει την εγγύτητα των κινηματογραφιστών προς τους χαρακτήρες τους [...] αφηγηματικά, ο δημιουργός του είδους έχει ως στόχο να συνθέσει την εξιστόρηση του με έναν προσωπικό κινηματογραφικό τρόπο και όχι άπλα να παραθέσει και να περιγράψει χρονολογικά τα γεγονότα που διαδραματίζονται.»¹⁴

Και αν η οπτική της Grimshaw δεν με καλύπτει πλήρως, νομίζω ότι αυτή η μικρή πρόταση της Εύας Στεφανή συνοψίζει πολύ καθαρά τον δικό μου στόχο σε σχέση με αυτή την ταινία:

«...Η τέχνη, ο κινηματογράφος, το ντοκιμαντέρ καθιστά ορατή μια άλλη διάσταση της ύπαρξης και του κόσμου, που υπάρχει μεν, σκεπάζεται δε από ένα πέπλο ασημαντότητας. Ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης προσπαθεί να διασχίσει την περιοχή του ασημαντού και να οδηγηθεί στον κόσμο του ιερού.»

ΝΑ ΣΟΥ ΠΩ ΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ...

«Όταν όλα πια έχουν χαθεί, το μόνο που μένει είναι ένα τραγούδι...»

λαϊκή παροιμία ή άγνωστος

Η παραπάνω φράση συνοψίζει την πεποίθησή πως το τραγούδι έχει βαθύτερα επίπεδα πολλαπλότητας πέρα από την αρμονική αλληλουχία φθόγγων, ρυθμικότητας και μελωδιών. Έχει και μια βαθιά υπαρκτική διάσταση. Μια ικανότητα να επιταχύνει την επαναφορά σε κάτι που δεν υπάρχει πια. Έχει τη δυνατότητα δηλαδή να καλεί εκ νέου στην ύπαρξη αυτά που έχουν χαθεί. Σαν μια αποθήκη σωμάτων και μνημών. Θα μπορούσε κανείς να το παρομοιάσει με ένα πρόγραμμα ανάκτησης δεδομένων σε έναν ηλεκτρονικό υπολογιστή ο οποίος έχει πια χαλάσει. Το τραγούδι στην περίπτωση της γιαγιάς μου επανακαθιστά την απουσία σε παρουσία. Ασυνείδητα, είναι ο τρόπος της να ανασταίνει αυτό που είναι απόν, αφού το τραγούδι είναι αυτό που της έχει απομείνει από μια παρουσία.

¹⁴ Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, σελ 129-130

Σύμφωνα με τον Jacques Attali στο βιβλίο του *Θόρυβοι, δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*¹⁵, η μουσική, πριν αποκτήσει οικονομικό χαρακτήρα και μετατραπεί σε ανταλλάξιμο εμπόρευμα, είχε αποκλειστικά θυτικό χαρακτήρα, λειτουργούσε δηλαδή ως θυσία.

Με αυτό, ο Attali εννοεί πως η μουσική κατ' αρχήν δεν φτιαχνόταν για να πουληθεί και δεν εξυπηρετούσε καμία άλλη ανάγκη πέρα από εκείνη του ανθρώπου για επικοινωνία με τον εαυτό του και τα θεία, αλλά και τη συμφιλίωση του με οτιδήποτε άγνωστο. Ήταν μια αληθινή τελετουργία, μια κραυγή αγωνίας, ιερή τόσο για τους ανθρώπους που την δημιουργούσαν, όσο και για αυτούς που την άκουγαν. Ήταν απαραίτητη για την τιθάσευση της φύσης, για την πρόκληση βροχής σε περίοδο ξηρασίας, για τη συγκομιδή των καρπών, για τον κατευνασμό του φόβου, την οικειοποίηση των παράξενων θορύβων και γενικότερα για όλα όσα δεν ήταν υπό τον ανθρώπινο έλεγχο. Περιέκλειε μέσα της την εύθραυστη τάξη της λειτουργίας και της τελετής, την αρμονία στην παρυφή της βίας. Με άλλα λόγια, η μουσική ήταν ιερή γιατί είχε τον ρόλο της προσευχής. Αναδυόταν σπαρακτικά μέσα από όλα τα στάδια της ζωής και ρυθμοδοτούσε τα πάντα από τη γέννηση ως και τον θάνατο.

Με τα λόγια του ίδιου του Jacques Attali: «...*Η μουσική ρυθμοδοτούσε την γέννηση, τη δουλειά, τη ζωή, το θάνατο, οργάνωνε την κοινωνική τάξη. Σήμερα δεν είναι πια τίποτα άλλο από κατανάλωση περασμένης κουλτούρας ή κατασκευή γενικών μαθηματικών αμετάβλητων σχέσεων, αντανάκλαση της γενικής κρίσης του νοήματος. Η επικοινωνία χάθηκε. Πέρασαμε από τα πλούσια ιερατικά άμφια του μουσικού της τελετουργίας στο σκούρο κοστούμι του μουσικού της ορχήστρας και στην κραυγαλέα στολή της βεντέτας, από το έργο που αναδημιουργείται απεριόριστα στο αντικείμενο που γρήγορα αχρηστεύεται.*»¹⁶

και συνεχίζει: «...*το δίκτυο της θυτικής τελετουργίας είναι το δίκτυο μετάδοσης όλων των εντολών, των μύθων, των οικονομικών, κοινωνικών ή θρησκευτικών σχέσεων στις συμβολικές κοινωνίες. Είναι συγκεντρωτικό στο ιδεολογικό πεδίο και αποκεντρωτικό στο οικονομικό...*»¹⁷

Η μουσική, στην αρχή της, είναι μόνο τελετουργική. Όλα δείχνουν πως από τους πιο μακρινούς καιρούς βρίσκεται και σε όλες τις μορφές της δουλειάς και της καθημερινής ζωής. Είναι η

15Αταλί, Ζ. (1991). *Θόρυβοι, δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. Μτφ. Ν. Ανδριτσάνου. Εκδόσεις Κέδρος.

16Αταλί, Ζ. (1991). *Θόρυβοι, δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. Μτφ. Ν. Ανδριτσάνου. Εκδόσεις Κέδρος. σελ 71

17Αταλί, Ζ. (1991). *Θόρυβοι, δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. Μτφ. Ν. Ανδριτσάνου. Εκδόσεις Κέδρος. σελ 64

συλλογική μνήμη και οργανώνει την κοινωνία και τα μέλη της με έναν μοναδικό τρόπο. Όσο και αν μέσα στους αιώνες ο ρόλος της έχει πάρει άλλες μορφές, οι οποίες κατά τον Attali είναι κυρίως οικονομικά συγκείμενες με αυτή και την απομακρύνουν από την φύση της, υπάρχουν περιπτώσεις που μέχρι και σήμερα η μουσική βρίσκει τον τρόπο να συνδεθεί με αυτή την πρωταρχική της λειτουργία.

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η δημοτική-παραδοσιακή μουσική και κατ' επέκταση το δημοτικό τραγούδι. Την παραδοσιακή μουσική διακατέχει μια ιερότητα και μια δύναμη που υπερβαίνει το ατομικό και ανήκει στο συλλογικό. Πρόκειται για μουσική που μεταφέρεται προφορικά, η προέλευσή της και οι συνθέτες είναι άγνωστοι, και προκύπτει από μακροχρόνιες συνήθειες και επαναληπτικές συμπεριφορές, από ήθη, έθιμα και μυθολογίες του κάθε τόπου. Το μέσο μετάδοσής της είναι κυρίως η απομνημόνευση-παραλλαγή και όχι η ηχογράφηση-καταγραφή. Σε όλα αυτά διαφέρει από την εμπορική, την κλασική, ή άλλες μορφές μουσικής, ως προς το κομμάτι της πρόθεσης και της γενεσιουργού ουσίας, όπως αναφέρει πιο πάνω και ο Attali. Με κέντρο της την καθαρότητα, και χωρίς άλλο σκοπό, η παραδοσιακή μουσική καταφέρνει να είναι η μνήμη των ανθρώπων, η μυθολογία τους, ο τρόπος τους να τιμούν τους νεκρούς, τους ζωντανούς, τους ήρωες, να διαιωνίζουν την τέχνη τους, να κατευνάζουν τους φόβους τους, να μαθαίνουν να ζουν. Με λίγα λόγια η μουσική αυτή βρίσκεται στον πυρήνα της θυτικής λειτουργίας.

Ειδικότερα το δημοτικό τραγούδι, είναι ένα πολύ δυνατό μέσο που ενισχύει την αμεσότητα της απεύθυνσης, αφού εμπεριέχει τη χρήση της φωνής και κατ' επέκταση της γλώσσας. Είναι οριακά σαν κάποιος να συνομιλεί απευθείας με τα θεία, χωρίς μεσάζοντες. Σαν κάποιος να μιλάει, άλλα πιο μελωδικά. Είναι απευθείας πια η ανθρώπινη φωνή η οποία κραυγάζει, ρωτάει, αγωνιά, συμπυκνώνει μέσα της όλο το μυστήριο της ανθρώπινης ύπαρξης. Και παρότι σήμερα το τραγούδι έχει μετατραπεί σε ανταλλάξιμο εμπόρευμα περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος μουσικής, υπάρχουν ακόμα συνθήκες κάτω από τις οποίες μπορεί να αναδυθεί η θυτική του λειτουργία.

Μια τέτοια συνθήκη αποτελεί και η περίπτωση της γιαγιάς μου, η οποία χωρίς καν να το καταλαβαίνει, προσδίδει στο τραγούδι την πρωταρχική, θυτική του λειτουργία. Παρόλο που εκ των υστέρων ανακάλυψα πως τελικά τα τραγούδια που παρουσιάζεται να τραγουδάει κατά τη διάρκεια της ταινίας δεν είναι παραδοσιακά αλλά κάποιων συνθετών της εποχής εκείνης, λίγη σημασία έχει, γιατί η λειτουργία τους εδώ είναι ίδια με αυτή της παραδοσιακής μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τελευταίο τραγούδι που τραγουδά η γιαγιά, όπου όταν τη ρώτησα ποιος είναι

ο συνθέτης μου απάντησε πως πρόκειται για ένα δημοτικό τραγούδι του τόπου της που της τραγουδούσε η μητέρα της όταν ήταν παιδί. Στη μετέπειτα έρευνα που έκανα για το κομμάτι διαπίστωσα ότι λέγεται *Ο Δήμος και το καριοφύλι του* και είναι μια σύνθεση του Έλληνα συνθέτη Παύλου Καρρέρ σε ποίηση του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη.

Το ίδιο ακριβώς συνέβη και με το πρώτο τραγούδι, με τίτλο *Λίγα Λουλούδια αν θέλεις στείλε μου*. Παρότι η γιαγιά μου είπε ότι είναι παραδοσιακό κομμάτι που της τραγουδούσε ο αδερφός της ο Θανάσης, ανακάλυψα μετά πως είναι ένα foxtrots του 1939 σε μουσική Κώστα Γιαννίδη και στίχους Βασίλη Σπυρόπουλου και Πάνου Παπαδούκα από την επιθεώρηση *Βιολέττα*, τη μεγάλη επιτυχία του θιάσου Μηλιάδη Κυριακού στο θέατρο Σαμαρτζή. Παραθέτω τους στίχους του κομματιού παρακάτω:

*Κι από το φιλί πάντα πιο πολύ
μας μιλούν για αγάπη τα λουλούδια
αν σε αγαπούν τ' άνθη θα σου πουν
τα βουβά του έρωτα τραγούδια*

*Λίγα λουλούδια αν θέλεις στείλε μου
και πάλι φίλε μου απόψε
λουλούδια ο κήπος επλημμύρισε
έμπα και μύρισε και κόψε*

*Μα όμως πρόσεξε να μην πληγωθείς
κι από τ' αγκάθια του να μην ματωθείς*

Η γιαγιά λοιπόν, χωρίς να το έχει καταλάβει, έχει επαναφέρει το τραγούδι στην πρωταρχική του λειτουργία, τη θυτική λειτουργία, τραγουδώντας για κανέναν άλλο σκοπό πέρα από την ανάγκη της να τραγουδήσει. Μέσω του τραγουδιού της εισέρχεται σε ένα στάδιο ευφορίας με την κυριολεκτική έννοια, βρίσκει δηλαδή εύφορο έδαφος να υπάρξει. Κατακλύζεται από ένα συναίσθημα ελαφρότητας και απόλαυσης που οδηγεί τελικά στη λήθη. Η συνθήκη του τραγουδίσματος, είναι για αυτή μια επιστροφή στην παιδικότητα, σαν ένα δικό της προσωπικό καταφύγιο, το οποίο συγκροτείται κάθε φορά που αρχίζει το τραγούδι και που γκρεμίζεται όταν αυτό σταματάει. Το

τραγούδι λοιπόν λειτουργεί κατευναστικά. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ελάχιστο σπίτι της γιαγιάς δεν είναι ο τόπος κατοικίας της. Το ελάχιστο σπίτι της πλέον είναι το τραγούδι. Διότι εκεί περισσότερο από οπουδήποτε αλλού συγκροτείται. Αποτελεί ίσως το μόνο πραγματικά κατοικήσιμο για αυτή οίκημα. Συντονίζεται μαζί του και βρίσκει μια υπαρκτική συνάφεια που ενδεχομένως να μην μπορεί να βρεθεί οπουδήποτε αλλού. Με το τραγούδι η γιαγιά αφήνει τον εαυτό της να αφηθεί, έτσι ώστε εν τέλει να αφήσει τον ίδιο της τον εαυτό στην έξοδο από τη ζωή, χτίζοντας μια νοητή ηχητική γέφυρα ανάμεσα στην ίδια και το σύμπαν. Με μουσικούς όρους θα μπορούσαμε να ονομάσουμε *outro* τη διαδικασία αυτή, το αντίθετο του *intro* σε ένα μουσικό κομμάτι, δηλαδή αυτό της εισαγωγής.

Συγκεκριμένα, στο τελευταίο τραγούδι που τραγουδάει, (καθόλου τυχαία ακριβώς πριν το τέλος της ταινίας, σαν ένας επίλογος που συνοψίζει το νόημα) *Ο Δήμος και το καριοφύλι του*, ο αφηγητής και πρωταγωνιστής της ιστορίας διαπιστώνει πως γέρασε και πως αφού δεν έχει χορτάσει ύπνο ήρθε η ώρα να κοιμηθεί μια για πάντα για να ξεκουραστεί. Πολύ εύκολα γίνεται αντιληπτός ο παραλληλισμός ανάμεσα στον πρωταγωνιστή του κομματιού και στην ίδια τη γιαγιά ή οποία πλέον στα 96 της χρόνια περιμένει να ξεκουραστεί στους αιώνες. Οι στίχοι του κομματιού:

*Εγέρασα, μωρέ παιδιά. Πενήντα χρόνους κλέφτης
τον ύπνο δεν εχόρτασα, και τωρ', αποσταμένος
θέλω να πάω να κοιμηθώ. Εστέρεψ' η καρδιά μου.
Βρύση το αίμα το 'χυσα, σταλαματιά δε μένει.*

*Ποιος ξέρει απ' το μνήμα μου τι δένδρο θα φυτρώσει!
Κι αν ξεφυτρώσει πλάτανος, στον ίσκιο του από κάτω
θα 'ρχονται τα κλεφτόπουλα τ' άρματα να κρεμάνε.
να πλέουν τις λαβωματιές, το Δήμο να σχωράνε.*

*Τρέχα, παιδί μου, γλήγορα, τρέχα ψηλά στη ράχη
και ρίξε το τουφέκι μου. Στον ύπνο μου επάνω.*

*Άκουσ' ο Δήμος τη βοή μες στο βαθύ τον ύπνο,
τ' αγνό του χείλι εγέλασε, εσταύρωσε τα χέρια...
Ο γέρο Δήμος πέθανε, ο γέρο Δήμος πάει.*

ΤΟ ΕΛΑΧΙΣΤΟ ΠΟΙΗΜΑ

Αντί συμπεράσματος ή epilόγου, θεώρησα σημαντικό η εργασία αυτή να κλείνει με ένα ποίημα. Ο πρώτος λόγος είναι ότι από όλους τους χαρακτηρισμούς που έχω προσπαθήσει να δώσω στο εγχείρημα αυτό από την αρχή της δημιουργίας του, κατέληξα ότι μου ταιριάζει να αναφέρομαι σε αυτό σαν ένα βίντεο-ποίημα. Και αν και δεν περνάει από το χέρι μου, έτσι θα ήθελα να το αντιμετωπίζει και ο θεατής. Σαν το φευγαλέο άνοιγμα ενός παραθύρου στο σύμπαν. Και είτε το διαβάζει, είτε το ακούει, είτε το βλέπει σε μια οθόνη, να μην έχει καμία διαφορά.

Ο δεύτερος λόγος για αυτή την απόφαση, είναι ότι εκφράζομαι πάντα πιο αυθόρμητα μέσω της γραφής, και καταφέρνω να αποτυπώνω τη σκέψη μου με περισσότερη ακρίβεια, τόσο σχετικά με αυτή την ταινία, όσο και γενικότερα στη ζωή. Αυτό το αυτόματης γραφής ποίημα είναι ο καταλληλότερος τρόπος για να εκφράσω την πολλαπλότητα των νοημάτων που περικλείονται μέσα σε αυτό το έργο. Το παρακάτω ποίημα ουσιαστικά είναι μια σουρεαλιστική περιήγηση στον χώρο και τον χρόνο, στα διάφορα σπίτια μου, πραγματικά ή φανταστικά, στις επιθυμίες μου και στις μνήμες μου από το παρελθόν. Το νόημά του είναι πως μεταμορφώνεται σε έναν μακρύ διάδρομο ο οποίος οδηγεί στο *Ελάχιστο Σπίτι*. Αυτό που είναι τόσο μεγάλο ώστε να εμπεριέχει όλα τα άλλα σπίτια, και τόσο μικρό, που αν δεν κοιτάξεις προσεκτικά ούτε καν φαίνεται.

Μέσα από αυτό το εγχείρημα που πιθανώς και να αποτελεί την τελευταία ευκαιρία σύνδεσης με τη γιαγιά μου μέσω της τέχνης του κινηματογράφου, προκύπτει ότι τελικά το ελάχιστο σπίτι στο οποίο έστρεψα τους προβολείς μου δεν ήταν μόνο αυτό της γιαγιάς, άλλα και το δικό μου ελάχιστο σπίτι, αυτό που ανακαλύπτω κάθε μέρα.

Το ελάχιστο σπίτι

χθες το βράδυ ονειρεύτηκα ένα σπίτι

δεν ήταν όμως ένα σπίτι

ήταν μια Παρασκευή απόγευμα που κατεβαίνοντας από το λεωφορείο

ένιωσα τη γεύση από το δαγκωμένο καλαμάκι της μπλε πορτοκαλάδας χωρίς ανθρακικό

τόσο έντονα πλημμύρισε τη σκέψη μου

που σχεδόν πνίγηκα

χθες το βράδυ ονειρεύτηκα ένα σπίτι

είχε μεγάλα παράθυρα

η αυλή του ήταν πάνω στη άμμο

οι ακτίνες του ήλιου

το έλουζαν με αυτό το ζεστό φως
που κρύβει μέσα του όλη την ασφάλεια του κόσμου

μια ξύλινη κατασκευή σαν μονοπάτι οδηγούσε στην ακτή

την ακολούθησα

και όταν έφτασα
έμεινα για ώρα να κοιτάω τη θάλασσα

σε μια στιγμή σηκώθηκε ένα κύμα

και όταν έφτασε στο πιο ψηλό σημείο

αποκόπηκε από τη θάλασσα
και άρχισε να ανεβαίνει προς τον ουρανό
και να προχωράει

μέχρι που

ακινητοποιήθηκε ακριβώς από πάνω μου

εκατομμύρια τόνοι νερού στον αέρα
στριμωγμένοι μέσα σε έναν αόρατο κύβο

και μετά

έπεσε πάνω μου με μανία
κάνοντας έναν εκκωφαντικό θόρυβο

τόσο έντονα πλημμύρισε τη σκέψη μου

που σχεδόν πνίγηκα

και άρχισα να βυθίζομαι όλο και πιο βαθιά μέσα στο νερό

και τότε σκέφτηκα ότι η θάλασσα είναι σαν το σπίτι

μπαίνεις μέσα και σε περιέχει από όλες τις πλευρές

συμπιέζει τον χώρο

σαν το σπίτι

επιβραδύνει τις αντιδράσεις

σαν το σπίτι

έχει μέρες φουρτούνας

σαν το σπίτι

έχει μέρες που τίποτα δεν κουνιέται

σαν το σπίτι

και στον βυθό έχει μια κουζίνα με μαχαιροπίρουνα
και πιάτα και ποτηριά που επιπλέουν

μαζί με ψάρια που περνούν αργά ανάμεσα από τα ντουλάπια

μαζί και με τη μάνα μου που στο βάθος κάτι μαγειρεύει

και πιο πέρα μια πόρτα

την άνοιξα
και βρέθηκα σε ένα δωμάτιο

ήταν το παιδικό μου δωμάτιο

ανάμεσα στο τέλος μου
και την αρχή μου

υπάρχει αυτό το δωμάτιο

βρίσκεται εκεί πάρα πολλά χρόνια

από την εποχή που οι δεινόσαυροι κυριαρχούσαν πάνω στη γη
και τα πράγματα ήταν απλά

βρέθηκα σε αυτό το δωμάτιο

ήταν το παιδικό μου δωμάτιο

με είδα

καθόμουν στο κρεβάτι
και έπινα fanta μπλε χωρίς ανθρακικό

ένιωσα τέτοια ευτυχία που έκλαψα

τόσο γρήγορα πλημμύρισε ο τόπος με τα δάκρυα μου
που σχεδόν πνίγηκα

έκλαψα μέχρι που γίνανε τα δάκρυα

κοπάδι κρυστάλλινοι αουραίοι

άρχισαν να τρέχουν άναρχα προς τα κάτω

και όταν ακούμπησαν τη γη

άνοιξαν μια τρύπα

και χάθηκαν στα τρίςβαθα

συνθλίβοντας πέτρες, βράχια και λάβα στο πέρασμά τους

έσκαβαν όλο και πιο βαθιά

μέχρι που έφτασαν στο κέντρο της γης

και εκεί

στο πιο σκοτεινό σκοτάδι

υπήρχε ένα σπίτι

έκανα να ανοίξω την πόρτα

αλλά δεν πρόλαβα

με υποδέχτηκε μια καλοντυμένη αεροσυνοδός

και με κατεύθυνε προς το χολ στο εσωτερικό του σπιτιού

στο σαλόνι υπήρχε ένα μεγάλο τραπέζι με ζεστά φαγητά

και γύρω γύρω κάθονταν όλοι μου οι φίλοι

τους κοίταξα όλους έναν έναν προσεκτικά για να μην τους ξεχάσω ποτέ

και κατάλαβα τότε πως η μνήμη είναι το ελάχιστο σπίτι

και ταυτόχρονα το πιο μεγάλο

και όταν ξαναγύρισα να τους κοιτάξω
σε τέλειο κύκλο πάνω από το τραπέζι είχε σχηματιστεί ένα σύστημα από ράγες
στερεωμένες πάνω στα κεφάλια τους
που τώρα λειτουργούσαν σαν κολώνες στήριξης
και ένα τρένο έκανε αργά τον κύκλο του τραπεζιού ξανά και ξανά

και ξαφνικά τα μάτια μου δεν ήταν πια μάτια
ήταν κάμερες
που κατέγραφαν όλα όσα δε θα μπορούσα ποτέ μου να εξηγήσω με λόγια

όταν νύσταξα και είχε έρθει η ώρα να φύγω
άνοιξα την πόρτα για να βγω
αλλά βρέθηκα ακριβώς έξω από τη στάση του λεωφορείου
το είδα να απομακρύνεται
πέρασα απέναντι
έφτασα Σπύρου Μερκούρη
έκανα μια στάση στο φούρνο
2 κουλούρια και 1 φρέντο εσπρέσσο λίγη μαύρη
έστριψα Αμασειάς
έβγαλα τα κλειδιά από την τσέπη
άνοιξα την εξώπορτα
και μπήκα σπίτι

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Στη βιβλιογραφία-ταινιογραφία που παρατίθεται αλφαβητικά παρακάτω, θεώρησα σημαντικό να εντάξω όχι μόνο το υλικό που τελικά χρησιμοποιήθηκε μέσα στο κείμενο, αλλά και όσα βιβλία και ταινίες με επηρέασαν κατά τη διάρκεια της συγγραφής και συνδιαμόρφωσαν το τελικό αποτέλεσμα.

ΤΑΙΝΙΕΣ

Βροχή (Rain) (Joris Ivens, 1929)

Η τελευταία παραλία (The last resort), (Davide Del Degan, Thanos Anastopoulos, 2016)

Η φωνή του Αντώνη (Χρήστος Καπάτος, 2018)

Ο άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή (The Man with a Movie Camera) (Dziga Vertov, 1929)

Ο Νανούκ του Βορρά (Nanook of the North) (Robert Flaherty, 1922)

Πάρβας, άγριη γραμμή (Γεράσιμος Ρήγας, 2008)

Συγκάτοικοι (Εύα Στεφανή, 1998)

Σχετικά με τη Νίκαια (À Propos de Nice) (Jean Vigo, 1929-30)

Τα σημάδια του ουρανού (Μάρω Αναστοπούλου, 2016)

Χρονικό ενός Καλοκαιριού (Chronique d' un été) (Jean Rouch και Edgar Morin, 1961)

Beaches of Agnes (Agnès Varda, 2008)

Bright Levaves (Ross McElwee, 2003)

Distant Constellation (Sevaun Mizrahi, 2017)

Drifters (John Grierson, 1929)

Exotica, erotica, etc. (Ευαγγελία Κρασιώτη, 2015)

Jupiter's Wife (Michel Negroponte, 1995)

Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, 1982)

Nostalgia for the Light (Patricio Guzman, 2010)

Primary (Robert Drew, 1960)

Talking Heads (Krysztof Kieslowski, 1980)

The Leader, his Driver and the Driver's Wife (Nick Broomfield, 1991)

ΒΙΒΛΙΑ

Αταλί, Ζ. 1991. *Θόρυβοι, δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. Μτφ. Ν. Ανδριτσάνου. Εκδόσεις Κέδρος.

Στεφανή, Ε. 2017. *10 Κείμενα Για Το Ντοκιμαντέρ*. 4η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Στεφανή, Ε. 2016. *Το Παιχνίδι Της Παρατήρησης*. 1η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Calvino, I. 1985. *Mr. Palomar*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Deleuze, G. & Guattari, F. 2017. *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια, Χίλια Πλατόματα*. Μτφ. Βασίλης Πατσογιάννης. 1η έκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, σσ. 381-431.

Grimshaw A. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 129-130.