ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ

Πτυχιακή Εργασία

Ντοκιμαντέρ μικρού μήκους: خوشحال/Khosh hal

Επιβλέπουσα Διδάσκουσα: Μαρία Χάλκου

Μελίνα Σχινά ΤΧ2011018

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2022

Ντοκιμαντέρ μικρού μήκους:
خوشحال/Khosh hal

Περιεχόμενα

1. Περίληψη 3

2. Εισαγωγή 3

3. Θεωρία 5

3.1 Ορισμός του Ντοκιμαντέρ και μια σύντομη ιστορική αναδρομή 5

3.2 Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ και μια κριτική ανάλυση 8

3.3 Τρόποι Αφήγησης στο Ντοκιμαντέρ και στην ταινία خوشحال/khosh hal 12

3.5 Διαμόρφωση της αρχικής ιδέας 14

3.6 Επιρροές 14

4. Το project Circus Aid 20

4.1 Οι δραστηριότητες 25

5. Μέθοδος 27

5.1 Χρόνος 27

5.2 Τεχνικά Μέσα 28

5.3 Γυρίσματα 28

5.4 Μοντάζ 30

5.5 Ήχος 32

7. Συμπεράσματα 34

8. Βιβλιογραφία 35

8.1 Φιλμογραφία 36

8.2 Δισκογραφία 37

1. Περίληψη

Αντικείμενο της πτυχιακής εργασίας είναι η δημιουργία μιας ταινίας μικρού μήκους εντός του φάσματος του ντοκιμαντέρ. Θέμα της ταινίας είναι ένα εργαστήρι τσίρκου στο πλαίσιο της ΜΚΟ Circus Aid που πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 2021 στα Ιωάννινα. Στο εγχείρημα συμμετείχαν άνθρωποι όλων των ηλικιών αλλά κυρίως παιδιά που διέμεναν την περίοδο αυτή στον προσφυγικό καταυλισμό του Κατσικά Ιωαννίνων. Το παρακάτω συνοδευτικό γραπτό μέρος της εργασίας έχει ως στόχο τη θεωρητική υποστήριξη και παρουσίαση του ντοκιμαντέρ όπως και την ανάλυση της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε.

2. Εισαγωγή

Η γραπτή εργασία έχει ως σκοπό την παρουσίαση μιας ταινίας μικρού μήκους με τον τίτλο *khosh hal (*خوشحال*),* που εντάσσεται στο φάσμα του ντοκιμαντέρ και έχει διάρκεια 15 λεπτά. Το θέμα της ταινίας αφορά ένα κινούμενο εργαστήριο τσίρκου που στήνεται στο πλαίσιο της ΜΚΟ Circus Aid και αναλαμβάνει δραστηριότητες με ανθρώπους οι οποίοι έχουν εκτοπιστεί από την πατρίδα τους. Η δράση της οργάνωσης στηρίζεται στο θεραπευτικό υπόβαθρο της δημιουργικής απασχόλησης και στοχεύει στην αποκατάσταση ανθρώπων που έχουν βιώσει τραύμα σωματικά αλλά και ψυχικά. Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το υπόβαθρο, το ντοκιμαντέρ πραγματεύεται και τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε η συμμετοχή στο εργαστήρι αυτό συναισθηματικά για τα παρευρισκόμενα άτομα. Ο τίτλος خـوشـحال*/khosh hal* προέρχεται από τη περσική γλώσσα, τα λεγόμενα φαρσί, και η ελεύθερη μετάφραση της λέξης είναι η «χαρά» στα ελληνικά.

Στο κείμενο που ακολουθεί επιχειρείται η ανάλυση της διαδικασίας υλοποίησης της ταινίας από τη συλλογική πορεία που διανύθηκε και πώς αυτή προέκυψε εξ αρχής, την επαφή που είχα με τους συμμετέχοντες και την όλη διαδικασία, όπως και μετέπειτα το στάδιο του μοντάζ αλλά και της επεξεργασίας του ήχου και της ηχητικής επένδυσης. Επιπλέον θα αναφερθώ και σε στοιχεία της θεωρίας του κινηματογράφου και του ντοκιμαντέρ τα οποία στάθηκαν επιρροές στη λήψη αποφάσεων αλλά και στις επιλογές που ολοκληρώνουν το πρακτικό σκέλος της εργασίας.

Σχετικά με το θεωρητικό υπόβαθρο, επιχειρείται ο ορισμός του ντοκιμαντέρ, κάτι που γίνεται σε σχέση με τη μυθοπλασία και την πραγματικότητα, καθώς το ντοκιμαντέρ καταλαμβάνει έναν ενδιάμεσο χώρο. Πολλοί θεωρητικοί έχουν προσπαθήσει να ορίσουν το ντοκιμαντέρ και θα αναφερθώ σε μερικούς από αυτούς μέσα από μια μικρή ιστορική αναδρομή. Καθώς το project το

οποίο κινηματογραφήθηκε για τη δημιουργία του ντοκιμαντέρ και είναι μέρος της πτυχιακής εργασίας έχει κοινωνικό χαρακτήρα, και η στάση που επέλεξα να έχω απέναντι στο θέμα εξαρτάται κι επηρεάζεται από τις δουλειές που ήδη έχουν γίνει, θα αναφερθώ στο κοινωνικό ντοκιμαντέρ, στη φωτογραφία όσο και στον κινηματογράφο τεκμηρίωσης, αλλά θα παραθέσω και μια κριτική ανάλυση του δυτικού βλέμματος πάνω στο διαφορετικό, το «άλλο». Οι κοντά στα δύο εκατομμύρια πρόσφυγες που δραπέτευαν από τον πόλεμο στη Συρία το 2014-2016 και με κίνδυνο της ζωής τους διέσχιζαν την Μεσόγειο, πυροδότησε έναν σχεδόν θα το λέγαμε τουρισμό καταγραφής, με τα ΜΜΕ φυσικά να αναπαράγουν ένα χείμαρρο εικόνων του πόνου και της καταστροφής.

Το ντοκιμαντέρ خوشحال*/khosh hal* αντλεί στοιχεία από τον «κινηματογράφο της παρατήρησης», το «ποιητικό ντοκιμαντέρ», το «συμμετοχικό ντοκιμαντέρ». Δεν κατατάσσεται σε ένα μοναχά είδος ή τρόπο προσέγγισης, κατά συνέπεια αποτελεί ένα υβρίδιο των παραπάνω. Η ταινία είναι μια παρατηρητική ματιά πάνω στο εργαστήρι τσίρκου, κατ' επέκταση όμως επεξεργάζεται τον συναισθηματικό χώρο μέσα στον οποίο συμβαίνει αυτό. Αυτό επιτυγχάνεται τοποθετώντας τον εαυτό μου και τον συλλογισμό μου μέσα στο ντοκιμαντέρ μέσω της τεχνικής του voice over η οποία φέρει κι ένα αναστοχαστικό στοιχείο. Υπάρχουν κάποια έργα στα οποία έχω στραφεί πολύ συγκεκριμένα μετά τη διαμόρφωση της αρχικής ιδέας, ιδίως στο στάδιο του μοντάζ. Αυτά είναι το *Reassemblage* (1982) της Trinh T. Minh Ha, το *Surplus: Terrorized into being Consumers* (2003) του Erik Gandini, καθώς και το *Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids* (2004) της Zana Briski και του Ross Kauffman. Το στάδιο του μοντάζ ήταν και το πιο καθοριστικό της όλης διαδικασίας καθώς τα γυρίσματα έγιναν χωρίς τη συγγραφή σεναρίου. Στην ουσία το υλικό το ίδιο με καθοδήγησε στην κατασκευή της δομής της ταινίας. Το δεύτερο στάδιο της μεταπαραγωγής ήταν αυτό του ήχου, όπου δημιουργήθηκε πρωτότυπη μουσική επένδυση, αλλά και της ηχογράφησης της αφήγησης και επεξεργασίας του φυσικού ηχοτοπίου.

Η τέταρτη ενότητα αφιερώνεται στη περιγραφή του προγράμματος Circus Aid, από τις βάσεις του στην εργοθεραπεία έως τον χώρο που το φιλοξένησε στα Ιωάννινα, τον Οκτώβρη του 2021, και τους ανθρώπους που βοήθησαν να υλοποιηθεί. Περιγράφονται οι δραστηριότητες και τα παιχνίδια που αποτελούσαν το καθημερινό πρόγραμμα στα οποία βασίστηκε και η ταινία.

Παρακάτω θα αναλυθεί περαιτέρω η πρακτική διαδικασία, από τον χρόνο που κράτησε όλη η εκπόνηση της πτυχιακής, τη διαδικασία των γυρισμάτων και τον εξοπλισμό που χρησιμοποιήθηκε.

3. Θεωρία

3.1 Ορισμός του Ντοκιμαντέρ και μια σύντομη ιστορική αναδρομή

«Ντοκιμαντέρ, γιατί η πραγματικότητα είναι οργανωμένη σε μια εξήγηση του εαυτού της»
Trinh T. Minh-ha, *Reassemblage* (1982)

Ντοκιμαντέρ σύμφωνα με την Cowie[1], είναι η αναπαράσταση της βιωμένης πραγματικότητας μέσα από το καταγεγραμμένο ντοκουμέντο, η αλήθεια του οποίου, εξασφαλισμένη από τη μηχανική αναπαραγωγή του, καθορίζεται από τη σχέση του με το πρωτότυπο. Το ντοκιμαντέρ προσπαθεί να κατοχυρωθεί ως το μέσο για την αντικειμενική ανάγνωση του κόσμου και συνδέεται στενά με την ανάπτυξη της τεχνολογίας,. Η ιδέα βέβαια μιας εξ ολοκλήρου αντικειμενικής καταγραφής του κόσμου κυνηγά το σινεμά από τις απαρχές του. Η προβληματική σε αυτή τη προσέγγιση ξεκινά από την ίδια την φύση του κινηματογραφικού μέσου κι αναπτύσσεται σε πολλά κείμενα διαφορετικών θεωρητικών του κινηματογράφου στα οποία επιχειρηματολογούνται αφενός η σχέση αυτή του ντοκιμαντέρ με την πραγματικότητα και αφετέρου ο διαχωρισμός του από τις ταινίες μυθοπλασίας.[2]

Σύμφωνα με τον Grierson[3] το ντοκιμαντέρ ορίζεται ως η δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας και με αυτόν τον διαχωρισμό κατατάσσεται ως διακριτό καλλιτεχνικό είδος. Ο ορισμός αυτός έχει μια βασική αδυναμία: είναι αρκετά αόριστος. Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο μυθοπλασίας, το ντοκιμαντέρ είναι εξαιρετικά δύσκολο να οριοθετηθεί ξεκάθαρα καθώς μορφολογικά και θεματικά είναι εξαιρετικά πλούσιο και ετερογενές.[4]

Ο Vaughan[5] έρχεται να προσθέσει πως το κάθε ένα από αυτά τα έργα είναι ένα χειροποίητο εργαλείο για την ερμηνεία της πραγματικότητας και αυτό που κάνει μια ταινία ντοκιμαντέρ είναι το πώς την παρακολουθούμε. Επομένως αυτό που προσδιορίζει το ντοκιμαντέρ και συγχρόνως το

---

[1] Η Elizabeth Cowie είναι βρετανίδα ακαδημαϊκός, συγγραφέας και επίτιμη καθηγήτρια κινηματογραφικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Κεντ.

[2] Cowie. 2011: 19

[3] Ο John Grierson (1898-1972) ήταν Σκωτσέζος ντοκιμαντερίστας, ο οποίος είναι πρωτοπόρος του βρετανικού και καναδικού ντοκιμαντέρ. Το 1926, ο Grierson επινόησε τον όρο «ντοκιμαντέρ» σε μια κριτική για το *Moana* του Robert J. Flaherty.

[4] Στεφανή, 2016: 22.

[5] Ο Dai Vaughan (1933-2012) ήταν βρετανός σκηνοθέτης, μοντέρ και θεωρητικός του κινηματογράφου τεκμηρίωσης.

διαχωρίζει από τα υπόλοιπα κινηματογραφικά είδη είναι ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνεται από τους θεατές. [6]

Μια από τις πρώτες ταινίες η οποία ιστορικά ορίζει τη γέννηση του ντοκιμαντέρ ως είδος κινηματογράφου είναι ο *Νανούκ του Βορρά* (*Nanook of the North* ,1922*)* του Robert J. Flaherty. Ο Flaherty υιοθέτησε τόσο το στιλ μοντάζ όσο και τη δραματική δομή της ταινίας μυθοπλασίας, ενώ παράλληλα δανείστηκε τους χαρακτήρες και την πλοκή του από τη ζωή των Εσκιμώων Ινουίτ τους οποίους κινηματογραφούσε. Ο Flaherty διαπίστωσε ότι αν μια σκηνή γυριζόταν και μονταριζόταν όπως μια ταινία μυθοπλασίας, μπορούσε να δημιουργήσει ένταση και προσδοκία γύρω από σχεδόν οποιαδήποτε διαδικασία, από την κατασκευή ενός ιγκλού μέχρι το κυνήγι με καμάκι ενός θαλάσσιου ίππου.[7]

Την ίδια περίοδο στο αντίπαλο μέρος του κόσμου ο Dziga Vertov υποστήριξε ότι ο αληθινός κομμουνιστής καλλιτέχνης πρέπει να αντιμετωπίζει την πραγματικότητα *όπως υπάρχει*, χωρίς να κρύβεται από τα γεγονότα ούτε να συγκαλύπτει τα προβλήματα.[8] Φυσικά και ο ίδιος είχε επίγνωση του μέσου και των αποφάσεων που περιόριζαν αυτή την άμεση και αντικειμενική καταγραφή της ζωής όπως συμβαίνει. Στοιχεία όπως η οπτική γωνία ή το μοντάζ και η κινηματογραφική αφήγηση έγιναν ισχυρά εργαλεία με τα οποία προωθήθηκε η προπαγάνδα της Σοβιετικής Ένωσης.

Στη συνέχεια με την ανάπτυξη των κινηματογραφικών μηχανών των 16mm, που μπορούσαν εύκολα να κρατηθούν στο χέρι, σε συνδυασμό με τον φορητό και συγχρονισμένο ήχο στα τέλη της δεκαετίας του 1950, οι σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ μπορούσαν να κινηθούν με μεγαλύτερη ελευθερία, ακολουθώντας τα γεγονότα και τους ανθρώπους κατά βούληση, κινηματογραφώντας ό,τι συνέβαινε ενώ συνέβαινε.[9]

Αυτό έδωσε την ώθηση σε κινηματογραφιστές να δουν και να αντιληφθούν το μέσο τους εντελώς διαφορετικά, αποδομώντας τη μέχρι τότε καθιερωμένη φόρμα και τις συνήθεις πρακτικές όπως ο εκ των προτέρων σχεδιασμός, το σενάριο, η σκηνοθεσία, ο φωτισμός, η αναπαράσταση και η λήψη συνεντεύξεων.[10] Τη δεκαετία του 1960 γεννιέται το Direct Cinema (άμεσος κινηματογράφος) στην Αμερική και το Cinéma Vérité (κινηματογράφος αλήθεια) στη Γαλλία. Στόχος των

---

[6] Στεφανή, 2016: 30.

[7] Cousins, MacDonald, 2014:102.

[8] McLane, 2012: 45.

[9] Cowie, 2011: 20.

[10] Aufderheide, 2007: 45.

κινηματογραφιστών του Direct Cinema ήταν να καταγράψουν με αυθεντικό τρόπο τη ζωή, χωρίς να εμπλέκονται στις δράσεις που εξελίσσονται. Να σημειωθεί εδώ ότι αυτό που δεν αλλάζει με την έλευση των διαφόρων τεχνολογικών επιτευγμάτων είναι το γεγονός ότι ο/η δημιουργός έχει τον έλεγχο πάνω στο τελικό αποτέλεσμα. Από το στάδιο των γυρισμάτων ακόμα επιλέγει την πληροφορία που θα μπει στο κάδρο του και αποκλείει όλα τα υπόλοιπα ορίζοντας με αυτόν τον τρόπο ποια πτυχή της πραγματικότητας θα αντιπροσωπεύσει στην ταινία του. Αυτό που δεν μπορεί να ελέγξει πλήρως σύμφωνα με τον Nichols είναι το βασικό του αντικείμενο, την Ιστορία[11], για τον λόγο θα προσθέσω ότι ο δημιουργός ανήκει σε αυτήν ως αναπόσπαστο κομμάτι.

Τα κινήματα Direct Cinema και Cinéma Vérité υπήρξαν οι βασικές επιρροές του επερχόμενου Κινηματογράφου της Παρατήρησης (Observational Cinema) ο οποίος αναπτύσσεται σαν διακριτό είδος τη δεκαετία του 1970 σε ακαδημαϊκό πλαίσιο, κατά την αναζήτηση μιας μεθόδου η οποία μπορούσε να αποτελέσει εθνογραφικό εργαλείο ενώ στηριζόταν στην κινηματογραφική γλώσσα. Εμπνέεται από δυο βασικές μεθόδους της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, την επιτόπια έρευνα και τη συμμετοχική παρατήρηση.[12] Οι εισηγητές του όρου ήταν ο Colin Young και ο David MacDougall. Ο Young όντας θεωρητικός έγραψε το 1995 το κείμενο το οποίο αναγνωρίστηκε ως το μανιφέστο της προσέγγισης αυτής με τίτλο *Observational Cinema*.[13]

Η στροφή του MacDougall προς μια παρατηρητική προσέγγιση του επέτρεψε να εκθέσει στην ταινία του *With Morning Hearts* (2001) τη διαδικασία της κοινωνικοποίησης ως σημαντικά πιο σύνθετη από ό,τι απλώς η τυπική διδασκαλία, αποκαλύπτοντας έτσι ένα από τα μεγάλα πλεονεκτήματά της παρατήρησης, τη μετάδοση της βιωματικής γνώσης.[14]

Η επόμενη γενιά σκηνοθετών που υπήρξαν μαθητές των παραπάνω κι επηρεάστηκαν από τους δυο αυτούς πρωτοπόρους συνέχισαν τον κινηματογράφο της παρατήρησης μπολιάζοντας την προσέγγιση με το δικό τους κινηματογραφικό ύφος[15]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Sean McAllister που στο *Syrian Love Story* (2015) παρακολουθεί, σε μια περίοδο πέντε ετών, τη ζωή μιας οικογένειας από τη Συρία και το ταξίδι τους καθώς δραπετεύουν από τον πόλεμο και αναζητούν την πολιτική ελευθερία. Στη διάρκεια αυτής της πενταετίας ο σκηνοθέτης αναπτύσσει

---

[11] Nichols: 1991, 17.

[12] Στεφανή, 2016: 46-47.

[13] Heneley, 2018: 157.

14 Grimshaw, 2002: 88.

[15] Στεφανή, 2016: 50.

μια προσωπική σχέση με τους ανθρώπους που κινηματογραφεί η οποία γίνεται μέρος της αφήγησης.

3.2 Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ και μια κριτική ανάλυση

Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ έχει της ρίζες του στα τέλη του 19ου αιώνα με τη χρήση της φωτογραφίας ως μέσου τεκμηρίωσης τρεχόντων κοινωνικών ζητημάτων. Πρωτεργάτες στο κοινωνικό ντοκιμαντέρ ήταν φωτογράφοι όπως ο Jacob Riis και Lewis Hine που φωτογράφιζαν μειονότητες των μη προνομιούχων προκειμένου να ευαισθητοποιήσουν το κοινό για τα προβλήματα των ανθρώπων που βρίσκονταν σε ανάγκη.

Το 1890 ο Riis κατέγραψε τις συνθήκες διαβίωσης των ανέργων και των αστέγων πολλοί από τους οποίους ήταν μετανάστες και ζούσαν σε συνθήκες ακραίας φτώχειας. Στη δουλειά του *How the Other Half Lives* στέκεται με το μέρος των ανθρώπων που φωτογραφίζει απευθυνόμενος στη συλλογική κοινωνική συνείδηση.



Εικόνα 1. Lewis Wickes Hine, *Spinner Girl*, 1908

Το 1908 η Εθνική Επιτροπή Παιδικής Εργασίας (NCLC)[16] προσέλαβε τον Lewis Hine[17] για να καταγράψει την παιδική εργασία στην αμερικανική βιομηχανία, η οποία ήταν ευρέως διαδεδομένη

[16] Το National Child Labor Committee οργανώθηκε στις 25 Απριλίου 1904 σε μια μαζική συνάντηση στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης, στην οποία συμμετείχαν άνδρες και γυναίκες πολίτες που ανησυχούσαν για τη δυσχερή θέση των εργαζόμενων παιδιών.

[17] Ο Lewis Hine ήταν καθηγητής της κοινωνιολογίας και υποστήριζε τη φωτογραφία ως εκπαιδευτικό εργαλείο.

στις ΗΠΑ στις αρχές του 20ού αιώνα. Το έργο των Riis και Hine είχε πολιτική επιρροή και άμεσα αποτελέσματα. Οι παραγκουπόλεις του Mulberry Bend στη Νέα Υόρκη κατεδαφίστηκαν και χτίστηκαν σπίτια για τη στέγαση των ανθρώπων, ενώ επίσης δημιουργήθηκαν σχολεία κι εκπαιδευτικά προγράμματα. Η επιρροή του έργου του Hine κορυφώθηκε με τον νόμο Keating-Owen Act του 1916 κατά της παιδικής εργασίας, ο οποίος όμως καταργήθηκε λίγο μετά την είσοδο των ΗΠΑ στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.[18] Στις αρχές του 20ού αιώνα η Farm Security Administration (FSA) προσέλαβε φωτογράφους όπως τον Walker Evans και τη Dorothea Lange για να αποτυπώσουν τη φτώχεια και τη δυσχερή κατάσταση που βίωναν οι κάτοικοι των αγροτικών περιοχών των ΗΠΑ κατά τη Μεγάλη 'Υφεση[19] του 1929. [20]

Στον κινηματογράφο το κοινωνικό ντοκιμαντέρ αποτελεί μια εξίσου ξεχωριστή κατηγορία. Ο κινηματογράφος της Παρατήρησης όπως αναφέρθηκε παραπάνω αντιμετωπίζεται από την δεκαετία του '70 και μετά ως πολύτιμο εθνογραφικό εργαλείο σε ακαδημαϊκά πλαίσια. Το 1967 στον Καναδά αρχίζει η λειτουργία ενός προγράμματος με τίτλο Challenge for Change το οποίο έδωσε τη δυνατότητα στους πολίτες να παράγουν τις δικές τους ταινίες. Με σκοπό τη δημιουργία ενός διαλόγου με τις κυβερνητικές υπηρεσίες που εμπλέκονταν σε κοινωνικά προγράμματα, έμπαιναν στη θέση των σκηνοθετών οι ίδιοι οι άνθρωποι που συμμετείχαν σε αυτά τα κοινωνικά προγράμματα.

Από αυτή τη συνεργασία προέκυψε μια ταινία με τίτλο *You Are on Indian Land* (1969). Οι ιθαγενείς της φυλής Mohawk κινηματογράφησαν τη διαμαρτυρία τους κατά του κλεισίματος μιας διασυνοριακής γέφυρας που χρησιμοποιούνταν για την αφορολόγητη διέλευσή τους από και προς τις ΗΠΑ, χάρις σε μια ειδική συμφωνία ζωτικής σημασίας. Μετά τη προβολή της ταινίας και μέσα από τις συζητήσεις που προέκυψαν ανάμεσα στις διαφορετικές ομάδες διαδηλωτών και κυβερνητικών εκπροσώπων, αποφασίστηκε να παραμείνει ανοιχτή η γέφυρα.[21]

Διαπιστώνεται λοιπόν η σημαντική λειτουργία που έχει το ντοκιμαντέρ κοινωνικά με το να δίνει φωνή σε ανθρώπους μειονοτήτων, μη προνομιούχους κι ανθρώπους που δεν διαθέτουν τα μέσα. Από το 1970 μέχρι σήμερα θα παραχθούν ταινίες που εκπροσωπούν, ανάμεσα σε άλλα, θρησκευτικές και εθνικές μειονότητες, μειονότητες ταξικών στρωμάτων, γυναίκες και

---

[18] William, Rice, William, Mulligan, 2012: 575.

[19]Great Depression ονομάστηκε η οικονομική κρίση στις ΗΠΑ τη δεκαετία του '30.

[20] William, Rice, William, Mulligan, 2012: 595-597.

[21] McLane, 2012: 262-263.

σεξεργάτριες, LGBTQ άτομα, μετανάστες, άτομα με αναπηρίες, όλων των ειδών οι υποκουλτούρες στο όνομα της αποδοχής του Άλλου (the Other).[22]

Ο όρος Otherness (Ετερότητα) εμπεριέχει μια διχοτομία, η οποία ανάγεται στο *εμείς (οι παρατηρητές)* και *αυτοί (οι παρατηρηθέντες)*. Σύμφωνα με την δυτική οπτική της εθνογραφίας λοιπόν, το Άλλο τοποθετείται ως διαφορετικό και, εμμέσως, κατώτερο. Στο μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του, το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ έχει κατασκευαστεί ως μια αναπαραστατική πρακτική στην οποία απεικονίζεται ο πολιτισμός του μη λευκού και μη δυτικοποιημένου άλλου.[23]

Στο *Reassemblage* η Trinh T. Minh-ha αποδομεί ακριβώς αυτό το δυτικό εθνογραφικό βλέμμα. Το κλασικό εθνογραφικό πλάνο αποδομείται μέσα από το μοντάζ του ήχου, αλλά και τη χρήση voice over, στο οποίο ακούγεται ο σχολιασμός της σκηνοθέτιδας που προσπαθεί να εισάγει με αυτόν τον τρόπο το κοινό της σε μια αναστοχαστική συλλογιστική σχετικά με το μέσο αλλά και με τον τρόπο που αυτό προσλαμβάνεται.

«Δεν σκοπεύω να μιλήσω γι' αυτό. Απλά να μιλήσω κοντά.», Reassemblage

Ενώ υπάρχουν πολλές δουλειές που ασκούν κριτική στο βλέμμα της Δυτικής Αποικιοκρατίας δεν μπορούμε να πούμε σε καμία περίπτωση ότι τα πράγματα έχουν αλλάξει. Η κριτικός και ιστορικός Τέχνης Dominique Baqué γράφει στο *9 Lives Magazine* για τις φωτογραφίες του Sebastião Salgado και την εμπορική αισθητικοποίηση του πόνου των Άλλων, καθώς αυτές απευθύνονται στο συμπονετικό κοινό της προνομιούχας Δύσης. Η προσέγγιση αυτή κατά την ίδια «αποδεικνύεται μια ηθική απάτη και η συμπόνια ένας από τους πιο επικίνδυνους εχθρούς του πολιτικού αγώνα.»[24] Η Susan Sontag[25] στο δοκίμιό της *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων* γράφει: «Είμαι δύσπιστη απέναντι στη συμπόνια που προκαλούν οι φωτογραφίες και την οποία δεν προεκτείνει κανένας προβληματισμός».[26]

Η φετιχοποίηση του Άλλου στα ΜΜΕ του δυτικού κόσμου είναι κάθε άλλο παρά μηδαμινή. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκε, κινηματογραφήθηκε και φωτογραφίστηκε η ανθρωπιστική κρίση του 2014-2016 στην Μεσόγειο κατά τη διέλευση των προσφύγων πολέμου από τη Συρία,

---

[22] The Other, το Άλλο, στη φιλοσοφία προσδιορίζει τον άλλο άνθρωπο, αυτόν που αντιλαμβανόμαστε έξω από τον εαυτό μας.

[23] Beattie, 2004: 1-2.

[24] Baqué, 2022.

[25] Susan Sontag (1933-2004) ήταν Αμερικανή συγγραφέας, φιλόσοφος και πολιτική ακτιβίστρια.

[26] Sontag, 2004: 84.

αλλά και μεταναστών άλλων χωρών της Νοτιοδυτικής Ασίας, έχει αφήσει το αποτύπωμά του στην μνήμη μου και επίσης έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην προσέγγιση που επέλεξα για το ντοκιμαντέρ خـــوشـــحال/*khosh hal*. Θεωρώ ότι ο χείμαρρος τον εικόνων που προβλήθηκαν παντού κατά τη διάρκεια της κρίσης και μετά είναι για μένα αμφισβητούμενο αν είναι ηθικά τραβηγμένες εξ αρχής. Κατά δεύτερον, το αποτέλεσμα της υπερπροβολής μαζί με τις ρητορικές φόβου στα ΜΜΕ των Ευρωπαϊκών χωρών φάνηκε να είναι κάτι σαν μούδιασμα, αναισθησία μπροστά στη φρίκη που έζησαν και ζουν οι άνθρωποι αυτοί.



Εικόνα 2&3. Richard Mosse. *Incoming.* video εγκατάσταση 2017

Ο Richard Mosse το 2014-2017 κινηματογραφεί πρόσφυγες στο δυσχερές ταξίδι τους στη Μεσόγειο με μια κάμερα που καταγράφει τη θερμότητα και η οποία συνήθως χρησιμοποιείται ως εργαλείο εντοπισμού στον στρατό. Οι εικόνες που προκύπτουν δείχνουν τους ανθρώπους μέσα από το υπέρυθρο φίλτρο κάνοντας τα πρόσωπα να παραμορφώνονται. Η αισθητικοποίηση εδώ προκαλεί μια αντίθετη αντίδραση από αυτή που θέλουν να προκαλέσουν οι φωτογραφίες του Salgado. Είναι προφανές ότι και οι δυο χρησιμοποιούν την εξουσία τους και το προνόμιό τους απέναντι στη θέση των ανθρώπων που φωτογραφίζουν σε αυτές τις συνθήκες. Κριτικοί τέχνης

όπως η Brett Rogers και η Alona Pardo [27] δηλώνουν ότι ο Mosse εξερευνά τα όρια του μέσου του ντοκιμαντέρ, φαίνεται όμως να εξερευνά και τα όρια της εκμετάλλευσης. Η απόσταση του κοινού του Mosse από το «Άλλο» γίνεται ακόμη μεγαλύτερη καθώς τα πρόσωπα αποκτούν εξωπραγματικά χαρακτηριστικά - μη ανθρώπινα, χωρίς τη συγκατάθεσή τους και πάλι απεικονισμένα για το βλέμμα κάποιου ανώτερου που δεν έχει παρά να προσφέρει τον οίκτο του.

Ήταν εξ αρχής σημαντικό για μένα να πάρω τη συγκατάθεση όλων όσων θα κινηματογραφούσα στα Ιωάννινα και στη συνέχεια να κρατήσω μια διακριτική στάση, κυρίως γιατί ήθελα να σεβαστώ την ιδιωτικότητα των ανθρώπων, οπότε και επέλεξα να μην έχω κύριους χαρακτήρες μέσα από τους οποίους θα εκτυλίσσεται η όποια πλοκή. Αυτό με ώθησε σε μια πιο ποιητική προσέγγιση με πολλά κοντινά πλάνα που αποτυπώνουν κίνηση ή λεπτομέρειες. Επίσης στο μοντάζ προσπάθησα να βρεθεί ένας σχεδόν μουσικός ρυθμός και η διαισθητική τοποθέτηση και διαδοχή των εικόνων να αποδώσει έναν εμπειρικό συναισθηματικό χώρο του οποίου ήμουν μέρος κι εγώ.

3.3 Τρόποι Αφήγησης στο Ντοκιμαντέρ και στην ταινία خوشحال/khosh hal

Στο πρώτο του βιβλίο ο θεωρητικός κινηματογράφου Bill Nichols ομαδοποιεί επιτυχώς τις διαφορετικές απόψεις και κινηματογραφικές επιλογές σκηνοθετών ντοκιμαντέρ σε τέσσερις ομάδες τις οποίες ονομάζει τρόπους. Οι τέσσερις αντιπροσωπευτικοί τρόποι προσέγγισης, που αφορούν την αναπαράσταση της πραγματικότητας, αποτελούν τα κυρίαρχα οργανωτικά μοτίβα γύρω από τα οποία δομούνται τα περισσότερα *κείμενα*[28] και συνήθως συναντώνται συνδυαστικά στο ντοκιμαντέρ: ο τρόπος της έκθεσης, της παρατήρησης, ο διαδραστικός/συμμετοχικός τρόπος και ο επιτελεστικός τρόπος.[29] Μια δεκαετία αργότερα, στο ολοκληρωμένο του έργο, ο Nichols προσθέτει τον ποιητικό και αναστοχαστικό/αυτοαναφορικό τρόπο που αφορούν άμεσα και την παρούσα εργασία .

Τρόπος της Έκθεσης (expository mode): Συναρμολογεί θραύσματα του ιστορικού κόσμου σε ένα πλαίσιο περισσότερο ρητορικό ή επιχειρηματολογικό παρά αισθητικό ή ποιητικό. Απευθύνεται άμεσα στο κοινό μέσω του λόγου, με τίτλους ή αφηγήσεις σε voice over που προτείνουν μια οπτική, προωθούν ένα επιχείρημα ή αφηγούνται την ιστορία σαν παντογνώστες αφηγητές που δεν αποκαλύπτονται ποτέ στο κοινό.

---

[27] Brilliant Ideas Ep. 75, Bloomber Markets and Finance: 2018.

[28] Κείμενα εδώ νοούνται οποιεσδήποτε μορφές καταγραφής που μπορούν να αναγνωσθούν με κάποιο τρόπο.

[29] Nichols, 1991:32.

Ο τρόπος της παρατήρησης (observational mode): Εδώ ο/η κινηματογραφιστής/στρια λειτουργεί διακριτικά παρατηρώντας το θέμα του και τη ροή των πραγμάτων χωρίς να διακόπτει την δράση.

Ο τρόπος της διάδρασης ή συμμετοχικός τρόπος (interactive/participatory mode): Δίνει έμφαση στην αλληλεπίδραση μεταξύ κινηματογραφιστή/στριας και υποκειμένου και στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους. Η κινηματογράφηση πραγματοποιείται μέσω συνεντεύξεων ή άλλων μορφών ακόμη πιο άμεσης συμμετοχής. Συχνά συνδυάζεται με αρχειακό υλικό για την εξέταση ιστορικών ζητημάτων.[30]

Ο αναστοχαστικός ή αυτοαναφορικός τρόπος (reflexive mode): Δίνεται έμφαση στο ίδιο το μέσο, την υλικότητά του, τα όρια και τους περιορισμούς της κινηματογραφικής συνθήκης για να υπενθυμίσει στο κοινό πως αυτό που βλέπει είναι μόνο η αναπαράσταση της πραγματικότητας και όχι ολόκληρη η αλήθεια.

Ο ποιητικός τρόπος (poetic mode):Πειραματικό ντοκιμαντέρ που ξεφεύγει από την παραδοσιακή αφηγηματική δομή και ακολουθεί μια πιο πρωτοποριακή προσέγγιση, κοντά στην avant-garde. Υπάρχει έμφαση στη ματιά του καλλιτέχνη και της καλλιτέχνιδας, σε μια υποκειμενική και όχι αντικειμενική οπτική γωνία. Μέσω του ρυθμού του μοντάζ, οι εικόνες διαδέχονται η μια την άλλη στοχεύοντας σε κάποιο συναίσθημα παρά στη γραμμική εξιστόρηση της πραγματικότητας.

Ο επιτελεστικός τρόπος (performative mode): Η προσέγγιση γίνεται αυτοβιογραφική, όπου ο/η δημιουργός λαμβάνει μέρος στο θέμα προς κινηματογράφηση, κι εξιστορεί από μια πολύ προσωπική ματιά ό,τι αφορά τον μικρόκοσμο της ταινίας.

Στο ντοκιμαντέρ خـوشـحال*/khosh hal* συνδυάζονται στοιχεία από τον τρόπο της παρατήρησης, του ποιητικού και συμμετοχικού καθώς και του αναστοχαστικού τρόπου.

Η λογική που ακολουθήθηκε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ήταν να κρατηθεί κατά βάση μια διακριτική στάση απέναντι στους ανθρώπους και τα δρώμενα, με την κάμερα να παρατηρεί τη δράση από το στήσιμο του θόλου έως τις διάφορες δραστηριότητες (μαθήματα και παιχνίδια). Δεν ακολούθησα σενάριο, όμως με ενδιέφερε να αποτυπώσω όσο πιο διακριτικά αλλά ταυτόχρονα και όσο πιο κοντά μπορούσα τη δράση και το αποτέλεσμά της, όπως φαινόταν στις αντιδράσεις κι εκφράσεις επάνω στα πρόσωπα. Στοιχεία τα οποία αναζητούσα κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης ήταν η κίνηση και η σωματικότητα, κι έτσι κατέληξα σε ένα πιο κλειστό κάδρο, αφαιρετικό σχεδόν, μέσα από το οποίο θα μπορούσα να εστιάσω σε λεπτομέρειες.

[30] Nichols, 2010: 34.

Οι αρμοδιότητες που είχα μέσα στο εργαστήρια ως συντονίστρια και δασκάλα με έκαναν κομμάτι του όλου project οπότε εκτός από το ότι φαίνομαι και βρίσκομαι η ίδια μέσα στη ροή, έχω αναπτύξει σχέσεις με τα παιδιά και τις συναδέλφους μου, που βέβαια παίζουν μεγάλο ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα. Η προσέγγιση που τελικά, στο στάδιο της επεξεργασίας του μοντάζ και του υλικού, φαίνεται να υπερισχύει είναι ο ποιητικός τρόπος, από την άποψη ότι στόχος του ντοκιμαντέρ γίνεται η εισαγωγή του κοινού σε ένα εμπειρικό και συναισθηματικό πλαίσιο διεργασίας. Έμφαση σε αυτόν τον βιωματικό χώρο δίνει και η αφήγηση voice over σε πρώτο πρόσωπο, όπου μιλάω για μια δική μου εσωτερική επεξεργασία της όλης διαδικασίας.

3.5 Διαμόρφωση της αρχικής ιδέας

Η διαδικασία εκπόνησης της πτυχιακής από το στάδιο της αρχικής ιδέας έως τη συγγραφή του τελικού κειμένου καταλαμβάνει ιδιαίτερο χώρο στην πορεία μου καθώς αποτέλεσε μακροχρόνια ενασχόληση και θα μπορούσε κανείς να πει ότι οι ρίζες βρίσκονται ήδη στα πρώτα έτη της σχολής, όταν ανέπτυξα ενδιαφέρον για τα μαθήματα φωτογραφίας και ήρθα σε επαφή μαζί της ως μέσο μελέτης και έκφρασης. Στο πλαίσιο των μαθημάτων του Αντώνη Ζήβα και των συζητήσεων που αναπτύχθηκαν είχα την ευκαιρία να προσεγγίσω τον κόσμο του ντοκιμαντέρ από μια φωτογραφική και φιλοσοφική διάσταση. Το μάθημα του Ντοκιμαντέρ που ήρθε στη συνέχεια αποτέλεσε την αφορμή να διευρύνω τις γνώσεις μου σχετικά με το ντοκιμαντέρ στον κινηματογράφο, αλλά και να γνωρίσω πολυάριθμα έργα και τους δημιουργούς τους. Επιπλέον στάθηκε κίνητρο για τη δημιουργία της πρώτης ταινίας *Αγία Ειρήνη: ανάμεσα σε δυο στεριές* που γυρίστηκε στην Κέρκυρα μαζί με τις συμφοιτήτριές μου Μαρίνα Σατανάκη και Ευγενία Πουλή.

Ένας ακόμη τρόπος μέσα από τον οποίο ήρθα κοντά στο θέμα της πτυχιακής μου και συνετέλεσε κατά μεγάλο ποσοστό στη συμμετοχή μου στο project ήταν η προηγούμενη ενασχόλησή μου με το τσίρκο ως μορφή τέχνης, αλλά και το ενδιαφέρον μου για το κοινωνικό τσίρκο, το οποίο βέβαια απέκτησε ακόμη περισσότερο βάθος μέσα από τις γνώσεις που έλαβα σε ό,τι αφορά τις θεραπευτικές ιδιότητές του.

3.6 Επιρροές

Υπήρξαν πολλές δουλειές σκηνοθετών και φωτογράφων που έχουν επηρεάσει τον τρόπο που βλέπω το μέσο μου, το οποίο γίνεται ένα εργαλείο μέσα από το οποίο παρακολουθώ κι ερμηνεύω τον

κόσμο τριγύρω μου αλλά κι επικοινωνώ μαζί του. Στη συνέχεια θα γίνει μια προσπάθεια ανάλυσης κάποιων από αυτές, οι οποίες συνδέονται άμεσα με την παραγωγή της παρούσας εργασίας.

Στο μάθημα του Ντοκιμαντέρ παρακολούθησα για πρώτη φορά την ταινία *Reassemblage* (1982) της Trinh T. Minh Ha.[31] Πρόκειται για μια ταινία που κατά βάση μιλάει για τους ανθρώπους της μετα-αποικιοκρατικής Σενεγάλης όπου και γυρίστηκε το 1982, αλλά και για το ίδιο το ντοκιμαντέρ. Η προσέγγιση της Trinh T. Minh Ha είναι αναστοχαστική και ποιητική, και κατ' επέκταση πρόκειται για μια κριτική του εθνογραφικού βλέμματος και της εξουσίας του δυτικού ντοκιμαντέρ.

« Η εθνολογία χειρίζεται την κάμερα όπως χειρίζεται τις λέξεις.

Ανακτούν - συλλέγουν - διατηρούν. » (Reassemblage)



Εικόνα4. Στιγμιότυπο από την ταινία *Reassemblage, 1982*

Τα πλάνα της Minh Ha είναι τραβηγμένα όπως στον κινηματογράφο της Παρατήρησης. Άνθρωποι του χωριού, το φυσικό περιβάλλον, τα σπίτια τους, τα ζώα που εκτρέφουν, οι ασχολίες τους. Η κάμερα παρακολουθεί τις δραστηριότητές τους. Το μοντάζ όμως είναι πειραματικό, χρησιμοποιούνται επαναλήψεις και γρήγορα cuts, μερικές φορές αυτό προκαλεί την αίσθηση ότι

[31] Trịnh Thị Minh Hà: γεννημένη 1952 είναι Βιετναμέζα σκηνοθέτης, συγγραφέας, θεωρητικός της λογοτεχνίας, συνθέτρια και καθηγήτρια.

είμαστε μπροστά στη διαδικασία. Η αφήγηση, σε voice over, εισάγει το κοινό στον συλλογισμό της δημιουργού, με τις δύο προτάσεις ήδη να φανερώνουν όλο το θέμα του ντοκιμαντέρ:

«Μόλις 20 χρόνια ήταν αρκετά για να κάνουν δύο δισεκατομμύρια ανθρώπους να αυτοπροσδιοριστούν ως υπανάπτυκτοι.

Δεν σκοπεύω να μιλήσω γι' αυτό. Απλά να μιλήσω κοντά. »

(Reassemblage)

Οι πρώτες αυτές φράσεις με ενέπνευσαν αρκετά στη στάση που ήθελα να κρατήσω κατά την υλοποίηση της δικής μου ταινίας. Χρησιμοποίησα την τεχνική του voice over, αλλά και τις παύσεις στον ήχο για να προσδώσω μια διάσταση αναστοχασμού στις εικόνες που μιλούν για έναν εμπειρικό, αλλά και συναισθηματικό χώρο. Ενώ ένα από τα κεντρικά ζητήματα είναι το συναίσθημα χαράς και επάρκειας στην παρούσα χρονική στιγμή όπως την βίωναν τα παιδιά, με το voice over υπενθυμίζεται η πραγματικότητα στην οποία αυτά ζουν χωρίς να θέλω να προκαλέσω τον οίκτο του θεατή. Η συνοδευτική αυτή φωνή ήθελα περισσότερο να λειτουργήσει στην αφήγηση ως μια αγκαλιά αποδοχής.

Στην ταινία του *Surplus: Terrorized into being Consumers* (2003) ο Gandini προσεγγίζει το θέμα του καταναλωτισμού και της παγκοσμιοποίησης από μια επίσης συναισθηματική οπτική γωνία και όχι απαραίτητα από τη ρεαλιστική της άποψη. Η ταινία είναι ένα πολύπλοκα δομημένο έργο που θυμίζει βιντεοκλίπ και κατασκευάζεται στο στάδιο του μοντάζ. Ο μοντέρ αλλά και μουσικός/ συνθέτης Johan Södeberg χειρίζονται παρόμοιες τεχνικές με αυτές στα τηλεοπτικά διαφημιστικά σποτ, χρησιμοποιούν τον ρυθμό της μουσικής αλλά και τις συνεντεύξεις ως samples,[32] τα οποία μέσω της επανάληψης και μείξης συγκροτούν ένα σατυρικό τραγούδι της καπιταλιστικού μηχανισμού παραγωγής. Η ταχύτητα με την οποία συνδυάζονται τα διαδοχικά πλάνα-θραύσματα από εργάτες, διαδηλώσεις, πορείες, συνεντεύξεις, βιομηχανίες, αστικά περιβάλλοντα γίνεται στιλ και μιμείται την ταχύτητα της διαφήμισης. Χρησιμοποιείται υλικό από ομιλίες στην τηλεόραση σημαντικών πολιτικών προσώπων που προπαγανδίζουν την κατανάλωση, και αντιπαρατίθενται συνεντεύξεις θεωρητικών που προειδοποιούν ότι το μοντέλο ζωής που προβάλλεται στα μέσα δεν είναι βιώσιμο. Σκληρές εικόνες από καταστροφές, πτώματα σε πορείες, σκληρή σωματική εργασία και φτώχεια απέναντι σε όψεις από τα σύγχρονα αστικά τοπία, ανθρώπους που κάνουν τουρισμό ή

[32] Sampling: δειγματοληψία στον ήχο και τη μουσική, είναι η χρήση ενός τμήματος (ή δείγματος) μιας ήδη υπάρχουσας ηχογράφησης σε μια άλλη ηχογράφηση.



Εικόνα 5. Στιγμιότυπο από την ταινία *Surplus: Terrorized into being Consumers* (2003)

περνούν τον χρόνο τους συνθέτουν έναν χείμαρρο εικόνων κι απόψεων που απεικονίζουν την γκροτέσκα συνύπαρξη όλων αυτών.

Χρησιμοποιείται στοχευμένα η μορφή της πολιτικής προπαγάνδας αλλά και του μουσικού ρυθμού για να αποδοθεί η ματιά του σκηνοθέτη και μοντέρ πάνω στον τρόπο ζωής του ανθρώπινου πληθυσμού. Στο μοντάζ της ταινίας خـــوشـــحال/*khosh hal* ο ο ρυθμός και η μουσικότητα έγιναν το μέσο απόδοσης της αφήγησης ως ένας χορός ανάμεσα στις διάφορες δραστηριότητες του τσίρκου.

Η φωτογράφος Zana Briski ταξιδεύει στην Ινδία το 1988 για να φωτογραφήσει γυναίκες ιερόδουλες, που διαμένουν σε περιοχές που κατά βάση λειτουργούν ως οίκοι ανοχής. Στην επίσκεψή της και κατά τη συνεργασία της με τις γυναίκες αυτές γνωρίζει τα παιδιά τους. Παιδιά αγνώστων πατεράδων τα οποία τριγυρνούν στην περιοχή όσο οι μητέρες τους δουλεύουν. Οι σεξεργασία σε αυτή την περιοχή δεν αποτελεί επιλογή, αλλά παγιωμένο τρόπο ζωής. Μέσα στο ντοκιμαντέρ *Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids* (2004) γνωρίζουμε μια μητέρα και την δική της μητέρα που μεγάλωσαν εκεί και εργάζονται ως ιερόδουλες να μιλούν για την εγγονή σαν να φαίνεται αυτονόητο ότι θα ακολουθήσει το παράδειγμά τους μόλις φτάσει στην εφηβεία. Κατά τη διαμονή της λοιπόν η Briski αποφασίζει να οργανώσει μαθήματα φωτογραφίας για τα παιδιά αυτά ως τρόπο να ανταποδώσει κάτι στις μητέρες τους, αλλά και να βοηθήσει την κατάσταση, δίνοντας στους μαθητές της μια εναλλακτική οπτική. Αυτό γίνεται και το αντικείμενο του ντοκιμαντέρ. Τα παιδιά παίρνουν κάμερες και φωτογραφίζουν τη ζωή τους μέσα στην πόλη, μαθαίνουν φωτογραφία και να οργανώνουν τη δουλειά τους η οποία φτάνει να προβάλλεται και σε παγκόσμιες εκθέσεις φωτογραφίας. Παρακολουθούμε τα παιδιά να γίνονται ντοκιμαντερίστες της

ίδιας τους της πόλης και της ζωής που ζουν. Μέσα από αυτή την παρατήρηση γίνεται φανερή η ζωή τους και οι δυσκολίες της, οι κίνδυνοι που διατρέχουν, που όμως δυστυχώς είναι η πραγματικότητά τους. Η σχέση που αναπτύσσει η Briski με τους μαθητές της την ωθούν στο να προσπαθήσει μέσα από τις δυσκολίες της ινδικής γραφειοκρατίας να βοηθήσει και να προσφέρει ευκαιρίες για εκπαίδευση και ταξίδια. Επίσης θα δημιουργήσει μια ΜΚΟ προς βοήθεια των παιδιών που γεννήθηκαν σε αυτές τις συνθήκες. Ο τρόπος για να το κάνει αυτό είναι το να τους δώσει το εργαλείο της φωτογραφίας: αφενός για να μπορέσουν να ανοίξουν πόρτες και να βγάλουν χρήματα με άλλους τρόπους από αυτούς για τους οποίους είναι προορισμένα, αφετέρου μέσω της φωτογραφίας να γίνουν τα ίδια παρατηρητές της ζωής τους.



Εικόνα 6.Φωτογραφία της Shanti από την ταινία *Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids* (2004)

Έργα άλλων δημιουργών στα οποία έχω στραφεί κατά τη διάρκεια της υλοποίησης της ταινίας είναι οι παιδικές τηλεοπτικές εκπομπές *Sendung mit der Maus* και *Löwenzahn,* της γερμανικής κρατικής τηλεόρασης (WDR, ZDF), όπου χρησιμοποιούνται προσεγγίσεις του ντοκιμαντέρ σε ενημερωτικές ταινίες για μικρές ηλικίες που έχουν πολλές ερωτήσεις για το πώς λειτουργεί το καθετί. Εδώ πάντα υπάρχει ένας αφηγητής, το οικείο πρόσωπο, που κάθε εβδομάδα παίρνει μαζί του τους μικρούς θεατές σε ενδιαφέροντα ταξίδια εξηγώντας τον κόσμο. Σε ένα επεισόδιο *Πώς καταλήγουν οι τρύπες μέσα στο τυρί;*[33] μέσα από ένα διασκεδαστικό ερευνητικό ρεπορτάζ αποτυπώνεται βήμα προς βήμα

[33] *Sendung mit der Maus: Lach und Sachgeschichten* 192. WDR, Deutschland:1990.

η διαδικασία της τυροκομίας και ποιοι συμβάλλουν σε αυτή. Η επιρροή αυτών των εκπομπών έρχεται από το υποσυνείδητο γιατί μου έχουν αφήσει μια ανάμνηση συναισθηματική την οποία προσπάθησα να επαναφέρω και κατά την εκπαίδευση στο τσίρκο, αλλά και στο πώς προσέγγιζα τα κινηματογραφούμενα παιδιά, τις μαθήτριες και τους μαθητές μου.



Εικόνα 7.Στιγμιότυπο από το *Sendung mit der Maus* (1990) επεισόδιο 192, *Πώς καταλήγουν οι τρύπες μέσα στο τυρί*

4. Το project Circus Aid



Εικόνα 8. Φωτογραφία από το εργαστήρι τσίρκου δείχνει κάποια από τα συμμετέχοντα άτομα να έχουν χτίσει μια πυραμίδα με τα σώματά τους, ενώνουν τα χέρια και να χαμογελούν στο φακό

Το εγχείρημα Circus Aid είναι μια μη κερδοσκοπική οργάνωση που λειτουργεί από το 2015 έως σήμερα με σκοπό την παροχή θεραπευτικών κι εκπαιδευτικών υπηρεσιών σε ανθρώπους που τις έχουν ανάγκη. Εμπνεύστρια του προγράμματος είναι η Jill Maglio που μετά από τις σπουδές της στην ψυχολογία και εργοθεραπεία (occupational therapy)[34]μελέτησε τα οφέλη και τις θεραπευτικές ιδιότητες όπως αποκομίζονται μέσα από τα μαθήματα τσίρκου, αρχικά μέσα από τη δουλειά της στα κρατικά σχολεία της κεντρικής Αμερικής και στη συνέχεια μέσα από τη λειτουργία του πρωτότυπου κινούμενου εργαστηρίου του CircusAid και του Holistic Circus Therapy.

Υπήρχε πάντα στις βλέψεις του Circus Aid να γίνει προσβάσιμο στους ανθρώπους που το έχουν περισσότερο ανάγκη, εκείνους που πολλές φορές δεν έχουν τα μέσα. Η Jill Maglio στη δουλειά της και σε παρελθοντικές δράσεις του εργαστηρίου ταξίδεψε σε μέρη όπου κατοικούν άνθρωποι εκτοπισμένοι από πόλεμο ή φυσική καταστροφή, και πολύ συχνά κοντά σε προσφυγικούς καταυλισμούς όπως στο Callés της Γαλλίας ή την Lombok της Ινδονησίας. Σε αυτούς τους

[34] Διαφοροποιείται από το ergotherapy.

καταυλισμούς οι πληθυσμοί εφοδιάζονται με τα άκρως απαραίτητα, όπως τροφή, νερό, ρουχισμό και στέγη ενώ άλλες ανθρώπινες ανάγκες τους έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Όπως εξηγεί η Maglio, η κατάσταση που επικρατεί είναι αυτή της στέρησης απασχόλησης (Occupational Deprivation) κι όταν κάποιος στερείται δραστηριότητες που δίνουν νόημα στη ζωή του, νοητικά ταλαντεύεται μεταξύ της παρελθοντικής τραυματικής εμπειρίας και της μελλοντικής αστάθειας του βιοπορισμού. Βρίσκεται σε ένα αδιέξοδο μεταξύ κατάθλιψης (παρελθόν) και αγχώδους ψυχικής κατάστασης (μέλλον) πράγμα το οποίο μακροπρόθεσμα μπορεί να οδηγήσει σε ψυχική ασθένεια. Εγχειρήματα όπως το Circus Aid, το Habibi Works και το Second Tree πραγματεύονται μέσω της δράσης τους ζητήματα σχετικά με την κοινωνική ευθύνη που έχουν οι πολιτικές υποχρεωτικής κράτησης των αιτούντων άσυλο που υπάρχουν σε ορισμένες χώρες όπως η Ελλάδα. Τέτοιες πολιτικές αποκλείουν άμεσα και σκόπιμα αυτά τα άτομα από οποιαδήποτε μορφή επαγγελματικής συμμετοχής στις χώρες (και συνεπώς τις κοινωνίες) στις οποίες εισέρχονται κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας των αιτήσεών τους για άσυλο.[35]



Εικόνες 9&10. Φωτογραφίες από ανάρτηση στο Instagram του Habibi Works που απεικονίζουν το camp στον Κατσικά Ιωαννίνων σε διάφορες χρονικές περιόδους.

Οι φωτογραφίες στις παραπάνω εικόνες προέρχονται από ανάρτηση της οργάνωσης Habibi Works στο Instagram στις 26.03.2022, οι οποίες καταγράφουν τον καταυλισμό στον Κατσικά Ιωαννίνων σε διαφορετικές χρονικές περιόδους: από τον Μάρτιο 2016, τον μήνα της εγκαθίδρυσης του, τον Αύγουστο του 2016, τον Ιανουάριο του 2018 όταν οι σκηνές έδωσαν τη θέση τους σε container, και

[35] Whiteford, 2005: 79.

τον Μάρτιο του 2022 όταν χτίστηκε ο τοίχος γύρω από το καταυλισμό. Η λεζάντα της ανάρτησης γράφει στα αγγλικά το εξής: *«Έχουν περάσει 6 χρόνια από τότε που άνοιξε για πρώτη φορά ο προσφυγικός καταυλισμός του Κατσικά. Οι φωτογραφίες ρίχνουν μια ματιά στον καταυλισμό σε διαφορετικές χρονικές στιγμές: Από τον Μάρτιο του 2016, όταν φτάσαμε με το συσσίτιο μας, μέχρι σήμερα. Οι τοίχοι στην τελευταία εικόνα ολοκληρώθηκαν μόλις πριν από λίγες ημέρες. Κοιτάζοντας αυτές τις εικόνες και βλέποντας πώς η Ευρώπη αντιμετώπιζε -και αντιμετωπίζει- τους ανθρώπους που αναζητούν ελευθερία και ασφάλεια, είναι σπαρακτικό. Το γεγονός ότι αυτές ήταν οι εξελίξεις που υπέστησαν τόσοι πολλοί άνθρωποι είναι απαράδεκτο. Απαιτούμε αλληλεγγύη για όλους τους πρόσφυγες, ανεξάρτητα από πού προέρχονται και τι χρώμα δέρματος έχουν.»*





Εικόνες 11&12. Δυο φωτογραφίες τραβηγμένες τον Οκτώβριο του 2021 απεικονίζουν μια παρέα στον χώρο του παντοπωλείου εντός του καταυλισμού του Κατσικά.

Στόχος του Circus Aid είναι να δώσει στα παρευρισκόμενα άτομα καθημερινά ερεθίσματα, αλλά και στιγμές χαράς, να καθοριστούν εφήμεροι στόχοι μέσα από την επίτευξη των οποίων να αποκτηθούν μεταβιβάσιμες δεξιότητες ζωής και να προαχθούν προσωπικές επιτυχίες και ποιότητες όπως η ανθεκτικότητα, η ψυχική υγεία, η κοινότητα και επικοινωνία σε μέρη όπου το πολιτικό και φυσικό περιβάλλον είναι ασταθές.

Σε ό,τι αφορά την υλική υπόσταση του project όλα τα εργαλεία μεταφέρονται μέσα σε ένα ρυμουλκούμενο τρέιλερ: 46 πάσσαλοι, οι οποίοι συναρμολογούνται σε μια ημισφαίρια πολυγωνική

δομή με διάμετρο 6 μέτρα και μέγιστο ύψος 4, θα αποτελέσουν το φυσικό περιβάλλον. Σε αυτόν τον θόλο, που μοιάζει με πολύχρωμη φούσκα, θα δημιουργηθεί ένας νέος κόσμος δημιουργικής απασχόλησης, συγκέντρωσης, μάθησης και ανεμελιάς. Μέσα από το παιχνίδι οι συμμετέχοντες μπαίνουν στη διαδικασία της μάθησης κι απόκτησης νέων δεξιοτήτων στους τομείς των ζογκλερικών, της ακροβατικής, αλλά και της εναέριας γυμναστικής. Το project θα κρατήσει ένα μήνα όπου μέσα από την καθημερινή παρουσία της ομάδας δίνεται η ευκαιρία στα ενδιαφερόμενα άτομα να εξασκηθούν, να αποκτήσουν ικανότητες που επικεντρώνονται στην βελτιστοποίηση της συναισθηματικής και φυσικής υγείας, τις νοητικές λειτουργίες του εγκεφάλου, της συνεργασίας και της ομαδικότητας.

Η λειτουργία του εργαστηρίου στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην εθελοντική εργασία και θα ήταν αδύνατη χωρίς την δέσμευση των ανθρώπων που αποτέλεσαν την εθελοντική ομάδα και τον Οκτώβριο του 2021 στα Ιωάννινα. Η συγκεκριμένη ομάδα των διδασκόντων απαρτίστηκε από έξι άτομα που παράλληλα με την έναρξη του εργαστηρίου έλαβαν εκπαίδευση πάνω στο πρακτικό κομμάτι του προγράμματος αλλά και το θεραπευτικό υπόβαθρο. Η ομάδα τσίρκου απαρτιζόταν από την Jill Maglio, Ανχέλικα Μαμωνά, Έλλη Λυμπεροπούλου, Kate Holland, Rahel Sowe, κι εμένα. Τη διδασκαλία μας είχε αναλάβει η Jill μιας και ήταν η μόνη που είχε ξαναδουλέψει στο εργαστήριο και αυτό γινόταν στο σπίτι που μέναμε μαζί. Η συλλογικότητα ήταν μεγάλο μέρος της όλης διαδικασίας και συνύπαρξης για αυτόν τον μήνα που περάσαμε στα Ιωάννινα. Με παρόμοιο τρόπο λειτουργούσαν και οι άλλες δυο ΜΚΟ με τα άτομα των οποίων συναναστρεφόμασταν συχνά στους χώρους των εργαστηρίων αλλά και έξω. Οι συνάδελφοί μου επισκέφτηκαν τον καταυλισμό του Κατσικά με κατοίκους του, με τους οποίους είχαν αναπτύξει φιλικές σχέσεις. Φυσικά και με τα παιδιά που πρωταγωνιστούν στο ντοκιμαντέρ αναπτύχθηκαν σχέσεις φιλίας. Πώς θα μπορούσε να ήταν αλλιώς αφού περνούσαμε κάθε μέρα μαζί διασκεδάζοντας. Στα διαλείμματα πολλές φορές συνεχίζαμε να περνάμε χρόνο μαζί, καθόμασταν σε κύκλο και συζητούσαμε με λίγα αγγλικά, με χέρια και πόδια, και όταν τα λόγια ήταν περιττά, κάποιο παιδί θα έπαιρνε την πρωτοβουλία να μας εισάγει σε συλλογικό διαλογισμό μέσω της αναπνοής, οπότε κλείναμε τα μάτια κι απλά απολαμβάναμε τη συνύπαρξή μας. Οι γλώσσες με τις οποίες συνεννοούμασταν ήταν κυρίως Αγγλικά, Φαρσί και Αραβικά μιας και οι περισσότερες οικογένειες στον καταυλισμό κατάγονταν από τις χώρες Ιράκ, Αφγανιστάν, Πακιστάν, Κουρδιστάν αλλά και τη Συρία ή την Ουγκάντα. Τα παιδιά τα οποία δεν ήξεραν αγγλικά ζητούσαν από τα παιδιά που καταλάβαιναν να τους μεταφράσουν. Έτσι αρκετά γρήγορα μπορούσαμε να διακρίνουμε ότι αναπτύχθηκαν σχέσεις

εμπιστοσύνης μέσα στις οποίες κιόλας τα παιδιά μετέφεραν τη γνώση που είχαν κατακτήσει ήδη στους υπόλοιπους.

Η βάση του Habibi Works βρίσκεται λίγα μέτρα δίπλα από τον καταυλισμό. Για να φτάσει κανείς από το ένα μέρος στο άλλο πρέπει να διασχίσει την εθνική οδό Αντιστάσεως που συνήθως είχε κίνηση Ι.Χ. αλλά και μεγάλων αυτοκινήτων καθώς πρόκειται για βιομηχανική περιοχή. Δεν υπήρχε διάβαση πεζών κι αυτό σήμαινε ότι οι γονείς καθημερινά έφερναν τα παιδιά τους ή μικρές ομάδες παιδιών, που συγκεντρώνονταν, για να μην διατρέχουν κίνδυνο όταν περνούσαν τον δρόμο. Με την ευκαιρία έρχονταν και παρατηρούσαν τις δραστηριότητες και την πρόοδο των παιδιών στα διάφορα παιχνίδια και ζογκλερικά. Με τον καιρό αποφασίσαμε να διοργανώσουμε μια παράσταση την τελευταία μέρα του τσίρκου έτσι ώστε να κλείσουμε τον μήνα με μια μεγάλη γιορτή από όλους και για όλους.



Εικόνα 13. Η αφίσα της παράστασης του εργαστηρίου Circus Aid 2021 στα Αγγλικά

Στις τελευταίες μας συναντήσεις, μετά τις πρόβες για τις δράσεις, ανακοινώθηκε η ημέρα και η ώρα της παράστασης και δημιουργήθηκε μια αφίσα για να κυκλοφορήσει και να προσκαλέσει τις οικογένειες. Τελικά η συνεννόηση κάπου χάθηκε στη μετάφραση και το κοινό μαζί με τους performers ήρθαν δυο ώρες νωρίτερα. Μέχρι να γίνει ο συντονισμός, οι περισσότεροι ενήλικες είχαν θεωρήσει ότι τελείωσε η παράσταση ή μπορεί ακόμη και να βαρέθηκαν και έφυγαν, αλλά αυτό δεν πτόησε ομολογουμένως κανέναν για τη συνέχεια του προγράμματος. Στην αρχή φτιάξαμε από τούλι κορδέλες που θα φορούσαν όλοι οι performers και οργανώθηκε μια γωνίτσα face painting όπου η

Ανχέλικα είχε αναλάβει να στολίσει τις «νεράιδες» της παράστασης με χρυσόσκονη. Τα αγόρια όλα αντιστάθηκαν με χειρονομίες και εκφράσεις διαμαρτυρίας στη χρυσόσκονη, οπότε ανέλαβα να ζωγραφίσω σε όλους μεγάλα στριφογυριστά μουστάκια με τα οποία φαίνονταν πολύ ευχαριστημένα. Λίγες καρδούλες στα μαγουλάκια ακόμα και οι στολές είχαν ολοκληρωθεί. Η παράσταση ήταν έτοιμη να αρχίσει.

4.1 Οι δραστηριότητες

Κλοουνισμός και θεατρικά παιχνίδια: περιλαμβάνουν παιχνίδια και δραστηριότητες που είναι εφικτά για όλους και ενθαρρύνουν διάφορες μορφές λεκτικής και μη λεκτικής επικοινωνίας, δημιουργίας οπτικής επαφής και προγραμματισμού κινήσεων. Οι δραστηριότητες περιλαμβάνουν τρέξιμο, άλματα, μπουσουλήματα και ισορροπία αλλά και αυτοσχεδιασμό. Προάγεται η κοινωνική αλληλεπίδραση, η επίλυση προβλημάτων και ένα ευρύ φάσμα κινητικών εμπειριών.



Εικόνα 14. Στη φωτογραφία απεικονίζεται το παιχνίδι αυτοσχεδιασμού 'Anything but it'

Οι δραστηριότητες **ακροβατικής και εναέριας γιόγκα** προάγουν τη σωματική, γνωστική και κοινωνική υγεία. Η εκγύμναση της δύναμης του κέντρου και η επίγνωση του σώματος για τον εαυτό και τους άλλους είναι σημαντικά συστατικά αυτής της δραστηριότητας και ενθαρρύνονται μέσω της σωματικής επαφής που περιλαμβάνει διαφορετικές θέσεις όπου οι συμμετέχοντες συνδυάζουν μέρη του σώματος για να κατασκευάσουν ένα σχήμα. Η ακροβατική και η ισορροπία

μπορεί να περιλαμβάνουν δύο έως άπειρο αριθμό ανθρώπων, ενώ ενθαρρύνουν τους συμμετέχοντες να εξοικειωθούν με τους περιορισμούς τους. Η εναέρια πραγματοποιείται πάνω σε πανιά τα οποία κρέμονται από το κέντρο του θόλου. Σε αυτές τις ασκήσεις τα συμμετέχοντα άτομα μπορούν να αφήσουν τη βαρύτητα της γης να τα λικνίσει, να αφήσουν το βάρος τους κι έτσι να βιώσουν μια στιγμή ανακούφισης ή μπορούν να δοκιμάσουν μια πιο έντονη προπόνηση. Προωθείται η σωματική επίγνωση και η εμπιστοσύνη στον εαυτό και την ίδια του τη δύναμη.

Ζογκλερικά, ταχυδακτυλουργίες, hula hoop, poi, μπαλάκια, plate spinning είναι δραστηριότητες οι οποίες αφορούν τον κινητικό έλεγχο μέσω της επανάληψης, παρέχοντας εξάσκηση συγκεκριμένων κινητικών δεξιοτήτων. Οι κινητικές δεξιότητες είναι απαραίτητες για τη σωστή κίνηση του σώματος και η βελτιστοποίησή τους μπορεί να βελτιώσει τη γραφή, την κοινωνική αλληλεπίδραση και την αυτοεκτίμηση. Οι διάφορες δραστηριότητες παρέχουν ευκαιρίες στους συμμετέχοντες να εξασκήσουν τον συντονισμό, την αίσθηση του χρόνου και τον ρυθμό. Η επιμονή και η επίλυση προβλημάτων ενθαρρύνονται ενώ οι συμμετέχοντες χρησιμοποιούν ενεργά το δεξί και το αριστερό ημισφαίριο του εγκεφάλου τους, για να πιάσουν και να φτάσουν διαφορετικά αντικείμενα.

Για την **Επιτέλεση** των νέων δεξιοτήτων χρειάζεται να οριστούν στόχοι κι έτσι το αποτέλεσμα της δουλειάς να γίνει αντιληπτό ως επιτυχία από τον καθένα για τον εαυτό του και τους γύρω του.



Εικόνα 15. Φωτογραφία από το μάθημα πανιών

5. Μέθοδος

Η παρακάτω ενότητα είναι αφιερωμένη στη μέθοδο που ακολουθήθηκε για να υλοποιηθεί το ντοκιμαντέρ خوشحال/*khosh hal* όπου γίνεται φανερή η πορεία που διανύθηκε για να ολοκληρωθεί στο αποτέλεσμα των 15 λεπτών μέσα από τη περιγραφή της προετοιμασίας, των γυρισμάτων και της μεταπαραγωγής. Αναφέρονται ακόμα τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του προπαραγωγικού και μεταπαραγωγικού σταδίου.

5.1 Χρόνος

Η πρώτη φορά που κλήθηκα να συμμετάσχω σε ένα εργαστήρι τσίρκου με την οργάνωση Circus Aid ήταν τον Απρίλιο του 2020 στις Σέρρες, κοντά σε έναν καταυλισμό προσφύγων σε συνεργασία με την οργάνωση Lifting Hands. Όπως και στο project στα Ιωάννινα, ο ρόλος μου θα ήταν πολλαπλός καθώς εκτός της διδασκαλίας θα είχα επίσης κάποιες αρμοδιότητες ως συντονίστρια των εθελοντριών από ένα φοιτητικό πρόγραμμα ανταλλαγής, χρηματοδοτημένο από το ελβετικό κράτος. Λίγο πριν την εκκίνηση βέβαια αναγκαστήκαμε να εγκαταλείψουμε την προσπάθεια καθώς προέκυψε η πανδημία Covid-19 και μία μία οι χώρες έμπαιναν σε lockdown. Ήδη από τότε είχα αποφασίσει ότι θέλω να κινηματογραφήσω το εργαστήρι τσίρκου για την πτυχιακή μου εργασία και είχα δηλώσει την εκπόνηση πτυχιακής με το συγκεκριμένο θέμα νωρίτερα εκείνο τον χρόνο στη γραμματεία του Τμήματος. Το επικείμενο lockdown και η γενικότερη κατάσταση αδράνειας με ώθησαν να δηλώσω άλλο θέμα την ίδια χρονιά, καθώς προσπαθούσα να τελειώσω όσο γινόταν πιο γρήγορα, όμως ούτε αυτά τα σχέδια μπόρεσαν να υλοποιηθούν. Έτσι χάρηκα ιδιαίτερα όταν έμαθα από τη Jill, η οποία είχε αποκλειστεί στην Ινδονησία καθ' όλη τη περίοδο του εγκλεισμού, ότι θα γυρίσει στην Ελλάδα για να πραγματοποιηθεί το project όσο το δυνατό συντομότερα. Μια τρίτη δήλωση πτυχιακής επισφράγισε τη συνεργασία και έτσι σχεδόν ενάμιση χρόνο αργότερα ταξιδέψαμε στα Ιωάννινα όπου έγιναν τα γυρίσματα κατά τη διάρκεια του Οκτώβρη του 2021.

Μετά την επιστροφή μου στη Κέρκυρα από τα μέσα Νοέμβρη ξεκίνησε η τακτοποίηση και η επεξεργασία του υλικού, ενώ τα πρώτα βήματα στο μοντάζ και τη σύνθεση της ταινίας έγιναν ένα

μήνα αργότερα και συνεχίστηκαν έως τον Σεπτέμβρη 2022 μαζί με το στάδιο παραγωγής και σύνθεσης του ήχου.

5.2 Τεχνικά Μέσα

Σε ό,τι αφορά την υλοποίηση του ντοκιμαντέρ χρησιμοποιήθηκαν ελάχιστα μέσα και το αποτέλεσμα φέρει τις ποιότητες μιας ερασιτεχνικής ματιάς και άποψης. Η υποστήριξη που είχα, αν και πολύτιμη από συγγενείς και φίλους, ήταν κυρίως στο κομμάτι της εμψύχωσης, ενώ ζήτησα από την φίλη μου 'Ελλη Νόβα να κινηματογραφήσει ένα από τα εργαστήρια που κάναμε κατόπιν συνεννόησης για το τι περίπου με ενδιέφερε να έχω ως αποτέλεσμα.

Τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν στα γυρίσματα ήταν δύο Mirrorless Fujifilm XT-20 με φακούς έναν zoomkit XF 18-55 mm (f 2.8 / 4), έναν zoom Fujinon XF 55-200 mm (f 3.5 / 4.8) και έναν Fujinon XF 18mm (f/2R) Για κάποιες λήψεις χρησιμοποιήθηκε φωτογραφικό τρίποδο της εταιρίας Rollei και μοντέλο Traveller Star S2 T, αν και τις περισσότερες φορές κρατούσα την κάμερα στο χέρι. Επίσης λόγω της αμεσότητας του μέσου προτίμησα πολλές φορές να τραβήξω βίντεο με το κινητό μου iPhone 10. Για τον ήχο χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων το καταγραφικό Zoom H5, με διάταξη των μικροφώνων ‘XY 90°’ για στερεοφωνική λήψη. Στο στάδιο της δημιουργίας ήχων για την ηχητική επένδυση χρησιμοποιήθηκε το Zoom H1, αλλά και το μικρόφωνο από το iPhone 10.

5.3 Γυρίσματα

Ένα από τα καθοριστικά στοιχεία για τα γυρίσματα ήταν ο χώρος του εργαστηρίου, ο οποίος πλαισιώνεται από έναν γεωδαιτικό θόλο που συναρμολογείται επί τόπου κάθε φορά που το εργαστήρι τσίρκου ταξιδεύει σε νέο χώρο. Η ημισφαίρια πολυγωνική δομή του έχει την ιδιότητα να είναι εγγενώς σταθερή, αποτελούμενη από πασσάλους, βίδες και παξιμάδια που αποθηκεύονται σε ρυμουλκούμενο τρέιλερ. Η ευρύτερη περιοχή, όπου δραστηριοποιήθηκε το τσίρκο τον Οκτώβρη του 2021, ήταν ο Κατσικάς Ιωαννίνων όπου φιλοξενήθηκε από την οργάνωση Habibi Works η οποία έχει την τοπική βάση της δίπλα στον προσφυγικό καταυλισμό και παρέχει εργαστήρια και δημιουργική απασχόληση στους κατοίκους του. Το τσίρκο λοιπόν στήθηκε σε εξωτερικό χώρο και προγραμματίστηκαν μαθήματα που διαρκούσαν δυο ώρες το καθένα, δυο φορές τη μέρα για όλο

τον Οκτώβρη. Αυτή είναι και η χρονική διάρκεια των γυρισμάτων που άρχισαν από τη κατασκευή του θόλου μέχρι την αποσυναρμολόγησή του.

Το πρόγραμμα διαμορφώθηκε έτσι ώστε να υπάρχουν ομαδοποιήσεις παιδιών και ενηλίκων, γυναικών και ανδρών, αλλά και μια μέρα τη βδομάδα κατά την οποία θα δίναμε μαθήματα στις ομάδες εθελοντών των άλλων οργανώσεων Habibi και Second Tree. Μετά από το πρώτο διάστημα γνωριμίας συνέχισαν να έρχονται κυρίως τα παιδιά ηλικίας 3-13 σε όλες τις ώρες μαθημάτων. Με αυτόν τον τρόπο το υλικό που συγκέντρωσα ήταν κυρίως από εκείνη την ηλικιακή κατηγορία. Με τη βοήθεια ανθρώπων του Habibi που μίλησαν με τους γονείς ή μιλώντας απευθείας μαζί τους πήρα την συγκατάθεσή τους να κινηματογραφήσω τα παιδιά τους.

Με την κάμερα προσπαθούσα να κρατήσω μια στάση παρατηρητή τραβώντας διαισθητικά ό,τι μου κινούσε το ενδιαφέρον. Δεν βασίστηκα σε κάποιο σενάριο ή κάποια δομή που σκεφτόμουν να ακολουθήσω, αλλά έκανα τα γυρίσματα όποτε μπορούσα, ανάμεσα στις αρμοδιότητές μου ως δασκάλα. Είχα αποφασίσει να δώσω μια φυσική ροή και ρευστότητα στον τρόπο που κινηματογραφούσα. Η ανάμειξη που είχα με τα πρόσωπα και τα δρώμενα και οι γνωριμίες που έκανα μέσα από την ανταλλαγή γνώσεων και τη διαδικασία μάθησης προσέδωσαν μια άνεση στον χειρισμό της κάμερας και η παρουσία του φακού δεν ήταν κάτι που αντιμετωπιζόταν ως ξένο. Πολλές φορές κάποια παιδιά αναλάμβαναν και τα ίδια να χρησιμοποιήσουν την κάμερά μου αφού τους έδειχνα τη λειτουργία της, ενώ άλλες φορές δεν αντιλαμβάνονταν καν ότι τα παρακολουθούσα μέσα από την οθόνη της μηχανής μου. Η φύση λοιπόν αυτή των γυρισμάτων έδωσε ένα τελικό αποτέλεσμα πλάνων που είχαν ανάμεικτες προσεγγίσεις ενώ παρά την αρχική μου ιδέα να μένω παρατηρητής, είχαν ανακατευτεί πλάνα εντός των οποίων βρισκόμουν κι εγώ.

Σε ορισμένες σπάνιες περιπτώσεις έστηνα την κάμερα πάνω στο τρίποδο και την άφηνα να τραβάει τη δράση από κάποια απόσταση. Όμως τις περισσότερες φορές την κρατούσα στο χέρι καθώς αυτό μου επέτρεπε να βρίσκομαι πιο κοντά, αν όχι ακριβώς μέσα, σε ό,τι διαδραματιζόταν. Αυτή η ανάγκη μου να είμαι όσο πιο κοντά γίνεται με ώθησε να χρησιμοποιήσω ως μέσο καταγραφής πολύ συχνά το κινητό μου πράγμα που κατέληξε να φέρει ένα διαφορετικό αποτέλεσμα καθότι η διακριτικότητα αλλά και η αποδοχή της παρουσίας του κινητού ήταν μεγαλύτερη συγκριτικά με της κάμερας και αποσπούσε λιγότερο την προσοχή των γύρω μου. Σε ένα από τα εργαστήρια φιλοξένησα την φίλη μου 'Ελλη Νόβα η οποία πήρε την πρωτοβουλία να κινηματογραφήσει με μια από τις δύο κάμερες ύστερα από συνεννόηση για το τι περίπου χρειαζόμουν από τις λήψεις.

5.4 Μοντάζ

Μετά από τα γυρίσματα κατέληξα με φακέλους από τις κάρτες μνήμης οι οποίοι χρειάστηκε να τακτοποιηθούν στο εργασιακό περιβάλλον του υπολογιστή μου. Σε αυτό το στάδιο άρχισα να βλέπω και να ακούω το υλικό που είχα μαζέψει για να αποκτήσω σιγά σιγά μια εικόνα για το πώς ήθελα να κινηθώ στη δημιουργία της αφήγησης και ποια προσέγγιση θα διάλεγα. Το γεγονός του ότι δεν είχα σενάριο καθόρισε αυτό το στάδιο ως το πιο σημαντικό όλης της διαδικασίας. Ύστερα από την παρότρυνση της επιβλέπουσας καθηγήτριας Μαρίας Χάλκου να κινηθώ διαισθητικά, άρχισα να ομαδοποιώ τις δραστηριότητες και να επεκτείνω τα πλάνα σε σκηνές οι οποίες



Εικόνα 16. Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ خوشحال/*khoosh hal* (2022)

παρουσίαζαν τις δραστηριότητες με κάποια λογική ή κάποια χαρακτηριστικά τα οποία ήθελα να ξεχωρίσω. Για παράδειγμα για το σχοινάκι επιλέχθηκαν αρχικά πλάνα που έδειχναν τη δασκάλα (Jill) να μαθαίνει στα παιδιά τη μέθοδο κι έπειτα πλάνα που δείχνουν τους μαθητές εν δράσει. Στην προκειμένη περίπτωση το σημαντικό στοιχείο είναι η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ δασκάλας και μαθητών. Στην πορεία κατάλαβα ότι το ίδιο το υλικό με καθοδηγούσε για το πώς περίπου το συνδύαζα.

Αφού με κάποιον τρόπο είχαν κατηγοριοποιηθεί οι δραστηριότητές έπρεπε να βρεθεί μια ικανοποιητική δομή η οποία είχε τελικώς τη μορφή ενός μουσικού κομματιού ABA. Στην αρχή έχουμε την κατασκευή του θόλου από την ομάδα μας και δημιουργείται η προσδοκία στον θεατή να καταλάβει τι στήνεται μπροστά του. Στη συνέχεια παρουσιάζεται ο θόλος και οι δράσεις γύρω του, με επίκεντρο εδώ να γίνεται η κίνηση. Στο Β μέρος γίνεται η κορύφωση των δραστηριοτήτων σε σύνδεση με τη μουσική, ενώ οδηγούμαστε εκεί μέσω επίσης του ήχου, του voice over και του μουσικού κομματιού *Symphony for a Spiderplant.*

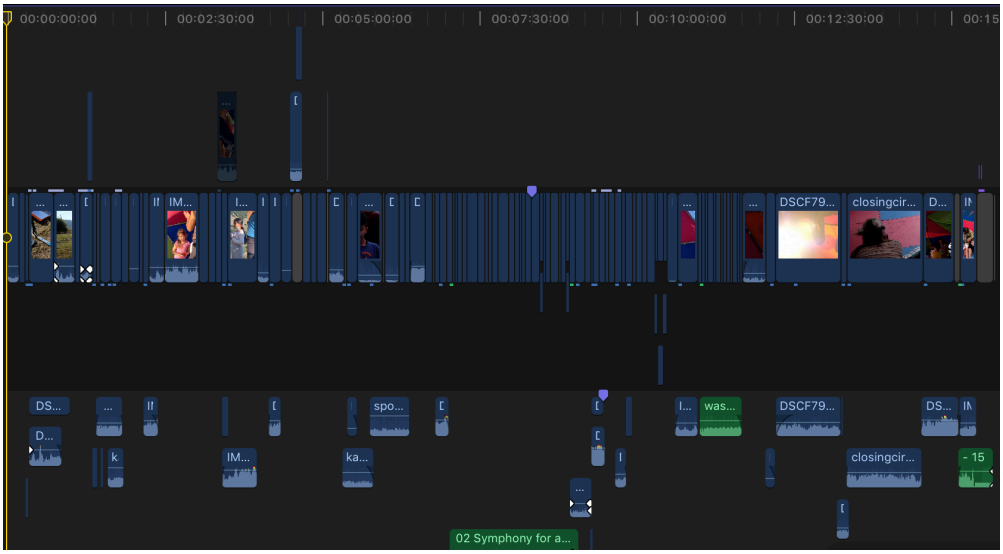




Εικόνα 17&18. Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ خوشحال*/khoosh hal*

Ο κύκλος αποχαιρετισμού κατέχει σημαντικό ρόλο. Εδώ καθόμασταν κάθε μέρα μετά το μάθημα συζητώντας λίγο για την πορεία του μαθήματος στο εργαστήρι τσίρκου. Ο καθένας και η καθεμιά είχε την ευκαιρία να εκφράσει κάτι, αν ήθελε, και τελικά αποχαιρετιζόμασταν ενώνοντας τα χέρια και φωνάζοντας μια λέξη. Η Jill ζητάει από τα παιδιά μια λέξη στη γλώσσα τους και κάποιος αποκρίνεται خوشحال*/khosh hal.* Αυτή η λέξη για τη χαρά στα φαρσί γίνεται κι ο τίτλος της ταινίας. Η έναρξη και το τέλος κλείνουν έναν κύκλο. Δεν είναι ότι στο τέλος της ταινίας επιστρέφουμε στην αρχή κυριολεκτικά, αλλά αφήνεται να εννοηθεί από τα λόγια του Mohammed: *Θα έρθω ξανά στις πέντε!*.

Το πλάνο πριν τον τίτλο, ο οποίος πέφτει στο τέλος της ταινίας, έχει τη λειτουργία μιας κινούμενης αναμνηστικής φωτογραφίας στην οποία όλα τα παιδιά έχουν φτιάξει μια πυραμίδα με τα σώματά τους σκαρφαλώνοντας το ένα πάνω στο άλλο.



Εικόνα 19. Screenshot του τελικού timeline στο περιβάλλον εργασίας στο πρόγραμμα FinalCut

5.5 Ήχος

Ο ήχος του خـــوشـــحال/*khosh hal* αποτελείται από ηχοτοπία που προέκυψαν στον φυσικό χώρο των γυρισμάτων και έχει δομηθεί όπως και το video στο πρόγραμμα Final Cut (εικόνα 19). Η μουσική χωρίζεται σε πρωτότυπους ήχους που δημιουργήθηκαν με μια καλίμπα, μουσικό όργανο από την οικογένεια των ιδιόφωνων[36] και το μουσικό κομματι *Symphony for a Spiderplant* του Mort Garson από τον δίσκο του *Plantasia* (1976). Επίσης ακούγονται στις ηχογραφήσεις το μουσικό κομμάτι *Ya Lili* (2017) των Balti και Hamouda όπως και το *Les Fleurs* (1974) της Minnie Ripperton. Επιπλέον έχει χρησιμοποιηθεί η τεχνική της αφήγησης μέσω voice-over.

Το **ηχοτοπίο** στα γυρίσματα ήταν συνήθως γεμάτο από διάφορες φωνές και γλώσσες και συχνά ακουγόταν η μουσική από τα μαθήματα τσίρκου ή τα μαθήματα γυμναστικής ή διαλογισμού που γίνονταν σε διπλανό χώρο. Δούλεψα τον ήχο έχοντας στο νου μου ότι αυτό το φορτωμένο ηχοτοπίο θα βοηθούσε να μεταδώσει την αίσθηση του χώρου και την ένταση της στιγμής, για αυτό και φάνηκε πολύ χρήσιμο να έχω **παύσεις** σε ορισμένα σημεία. Οι παύσεις αυτές λειτουργούν δομικά, αλλά και στοχαστικά, καθώς δίνουν την ευκαιρία σε κάποιον που παρακολουθεί να αποστασιοποιηθεί από τη δράση, παίρνοντας μια «ανάσα».

[36] Στην ορολογία της μουσικολογίας και ειδικότερα στον κλάδο της οργανολογίας, *ιδιόφωνα* ονομάζονται τα μουσικά όργανα, η ηχοπαραγωγή των οποίων οφείλεται στη δόνηση του σώματός τους αυτού καθαυτού.

Για τις ανάσες αυτές χρησιμοποίησα τους **ήχους** που έφτιαξα με ένα μουσικό όργανο, την καλίμπα. Αφού ηχογράφησα τους ήχους, επεξεργάστηκα το αποτέλεσμα μέσα σε ένα πρόγραμμα επεξεργασίας του φάσματος του ήχου (Audacity) και κάποια εφέ από το πρόγραμμα μείξης Traktor για να δώσω στον ήχο μια noise χροιά. Σημαντικό ρόλο παίζει η αφήγηση με voice over στην οποία, χρησιμοποιώντας τη φωνή μου, παρουσιάζω έναν συλλογισμό που προέκυψε κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας του υλικού:

«Δείχνοντας αυτά τα πλάνα άκουσα συχνά: "σκέφτηκα ότι είναι απλά παιδιά, παιδιά σαν αυτά που ήμασταν κι εμείς, ganz normale kinder".

Στη χορογραφία με τα στεφάνια που σκεφτήκαμε χρειαζόμασταν μουσική. Αυτό το τραγούδι το διάλεξαν τα παιδιά, όλα ήξεραν τους στίχους απέξω και τραγουδούσαν: Ya lili .

Όταν τα ρώτησα τι λέει, μου απάντησαν ότι δεν ξέρουν. Μετέφρασα τους στίχους κάποιες μέρες αργότερα και διαπίστωσα ότι το τραγούδι μιλάει για τον πόλεμο και τις συνέπειές του με ποιητικό αλλά και πολύ ξεκάθαρο λόγο.»

Ο λόγος εδώ διατυπώνει έναν συλλογισμό γύρω από το θέμα του ποιοι είμαστε και τι κάνουμε εκεί. Ναι, αυτά τα παιδιά είναι απλά παιδιά, που έχουν ζήσει τον πόλεμο και τις συνέπειές του και θα διαλέξουν αυτό το τραγούδι επειδή τους αρέσει και μιλάει για άλλα παιδιά που είναι σαν κι αυτά. Θεώρησα τότε, όπως και τώρα, ότι η κίνηση αυτή, αν και όχι ξεκάθαρα συνειδητή, ήταν μια πολύ ενδυναμωτική πράξη. Βοήθησε επίσης να μιλήσω για την ταυτότητα των συμμετεχόντων και το πώς αυτά τα παιδιά αγκαλιάζουν με τον τρόπο τους την ταυτότητά τους αυτή.

Στο χρονοδιάγραμμα ακριβώς μετά από το voice over ξεκινάει το μουσικό κομμάτι *Ya Lili* που τα παιδιά διάλεξαν για την χορογραφία με τα στεφάνια. Το soundtrack ολοκληρώνεται με το κεντρικό μουσικό μέρος της ταινίας και το μουσικό κομμάτι *Symphony for a Spiderplant* του Mort Garson που χρησιμοποιείται αλληλένδετα με τα πλάνα του μοντάζ τα οποία χτίστηκαν πάνω του με λογική μουσικού βίντεοκλιπ.

7. Συμπεράσματα

Η πτυχιακή μου εργασία αποτέλεσε μια σπουδή πάνω στην κινούμενη εικόνα αλλά και το μέσο του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ. Παρά τις δυσκολίες που με έβαλαν σε χρονική πίεση, ειδικά προς το τέλος αυτών των τριών χρόνων, το αποτέλεσμα, αν και έχει αδυναμίες λόγω και του περιορισμού στα τεχνικά μέσα, με ευχαριστεί, από την άποψη του ότι κατάφερα να μοιραστώ αυτή την εμπειρία, μέρος της οποίας ήταν όλες οι ομάδες εθελοντών αλλά και οι όλοι όσοι πήραν μέρος στο Circus Aid. Ένα θετικό βίωμα συλλογικότητας κι αλληλεγγύης που έδωσε χαρά κι ελπίδα μέσα σε δύσκολες εποχές.

Αναφορικά με το μουσικό κομμάτι *Symphony for a Spiderplant* του Mort Garson δεν έχω τα πνευματικά δικαιώματα και οι προσπάθειες επικοινωνίας μου με τους κρατούντες των δικαιωμάτων αυτών (η οικογένεια του Garson και η εταιρεία Sacred Bones) δεν έχουν οδηγήσει σε επιτυχία. Γι αυτό, ιδανικά σε δεύτερο χρόνο, θα ήθελα να συνεργαστώ με κάποιο άλλο δημιουργό που θα μπορέσει να μου καλύψει με παρόμοια λογική το δίλεπτο διάστημα (07'02"ως 09'03") με πρωτότυπη μουσική.

8. Βιβλιογραφία

Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2007.

Baqué, Dominique, 2022, 'Carte blanche à Dominique Baqué:Sebastião Salgado, l'imposture', *9Lives Magazine*, Φεβρουάριος 2022. (https://www.9lives-magazine.com)

Beattie, K. (2004). "Constructing and Contesting Otherness: Ethnographic Film."*Documentary Screens*. Palgrave, London.

Cousins, Mark, Kevin Macdonald (eds.) *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary* (Faber & Faber, 2011) .

Cowie, Elizabeth. (2011) "Recording Reality, Desiring the Real*", Visible Evidence vol.24, University Of Minnesota Press.*

Grimshaw, Anna. (2002) "From Observational Cinema to Participatory Cinema - and back again?*",* *Visual Anthropology Review 18:1-2.*

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

Hullfish, Steve. *Art of the Cut: Conversations with Film and TV editors.* New York: Routledge, 2017.

Jalazada M. (2015). "A review of the social circus and children media training for and with vulnerable children in four provinces of Ghor, Bamyan, Nangarhar, and Jawzjan", Report commissioned by Welthungerhilfe, DE.

Johnson, William S., Mark Rice, Carla William, Therese Mulligan.*A History of Photography: From 1839 to the present.* Germany*:* Taschen, 2012

Maleval, M., & Mullett, J. (2002). "An epic of New Circus". *Australasian Drama Studies, 41,* 63-76.

McLane, Betsy A. *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum, 2012.

Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing.* Los Angeles: Silman-James Press, 2001.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. (Indiana University Press:, 2001).

Nichols, Bill. *Representing Reality:Issues and Concepts in Documentary*. (Indiana University Press, 1991).

Rabiger, Michael. *Directing the Documentary*. (Focal Press, 2015).

Rosenthal, Alan & Eckhardt, Ned. *Writing, directing, and producing documentary films anddigital videos.* (Southern Illinois University Press, 2016).

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others.I* (Νέα Υόρκη: Farrar, Straus and Giroux, 2004)

Spiegel, Jennifer Beth (2016).“Social Circus:The Cultural Politics of Embodying Social Transformation”. *The Drama Review 60:4 (T232)*

Stein C. & Faigin, D. (2015). “Community-based arts initiatives: Exploring the sci- ence of the arts”. *American Journal of Community Psychology*, 55(1–2), 70–73. Suleman A. and Whiteford G. (2013) “Understanding occupational transitions in forced migration: The importance of life skills in early refugee resettlement”. *Journal of Occupational Science* 20(2): 201-210.

Suleman Aakifah, Gail Elizabeth Whiteford (2013). “Understanding Occupational Transitions in Forced Migration: The Importance of Life Skills in Early Refugee Resettlement*”*, *Journal of Occupational Science*

Tait, P. (2011). “Contemporary Circus Celebrated”. *New Theatre Quarterly, 27*(2), 189-192.

Whiteford GE (2005). “Understanding the occupational deprivation of refugees: A case study from Kosovo”. *Canadian Journal of Occupational Therapy* 72(2): 78–88.

Καρακάσης, Απόστολος.*Εφόδιο για Νέους Ντοκιμαντερίστες.* (Κάλλιπος, 2015).

Στεφανή, Εύα. *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ.* (Πατάκης, 2010).

Στεφανή, Εύα. Ντοκιμαντέρ. Το Παιχνίδι της Παρατήρησης. (Πατάκης, 2016).

8.1 Φιλμογραφία

A Syrian Love Story. Sean McAllister. UK:2015

Another News Story. Orban Wallace. UK:2018

Born into Brothels: Calcutta's Red Light Kids. Zana Briski & Ross Kaufmann. USA: 2004

Reassemblage.Trinh T. Minh-ha. USA:1982

Sendung mit der Maus: Lach und Sachgeschichten 192. WDR, Deutschland:1990

Surplus:Terrorized into being consumers. Eric Gandini. USA: 2003

How Richard Mosse Documents Life in Photography | Brilliant Ideas Ep. 75, Bloomberg Markets and Finance: 2018

8.2 Δισκογραφία

Plantasia. Mort Garson, Homewood Records: 1975

Balti, Hamouda. *"Ya Lili".* Thisiz Balti: 2017

Ripperton Minnie. "*Les Fleurs*". Come into my Garden. Janus: 1974