Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας

# Ντοκιμαντέρ μικρού μήκους:
# *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια*

Χριστίνα Λαγούρη
ΤΧ2011029

Επιβλέπουσα Διδάσκουσα
Μαρία Χάλκου

Σεπτέμβριος 2019, Κέρκυρα

# Περιεχόμενα

**1. Περίληψη**

**2. Εισαγωγή**

**3. Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης**

3.1 Ορισμός

3.2 Επιρροές του Κινηματογράφου της Παρατήρησης

**4. Επιρροές**

**5. Ναυσικά**

**6. Πρακτική Εφαρμογή**

6.1 Να σε κάνω ταινία;

**7. Τοποθεσίες**

7.1 Καφενείο

7.2 Ναυσικά ετών 73

7.3Μοναστήρι

7.4 Σκαλιά

**8. Οργάνωση και εξοπλισμός**

8.1 Γύρισμα

8.2 Ψηφιακά Μέσα

**9. Μοντάζ**

**10. Μουσική**

**11. Δυσκολίες**

**12. Συμπεράσματα και Αξιολόγηση**

**13. Βιβλιογραφία**

**14. Φιλμογραφία**

# Ντοκιμαντέρ μικρού μήκους:

## *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια*

### 1. Περίληψη

Η πτυχιακή μου εργασία αφορά ένα κινηματογραφικό πορτρέτο μικρού μήκους στο πλαίσιο του ντοκιμαντέρ. Πρόκειται για την προσωπογραφία της Ναυσικάς, μιας ηλικιωμένης γυναίκας. Όπως συχνά συστήνεται και η ίδια «*Ναυσικά, ετών εβδομήντα τρία*». Είναι μια Κερκυραία… Στη διάρκεια του ντοκιμαντέρ, μέσα από καθημερινές συζητήσεις στο καφενείο που συνηθίζει να επισκέπτεται, γνωστοποιούνται στοιχεία για την ζωής της και τη σχέση της με τις αδερφές της. Παράλληλα εκφράζεται η σύνδεσή της με τον Θεό, κυρίως από τα γυρίσματα που έγιναν στο μοναστήρι της Παναγίας Κασσωπίτρας.

Το παρόν κείμενο συνοδεύει το ντοκιμαντέρ ως προς το θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο στηρίχτηκα που αφορά τον «Κινηματογράφο της Παρατήρησης» και περιλαμβάνει και τα πρακτικά ζητήματα που προέκυψαν καθώς η εργασία προχωρούσε στην υλοποίηση της. Πιο συγκεκριμένα, αναλύεται η αρχική ιδέα και η διαμόρφωσή της στην πάροδο του χρόνου, και επεξηγούνται οι εικαστικές μου επιλογές και οι λύσεις στα πρακτικά θέματα που προέκυψαν κατά την ίδια την κινηματογράφηση και έπειτα στη διαδικασία του μοντάζ, οι οποίες οδήγησαν στο τελικό αποτέλεσμα.

### 2. Εισαγωγή

Όταν γνώρισα τη Ναυσικά, αμέσως ένιωσα την επιθυμία να κάνω μαζί της κάτι δημιουργικό. Την παρατηρούσα έντονα, και χωρίς να γνωρίζω γιατί, κρατούσα σημειώσεις για αυτά που έλεγε και κυρίως για το πώς τα έλεγε. Δεν είχα μπει στη διαδικασία να αναζητήσω μορφή τέχνης όσο την αποκωδικοποιούσα. Παράλληλα, η «παρατήρηση της πραγματικότητας» ήταν αυτό στο οποίο στεκόμουν στα μαθήματα σπουδών περί ιστορίας και θεωρίας των τεχνών και κυριαρχούσε ως τρόπος σκέψης στις ενέργειες μου για τις εργασίες που ζητήθηκαν για το εκάστοτε μάθημα. Μελέτησα πιο συγκεντρωμένα τον «Κινηματογράφο της Παρατήρησης» με αφορμή το μάθημα του ντοκιμαντέρ. Οι διαλέξεις και οι ταινίες που προβλήθηκαν στο πλαίσιο του μαθήματος, μαζί με τις ασκήσεις και τις εργασίες που παραδόθηκαν μέχρι το τέλος του εξαμήνου, προκάλεσαν ένα εκ νέου ενδιαφέρον για την

παρατήρηση της πραγματικότητας. Όλα αυτά μαζί «συναντήθηκαν» στο πρόσωπο της Ναυσικάς.

Θα μπορούσε, λοιπόν, κάποιος να πει ότι το θέμα του έργου προηγήθηκε της ιδέας για το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ και, ταυτόχρονα, ότι το ενδιαφέρον και η ενασχόληση με το ντοκιμαντέρ υπήρχαν πριν από το θέμα. Το ντοκιμαντέρ αυτό είναι κατά βάση προσωπικό. Θα ήθελα να σημειώσω ότι η αποτύπωση της Ναυσικάς έπρεπε να είναι πέρα για πέρα ειλικρινής, όπως ακριβώς είναι κάθε φορά που βρίσκεται μέσα στους χώρους όπου κινηματογραφήθηκε. Χωρίς επεμβάσεις και χωρίς σενάριο. Ως προς αυτό κατευθύνθηκα από τον «Κινηματογράφο της Παρατήρησης», που θα αναλυθεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο με παραδείγματα συγκεκριμένων ταινιών ντοκιμαντέρ. Επίσης θα εξηγηθεί η ίδια η σχέση που είχα και έχω μαζί της, πριν και κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Δηλαδή, αν μπορούμε να πούμε ότι η κάμερα καταφέρνει τελικά, στη μεγαλύτερη διάρκεια του έργου, να είναι διακριτική. Θα ήθελα να προσθέσω ότι αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι ακόμα και σε προσωπικό επίπεδο, παρακολουθούσα τα «κρεσέντα» της Ναυσικάς με όλο τον δυναμισμό τους ανάλογα με το θέμα συζήτησης, αποφεύγοντας να επεμβαίνω.

Κατά τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ αποκαλύπτονται λεπτομέρειες που ίσως δεν αφορούν τόσο την κατανόηση του έργου όσο τη διαδικασία της καταγραφής και τη σημασία του χρόνου που δόθηκε στη μελέτη του προσώπου. Έχω ήδη αναφέρει ότι το ντοκιμαντέρ αυτό είναι προσωπικό, δηλαδή οι σχέσεις των προσώπων που συμμετείχαν στην υλοποίηση του (τοποθετώντας φυσικά και εμένα την ίδια μέσα σε αυτό το σύνολο) χαρακτηρίζονται από συναισθηματικούς δεσμούς. Εξαιτίας του χρόνου συνειδητής και ασυνείδητης προετοιμασίας, όπως τον περιέγραψα, τα γυρίσματα ολοκληρώθηκαν ομαλά και σε σύντομο χρονικό διάστημα – λιγότερο από πέντε ημέρες – δίνοντας έτσι περισσότερο χώρο και χρόνο στην αξιολόγηση και οργάνωση του τελικού υλικού.

## 3. Ο «Κινηματογράφος της Παρατήρησης»

### *3.1 Ορισμός*

«*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 όπου θεατές, δημιουργοί και κινηματογραφούμενοι συναντούν*

*τον εαυτό τους μέσα από αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις της πραγματικότητας». Εύα Στεφανή*[1]

Σύγχρονοι κινηματογραφιστές, όπως οι Εύα Στεφανή, David MacDougall, Ilisa Barbash και Lucien Castaing-Taylor, χρησιμοποίησαν συνειδητά τις τεχνικές της παρατήρησης, τις οποίες άντλησαν από την επιστήμη της ανθρωπολογίας και αξιοποίησαν τις αισθητικές δυνατότητες του μέσου, για να δημιουργήσουν ένα νέο πεδίο, που βρίσκεται ανάμεσα στην τέχνη και την ανθρωπολογία, τον «Κινηματογράφος της Παρατήρησης». Χρονολογικά, ο «Κινηματογράφος της Παρατήρησης» τοποθετείται στη δεκαετία του 1970, όταν οι κινηματογραφιστές του ντοκιμαντέρ, εκτός από τις νέες τεχνικές που αφορούσαν το γύρισμα, στράφηκαν σε πιο ανοιχτά θέματα, δημιουργώντας ένα νέου τύπου ανθρωπιστικό κινηματογράφο, από την οπτική της καθημερινής ζωής.

Ο «Κινηματογράφος της Παρατήρησης» βρίσκεται ακριβώς απέναντι από αυτόν του θεάματος. Πρόκειται για «φιλμ υποδειγματικά ανεπιτήδευτα, χαμηλότονα, σεμνά, αθόρυβα, χτισμένα με επιμέλεια μέσα από τη συσσώρευση λεπτομερειών».[2] Εν καιρώ οικοδομούνται μακροπρόθεσμες σχέσεις μεταξύ κινηματογραφιστών και κινηματογραφούμενων, οι οποίες καταλήγουν να δημιουργούν τον πυρήνα του έργου. Με άλλα λόγια, η αίσθηση της βιωματικής εμπειρίας, ως θεμελιώδες μέρος των ταινιών παρατήρησης, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των ταινιών αυτών, σχηματίζοντας μια νέα αισθητική φόρμα κινηματογράφου. Διακρίνεται εύκολα μια διαδικασία συνεχούς διαμόρφωσης από τις παρεμβάσεις των υποκειμένων, τα απρόβλεπτα γεγονότα και την συναισθηματική συμμετοχή του θεατή.

### *3.2 Επιρροές του Κινηματογράφου της Παρατήρησης*

Στον «Κινηματογράφος της Παρατήρησης» διακρίνονται τέσσερις βασικές επιρροές: Ο Κινηματογράφος του Robert Flaherty, ο ιταλικός νεορεαλισμός, το *Direct Cinema* και το *Cinéma Vérité*.[3]

Είναι γνωστό ότι ο Φλάερτυ αναφέρεται συχνά ως ο «πατέρας του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ» καθώς το πρώτο του έργο *Νανούκ του Βορρά/Nanook of the North* (1922),

[1] Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 41.
[2] Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, (Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2012), 41.
[3] «Άμεσος Κινηματογράφος» και «Κινηματογράφος-Αλήθεια».

θεωρείται από πολλούς ορόσημο στην ιστορία του ντοκιμαντέρ.[4] Η κινηματογραφική μέθοδος του Φλάερτυ υπογραμμίζει την ανθρωπιστική σκοπιά του σκηνοθέτη· είναι ο πρώτος που εισήγαγε τη διαπροσωπική σχέση ως βασικό δομικό στοιχείο του ντοκιμαντέρ.[5] Πολύ πριν προχωρήσει στη διαδικασία της κινηματογράφησης, μελετούσε και δημιουργούσε σχέσεις φιλίας με τα υποκείμενα, προσπαθώντας να δει την πραγματικότητα όπως την έβλεπαν εκείνοι. Ο «Κινηματογράφος της Παρατήρησης», πέρα από αυτή τη σκηνοθετική μέθοδο, οικειοποιείται τον τρόπο που ο Φλάερτυ βιώνει και καταγράφει τις καθημερινές ασχολίες των ηρώων του, βήμα προς βήμα, συχνά με τη χρήση μονοπλάνων. Χωρίς ειδικές τεχνικές στο μοντάζ, μεταφέρει την εμπειρική πραγματικότητα μέσα από την κάμερα, δημιουργώντας τελικά στους θεατές βιωματική σχέση με τα δρώμενα.



**Εικόνα 1:** *Nanook of the North (1922), σκην. Robert Flaherty.*

Το κίνημα του νεορεαλισμού, που εμφανίστηκε στη μεταπολεμική Ιταλία από το 1943 μέχρι το τις αρχές της δεκαετίας του 1950, είναι η δεύτερη επιρροή του «Κινηματογράφου της Παρατήρησης». Θέματά του ήταν η κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, δηλαδή τα κατάλοιπα του πολέμου, όπως φτώχεια, ανεργία, καταπίεση, αγώνας για επιβίωση. Ο ιταλικός νεορεαλισμός δεν έδειχνε ενδιαφέρον για ιστορίες με σύμβολα και μεταφορές, αλλά επεδίωκε να κάνει τους θεατές να στοχάζονται, να καταλαβαίνουν ότι αυτό που διαδραματίζεται περιγράφει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Η πρωτοτυπία του κινήματος συγκριτικά με τις συντηρητικές ταινίες της δεκαετίας του 1930, που γυρίζονταν στα

[4] Eric Barnow, *Documentary: A history of the Non Fiction Film*, (Oxford: Oxford University Press,1983), 33-47.
[5] Εύα Στεφανή, *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, (Αθήνα: εκδόσεις Πατάκης, 2007), 20.

κινηματογραφικά στούντιο, ήταν ο τρόπος απόδοσης των θεμάτων. Στον ιταλικό νεορεαλισμό οι σκηνοθέτες απασχολούσαν ερασιτέχνες ηθοποιούς, σε φυσικούς χώρους του βομβαρδισμένου αστικού τοπίου, χωρίς αυστηρά γραμμένο σενάριο και χρησιμοποιώντας φυσικό φωτισμό. Ακολουθούσαν δηλαδή κάθε δρόμο προς τον «καθαρό» κινηματογράφο. Κύριοι εκπρόσωποι του κινήματος ήταν οι Luchino Visconti, Roberto Rosselini και Vittorio de Sica.



**Εικόνα 2:** *Roma, città aperta* (1945), σκην. Roberto Rossellini

Το Direct Cinema, η τρίτη επιρροή του «Κινηματογράφου Παρατήρησης», αναπτύχθηκε στην Αμερική τη δεκαετία του 1960. Οι κινηματογραφιστές στράφηκαν σε πραγματικές ιστορίες, πολύ συχνά με διάσημους πρωταγωνιστές, τις οποίες παρατηρούσαν και κατέγραφαν χωρίς ποτέ να επεμβαίνουν. Οι θεμελιωτές του είδους, Robert Drew και Richard Leacock, επιδίωξαν να δημιουργήσουν ένα είδος ντοκιμαντέρ που θα συνδύαζε το φωτοδημοσιογραφικό πνεύμα του περιοδικού *Life* με τη δραματουργία των ταινιών του Φλάερτυ.[6] Το κοινό σημείο με τον «Κινηματογράφο της Παρατήρησης» βρίσκεται στη πρόθεση να αποτυπωθούν οι κινηματογραφούμενοι όπως είναι· δηλαδή πραγματικοί άνθρωποι, σε πραγματικές τοποθεσίες, σε πραγματικό χρόνο. Ωστόσο, το Direct Cinema, έχει ένα χαρακτήρα κριτικό, σαν αυτές οι ταινίες να καταγγέλλουν το αμερικάνικο σύστημα.

[6] Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 59.




**Εικόνα 3:** *Primary* (1960), σκην. Robert Drew

Την ίδια περίοδο, κάτι αντίστοιχο σχηματίζεται στην Γαλλία και στον Καναδά, το Cinéma Vérité. Η τέταρτη και πιο σημαντική επιρροή του «Κινηματογράφου της Παρατήρησης», αναπτύχθηκε και θεμελιώθηκε από τον Jean Rouch τη δεκαετία του 1960. Ο Ρους ήθελε να συνδυάσει τη συμμετοχική κινηματογραφική μέθοδο του Φλάερτυ με τις θεωρίες του Τζίγκα Βερτόφ για την αποκαλυπτική αλήθεια του κινηματογράφου.[7] Η εξοικείωση και η ύπαρξη αμοιβαίου σεβασμού μεταξύ σκηνοθέτη και υποκειμένων, προηγείται των ταινιών. Ο Ρους στο έργο του ακολουθεί αφηγηματικές συμβάσεις της μυθοπλασίας για να αναπτύξει τις ιστορίες των ανθρώπων που καταγράφει, οι οποίες όμως καθορίζονται και διαμορφώνονται στη διαδικασία της κινηματογράφησης φτάνοντας σε ένα σημείο αποκάλυψης μιας αλήθειας που υποβόσκει στην καθημερινότητα. Τα ντοκιμαντέρ της Agnès Varda, από το *L' Opéra-Mouffe* (1958) μέχρι το *The beaches of Agnès* (2000), έχουν επηρεαστεί ιδιαίτερα από τη θεωρία του Ρους για την κάμερα-καταλύτη ως εργαλείο ενδοσκόπησης του εαυτού.[8]

[7] Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 64.
[8] Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 67.

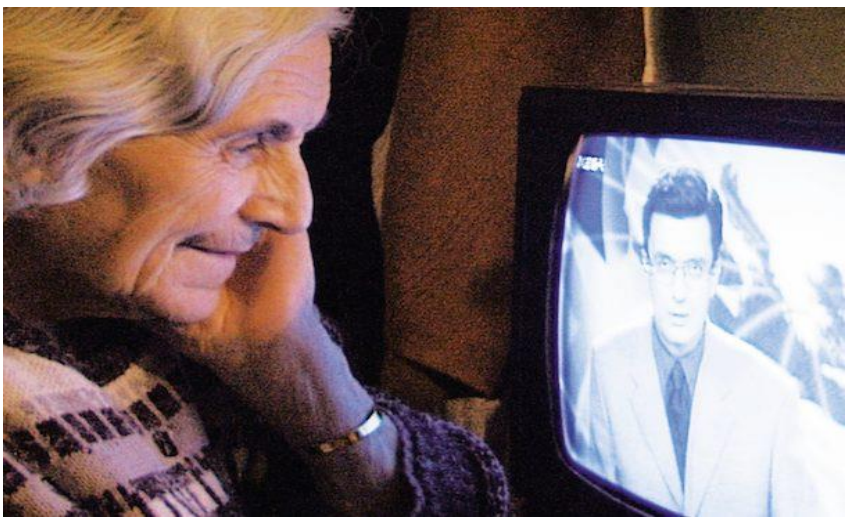


**Εικόνα 4:** *Chronique d`un Ete* (1961), σκην. Jean Rouch, Edgar Morin

## 4. *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια*: Επιρροές

Ως πιο σημαντικές επιρροές για τη δημιουργία της πτυχιακής μου εργασίας *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια* θεωρώ δύο ντοκιμαντέρ φτιαγμένα από γυναίκες σκηνοθέτριες: *Το κουτί* (2004) της Εύας Στεφανή και την *Κατινούλα* της Μίρνα Τσάπα (2012).

***Το κουτί*** (Εύα Στεφανή, 2004)



**Εικόνα 5:** Στιγμιότυπο από την ταινία της Εύας Στεφανή, *το Κουτί* (2004)

Μια ηλικιωμένη γυναίκα ζει μόνη σε ένα δωμάτιο γηροκομείου παρέα με μια μικρή τηλεόραση. Παρά τη λιτότητα του χώρου, η γυναίκα φαίνεται να τον φροντίζει, όπως και την

ίδια. Απευθύνεται στον εαυτό της με παράπονο, επειδή δε διαβάζει πια με άνεση τα γαλλικά της κείμενα και έπειτα, παρακολουθεί χωρίς ήχο, τις εικόνες που διαδέχονται η μία την άλλη στην τηλεόραση. Τα πρόσωπα της τηλεόρασης, περνώντας μέσα από τον μηχανισμό της ανθρώπινης φαντασίας και των πρώτων δικών της αναμνήσεων, προκαλούν στην ηρωίδα αυθόρμητα συναισθήματα. Κάθε συναίσθημα την οδηγεί τελικά σε ένα νέο, διαφορετικό συναίσθημα, πάνω στο οποίο εκείνη ακουμπά με ευχαρίστηση ξανά και ξανά. Στην ταινία παρακολουθούμε μια ψυχική διαδικασία όπου συναισθήματα και σκέψεις γεννούν κάποια άλλα.

***Κατινούλα*** (Μύρνα Τσάπα, 2012)

Η ταινία αναφέρεται σε μια ηλικιωμένη γυναίκα που ζει στο Κάιρο και η ελληνική καταγωγή της, της ξεφεύγει συνεχώς. Σχολιάζει την καθημερινότητά της καθώς εξελίσσεται βήμα-βήμα, τον περίγυρό της, το πρόγραμμα της τηλεόρασης, τους Άραβες, την Εκκλησία (Κόπτες) και το παράπονό της να βρει Έλληνες για να μιλήσει ελληνικά. Φροντίζει για το νοικοκυριό της παρά την προχωρημένη ηλικίας της, βγαίνει στην αιγυπτιακή αγορά και όταν *«τα φέρει όλα φτηνά»*, κρύβεται και πάλι στο σπίτι που φιλοξενείται, προσωρινά.



**Εικόνα 6:** Στιγμιότυπο από την ταινία της Μύρνας Τσάπα, *Κατινούλα* (2012)

Και οι τρεις ηρωίδες, ηλικιωμένη γυναίκα στο *Κουτί*, η Κατινούλα και η δική μου ηρωίδα Ναυσικά, είναι γυναίκες με ευπρέπεια, που φροντίζουν τον εαυτό τους και νοιάζονται για τον χώρο στον οποίο ζουν. Η καθαρότητα και το φαγητό είναι στις βασικές τους

καθημερινές δραστηριότητες. Συνδέονται με τον Θεό και την Εκκλησία. Βιώνουν επίσης τη μοναξιά ως κατάσταση και ταυτόχρονα η ανάγκη τους για σύνδεση με την κοινωνία είναι εμφανής σε κάθε περίπτωση. «Η άνοιξη έφυγε από εμάς. Όλα φεύγουν σ' αυτή τη ζωή, την ψεύτικη ζωή. Τι είναι, σήμερα είσαι, αύριο δεν είσαι» είναι τα πρώτα λόγια που ακούγονται στην ταινία της Στεφανή και «Όλοι πεθάνανε, όλοι πεθάνανε» είναι η τελευταία φράση από την ταινία της Τσάπα. Οι δύο γυναίκες μιλούν για το ζήτημα του θανάτου με σταθερή φωνή. Στην προσωπογραφία της *Ναυσικάς*, η ίδια ακούγεται να λέει «Όταν έχεις ζήσει όλα αυτά, δε σκληραίνεις, βλέπεις την πραγματικότητα». Και οι τρεις γυναίκες συναντιούνται στο ίδιο σημείο. Έχουν «δει» το θάνατο και τον αντιμετωπίζουν πλέον ως φυσικό γεγονός. Έχουν συμφιλιωθεί τόσο μαζί του που μάλιστα μιλώντας γι αυτόν, εκφράζουν κι άλλες σκέψεις τους. Η γυναίκα του γηροκομείου προβάλλει ένα παράπονο καθώς αποκαλεί τη ζωή ψεύτικη, η γυναίκα στο Κάιρο εκφράζει μια άλλη ματαιότητα δείχνοντας κρυμμένα χρήματα και χρυσαφικά «τα μαζεύανε, τα μαζεύανε και στο τέλος...» λέει σχολιάζοντας την αδερφή της, ενώ η Ναυσικά χρησιμοποιεί τον θάνατο για να περιπαίξει την δική της αδερφή «μην πεθάνεις χειμώνα δεν έχω παλτό μαύρο». Φαίνεται λοιπόν πως η εξοικείωση με το θέμα αυτό, τους δίνει την απλότητα που χρειάζονται για να πουν αυτά που πιστεύουν, με μια άλλη, δική τους αμεσότητα και δυναμική.

Ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας των ταινιών αυτών μαρτυρά τον «Κινηματογράφο της Παρατήρησης» ως βασική επιρροή. Σε αυτόν συμπεριλαμβάνονται και τα στοιχεία του Direct Cinema καθώς παρατηρείται ότι η αποτύπωση των ηρωίδων γίνεται όπως πραγματικά είναι χωρίς παρεμβάσεις, όπως θα τις βλέπαμε, αν τύχαινε να περνάμε σε ένα δρόμο από δίπλα τους την στιγμή της κινηματογράφησης. Όμως αυτό που ορίζει ως «βλέμμα» ο Robert Flaherty, σχολιάζοντας το ντοκιμαντέρ *Nanook of the North (1922),* στο πρώιμο στάδιο του «Κινηματογράφου της Παρατήρησης», είναι και ο βασικός άξονας γύρω από τον οποίο σχηματίζονται αυτές οι ιστορίες:

*"Ήθελα να τους παρουσιάσω όχι από την δυτική πολιτισμένη οπτική, αλλά όπως έβλεπαν αυτοί τον εαυτό τους"*[9]

Δηλαδή με αμεσότητα, ειλικρίνεια και ευαισθησία στο πρόσωπο που καταγράφεται, με σαφή την προσπάθεια απόδοσης της δικής τους αλήθειας γύρω από τη ζωή. Η διαπροσωπική σχέση που έχουν αναπτύξει οι δημιουργοί με τους χαρακτήρες, είναι ολοφάνερη. Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι ο ίδιος ο χαρακτήρας των έργων προκύπτει από αυτή την ιδιαίτερη

[9] Εύα Στεφανή, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*, (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016), 56.

σύνδεση των κινηματογραφιστριών με τις γυναίκες που έχουν καταγράψει και το τελικό αποτέλεσμα είναι η έκφραση αυτή της διαδικασίας, η μεταφορά αυτής της εμπειρίας στο έργο. Παράλληλα, διακρίνονται και τα στοιχεία του Cinéma Vérité, επίσης συνθετικό κομμάτι του «Κινηματογράφου της Παρατήρησης», όταν η συνθήκη της κινηματογράφησης οδηγεί σε μια αποκαλυπτική αλήθεια, στην προκειμένη περίπτωση στο στοιχείο του θανάτου το οποίο εμφανίζεται κατά την λήψη και όχι μέσα από σκηνοθετικές οδηγίες ή από την τεχνική του μοντάζ.

Οι αρχές του «Κινηματογράφου της Παρατήρησης» διακρίνονται και στο τεχνικό μέρος των ταινιών αυτών. Γίνεται αντιληπτό ότι κατά την κινηματογράφηση το συνεργείο δεν ξεπερνούσε τον αριθμό των δύο ατόμων για την εικονοληψία και την ηχοληψία. Επιπλέον και στις δύο περιπτώσεις το ηχητικό υλικό προέκυψε και από την χρήση μικροφώνου επαφής (ψείρα) η οποία έγινε εμφανής σε διάφορα πλάνα και επιβεβαιώνει την προτεραιότητα που δίνεται στην ηχοληψία για τέτοιου τύπου ταινιών ντοκιμαντέρ. Για τον φωτισμό των σκηνών δεν φαίνεται να έχει χρησιμοποιηθεί κάτι παραπάνω σε εξοπλισμό πέρα από το φυσικό φως της ημέρας και το τυπικό φως δωματίου. Η θέση της κάμερας ήταν κυρίως στο χέρι και πάντα κοντά στο κεντρικό πρόσωπο της ταινίας, το οποίο η κάμερα παρατηρεί χωρίς να επεμβαίνει σε καμία περίπτωση. Οι γυναίκες αυτές, δείχνουν να απευθύνονται αυθόρμητα στους ανθρώπους της παραγωγής της ταινίας χωρίς ανταπόκριση, τουλάχιστον στα τελικά πλάνα που παραθέτει η κάθε ταινία-ντοκιμαντέρ. Συμβαίνει ένα παιχνίδι μεταξύ κάμερας και υποκειμένου που δίνει συνεχώς την εντύπωση στον θεατή ότι η κάμερα είναι αόρατη, αλλά και δεν είναι, σε αυτό που διαδραματίζεται. Ούτως η άλλως η συγκεκριμένη κινηματογράφηση αποσκοπεί στην "προσπάθεια να φωτογραφίσεις και να καταγράφεις τη 'συνηθισμένη' συμπεριφορά για τα υποκείμενα κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, συμπεριλαμβανομένου, όχι όμως και αποκλειστικά, του γεγονότος ότι κινηματογραφούνται".[10] Πολύ συχνά, αυτές οι γυναίκες προσφέρουν είτε κεράσματα είτε προσωπικά αντικείμενα μηδενίζοντας την απόσταση που δημιουργεί η μηχανή, ενώ ταυτόχρονα δεν παίρνουν καμία απάντηση όταν θέτουν ερωτήματα σε «αυτή».

[10] Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, (Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2012), 38.

**5. Ναυσικά Κ.**

Η Ναυσικά πέρασε τα παιδικά της χρόνια στην Πόρτα Ρεμούντα, στην πόλη της Κέρκυρας, μαζί με τους γονείς της και τις δύο αδερφές της. Έφυγε από εκεί όταν αγαπήθηκε και παντρεύτηκε με τον Παγκράτη, όπως τον αποκαλεί μέχρι σήμερα. Μαζί έκαναν δύο παιδιά, την Όλγα και τον Κώστα. Ξεκινώντας από το ίδιο σημείο, δουλεύοντας μαζί, δημιούργησαν περιουσία και πέρασαν στη ζώνη των κοσμικών. Ο γάμος τους διαλύθηκε μετά από δεκαοχτώ θαυμάσια χρόνια, όπως τα θυμάται, ως προς τη σχέση τους. Σε αντίθεση με σήμερα, τότε, ένα τέτοιο γεγονός αποτελούσε το χειρότερο σενάριο για μια γυναίκα: *«Τους πρώτους τρεις μήνες γονάτισα και μετά τα κατάφερα»* θυμάται η ίδια. Αποφάσισε να κλείσει οριστικά το κεφάλαιο αυτό και βούβανε την καρδιά της για πάντα.

Συχνά στον λόγο της επαναλαμβάνει πως *«η ζωή είναι ένα πρόβλημα, δεν υπάρχει πρόβλημα χωρίς λύση»*. Συγκεντρώθηκε στο να μεγαλώσει τα παιδιά της κάνοντας και τρεις βάρδιες την ημέρα, δηλαδή πρωινή, απογευματινή και βραδινή. Ίσως τώρα πια μετανιώνει γι αυτή την τρίτη βάρδια και παραδέχεται πως τελικά τα παιδιά της τα μεγάλωσε η μητέρα της, στην οποία και επέστρεψε μετά τον χωρισμό της. Βέβαια, τις άδειές της, τις έπαιρνε στις παύσεις των σχολείων, τα Χριστούγεννα και το Πάσχα, για να είναι με τα παιδιά της, ενώ το καλοκαίρι φρόντιζε να τα απασχολεί στο νοσοκομείο που δούλευε, ώστε να πηγαίνουν μαζί το πρωί και να φεύγουν το βράδυ. Λαμβάνοντας υπόψη την εποχή της, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το πώς έλυσε τα πρακτικά ζητήματα και στη συνέχεια κατόρθωσε να ζήσει ήρεμα και ισορροπημένα. Ήταν νοσηλεύτρια· *«τη ζωή που ερχότανε την έπιανα με τα χέρια μου»* λέει αναφερόμενη στις γέννες στις οποίες παρευρισκόταν στο νοσοκομείο. Τελικά οι εμπειρίες της εκεί τη δυνάμωσαν ακόμα περισσότερο στη δύσκολη για εκείνη περίοδο.



**Εικόνα 7:** Ναυσικά Κ. Στιγμιότυπο από το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια* (2019)

Κάθε φορά που φεύγει από το σπίτι της, η Ναυσικά χαιρετάει τα εικονίσματα και τις φωτογραφίες των γονιών της που δε βρίσκονται πια στη ζωή, σαν να την ακούνε και να τους ακούει. Πάντα ήταν πολύ συνδεδεμένη με τον Θεό και το μοναστήρι της Αγίας Κασσωπίτρας. Επισκέπτεται το μοναστήρι κάθε Κυριακή και μάλιστα Τον ευχαριστεί για τις δυσκολίες, θεωρώντας πως ήταν αναγκαίες για να φτάσει εδώ, στο σήμερα. Τα λόγια της καθημερινής προσευχής της είναι *«Σε ευχαριστώ που είδα τη μέρα»*, και κάνει τον σταυρό της, *«σε ευχαριστώ που είδα τη νύχτα»*, και κάνει πάλι τον σταυρό της. Ενώ η πίστη της στο Θεό είναι βαθιά ριζωμένη μέσα της, δεν ξεχωρίζει θρησκείες λέγοντας πολλές φορές *«μάνα καθολική, πατέρα ορθόδοξο και γαμπρό Εβραίο»*.

Μέσα από την αγνή ψυχή της αναπλάθει πράγματα και της ξεγλιστράει ένας σαρκασμός που πολλές φορές ούτε η ίδια δεν κυριαρχεί πάνω του. Εξιστορώντας εντυπώσεις από τα ταξίδια με τον άντρα της λέει με απόγνωση: «Το αεροδρόμιο τους... η Κέρκυρα όλη δυο φορές. Δεν περπατάς μέσα, σε παίρνουν οι δρόμοι μοναχοί τους» εννοώντας τους κυλιόμενους διαδρόμους που πια είναι κάτι τόσο δεδομένο σε εμάς που δεν προκαλεί εντύπωση. «Δεν με νοιάζουν εμένα οι πέτρες, που λένε που έχουν πάρει οι Βρετανοί, τ' αγάλματα. Να έρθουν να πάρουν και τα άλλα, δεν με νοιάζει. Εγώ θέλω να πάω κρουαζιέρα και να πιω τον καφέ μου στο πέλαγος. Να κατεβαίνω και να με πηγαίνουν σαν το πρόβατο; Όοοοοχι, θα κάνω τις βόλτες μου όπως θέλω εγώ!»

Τα τελευταία τρία χρόνια ζει στο διαμέρισμα της πάνω από την Μπίνια, στην Παλιά Πόλη της Κέρκυρας. Κάθε πρωί, τακτοποιεί το νοικοκυριό της, κάνει τα ψώνια για το σπίτι και έπειτα κάθεται με τις γειτόνισσες και τις αδερφές της στο καφενείο της γειτονιάς μέχρι την ώρα του μεσημεριανού. Η Ναυσικά φαίνεται σαν ένα μουσειακό κομμάτι αξιοπρέπειας απέναντι στην αβάσταχτη κανονικότητα του μοντέρνου κόσμου. Βλέπει τον κόσμο ως κάτι ζωντανό και αναδύεται με υπερηφάνεια από μέσα του. Και αυτή είναι τελικά η γοητεία της.

**6. Πρακτική εφαρμογή**

Το καλοκαίρι του 2017, είδα τη Ναυσικά για πρώτη φορά. Όλη η παρουσία της, μα και η διαπεραστική φωνή της, με καθήλωσαν. Στην αρχή την παρατηρούσα από το μπαλκόνι, στο σπίτι μου. Με τον καιρό και εξαιτίας της άρχισα κι εγώ να πηγαίνω στο καφενείο και πολύ σύντομα βρεθήκαμε στο ίδιο τραπέζι. Εκείνη την περίοδο ήταν που μόλις είχε συνδεθεί και με την Πόπη από τη γειτονιά. Από τότε μέχρι σήμερα πίνουμε πρωινό καφέ κάθε μέρα.

Τα σπίτια μας βλέπουν και τα τρία στο καφενείο. Η αδερφή της Ναυσικάς, η Ιωάννα, μένει λίγο παρακάτω, ενώ η μεγαλύτερη, η Μαρία, πιο μακριά, γι αυτό και έρχεται μία φορά την εβδομάδα με το λεωφορείο. Τη Ναυσικά, την Πόπη, την Ιωάννα κι εμένα, μας αποκάλεσαν κάποια φορά «το καρέ». Έγιναν μέρος της ζωής μου, γελούσα πολύ μαζί τους και δεν μπορούσα να μην αναπαράγω ιστορίες τους στους φίλους μου. Προς το τέλος του επόμενου χρόνου, τον Νοέμβριο του 2018, και ενώ αναζητούσα θέμα για την πτυχιακή μου εργασία, μου έδειξαν εκείνη. Ουδέποτε μού είχε περάσει από το μυαλό κάτι τέτοιο. Θέλοντας να κάνω ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης, «το καρέ» ήταν ό,τι πιο αγαπημένο είχα να καταγράψω. Οι ημέρες των γυρισμάτων στο καφενείο ήταν σχεδόν όπως όλες οι άλλες, απλώς υπήρχε μια κάμερα και ένα μικρόφωνο.

### *6.1 «Να σε κάνω ταινία;»*

Όταν η Ναυσικά δέχτηκε να γίνει το θέμα της πτυχιακής μου εργασίας, εγώ με τη σειρά μου άρχισα να σημειώνω επί τόπου σε καθημερινή βάση κάποια πιθανά θέματα συζήτησης που θα ήθελα να καταγράψω, καθώς ήξερα ότι η επανάληψη ενός ίδιου θέματος είναι κάτι που συμβαίνει μεταξύ τους ούτως ή άλλως. Βέβαια, κατά τα γυρίσματα αντιλήφθηκα ότι ήταν αδύνατο να κατευθύνω τη συζήτηση και ταυτόχρονα να μην ακούγομαι στο μικρόφωνο, και έτσι διάλεξα απλώς να παρατηρώ δίνοντας ως οδηγία «μη μου δίνετε σημασία». Έτσι οι διάλογοι αναπτύχθηκαν μόνοι τους και όταν έκρινα ότι το θέμα δεν με αφορά πια, σταματούσα να γράφω και συνέχιζα πίνοντας καφέ μαζί τους και σχολιάζοντας ό,τι είχε ήδη ειπωθεί. Με άλλα λόγια, πέρα από τους ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς των χαρακτήρων, που σχημάτισαν στο τέλος τις σκηνές της ταινίας, κι εγώ με τη σειρά μου αλληλεπιδρούσα μαζί τους κατά το γύρισμα, απλώς χωρίς αυτό να συμπεριλαμβάνεται στο περιεχόμενο της λήψης.[11] Ίσως να ήταν αυτή η κίνηση που τους έδινε το βήμα αργότερα να μου πουν με όρεξη από μόνες τους «σήκωσε μας τώρα που μαζευτήκαμε κι οι τρεις». Επίσης, όταν η συζήτηση αδυνατούσε να ολοκληρωθεί και έβλεπα τα μάτια τους αμήχανα, έκλεινα πάλι την κάμερα και τους έδειχνα, χωρίς ήχο, το μέχρι τότε υλικό. Για κάποιο λόγο αυτό τους έφτιαχνε τη διάθεση και ξεκινούσαν πάλι να μιλούν. Όταν είχαν απορροφηθεί πλήρως, σήκωνα κι εγώ την κάμερα και συνέχιζα την καταγραφή.

[11] Τεχνική που δανείστηκα από το *Chronique d'un été* (Παρίσι, 1961), των Εντγκάρ Μορίν και Ζαν Ρους, όπου κινηματογραφιστές και χαρακτήρες αλληλεπιδρούν δημιουργικά μεταξύ τους, ενισχύοντας βέβαια την αυτοαναφορική διάθεση του έργου, που εδώ παραλείφθηκε.

Υπολογίζοντας το φως, προαποφάσιζα ποιες θα είναι οι θέσεις τους στον χώρο. Κάπου κάπου αυτό τις ενοχλούσε, όμως με ρωτούσαν κιόλας «να πάω να κάτσω εκεί με τον τάδε;», κι η απάντηση μου ήταν «ναι, μπορείς να κάτσεις όπου θέλεις». Προσπαθούσα δηλαδή να τις κάνω να αισθάνονται πως συμμετέχουν σε κάτι ομαδικό και ταυτόχρονα ότι είναι ελεύθερες μέσα σε αυτό που συμβαίνει.

Τέλος υπήρχαν και φορές που μου έδειχναν ακριβώς τι να καταγράψω. Σε εκείνες τις περιπτώσεις, έπρεπε να εκτιμήσω πολύ γρήγορα τι συμβαίνει και αν αυτό με ενδιαφέρει ή όχι. Όταν αυτό ήταν κάτι εντελώς άσχετο, τους υπενθύμιζα ποιο είναι το θέμα ή το κατέγραφα για πολύ λίγο, απλά για να αποφύγω να νιώσουν ότι το υποτιμώ. Το πρώτο συνέβη χαρακτηριστικά στην αρχή του ντοκιμαντέρ, στο απόσπασμα όπου η Ναυσικά σχολιάζει το δέντρο της λεμονιάς, το οποίο βρίσκεται έξω και εκείνη το παρατηρεί από την θέση της στο καφενείο. Αυτό που συμβαίνει στο ηχητικό μέρος του αποσπάσματος είναι ότι εκτός από την ίδια ακούγονται μουσικά τύμπανα. Εκείνη την ώρα μια παρέλαση από κρουστά όργανα περνούσε στον από κάτω δρόμο και σε πραγματικό χρόνο γυρίσματος, η προσοχή της μετατοπίστηκε εκεί καθώς της δημιουργήθηκε φυσική περιέργεια για το τι ακούγεται. Ήταν μια από τις φορές που χρειάστηκε να της εξηγήσω πως το θέμα μου είναι εκείνη και όχι οι μουσικοί στο δρόμο. Ακολούθησε μια άλλη κατάσταση, όπου περνούσαν άντρες με στολές ακριβώς έξω από το σημείο που βρισκόμασταν, και τότε η Ναυσικά και η Πόπη δεν μου έκαναν καμία υπόδειξη παρά μόνο με άφησαν να τις καταγράψω να το σχολιάζουν.

## 7. Τοποθεσίες

Ο ιδιωτικός χώρος σίγουρα χαρακτηρίζεται περισσότερο από προσωπικά στοιχεία. Στην προκειμένη περίπτωση όμως χρησιμοποιήθηκε ο δημόσιος χώρος και παρουσιάσθηκε ως προσωπικός και αυτός ήταν ο τελικός σκοπός. Δηλαδή τα γυρίσματα να γίνουν με όσο το δυνατόν περισσότερη ασφάλεια, διακριτικότητα και χαλαρότητα για τη Ναυσικά. Ως προς τη χαλαρότητα , αποφάσισα ότι προτεραιότητα είχε να μη χρειαστεί να υπάρξουν αλλαγές στο ημερήσιο πρόγραμμά της. Μιλώντας για το καφενείο και για το μοναστήρι είναι φανερό μέσα από το ντοκιμαντέρ ότι εκείνη βρίσκεται σε αυτούς τους χώρους, ούτως ή άλλως, πολύ συχνά όπως και με τα πρόσωπα που συνομιλεί στην ταινία, άρα το ζητούμενο είχε βρεθεί χωρίς περαιτέρω αναστάτωση για εκείνη.

Από την άλλη μεριά, πρακτικά, οι βασικές απαιτήσεις των γυρισμάτων από την τοποθεσία ήταν το επαρκές φυσικό φως και η απουσία έντονου φυσικού θορύβου. Και το καφενείο και το μοναστήρι ήταν άκρως ικανοποιητικά ως προς αυτά. Μόνο ως προς το

καφενείο, χρειάστηκε να χαμηλώσω εντελώς τον ήχο από το ραδιόφωνο, ώστε να μην δημιουργεί προβλήματα στη αίσθηση συνέχειας του μοντάζ.

### *7.1 Καφενείο*

Το καφενείο της γειτονιάς είναι κάτι σαν σειρά της τηλεόρασης. Μια σύνθεση από βασικούς και συμπληρωματικούς χαρακτήρες. Κάθε μέρα είναι και ένα επεισόδιο. Προκύπτουν πληροφορίες από την εξέλιξη της καθημερινότητα τους – αυτό μπορεί να είναι ένα ξαφνικό τηλεφώνημα ή ένας τσακωμός με κάποιον εργάτη που βρίσκεται στη γειτονιά αυτές τις μέρες ή ακόμα μια κατσαρίδα που βρήκε κάποιος στο σπίτι του – όπως επίσης και διάλογοι που προδίδουν τις μεταξύ τους σχέσεις. Από κάθε συζήτηση μπορεί κάποιος να καταλάβει ποιοι γνωρίζονται από πριν και ποιοι γνωρίστηκαν για πρώτη φορά μέσα σε αυτόν τον χώρο. Ο καθένας έχει τη θέση του, όμως στην πραγματικότητα μιλούν όλοι μαζί. Κανένας δε κάθεται με την πλάτη γυρισμένη σε κάποιον άλλον και ας βρίσκονται σε διαφορετικά τραπέζια. Δεν συμπαθούν απαραίτητα όλοι ο ένας τον άλλον, σίγουρα όμως τα ίδια πρόσωπα συνδιαλέγονται κάθε μέρα την ίδια ώρα στον ίδιο χώρο.

### 7.2 "*Ναυσικά, ετών 73*"



**Εικόνα 8:** Αριστερά η Ναυσικά Κ, δεξιά η Ιωάννα Κ. Οι δύο αδερφές βρίσκονται στο καφενείο *Καφέ Αρκούδα*. Στιγμιότυπο από το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια* (2019)

Η Ναυσικά είναι ένα από τα κεντρικά πρόσωπα του καφενείου *Καφέ Αρκούδα*, και παρόλο που δεν γίνεται αναφορά σε αυτό το στοιχείο, επιλέχθηκε ως ο βασικός χώρος της

δράσης της στο έργο. Κάθε πρωί, η Ναυσικά βρίσκεται εκεί μαζί με την Πόπη, τη γειτόνισσα, την Ιωάννα, τη μικρότερη αδερφή της, και ενίοτε και τη Μαρία, τη μεγαλύτερη από τις τρεις αδερφές, η οποία εμφανίζεται στο τελευταίο μέρος. Ακόμα και η ίδια η σχέση της Ναυσικάς με την Πόπη και έπειτα με εμένα, αναπτύχθηκε σε αυτόν τον χώρο, επομένως η κινηματογράφηση στο καφενείο ήταν μια καταγραφή στο πλέον φυσικό περιβάλλον.

Ένα δεύτερο μα εξίσου σημαντικό θέμα που προκύπτει εδώ είναι το ζήτημα της «ειλικρίνειας». Θέλω να πω ότι σκοπός μου από την αρχή ήταν να κινηματογραφήσω τη Ναυσικά όπως την βλέπουμε καθημερινά, χωρίς επιπλέον έκθεση αυτών που γνώριζα για εκείνη σε προσωπικό επίπεδο.

### *7.3 Μοναστήρι*

Κάθε Κυριακή η Ναυσικά επισκέπτεται απαραίτητα την Ιερά Μονή Παναγίας Κασσωπίτρας, στο Κανόνι, και ενίοτε σε ειδικές περιπτώσεις κάποια πρωινά τις καθημερινές. Εκεί, μετά τη λειτουργία, «βγαίνει το κέρασμα», παίρνουν καφέ ή χυμό όλοι οι πιστοί μαζί, είτε στην αυλή όταν είναι καλός ο καιρός, είτε στη τραπεζαρία μέσα. Αρχίσαμε να πηγαίνουμε μαζί εκεί και, όταν πρόσεξα ότι είναι κάτι παραπάνω από θρησκεία αυτές οι συναντήσεις, της ζήτησα να κάνουμε γύρισμα και εκεί. Στο μοντάζ επέλεξα να κρατήσω τα πλάνα που τραβήχτηκαν στο κουζινάκι, την ώρα της λειτουργίας, όπου η Ναυσικά επιμένει να είναι το κυρίως θέμα και η τοποθεσία λειτουργεί συμπληρωματικά ως στοιχείο της προσωπογραφίας.



**Εικόνα 9:** Αριστερά η Μαρία Κ., δεξιά η Ναυσικά Κ., στην κουζίνα του μοναστηριού Παναγία Κασσωπίτρα. Στιγμιότυπο από το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια* (2019)

### *7.4 Σκαλιά*

Λίγο πριν τη μέση της ταινίας βρίσκεται ένα πλάνο όπου η Ναυσικά κατεβαίνει τη σκάλα της πολυκατοικίας που μένει. Η λήψη ήταν δοκιμαστική και εννοείται μοναδική. Το συγκεκριμένο γύρισμα έγινε εξαιτίας μιας σκέψης που είχα κάνει την πρώτη φορά που την επισκέφτηκα σπίτι της, και είναι το μοναδικό πλάνο εκτός καφενείου και μοναστηριού. Εντελώς αφηρημένη καθώς ανέβαινα, παρατήρησα την κουπαστή της σκάλας. Στα σπίτια της παλιάς πόλης, όταν υπάρχει κουπαστή στη σκάλα της πολυκατοικίας, συνηθίζει να βλέπει κανείς ότι αυτή στηρίζεται σε μικρά κολονάκια. Πρόσεξα όμως ότι η συγκεκριμένη σκάλα αποτελούνταν από τρεις σωλήνες, τον πάνω, τον οποίο και κρατούσα, και δύο χαμηλότερους. Μέχρι να ανέβω τα σκαλιά για τον όροφό της Ναυσικάς σκεφτόμουν τους δύο χαμηλούς σωλήνες και το κατά πόσο ασφαλής τελικά είναι αυτή η σκάλα. Η σκέψη χάθηκε όταν έφτασα σπίτι της Ναυσικάς και ήρθε ξανά όταν είδα εκείνη να ανεβαίνει. Κρατιόταν από αυτόν τον δεύτερο χαμηλό σωλήνα και αγκομαχούσε να φτάσει πάνω. Η εντύπωση που μου άφησε αυτή η εικόνα, ακούγεται από την ίδια, αυθόρμητα στο πλάνο της σκάλας «...μετράμε τα βήματα μας όπως κάναμε μωρά».



**Εικόνα 10**: Η Ναυσικά κατεβαίνει τις σκάλες της πολυκατοικίας που μένει.
Στιγμιότυπο από το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια* (2019)

## 8. Οργάνωση και εξοπλισμός

### *8.1 Γύρισμα*

Καθώς προετοιμαζόμουν για το γύρισμα του ντοκιμαντέρ, κύριο ζήτημα ήταν η οργάνωση των εργαλείων που είχα στη διάθεσή μου – κάμερα, τρίποδο, καταγραφικό ήχου – αλλά και η ισορροπημένη χρησιμοποίησή τους προς αποφυγή αντιδράσεων πρώτα απ' όλα των υποκειμένων που αφορούσαν το γύρισμα. Γνώριζα ότι η παρουσία της μηχανής δε θα περνούσε απαρατήρητη και ότι οπωσδήποτε θα επηρέαζε τη συμπεριφορά των προσώπων που θα κατέγραφα, γι αυτό και σκεφτόμουν πώς το γύρισμα θα πραγματοποιηθεί όσο το δυνατόν πιο ομαλά. Σημαντικό ήταν επίσης να καταφέρω να το ολοκληρώσω χωρίς να διαταραχθεί η λειτουργία των χώρων που μου παραχωρήθηκαν, δηλαδή του καφενείου και του μοναστηριού, καθώς η διαδικασία συντελέσθηκε σε πραγματικό χρόνο και για τους μεν και για τους δε.

Αρχική σκέψη ήταν να τοποθετήσω την κάμερα πάνω στο τρίποδο και σε μια απόσταση από το τραπέζι των διαλόγων που θα κατέγραφα, για παράδειγμα, στην απέναντι γωνία του δωματίου από αυτή που κάθονταν τα πρόσωπα, ώστε να μη γίνεται έντονα αισθητή η μηχανή. Σκοπός μου ήταν, μετά από μικρό διάστημα χρόνου, κανείς να μην επηρεάζεται από την παρουσία της κάμερας που θα βρισκόταν μακριά, μόνη της, να καταγράφει. Πίστευα δηλαδή ότι αφού «ζεσταθούν» τα πρόσωπα με αυτό που συμβαίνει, θα το ξεπερνούσαν και θα συνέχιζαν, χωρίς η κάμερα να τους υπενθυμίζει συνεχώς την ύπαρξή της, όπως θα συνέβαινε αν την είχα πολύ κοντά τους. Ας μη ξεχνάμε ότι πρόκειται για ανθρώπους που δεν είναι εξοικειωμένοι με τέτοια μέσα. Με αυτόν τον τρόπο θα είχα περισσότερες λεπτομέρειες της καθημερινότητας των τοποθεσιών που επιλέχτηκαν, με πιο γενικά κάδρα και πλούσια σε πληροφορία, συμπεριλαμβανομένων και των υπόλοιπων ανθρώπων που συμμετείχαν στα «επεισόδια» του καφενείου, καταγράφοντας έτσι με τον πιο άμεσο τρόπο αυτό που πραγματικά συμβαίνει εκεί μέσα κάθε μέρα, με όλη την απλότητα και τη μοναδικότητα των πραγμάτων. Έτσι θα βρισκόμουν κοντά τους και θα μπορούσα να έχω καλύτερη επικοινωνία μαζί τους. Όμως ο άμεσος χειρισμός της κάμερας για διόρθωση θα ήταν αδύνατος.

Η επόμενη σκέψη ήταν ότι θα έπρεπε να βρίσκομαι πίσω από την κάμερα, με τεταμένη την προσοχή και έχοντας τον ρόλο του οπερατέρ, στρέφοντάς τη εκεί που πρέπει τη στιγμή που πρέπει, τροποποιώντας το επιθυμητό κάδρο ανάλογα με την περίσταση. Κρατώντας, όμως, την θέση πίσω από την κάμερα προέκυπτε μια δεύτερη προβληματική· ποιος θα διεύθυνε τις συζητήσεις στο τραπέζι των γυναικών; Μπορεί να μην υπήρχε κείμενο,

αλλά το τελικό αποτέλεσμα προέκυψε από ορισμένες κατευθύνσεις που δόθηκαν κατά το γύρισμα, όπως έχω ήδη αναφερθεί. Πολύ γρήγορα, ήρθα σε επικοινωνία με άτομα που θα μπορούσαν πιθανά να αναλάβουν τον ρόλο του συνομιλητή. Έλαβα θετική απάντηση για τη συνεργασία μας, ήξερα όμως ότι θα χρειαζόταν επιπλέον χρόνος προσαρμογής των υποκειμένων με τον νέο συνομιλητή τους, όσο και αν τον γνώριζαν από πριν. Λαμβάνοντας υπόψη τις δύο εναλλακτικές, τελικά πήρα την απόφαση να κάνω ένα «δοκιμαστικό» γύρισμα, όπου εγώ η ίδια θα βρισκόμουν κοντά τους, έχοντας την κάμερα στο χέρι. Προτίμησα να θυσιάσω μέρος της αισθητικής των πλάνων, υπολογίζοντας αυτό που πραγματικά είχε δουλευτεί και είχε για μένα μεγαλύτερη αξία – τη προσωπική σχέση που είχα αναπτύξει με τα υποκείμενα.

Το πρώτο γύρισμα έγινε στο καφενείο. Βρέθηκα εκεί νωρίτερα, για να αποφασίσω τις τελικές θέσεις που θα ήθελα να έχουν τα πρόσωπα, κάνοντας ελάχιστες επεμβάσεις στον χώρο: γύρισα μονάχα λίγες μοίρες το τραπέζι όπου η Ναυσικά και οι άλλες γυναίκες κάθονται πάντα για να με εξυπηρετεί ως προς το φως και χαμήλωσα εντελώς το ραδιόφωνο. Συζητώντας με τον ιδιοκτήτη-εργαζόμενο Άρη Μπ., του ζήτησα να αλληλεπιδρά με τα πρόσωπα, όπως θα έκανε κάθε μέρα. Από πλευράς του συνηθίζονται πειράγματα τα οποία οι κυρίες περιμένουν με ανυπομονησία κάθε πρωί για να απαντήσουν αναλόγως. Εκείνος με τη σειρά του, φάνηκε πρόθυμος να φέρει και άλλα θέματα στη συζήτηση μαζί τους, κάτι που όντως συνέβη. Μπορεί μέρος του συνόλου των πλάνων αυτών να μη συμπεριλήφθηκε στο τελικό μοντάζ, όμως ήταν πάρα πολύ βοηθητικό την ώρα του γυρίσματος, καθώς τις κρατούσε απασχολημένες μέχρι που απορροφήθηκαν στην κουβέντα μαζί του και ξεπέρασαν το στρες του φακού. Από κει και πέρα, η διαδικασία απέκτησε μια ομαλή ροή και συνέχισε έτσι. Βλέποντας το υλικό την ίδια μέρα, αποφάσισα ότι θα συνεχίσω με αυτή τη μέθοδο και δεν χρειάστηκε καθόλου να φέρω άλλο άτομο στο γύρισμα. Στα πλάνα αυτά, το βλέμμα της κάμερας ήταν πραγματικά από τη φυσική μου θέση, δίπλα τους, κάτι το οποίο ήταν απόλυτα επιθυμητό και ικανοποιητικό. Για αυτόν τον λόγο, το υλικό του δοκιμαστικού γυρίσματος συμπεριλήφθηκε στο τελικό μοντάζ.

Αυτό που πραγματικά συνέβη στο γύρισμα, είναι ότι δεν κατάφερα τελικά να αναλάβω τον ρόλο του συνομιλητή. Βεβαίως, ήταν αποτέλεσμα πρωτίστως μιας σκηνοθετικής απόφασης, ότι δηλαδή δεν ήθελα να ακούγεται η φωνή μου. Επομένως την στιγμή που κατάλαβα ότι παίρνοντας μέρος στις συζητήσεις τους επηρεάζω γεγονότα που ίσως στο μοντάζ χάσουν τη συνέχειά τους, έπαψα να επικοινωνώ λεκτικά μαζί τους. Η αμέσως επόμενη οδηγία ήταν «μη μου δίνετε σημασία». Η κινηματογράφηση, λοιπόν, έγινε κυρίως βάση ενστίκτου, εξαιτίας αυτής της συνθήκης. Διάλεγα επί τόπου τι παρακολουθώ με

την κάμερα κατά τη διάρκεια των ελεύθερων, εν τέλει, αυτοσχεδιασμών των προσώπων και πώς συνυπάρχω μαζί τους, διατηρώντας ίσως την οπτική του μάρτυρα της δράσης που καταγράφει αληθινά γεγονότα. Βρισκόμουν απορροφημένη σε μια αδιάκοπη παρατήρηση και προσαρμογή, σε μια ρευστή κατάσταση που εξελισσόταν μπροστά στα μάτια μου από την συνεργασία και την ανταλλαγή με τα πρόσωπα. Και αυτό στο τέλος έδωσε μια άλλη δυναμική στη διαδικασία του μοντάζ καθώς η εμπειρία του γυρίσματος συνέβαλλε στη φόρμα του.

### *8.2 Ψηφιακά μέσα*

Για κάμερα χρησιμοποιήθηκε μια μηχανή dslr Nikon D3100 με ενσωματωμένο zoom φακό 18-55mm, f/3.5-5.6. Το zoom του φακού αξιοποιήθηκε στη διάρκεια των γυρισμάτων καθώς διευκόλυνε τον χειρισμό της κάμερας που βρισκόταν «εν κινήσει» αφού ήταν στο χέρι και όχι σε σταθερό σημείο ή τρίποδο. Εναλλακτικά όμως θα ήθελα να είχα στη διάθεσή μου και έναν πιο ευρυγώνιο φακό. Το τρίποδο, το θεώρησα περιττό από το στάδιο της προετοιμασίας ακόμα, αλλά και σαν υποκατάστατο Steadicam, διότι θα συνέβαλλε στον αποσυντονισμό του γυρίσματος, αφού βρισκόμασταν σε χώρους και με άλλους ανθρώπους, εκτός διαδικασίας. Οι άνθρωποι αυτοί, παρά την περιέργειά τους σεβάστηκαν το γεγονός ότι ήμουν πλήρως απασχολημένη πνευματικά και σωματικά, έχοντας ακουστικά στα αυτιά μου και τη μηχανή στα χέρια. Ειλικρινά δεν μπορώ να φανταστώ τι θα γινόταν αν είχα την κάμερα στημένη στο τρίποδο.

Μελετώντας τα κινηματογραφικά έργα που είχα ως αναφορά και την έννοια του κινηματογραφικού πορτρέτου, η άριστη ποιότητα του ήχου ήταν προφανής προϋπόθεση. Κατά το στάδιο της προετοιμασίας, αναζήτησα μικρόφωνο επαφής (ψείρα) στα σχετικά τμήματα του Πανεπιστημίου, επικοινωνώντας με τους εκάστοτε υπεύθυνους και παρακολουθώντας ειδικές διαλέξεις χειρισμού του μέσου από εκείνους, χωρίς να παίρνω όμως ξεκάθαρη απάντηση για τον δανεισμό του εξοπλισμού. Μέχρι που την παραμονή των γυρισμάτων, μου ανακοινώθηκε τηλεφωνικά από το Τμήμα ότι αδυνατούσε να μου παραχωρήσει το διαθέσιμο μικρόφωνο-ψείρα διότι θεωρήθηκε αμφιβόλου ποιότητας, ενώ για τα υπόλοιπα μικρόφωνα δεν μπορούσαν να βρεθούν όλα τα λειτουργικά τους εξαρτήματα (αρσενικό mini xlr). Χωρίς πολύ χρόνο για να διαχειριστώ το πρόβλημα όπως θα ήθελα – πιθανόν να έκανα παραγγελία από άλλη πόλη αν είχα ενημερωθεί νωρίτερα για τις ελλείψεις – απευθύνθηκα σε άτομα εκτός του Πανεπιστημίου.

Στη κατοχή μου βρισκόταν ένα καταγραφικό ήχου Zoom H1, με το μειονέκτημα, στην προκειμένη περίπτωση, ότι εκτός από τα υποκείμενα που με ενδιέφεραν, θα κατέγραφε και οτιδήποτε άλλο. Σε συνεργασία με τον Αντρέα Μονόπωλη, ο οποίος έπειτα ασχολήθηκε με την επιμέλεια του ήχου στο βίντεο, τοποθετήθηκε αυτοσχέδιο αντικραδασμικό σύστημα στην υποδοχή του φλας της κάμερας όπου πάνω σε αυτό στηρίχτηκε ένα Sony ECM-MS907 - Stereo Condenser Microphone (σε διάταξη 90 μοιρών).



**Εικόνα 11:** Sonny stereo mic, αυτοσχέδιο αντικραδασμικό σύστημα.

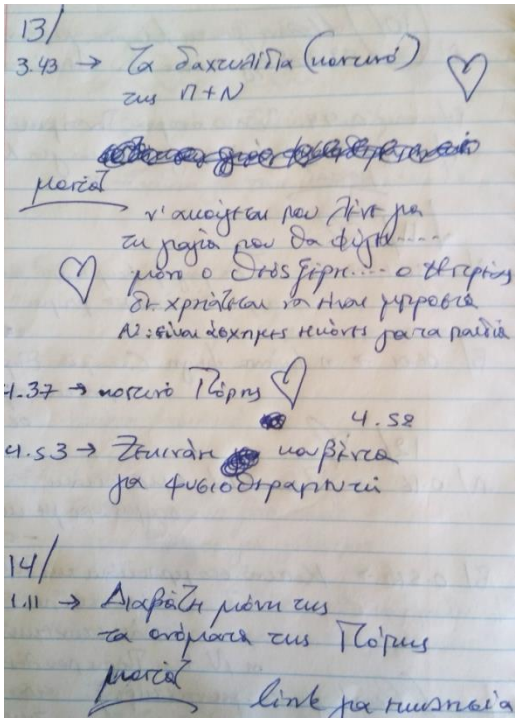
Έτσι κάθε φορά που έστρεφα την κάμερα στο πρόσωπο και τη δράση του, το μικρόφωνο ήταν επίσης στην ίδια κατεύθυνση καταγράφοντας ήχο τουλάχιστον στο ορισμένο εύρος των ενενήντα μοιρών. Με αυτόν τον τρόπο, αναλαμβάνοντας ταυτόχρονα τον ρόλο του σκηνοθέτη, οπερατέρ και ηχολήπτη, είχα την απαιτούμενη ελευθερία κινήσεων στο γύρισμα, είτε καθόμουν στο ίδιο τραπέζι με τα πρόσωπα, είτε ακολουθούσα διαδρομές της πρωταγωνίστριας.

## 9. Μοντάζ

Προχωρώντας στο στάδιο του μοντάζ, σύμφωνα με τις αρχές του «Κινηματογράφου της Παρατήρησης», σημείωσα και επανεξέτασα όλα τα εκ πρώτης όψεως τυχαία γεγονότα, σχηματίζοντας τον τελικό ιστό του ντοκιμαντέρ. Οι σκηνές διαδέχονται η μία την άλλη διατηρώντας την χωρο-χρονική τους συνέχεια, χωρίς εμφανές δράμα ή ένταση, ήδη όμως από το γύρισμα είχε γίνει ξεκάθαρο ότι *«οι αποκαλυπτικές στιγμές δεν 'δημιουργούνται' αλλά*

*'ανακαλύπτονται', βγαίνουν μέσα από τη ζωή καθώς αυτή ξεδιπλώνεται […] δεν είναι τυχαίες ούτε συμπτωματικές, αλλά εξαρτώνται άμεσα από τη χρήση αισθητικών τεχνικών»*[12].

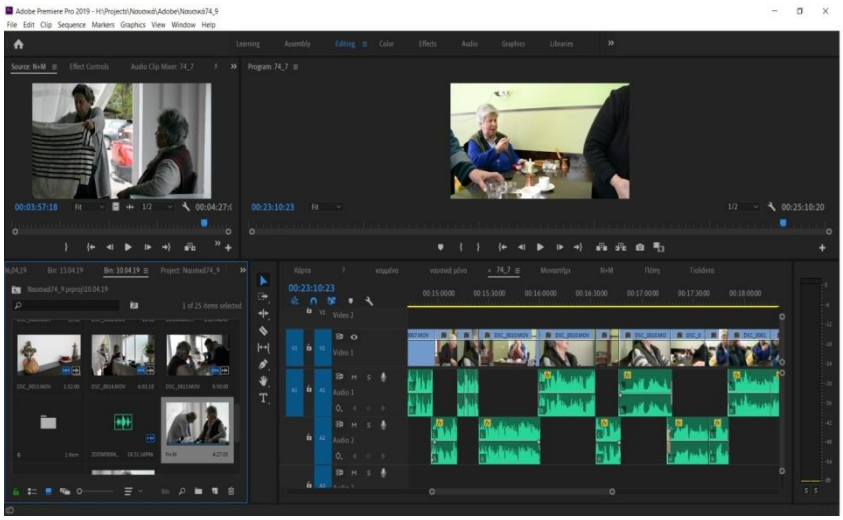
Στην προσωπογραφία της Ναυσικάς, η πρώτη ενέργεια ήταν η οργάνωση του υλικού. Δηλαδή καταχώρησα τα αρχεία του ήχου και της εικόνας σε φακέλους σύμφωνα με την ημερομηνία καταγραφής τους. Μια δεύτερη ταξινόμηση επήλθε στο στάδιο της προβολής, όταν είδα δηλαδή το υλικό που είχα στη διάθεσή μου και διάλεξα τα αρχεία που θα χρησιμοποιούσα στο μοντάζ. Κατά την προβολή των γυρισμάτων, ταξινομούσα τα αρχεία και στο τετράδιο μου, σημείωνα τα στοιχεία του βίντεο, δηλαδή τα πρόσωπα που βρίσκονται μέσα στα πλάνα, τοποθεσία, θέμα, διάρκεια, και έγραφα μια μικρή περίληψη για το κάθε ένα από αυτά. Κρατούσα σημειώσεις για τη δράση κάθε σκηνής, περιλαμβάνοντας και τα δευτερόλεπτα, για περισσότερη ευκολία τις επόμενες φορές που θα επέστρεφα στο κάθε αρχείο. Κάποιες φορές ζωγράφιζα σύμβολα δίπλα τους, για να θυμάμαι εύκολα αν είναι κάτι που πρόκειται να χρησιμοποιήσω ή μάλλον όχι. Για ειδικά σημεία των πλάνων που μου προκαλούσαν αμέσως το ενδιαφέρον, δημιουργούσα ένα επιτόπιο μοντάζ στο χαρτί, για πιθανούς νοηματικούς ή οπτικούς συνδυασμούς.




**Εικόνα 12**: Σημειώσεις μοντάζ για το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Ναυσικά πάνω από την Μπίνια* (2019)

[12] Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, (Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2012), 58

Για το μοντάζ, χρησιμοποίησα την πλατφόρμα *Adobe Premiere Pro 2019*. Μέσα σε αυτό το πρόγραμμα, «έριξα» όλα τα επιλεγμένα αρχεία σε χρονολογική σειρά, και αφού συγχρόνισα ήχο με εικόνα, «έκοψα» στα σημεία που με ενδιέφεραν. Λίγο-λίγο άρχισαν να διαφαίνονται οι σεκάνς και οι επιμέρους σκηνές· σε αυτό το στάδιο, έπρεπε να αποχωριστώ και αγαπημένα πλάνα. Στο πρώτο πέρασμα, λοιπόν, σχηματίστηκε το σώμα του ντοκιμαντέρ.



**Εικόνα 13:** Στιγμιότυπο από την διαδικασία του μοντάζ του μικρού μήκους ντοκιμαντέρ

Τα μέρη της βασικής αφηγηματικής δομής του έργου είχαν κιόλας σχηματιστεί, και παρά τους διάφορους πειραματισμούς που έκανα στην πορεία, στον πυρήνα της κρατήθηκε ίδια μέχρι το τέλος. Η δομή έχει τη μορφή ΑΒΑ. Δηλαδή, το πρώτο μέρος Α1, με τη Ναυσικά, την Ιωάννα και την Πόπη στο καφενείο, ακολουθούσε το μέρος Β, με τη Ναυσικά στο μοναστήρι, και έπειτα το Α, ξαναεμφανιζόταν σαν Α2, με τις τρεις αδερφές στο καφενείο, Ναυσικά, Ιωάννα και Μαρία. Δένοντας και αφαιρώντας πλάνα, το αρχικό υλικό συμπυκνώθηκε ολοκληρώνοντας το δεύτερο πέρασμα του μοντάζ.

Μέχρι εκείνη την στιγμή, υπήρχε ένα υλικό συνέντευξης για το οποίο δεν είχα αποφασίσει αν θα συμπεριλαμβανόταν στο τελικό έργο. Οι ερωτήσεις και οι απαντήσεις αφορούσαν προσωπικά στοιχεία της ζωής της Ναυσικάς, σχολιασμούς της ίδιας για το ήθος και τις αξίες της εποχής της, τον τρόπο που μεγάλωσε με τις αδερφές της, τον τρόπο που μεγάλωσαν τα παιδιά της, και περιγραφές από τις εμπειρίες της ως νοσηλεύτρια. Ξαναβλέποντας το ντοκιμαντέρ όπως είχε σχηματιστεί μέχρι τότε, διάλεξα κομμάτια της συνέντευξης διαμορφώνοντας θεματικές ενότητες με το ήδη μονταρισμένο υλικό, στοχεύοντας σε μια πιο ολοκληρωμένη απόδοση του χαρακτήρα. Για παράδειγμα, στην

ταινία η Ιωάννα εξιστορεί στον Άρη Μπ., την εποχή που η μητέρα τους έλειπε πολλές ώρες από το σπίτι, επειδή εργαζόταν σε εργοστάσιο, και την ευθύνη τους είχε η μεγαλύτερη αδερφή τους, Μαρία. Αυτό το πλάνο διαδέχτηκε το κομμάτι της συνέντευξης όπου περιγράφει την ίδια κατάσταση στα χρόνια που δούλευε τρεις βάρδιες στο νοσοκομείο και τα παιδιά της ήταν στο σπίτι με την γιαγιά τους, κάνοντας μια σύγκριση γενεών μέσω του μοντάζ. Μπαίνοντας λοιπόν σε λεπτομέρειες της ζωής της πρωταγωνίστριας που μόνο εγώ ήξερα, το έργο φαινόταν να αποκτά μια άλλη συναισθηματική διάσταση, ακόμα πιο προσωπική. Θεωρητικά ήταν έτοιμο και δεμένο καλά, μα δεν ήταν…

«*Βλέποντας ξανά, μετά από έξι χρόνια, το ντοκιμαντέρ που είχα γυρίσει στο γηροκομείο, ενοχλήθηκα από τον τρόπο που είχα συμπεριλάβει πολλούς και διαφορετικούς χαρακτήρες και πράγματα, προκειμένου να επικοινωνήσω το αίσθημα της μοναξιάς που υπήρχε στο ίδρυμα. Η Μαρίκα από μόνη της εξέφραζε ένα τέτοιο αίσθημα, απλά και μόνο με την παρουσία της μέσα στο μικρό δωμάτιο. Έτσι, ξαναπήγα για μια βδομάδα στη σουίτα του μοντάζ και αφαίρεσα όλους τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Δεν με ενδιέφερε η διάρκεια που θα είχε η ταινία, αρκεί να αποκτούσε μια καθαρή φόρμα(...) Καθώς μόνταρα, έκοψα όλες τις πληροφορίες που αφορούσαν την προσωπική ιστορία της Μαρίκας. Δεν ήταν μια λογική απόφαση, αλλά έμοιαζε σωστή. Πιστεύω πως αυτή η απουσία στοιχείων και αυτή η ανωνυμία προσέδωσε στον χαρακτήρα της Μαρίκας περισσότερη δύναμη».*
[Εύα Στεφανή[13] για *Το Κουτί* (2004)]

Στο τρίτο πέρασμα, επανεξέτασα την έννοια του πορτρέτου. Συνειδητοποίησα ότι η τελική αίσθηση που άφηνε το ντοκιμαντέρ, ίσως ήταν αυτή του συγκινητικού ημερολογίου. Επέστρεψα στην αρχική ιδέα του ελλειπτικού χαρακτήρα, αφαιρώντας ξανά όλα τα κομμάτια της συνέντευξης. Εκτός από το ότι η διάρκεια μειώθηκε σχεδόν στο μισό, ξαναβγήκε στην επιφάνεια το «απροσδόκητο» της εμπειρίας του γυρίσματος. Η προσωπογραφία, απαλλαγμένη από καθετί περιττό, έπαψε να ακολουθεί τη λογική αίτιου-αιτιατού, και τη θέση της προσπάθησα να πάρει το αίσθημα της «φυσαλίδας»[14], όπως αποκαλούν οι Anna Grimshaw, Amanda Ravetz την αισθητική των έργων της Στεφανή, δηλαδή το αίσθημα πως κάτι σιγοβράζει, λες και η πραγματικότητα είναι μικρές φυσαλίδες αέρα που σκάνε μόλις αγγίξουν την επιφάνεια.

[13] Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, (Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2012), 309
[14] Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, (Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2012), 256

Τέλος, αναφορικά με τον χρόνο, τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ διήρκησαν συνολικά πέντε ημέρες, ενώ η διαδικασία του μοντάζ, από την ταξινόμηση μέχρι το ολοκληρωμένο έργο, περισσότερο από τέσσερις μήνες, από τον Μάιο μέχρι τον Σεπτέμβριο του 2019.

## 10. Μουσική

Ο ρόλος της μουσικής στον κινηματογράφο είναι πολύ σημαντικός, καθώς αναμφισβήτητα λειτουργεί συμπληρωματικά στο δράμα γύρω από το οποίο εξελίσσεται η εκάστοτε ταινία. Όμως στην περίπτωση του «Κινηματογράφου της Παρατήρησης», η μουσική δεν χρησιμοποιείται· όπως και τίποτα τεχνητό πέρα από το υλικό καταγραφής που έχει επιλεχτεί. Συνεπώς, οι ήχοι της φωνής των υποκειμένων έχουν πολύ σημαντική παρουσία και αξίζουν μεγαλύτερης προσοχής. Το ίδιο ισχύει και για τον φυσικό θόρυβο των χώρων των γυρισμάτων, του οποίου η παρουσία γίνεται αισθητή και υπολογίσιμη, αφού πλαισιώνει την εμπειρία των γεγονότων όπως αυτά έγιναν. Εν προκειμένω, δεν πραγματοποιήθηκαν επιπλέον ηχογραφήσεις για το ηχοτοπίο της ταινίας. Η βασική καταγραφή ήχου, την ώρα των γυρισμάτων, θεωρήθηκε ικανοποιητική, λαμβάνοντας υπόψη τα πενιχρά μέσα τα οποία είχα στη διάθεση μου και τους χώρους που επιλέχθηκαν.

Ειδικότερα, στην προσωπογραφία της Ναυσικάς, η πρώτη κιόλας σκηνή περιέχει την ίδια να τραγουδάει δημόσια[15], χωρίς ντροπή ή κάποιος να της το επιβάλλει. Έτσι ακόμα και αυτό θεωρείται στοιχείο της καθημερινότητας της που θα ήταν κρίμα να μην συμπεριληφθεί στο έργο. Το ίδιο κομμάτι χρησιμοποιήθηκε και στους τίτλους τέλους της ταινίας, στην πραγματική του εκτέλεση. Εδώ, μπορεί κάποιος να επισημάνει την ύπαρξη μουσικής, η οποία όμως λειτουργεί σαν μια τελευταία αναφορά στην ίδια χωρίς δραματικό τόνο, ενώ το ντοκιμαντέρ διαγράφει ένα αφηγηματικό τόξο που ξεκινά από ένα σημείο και τελειώνει πάλι σε αυτό ή περίπου σε αυτό.

[15] Το *"Δυο πράσινα μάτια με μπλε βλεφαρίδες"* δεν είναι κάτι άλλο πέρα από μια ανάμνηση που έχει η Ναυσικά από τους γονείς της να το τραγουδούν παλιά μαζί. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα αφηγείται πώς έπεισε την μητέρα της Πόπης, η οποία ήταν προς το τέλος της ζωής της ξαπλωμένη στο κρεβάτι, σωματικά ανήμπορη και τις περισσότερες φορές χωρίς συνείδηση της πραγματικότητας, να το τραγουδήσουν μαζί.

## 11. Δυσκολίες

Στην προσπάθεια μου να ολοκληρώσω την πτυχιακή μου εργασία, με τον πιο άρτιο τρόπο, συνάντησα δυσκολίες σε πρακτικά ζητήματα εξοπλισμού και διαχείρισης των προσώπων που συμμετείχαν, όπως επίσης και κατά τη συγγραφή του παρόντος κειμένου.

Ο ελλιπής εξοπλισμός ήταν ένα από τα κύρια θέματα που με δυσκόλεψαν στην εκτέλεση των γυρισμάτων, αλλά αντιμετωπίστηκαν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Ξεπερνώντας αυτά τα προβλήματα, η σχετική απειρία στη σκηνοθεσία και κινηματογράφηση γίνεται αντιληπτή στο πεδίο της φωτογραφίας της προσωπογραφίας της Ναυσικάς. Είναι εμφανή τα ζητήματα βάθους πεδίου, εστίασης, διαχείρισης του κάδρου ενώ υπάρχει δράση, όπως και τα περιθώρια βελτίωσής τους μελλοντικά, σε ένα επόμενο ντοκιμαντέρ.

Μια δεύτερη δυσκολία που μερικώς καλύφθηκε με τη βοήθεια του Άρη Μπ., και έπειτα μέσω του μοντάζ, ήταν η κατάσταση αμηχανίας στην οποία έφερα την ηρωίδα μου, όταν σταμάτησα να επικοινωνώ λεκτικά μαζί της. Δεν είχα φανταστεί ότι μοιράζοντας την προσοχή μου σε εκείνη και την κάμερα, θα την αποδυνάμωνα τόσο πολύ. Ο ανθρώπινος λοιπόν παράγοντας, είναι και ο πιο σημαντικός, διότι αν εκείνη την στιγμή δεν το είχα χειριστεί με την απαραίτητη προσοχή, ίσως η Ναυσικά να έχανε κάθε ενδιαφέρον για την διαδικασία και στο τέλος να μην υπήρχε αξιόλογο υλικό.

Τέλος, ξεκινώντας τη συγγραφή του κειμένου της εργασίας συνειδητοποίησα πόσο πολύ το πρακτικό μέρος. και ό, τι εμπεριέχεται μέσα σε αυτό (υποσυνείδητο, γνώσεις, ερεθίσματα) κατευθύνθηκε όχι από μεθοδική μελέτη, αλλά από καθαρό ένστικτο. Για καλή μου τύχη, οι περισσότερες από τις αποφάσεις που πάρθηκαν, επαληθεύτηκαν στη συνέχεια από τη βιβλιογραφία.

## 12. Συμπεράσματα και Αξιολόγηση

Ξεκινώντας αυτό το εγχείρημα, γνώριζα ότι κάθε αισθητική απόφαση θα με προβλημάτιζε διπλά, μην έχοντας συνεργάτες δίπλα μου για να επικοινωνήσω άμεσα πρακτικά ζητήματα που προέκυπταν καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του ντοκιμαντέρ. Οι καθηγητές μου ήταν πολύτιμοι οδηγοί σε αυτή τη διαδικασία, καθώς οι συμβουλές τους έθεταν τον κατάλληλο προσανατολισμό σε κάθε περίπτωση. Όμως, η απαραίτητη κατά τ' άλλα, συναισθηματική υποστήριξη ήρθε από τις ηρωίδες του ντοκιμαντέρ, κάτι που δεν είχα υπολογίσει καθόλου στην αρχή. Η αμοιβαία εκτίμηση και η καθημερινή συναναστροφή μαζί τους, προηγήθηκε της συμμετοχής τους στη διαδικασία, όπως έχει ήδη αναφερθεί νωρίτερα,

και έτσι πριν, κατά την διάρκεια και κατά την επιμέλεια του έργου, βίωσα ένα αίσθημα ομαδικότητας, με τη μορφή της συλλογικής συμπαράστασης και της αγωνίας για το τελικό αποτέλεσμα. Με κάποιο τρόπο, αυτή η εμπειρία μοίρασε χαρά και στις δύο πλευρές, εντελώς απρόσμενα και αυτό με ενθουσίασε.

Από κει και πέρα, συνεχίζοντας και παίρνοντας στα χέρια μου τον πλήρη έλεγχο της πορείας του ντοκιμαντέρ, βρέθηκα ικανοποιημένη με το αποτέλεσμα, παρά τα προβλήματα που είχα ως προς τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν. Νομίζω ότι η πτυχιακή μου εργασία αποτελεί μόνο το έναυσμα στην ενασχόληση μου πρακτικά με το είδος του «Κινηματογράφου της Παρατήρησης» και θεωρητικά με την επιστήμη και έρευνα της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.

## 13. Βιβλιογραφία


Grimshaw, Anna, Ravetz, Amada. 2012. *Ο κινηματογράφος της παρατήρησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.

Καρακάσης, Απόστολος, Γούσιος, Χρήστος, Κεφάλας, Κωνσταντίνος. 2015. *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες* (Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών).

Nichols, Bill. 2002. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Rosenthal, Alan. 2007. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, Fourth Edition. United States of America: Southern Illinois University Press.

Στεφανή, Εύα. 2016. *Το παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης.

Στεφανή, Εύα. 2010. *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης.


## 14. Φιλμογραφία

Robert J. Flaherty, *Nanook of the North* (1922)

Edgar Morin, Jean Rouch , *Chronique d'un été* (1960)

Robert Drew, *Primary* (1960)

Agnes Varda, *Ulysse* (1982)

Εύα Στεφανή, *Το κουτί* (2004)

Μύρνα Τσάπα, *Κατινούλα*, (2012)