PIERRE PERRAULT

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ

ΕΙΚΟΝΕΣ 21

II-000000006393

Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία
του αφιερώματος στον Pierre Perrault
που διοργανώθηκε στο πλαίσιο
του 7ου ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ – ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ου ΑΙΩΝΑ
το οποίο πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη
από 1– 10 Απριλίου 2005.

Καλλιτεχνική Διεύθυνση: Δημήτρης Εϊπίδης
Συντονισμός αφιερώματος: Δημήτρης Κερκινός
Επιμέλεια έκδοσης: Δημήτρης Κερκινός
Επιμέλεια κειμένων: Ζωή- Μυρτώ Ρηγοπούλου, Δημήτρης Κερκινός
Στις μεταφράσεις συνεργάστηκαν: Δημήτρης Μέλλος, Μαίρη Κιτροέφ (συνόψεις ταινιών - αγγλικά)
Σχεδίαση εξωφύλλου: Αθανάσιος Μαρκόπουλος
Παραγωγή εντύπου: Βιβλιοσυνεργατική ΑΕΠΕΕ
Θερμές ευχαριστίες: David Clandfield, NFB, Lucie Charbonneau, Toronto Int'l Film Festival,
Noah Cowan, Steve Gravestock, Καναδική Πρεσβεία στην Αθήνα

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα
Τηλ. : 210-8706000 Fax : 210- 6448163
Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη
Τηλ. : 2310-378400 Fax : 2310-285759
e-mail : info@filmfestival.gr www.filmfestival.gr
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Ο Πιέρ Περό είναι μια ιστορική φιγούρα στην ιστορία του ντοκιμαντέρ. Αποτελεί έναν από τους ιδρυτές και κύριους εκφραστές του cinéma vérité, του κινηματογραφικού κινήματος που επικράτησε στην Ευρώπη και στην Αμερική τη δεκαετία του '60 και σύμφωνα με το οποίο ο κινηματογραφιστής όφειλε να καταγράφει αμέτοχος τη δράση, παρεμβαίνοντας όσο το δυνατό λιγότερο. Ασφαλώς, το cinéma vérité δεν θα είχε κατορθώσει να αναπτυχθεί σαν φόρμα αν οι τεχνολογικές εξελίξεις στον κινηματογραφικό εξοπλισμό δεν επέτρεπαν στο σκηνοθέτη να ακολουθεί τη δράση με μια ελαφριά κάμερα στο χέρι. Αυτού του είδους οι τεχνικές μεταβάσεις θα παρέμεναν υποσημειώσεις στην Ιστορία όμως, αν άνθρωποι ταλαντούχοι και διορατικοί δεν έδραταν τις ευκαιρίες που προσφέρονταν από την τεχνολογία και δεν τις μετουσίωναν σε έργο εμπνευσμένο και αιχμηρό. Αυτό ακριβώς έκανε ο Πιέρ Περό.

Ο Πιέρ Περό είναι επίσης ένα από τα πιο άγνωστα ονόματα ανάμεσα στη λίστα των ιστορικών μορφών του ντοκιμαντέρ. Όλοι γνωρίζουν τον Φλάερτι, τον Ζαν Ρους, τους Ντέιβιντ και Αλμπερτ Μέιζελς και τον Φρέντερικ Ουάιζμαν σαν τους κύριους εκφραστές του cinéma vérité. Ο Περό έχει παραμείνει όλα αυτά τα χρόνια στο παρασκήνιο της κινηματογραφικής ιστορίας, αν και το έργο του κρίνεται εξίσου σημαντικό. Η ακατάπαυστη ενασχόλησή του με το Κεμπέκ, με τις τοπικές παραδόσεις και τις γαλλικές διαλέκτους του αμερικανικού βορρά, με την έννοια της συλλογικότητας και της εθνικής - πολιτισμικής ταυτότητας του γαλλόφωνου Καναδά και η ενεργός του δράση στο χώρο της εθνικής αυτονόμησης του Κεμπέκ περιόρισαν αισθητά το ενδιαφέρον γύρω από το έργο του, όταν αυτό παραγόταν και ανοιγόταν στον κόσμο.

Σήμερα, λίγα χρόνια μετά το θάνατό του, το ενδιαφέρον για τον Καναδό σκηνοθέτη όλο και αυξάνεται ενώ οι κριτικοί και ιστορικοί του κινηματογράφου ερευνούν το σημαντικό του έργο. Στόχος του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, δεν είναι η ακαδημαϊκή αποκατάσταση του έργου του Πιέρ Περό αλλά η γνωριμία του κοινού μ' ένα έργο που παραμένει ζωντανό και ερεθιστικό ενώ ταυτόχρονα συνιστά μια πλήρη και μεστή κινηματογραφική εμπειρία.

Δημήτρης Εϊπίδης
Καλλιτεχνικός Διευθυντής

Η Όραση, η Μνήμη, και το Άμεσο Ντοκιμαντέρ

Του Pierre Perrault

Το βιβλίο του με τίτλο L'oumigmatique, ou L'objectif documentaire *είναι, από αρκετές απόψεις το έργο ζωής του Περό πάνω στην φιλοσοφία του για τον κινηματογράφο. Το έγραψε βασισμένος στις εμπειρίες του από τα γυρίσματα της πρώτης από τις δύο ταινίες για τους μοσχόβοες* [σ.τ.ε : μηρυκαστικά της αρκτικής Αμερικής] *που έκανε στο τέλος της σταδιοδρομίας του.*[1] *Το βιβλίο αρχίζει με το παρακάτω απόσπασμα που μας δείχνει πώς ο Περό μας μεταφέρει από τα οικεία εδάφη της αντίθεσης μυθοπλασίας και εμπειρίας, σ' ένα βαθύτερο στοχασμό πάνω στην όραση και τη μνήμη.*

Γεννιόμαστε μέσα στο μύθο, τρεφόμαστε με ιστορίες, διδασκόμαστε από τους καθεδρικούς ναούς, μας ταΐζουν με το ζόρι τον γραπτό λόγο, κατακλυζόμαστε από εικόνες, μαγευόμαστε από ανανεώσιμες μυθολογίες, δεσμώτες ενός γιγαντιαίου κλουβιού γεμάτου αντίπαλους το οποίο εκτείνεται από τις Γρηγοριανές κατακόμβες ως τους *ηχηρούς* κίονες του μεγάλου ναού της φαντασίας. Ως αποτέλεσμα είμαστε ό,τι πιό εύπιστο υπάρχει σε αυτόν τον κόσμο καθώς συνεχίζουμε την αναζήτηση για μια απλή οδό προς την πραγματικότητα. Οι περισσότεροι άνθρωποι συμπεριφέρονται σαν να μην υπάρχει άλλος τρόπος να γνωρίσουμε με βεβαιότητα οτιδήποτε παρά μόνο μέσω των μύθων, όπως τα μωρά που ότι πιάνουν το βάζουν πάντα στο στόμα τους. Πρόκειται για έναν ολόκληρο κόσμο γνώσης που έχει φτάσει ως εμάς μέσα από τα βάθη των αιώνων, ίσως ακόμη και από εκείνη την πρωτόγονη σπηλιά, την οποία εξακολουθούμε ακόμη να νοσταλγούμε. Είναι δυνατόν να ξεφύγουμε από την ειδωλολατρία; Από το μύθο της Γένεσης; Από τα παραμύθια; Από την αγιοποίηση του σύμπαντος; Από τα καλά και κακά πνεύματα; Από το τραγούδι των σειρήνων;

Έτσι τουλάχιστον μας φαντάζομαι εγώ, καθώς αποφοιτούμε από τα σχολεία και τα πανεπιστήμιά μας, στο κατώφλι της ελευθερίας, έτοιμοι να μάθουμε να πετάμε με τα δικά μας φτερά. Έχουμε ωστόσο υποβληθεί σε κάθε λογής εικόνες του κόσμου. Και θα μπορούσαμε ίσως να είμαστε ικανοποιημένοι με αυτές, μια και οι περισσότεροι άνθρωποι δηλώνουν πως είναι πραγματικά ευχαριστημένοι. Μας έχουν ήδη καθορίσει τον δρόμο. Μας έχουν ήδη χαράξει το μονοπάτι. Σήμερα, περισσότερο από ποτέ ο γραπτός λόγος μας διαμορφώνει απόλυτα, μας κατακλύζει από παντού, μας αφήνει ενδεείς μπροστά σε μια υποτιμημένη πραγματικότητα. Συχνά από την ευάλωτη εφηβεία μας ως τα βάθη της νύχτας των πιό ακραίων ονείρων μας, όλοι μας αναρωτιόμαστε, με αρκετή αγωνία, αν είμαστε κύριοι του μέλλοντος που μας επιφυλάσσεται. Ή αν πρέπει να αποδεχτούμε μετά χαράς τα πρότυπα που μας προσφέρονται. Σαν να είμαστε μέρος μιας αλυσίδας παραγωγής σχεδιασμένης από τους μηχανικούς του μεγάλου εργοστασίου των media. Μήπως πρέπει απλά να ακολουθήσουμε τη ρότα που μας έχουν χαράξει;

Και έτσι ακριβώς μας βλέπω, στο ξεκίνημα αυτής της ταινίας να δραπετεύουμε αν είναι δυνατόν από τις διάφορες μόδες και τις ψευδαισθήσεις της λεγόμενης νεωτερικότητας. Πώς είναι δυνατόν να βυθιστούμε στο άγνωστο αίνιγμα του μοσχόβου χωρίς να καταφύγουμε στην αφήγηση; Το εγχείρημά μας έχει σκόπιμα το χαρακτήρα του ντοκιμαντέρ. Είναι όμως αυτό εφικτό; Πώς είναι δυνατόν να κάνουμε χρήση εικόνων προκειμένου να απελευθερωθούμε από αυτές και να συνδεθούμε με κάτι που δεν είναι αφήγημα; Δεν υπάρχει το ενδεχόμενο τελικά το ντοκιμαντέρ να είναι απροσπέλαστο σε εικόνες που σχεδόν από τη φύση τους ρέπουν προς τους υφάλους της ψευδαίσθησης και της στρεψοδικίας; Δεν είναι μοιραίο να καταλήξει

αυτή η *caméramage* (αν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτή τη λέξη) να γίνει εργαλείο στα χέρια των απατεώνων και της απάτης; Πόσο μάλλον όταν οι θεωρητικοί κάνουν ό,τι είναι δυνατόν για να επανοικειοποιηθούν το ντοκιμαντέρ προκειμένου να το εντάξουν, σώνει και καλά, μέσα στην κολοσσιαία πομπή των ψευδαισθήσεων. Λες και το ζητούμενο είναι, τώρα όπως και πάντοτε, η δημιουργία μιας μυθοπλασίας (με ξωτικά, ναϊάδες, θεούς, ή ήρωες) προκειμένου να δώσουμε μορφή στον κόσμο. Λες και ο κόσμος έχει εμάς ανάγκη για να τον επαναδημιουργούμε συνεχώς εκ νέου. Δεν υπάρχει άραγε κάποιος άλλος τρόπος να αποκτήσει η εικόνα πρόσβαση στην πραγματικότητα; Μα, μέσω της γνώσης! Δεν διαστρεβλώνεται ωστόσο ανεπανόρθωτα ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο εξ αιτίας της ανάγκης μας να τον μετατρέπουμε σε μύθους; Λες και η γνώση δεν έχει κανένα ενδιαφέρον αν δεν μπορεί να μετατραπεί σε θέαμα. Λες και, σε κάθε περίπτωση, όλες μας οι προσπάθειες να συλλάβουμε την πραγματικότητα μέσω του ντοκιμαντέρ είναι καταδικασμένες να μετατραπούν σε μυθοπλασίες. Λες και η εικόνα μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνο για την κατασκευή μύθων: «υπάρχουν στοιχεία ντοκιμαντέρ σε κάθε μυθοπλασία και στοιχεία μυθοπλασίας σε κάθε ντοκιμαντέρ επειδή κάθε ανθρώπινη παρέμβαση εξ ανάγκης δημιουργεί κάτι που δεν υπήρχε πριν», γράφει ο Guy Gauthier επιφυλακτικά.[2] Παράγουμε πεζογραφία χωρίς να το γνωρίζουμε! Μυθοπλασία χωρίς να το συνειδητοποιούμε! Αυτός δεν είναι ο μεγάλος φόβος της κοινωνιολογίας, ότι η καθαρότητα της διερευνητικής της ματιάς έχει θολώσει επειδή την έχει στρέψει προς τον κόσμο; Αξίζει τον κόπο να ατενίζουμε τα γεγονότα, αν εξ αιτίας της ενατένισης αυτής διαστρεβλώνονται; Προτιμότερο θα ήταν να επαναδημιουργούσαμε τον κόσμο με παρηγορητικούς μύθους. Οι θεοί είναι πανταχού παρόντες στο γραπτό λόγο, λες και έτσι η πραγματικότητα γίνεται προσβάσιμη. Το ίδιο το βλέμμα, εξ αιτίας της διάθλασης, προκαλεί μια παραμόρφωση του υπό εξέταση αντικειμένου. Η διαύγεια των ματιών μας τίθεται υπό αμφισβήτηση. Δεν μπορούμε να πιστέψουμε στα ίδια μας τα μάτια. Προτιμότερο ίσως θα ήταν να αφοσιωθούμε σε κάποιες ενάρετες πεποιθήσεις. Γιατί, σε τελική ανάλυση, τι σχέση υπάρχει μεταξύ του αντικειμένου και της πράξης της θέασης; Έχουμε να κάνουμε με *απεικάσματα* (Λουκρήτιος), με *απορροές* (Εμπεδοκλής), ή απλώς με μια ψευδαίσθηση, η οποία, επιπλέον, επιβεβαιώνεται κυρίως μέσω της αίσθησης της αφής; Εάν η όραση παράγει μόνο μια *αναπαράσταση* του κόσμου (Ευκλείδης) θα ήταν προτιμότερο να επανακατασκευάσουμε τον κόσμο μέσω των μύθων, για να μπορούμε να τον πλασάρουμε ευκολότερα στους αφελείς.

«Στην όραση τα πάντα είναι διάθλαση», μας διδάσκει ο Albazen, γεννημένος στη Βασόρα το έτος 965. Πώς είναι δυνατόν να μην είμαστε επιφυλακτικοί απέναντι στην αίσθηση της όρασης; «Οι επιστήμονες του Μεσαίωνα», γράφει ο Michel Authier, σε ένα κεφάλαιο του βιβλίου *L'histoire des sciences*, που επιμελήθηκε ο Michel Serres,[3] «αρνούνταν για περισσότερα από τριακόσια χρόνια να αποδεχτούν τον φακό του ματιού μας ως ενδεδειγμένο αντικείμενο μελέτης. 'Όσα μας αποκαλύπτει Δεν είναι αντικείμενα της Δημιουργίας', έλεγαν». Χρειάστηκε να εμφανιστεί ο Γαλιλαίος και να επιβεβαιωθεί η γνησιότητα της πραγματικότητας όπως αυτή φαινόταν μέσα από το τηλεσκόπιο. Και ωστόσο όλοι αυτοί οι γέροι σοφοί, έχοντας πια φτάσει την ηλικία της πρεσβυωπίας, «εξοπλισμένοι με ματογυάλια, έγραφαν σελίδες επί σελίδων γεμίζοντας τεράστιους τόμους πάνω στο ζήτημα της όρασης χωρίς να παρατηρήσουν ότι το κλειδί για την επίλυση του αινίγματος που αναζητούσαν βρισκόταν κουρνιασμένο στην άκρη της μύτης τους», παρατηρεί ο Authier.

Αμφιβολίες σχετικά με την όραση. Αμφιβολίες σχετικά με τον ίδιο το φακό. Μια μακρά μαθητεία στην αμφιβολία. Από τη μια μεριά, ο Γαλιλαίος αποκαθιστά την αξία της όρασης και του τηλεσκοπίου στην επιστήμη. Οι τέχνες όμως δεν θέλουν να έχουν καμία σχέση με αυτό. Έτσι το ντοκιμαντέρ χάνει το κύρος του, στο βαθμό που δεν προσθέτει τίποτε στον κόσμο της μυθοπλασίας παρά δημιουργεί μία ακόμη ψευδαίσθηση

ενώ διατείνεται ότι κάνει το αντίθετο. Αυτό τουλάχιστον υποστηρίζουν οι θεωρητικοί. Ωστόσο, ο αρχαιοελληνικός κόσμος, που γέννησε τόσες πολλές μυθολογίες, συχνά έθετε υπό αμφισβήτηση αυτές τις κάπως εύκολες, αν και ιδιαίτερα κινηματογραφικές, ερμηνείες του σύμπαντος. Αν το καλοσκεφτούμε, οι θεοί του Ολύμπου συμπεριφέρονταν με τρόπους παράδοξα ανάλογους με εκείνους κινηματογραφικών ηρώων. Με τρόπους συχνά ανεύθυνους ακριβώς επειδή ήταν αποκύημα της φαντασίας, και δεν είχαν την υποχρέωση να είναι πιστοί σε οτιδήποτε παρά μόνο στην λογική της αφήγησης. Κι οι ίδιοι οι κινηματογραφικοί αστέρες, άλλοτε ινδάλματα, συχνά τρομερά παιδιά, πολλές φορές ενδύονται τη μορφή ηρώων χωρίς πραγματική υπόσταση, σε σημείο να ταυτίζονται περισσότερο με τον ήρωα παρά με τον ίδιο τους τον εαυτό, και καταλήγουν να συμπεριφέρονται στην πραγματική ζωή σαν θεοί της μυθολογίας, ή, ακόμη χειρότερα, σαν τους ήρωες που υποδύθηκαν. Σαν να μπορούν να αναγεννήσουν τους εαυτούς τους με σάρκα και οστά. Ενδίδοντας στο φαντασιακό, ζουν τις ζωές τους λες και είναι θεοί. Ή τουλάχιστον τους φανταστικούς ρόλους τους. Δύο χιλιάδες χρόνια αργότερα και εμείς βρισκόμαστε ακόμη στο ίδιο σημείο: να αναπλάθουμε τη θεία φύση.

Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, προκειμένου να δικαιολογήσουν τον εαυτό τους, φτάνουν στο σημείο να ισχυρίζονται ότι η μυθοπλασία είναι πιο πραγματική από την πραγματικότητα. Ότι η αλήθεια εντοπίζεται μόνο στο φαντασιακό. Και εμείς οι κοινοί θνητοί τι θα απογίνουμε;

Την εποχή του Πλάτωνα, ορισμένοι στοχαστές δυσπιστούσαν απέναντι στους μύθους και υποπτεύονταν ότι η πραγματικότητά μας προσεγγίζει με κάποιον άλλο τρόπο. «... στην αρχαία ελληνική σκέψη, το φως είναι το κατ' εξοχήν μέσον σύνδεσης του *νου* με τον κόσμο: Κατά τη γνώμη μου η όραση αποτελεί πηγή μέγιστης ωφέλειας για εμάς, γιατί αν δεν είχαμε ποτέ δει τα άστρα, και τον ήλιο, και τα ουράνια, καμία από τις λέξεις που έχουμε εκστομίσει σχετικά με το σύμπαν δεν θα είχε ειπωθεί...», λέει ο Πλάτων στον *Τίμαιο*.[4] Κατά συνέπεια η σκέψη, προσθέτει ο Michel Authier, είναι «κόρη του φωτός», και ενδέχεται ακόμη και να μπορεί να κατανοήσει το φως που «την γέννησε». Ο Πλάτων προτείνει να ανοίξουμε τα μάτια μας. Να κοιτάμε τον ουρανό αντί να τον επινοούμε. Τι γνώμη θα είχε ο Πλάτων για τη μυθολογία; Τι θα είχε να πει για τον κινηματογράφο;

Έτσι λοιπόν ο φακός της κάμερας συλλαμβάνει το φως – αυτό κατά τη γνώμη μου είναι πέραν πάσης αμφιβολίας. Και επίσης παράγει σκέψη. Δεν επεκτείνει όμως μόνο την φυσική ικανότητα της όρασης όπως το τηλεσκόπιο ή το μικροσκόπιο, αλλά και τη δύναμη της ίδιας της μνήμης. *Το μεν πνεύμα πρόθυμο, η δε σαρξ ασθενής*. Το ανθρώπινο μάτι δεν μπορεί να φτάσει το φεγγάρι ή τον Δία. Ή να ρίξει μια ματιά μέσα σε ένα κύτταρο. Ούτε μπορεί η ανθρώπινη μνήμη να ανακαλέσει την ακριβή στιγμή μιας φευγαλέας ματιάς. Μόλις το μάτι δει κάτι, αυτό αμέσως χάνεται και μετατρέπεται σε μια ολοένα πιο αχνή ανάμνηση. Πώς μπορούμε να σταματήσουμε τη στιγμή που οπισθοχωρεί ακάθεκτα μέσα στο παρελθόν, το γεγονός που δεν έχει άλλη ισχύ πάνω στη μνήμη μας από μια φευγαλέα φωτεινή εντύπωση; Σήμερα όμως η τεχνολογία μας παρέχει τη δυνατότητα να ακινητοποιούμε αυτό το ίχνος πάνω στο φιλμ ή την μαγνητική ταινία. Η ασθενική μνήμη μας μπορεί πια να ησυχάσει. Κατά τη γνώμη μου πρόκειται για ένα εντυπωσιακό γεγονός. Αλλά η διορατικότητα του Πλάτωνα δεν κατάφερε να πείσει τον κόσμο να σταματήσει να κατασκευάζει μύθους. Η εφεύρεση του κινηματογράφου, ακριβώς όπως και η εφεύρεση των φακών, δεν εμπόδισε τον κόσμο να παραμείνει γαντζωμένος στις ερμηνείες που παρέχουν οι γραφές. Ο Πλάτων δεν έχει γίνει ακόμη ιδιαίτερα δημοφιλής στις μάζες. Το ίδιο ισχύει και για το ντοκιμαντέρ που συλλαμβάνει το φως (βλέπει αντικείμενα) και διαφυλάσσει στη μνήμη την ήδη εξαφανισμένη στιγμή. Έχει ωστόσο ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι ο Πλάτων, ήδη από τον 4ο π.Χ. αιώνα, θέτει ερωτήματα σχετικά με την όραση, και με την οπτική γωνία. Μας διαβεβαιώνει ότι η όραση του επιτρέπει να διατυπώσει υποθέσεις σχετικά με τα άστρα, τον ήλιο και τον

ουρανό, υποθέσεις οι οποίες δεν είναι μυθολογικού χαρακτήρα. Χάρη στο φως το οποίο τροφοδοτεί την παρατήρηση, μπορεί να στοχαστεί τον κόσμο χωρίς να χρειάζεται να τον επινοήσει. Με άλλα λόγια, ο Πλάτων αντιπαραθέτει το ντοκιμαντέρ με τη μυθοπλασία· στρέφει την παρατηρηθείσα πραγματικότητα κατά της μυθολογίας. Ήδη από τόσο νωρίς. Αλλά κανείς δεν τον πίστεψε. Και η μυθολογία ανθεί στις μέρες μας περισσότερο από ποτέ.

Έχουμε λοιπόν την εικόνα που συλλαμβάνεται μέσω της όρασης, που απομνημονεύεται μέσω του κινηματογραφικού φιλμ. Και τον ήχο που συλλαμβάνεται μέσω της μαγνητοταινίας. Πώς είναι δυνατόν να αρνηθούμε ότι η εικόνα έχει άμεση σχέση με την όραση; Και ο ηχογραφημένος ήχος με την ακοή; Καταγράφουμε πολύ περισσότερα πράγματα από όσα θα μπορούσαμε να δούμε και να ακούσουμε ποτέ, όλα τα είδη των τροπικοτήτων και των διακυμάνσεων, όλες τις λεπτομέρειες που διαφεύγουν από τις αισθήσεις μας. Όλα καταγράφονται και αποθηκεύονται έτσι στην μνήμη. Πρόκειται για μια νέα δύναμη που δεν παύει να με εκπλήσσει, ακριβώς όπως ο Γαλιλαίος παρατηρούσε έκπληκτος μέσω του τηλεσκοπίου του τις, αόρατες με γυμνό μάτι, φάσεις της σελήνης. Η μνήμη δεκαπλασιάζεται. Και είναι πάλι το φως, τώρα πια με αντίστροφη φορά, που επανεκπέμπει αυτή την φαινομενικά καθηλωμένη πάνω στο φιλμ εντύπωση. Μια πηγή φωτός, πίσω από έναν άλλο φακό, προβάλει πάνω σε μια οθόνη την εικόνα που μόλις και μετά βίας διακρίνεται πάνω στο μικροσκοπικό κινηματογραφικό καρέ. Η πραγματικότητα, την οποία συνέλαβε ο φακός και αποτύπωσε το φιλμ, διακινείται και πάλι, αναπαράγεται, αναμεταδίδεται, στο σύνολό της, χάρη στο φως. Η εικόνα του ντοκιμαντέρ δεν είναι η πραγματικότητα αλλά η ανάμνηση της πραγματικότητας. Είναι διαποτισμένη από την πραγματικότητα. Πρόκειται για κάτι πολύ περισσότερο από το ίχνος της πραγματικότητας. Είναι η ανάμνηση του ιδωμένου. Η αναπαράσταση του βλέμματος. Όχι το αντικείμενο καθαυτό αλλά το αντικείμενο όπως το είδε η όραση. Και το δέος που αισθανόμαστε δεν έχει όρια. Και αυτό λέει ήδη πολλά.

Αναγνωρίζω τη ματιά των φακών του ντοκιμαντέρ, μια ματιά ασυγκίνητη όπως ο πάγος. Έχω πίστη στην μαρτυρία των μηχανών προβολής. Σας διαβεβαιώνω επίσης ότι η πράξη του μοντάζ, προκειμένου να είναι έγκυρη, οφείλει να σέβεται την διαδικασία της κινηματογράφησης και να μην αποπειράται να την σφετεριστεί την ίδια στιγμή που προσπαθεί να τη δικαιώσει. Η ποιότητα του μάρτυρα είναι που καθιστά αξιόπιστη τη μαρτυρία. Επόμενος στη σειρά, ο θεατής-κριτής ακούει και βλέπει αυτό που πραγματικά θέλει να ακούσει και να δει. Φέρει ακέραια την ευθύνη για την κρίση του. Αλλά ενδέχεται να μην είναι ο ίδιος υπεύθυνος για τις προκαταλήψεις του. Πώς μπορεί μια κινηματογραφική κουλτούρα διαμορφωμένη από τη μυθοπλασία να διαβάσει ένα ντοκιμαντέρ; Το πρόβλημα έγκειται στον τρόπο με τον οποίο έχει μάθει να βλέπει ο θεατής. Η αστρολογία δεν βλέπει τον ίδιο ουρανό που βλέπει η αστρονομία. Η θεώρηση δεν είναι η ίδια, και ο Πλάτων δεν μπορεί να κάνει τίποτε γι αυτό. Όμως ο ουρανός υπάρχει, σε πείσμα της αστρολογικής θεώρησης. Η πραγματικότητα υπάρχει, σε πείσμα της φαντασίας.

Η ιστορία στον τοίχο της σπηλιάς

Θα ήταν βέβαια δυνατόν να εγείρει κανείς την αντίρρηση ότι η εικόνα δεν υπάρχει όσο δεν την κοιτάει κάποιος. Έπαψαν όμως να υπάρχουν οι βίσωνες της Αλταμίρα, χαμένοι στη λήθη των σπηλαίων τους, από τη στιγμή που οι προϊστορικοί κυνηγοί σταμάτησαν να πηγαίνουν εκεί; Ή, αντιθέτως, το βλέμμα του κυνηγού-ζωγράφου ήταν εκείνο που μετέφερε στους τοίχους όλο το νόημα που διέκρινε στον βίσωνα; Γιατί σκοπός του ήταν να μιλήσει για το κυνήγι. Το γεγονός ότι η εικόνα επιβίωσε στη διάρκεια τόσων αιώνων, μέσα στο

σκοτάδι της σπηλιάς, απλώς καταδεικνύει ότι η εικόνα διατηρεί το βλέμμα που την δημιούργησε. Βλέπουμε αυτό που είδε ο Πλάτων, ή αυτό που είδαν οι μάγοι; Έχουμε διαφθαρεί κατά τέτοιο τρόπο που αποκτήσαμε την τάση να βλέπουμε σχεδόν παντού ιεροτελεστίες, και να ανιχνεύουμε ίχνη ιερότητας σε όλες αυτές τις εικόνες που έφτασαν ως εμάς από τα βάθη των αιώνων. Ωστόσο, από τη δική μου σκοπιά, αυτό που βλέπω είναι μια πιστότητα που προσιδιάζει στο ντοκιμαντέρ. Ακριβώς επειδή δεν επιδίδομαι σε φαντασιακή θέαση. Το χέρι που ζωγράφισε αυτή την εικόνα δεν ισχυρίζεται ότι αναπαράγει την πράξη της θέασης στο σύνολό της. Γεγονός είναι ότι όταν κοιτάζω τον βίσωνα της Αλταμίρα, αισθάνομαι τα ίδια συναισθήματα που με εντυπωσίασαν ενώ κινηματογραφούσα τους μοσχόβοες, συναισθήματα που ανακαλύπτω εκ νέου στην ταινία. Ο κυνηγός και ο κινηματογραφιστής είναι ένα. Η πράξη της κινηματογράφησης ανακεφαλαιώνει την πράξη του να ζωγραφίζεις πάνω σε ένα βράχο. Και αναγνωρίζω

την ζωηράδα του διασκελισμού...
την σφοδρότητα της κίνησης...
την αυθεντικότητα της στάσης...
που ήταν θαμμένη για περισσότερα από 12000 χρόνια
ανάμεσα στις ρωγμές των σπηλαιωδών αναμνήσεων.

Όπως υπάρχει ένας ακριβής παραλληλισμός μεταξύ της φιλμικής μνήμης και της παρατήρησης του κυνηγού όπως αναπαράχθηκε πάνω στον τοίχο.

Η πράξη της θέασης εκ μέρους του προϊστορικού κυνηγού εγγράφει πάνω στους τοίχους του σπηλαίου μια ερμηνεία της πραγματικότητας του ζώου, και απαιτεί εκ μέρους μας μία αντίδραση η οποία υπερβαίνει την απλή αισθητική περιέργεια. Δεν είναι αλήθεια ότι από τη στιγμή που η εικόνα έγινε αυθύπαρκτη, απελευθερώθηκε δηλαδή από τον κυνηγό, επενδύθηκε με θρησκευτική σημασία; Δεν θα είχα αντίρρηση να παραδεχτώ κάτι τέτοιο. Εξακολουθώ ωστόσο να πιστεύω ότι ο κυνηγός-ζωγράφος, όπως και ο Πλάτων, μιλούσε και κατέθετε τη μαρτυρία του για το αντικείμενο που είχε δει. Το βλέμμα του κυνηγού μετάφερθηκε πάνω στον τοίχο με τις ιστορίες. Μας απομένει η εικόνα. Ο ήχος έχει χαθεί. Η εικόνα αποτελεί αδιάψευστο μάρτυρα του ζώου αλλά και του κυνηγιού, για κάποιους παρατηρητές. Για άλλους αποτελεί ένδειξη του θρησκευτικού στοιχείου. Αναλαμβάνει λοιπόν ο θεατής την ευθύνη του θεάματος;

Κατά τον ίδιο τρόπο, αξιώνω για το ντοκιμαντέρ έναν ντοκιμαντεριστικό τρόπο θέασης των πραγμάτων. Απορρίπτω συστηματικά οποιαδήποτε προσπάθεια αγιοποίησης, μυθοποίησης, ή υπερβολικής παραποίησης. Η προσέγγιση του κυνηγού που θέλει να διηγηθεί το κυνήγι δεν έχει καμία σχέση με την προσέγγιση του μάγου που προσπαθεί να πείσει, καθώς είναι μια ντοκιμαντεριστική προσέγγιση, και εγγράφεται στην έγνοια για γνώση. Προκειμένου να μιλήσει για τον ουρανό, ο κυνηγός κοιτάζει τον ουρανό. Όταν μιλάει για το κυνήγι, παρακολουθεί το ζώο για να προβλέψει τις κινήσεις του, για να το γνωρίσει, να το καθυποτάξει. Το κυνήγι είναι επιστήμη και τεχνολογία. Σε τελική ανάλυση, μια πολύ σοβαρή υπόθεση.

Είναι υπερβολικό να απαιτούμε κάτι τέτοιο από θεατές που πραγματικά δεν θέλουν να ξέρουν; Που προτιμούν τη γοητεία της μαγείας; Που στρέφονται στις εικόνες προκειμένου να ξεχαστούν από τον εαυτό τους και περιμένουν από αυτές να τους αποσπάσουν την προσοχή, να τους διασκεδάσουν και να τους αποπροσανατολίσουν; Διασκέδαση! Αποπροσανατολισμός! Οι λέξεις αυτές αποδίδουν καλά την επιθυμία για τον παράδεισο, για έναν ονειρικό κόσμο. Έτσι, δεν δυσκολεύομαι καθόλου να κατανοήσω γιατί απορρίπτουν τις εικόνες του ντοκιμαντέρ, που πασχίζει να τους εντάξει στο τοπίο της σκληρής πραγματικότητας την οποία αρνούνται να αποδεχτούν ως τόπο τους. Οι τεχνητοί παράδεισοι είναι πολύ πιο προσιτοί. Είναι δυνατό, ή

ακόμη και επιθυμητό, να αποδράσει κανείς από τα όρια του μύθου; Δεν είμαι και τόσο σίγουρος. Εγώ εμμένω στην πραγματικότητα γιατί από αυτήν τρέφομαι περισσότερο. Και εξακολουθώ να υποστηρίζω ότι το αποτύπωμα που καταγράφεται στα τοιχώματα μιας camera obscura δίνει μια επαρκή περιγραφή της πραγματικότητας όταν κινηματογραφούμε την πραγματική ζωή, και της μυθοπλασίας όταν διηγούμαστε μια φανταστική ιστορία. Ο καθείς εφ' ο ετάχθη, και οι αγελάδες θα τα βγάλουν πέρα μόνες τους![5] Ειδάλλως, τι απομένει από τον κυνηγό τον οποίο αφουγκραζόμαστε σαν να ήταν σίβυλλα, και από τη σίβυλλα την οποία εσφαλμένα περνάμε για κυνηγό;

Οι αμφιβολίες ωστόσο παραμένουν, παρά τις καλόπιστες διαβεβαιώσεις μου. Ο Guy Gauthier αμφισβητεί την φιλμική παρέμβαση. Λες και ο κυνηγός δεν αποτελεί μέρος της πραγματικότητας. Λες και το κοίταγμα δεν αποτελεί μέρος του αντικειμένου το οποίο κοιτάμε. Κάθε παρέμβαση *δημιουργεί κάτι που δεν προϋπήρχε*. Η άφιξη ενός επισκέπτη κατά τη διάρκεια του γεύματος, απ' όπου και αν έρχεται αυτός, εκτρέπει την συζήτηση, προκαλεί ανακατατάξεις στις θέσεις των καλεσμένων γύρω από το τραπέζι, και κατ' αυτό τον τρόπο μεταβάλλει την πορεία του κόσμου. *Δημιουργεί κάτι που δεν υπήρχε πριν*. Αυτή ακριβώς είναι η ουσία οποιουδήποτε συμβάντος, είτε εσωτερικού είτε εξωτερικού. Ζητώ την τιμή να κάτσω κι εγώ, αν το επιθυμώ, όπως οποιοσδήποτε άλλος, στο τραπέζι του σχεδιασμού για την παγίδευση της μπελούγκα. Ζητώ ακόμη να μπορώ να ανακινήσω ο ίδιος το ζήτημα ή να διευκολύνω την εκτέλεσή του. Στο βαθμό που οι εμπλεκόμενοι συμφωνούν. Και συμμετέχουν. Το τραπέζι του γεύματος στις ταινίες *Το κτήνος που λαμπυρίζει* και *Για το μέλλον του κόσμου* (οι οποίες είναι ντοκιμαντέρ) είναι τόσο πραγματικό (αν και διαφορετικό, ανάλογα με το αν εγώ παρευρίσκομαι ή όχι) όσο είναι επίπλαστο στην ταινία *Το μεγάλο φαγοπότι*.[6] Τουλάχιστον, απ' όσο μπορώ να αντιληφθώ, αυτό που διαφοροποιεί τις δύο προσεγγίσεις μπορεί να εκφραστεί καλύτερα με όρους απόστασης παρά με όρους ομοιότητας ή ανομοιότητας. Πιστεύω ότι το ντοκιμαντέρ βρίσκεται έτη φωτός μακριά από τη μυθοπλασία. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο ο Πλάτων, ο Αρχιμήδης, ο Πτολεμαίος, ο Θαλής ο Μιλήσιος ανήκουν σε ένα κόσμο που δεν έχει καμία σχέση με τη μυθολογία. Κατά τον Αριστοτέλη, η φαντασία παίρνει το όνομά της από την λέξη *φανός*, έχει να κάνει με το φως. Πρέπει όμως να είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε την απόσταση που πρέπει να διανύσουμε για να φτάσουμε στους φαντασιακούς κόσμους και ίσως στις φαντασιώσεις: πρόκειται για δημιουργήματα του νου που δεν έχουν καμία βάση στην πραγματικότητα! Ή ίσως ελάχιστη! Έτσι λοιπόν το φως δεν αρκεί για τη γνώση. Πρέπει και να μπορούμε να το δεχτούμε με προσεκτικό μάτι.

Σε τελική ανάλυση υποστηρίζω ότι υπάρχει μια ουσιώδης διαφοροποίηση μεταξύ της φύσης των δύο αυτών προσεγγίσεων. Ένα είδος ασυμβατότητας. Και αν το ντοκιμαντέρ δεν καταφέρνει να κερδίσει το ενδιαφέρον του κοινού, δεν οφείλεται άραγε στο ότι απαιτεί έναν τρόπο θέασης των πραγμάτων τον οποίο ο μέσος θεατής δεν καλλιεργεί; Έναν τρόπο θέασης ο οποίος δεν ασκείται; Δεχόμαστε ασταμάτητα επίθεση από ένα διαφορετικό είδος εικόνων. Όποιος έχει γαλουχηθεί με εικόνες πλασματικές, δεν έχει μάθει πώς να διαβάζει την πραγματικότητα μιας εικόνας. Και φαντάζομαι πως για τον προϊστορικό εκείνο κυνηγό οι τοίχοι της σπηλιάς αποκάλυπταν πράγματα που οι περισσότεροι σημερινοί επισκέπτες της δεν είναι καν σε θέση να διανοηθούν. Η ανάγνωση μιας εικόνας είναι άμεσα συνυφασμένη με τις αποσκευές και τις συνήθειες που κουβαλάει ήδη μαζί του ο θεατής. Ο καθένας μας κοιτάζει γύρω του ανάλογα με το πώς αντιλαμβάνεται το τι σημαίνει 'κοιτάζω'.

Υποσημειώσεις

1. Ο τίτλος του βιβλίου για τον μοσχόβουν αποτελεί λογοπαίγνιο πάνω σε μια λέξη της γλώσσας των Εσκιμώων (Ινουίτ) για το ζώο αυτό – *oumigmag*. Ο Περό χρησιμοποίησε τη λέξη αυτή ως τίτλο μίας από τις δύο ταινίες που γύρισε για τον μοσχόβουν. Πρόκειται για την ταινία όπου το αινιγματικό αυτό πλάσμα συνεχώς διαλάνθανε της προσοχής των κινηματογραφιστών, θέτοντας κατ' αυτό τον τρόπο υπό αμφισβήτηση ολόκληρο το εγχείρημα του ντοκιμαντέρ. Ο Περό συνδυάζει τις λέξεις *oumigmag* και *enigmatic* σε μία λέξη-αμάλγαμα. Και ο υπότιτλος συνίσταται σε ένα λογοπαίγνιο, δεδομένου ότι η λέξη *objectif* σημαίνει τρία διαφορετικά πράγματα, όλα συναφή προς το προκείμενο θέμα: έχει την έννοια του «φακού», του «στόχου», και της «αντικειμενικότητας».
2. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma* (Paris: Nathan, 1995). Ο Gauthier είναι ο γάλλος κριτικός που έχει πιθανότατα συμβάλλει περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο στο να εξοικειωθεί το γαλλικό κοινό με τα έργα του Περό.
3. Michel Serres, επιμ., *Éléments d'histoire des sciences* (Paris: Bordas, 1989). Ο γάλλος φιλόσοφος θαύμαζε τη δουλειά του Περό, και οι δύο τους συνδέθηκαν με φιλική σχέση. Ο Serres εμφανίζεται στην ταινία *Ολοταχώς* (1985), παρά το γεγονός ότι δεν έλαβε μέρος στο ταξίδι. Ο Michel Authier (το πρωτότυπο κείμενο του Περό τον αναφέρει εσφαλμένα ως "Anthier") είναι διευθυντής του γαλλικού ερευνητικού οργανισμού TriVium και στενός συνεργάτης του Michel Serres.
4. Από την μετάφραση του Benjamin Jowett του *Τίμαιου* (Oxford : Oxford University Press, 1871), η οποία βρίσκεται τώρα σε πολλές ιστοσελίδες στο Διαδίκτυο.
5. "Chacun son métier/Les vaches seront bien gardées" είναι οι τελευταίοι στίχοι του μύθου του Florian με τίτλο "Le Vacher et le Garde-Chasse" (Jean-Pierre Claris de Florian [1755-1794], *Fables – Livre Premier*, XI). «Αν καθένας μας κάνει αυτό που ξέρει καλύτερα, τότε όλα θα πάνε μια χαρά».
6. Γαλλική ταινία σε σκηνοθεσία Μάρκο Φερέρι (1973).

Pierre Perrault and the poetic documentary,
Εκδόσεις Toronto International Film Festival – Indiana University Press, 2004.

Το *cinéma vérité* του Πιέρ Περό σ' ένα διεθνές πλαίσιο αναφοράς

Του Jerry White

Η απουσία ευρείας αναγνώρισης εκτός των ορίων του Κεμπέκ και της Γαλλίας ήταν μεγάλο πλήγμα για την σταδιοδρομία του Πιέρ Περό. Παρότι ήταν κάπως γνωστός στον αγγλόφωνο Καναδά, οι περισσότερες καθιερωμένες ιστορίες του ντοκιμαντέρ δεν περιέχουν ούτε μία αναφορά στο έργο του. Δίχως αμφιβολία, αυτό οφείλεται κυρίως στην ανεπαρκή διανομή των ταινιών του. Με εξαίρεση το *Για το μέλλον του κόσμου* (1963), οι ταινίες του Περό ήταν συχνά άσχημα υποτιτλισμένες, ενώ το Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου του Καναδά (το οποίο και του είχε αναθέσει να τις γυρίσει) δεν έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να τις προωθήσει. Ταυτόχρονα, ένα άλλο πρόβλημα, είναι ότι το μεγαλύτερο μέρος της συνεισφοράς του στο ντοκιμαντέρ περιγράφεται ευκολότερα σε σχέση με το έργο άλλων δημιουργών, οι οποίοι βρίσκονται πιο κοντά στα διεθνή κινηματογραφικά κέντρα. Κάποιος αναβιώνει παραδοσιακές πολιτισμικές πρακτικές; Ο νους μας αμέσως πηγαίνει στον Ρόμπερτ Φλάερτι, από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Κάποιος στρέφει την κάμερα προς την ίδια του την κουλτούρα; Αμέσως σκεφτόμαστε τον Ζαν Ρους από την Γαλλία.

Η προσπάθεια να εντάξει κανείς τον Πιέρ Περό σε ένα διεθνές πλαίσιο αναφοράς γίνεται ακόμη δυσκολότερη από το γεγονός ότι η πρακτική του συγγενεύει στενά με τους κινηματογραφιστές που μόλις αναφέραμε. Η πιό εμφανής διεθνής συνήχηση – κυρίως όσον αφορά το *Για το μέλλον του κόσμου*, γίνεται με την ταινία *Ο Άνθρωπος του Αράν* (1934), του αμερικανού γίγαντα του ντοκιμαντέρ Ρόμπερτ Φλάερτι. Το *Για το μέλλον του κόσμου* δείχνει να έχει φτιαχτεί για να υπερφαλαγγίσει τον Φλάερτι. Ο αμερικάνος Φλάερτι γύριζε πάντα ταινίες ανάμεσα στη μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ. Οι ταινίες του Περό εντάσσονταν στο ίδιο είδος, την ίδια στιγμή όμως που αξιοποιούσε στο έπακρο τη νέα τεχνολογία η οποία υποσχόταν να φέρει τους κινηματογραφιστές ακόμη κοντύτερα στα αντικείμενα τους και επομένως πλησιέστερα στην έννοια του *cinéma-vérité*, ο Περό καθιστούσε τις μυθοπλαστικές ή κατευθυνόμενες πλευρές του έργου του εμφανείς με έναν τρόπο τον οποίο ο Φλάερτι ούτε καν θα μπορούσε να διανοηθεί. Επιπλέον, σαφέστατα υφίσταται μια πολύ ιδιαίτερη σύνδεση μεταξύ του Περό και του γάλλου κινηματογραφιστή Ζαν Ρους, και αυτό δεν οφείλεται απλώς στο γεγονός ότι τόσο εκείνος όσο και ο Ρους συνεργάστηκαν με τον μεγάλο διευθυντή φωτογραφίας Michel Brault, ο οποίος, όπως και ο Περό, καταγόταν από το Κεμπέκ. Πέραν αυτού, υπάρχει μια σαφής αίσθηση ότι ο Περό έβρισκε συναρπαστική τη δουλειά του Ρους, η οποία όμως του προκαλούσε ταυτόχρονα και ένα αίσθημα ματαίωσης. Το στοιχείο που δεν αναφέρεται ιδιαίτερα σε σχέση με τη δουλειά του Περό, και αυτό ισχύει τόσο για τους καναδούς κριτικούς γενικά όσο και για εκείνους από το Κεμπέκ ειδικότερα, είναι ο τρόπος με τον οποίο η συμμετοχική του προσέγγιση χαρακτηρίζει πλέον μεγάλο μέρος του κινηματογράφου των παραθαλάσσιων - παράκτιων και νησιωτικών - πολιτισμών των περιοχών του Βόρειου Ατλαντικού, τόσο των Ευρωπαϊκών όσο και των Βορειοαμερικανικών.

Ο Περό έχει αποκαλέσει την προσέγγιση αυτή *cinéma vécu*, ζωντανό κινηματογράφο. Αυτό αποτελεί μια ακριβή περιγραφή των ταινιών του, και ταυτόχρονα δίνει μια ιδέα της απαράμιλλης συνεισφοράς του στο ντοκιμαντέρ, συνεισφοράς πολύ διαφορετικής από εκείνες του Φλάερτι και του Ρους, παρ' όλο που οι δύο αυτοί κινηματογραφιστές μοιάζουν τα πιο λογικά σημεία σύγκρισης μαζί του. Θα ήθελα, λοιπόν, να αποπειραθώ να αντιπαραβάλλω και να συγκρίνω τον Περό σε σχέση με τρία σημεία αναφοράς: τον Φλάερτι,

τον Ρους, και τον Βόρειο Ατλαντικό. Πιστεύω ότι θα διαπιστώσουμε ότι η τρίτη από αυτές τις συγκρίσεις είναι και η πλέον γόνιμη.

Η ιδέα του Άμεσου κινηματογράφου

Ο Περό αναδύθηκε σε μία περίοδο στην οποία σημειώθηκε σε διεθνές επίπεδο μια άνοδος του ντοκιμαντεριστικού ύφους που έγινε αργότερα γνωστό ως *cinéma-vérité*, ως άμεσος κινηματογράφος (ή *cinéma direct*), ή τέλος ως *Candid Eye*. Οι όροι αυτοί αναφέρονται σε ένα ύφος κινηματογράφησης που απορρίπτει την θεατρικότητα και επιτήδευση των παλαιότερων ντοκιμαντέρ, και δίνει έμφαση στον αυθορμητισμό, τον οποίο καθιστούν δυνατό οι καινούργιες ελαφριές και εύχρηστες κάμερες και ο ανάλογος ηχητικός εξοπλισμός. Ο όρος *cinéma-vérité* χρησιμοποιείται τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες και τη Γαλλία. Τον επινόησε ο υπεύθυνος προώθησης της ταινίας *Χρονικό ενός καλοκαιριού* του Ρους ως φόρο τιμή στην σειρά *Kino-Pravda* του σοβιετικού δημιουργού της περιόδου του βωβού κινηματογράφου Τζίγκα Βερτόφ. Ο όρος *Candid Eye* χρησιμοποιήθηκε μόνο στον αγγλόφωνο Καναδά· ήταν ο τίτλος μιας σειράς ντοκιμαντέρ συμπαραγωγής της Καναδικής Ραδιοτηλεοπτικής Εταιρείας [CBC] και του Εθνικού Κέντρου Κινηματογράφου του Καναδά [NFB] τα οποία αποτέλεσαν πραγματικό ορόσημο. Ταινίες όπως το *Lonely Boy* (1962), οι οποίες, όπως και οι ταινίες vérité, έκαναν πρωτοποριακή χρήση της ελαφριάς κάμερας και του νέου ηχητικού εξοπλισμού. Ο όρος «άμεσος κινηματογράφος» (ή *cinéma direct*) χρησιμοποιήθηκε κυρίως στο Κεμπέκ και, κατά καιρούς, στις Ηνωμένες Πολιτείες· ο συγκεκριμένος όρος σηματοδοτούσε πάντα ένα είδος επιτακτικής αντιπαράθεσης, που ταίριαζε με την πολιτική ιδεολογία του εκκολαπτόμενου εθνικιστικού κινήματος του Κεμπέκ ή με την θυελλώδη αμερικανική πολιτική σκηνή της δεκαετίας του '60. Σε γενικές γραμμές, η διάκριση μεταξύ κινηματογράφου *vérité* και *direct* έγκειται στο γεγονός ότι στις ταινίες *vérité* η κάμερα προκαλεί ξεκάθαρα τη δράση, ενώ στις ταινίες *direct* η κάμερα παίρνει περισσότερο το ρόλο ενός παθητικού καταγραφέα των δρώμενων. Όπως έχει επισημανθεί από πολλούς ιστορικούς και κινηματογραφιστές, πρόκειται για ένα απατηλό διαχωρισμό· στο ντοκιμαντέρ, η κάμερα πάντοτε προκαλεί τη δράση, είτε αυτό φαίνεται στη ταινία είτε όχι. Ολοένα και περισσότερο, οι όροι *cinéma-vérité* και *direct cinema* χρησιμοποιούνται κατ' εναλλαγή, ως συνώνυμα. Αντί να αντικατοπτρίζει μια άτσαλη χρήση της ορολογίας, η σύνθεση αυτή, κατά τη γνώμη μου, στην ουσία αναγνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο κάποιες κατ' επίφασιν διαφορετικές πρακτικές από κάθε γωνιά του κόσμου μοιράζονται πολλά κοινά στοιχεία, τόσο σε επίπεδο αισθητικής όσο και ηθικής. Έχοντας αυτό κατά νου, θα χρησιμοποιήσω ως επί το πλείστον τον όρο *cinéma-vérité* προκειμένου να περιγράψω αυτή την αντίληψη για το ντοκιμαντέρ.

Η σύνδεση με τον Φλάερτι

Παρά το γεγονός ότι ο αμερικανός ντοκιμαντερίστας Ρόμπερτ Φλάερτι είναι γνωστός για τις παραποιήσεις της παραδοσιακής ζωής που βρίσκουμε σε ταινίες σαν τον *Νανούκ του Βορρά* (1922) ή τον *Άνθρωπο του Αράν*, είναι επίσης ένας πολύ σημαντικός προάγγελος της σχολής του *cinéma-vérité*. Παρά την εχθρότητά του προς τον Φλάερτι, τον οποίο βλέπει ως χαρακτηριστικό ενσαρκωτή της νοοτροπίας του ιμπεριαλιστή-τυχοδιώκτη, ο βρετανός κινηματογραφιστής και ιστορικός Brian Winston έχει επισημάνει την τάση του Φλάερτι να κινηματογραφεί τεράστιες ποσότητες υλικού και μάλιστα χωρίς σενάριο, δύο στοιχεία που

αποτελούν προάγγελους των τεχνικών του *cinéma-vérité*.[1] Ο Michel Brault, ο οποίος σκηνοθέτησε μαζί με τον Περό το *Για το μέλλον του κόσμου*, έχει διατυπώσει ορισμένες σκέψεις πάνω στο πόσο σημαντικό ήταν το γύρισμα χωρίς σενάριο, ανακαλώντας την πρώτη φορά που συνάντησε τον Αλέξις Τραμπλέ, μια μορφή που βρίσκεται στο επίκεντρο της ταινίας: «Ακόμη θυμάμαι τον τρόπο ομιλίας του. Εκείνη τη στιγμή όλα ξεκαθάρισαν, και είπα στον εαυτό μου: θα ξεχάσουμε το σενάριο, αρκεί να πάμε εκεί με την κάμερα και το μαγνητόφωνό μας και να καταγράψουμε τα πράγματα όπως ακριβώς έχουν».[2] Μία από τις πιό πρώιμες συνεισφορές του Περό ήταν, το να εξιλεώσει τον Φλάερτι για το *cinéma-vérité*, να καταστήσει την αισθητική του πιό άμεση. Αυτό είναι εμφανές από τις πρώτες κιόλας στιγμές της κινηματογραφικής σταδιοδρομίας του Περό, όπως στην ταινία *Για το μέλλον του κόσμου*.

Η σύνδεση μεταξύ του *Για το μέλλον του κόσμου* και του *Ανθρώπου του Αράν* είναι σχεδόν απτή, παρότι έχουν και πολύ σημαντικές διαφορές. Στον *Άνθρωπο του Αράν* σκοπός του Φλάερτι ήταν να κινηματογραφήσει τους συμμετέχοντες σ' ένα υποτιθέμενο παραδοσιακό κυνήγι καρχαρία στο Αράν, το μεγαλύτερο από τα τρία νησιά του συμπλέγματος Αράν στα ανοιχτά των δυτικών ακτών της Ιρλανδίας. Κατ' επίφασιν, το ίδιο ακριβώς έκανε και ο Περό με τους συνεργάτες του, όταν πήγαν σε ένα μικρό νησί ονόματι Λ' Ιλ-ο-Κουντρ στον κόλπο του Αγ. Λαυρεντίου, για να κινηματογραφήσουν τους συμμετέχοντες στο παραδοσιακό αλλά ανύπαρκτο πλέον κυνήγι της φάλαινας μπελούγκα. Ενώ όμως ο Φλάερτι παρέλειψε να αναφέρει ρητά ότι οι νησιώτες του Αράν δεν κυνηγούσαν πλέον καρχαρίες κατ' αυτό τον τρόπο, ο Περό τοποθέτησε στην αρχή του *Για το μέλλον του κόσμου* ένα κείμενο που επεξηγούσε το πώς αυτή η πρακτική κυνηγιού εγκαταλείφθηκε κατά τη δεκαετία του 1920, και το πώς μια ομάδα κινηματογραφιστών είχε ταξιδέψει από το Μόντρεαλ προκειμένου να επιχειρήσει μια αναβίωσή της. Ο Περό έφθασε στο σημείο να αφιερώσει σχεδόν ολόκληρη την πρώτη μπομπίνα της ταινίας στα γυρίσματα των αντιπαραθέσεων και συζητήσεων μεταξύ των νησιωτών σχετικά με το αν θα έπρεπε να αναβιώσουν το κυνήγι ή όχι. Ο Φλάερτι όμως ήταν ταυτόχρονα λιγότερο αυθεντικός και πιο τεχνητός απ' ότι ο Περό, καθώς ντουμπλάρισε το διάλογο και κινηματογράφησε μια στημένη αφήγηση την οποία μοντάρισε βάσει των κλασικών χολιγουντιανών προτύπων. Υπάρχουν βέβαια στιγμές στο *Για το μέλλον του κόσμου* οι οποίες δίνουν την αίσθηση ότι είναι στημένες (όπως η επιστροφή των ψαράδων στο χωριό και η σκηνή του τυφώνα λίγο πριν οι αντιπρόσωποι του χωριού φύγουν για τη Νέα Υόρκη προκειμένου να παραδώσουν την αιχμαλωτισμένη φάλαινα σε ένα ενυδρείο), αλλά ως επί το πλείστον η ταινία γυρίστηκε με τις ελαφριές κάμερες και τον ανάλογο ηχητικό εξοπλισμό που αποτελούσαν εκείνη την εποχή την τελευταία λέξη της τεχνολογίας, συλλαμβάνοντας έτσι τα δρώμενα καθώς εκτυλίσσονταν. Ο Brault, διευθυντής φωτογραφίας και συν-σκηνοθέτης της ταινίας, ανέφερε πρόσφατα στο πλαίσιο ενός μαθήματος που δίδασκε στο Πανεπιστήμιο Κονκόρντια ότι αυτός και ο Περό δεν γνώριζαν αν τελικά οι ψαράδες θα κατέληγαν να πιάσουν κάποια μπελούγκα, παρότι γνώριζαν πολύ καλά πως χωρίς μπελούγκα δεν θα υπήρχε ταινία. Αντίθετα ο Φλάερτι ποτέ δεν θα άφηνε το μέλλον της ταινίας του στην τύχη, γι' αυτό τον λόγο είχε ήδη γράψει ένα λεπτομερές σενάριο πριν καν ξεκινήσει για το Αράν. Το *Για το μέλλον του κόσμου* ήταν λοιπόν ένα σημαντικότατο βήμα προς τα εμπρός, τόσο όσον αφορά το ρεαλισμό (το να βρίσκεται κανείς μέσα σε μια εξελισσόμενη δράση αντί να στήνει 'πραγματικές' καταστάσεις, και να αναλαμβάνει έτσι το ρίσκο της αποτυχίας αντί να στήνει ένα λεπτομερές πλάνο γυρισμάτων), όσο και αναφορικά με το στοιχείο του τεχνητού (αυτή καθαυτή η ιδέα πάνω στην οποία βασίζεται η ταινία είναι ένα θέαμα, και το θέαμα αυτό ενσωματώνεται μέσα στην ίδια την ταινία). Ο Philippe Pilard πετυχαίνει διάνα στο δοκίμιό του "Notes à propos du *Flaherty country* et du *Pays Perrault*", όταν γράφει ότι «μια εκδοχή του *Ανθρώπου του Αράν* γυρισμένη από τον Περό ... θα έδειχνε μια *υπαρκτή* οικογένεια, έναν *πραγματικό* ψαρά, θα περιέγραφε την κοινότητα, θα εμπεριείχε εξίσου την επιστημονική έρευνα, τα λαϊκά παραμύθια και διηγήσεις,

και την ιστορία».[3] Πρόκειται για την ίδια αφήγηση, απλώς η κάμερα και ο ηχητικός εξοπλισμός τελευταίας τεχνολογίας που είχε στη διάθεσή του ο Περό (κυρίως χάρη στον οραματισμό του Brault) κατέστησαν τις δυνατότητες και τους περιορισμούς του ιδεαλισμού του Φλάερτι πιο ξεκάθαρους από ότι πριν.

Ένα άλλο σημαντικό βήμα του Περό σε σχέση με τον Φλάερτι, ήταν ότι εισήγαγε μια πολιτική διάσταση στις ταινίες, κάτι που έφερε την εθνογραφία της εποχής του βωβού κινηματογράφου στην εποχή του *cinéma vérité*. Ο Pilard, απηχώντας τις απόψεις ορισμένων αγγλόφωνων ιστοριών του ντοκιμαντέρ διαμαρτύρεται ότι «στις ταινίες του Φλάερτι, δεν υπάρχει πλέον ιστορία. Η ιστορία των ιρλανδών αγροτών οι οποίοι είχε χρειαστεί να αντιμετωπίσουν την καταπίεση, το λιμό, και την εξορία δεν υπάρχει πια στον *Άνθρωπο του Αράν*, ακριβώς όπως και οι Ακάδιοι οι οποίοι είχαν απελαθεί στους βάλτους του Δέλτα του Μισσισσιπή απουσιάζουν από την ταινία *Louisiana Story*.»[4] Για τον Περό, ωστόσο, η Ιστορία και η πολιτική των πολιτισμών που καταγράφει βρίσκονται, ακόμα και αν δεν γίνονται εντελώς εμφανείς, πολύ κοντά στην επιφάνεια. Το *Για το μέλλον του κόσμου* είναι μία από τις ταινίες που κατέχουν κεντρική θέση στο πλαίσιο της Αθόρυβης Επανάστασης, μιας διαδικασίας πολιτισμικής επανεύρεσης που επιχειρήθηκε σε μία εποχή κατά τη διάρκεια της οποίας το Κεμπέκ βίωνε, μετά το μεγάλο σκοτάδι της περιόδου Duplessis [σ.τ.ε : Πρωθυπουργός της επαρχίας του Κεμπέκ τις περιόδους 1936-39 και 1944-59], μια πρωτόγνωρη πολιτισμική αυτοπεποίθηση και περιέργεια. Ο δυναμισμός των εικόνων της ταινίας (τα πλάνα που γυρίστηκαν στο νερό καθώς οι νησιώτες φτιάχνουν την παγίδα με τα κοντάρια τους, ή η περιπλάνηση της κάμερας πάνω στο νησί και η νωχελική εστίασή της πάνω σε τελετουργίες όπως το μάζεμα του Πασχαλινού αγιάσματος ή η γιορτή με τις μάσκες) εύκολα μπορεί να αποδωθεί στην επιθυμία των αναδυόμενων εθνικιστών οι οποίοι αρχίζουν να ανακαλύπτουν πλήρως την αβέβαιη χώρα τους. Ο Περό είπε στους Guy Gauthier, Philippe Pilard, και Simone Suchet πως «με το *Για το μέλλον του κόσμου* ο πολιτισμός του Κεμπέκ αποκαλύφθηκε για πρώτη φορά».[5] Την ίδια αίσθηση νιώθουμε στις ταινίες *Ο Νανούκ του Βορρά* και *Ο Άνθρωπος του Αράν*: εξωτικοί πολιτισμοί αποκαλύπτονται με μια μέχρι τότε πρωτόγνωρη αμεσότητα. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, δεν πρόκειται καθόλου για το ίδιο πράγμα. Για τον Φλάερτι, το πιο σημαντικό ήταν να είναι συγκεκριμένος. Ο λόγος που είχε τέτοια εμμονή να αναπαριστά το συγκεκριμένο (οι τεχνικές του κυνηγιού στο *Αράν*, η κατασκευή του ιγκλού στο *Νανούκ*) είναι ότι δεν υπήρχε κάτι πέρα από αυτό. Για τον Περό, αυτό το είδος του συγκεκριμένου (η μοναδικότητα των παγίδων για τη μπελούγκα, ας πούμε) είναι μόνο μία νύξη για το τι υπάρχει πέρα από αυτό. Στον Φλάερτι, η εμμονή σε συγκεκριμένες πολιτισμικές ιδιατερότητες δεν είναι παρά η ύστατη πνοή της εθνολογίας του 19ου αιώνα, η οποία χαρακτηριζόταν από επιστημονικές βλέψεις και πολύ συχνά συνδεόταν με κάποιο αποικιοκρατικό εγχείρημα. Η ίδια αυτή εμμονή είναι για τον Περό η αρχική έκφανση ενός διερευνητικού, ιδεαλιστικού κινηματογράφου, εξ ίσου φωτογραφικού και ποιητικού, ο οποίος εδώ συνδέεται με ένα αναπτυσσόμενο προοδευτικό εθνικιστικό κίνημα. Μια από τις σηματικότερες συνεισφορές του *Για το μέλλον του κόσμου* είναι η μεταμόρφωση του ρομαντισμού του Φλάερτι σε μια σύγχρονη, πολιτικά στρατευμένη, *vérité* κοσμοαντίληψη. Απηχώντας τα ζητήματα που απασχολούν και την ίδια την ταινία, ο Περό εμπλέκεται σε ένα διάλογο με το παρελθόν του κινηματογράφου επανακτώντας τις χαμένες δυνατότητες του μέσου χωρίς όμως να ενδίδει στις πλευρές του που, εμφανώς έχουν καταστεί πια ανεπαρκείς για τον κόσμο όπως είναι σήμερα.

Η σύνδεση με τον Ρους

«Ο Φλάερτι επιδιώκει να προσαρμόσει την πραγματικότητα στις διαστάσεις του ονείρου του».[6] Αυτό είναι

το σχόλιο του Philip Pilard για τη σχέση των ταινιών *Ο Άνθρωπος του Αράν* και *Ο Νανούκ του Βορρά* με τα πραγματικά γεγονότα. Μπορεί τα όνειρα του Περό να μοιάζουν πολύ με εκείνα του Φλάερτι – όνειρα σχετικά με πολιτισμικές παραδόσεις που συνεχίζουν να επιβιώνουν σε αρμονία με το φυσικό περιβάλλον – αλλά ο ίδιος δεν προτίθεται να αλλοιώσει την πραγματικότητα κατ' αυτόν τον τρόπο· επιθυμία του είναι τα όνειρα και η πραγματικότητα, η ποίηση και η φωτογραφία, να συνυπάρχουν. Η συνύπαρξη ονείρου και φωτογραφίας αποτελεί μία από τις ζωτικότερες συνιστώσες του υπερρεαλισμού, μιας αισθητικής σχολής που έχει διαδραματίσει μεγάλο ρόλο στην αισθητική κοσμοαντίληψη του Ζαν Ρους, ενός ακόμη πρωτεργάτη του κινηματογράφου *vérité* ο οποίος προφανέστατα επηρέασε τον Περό. Όσο επηρεασμένος είναι ο Περό από τον Φλάερτι ακόμα κι αν απορρίπτει μεγάλο μέρος της κατευθυντικής αισθητικής του Αμερικανού, τόσο επηρεασμένος είναι και από τον Ρους παρότι δεν είναι το ίδιο παιχνιδιάρης και περιπαιχτικός με τον γάλλο δημιουργό. Η παιχνιδιάρικη διάθεση του Ρους έδινε πάντα την εντύπωση ότι αποτελούσε μια αντίδραση κατά της εκπαίδευσής του ως εθνογράφου. Ο Περό ακολουθεί τα βήματα του Ρους σε πολλές από τις αποφασιστικές καινοτομίες που εκείνος πρώτος εισηγήθηκε, αλλά δεν μπαίνει στον κόπο να αναγνωρίσει τις απαιτήσεις και προϋποθέσεις της εθνογραφίας. Αυτό που διακρίνουμε στη μετάβαση από τον Ρους στον Περό είναι μια μετάβαση από την επηρεασμένη από τον σουρεαλισμό πολιτισμική πολιτική, προς μια σίγουρη, αισθητικά ελεύθερη διερεύνηση της κοινωνίας κάποιου.

Ο Ρους ήταν ένας εθνολόγος ο οποίος είχε γυρίσει αρκετές ταινίες για διάφορες αφρικανικές κουλτούρες (κινηματογραφημένες συνήθως με κάμερα στο χέρι και με προσθήκη ήχου εκ των υστέρων), όπως για παράδειγμα οι ταινίες *Οι τρελλοί άρχοντες* (1955) και *Εγώ, ένας μαύρος* (1958). *Οι τρελλοί άρχοντες* είχαν προκαλέσει ιδιαίτερη αίσθηση, επειδή παρουσίαζε μια τελετουργία «δαιμονοληψίας» σκοπός της οποίας ήταν να δώσει τη δυνατότητα στους αποικιοκρατούμενους Αφρικανούς να σατιρίσουν τους Ευρωπαίους αφέντες τους. Στην ταινία δέσποζαν εικόνες εκστατικού χορού και αφρισμένων στομάτων· εκ πρώτης όψεως δεν έδινε την εντύπωση μιας ιδιαίτερα προοδευτικής απεικόνισης της παραδοσιακής ζωής της Αφρικής. Οι ταινίες του Ρους, όμως, δεν είναι τόσο απλές. Συχνά είναι πολύ δύσκολο να πει κανείς σε τι βαθμό θέλει ο Ρους να πάρει ο θεατής στα σοβαρά τις εθνογραφικές του εικόνες, οπότε δεν μπορούμε να αποφανθούμε με βεβαιότητα για το πόσο *άμεσα* μιλάει πραγματικά ο Ρους, πόσο πολλή *vérité* διαθέτει πραγματικά η φαινομενικά επιστημονική εικονογραφία του. Η Catherine Russell αντιλαμβάνεται την εν λόγω ταινία ως μια κατ' ουσίαν σουρεαλιστική δημιουργία, ενώ ο ίδιος ο Ρους δήλωσε ότι «όλοι οι σουρεαλιστές άσκησαν μεγάλη επιρροή πάνω μου», όταν ρωτήθηκε σχετικά με τους μέντορές του.[7]

Η ταινία *Χρονικό ενός Καλοκαιριού*, την οποία ο Ρους γύρισε το 1960, είναι το έργο που κατά γενική ομολογία θεωρείται ως η πρώτη ολοκληρωμένη έκφραση της ιδέας του κινηματογράφου *vérité*, αν και διαθέτει μια παιχνιδιάρικη διάθεση η οποία μοιάζει πολύ με εκείνη των Αφρικανικών ταινιών του. Ο Edgar Morin, παλιός συνεργάτης του Ρους, σκέφθηκε πως θα ήταν καλή ιδέα για τον Ρους να στρέψει την κάμερά του προς την δική του 'φυλή', διενεργώντας μια επιστημονική, εθνογραφική διερεύνηση των παριζιάνων. Ο Ρους κινηματογράφησε έναν τεράστιο όγκο υλικού τόσο στους δρόμους του Παρισιού, όσο και μέσα στα μικρά διαμερίσματα νέων ανθρώπων που προέρχονταν από πολλές διαφορετικές κουλτούρες (συμπεριλαμβανομένων ορισμένων Αφρικανών φοιτητών και μιας νεαρής που είχε επιβιώσει του Ολοκαυτώματος). Στη συνέχεια τους έδειξε τις ράσες και τους ζήτησε τη γνώμη τους την οποία κατόπιν συμπεριέλαβε στην ταινία. Πολύ σημαντικό τμήμα του γενεαλογικού δέντρου του κινηματογράφου *vérité* είναι, λοιπόν, ένα είδος παιχνιδιάρικης αυτοσυνείδησης - άλλες φορές σουρεαλιστικής, άλλες φορές απλώς έντονα επίπλαστης.

Η σύνδεση του Περό με τους πειραματισμούς του Ρους, ωστόσο, δεν είναι τόσο απλή όσο μπορεί να φαντάζει εκ πρώτης όψεως. Ο πιο ευδιάκριτος συνδετικός κρίκος έγκειται δίχως αμφιβολία στο γεγονός ότι και οι δύο συνεργάστηκαν με τον Michel Brault. Δύο χρόνια πριν εργαστεί στο *Για το μέλλον του κόσμου*, ο Brault ήταν κάμεραμαν στο *Χρονικό ενός Καλοκαιριού*· είχε φέρει μαζί του ελαφριές και αθόρυβες κάμερες, μικροσκοπικά 'κουμπωτά' μικρόφωνα, και άλλες τεχνολογικές καινοτομίες που κατέστησαν δυνατή την περιπλανώμενη κινηματογράφηση με συγχρονισμένο ήχο στους δρόμους του Παρισιού. Μεγάλο μέρος της ίδιας τεχνολογίας και τεχνικής χρησιμοποιήθηκε και στο *Για το μέλλον του κόσμου*. Αυτό όμως δεν είναι παρά ένα μικρό κομμάτι όσων πήρε ο Περό από τον Ρους, μια μικρή ένδειξη μόνο του πόσο βαθιά έσκαψε στο έδαφος που είχε προετοιμάσει ο Ρους. Το *Για το μέλλον του κόσμου* μπορεί να δίνει την εντύπωση ότι αποτελεί την πλέον λογική σύνδεση με το *Χρονικό ενός Καλοκαιριού*, στην πραγματικότητα όμως η ταινία *Μια χώρα χωρίς σύνεση*!, την οποία ο Περό γύρισε δέκα χρόνια αργότερα, είναι εκείνη που παρέχει την πιό γόνιμη αντιπαραβολή.

Όπως είχε κάνει και ο Ρους με το *Χρονικό ενός Καλοκαιριού*, έτσι και ο Περό ήθελε στην ταινία *Μια χώρα χωρίς σύνεση*! να εξετάσει το πώς μεταβαλλόταν η δική του κοινωνία στην οποία ανήκε και ο ίδιος, και να το πετύχει με τρόπο που να καθιστά εμφανή την πολιτισμική της ποικιλομορφία. Όπως ο Ρους, έτσι και ο Περό υιοθετεί εδώ ένα χιουμοριστικό επιστημονικό μοντέλο· χρησιμοποιεί τον επιστήμονα Didier Dufour ως ένα είδος αφηγητή, ο οποίος βλέπει την ταινία ως ένα πείραμα πάνω στη συμπεριφορά των «Γαλλο-καναδικών Καθολικών ποντικιών» του ("*souris canadiennes-françaises-catholiques*"). Εκεί που ο Ρους χρησιμοποίησε τις καινούργιες κάμερες, και τις τεχνικές της εθνογραφίας, ως δικαιολογία για να περιπλανηθεί ελεύθερα σε ολόκληρο το Παρίσι, ο Περό περιέφερε την κάμερά του σε ολόκληρο το Κεμπέκ και ακόμη πιό πέρα, στο Ουίνιπεγκ, το Νιου Μπρόνσγουικ και τη Γαλλία, ελπίζοντας να βρεί τις απαντήσεις σε κάποια από τα ερωτήματα που έθετε το εθνικιστικό κίνημα του Κεμπέκ γύρω στα 1970. Η δαιδαλώδης και αχανής εμπειρία της μητρόπολης που βλέπουμε στο *Χρονικό ενός Καλοκαιριού* μεταμορφώνεται στο *Μια χώρα χωρίς σύνεση*!, στην ραγδαία αναπτυσσόμενη και αχανή εμπειρία μιας ολόκληρης ηπείρου, εμπειρία η οποία τελικά υπερχειλίζει και από τον Νέο Κόσμο απλώνεται στον Παλαιό.

Από τα πρώτα λεπτά του *Μια χώρα χωρίς σύνεση*!, ο Περό μας μεταφέρει από τα πλάνα του Dufour σε έναν καταυλισμό ξυλοκόπων, σε μια ομάδα Μοντανιέ (Ινδιάνοι), σε μια συζήτηση μεταξύ πολιτικών επιστημόνων και φοιτητών, και σε ορισμένες εικόνες καλοπροαίρετων κατοίκων του Οντάριο που καταβάλουν φιλότιμες προσπάθειες για να συνεννοηθούν στα γαλλικά σε μικρές πόλεις του Κεμπέκ. Τα πλάνα εναλλάσσονται για αρκετή ώρα, και έτσι έχουμε την ευκαιρία να ακούσουμε διάφορες ερμηνείες σχετικά με το τι υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύει ο Καναδάς ως ιδέα· βλέπουμε πολλά κοντινά πλάνα και πολλή κάμερα στο χέρι. Η εισαγωγή αυτή δείχνει πως η ταινία θα είναι μια εξέλιξη της αντίληψης του Ρους για την εθνογραφία με δύο τρόπους. Ο Morin, συνεργάτης του Ρους, μιλάει για την ένταση που υπήρχε στο *Χρονικό ενός Καλοκαιριού* μεταξύ της «ποδόρασης» [pédovision – από τη γαλλική λέξη για τα πόδια (*pieds*)] και της «συμβιοτικότητας»[8], αποδίδοντας την πρώτη στον Brault και την αγάπη του για τα γυρίσματα με κάμερα στο χέρι, και τη δεύτερη στον Ρους, ο οποίος έβρισκε συναρπαστική την ανθρώπινη αλληλεπίδραση. Για τον Περό, ωστόσο, δεν υπάρχει πραγματικός διαχωρισμός των δύο: η σύγκρουση ιδεών που αναπόφευκτα συμβαίνει όταν συγχρωτίζονται ενδιαφέροντες άνθρωποι οφείλει να αποδοθεί με ένα ύφος που συνάδει με τον αυθορμητισμό του κινηματογράφου vérité. Αυτό που βλέπουμε σε αυτή τη σεκάνς, μια σεκάνς που μεταπηδά από το ένα μέρος στο άλλο χωρίς ποτέ να εγκαταλείπει μια έντονα φωτογραφική αισθητική, είναι μια συμφιλίωση μεταξύ του ρεαλισμού και του κατακερματισμού. Η ίδια διαλεκτική αντίθεση χαρακτήριζε και τα ντοκιμαντέρ του Τζίγκα Βερτόφ: ταινίες όπως *Ο Άνθρωπος με την Κάμερα* (1929) εντυπωσιάζουν με τον τρόπο που συνδυάζουν την υψηλή τεχνική του στο μοντάζ που τόσο αγαπούσαν οι σοβιετικοί δημιουργοί του βωβού κινηματογράφου, με

τον κοφτό ρεαλισμό, τόσο οργανικά συνδεδεμένο με ένα μέσο βασισμένο στη φωτογραφία όπως είναι ο κινηματογράφος. Ο Ρους αγαπούσε τον Βερτόφ αρκετά ώστε να αναβιώσει τον τίτλο της σειράς του *Kino-Pravda*, ονομάζοντας την νέα εμφανιζόμενη μορφή του ντοκιμαντέρ ως *cinéma-vérité*. Αλλά εκείνος που πραγματικά ήταν σε θέση να μεταφέρει τις ιδέες του Βερτόφ για τον κινηματογράφο στην εποχή του *cinéma-vérité*, την εποχή του συγχρονισμένου ήχου και των ελαφριών μηχανών που μπορούν να πλησιάσουν πολύ κοντά στα υποκείμενα, δεν ήταν άλλος από τον Περό. Όπως έκανε με το έργο του Φλάερτι, έτσι κι εδώ, ο Περό μοιάζει να κατανοεί τις θεμελιώδεις αρχές του Ρους, θέλει όμως να τον ξεπεράσει.

Μια θεώρηση από την σκοπιά του Βόρειου Ατλαντικού

Παρότι οι Ρους και Φλάερτι αποτελούν σημαντικά σημεία αναφοράς για να κατανοήσει κανείς το έργο του Περό, η πραγματική κληρονομιά που μας αφήνει είναι άλλη. Το πιο σημαντικό είναι πώς η ιδέα του για έναν ζωντανό κινηματογράφο, αυτό που αποκαλούσε *cinéma vécu*, έχει υιοθετηθεί από πολλούς κινηματογραφιστές της ευρύτερης περιφέρειας του Βόρειου Ατλαντικού. Εκφράζοντας τη δυσαρέσκειά του για τον τρόπο που οι παραδοσιακοί εθνογράφοι αποστασιοποιούνται από τα υποκείμενα της έρευνάς τους, ο Ρους διερωτάται «ποιό είναι το αποτέλεσμα για όσους έγιναν αντικείμενο παρατήρησης και διερεύνησης; Κανένα απολύτως. .... Με την κάμερα, το αποτέλεσμα μπορεί να είναι πολύ πιο γόνιμο. Η ταινία μπορεί να προβληθεί σ' αυτούς που συμμετείχαν. Έτσι είναι σε θέση να συζητήσουν και να έχουν πρόσβαση σε αυτό που τους συνέβη.»[9] Για τον Ρους μια ταινία πρέπει να είναι ζωντανή, όχι απλώς ένα στατικό τεκμήριο. Το έργο του Περό όμως ενσαρκώνει πραγματικά το συνδυασμό του τόσο αγαπητού στον Ρους συμμετοχικού ιδεαλισμού με μια κινηματογραφική προοπτική μιας ευρύτητας, άγνωστης στον γάλλο δημιουργό. Αυτός ο συνδυασμός ευρείας προοπτικής και οικειότητας είναι εμφανής από τα πρώτα ακόμη βήματα της σταδιοδρομίας του Περό, με την σειρά *Στη χώρα της Νέας Γαλλίας* (1958), ενός έργου που προανήγγειλε πώς οι ταινίες τοποθετημένες στην περιφέρεια του Βόρειου Ατλαντικού έμελλε να καταργήσουν τα σύνορα μεταξύ κινηματογράφου και τηλεόρασης, μεταξύ του κινηματογραφιστή και του αντικειμένου του. Αυτή η κατάλυση των ορίων αντιπροσωπεύει την καλύτερη πλευρά της σύγχρονης κληρονομιάς του κινηματογράφου *vérité*, και η κληρονομιά αυτή ανάγεται κατ' ευθείαν στην απαράμιλλη προσέγγιση του Περό στην φορμαλιστική στρατηγική.

Είναι πραγματικό κρίμα που η σειρά *Στη χώρα της Νέας Γαλλίας* δεν συγκαταλέγεται στις πολύ γνωστές δουλειές του Περό, δεδομένης της αξίας της για την κατανόηση της προσέγγισής του στο ντοκιμαντέρ. Γυρίστηκε για λογαριασμό της Καναδικής Ραδιοφωνίας (γεγονός που κατά πάσα πιθανότητα εξηγεί την περιορισμένη διανομή της μετά την αρχική της μετάδοση), και είναι μια σειρά δεκατριών ταινιών διάρκειας 30 λεπτών η καθεμία, που όλες τους τοποθετούνται στην περιοχή της Κάτω Βόρειας Ακτής του Καναδά. Δεν πρόκειται όμως απλά για μια ακόμα ταινία του Πιέρ Περό. Συγκεκριμένα, ο Περό έγραψε τα κείμενα για τα voice-over, που όπως ξέρουμε δίνουν το ύφος μιας ταινίας· σκηνοθέτης της σειράς ήταν ο Ρενέ Μπονιέρ. Το γεγονός αυτό αποτελεί από μόνο του ένα ενδιαφέρον προοίμιο για την ταινία *Για το μέλλον του κόσμου*, γιατί σε μια συζήτηση που είχα μαζί του, ο Michel Braul μου είπε ότι, ως επί το πλείστον, σκηνοθέτης της ταινίας ήταν ο ίδιος· σύμφωνα με τον Brault, η βασική συνεισφορά του Περό συνίστατο στο ότι γνώριζε τους κατοίκους του νησιού από τον καιρό που είχε εργαστεί στην σειρά *Στη χώρα της Νέας Γαλλίας*. Η συνεισφορά του αυτή δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητη. Στην συγκεκριμένη σειρά, βλέπουμε την εικόνα ενός νησιώτη ο οποίος απευθύνεται προς την κάμερα, εικόνα η οποία αλληλοδιαδέχεται κάποια πλάνα της παραδοσιακής ζωής στο νησί. Βλέπουμε τη σεκάνς αυτή στο πρώτο ασπρόμαυρο επεισόδιο της σειράς,

Χειμερινό πέρασμα στην Λ' Ιλ-ο-Κουντρ, το οποίο περιέχει πολλά παρατεταμένα πλάνα του Αλέξις Τραμπλέ – κεντρικής μορφής στο *Για το μέλλον του κόσμου* – ο οποίος κάθεται σε μια κουνιστή πολυθρόνα και μιλάει για τους τρόπους με τους οποίους οι νησιώτες καταφέρνουν να συμφιλιωθούν με το νερό και τον πάγο που ορίζουν τις ζωές τους. Η εικόνα είναι σταθερή και υπομονετική· βλέπουμε τον Τραμπλέ να μιλάει επί μακρόν, καθώς είναι προφανές ότι οι κινηματογραφιστές έχουν κερδίσει την εμπιστοσύνη του. Σε διάφορα σημεία του μονολόγου του Τραμπλέ παρεμβάλλονται εικόνες κάποιων ανθρώπων που διασχίζουν με μια μικρή βάρκα (ειδικά σχεδιασμένη ώστε να γλιστράει στον πάγο) το μισοπαγωμένο ποτάμι. Πρόκειται για εκπληκτικές εικόνες, τραβηγμένες από σχετικά μικρή απόσταση, οι οποίες μιλούν τόσο εύγλωττα και ήρεμα όσο και ο Τραμπλέ για το πώς είναι να ζεις σε μια περιοχή όπου το φυσικό περιβάλλον εξακολουθεί ως ένα βαθμό να επιβάλλει την τήρηση ορισμένων παραδοσιακών πρακτικών ζωής. Γυρισμένη για τη μικρή οθόνη, η ταινία έχει έντονα φωτογραφικό χαρακτήρα, και καθορίζεται από εικόνες η σύνθεση των οποίων αποδίδει μια αίσθηση της υπομονής που απαιτεί η ζωή στο νησί. Σαφώς, αυτό το είδος σύνθεσης (υπομονετικά μακρόσυρτα πλάνα γέρων παραμυθάδων· πολύ καθαρές εικόνες επίπονων, επικίνδυνων δραστηριοτήτων όπως η πλοήγηση δια μέσου του μισοπαγωμένου Αγ. Λαυρέντιου) είναι εφικτό μόνο χάρη στην αίσθηση εμπιστοσύνης και άνεσης, και σε τελική ανάλυση την συνεργασία, των συμμετεχόντων. Είναι σα να έχουμε να κάνουμε με ένα *Για το μέλλον του κόσμου* για τη μικρή οθόνη.

Η πλέον ξεκάθαρη επιρροή που είχε η τεχνική αυτή στο χώρο του Βόρειου Ατλαντικού ήταν σε ταινίες που γειτονεύουν περισσότερο με το *Στη χώρα της Νέας Γαλλίας* παρά με το *Για το μέλλον του κόσμου*, όπως για παράδειγμα η σειρά του Colin Low για το νησί Φόγκο, τα γυρίσματα της οποίας ξεκίνησαν το 1967. Η σειρά αποτελείτο από 28 ταινίες γυρισμένες σε ένα μικρό νησί στα ανοιχτά των ακτών της Νέας Γης, και ήταν η ναυαρχίδα του προγράμματος *Challenge for Change*, μιας πρωτοβουλίας του Εθνικού Κέντρου Κινηματογράφου του Καναδά (NFB) σκοπός της οποίας ήταν να εμπλέξει τους πολίτες στην παραγωγή ταινιών πάνω στις τοπικές κοινωνίες στις οποίες ζούσαν. Ο Low ανέπτυξε αυτό που εκ των υστέρων έγινε γνωστό ως «Διαδικασία Φόγκο», μια διαδικασία η οποία είχε να κάνει, βάσει του παραδείγματος του Ρους, με την προβολή του υλικού στους συμμετέχοντες και την άντληση πληροφοριών από τους ίδιους κατά τη διάρκεια του μοντάζ (ορισμένες ενδιάμεσες βερσιόν προβάλλονταν επίσης σε κοινοτικές συγκεντρώσεις). Η σύνδεση μεταξύ του *cinéma vécu* του Περό και της συλλογικής παραγωγής που επιδίωξε ο Low είναι σαφής, ενώ δεν είναι δύσκολο να εντοπιστούν ακόμα πιό άμεσες συνδέσεις. Στα αρχεία του NFB υπάρχει μια επιστολή του Olivier Fougères προς τον Denis Belleville (και οι δύο τους εργάζονταν ως υπεύθυνοι διανομής στο NFB) σχετικά με την ταινία *Memo from Fogo*, όπου διαβάζουμε τα εξής: «Πιστεύω πως είχες την ευκαιρία να δεις την ταινία στην τελευταία συγκέντρωση στο Λ' Ιλ-ο-Κουντρ, αλλά αν όχι, θα ήθελες μήπως να προσκαλέσεις τους αντιπροσώπους να τη δουν το συντομότερο δυνατόν;»[10] Αυτή είναι η μοναδική αναφορά στον Περό που κατάφερα να εντοπίσω στους φακέλους για το νησί Φόγκο, αλλά ο τρόπος που η σειρά αυτή συνδυάζει το νησιωτικό πλαίσιο με την συμμετοχή των ίδιων των υποκειμένων δίνει στην μοναδική αυτή γραπτή αναφορά την αίσθηση μιας επιβεβαίωσης αυτού που ήδη φαίνεται στην οθόνη: οι Περό και Low διεξήγαν ένα είδος διαλόγου για το πώς να γυρίζεις ταινίες που να σε κάνουν να συνειδητοποιείς πραγματικά για την ίδια σου την πατρίδα· ένα διάλογο πάνω στην αναγκαιότητα του να πηγαίνεις στα άκρα, την αναγκαιότητα του να αφήνεις τους ανθρώπους να σε καθοδηγούν όταν γυρνάς μια ταινία για τη ζωή τους.[11]

Η επηρεασμένη από τον Περό σειρά για το νησί Φόγκο άσκησε με τη σειρά της τεράστια διεθνή επιρροή, ιδιαίτερα όσον αφορά το ταχύτατα αναπτυσσόμενο κίνημα 'κοινοτικής' τηλεόρασης στις Ηνωμένες Πολιτείες· επηρέασε επίσης αρκετά ορισμένους Ιρλανδούς κινηματογραφιστές που ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για τις μικρές τοπικές κοινωνίες, όπως τον Bob Quinn. Ο τελευταίος είδε τις ταινίες για το νησί Φόγκο ενόσω

εργαζόταν για την κρατική τηλεόραση της Ιρλανδίας,[12] και όταν άφησε εκείνο το πόστο προκειμένου να μεταφερθεί και να γυρίσει ταινίες στην περιοχή των Gaeltach της επαρχίας Κονεμάρα στις αρχές της δεκαετίας του '70,[13] πήρε μαζί του πολλά από όσα είχε διδαχθεί από την εν λόγω σειρά. Το σύνολο του έργου του Quinn ως ανεξάρτητου δημιουργού αφορά την περιοχή στην οποία ζει, και η δουλειά του βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην συμμετοχή των ντόπιων. Τα όρια μεταξύ σκηνοθέτη και ηθοποιών είναι πιο ασαφή απ' ότι στις περισσότερες συμβατικές ταινίες στα έργα του Quinn, όπως για παράδειγμα στην ταινία *Poitin* (1977), ένα, ενίοτε σκληρό, και αντιρομαντικό δράμα τοποθετημένο σε απόμακρα μέρη της δυτικής Ιρλανδίας. Ούτε του είναι ξένη η αναζήτηση συνδέσεων από τη μιά μεριά του Ατλαντικού στην άλλη: η σειρά ντοκιμαντέρ που γύρισε με τον τίτλο *Atlantean* (1981, 1984, 1998) αφορά την αναζήτηση των διεθνών ριζών του ιρλανδικού πολιτισμού μέσω άλλων πολιτισμών του Ατλαντικού (πρωτίστως εκείνων της Βόρειας Αφρικής, αλλά και της Βαλτικής και της Ανατολικής Ευρώπης), εδράζεται όμως πάντοτε σε ένα είδος υλικού πολύ οικείου στον Περό (λεπτομέρειες για τη ναυτιλία της Κονεμάρα, τον σχεδιασμό των πανιών των πλοίων, τις παραδοσιακές μορφές των Γαελικών τραγουδιών). Εκεί που ο Quinn απομακρύνεται από τον Low, και στην ουσία προσεγγίζει περισσότερο (έστω και αν δεν το υποψιάζεται) τον Περό, είναι όσον αφορά το μεγάλο ενδιαφέρον του για τη γλώσσα. Τα ιρλανδικά γαελικά που μιλιούνται στην Κονεμάρα είναι πολύ ιδιάζοντα, εντελώς άγνωστα στους ιρλανδούς κατοίκους των αστικών κέντρων που έμαθαν τα Γαελικά στο σχολείο, και δύσκολα κατανοητά ακόμη και από Ιρλανδούς των οποίων μητρική γλώσσα είναι κάποια άλλη τοπική γαελική διάλεκτος. Από παλιά ο Quinn θεωρούσε το στοιχείο αυτό σημαντική ένδειξη ενός τοπικού πολιτισμού που έχει παραμείνει ανέπαφος, και φαίνεται να αισθάνεται ιδιαίτερα περήφανος για το γεγονός ότι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία σε ιρλανδική γαελική γλώσσα – το προαναφερθέν *Poitin* – γυρίστηκε σε Ιρλανδικά της Κονεμάρα. Αναπτύσσοντας την αισθητική του πρακτική μέσω του Colin Low, δείχνει σα να έχει τελικά επιστρέψει στην πηγή, στην έννοια του *cinéma de la parole* που πρώτος συνέλαβε ο Περό, ενός κινηματογράφου του προφορικού λόγου, ενός κινηματογράφου που μορφοποιείται ανάλογα με τους ρυθμούς της καθομιλουμένης γλώσσας των ανθρώπων. Για τον Quinn, αυτό φαίνεται να είναι το πιο φυσικό πράγμα στον κόσμο.

Αναγνωρίζουμε λοιπόν στην τηλεοπτική δουλειά του Περό το πρότυπο για έναν κινηματογράφο του Βόρειου Ατλαντικού ο οποίος είναι συνυφασμένος με τον τοπικό πολιτισμό, συνεργατικός στη φύση του, και ριζοσπαστικός όσον αφορά την κατάλυση των στεγανών μεταξύ κινηματογράφου και τηλεόρασης. Ο Bob Quinn δεν είναι παρά ένας μόνο εκπρόσωπος αυτής της προσέγγισης· άλλα παραδείγματα μπορούν να εντοπιστούν στις πρωτοβουλίες για τη μετάδοση εκπομπών στα Γαελικά στη Σκωτία, ή στην δημιουργία τοπικής τηλεόρασης στα Νησία Φερόε. Αυτή, κατά τη γνώμη μου, είναι και η πιο ευκρινώς αναγνωρίσιμη διεθνής συνεισφορά του Περό, το σημείο όπου πραγματικά πρωτοπορεί αντί να εμπλέκεται σε έναν περίπλοκο διάλογο, όπως κάνει με τον Ρους και τον Φλάερτι.

Δεν θέλω με αυτό να πω ότι ο αντίκτυπος του οράματος του Περό για το άμεσο ντοκιμαντέρ ήταν αμελητέος. Αντιθέτως, αυτό που διακρίνουμε σε ολόκληρη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του είναι μια προσπάθεια να πάρει προϋπάρχουσες φόρμες (το εξωτικό ντοκιμαντέρ τύπου Φλάερτι, την εθνογραφική προσέγγιση του Ρους, τις τηλεοπτικές εκπομπές) και να τις επενδύσει με το πνεύμα της αισθητικής δεκτικότητας, της πολιτισμικής εμβάθυνσης και στράτευσης, και της γνήσιας σύμπραξης.

Το έργο του Περό όχι μόνο δεν είναι μια απλή τοπική παραλλαγή μιας διεθνούς φόρμας, αλλά πραγματικά αποτελεί την συνείδηση του κινηματογράφου *vérité*. Οι ταινίες του μας δείχνουν, πολύ πιο ξεκάθαρα από εκείνες οποιουδήποτε άλλου δημιουργού, τις πραγματικές δυνατότητες που προσφέρει το άμεσο ντοκιμαντέρ, αν ξέρεις τι ψάχνεις και πώς να το αφουγκραστείς.

Υποσημειώσεις

1. Brian Winston, 'White Man's Burden, *Sight and Sound*, Winter 1984 : 59-60.
2. Στο Guy Gauthier, Philippe Pilard & Simone Suchet, *Le documentaire passe au direct* (Montreal: VLB Éditeur, 2003), 99.
3. Philippe Pilard, "Notes à propos du *Flaherty country* et du *Pays Perrault*", στο Warren, ed., *Pierre Perrault : cinéaste-poète*, 156.
4. Στο Pilard, "Notes à propos du *Flaherty country* et du *Pays Perrault*", 157.
5. Στο Gauthier, Pilard & Suchet, *Le documentaire passe au direct*, 95.
6. Στο Pilard, "Notes à propos du *Flaherty country* et du *Pays Perrault*", 156.
7. Catherine Russell, *Experimental Ethnography : The work of film in the age of video* (Durham: Duke University Press, 1999), 221· Jean Rouch, Ciné-Ethnography (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 131.
8. Edgar Morin, "Chronicle of a film", στο Rouch, Ciné-Ethnography, 240.
9. Ο.π., 220.
10. Εσωτερικό υπόμνημα του NFB από τον Denis Belleville στον Olivier Fougères, 6 Οκτωβρίου 1972.
11. Το μοναδικό παράδειγμα μιας σύγκρισης μεταξύ των Low και Περό που έχω υπ' όψη μου είναι το δοκίμιο του Pierre Pageau με τίτλο "Colin Low et Pierre Perrault: Points de convergence", στο Seth Feldman, Michael Dorland και Pierre Véronneau, επιμ., *Dialogue: Cinéma canadien et québécois / Canadian and Quebec Cinema* (Montreal: Médiatexte, 1987), σσ. 139-51. Περιέργως, ωστόσο, το δοκίμιο αυτό πραγματεύεται την ταινία του *Low City of Gold* (1957), και όχι την σειρά για τα νησιά Φόγκο.
12. Παρ' όλο που δεν διαθέτει όνομα στην αγγλική γλώσσα, το RTÉ αναμεταδίδει το πρόγραμμά του σχεδόν εξ ολοκλήρου στα αγγλικά. Το τηλεοπτικό κανάλι TG4, που εκπέμπει σε ιρλανδική-γαελική γλώσσα, και ο ραδιοσταθμός Raidió na Gaeltachta, υπάγονται τυπικά στο RTÉ, είναι όμως αυτόνομοι σταθμοί.
13. Τα Gaeltacht είναι περιοχές που έχουν προσδιοριστεί από την κυβέρνηση της Ιρλανδικής Δημοκρατίας ως αποτελούμενες τουλάχιστον κατά 80% από πληθυσμούς που μιλούν ιρλανδικά-γαελικά, και επιχορηγούνται από τον κρατικό προϋπολογισμό προκειμένου να παραμείνουν τέτοιες. Η μεγαλύτερη από τις περιοχές αυτές βρίσκεται στην Κονεμάρα (γνωστή και ως Κονεμάρα, τμήμα της Επαρχίας Γκάλγουεϊ, αν και ένα αξιόλογο Gaeltacht υπάρχει και στην Επαρχία Ντόνεγκαλ (την βορειότερη επαρχία της χώρας), και στο διαμέρισμα του Μούνστερ (στο νότο)· και στις δύο αυτές περιοχές μιλιούνται διακριτές χαρακτηριστικές διάλεκτοι. Στην Βόρεια Ιρλανδία δεν υπάρχουν Gaeltacht, εκτός από ένα ανεπίσημο «αστεακό Gaeltacht» στο Δυτικό Μπέλφαστ.

Pierre Perrault and the poetic documentary,
Εκδόσεις Toronto International Film Festival – Indiana University Press, 2004.

Φιλμογραφία

1958-60 Au pays de Neufve-France / Στη χώρα της Νέας Γαλλίας (μικρού μήκους), σκηνοθεσία Ρενέ Μπονιέρ
1. Attiuk / Ατιουκ
2. Les diamants du Canada / Τα διαμάντια του Καναδά
3. Le Jean Richard / Το Ζαν Ρισάρ
4. Ka Ke Ki Ku
5. Toutes Isles / Η χώρα του Ζακ Καρτιέ
6. Les goélettes / Οι γολέτες
7. En r'venant de St-Hilarion / Επιστρέφοντας από τον Σαν-Ιλαριόν
8. La pitoune / Τρεις εποχές
9. La rivière du Gouffre / Ο ποταμός του Γκουφρ
10. Tête-à -la-balaine / Τετ-α-λα-Μπαλέν
11. L' Anse-aux-Basques / Το Ανς-ο-Μπάσκ
12. La traverse d' hiver a l' Ile-aux-Courdes / Χειμερινό πέρασμα στη Λ' Ιλ-ο-Κουντρ
13. L' Anse- Tabatière / Το Ανς-Ταμπατιέρ

1963 Pour la suite du monde / Για το μέλλον του κόσμου συν-σκηνοθεσία Michel Brault

1966 Le Règne du jour / Η δύναμη της μέρας

1968 Le Beau Plaisir / Beluga Days [μικρού μήκους]
Les Voitures d'eau / Τα καραβάκια του ποταμού

1970 Un pays sans bon sens! / Μια χώρα χωρίς σύνεση!

1971 L'Acadie l'Acadie?!? / Η Ακαδία, η Ακαδία ;!; συν – σκηνοθεσία Michel Brault

1975 Un royaume vous attend / Ένα βασίλειο σας περιμένει

1976 Le Retour à la terre / Επιστροφή στη γη

1977 C'était un Québécois en Bretagne, Madame! / Ήταν ένας Κεμπεκουά στη Βρετάνη, Μαντάμ!
Le Goût de la farine / Γεύση από αλεύρι

1979 Gens d' Abitibi / Άνθρωποι του Αμπιτίμπι

1980 Le Pays de la Terre sans arbre ou le Mouchouânipi / Μουσουσου- Νιπι ή η χώρα της άγονης γης

1982 La Bête lumineuse / Το κτήνος που λαμπυρίζει

1983 Les Voiles bas et en travers / Μέσα από τα ιστία

1985 La Grande Allure / Ολοταχώς
Part 1: De Saint-Malo à Bonavista / Μέρος 1: Από το Σαν Μαλό στη Μπονιαβίστα
Part 2: De Bonavista à Québec / Μέρος 2: Από τη Μπονιαβίστα στο Κεμπέκ

1993 L'Oumigmag ou l'Objectif documentaire / Ουμιγκμαγκ ή το αντικείμενο του ντοκιμαντέρ [μικρού μήκους]

1994 Cornouailles / Πολεμιστές του Πάγου

Για τον σκηνοθέτη

1986 Les Traces du rêve / Τα ίχνη του ονείρου. Του Jean-Daniel Lafond

Οι ταινίες του αφιερώματος

Οι ταινίες Χειμερινό πέρασμα στην Λ' Ιλ-ο-Κουντρ, Ατιούκ, *και* Τετ-α-λα- Μπαλέν, *από την τηλεοπτική σειρά του Radio-Canada* Au pays de Neufve-France (Στη χώρα της Νέας Γαλλίας) *(1958-1960), σε σενάριο και σχόλια Πιέρ Περό και σκηνοθεσία Ρενέ Μπονιέρ, βασίστηκαν σε ραδιοφωνική σειρά του Περό με θέμα τους λαούς και τους πολιτισμούς της Βόρειας Όχθης του Κεμπέκ.*

ΧΕΙΜΕΡΙΝΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΤΗ Λ' ΙΛ-Ο-ΚΟΥΝΤΡ [1958]

La Traverse d'hiver a l 'Île -aux-courdes

Σκηνοθεσία-Μοντάζ: René Bonnière. **Σενάριο:** Pierre Perrault. **Φωτογραφία:** Stanley Brede. **Μοντάζ:** René Bonnière. **Ήχος:** David Howells. **Μουσική:** Larry Crosley. **Παραγωγός:** Pierre Perrault. **Παραγωγή:** Crawley Films Ltd. Digital Betacam. Ασπρόμαυρο. **Διάρκεια:** 30΄

Το 1958, το νησί Λ' Ιλ-ο-Κουντρ, βόρεια της πόλης του Κεμπέκ, βρισκόταν σε μεταβατικό στάδιο. Για πρώτη φορά, η χειμερινή σύνδεση του νησιού με τη στεριά θα γινόταν με οχηματαγωγό, το οποίο θα αντικαθιστούσε τα αναξιόπιστα αεροπορικά δρομολόγια και την πιο παραδοσιακή μέθοδο του διάπλου με μικρές ξύλινες βάρκες με ατσάλινες καρίνες. Έπειτα από μια ποιητική περιγραφή του νησιού το χειμώνα, η ταινία καταγράφει τον επικίνδυνο διάπλου του ποταμού του Αγίου Λαυρεντίου, ενώ ο αφηγητής Αλέξις Τραμπλέ, ο πατριάρχης του νησιού, περιγράφει το κατόρθωμα με κάθε λεπτομέρεια. Ο εύσωμος άνδρας στο πρώτο καραβάκι είναι ο ίδιος ο Περό.

ΑΤΙΟΥΚ [1960]

Attiuk

Σκηνοθεσία-Μοντάζ: René Bonnière. **Σενάριο:** Pierre Perrault. **Φωτογραφία:** Michel Thomas d'Hoste, Kenneth Campbell. **Μοντάζ:** René Bonnière. **Ήχος:** David Howells, Tony Betts. **Μουσική:** Larry Crosley. **Παραγωγός:** Pierre Perrault. **Παραγωγή:** Crawley Films Ltd. Digital Betacam. Έγχρωμο. **Διάρκεια:** 30΄

*Η συνάντησή του με τους Μοντανιέ, τον πολυπληθέστερο αυτόχθονα λαό του Καναδά, που κατοικεί στην περιοχή Λα Ρομέν, πραγματικά σημάδεψε τον Περό. Οι Μοντανιέ θα αποτελέσουν το θέμα τριών μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ του σκηνοθέτη. Αρχικά νομάδες κυνηγοί που μετακινούνταν βόρεια το φθινόπωρο και το χειμώνα, ακολουθώντας στη μετανάστευσή τους τα καριμπού (*attiuk*), οι Μοντανιέ είχαν αρχίσει να*

εγκαθίστανται στα παράλια ύστερα από παρατεταμένες επαφές με τους λευκούς. Η ταινία καταγράφει τις παραδοσιακές τελετουργίες του πολιτισμού αυτού που βασίζεται στο καριμπού: την κατασκευή χιονοπέδιλων και τύμπανων, το κυνήγι καθαυτό, καθώς και το παραδοσιακό πιάτο του makusham.

ΤΕΤ-Α-ΛΑ-ΜΠΑΛΕΝ [1960]

TÊTE-À-LA-BALAINE

Σκηνοθεσία-Μοντάζ: René Bonnière. **Σενάριο:** Pierre Perrault. **Φωτογραφία:** Michel Thomas d'Hoste. **Μοντάζ:** René Bonnière. **Ήχος:** Tony Betts, David Howells. **Μουσική:** Larry Crosley. **Παραγωγός:** Pierre Perrault. **Παραγωγή:** Crawley Films Ltd. Digital Betacam. Έγχρωμο. **Διάρκεια:** 30΄

Η κοινότητα της Τετ-α-λα- Μπαλέν βρίσκεται στο ανατολικό άκρο της επαρχίας του Κεμπέκ, στις ακτές του Κόλπου του Αγίου Λαυρεντίου. Οι κάτοικοί της αγναντεύουν τη θάλασσα μέσα από ένα μωσαϊκό μικρών νησιών. Κάθε καλοκαίρι, οι οικογένειες της Τετ-α-λα- Μπαλέν μαζεύουν τα σπιτικά τους (μαζί και τα έπιπλα) και μετακινούνται στα εξωτερικά νησιά που έχουν ευκολότερη πρόσβαση στη θάλασσα. Η ταινία καταγράφει τις διάφορες δραστηριότητες της κοινότητας αυτής που ζει αποκλειστικά από το ψάρεμα.

Οι πολιτισμοί της Βόρειας Ακτής του Κεμπέκ

Του David Clandfield

Οι τρείς αυτές μικρού μήκους ταινίες, που εντάσσονται στην τηλεοπτική σειρά *Στη χώρα της Νέας Γαλλίας* (1958-1960) της Καναδικής Ραδιοφωνίας, σε σενάριο και σχολιασμό του Πιέρ Περό και σκηνοθεσία του Ρενέ Μπονιέρ, βασίστηκαν στην μακρόβια σειρά ραδιοφωνικών εκπομπών του Πιέρ Περό για την Καναδική Ραδιοφωνία με θέμα τους ανθρώπους και τους πολιτισμούς της Βόρειας Ακτής του Κεμπέκ.

Το έτος 1958 το νησί Λ' Ιλ-ο-Κουντρ διένυε μια μεταβατική περίοδο, καθώς είχε μόλις αποκτήσει για πρώτη φορά ακτοπλοϊκή σύνδεση με την ξηρά κατά τη διάρκεια του χειμώνα. Το πορθμείο ήρθε να αντικαταστήσει μια αναξιόπιστη χειμερινή αεροπορική σύνδεση η οποία είχε ξεκινήσει το 1949, καθώς και την πιό παραδοσιακή μέθοδο διάσχισης του ποταμού με μικρές ξύλινες βάρκες με ατσάλινες καρίνες. Μετά από μια ποιητική περιγραφή του χειμώνα στο νησί, η ταινία *Χειμερινό πέρασμα στη Λ' Ιλ-ο-Κουντρ* καταγράφει τον επικίνδυνο αυτό διάπλου του ποταμού με αφηγητή τον Αλέξις Τραμπλέ, 'πατριάρχη' του νησιού, ο οποίος εξηγεί τον άθλο αυτό με κάθε λεπτομέρεια, όπως θα έκανε αργότερα και αναφορικά με το κυνήγι της μπελούγκα στην ταινία *Για το μέλλον του κόσμου*. Αν κοιτάξετε προσεκτικά θα εντοπίσετε και την μικρόσωμη και γεροδεμένη φιγούρα του ίδιου του Περό πάνω στην πρώτη βάρκα.

Η συνάντηση του Περό με τους ινδιάνους Μοντανιέ κατοίκους της περιοχής Λα Ρομέν, η οποία απαθανατίζεται με συγκλονιστικό τρόπο στην ταινία *Ατιουκ*, είχε πολύ έντονο και μακροπρόθεσμο αντίκτυπο πάνω στον σκηνοθέτη· θα επέστρεφε ξανά και ξανά σε αυτούς γυρίζοντας τρία ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους, συμπεριλαμβανομένου του *Μουσουσου- Νιπι ή η χώρα της άγονης γης*. Οι Μοντανιέ, οι οποίοι αρχικά ήταν νομάδες κυνηγοί που κάθε φθινόπωρο και χειμώνα ταξίδευαν προς το βορρά προκειμένου να ακολουθήσουν την πορεία της αποδημίας των καριμπού (*attiuk* στη γλώσσα τους), είχαν αρχίσει πλέον, ύστερα από παρατεταμένη επαφή με τους λευκούς, να εγκαθίστανται μόνιμα κοντά στην ακτή. Η ταινία επικεντρώνεται με συγκλονιστικό τρόπο πάνω στα παραδοσιακά τελετουργικά αυτού του πολιτισμού ο οποίος βασιζόταν απόλυτα πάνω στα καριμπού – στην κατασκευή παπουτσιών για το χιόνι και τυμπάνων, στο ίδιο το κυνήγι, καθώς και στο παραδοσιακό πιάτο *makusham* με το φαγοπότι και τους χορούς που το συνόδευαν.

Το μόνο που χωρίζει την μικρή κοινότητα του Τετ-α-λα- Μπαλέν στον κόλπο του Αγ. Λαυρεντίου από τον ωκεανό είναι ένα πραγματικό μωσαϊκό νησιών. Κάθε καλοκαίρι, τα νοικοκυριά μαζεύουν όλα τους τα υπάρχοντα, συμπεριλαμβανομένων και των επίπλων, και μεταφέρονται προς τα εξωτερικά νησιά του συμπλέγματος, τα οποία βρίσκονται πιό κοντά στους ψαρότοπους. Η ταινία *Τετ-α-λα- Μπαλέν* επικεντρώνεται στις ποικίλες δραστηριότητες αυτής της οριακά αυτοσυντηρούμενης κοινότητας. Ορισμένες εικόνες προοιωνίζονται με αλλόκοτο τρόπο εικόνες που θα ξανασυναντήσουμε στο *Για το μέλλον του κόσμου* (τα παιχνίδια-μικρογραφίες των παιδιών, πιστά αντίγραφα των βαρκών και σπιτιών των οικογενειών τους) ή στις μεταγενέστερες ταινίες Αμπιτίμπι (όπου σπίτια εγκαταλείπουν χωριά σε αποσύνθεση, όπως εδώ το σπίτι που κινείται κατά μήκος των καναλιών των νησιών).

Από τον κατάλογο του 29ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Τοροντο

ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ [1963]

POUR LA SUITE DU MONDE

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Pierre Perrault, Michel Brault. **Αφήγηση:** Stanley Jackson. **Φωτογραφία:** Michel Brault, Bernard Gosselin. **Μοντάζ:** Werner Nold. **Ήχος:** Marcel Carrière, Pierre Lemelin. **Μουσική:** Jean Cousineau, Jean Meunier. **Παραγωγοί:** Jacques Bobet, Fernand Dansereau. **Παραγωγή:** The National Film Board of Canada. Digital Betacam. Ασπρόμαυρο. **Διάρκεια:** 106΄

Βραβεία: Βραβείο Golden Mikeldi: Bilbao International Festival of Documentary & Short Films, 1963. Ταινία της χρονιάς: Canadian Film Awards, 1964.

Υπάρχει ένα μέρος στον Καναδά όπου πιστεύουν ακόμα πως το φεγγάρι επηρεάζει τη Γη και πως οι ψυχές των νεκρών βοηθούν στο κυνήγι της λευκής φάλαινας. Για αιώνες ολόκληρους, οι κάτοικοι της Λ' Ιλ-ο-Κουντρ, ενός μικρού νησιού στον ποταμό Άγιο Λαυρέντιο, παγίδευαν λευκές φάλαινες μπελούγκα βυθίζοντας ένα φράχτη από δενδρύλλια μέσα στην υγρή άμμο, την ώρα της άμπωτης. Μετά το 1920, η μέθοδος αυτή εγκαταλείφθηκε. Η ταινία αφηγείται την «απροβάριστη» ιστορία του τι συνέβη όταν οι παλιοί κάτοικοι του νησιού πείστηκαν να ξαναζωντανέψουν αυτή την πρακτική.

Μια ταινία-πρότυπο εθνογραφικού ντοκιμαντέρ

Του Karl G. Heider

[...] Αυτό που καθιστά την ταινία *Για το μέλλον του κόσμου* πραγματικά ξεχωριστή είναι ότι δεν παρουσιάζει απλώς το γεγονός που αναπαρίσταται, αλλά και την διαδικασία της αναπαράστασής του. Στους δημιουργούς της ταινίας συγκαταλεγόταν ο Michael Brault, ο οποίος είχε εργαστεί ως διευθυντής φωτογραφίας στο *Χρονικό ενός καλοκαιριού* του Ζαν Ρους και στο *Μέλλον του κόσμου*, το οποίο αντανακλά αλλά και επεκτείνει το όραμα του Ρους αναφορικά με την πραγματικότητα στον κινηματογράφο.

Ήδη από τους τίτλους αρχής του *Για το μέλλον του κόσμου* πληροφορούμαστε ότι το κινηματογραφικό συνεργείο ενθάρρυνε τους κατοίκους μιας μικρής γαλλο-καναδικής κοινότητας σε ένα νησί του ποταμού του Αγ. Λαυρεντίου να αναβιώσουν το παλιό έθιμο της παγίδευσης φαλαινών μπελούγκα. Η ταινία παρακολουθεί την πορεία ενός ανθρώπου ο οποίος προσπαθεί να οργανώσει το κυνήγι της φάλαινας. Κουβεντιάζει σχετικά με ηλικιωμένους οι οποίοι είχαν λάβει μέρος σε αυτό σαράντα χρόνια πριν· ψάχνει στα τοπικά αρχεία για αναφορές και καταγραφές σχετικά με τον τρόπο οργάνωσης της συγκεκριμένης δραστηριότητας. Το ζήτημα συζητιέται σε μια συνέλευση των κατοίκων της κοινότητας· και τα περιγράμματα της τελευταίας παγίδας για φάλαινες που είχε κατασκευαστεί εντοπίζονται στον λασπώδη βυθό του ποταμού κατά τη διάρκεια της άμπωτης. Η ιδέα του εν λόγω εγχειρήματος αρχίζει να αυτονομείται και να αποκτά μια δική της δυναμική.

Η μεγάλη αρετή αυτής της προσέγγισης είναι ότι καταφέρνει κάτι πολύ περισσότερο από το να δείξει απλώς το πώς κάποιοι άνθρωποι παγίδευαν κάποτε τις φάλαινες. Το πετυχαίνει βέβαια και αυτό, αναδεικνύει όμως επίσης και τη σημασία του παρελθόντος για το παρόν.

Η ταινία λειτουργεί εξαιρετικά σε δύο διαφορετικά επίπεδα: καταγράφει λεπτομερώς μια ενδιαφέρουσα και ασυνήθιστη τεχνολογική διαδικασία του παρελθόντος (μια ταινία που θα έδειχνε τους ίδιους χωρικούς να επισκευάζουν τις τηλεοράσεις τους δεν θα ήταν τόσο ενδιαφέρουσα και δεν θα είχε την ίδια αξία)· και καταφέρνει να δείξει πώς η τεχνολογική αυτή διαδικασία είναι εμφυτευμένη στα κοινωνικά της συμφραζόμενα. Φυσικά, η ταινία δεν είναι σε θέση να συλλάβει τα κοινωνικά συμφραζόμενα εκείνου του αρχικού κυνηγιού της φάλαινας στο παρελθόν, παρακολουθεί όμως τον αντίκτυπο της προσπάθειας να αναβιωθεί το κυνήγι αυτό σε προσωπικό, πολιτικό, ακόμη και θρησκευτικό επίπεδο. Το στοιχείο αυτό της ένταξης σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ήταν και το αδύνατο σημείο των ταινιών για τους Εσκιμώους Νετσίλικ, οι οποίες ναι μεν παρουσίαζαν κάποιες παρωχημένες, παραδοσιακές τεχνολογίες, αυτές όμως απλώς αναπλάθονταν χάριν της κάμερας και δεν εντάσσονταν στο πραγματικό πλαίσιο της κοινότητας. Έτσι λοιπόν, παρά την ύπαρξη πολλών ωραίων στιγμών διαπροσωπικής αλληλεπίδρασης, οι ταινίες για τους Νετσίλικ είναι πρωτίστως ταινίες με θέμα κάποιους ανθρώπους και ορισμένες τεχνολογίες, και όχι με θέμα την τεχνολογία όπως αυτή εντάσσεται στα συγκεκριμένα της συμφραζόμενα και συνδέεται οργανικά με αυτά. Οι δημιουργοί του *Για το μέλλον του κόσμου*, βέβαια, εργάζονταν λίγο ως πολύ εντός του δικού τους (γαλλο-καναδικού) πολιτισμού, ενός πολιτισμού ο οποίος έχει αλλάξει πολύ λιγότερο μέσα σε σαράντα χρόνια απ' ότι οι περισσότεροι πολιτισμοί για τους οποίους γυρίζονται εθνογραφικές ταινίες. Παρ' όλα αυτά, η ταινία *Για το μέλλον του κόσμου* αποτελεί ένα σημαντικό πρότυπο όσον αφορά το τι μπορεί να επιτύχει μια εθνογραφική ταινία.

Απόσπασμα από το *Ethnographic Film*, University of Texas Press, 1976

Η επανάκτηση του παρελθόντος

Του Peter Ohlin

[...] Μέρος της αναμφίβολης ομορφιάς της ταινίας έχει να κάνει με την εξαιρετικά ευαίσθητη φωτογραφία (των Bernard Gosselin και Michel Brault) η οποία καταγράφει ολόκληρο το φάσμα γκρί τόνων από το μαύρο έως το άσπρο με μια απαλή και εκλεπτυσμένη αδρότητα και ακρίβεια και μια βαθιά γνώση και σεβασμό για τις ιδιότητες του φυσικού φωτισμού. Πέραν αυτού, ωστόσο, υπάρχει και ένας ακόμη πιό εντυπωσιακός σεβασμός για οτιδήποτε βρίσκεται μπροστά στην κάμερα, πράγμα που ισοδυναμεί με την αίσθηση πως, παρότι που είναι επιθυμητό να βλέπει κανείς κάποια πράγματα με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη διαύγεια και ακρίβεια, υπάρχει μια ορισμένη απόσταση πέρα από την οποία η κάμερα δεν πρέπει να πλησιάζει, έτσι ώστε να μην παραβιάζει τον ελεύθερο χώρο που ένα άτομο πρέπει να έχει στη διάθεσή του προκειμένου να μπορέσει να εκφραστεί. Από τη σκοπιά της θεωρίας του προσωπικού χώρου, γνωστής και ως θεωρίας της εγγύτητας, την οποία έχει εισηγηθεί ο Edward Hall, αυτό σημαίνει ότι η κάμερα σχεδόν ποτέ δεν εισβάλλει στον εντός της προσωπικής απόστασης χώρο, ποτέ δεν επιχειρεί να ανακαλύψει μια απατηλή και ψευδεπίγραφη αποκάλυψη στις παραμορφώσεις που παρέχουν τα πολύ κοντινά πλάνα.

Πάνω απ' όλα διαισθάνεται κανείς ότι καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας ο Περό χρησιμοποιεί τον έλεγχο που διαθέτει πάνω στην εικονογραφία στο πλαίσιο μιας προσπάθειας να επανακτήσει το παρελθόν. Σε ένα καίριο σημείο της ταινίας, ένας γέρος κοιτάζει τη φάλαινα και λέει «Πέρασαν τριανταοκτώ χρόνια από την τελευταία φορά που είδα μία σαν εσένα». Και η ταινία ενώνει μια ολόκληρη σειρά αντιφάσεων: τα αναγεννησιακά γαλλικά του Jacques Cartier, όπως σώζονται στις επιστολές και τα ημερολόγιά του, έρχονται σε σύγκρουση με τη γαλλική γλώσσα όπως αυτή μιλιέται σήμερα στο Παρίσι και στους «καλλιεργημένους» κύκλους του Κεμπέκ, ενώ και οι δύο αυτές μορφές της γλώσσας απέχουν πολύ από τα γαλλικά που μιλούν οι κάτοικοι του νησιού (συχνά σε τέτοιο βαθμό που η ταινία έπρεπε να υποτιτλιστεί ακόμη και όταν απευθυνόταν σε γαλλόφωνο κοινό)· και οι παλιές παραδόσεις, οι οποίες διατηρούνται μόνο μέσω των θρύλων και των προφορικών αφηγήσεων, μετατρέπονται ξαφνικά σε απτή πραγματικότητα, μια πραγματικότητα ταυτόχρονα ηρωική και αναχρονιστική. Αυτή φαίνεται να είναι η διαισθητική αντίληψη της απλής εικόνας, όπου βλέπουμε ένα λυρικό κοντινό πλάνο δροσοσταλίδων πάνω σε ένα φύλλο, ώσπου μια απλή αλλαγή εστιακής απόστασης του φακού κάνει την εικόνα αυτή να θολώσει, αναδεικνύοντας στη θέση της το ποτάμι στο βάθος της εικόνας, όπου ένα σύγχρονο φορτηγό πλοίο αργοκινείται προς το Μόντρεαλ και την ενδοχώρα. Με τον τρόπο της, η ταινία παρουσιάζει μια συνάντηση του παρόντος με ένα ηρωικό-επικό παρελθόν· και όπως όλα τα επικά ποιήματα, πραγματεύεται κάτι που έχει πιά χαθεί την ίδια στιγμή που μια νέα, ίσως ακόμη απροσδιόριστη, κουλτούρα γεννιέται. Και επιδιώκοντας να τα διατηρήσει όλα αυτά για τις επόμενες γενεές, η ταινία *Για το μέλλον του κόσμου*, όπως και οι κάτοικοι του νησιού, αρχίζει επίσης να δημιουργεί ένα μέλλον, την δυνατότητα ενός κινηματογράφου ο οποίος δεν χρησιμοποιείται απλώς για να καταγράφει την πραγματικότητα αλλά για να ανακαλύπτει, ή να επανακτά, μια γλώσσα εικόνων ικανή να ανταποκριθεί στο έργο της διατύπωσης διαφόρων πιθανών στάσεων απέναντι στο παρελθόν και το παρόν.

Απόσπασμα από το 'The film as word (Perrault)'. *Ciné-Tracts*, τομ. 1 τχ. 4, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1978.

Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΜΕΡΑΣ [1966]

LA REGNE DU JOUR

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Pierre Perrault. **Φωτογραφία:** Bernard Gosselin, Jean-Claude Labrecque. **Μοντάζ:** Yves Leduc, Jean Lepage. **Ήχος:** Serge Beauchemin, Alain Dostie. **Μουσική:** Jean-Marie Cloutier. **Παραγωγοί:** Jacques Bobet, Guy L. Coté. **Παραγωγή:** The National Film Board of Canada. 16mm Ασπρόμαυρο. **Διάρκεια:** 119΄

Πρόκειται για τη δεύτερη ταινία της τριλογίας που αναφέρεται στην Λ' Ιλ-ο-Κουντρ. Ο Περό ακολουθεί τον Αλέξις και τη Μαρί Τραμπλέ στη Νορμανδία και τη Βρετάνη καθώς προσπαθούν να βρουν τα ίχνη των προγόνων τους. Ωστόσο, το γεφύρωμα των πολιτισμικών διαφορών μεταξύ των Γάλλων και των κατοίκων του Κεμπέκ δεν είναι όσο απλό θα φανταζόταν κανείς. Το Κεμπέκ και η Γαλλία έχουν πάψει να μοιράζονται την ίδια κουλτούρα. Όπως πάντα, ο Περό προσεγγίζει το θέμα του με μια διάθεση διαλόγου ανάμεσα στην παράδοση και το νεωτερισμό, την ομοιογένεια και την ποικιλότητα.

Ένα ταξίδι στον χωροχρόνο

Του Peter Ohlin

Στην *Δύναμη της μέρας* (1966), δύο από τους βασικούς χαρακτήρες της ταινίας *Για το μέλλον του κόσμου* ταξιδεύουν στη Γαλλία προκειμένου να επιχειρήσουν να εξακριβώσουν ποιοί ήταν οι πρόγονοί τους. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα ταξίδι στον χώρο και το χρόνο, μια απόπειρα διασαφήνισης των γενεαλογικών και πολιτισμικών σχέσεων. Και η τακτική του Περό να μοντάρει μαζί παραπλήσια τελετουργικά συμβάντα και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού, όπως το σφάξιμο του γουρουνιού, ο θερισμός, τα πανηγύρια, καθιστά σαφές το γεγονός ότι η επιστροφή στην πατρίδα είναι πια ανέφικτη: βλέπουμε έναν ηλικιωμένο ο οποίος με πραγματική συγκίνηση αναζητά τον μυθικό πρόγονό του στο ηρωικό παρελθόν, ακριβώς όπως και ο ίδιος ο Περό δείχνει να ακολουθεί αυτόν τον ηλικιωμένο σε αναζήτηση του δικού του προγόνου, γνωρίζοντας ωστόσο πολύ καλά ότι αποστολή του είναι ο προσδιορισμός του νέου πολιτισμού, όχι η νεκρανάσταση του παλαιού.

Και στις δύο αυτές ταινίες, λοιπόν, η εικόνα λειτουργεί μέσα σε ένα γλωσσικό-πολιτισμικό-ιστορικό συμφραζόμενο: σε ένα επίπεδο καθιστά δυνατό ένα ανθρώπινο γλωσσικό φαινόμενο το οποίο με τη σειρά του έχει ευρύτερες πολιτισμικές και ιστορικές επιπτώσεις· σε ένα άλλο επίπεδο, παύει να είναι απλώς ένα τεκμήριο και μετατρέπεται σε καταγραφή των προσπαθειών του σκηνοθέτη, μέσω των τεχνικών του μοντάζ, να κάνει τις εικόνες να αναλάβουν τον ρόλο που τους αναλογεί στο πλαίσιο μιας εντελώς σύγχρονης γλώσσας η οποία με κάποιο τρόπο θα μπορούσε να γεφυρώσει την απόσταση που μας χωρίζει από το παρελθόν. Η έντονη ενασχόληση του Περό με τους νησιώτες δεν έχει να κάνει με την αναζήτηση μιας συγκεκριμένης ταυτότητας των γηγενών του Κεμπέκ η οποία πηγάζει από ένα λίγο ως πολύ αγροτικό-βουκολικό παρελθόν, αλλά παίρνει το χαρακτήρα μιας απόπειρας να ανακαλύψει σε αυτή την εμπειρία μια αλλοτρίωση και αποξένωση τόσο κομβική, όσο και η αποξένωση του κινηματογραφιστή από το αντικείμενό του. Μάλιστα, ο Περό ανέκαθεν επέμενε πάνω σε μια εξίσωση αυτού του είδους: με τον ίδιο τρόπο που περιγράφει το μοντάζ ως τρόπο επαναβίωσης της πραγματικότητας, περιγράφει και την κινηματογράφηση ως τρόπο ζωής (*le vécu du tournage et le vécu de la vie ne font qu'un*). Δεν νομιμοποιεί απλώς ένα είδος cinéma-vérité, αλλά το εξελίσει ακόμα παραπέρα όταν εισηγείται ότι «το σημαντικό είναι να ζει κανείς την ταινία και από τις δύο μεριές του φακού. Πρόκειται για μια αμοιβαία, κοινή περιπέτεια». Αλλά παρά την αλληλεγγύη που εκφράζει, η δήλωση αυτή κωδικοποιεί επίσης την εμπειρία της αποξένωσης, και εντοπίζει την πηγή της σε ένα αναπόσπαστο στοιχείο της κινηματογραφικής διαδικασίας: τον γυάλινο φακό. Πράγματι, ο Περό φαίνεται να αντιλαμβάνεται διαισθητικά ότι η δυνατότητα να καταπιαστεί κανείς με την αποξένωση η οποία προσδιορίζει το Κεμπέκ δεν υπάρχει παρά μόνο στο πλαίσιο των ταινιών: με την ίδια έννοια που ο Jean-Pierre Lefebvre, επισημαίνοντας ότι το Κεμπέκ δανείζεται την πρωτεύουσά του από τις Ηνωμένες Πολιτείες και τον πολιτισμό του από τη Γαλλία, πρότεινε κάποτε ότι η πραγματική απελευθέρωση του Κεμπέκ θα μπορούσε να λάβει χώρα μόνο μέσω ταινιών οι οποίες συνδυάζουν εγγενώς αυτά τα δύο στοιχεία. Όπως το έθεσε κάπως ακραία, το να προέρχεται κανείς από το Κεμπέκ σημαίνει πως είναι κινηματογραφιστής.

Απόσπασμα από το 'The film as word (Perrault)'. *Ciné-Tracts*, τομ. 1 τχ. 4, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1978.

ΤΑ ΚΑΡΑΒΑΚΙΑ ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ [1968]

LES VOITURES D'EAU

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Pierre Perrault. **Φωτογραφία:** Bernard Gosselin. **Μοντάζ:** Monique Fortier. **Ήχος:** Serge Beauchemin. **Παραγωγοί:** Jacques Bobet, Guy L. Coté. **Παραγωγή:** The National Film Board of Canada. 16mm Ασπρόμαυρο. **Διάρκεια:** 111΄

Τα καραβάκια του τίτλου είναι τα μικρά ξύλινα σκάφη που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στο σύστημα μεταφορών του ποταμού του Αγίου Λαυρεντίου, πηγαινοφέρνοντας κόσμο και εφόδια από τα νησιά στη στεριά. Τα καραβάκια αυτά αντιπροσωπεύουν μια παράδοση που χάνεται αλλά παραμένει βαθιά ριζωμένη στη συλλογική μνήμη των κατοίκων της περιοχής. Οι άνθρωποι που εμφανίζονται στην ταινία έχουν πολλά να πουν, και τα λένε με μπρίο και χιούμορ. Παράλληλα, ο Γκοσλέν μας προσφέρει το φωτογραφικό αντίστοιχο της ζωντάνιας αυτής. Στο τέλος, η ταινία μας αφήνει με αξέχαστες εικόνες του τέλους μιας εποχής.

Μια δοξολογία στον υλικό πολιτισμό του παρελθόντος

Του Peter Ohlin

Η αποξένωση στον πυρήνα της εμπειρίας της ταινίας *Η δύναμη της μέρας* καθίσταται ακόμη πιό εμφανής στην τρίτη και τελευταία ταινία του Περό για τους κατοίκους αυτού του νησιού, με τίτλο *Τα καραβάκια του ποταμού* (1969), στην οποία η γλώσσα του Κεμπέκ, το παρελθόν και το παρόν του, τοποθετείται σε ένα

κοινωνικο-οικονομικό πλαίσιο. Αυτό σημαίνει ότι η ταινία προσεγγίζει περισσότερο μια μελέτη σχετικά με τη δυνατότητα κάποιας πρακτικής λύσης, την δυνατότητα ανάληψης δράσης. Από κινηματογραφική σκοπιά, φυσικά, το όραμα του Περό σχετικά με την λειτουργία του κινηματογράφου δεν αποδίδει σε αυτή καθαυτή τη δράση ενώπιον της κάμερας κάποια ιδιαίτερη αξία. Οι πράξεις, ωστόσο, είναι δυνατόν να περιγραφούν ως ένα είδος υλικής και απτής γλώσσας. Ο Περό μιλάει για «λόγια σε πράξεις» και εκείνες που τον ενδιαφέρουν περισσότερο είναι όσες εκφράζουν, ή κάποιος τις κάνει να εκφράζουν, κάτι σημαντικό: οι πράξεις είναι το αποκορύφωμα της γλωσσικής έκφρασης (*le geste culmine les paroles*)· και πράγματι· εκπληρώνοντας το γλώσσικό ενέργημα, μια σωματική πράξη αποφεύγει την άκαμπτη κωδικοποίηση και αντ' αυτής υιοθετεί την πλούσια δημιουργική ατομικότητα της ανθρώπινης ομιλίας.

Στα *Καραβάκια του ποταμού* οι νησιώτες αγκυροβολούν στο λιμάνι για τη διάρκεια του χειμώνα τα παλιομοδίτικα πλοία με τα οποία μεταφέρουν την ξυλεία, και, εν μέσω παρατεταμένων συζητήσεων σχετικά με την κατάστασή τους, κατασκευάζουν ένα ιστιοφόρο με τον παραδοσιακό τρόπο, δηλαδή χωρίς σχέδια αλλά χρησιμοποιώντας μόνο μια μακέτα σε μικρογραφία ως οδηγό. Όταν έρχεται η άνοιξη, το ιστιοφόρο, ένα μικρό, γερό, αέρινα χαριτωμένο μικρό σκάφος, είναι έτοιμο, αλλά η κατάσταση των κατοίκων του νησιού έχει επιδεινωθεί: οι απεργίες, ο ανταγωνισμός με γιγαντιαία σύγχρονα φορτηγά πλοία, οι φόροι και τα ασφάλιστρα καθιστούν την επιβίωσή τους πιο δύσκολη από ποτέ. Στην τελευταία σεκάνς της ταινίας βλέπουμε ένα παλιό, φθαρμένο ιστιοφόρο στο οποίο έχουν βάλει φωτιά και το καίνε μέσα στο ποτάμι· ο Αλέξις Τραμπλέ, ο ηλικιωμένος άντρας που τόσο καλά έχουμε γνωρίσει μέσα από τις προηγούμενες ταινίες, ένας άνθρωπος που περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο απέδιδε μια ηρωική δύναμη στις παραδόσεις του παρελθόντος, λέει: «Ναι φίλε μου, έτσι έχουν τα πράγματα και με μας. Το πλοίο αυτό είναι παλιό. Το πλοίο αυτό ξόφλησε.» (Και πράγματι, ο Αλέξις πέθανε λίγες μέρες αργότερα).

Οι εν ενεργεία καπετάνιοι γνωρίζουν πολύ καλά ότι οι ανησυχίες ενός γέρου σχετικά με το παρελθόν, η σχεδόν ευλαβική ικανότητά του να μνημονεύει αποσπάσματα από τα ημερολόγια του Jacques Cartier, είναι στην ουσία αδιάφορες και άνευ νοήματος όσον αφορά την καθημερινότητα, δεδομένου ότι οι πολιτισμικές παραδόσεις δεν αρκούν για να γεμίσει το στομάχι. Η κρίση που μαστίζει την καθημερινή τους ζωή δεν είναι δυνατόν να επιλυθεί μέσω των δεσμών με το παρελθόν· απαιτεί μια πρακτική, πολιτική λύση. Αλλά παρά την πολύ καλή τους αντίληψη σχετικά με την κατάσταση του Κεμπέκ, αδυνατούν να αναλάβουν θετική δράση. Σε τελική ανάλυση, η μόνη δράση η οποία συντελείται στο πλαίσιο της ταινίας είναι η κατασκευή του ιστιοφόρου· και η ταινία είναι ένας στοχαστικός ύμνος που δοξάζει τις παλιές τέχνες που χρησιμοποιήθηκαν για αυτό το εγχείρημα που έρχεται σε άμεση αντίθεση με την τωρινή οικονομική πραγματικότητα της κοινωνιάς του Ποταμού του Αγ. Λαυρεντίου. Η αντίθεση αυτή λειτουργεί επίσης, εμμέσως, ως μέτρο της αντίληψης του Περό σύμφωνα με την οποία το όραμά του για το ντοκιμαντέρ οφείλει να υπερβεί την αφοσίωσή του σε μια γλώσσα θεμελιωμένη πρωτίστως πάνω στη μνήμη, προκειμένου να ανακαλύψει μια γλώσσα στο πλαίσιο της οποίας τα στοιχεία του παρελθόντος συνάπτουν νέες και δημιουργικές σχέσεις, ώστε να σχηματίσουν την ουσία μιας γλώσσας η οποία θα είναι σε θέση να αναπαραστήσει όχι μόνο την αλλοτρίωση που επιβάλει η επίγνωση του παρελθόντος, αλλά και τις δυνατότητες του μέλλοντος. Και είναι προφανές ότι αυτή η διαισθητική αντίληψη ήταν εκείνη που έκανε τον Περό να συνειδητοποιήσει ότι *Τα καραβάκια του ποταμού* έπρεπε να είναι η τελευταία ταινία που θα αφιέρωνε αποκλειστικά στους κατοίκους του νησιού Λ' Ιλ-ο-Κουντρ. Οποιαδήποτε πρακτική λύση του προβλήματος του Κεμπέκ θα έπρεπε να λάβει υπ' όψη την πολυπλοκότητα μιας πραγματικότητας χαρακτηριστικό γνώρισμα της οποίας είναι η αντιπαράθεση και η σύγκρουση, σε οικονομικό και σε πολιτισμικό επίπεδο. Επομένως, προκειμένου να μπορέσει ο Περό να καταγράψει σε φιλμ το τι ακριβώς συμβαίνει στο Κεμπέκ, δεν θα αρκούσε να επιδοθεί

απλώς σε ένα είδος τοπικού πατριωτισμού, χαρακτηριστικό γνώρισμα του οποίου είναι ο ένθερμος πανηγυρισμός *γραφικών* λεπτομερειών· και αυτό γιατί οι ενδυμασίες, το φαγητό και τα μέσα μεταφοράς μπορεί να αποτελούν έκφραση του εννοιολογικού κόσμου των κατοίκων, αλλά δεν εκφράζουν παρά μόνο τις διαφορές εκείνες που μπορεί να φαίνονταν γραφικές στους τουρίστες· δεν εκφράζουν εκείνη την ουσιαστική ατομικότητα η οποία εμπεριέχεται όχι μόνο στις λέξεις αλλά στη σχέση των λέξεων με την πραγματικότητα την οποία περιγράφουν. Αυτό που τελικά καταλήγει να αναζητά ο Περό, είναι εκείνες οι χειρονομίες και εκείνες οι λέξεις που θα μπορούσε κανείς να πει ότι *σημαίνουν* την πατρίδα του. Αυτή η σημασία, αυτή η νοηματοδότηση, δεν είναι καθαυτή πολιτική, αλλά μάλλον ότι προηγείται της πολιτικής πράξης, με άλλα λόγια, η απαραίτητη ανάλυση μιας συνθήκης.

Απόσπασμα από το 'The film as word (Perrault)'. *Ciné-Tracts*, τομ. 1 τχ. 4, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1978.

ΜΙΑ ΧΩΡΑ ΧΩΡΙΣ ΣΥΝΕΣΗ! [1970]

UN PAYS SANS BON SENS!

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Pierre Perrault. **Φωτογραφία:** Michel Brault, Bernard Gosselin. **Μοντάζ:** Yves Leduc. **Ήχος:** Serge Beauchemin. **Παραγωγοί:** Tom Daly, Guy L. Coté, Paul Larose. **Παραγωγή:** The National Film Board of Canada. 16mm Ασπρόμαυρο. **Διάρκεια:** 118΄

1970: ο εθνικισμός του Κεμπέκ βρίσκεται στο ζενίθ χάρη στο νεοσυσταθέν Κόμμα των Κεμπεκουά υπό την ηγεσία του Ρενέ Λεβέσκ και παρά τις πράξεις τρομοκρατίας του πιο ακραίου Μετώπου για την

Απελευθέρωση του Κεμπέκ. Ο Περό γύρισε αυτήν την ταινία για να δείξει στους εκτός Κεμπέκ Καναδούς πώς μια αίσθηση κοινότητας μπορεί να εξελιχθεί σε συναίσθημα εθνισμού. Σε αντίθεση με την τριλογία του για την Λ' Ιλ-ο-Κουντρ, η ταινία αυτή του Περό δεν βασίζεται αποκλειστικά στις προφορικές μαρτυρίες ηλικιωμένων που ανήκουν σε κοινότητες που απειλούνται με εξαφάνιση. Μεγάλο μέρος της ταινίας επικεντρώνεται στον Ντιντιέ Ντιφούρ, καθηγητή γενετικής στο Πανεπιστήμιο Λαβάλ. Πρόκειται για την πιο σύνθετη αλλά και την πιο μεστή ταινία του Πιέρ Περό.

Κινηματογραφώντας τον προφορικό λόγο

Του Peter Ohlin

Το *Μια χώρα χωρίς σύνεση!* (1970) είναι μια εξαιρετικά δύσκολη και φιλόδοξη ταινία, μια πραγματικά δεξιοτεχνική επίδειξη του οράματος του Περό για τον κινηματογράφο. Αυτό που προσπάθησε να συλλάβει εδώ ο Περό, κινηματογραφώντας τις λέξεις και τις πράξεις που το νόημά τους εντοπίζεται σε αυτή τη χώρα, είναι μία ιδέα: η ιδέα του Κεμπέκ. Δεν υπήρχε κανένας εύκολος δραματουργικός συμβολισμός ή κάποιο στοιχειώδες κινηματογραφικό τέχνασμα που να μπορούσε να πετύχει αυτό το στόχο με ευκολία. Στην πραγματικότητα, η ταινία απαρτίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου από μακροσκελείς συνομιλίες με διάφορους ανθρώπους σχετικά με την εμπειρία τους στο Κεμπέκ, κάτι που δεν φαίνεται ιδιαίτερα κινηματογραφικό. Φιλοδοξία του Περό, όμως, είναι ακριβώς να αποφύγει το 'κινηματογραφικό', και να επιτελέσει, με τη βοήθεια της κάμερας και του μοντέρ του, εκείνες τις χειρονομίες και τις πράξεις οι οποίες θα κάνουν την ιδέα του Κεμπέκ να ριζώσει στους θεατές. Η ταινία ξεκινά με την περιγραφή του Cartier για τον πρώτο χειμώνα του στο Κεμπέκ το 1535, και συνεχίζει προσπαθώντας να ανακαλύψει τι συνέβη αφ' ότου ο Cartier επέστρεψε στο σπίτι του. Δεν υπάρχουν κεντρικοί μύθοι ή δραματικές μεταφορές για να το εκφράσουν· οι μόνες εικόνες που είναι ξεκάθαρα μεταφορικές ή εκφραστικές σε σχέση με τον σκοπό της ταινίας φαίνονται εντελώς αρνητικές: ένας καθηγητής βιολογίας από το Μόντρεαλ μιλά για τους τυπικούς καθολικούς του Κεμπέκ κάνοντας μια αναλογία με τα λευκά ποντίκια που διατηρεί στο εργαστήριό του ως πειραματόζωα· η εικόνα αυτή επανέρχεται ξανά και ξανά, μέσα από διαφορετικές απεικονίσεις και τους μεταφορικούς τίτλους των διαφόρων ενοτήτων της ταινίας, και μοιάζει να υποδηλώνει, μέσα από την απουσία σκοπού της, τον τρόπο οργάνωσης της ίδιας της ταινίας. Παρομοίως, η εικόνα των καριμπού που τρέχουν ελεύθερα στο χιόνι μόνο και μόνο για να πιαστούν στα δίχτυα μετατρέπεται σε μια μεταφορά του τρόπου προδοσίας ενός έθνους. Οι εικόνες αυτές περιγράφουν μια απώλεια, μια απουσία, ένα κενό, και η απόγνωση της ταινίας έγκειται στην πρακτική και ανθρώπινη αλλά και την κινηματογραφική αίσθηση που αποπνέει, ότι το κενό αυτό πρέπει κάπως να γεμίσει. Μάλιστα, μια από τις πιό συγκινητικές στιγμές της ταινίας είναι όταν ένας νεαρός φοιτητής φιλολογίας, γεννημένος και μεγαλωμένος στον Δυτικό Καναδά και τις ΗΠΑ από γαλλόφωνους γονείς, εξηγεί ότι δεν αισθάνεται να ανήκει πουθενά. Δεν έχει πάει ποτέ στο Μόντρεαλ, ωστόσο κατορθώνει να συνειδητοποιήσει ότι η διαδρομή του από τον Καναδά στις ΗΠΑ και από κει στο Παρίσι θα πρέπει τελικά να τον οδηγήσει στο Κεμπέκ, μια πατρίδα την οποία δεν έχει δει ποτέ: πρόκειται για μια πεποίθηση στην οποία καταλήγει, εν μέρει ακούγοντας τον Ρενέ Λεβέσκ να μιλάει σε ένα φοιτητικό ακροατήριο για το ζήτημα της αυτονομίας, και εν μέρει πασχίζοντας να κατανοήσει τον εαυτό του ενόσω μιλάει στον Περό και κινηματογραφείται από αυτόν. Από εξόριστος γαλλοκαναδός γίνεται Κεμπεκουά.

Φυσικά, η ταινία δεν καταλήγει σε κάποιο 'επίσημο' συμπέρασμα. Αλλά από τις λέξεις που εκστομίζονται και την σχέση τους με κάτι τόσο απλό όσο το τοπίο, για παράδειγμα, αρχίζει να αναπτύσσεται μια διαισθητική,

ενστικτώδης αίσθηση για μια χώρα και έναν πολιτισμό που είναι κάτι περισσότερο από ορισμένα γραφικά χειροτεχνήματα και ένα γλωσσικό ζήτημα. Η συνεχιζόμενη αυτή διαδικασία είναι αυτό που μπορεί τελικά να γίνει το νέο Κεμπέκ. Υπό αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Περό κάνει μια ταινία σε κάποιο είδος μελλοντικού χρόνου, αφηγούμενος τον τρόπο με τον οποίο γεννιέται ένα έθνος· και αν η γέννηση δεν έχει λάβει ακόμη χώρα, η ταινία ενδέχεται να συντρέξει ώστε να συμβεί.

Ως κινηματογραφιστής ο Περό γνωρίζει ότι δεν είναι δυνατόν να επιβάλλει τη δική του λύση πάνω στις εικόνες ζωντανών ανθρώπων: αυτή θα πρέπει να πηγάζει κατ' ευθείαν από αυτούς, από τη γλώσσα και τις χειρονομίες τους. Στο βαθμό αυτό, το *Μια χώρα χωρίς σύνεση!* παραμένει ένα ανοιχτό έργο το οποίο απευθύνει έκκληση στο κοινό να πάρει μέρος στο δημόσιο διάλογο. Πρόκειται για έναν διάλογο που δεν αφορά τις πολιτικές λύσεις, αλλά τις απαραίτητες υλοποιήσεις και πραγματώσεις κοινά αποδεκτών γλωσσικών και πρακτικών καταστάσεων. Οι πραγματώσεις αυτές, δεν έχουν να κάνουν με τον σοσιαλισμό ή τον καπιταλισμό, αλλά με την αποξένωση και την ακεραιότητα, την καταπίεση και την απελευθέρωση, την εξορία και την παλιννόστηση.

Απόσπασμα από το 'The film as word (Perrault)'. *Ciné-Tracts*, τομ. 1 τχ. 4, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1978.

ΜΟΥΣΟΥΑΟΥ-ΝΙΠΙ Ή Η ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΑΓΟΝΗΣ ΓΗΣ [1980]

LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE OU LE MOUCHOUANIPI

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Pierre Perrault. **Φωτογραφία:** Bernard Gosselin. **Μοντάζ:** Monique Fortier. **Ήχος:** Claude Beaugrand, Serge Beauchemin. **Μουσική:** Philippe Gagnon, Emile Grégoire. **Παραγωγοί:** Paul Larose, Jacques Bobet. **Παραγωγή:** The National Film Board of Canada. 16mm Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο. **Διάρκεια:** 111΄

Στο βόρειο τμήμα της επαρχίας του Κεμπέκ, ο ποταμός Τζορτζ εκβάλλει στον Κόλπο Ουνγκάβα, όπου φαρδαίνει και σχηματίζει τη ρηχή Λίμνη του Ινδιάνικου Σπιτιού (Μουσουάου-νίπι). Η λίμνη βρίσκεται στη μεταναστευτική γραμμή ενός μεγάλου κοπαδιού από καριμπού. Καθώς διασχίζουν την αβαθή λίμνη, τα ζώα γίνονται ευάλωτα στους κυνηγούς. Κάποτε, στην περιοχή αυτή έρχονταν ορδές από αυτόχθονες Μοντανιέ, οι οποίοι ταξίδευαν τεράστιες αποστάσεις για το κυνήγι του καριμπού. Η ταινία καταγράφει μια προσπάθεια αναβίωσης της μορφής και της έννοιας του παραδοσιακού κυνηγιού του καριμπού. Η εκπληκτική φωτογραφία μας δίνει μαγευτικές σκηνές του μεγαλοπρεπή Βορρά και της ζωής ενός λαού που κάποτε αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος του.

Η αναβίωση του κυνηγιού των καριμπού

Του David Clandfield

Στο *Μουσουαου- Νιπι ή η χώρα της άγονης γης*, ακούμε σε ένα voice-over να μας εξηγούν ότι η ταινία γυρίστηκε στο πλαίσιο τριών εξερευνητικών αποστολών στην ευρύτερη περιοχή του Μουσουάου-νίπι, οι οποίες έλαβαν χώρα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους (το φθινόπωρο του 1972, ένα χρόνο αργότερα, και το Σεπτέμβριο του 1977). [...] Η τροχιά που διαγράφουν τα τρία αυτά ταξίδια όταν ειδωθούν ως σύνολο

είναι συγκρίσιμη με εκείνη που συναντάμε στο *Για το μέλλον του κόσμου*. Αν περιορίσουμε την ανάγνωση της ταινίας στο επίπεδο ενός εγχειρήματος αναβίωσης ενός παραδοσιακού κυνηγιού καριμπού, διανύουμε μέσω των ταξιδιών αυτών τρία ανάλογα στάδια. Το πρώτο θυμίζει την δοκιμαστική, διερευνητική φάση του αρχικού ταξιδιού, και αντιστοιχεί στις διαβουλεύσεις με τον Λεοπόλντ Τραμπλέ που κατέληξαν στην συνέλευση των μετόχων στην ταινία του 1962. Ακολουθεί η αναζήτηση για κάποια ίχνη του παλιού κυνηγιού – στο Λ' Ιλ-ο-Κουντρ, την αναζήτηση αυτή αντιπροσωπεύει η ανακάλυψη ενδείξεων για την ύπαρξη μιας παλιάς σειράς πασσάλων στο ποτάμι. Το τρίτο στάδιο είναι καθαυτό το κυνήγι και η επιτυχής έκβασή του. Ωστόσο, τα τρία στάδια δεν παρουσιάζονται εδώ στη βάση μιας χρονολογικής αλληλουχίας των τριών ταξιδιών. Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο βιώνουμε τον χωροχρόνο της ολοκληρωμένης ταινίας διαφέρει από τον χωροχρόνο των γεγονότων όπως αυτά εκτυλίχθηκαν στην πραγματικότητα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να υπονομεύεται η γραμμικότητα μιας αφήγησης που κατά τα άλλα θα μπορούσε να μην είναι τίποτε παραπάνω από μια μεμονωμένη, δραματική ιστορία.

[...] Κατά το γνωστό ύφος του Περό, τα συνυφασμένα με το κυνήγι τελετουργικά στοιχεία παρουσιάζονται στην διάστασή τους ως 'χειρονομίες', και κατόπιν ανακεφαλαιώνονται μέσω της εξιστόρησης και της προφορικής παρουσίασης. Αυτές είναι οι διαμεσολαβήσεις της παραδοσιακής κοινωνίας. Παλιές φωτογραφίες από την εποχή των μεγάλων φθινοπωρινών κυνηγιών παρεμβάλλονται ως σταθερά ίχνη του ανθρώπινου παρελθόντος, ακριβώς όπως τα τεκμήρια των αρχαιολογικών ανασκαφών παρέχουν πληροφορίες αναφορικά με τον υλικό πολιτισμό του παρελθόντος αυτού. Αυτές είναι οι διαμεσολαβήσεις μιας σύγχρονης, τεχνολογικά εξελιγμένης κοινωνίας. Όλες τους ωστόσο αποτελούν σημεία επαφής με ένα παρελθόν που αποτελεί αντικείμενο μνήμης. Όλες τους είναι διαποτισμένες από την ανθρώπινη ζεστασιά των συμμετεχόντων τους οποίους συνοδεύουμε μέσω αυτού του τοπίου, το οποίο είναι αντικείμενο μνήμης

όσο και αντικείμενο έρευνας, μαγικό όσο και ερμηνεύσιμο, πνευματικό όσο και υλικό. Τα αντικείμενα της μνήμης και της έρευνας, ωστόσο, σηματοδοτούνται από την απουσία τους. Υποχωρούν ολοένα και περισσότερο προς ένα παρελθόν το οποίο μπορεί να ανακτηθεί μόνο μέσω αυτών των διαμεσολαβήσεων.

Μια άλλη πραγματικότητα έχει επιβληθεί. Οι εικόνες από τις τρείς αποστολές εναλλάσσονται με εικόνες του σύγχρονου κυνηγιού, εκείνου στο οποίο επιδίδονται οι τουρίστες οι οποίοι έρχονται από αέρος, προσλαμβάνουν έναν ντόπιο οδηγό, κατεβαίνουν το ποτάμι με ταχύπλοα, σκοτώνουν τα καριμπού, φωτογραφίζουν το κατόρθωμά τους, και παίρνοντας μαζί το τρόπαιό τους επιστρέφουν σπίτι τους. Πρόκειται για μια διαφορετική οικονομία. Όπως βλέπουμε κατά την διεξαγωγή του παραδοσιακού κυνηγιού που διοργανώνει η οικογένεια Ασίνι, και όπως εξηγεί ο πατέρας Ζοβενό καθώς μεταφράζει τις αφηγήσεις των ιθαγενών, οι Μοντανιέ σκότωναν μόνον όσα καριμπού μπορούσαν να φάνε, και σχεδόν όλα τα μέρη του καριμπού καταναλώνονταν ως φαγητό ή χρησιμοποιούνταν με κάποιον άλλο τρόπο. Δεν σκότωναν για να συλλέξουν τρόπαια. Το κυνήγι δεν ήταν άθλημα. Ήταν ένας τρόπος ζωής που τους επέτρεπε να επιβιώνουν. Αυτό είναι κάτι που έχει πια χαθεί. [...] Στο πλαίσιο της νέας αυτής τάξης, οι διανοούμενοι (συμπεριλαμβανομένων των δημιουργών της ταινίας) οι οποίοι λαμβάνουν μέρος σε αυτές τις αποστολές είναι εγκλωβισμένοι μέσα στις ίδιες τους τις αντιφάσεις. Παρότι που είναι σαφές ότι συντάσσονται με το μέρος των Μοντανιέ οι οποίοι γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης, περιθωριοποιήσης, ή εκτοπισμού, δεν είναι ωστόσο σε θέση να θέσουν τους εαυτούς τους έξω από τον κύκλο της εκμετάλλευσης.

[...] Η ποιητική διάσταση είναι πάντοτε παρούσα: στις εικόνες του θρυλικού κυνηγότοπου κάτω από τον αρκτικό ουρανό, των περασμάτων των καριμπού στην Λίμνη του Ινδιάνικου Σπιτιού, της κατασκήνωσης με το τελάρο όπου ξεραίνεται το κρέας του καριμπού ως μνημείο στο ζώο που η ζωή του έληξε προκειμένου να παραταθεί η ζωή κάποιου άλλου, όπως επίσης και στις ευλαβικές αφηγήσεις του μεγάλου κυνηγιού, στον μύθο του Ατικναπέο, του ανθρώπου καριμπού, και στις ελεγειακές αναμνήσεις όλων όσων προηγήθηκαν.

Απόσπασμα από το *Pierre Perrault and the poetic documentary*,
Εκδόσεις Toronto International Film Festival – Indiana University Press, 2004.

ΤΟ ΚΤΗΝΟΣ ΠΟΥ ΛΑΜΠΥΡΙΖΕΙ [1982]

LA BÊTE LUMINEUSE

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Pierre Perrault. **Φωτογραφία:** Martin Leclerc. **Μοντάζ:** Suzanne Allard. **Ήχος:** Yves Gendron. **Παραγωγός:** Jacques Bobet. **Παραγωγή:** The National Film Board of Canada. 16mm Έγχρωμο. **Διάρκεια:** 128΄

Μια παρέα άντρες πηγαίνει για κυνήγι στα δάση της κοιλάδας Γκατινό. Η εκδρομή διαρκεί μια βδομάδα. Η ταινία είναι δομημένη γύρω από δυο έννοιες. Πρώτον, τη γνωστή έμφαση που δίνει ο Περό στην τελετουργία και την απαγγελία ως πράξεις-κλειδιά για τη συλλογική ταυτότητα. Δεύτερον, η συνήθης δυναμική του κυνηγιού διαφοροποιείται με την εισαγωγή στην ομάδα δύο άσχετων: τον Μπουλέ, νεαρό ποιητής που δεν έχει ξαναπάει κυνήγι και που, ως έμπειρος τοξοβόλος, προτιμά το τόξο απ' το όπλο· και τον Σαγιό, τον οποίο ο Μπουλέ μυεί στην τέχνη της τοξοβολίας. Οι δυο τους αποτελούν το «άλλο» που έρχεται σε αντίθεση με την «κουμπουροφόρα» πλειοψηφία της παρέας. Η ταινία δείχνει το πώς η συμμετοχή σε τελετουργικές δραστηριότητες και η επαναφορά τους στη μνήμη μέσα από τον λόγο και την κίνηση συμβάλλουν στη διατήρηση της ταυτότητας.

Η κατασκευή της ανδρικής ταυτότητας στο Κεμπέκ

Του Geoff Pevere

Η ταινία του Πιέρ Περό *Το κτήνος που λαμπυρίζει* (1982) είναι το χρονικό ενός δεκαήμερου κυνηγετικού ταξιδιού μιας ομάδας ανδρών από το Κεμπέκ, καταγεγραμμένου με μια αμείλικτη εγγύτητα που ταράζει και προβληματίζει: ταυτόχρονα αποτελεί μία από τις πλέον διεξοδικές και αποκαλυπτικές περιγραφές της κοινωνικής κατασκευής και διευθέτησης της ανδρικής ταυτότητας που έχει ποτέ συλλάβει το κινηματογραφικό φιλμ. Δεδομένης της επίμονης αντισυμβατικότητάς της τόσο από μορφολογικής όσο και από πολιτικής και ηθικής απόψεως, δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η κριτική απέρριψε την ταινία (μετά την διεθνή της πρεμιέρα στις Κάννες το 1983) τόσο στον γαλλόφωνο όσο και στον αγγλόφωνο κυρίαρχο Τύπο του Καναδά, και μάλιστα με μια βιαιότητα που θα την ζήλευε και η ίδια η ανθρώπινη αγέλη λύκων που απεικονίζει η ταινία.

[...] Με την ταινία *Το κτήνος που λαμπυρίζει* ο Περό στρέφεται και πάλι τόσο προς το παρελθόν όσο και προς την άγρια φύση σε αναζήτηση του συλλογικού πολιτισμικού αρχετύπου του: του κυνηγού, μιας μορφής της ιστορίας και του πολιτισμού του Κεμπέκ που ανάγεται στην ίδια τη διαδικασία γέννησης της χώρας και του κυνηγού του δάσους.

[...] Οι περισσότερες ταινίες του Περό επικεντρώνονται στην πολιτική δυναμική ανδρικών ομάδων – επιπλέον, η γοητεία που ασκεί πάνω του το κυνήγι και η άγρια φύση αποτελεί μια καλά τεκμηριωμένη πτυχή του δημόσιου προσώπου του. Δύσκολα μπορεί λοιπόν να φανταστεί κανείς ένα καταλληλότερο πλαίσιο για να επιδοθεί ο Περό στην συνεργατική προσέγγισή του στο ντοκιμαντέρ απ' ότι μεταξύ μιας ομάδας ανδρών κυνηγών.

Αυτή η άνεση με το αντικείμενο (ή τα υποκείμενα) της ταινίας είναι εμφανής σε κάθε σημείο του *Κτήνους που λαμπυρίζει*. Γυρισμένη κατά κύριο λόγο εντός των στενών ορίων μιας κυνηγετικής καλύβας στην περιοχή Μιτσομίτσε του Κεμπέκ, η ταινία δεν προδίδει σχεδόν ίχνος αμηχανίας απέναντι στην κάμερα εκ μέρους των θορυβωδών συμμετεχόντων. (Θα μπορούσαμε μάλιστα να υποστηρίξουμε ότι, δεδομένης της πληθώρας των έντονων, θεατρινίστικων αστεϊσμών και της κρασοκατάνυξης που λαμβάνουν χώρα, η παρουσία της κάμερας κατά πάσα πιθανότητα απλώς πυροδότησε μια λανθάνουσα παρόρμηση των ανθρώπων αυτών να παίξουν επιδεικτικά ένα συγκεκριμένο ρόλο). Όπως κατά κανόνα συμβαίνει στην πρακτική του Περό, οι συμμετέχοντες στην ταινία είτε είναι γνωστοί του με τους οποίους είχε ήδη στενή σχέση (στο *Κτήνος που λαμπυρίζει* υπάρχουν πρόσωπα τα οποία η κάμερα του σκηνοθέτη έχει μελετήσει και στο παρελθόν), είτε άνθρωποι κοντά στους οποίους ο σκηνοθέτης αφιέρωσε πολύ χρόνο, ζώντας και κουβεντιάζοντας μαζί τους επί μακρόν πριν βάλει σε λειτουργία την κάμερα. Σε καμία άλλη ταινία όμως, η οικειότητα μεταξύ του Περό και των ανθρώπων που κινηματογραφεί δεν υπήρξε τόσο γόνιμη ή διαφωτιστική όπως σε αυτή την ταινία – αν και όχι απαραίτητα εξαιτίας των προθέσεων του ίδιου του σκηνοθέτη. Πολύ απλά, η απομόνωση, η κατάσταση μέθης και η αποκλειστικά ανδρική σύνθεση της ομάδας ενθαρρύνουν κάποια συγκεκριμένα μόνιμα μοτίβα τα οποία, αν και πάντοτε ελλόχευαν στην περιφέρεια προηγούμενων ταινιών του, ποτέ δεν καταλάμβαναν το προσκήνιο με τόσο τολμηρό τρόπο όπως εδώ. Αν και ο επιλεκτικός και εσκεμμένος εξοστρακισμός των γυναικών από τη σφαίρα του άμεσου ενδιαφέροντος και της κοινωνικής επιρροής είναι ιδιαίτερα αισθητός στις περισσότερες άλλες ταινίες του Περό, *Το κτήνος που λαμπυρίζει* είναι η πρώτη του ταινία όπου οι γυναίκες δεν έχουν καμία απολύτως θέση – υπάρχουν μόνο σε σχέση με αφηρημένους όρους ή προκειμένου να εξυπηρετηθούν συγκεκριμένοι στόχοι ενίσχυσης του κοινωνικού φύλου: με άλλα λόγια, είτε ως αντικείμενα χλευαστικών αστείων με στόχο την ενίσχυση

των δεσμών μεταξύ των ανδρών, ή ως φορείς του ομοφοβικού εξευτελισμού των ασθενέστερων μελών της ομάδας από τα πιό δυνατά μέλη. Επιπλέον, ενώ και αυτή η ταινία, όπως και οι προηγούμενες, εστιάζει πάνω απ' όλα στην διαδικασία μέσω της οποίας η γλώσσα δομεί την πολιτισμική ταυτότητα, η χρήση και η λειτουργία της γλώσσας στο *Κτήνος που λαμπυρίζει* αποκτά συνηχήσεις οι οποίες πηγαίνουν πολύ μακρύτερα απ' ότι ο ίδιος ο Περό επεδίωκε, αν δηλαδή τα γραπτά του αποτελούν ακριβή ένδειξη των πραγματικών του προθέσεων. Πράγματι, η ταινία έχει να κάνει με την διαδικασία μέσω της οποίας η γλώσσα δομεί και επιβάλλει την συλλογική ταυτότητα, αλλά η ταυτότητα που επιβάλλεται – και μάλιστα με κατάφωρο, ψυχαναγκαστικό τρόπο – σε ολόκληρη τη διάρκεια της ταινίας είναι πολύ λιγότερο ιδιάζουσα ενός συγκεκριμένου πολιτισμού (δηλαδή η ταυτότητα του 'Κεμπεκουά') απ' ότι είναι συνυφασμένη με το φύλο (δηλαδή η ταυτότητα του 'αρσενικού'). Με άλλα λόγια, θέμα της ταινίας, το οποίο τεκμηριώνεται (αν και ακούσια) με μια διεξοδικότητα και αυστηρότητα που πολύ σπάνια, αν όχι ποτέ πριν, έχουμε ξανασυναντήσει σε ντοκιμαντέρ, είναι η διαδικασία μέσω της οποίας η ατομική, υποκειμενική ανδρική ταυτότητα κατασκευάζεται και επιβάλλεται μέσω της συλλογικής ή κοινωνικής πίεσης. Πρόκειται για μια καταγραφή του πώς η ταυτότητα προσδιορίζεται από την ιδεολογία.

[...] *Το κτήνος που λαμπυρίζει* είναι κατ' ουσίαν πολύ λιγότερο συνεκτικό ως μια άσκηση στην μεταφορική πολιτική κριτική απ' ότι ως μια απεικόνιση των διαδικασιών ιδεολογικής κατήχησης και ελέγχου. Όσον αφορά εμένα τουλάχιστον (και οφείλω βέβαια να παραδεχτώ ότι δεν είμαι γαλλόφωνος και δεν προέρχομαι από το Κεμπέκ), ο *μοναδικός* τρόπος που είμαι σε θέση να κατανοήσω *Το κτήνος που λαμπυρίζει* (το οποίο οδηγείται στην κορύφωσή του με την έντονη αντιπαράθεση μεταξύ του Στέφαν-Αλμπέρ και του Μπερνάρ εξ αιτίας της απόρριψης από τον τελευταίο του ερωτικού ποιήματος που έχει γράψει ο Στέφαν-Αλμπέρ) σκοντάφτει συνεχώς σε διάφορες ελαφρά αποπροσανατολιστικές αναταράξεις: ενώ η δομή της ταινίας διέπεται από μια δραματουργική λογική, συχνά είναι δύσκολο να παρακολουθήσει κανείς την χρονολογική αλληλουχία των σεκάνς της ταινίας – πρόβλημα που συχνά επιδεινώνεται εξ αιτίας της σαφώς μη-προσιδιάζουσας στο ντοκιμαντέρ τακτικής του Περό να κάνει χρήση flashback προκειμένου να απεικονίσει αυτό το οποίο συζητιέται (για παράδειγμα, ενώ δύο άντρες ανακαλούν ένα ατυχές συμβάν με ένα κανό, βλέπουμε το εν λόγω περιστατικό επί της οθόνης μέσω ενός μοντάζ φωτογραφιών). Επιπλέον, αν και ο κεντρικός πυρήνας των βασικών χαρακτήρων (στους οποίους εκτός του Μπερνάρ και του Στέφαν-Αλμπέρ συμπεριλαμβάνεται ο κυνικά πνευματώδης Νίκι, ο Φιλίπ, ξάδερφος του Στέφαν-Αλμπέρ, ο Μισέλ με το καουμπόϊκο καπέλο, και ο σχεδόν μουγγός ντόπιος οδηγός Μπαρνί) παραμένει σχετικά σταθερός, η σύνθεση των πιό περιφερειακών συμμετεχόντων συνεχώς μεταβάλλεται: για παράδειγμα, ο Μορίς, ενώ έχει περίοπτη θέση στο πρώτο μισό της ταινίας, εξαφανίζεται καθώς πλησιάζει η τελική αναμέτρηση – όπως άλλωστε και ο Μισέλ – ενώ εμφανίζονται συνεχώς νέα πρόσωπα μεταξύ των ανδρών που βρίσκονται στην καλύβα. Το αθροιστικό αποτέλεσμα όλων αυτών είναι μια σχεδόν αδιάκοπη εξώθηση του *Κτήνους που λαμπυρίζει* από οποιαδήποτε ξεκάθαρη υφολογική κατηγοριοποίηση: ενώ τα περιστατικά που απεικονίζονται, και η χρονολογική τους διαρρύθμιση, χαρακτηρίζονται από την αιτιακή τροχιά και την δραματουργική λογική της μυθοπλασίας, οι συνεχείς επιφανειακές ρήξεις και αναταράξεις μας υπενθυμίζουν διαρκώς την αυθόρμητη και τυχαία φύση του ντοκιμαντέρ. Αυτό το οποίο επιτυγχάνει αυτή η αποπροσανατολιστική υφολογική ολισθηρότητα είναι η ενδυνάμωση: η φυσιολογικοποίηση μέσα από τις φαινομενικά άμεσες συμβάσεις του ντοκιμαντέρ, της ιδεολογικά προσδιορισμένης φύσης της ενδεδειγμένης και πρέπουσας κοινωνικο-σεξουαλικής συμπεριφοράς. Πρόκειται για έναν από τους πλέον αποτελεσματικούς τρόπους που διατίθενται για την διασπορά της ιδεολογικής συμμόρφωσης (κάτι που είναι περισσότερο εμφανές στις συμβάσεις που διέπουν τις ειδησεογραφικές και ενημερωτικές τηλεοπτικές

εκπομπές)· η κοινωνική δύναμη του ντοκιμαντέρ έγκειται στην ικανότητά του να αποδίδει σχετικές και εξ ολοκλήρου κατασκευασμένες αξίες με φαινομενικά «αντικειμενικούς» όρους.

Αυτή η διαδικασία ισχυροποίησης λειτουργεί συνήθως αμφίδρομα στο ντοκιμαντέρ, οπότε το σύστημα ιδεολογικής ηγεμονίας που καθίσταται προφανές στο *Κτήνος που λαμπυρίζει* (και το οποίο υποστηρίζεται συνεχώς από το κύρος της αδιαμεσολάβητης «πραγματικότητας») τίθεται και αυτό με τη σειρά του συνεχώς υπό αμφισβήτηση. Η ταινία κάθε άλλο παρά μας ενθαρρύνει να αποδεχθούμε τον εξοστρακισμό και εξευτελισμό του Στέφαν-Αλμπέρ για την αντισυμβατική συμπεριφορά και νοοτροπία του· αντιθέτως, η φαινομενικά ρεαλιστική τραχύτητα της ταινίας μας κάνει να φρίττουμε, και μας καθιστά περισσότερο επικριτικούς, απέναντι στο σύστημα που επιβάλλει μια τέτοια τιμωρία. Ενώ μια πλασματική, μυθοπλαστική απόδοση του ίδιου τελετουργικού (βλέπε, για παράδειγμα, την ταινία *Όταν ξέσπασε η βία* (1972) του Τζον Μπούρμαν, όπου ο παρόμοια αστεακός-θηλυκός χαρακτήρας που υποδύεται ο Τζον Βόιτ καθίσταται περισσότερο αποδεκτά αρρενωπός στο πλαίσιο μιας ανάλογης κυνηγετικής εξόρμησης θυσιαστικού-τελετουργικού χαρακτήρα) έχει τη δυνατότητα να διασπείρει αποτελεσματικά μια ηθικοπλαστική συμβατική ιδεολογία με πολύ διαυγή τρόπο, το ντοκιμαντέρ είναι υπερβολικά ευάλωτο στην παρείσφρυση απρόβλεπτων μεταβλητών – μεταβλητών οι οποίες είναι σε θέση να εγείρουν σημαντικά εμπόδια στην απρόσκοπτη λειτουργία της ιδεολογικής ηγεμονίας.

Το στοιχείο που επιτρέπει στο *Κτήνος που λαμπυρίζει* να λειτουργήσει πιο αποτελεσματικά ως κριτική της επιβαλλόμενης συμμόρφωσης παρά ως ηθικοπλαστική προσυπογραφή της, είναι ακριβώς η εισβολή τέτοιων απρόβλεπτων μεταβλητών. Οι σημαντικότερες από αυτές είναι ίσως η ίδια η εξωτερική εμφάνιση και ο τρόπος των δύο βασικών ανταγωνιστών, του Μπερνάρ και του Στέφαν-Αλμπέρ. Ενώ μια μυθοπλαστική προσέγγιση της ίδιας ιδεολογικής αναμέτρησης πιθανόν θα εδραζόταν σε μια διανομή των ρόλων βάσει καθιερωμένων τυποποιήσεων και λαϊκών αντιλήψεων (όπως στην περίπτωση του *Όταν ξέσπασε η βία*, το οποίο αντιπαρέθετε έναν εφηβικά παγερό Τζον Βόιτ απέναντι σε έναν ανδροπρεπή και γεμάτο αυτοπεποίθηση Μπαρτ Ρέινολντς), οι Μπερνάρ και Στέφαν-Αλμπέρ είναι καταδικασμένοι να είναι λίγο-πολύ ο εαυτός τους, πράγμα που επηρεάζει τις προτιμήσεις των θεατών τόσο ώστε να διαταράσσει την ομαλή λειτουργία της ταινίας ως ηθικοπλαστικού καλέσματος προς ένα συγκεκριμένο είδος συμμόρφωσης. Και αυτό γιατί, καθώς παίζουν τους εαυτούς τους, ο ευπροσήγορος, αφελής και απροκάλυπτα συναισθηματικός Στέφαν-Αλμπέρ είναι πολύ πιό συμπαθητικός και ελκυστικός από τον μουτρωμένο και ακοινώνητο Μπερνάρ (ο οποίος, επιπλέον, είναι πολύ συχνά τύφλα στο μεθύσι).

[...] Στο *Κτήνος που λαμπυρίζει* όχι μόνο εκτίθενται διεξοδικά οι στόχοι της συλλογικότητας, αλλά και τα μέσα της επιβολής τους. Και αυτό είναι σε τελική ανάλυση το πλέον εντυπωσιακό, πολύτιμο και δίχως προηγούμενο επίτευγμα της εξαιρετικής αυτής ταινίας: η κατάδειξη του πώς η γλώσσα λειτουργεί ως μέσο επιβολής της κυρίαρχης ιδεολογίας. Παντού στην ταινία, οι λέξεις χρησιμοποιούνται με συγκεκριμένα πολιτικούς τρόπους. Οι χαρακτήρες καθορίζονται βάσει τόσο των λέξεων που χρησιμοποιούν όσο και του τρόπου που τις χρησιμοποιούν. Ενώ οι άντρες μιλούν πάντοτε για την ομάδα (χάριν της ομάδας, εκ μέρους της ομάδας, υπέρ της ομάδας), και συνήθως υπό τη μορφή αστείων και αναπολήσεων που προϋποθέτουν ένα κοινωνικό συμβόλαιο προκειμένου να έχουν την παραμικρή επικοινωνιακή αξία (μιλούν, με άλλα λόγια, με τρόπους που απαιτούν την ύπαρξη ενός ακροατηρίου και προϋποθέτουν μια κοινότητα εμπειριών με το ακροατήριο αυτό), ο Στέφαν-Αλμπέρ χρησιμοποιεί τη γλώσσα προκειμένου να διεκδικήσει και να επιβεβαιώσει την ατομικότητά του. Για τον Στέφαν-Αλμπέρ η γλώσσα είναι ένα εργαλείο με το οποίο κανείς μπορεί να σμιλέψει την υποκειμενική εμπειρία του μέσα από την συλλογική συνείδηση, ενώ για την αγέλη των κυνηγών η γλώσσα είναι ένα είδος κοινωνικού τσιμέντου: η κολλητική ουσία που συνδέει και

συγκολλά τις κυρίαρχες κοινωνικές ομάδες. Για την ομάδα η λέξη-κλειδί όσον αφορά την έκφραση της υποκειμενικότητας είναι το «εμείς»· για τον ποιητή Στέφαν-Αλμπέρ είναι το «εγώ».

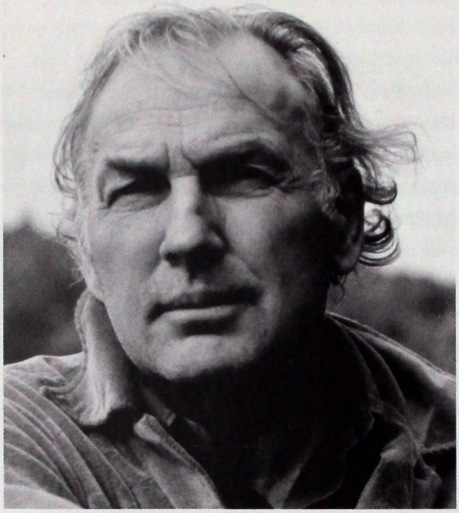
Αυτή η σκιαγράφηση των ρυθμιστικών λειτουργιών της γλώσσας αναφορικά με την ηγεμονική ιδεολογία είναι εντυπωσιακά ενδελεχής. Με εντελώς κατηγορηματικό τρόπο, η γλώσσα είναι αυτό που διαχωρίζει τον Στέφαν-Αλμπέρ από τους βασανιστές του, και αυτό εκφράζεται τόσο έμμεσα όσο και άμεσα σε όλη την ταινία. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι *Το κτήνος που λαμπυρίζει* σχεδόν δονείται από τα γέλια, και κάθε νέα έκρηξη γέλιου συνιστά μία ακόμη επιβεβαίωση της κυριαρχίας της ομάδας πάνω στο άτομο που της αντιτίθεται: σχεδόν πάντοτε, το γέλιο που απολαμβάνει η ομάδα είναι εις βάρος του Στέφαν-Αλμπέρ. Στις ελάχιστες περιπτώσεις που του επιτρέπεται να πει και ο ίδιος κάποιο αστείο ή να πάρει το λόγο, καταλήγει είτε να γελάει μόνος του είτε να χλευάζεται από την ομάδα. Αλλά, κατά κύριο λόγο – και εδώ είναι που το πραγματικό ζήτημα που απασχολεί *Το κτήνος που λαμπυρίζει* καθίσταται ιδιαίτερα σαφές – απλώς δεν επιτρέπεται στον Στέφαν-Αλμπέρ να μιλάει, ή όταν μιλάει τον αγνοούν πλήρως.

[...] Αυτό που κάνει *Το κτήνος που λαμπυρίζει* να ξεχωρίζει ως ανατρεπτικό κείμενο (αν και πιθανώς ακούσια ανατρεπτικό) είναι ο απερίφραστος και ξεκάθαρος τρόπος με τον οποίο απεικονίζει τόσο τα όρια της συμβατικής κοινωνικής ανοχής (συγκεκριμένα, τα όρια της αποδεκτής ανδρικής συμπεριφοράς), όσο και τα μέσα δια των οποίων οι υπερβάσεις και παραβιάσεις των ορίων αυτών ελέγχονται και τιμωρούνται. Ο Στέφαν-Αλμπέρ, ο αμετανόητα ατομικιστής άντρας των γλαφυρών λέξεων και των ομοερωτικών παρορμήσεων, είναι ένα ιδιαίτερα απειλητικό έμβλημα του τι δεν πρέπει να είναι ή να κάνουν οι πραγματικοί άντρες, και η παρουσία του στις τάξεις αυτής της ομάδας υπερ-παραδοσιακών ανδρών θέτει σε κίνηση μια πολύ αποκαλυπτική και σκανδαλιστικά υπερπροσδιορισμένη εκστρατεία συλλογικής καταστολής και γελοιοποίησης. Σε τελική ανάλυση, και παρά την απογοητευτική σκληρότητα του εν λόγω θεάματος, αυτή η λυσσαλέα κοινωνική αντίδραση θα πρέπει να ερμηνευθεί θετικά – όπως κάθε τι που συνταράσσει τόσο βαθιά την γαλήνια επιφάνεια της συντηρητικής ιδεολογίας. Εξίσου θετική είναι και η τελική εντύπωση του Στέφαν-Αλμπέρ που μας αφήνει ο Περό. Παρά τον πόνο και τον εξευτελισμό που ενείχε η δοκιμασία την οποία υπέστη, παρά τον ρητό και κατηγορηματικό τρόπο με τον οποίο τελικά διασαφηνίστηκαν οι παραβιάσεις του κατά του ανδρικού κοινωνικού συμβολαίου (με μια σαφήνεια την οποία ο ίδιος εξανάγκασε πιέζοντας την ομάδα πολύ περισσότερο απ' ότι τα μέλη της μπορούσαν κατά πάσα πιθανότητα ποτέ να φανταστούν), στο τέλος της ταινίας ο ποιητής εξακολουθεί πεισματικά να έχει πλήρη άγνοια των εγκλημάτων του. *Το κτήνος που λαμπυρίζει* κλείνει με τον Στέφαν-Αλμπέρ να κάθεται με τον παλιό του φίλο στο βάλτο. Ο Στέφαν-Αλμπέρ ρωτάει τον Μπερνάρ γιατί επιλέχθηκε εκείνος (ο Στέφαν-Αλμπέρ) να παίξει το ρόλο του θηράματος σε αυτό το ταξίδι.

«Γιατί;» αποκρίνεται ο Μπερνάρ. «Γιατί δεν δεχόσουν να ενταχθείς στους λύκους. Θέλω να πω, επέλεξες να μην ενταχθείς. Σε κάποιο σημείο αρνήθηκες να συμμορφωθείς με ... με ... έναν άρρητο νόμο, που όμως αν και άρρητος δεν παύει να υπάρχει.»

Ο Στέφαν-Αλμπέρ του απαντά, με ένα ύφος και ένα τόνο φωνής που εκφράζει γνήσια έκπληξη και δυσπιστία, που δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία για το ότι, αν του δινόταν η ευκαιρία, θα υπέμενε ξανά τα ίδια από την αρχή: «Τι νόμο;»

Απόσπασμα από το 'Aching to speak: Power and language in Pierre Perrault's *La Bête Lumineuse*'. *CineAction*, τχ. 8, Μάρτιος 1987.



Βιογραφία

Γεννήθηκε στο Μόντρεαλ του Καναδά, το 1927. Σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο του Μόντρεαλ, συνέχισε τις σπουδές του στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού και στη συνέχεια σπούδασε Διεθνές Ιδιωτικό Δίκαιο στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο. Το διάστημα 1954 – 1956 εξάσκησε την δικηγορία στο Μόντρεαλ, την οποία εγκατέλειψε μετά από πρόταση του γαλλόφωνου ραδιοφωνικού δίκτυου CBC να δουλέψει ως συγγραφέας. Στα χρόνια που ακολούθησαν έγραψε δραματικές σειρές για την τηλεόραση. Το 1965 προσελήφθη ως σκηνοθέτης στο Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου του Καναδά (NFB).

Έκανε το ντεμπούτο του στον κινηματογράφο ως συγγραφέας και παραγωγός σε μια σειρά 13 ημίωρων ταινιών με τίτλο *Στη χώρα της Νέας Γαλλίας*, για λογαριασμό του Καναδικού Ραδιόφωνου σε σκηνοθεσία του Ρενέ Μπονιέρ. Η πρώτη του ταινία, *Για το μέλλον του κόσμου*, σε συν- σκηνοθεσία με τους Michel Brault και Marcel Carrière, το 1963, θα προκαλέσει το διεθνές ενδιαφέρον για τον νεωτερισμό της κινηματογραφικής της γραφής. Στη συνέχεια θα σκηνοθετήσει, είτε μόνος του είτε με άλλους (Michel Brault, Marcel Carrière, Monique Fortier, Bernard Gosselin), ακόμα 16 ταινίες ντοκιμαντέρ. Παράλληλα θα δημοσιεύσει ένα σημαντικό αριθμό φιλολογικών έργων, όπως ποίηση, θεατρικά, δοκίμια, καθώς και τα σενάρια των ταινιών του εμπλουτισμένα με σχόλιά του.

Στην πολυετή του καρριέρα, ο Περό βραβεύτηκε τόσο για τις ταινίες του όσο και για τα βιβλία του. Πέρα από αναγνωρισμένος σκηνοθέτης θεωρείται επίσης ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς του Κεμπέκ. Τα βιβλία του έχουν κερδίσει τρία Βραβεία Governor General (το 1964 για πρόζα, το 1975 για ποίηση και το 1999 για δοκίμιο). Το πρώτο βιβλίο ποίησης που δημοσίευσε, το *Portulan* (1961), κέρδισε το Βραβείο Grand Jury των Καναδικών Γραμμάτων. Το 1996, η Ακαδημία Γραμμάτων του Κεμπέκ του απένημε το Βραβείο Victor-Barbeau για το δοκίμιο του *L' oumigmatique ou l' objectif documentaire*.

Για την συνεισφορά του στον πολιτισμό του Κεμπέκ τιμήθηκε το 1968 με το Βραβείο του Duvernay από το Σύλλογο του Κεμπέκ Saint-Jean-Baptiste, ενώ το 1986, του απονεμήθει ο τίτλος του Επίτιμου Διδάκτορα των Γραμμάτων από το Πανεπιστήμιο του Λαβάλ, της Πόλης του Κεμπέκ. Παρόμοιο τίτλο του απένημε και το Πανεπιστήμιο του Σέρμπρουκ, το 1997. Το 1994 έλαβε από την Κυβέρνηση του Κεμπέκ το βραβείο Albert Tessier. Το 1995 το γαλλικό Πανεπιστήμιο Λυμιέρ Λιόν 2 του απένημε τον τίτλο του Επίτιμου Διδάκτορα, επί τη ευκαιρία ενός διεθνούς συνεδρίου με έμφαση στην εκατονταετία του κινηματογράφου.

Έχουν γραφτεί και δημοσιευτεί πάμπολλα άρθρα, μελέτες, διδακτορικές διατριβές και άλλες εργασίες γύρω από το έργο του.

Πέθανε στις 24 Ιουνίου 1999.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ