

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

*Ο Άνθρωπος που ενόχλησε το Σύμπαν μια αναπαράσταση της
πραγματικότητας, ένα ξεπέρασμα της αλήθειας.*

Αλέξανδρος Μηνάς

Μάθημα: Ιστορία και θεωρία του Ντοκιμαντέρ Ι

Επίβλεψη: Καθηγήτρια Ειρήνη Στάθη

Μυτιλήνη Φεβρουάριος 2020

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2
1 Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΤΟ ΛΕΥΚΟ ΠΑΝΙ	3
2 Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΡΕΛΑΣ	7
3 Η ΕΝΟΧΛΗΤΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗ	8
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	11
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	12
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	13

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το 2000 στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Καλαμάτας οι θεατές γνωρίζουν την ταινία *Ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν*. Ο σκηνοθέτης Σταύρος Ψυλλάκης επιλέγει μέσω του ντοκιμαντέρ να διαμεσολαβήσει μια «άλλη» πραγματικότητα. Αναπαριστώντας το λόγο της τρέλας δημιουργεί ένα ντοκιμαντέρ σχετικά με την ψυχική ασθένεια και θεραπεία στο Ψυχιατρείο Χανίων. Στο κείμενο που ακολουθεί εξετάζοντας τη φόρμα, το είδος και το ιδεολογικό πλαίσιο του ντοκιμαντέρ, σκοπός είναι να υποστηριχθεί ότι η θεματική της ταινίας υπηρετείται καλύτερα από τον εθνογραφικό κινηματογράφο συμμετοχικής παρατήρησης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ένα κλουβί βγήκε εις αναζήτησίν πουλιού. (Κάφκα, Αφορισμοί)

Το συμβάν δεν υπάρχει αυτό καθαυτό. Είναι μια σειρά φαινομένων που αποκτούν υπόσταση αφού επιλεγούν και ανασυντεθούν από το εκάστοτε ον (Στεφανή, 2010, p. 5). Αλλά ακόμη και τότε σημασία έχει ο τρόπος και η προοπτική. Ο Νίτσε γράφει στο *Θέληση για Δύναμη* πως «υπάρχουν πολλών ειδών μάτια» και συνεπώς πολλών ειδών αλήθειες (Nietzsche, 2014, p. 421). Την αλήθεια του Σταύρου Ψυλλάκη, για την ψυχική ασθένεια και το άσυλο, βιώνει κανείς στο ντοκιμαντέρ *ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν*. Ένα εθνογραφικό ντοκιμαντέρ, συμμετοχικής παρατήρησης, όπου πραγματοποιείται η αναπαράσταση μιας ιδιαίτερης πραγματικότητας.

Η μείζων προβληματική που με απασχολεί και εξετάζεται παρακάτω, είναι το κατά πόσο η αναπαράστασης αυτή της πραγματικότητας, μέσω του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ και του συμμετοχικού τρόπου παρατήρησης, αποτελεί την ιδανική επιλογή για να επιτευχθεί η κριτική της ψυχικής ασθένειας και του ασύλου. Η μεθοδολογία της έρευνας έγκειται στην εξέταση των στοιχείων που συνθέτουν την ταινία (φορμαλιστική προσέγγιση), του εθνογραφικού και ριζοσπαστικού ιδεολογικού πλαισίου (ιδεολογική προσέγγιση), καθώς και του συμμετοχικού τρόπου παρατήρησης (ειδολογική προσέγγιση). Θεωρητικό υπόβαθρο αποτελούν οι κινηματογραφικές θεωρίες των Bill Nichols, Keith Beattie, Des O'Rawe και Εύας Στεφανή. Με την ανάγνωση του δοκιμίου μπορεί να κατανοήσει κανείς πως ο σκηνοθέτης και τα υποκείμενα τίθενται σε κοινό μέτωπο, καθώς διαμεσολαβείτε μια ιδιαίτερη πραγματικότητα. Μια κατάσταση

που προκαλεί την ταύτιση του θεατή με τα υποκείμενα και επιτυγχάνει μια οικειότητα που καθιστά το ντοκιμαντέρ συναρπαστικό.

1 Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΤΟ ΛΕΥΚΟ ΠΑΝΙ

Ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν είναι ένα ντοκιμαντέρ με επίκεντρο δύο ομάδες ασθενών στο Ψυχιατρείο των Χανίων. Τη μια ομάδα τη συναντάμε στο χώρο του ψυχιατρείου, όπου κινηματογραφείτε η καθημερινότητα της, οι σχέσεις, η τριβή με το πραγματικό. Την άλλη ομάδα, πρώην χρόνιων ασθενών, την ακολουθούμε σε ένα εβδομαδιαίο ταξίδι εκτός Ψυχιατρείου στη Δανία, στα πλαίσια διεθνών ανταλλαγών, σε μια προσπάθεια κοινωνικής επανένταξης.

Ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν είναι ένα έγχρωμο ντοκιμαντέρ, διάρκειας 52 λεπτών, με έτος κυκλοφορίας το 2000. Αποτελεί έκφραση μιας κριτικής στάσης προς το ψυχιατρικό άσυλο και την ιδρυματοποίηση και παράλληλα βήμα για ακουστεί ο λόγος της τρέλας. «Η προσέγγιση της τρέλας μοιάζει με τρέλα» λέει ο αφηγητής, και καθώς περνά ο χρόνος κατανοεί ο θεατής. Πραγματοποιώντας έρευνα πεδίου, όπου ο ερευνητής ζει με τα υποκείμενα της έρευνας για εκτενή χρονική περίοδο και καταγράφει τα όσα παρατηρεί, το παρόν ντοκιμαντέρ θυμίζει την ανθρωπολογική έρευνα που διεξάγεται στις κοινωνικές ομάδες από τις κοινωνικές επιστήμες. Είναι δυνατόν λοιπόν το φιλμ να χαρακτηριστεί ως εθνογραφικό ή ακόμη καλύτερα ως ανθρωπογραφικό. Ο δημιουργός βρίσκεται στο τομέα της έρευνας και αναπαριστά αυτά που ο ίδιος βιώνει¹. Σύμφωνα με τη θεωρία του Nichols είναι επίσης συμμετοχικό ντοκιμαντέρ, δίνοντας την αίσθηση του πως είναι για το σκηνοθέτη να βρίσκεται σε μια δεδομένη κατάσταση και πως η κατάσταση αυτή μεταβάλλεται ως αποτέλεσμα (Nichols, 2001 p.116).

Ο Σταύρος Ψυλλάκης βρίσκεται στην κατάσταση αυτή, αφού δεχθεί να κινηματογραφήσει μια ομάδα πρώην χρόνιων ασθενών από το Ψυχιατρείο των Χανίων, που πρόκειται να ταξιδέψουν στη Δανία. Το ταξίδι γίνεται στα πλαίσια διεθνών ανταλλαγών, σε μια προσπάθεια κοινωνικής επανένταξης. Τον Αύγουστο του 1996 ο σκηνοθέτης και το μικρό του συνεργείο ταξιδεύουν στο Aalborg της Δανίας, όπου μαζί με την ομάδα επισκέπτονται το Κέντρο Vaerstedet. Εκεί γυρίζεται το δεύτερο μισό του ντοκιμαντέρ. Η τριβή με τους συμμετέχοντες είναι γεμάτη ενδιαφέρον. Έτσι

¹ Σύμφωνα με τον David McDougal η επιτόπια έρευνα δεν είναι επαρκής και απαραίτητη είναι η συμμετοχική παρατήρηση του ανθρωπολόγου, το βίωμα (Macdougall, 2003, p. 124).

ένα χρόνο αργότερα το Φθινόπωρο του 1997, ο Ψυλλάκης βρίσκεται στο Ψυχιατρείο των Χανίων, όπου και κινηματογραφεί το πρώτο μισό του ντοκιμαντέρ².

Ο τίτλος της ταινίας αποτελεί έμπνευση του ποιητή Γιώργου Κοκκινίδη. Με καταγωγή από το Ηράκλειο και χημικός μηχανικός στις σπουδές, ο Κοκκινίδης διαγνώστηκε με ψυχική ασθένεια το 1978 και ξεκίνησε να θεραπεύεται κατά διαστήματα στο Θεραπευτήριο Ψυχικών Παθήσεων Χανίων. Στο ντοκιμαντέρ εμφανίζεται ο ίδιος ο ποιητής να μιλάει για την ψυχική ασθένεια, για τη ζωή στο ψυχιατρείο και να απαγγέλει στίχους από την Οδύσσεια και αποσπάσματα από Καζαντζάκη. Καθώς η ταινία φτάνει προς το τέλος, με την κάμερα να αναπαριστά την οπτική του ποιητή, ο θεατής αντικρίζει το ηλιοβασίλεμα ενώ ακούγεται η εξής φράση: «Είμαι η στοργή, είμαι το δάκρυ από το βλέφαρο. Είμαι ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν. Είμαστε εμείς»³. Έπειτα από επτά λεπτά, στην τελευταία σκηνή ακούγεται το ίδιο απόσπασμα. Ωστόσο το πλάνο είναι διαφορετικό, δείχνει τον Κοκκινίδη να περπατά προς το ηλιοβασίλεμα και να υποκλίνεται στον ήλιο⁴.

Το ξεκίνημα της ταινίας γίνεται πάνω σε μια βάρκα που αρμενίζει την ώρα της δύσης του ηλίου στο Λιμάνι της Σούδας λίγο έξω από τα Χανιά. Δυο ασθενείς περιγράφουν το παλιό Ψυχιατρείο όπου υπήρξαν τρόφιμοι. Οι τίτλοι πέφτουν σε μαύρο φόντο αλλά δεν είναι συνεχόμενοι. Διακόπτονται από εμβόλιμα πλάνα. Τα πλάνα συστήνουν στο θεατή τους χώρους και τους χαρακτήρες, όσο ακόμη οι τίτλοι γνωστοποιούν τους συντελεστές. Καθώς οι τίτλοι τελειώνουν και η ταινία ξεκινά υπάρχει ήδη κάποιου είδους οικειότητα με το περιβάλλον. Οικειότητα που κατά τη διάρκεια της ταινίας θα αποσυντεθεί, μαζί με την κοινώς παραδεδεγμένη αντίληψη για το πραγματικό, το αληθινό, τον χρόνο, την τρέλα. Ίσως μόνο λίγο πριν το τέλος, και ενώ ο πιο ποιητικός από τους αντιήρωες του ντοκιμαντέρ – καθώς πρόκειται για μία ταινία αντιηρώων⁵ - ολοκληρώνει τις σκέψεις του, να αισθανθεί οικεία ο θεατής. Μια οικειότητα που δεν

² Ο χρόνος της ιστορίας δεν ταυτίζεται με τον χρόνο της αφήγησης. Από τους τίτλους τέλους πληροφορείται κανείς ότι αντίθετα με ότι συμβαίνει στην κινηματογραφική αφήγηση πρώτα πραγματοποιήθηκε η κινηματογράφιση στη Δανία και έπειτα στα Χανιά.

³ Ο Κοκκινίδης ίσως εδώ συνομιλεί με το ποίημα *The love Song of P. Alfred Prufrock* του T.S. Elliot: *Do I dare / Disturb the universe? / In a minute there is time / For decisions and revisions which a minute will reverse.* (Eliot, 2001)

⁴ Συναφές με το τέλος είναι το ποίημα *Σκέψεις* του Γιώργου Κοκκινίδη: *Αν θα μπορούσε / ο ήλιος να κλάψει / δε θα υπήρχαν / αλυσίδες. / Χρέος πρώτο. / Κάνε τον ήλιο / να κλάψει* (Κοκκινίδης, 2019, p. 11).

⁵ Οι χαρακτήρες είναι αντί- ήρωες καθώς δεν διαθέτουν τις συμβατικές ηρωικές ιδιότητες. Αναποφάσιστοι, γεμάτοι άγχος και αποξένωση, οι περισσότεροι ανώνυμοι, εκφράζουν τη λογική τους, μια λογική που καταγράφεται ως παράνοια, περιμένοντας τον θάνατο ως μόνη διαφυγή από την τρέλα.

θα βασίζεται τόσο στην κατανόηση της διαφορετικότητας, μεταξύ υποκειμένων και θεατή, όσο στην αναγνώριση των ομοιοτήτων.

Το ντοκιμαντέρ θα ταχθεί υπέρ των ασθενών, λαμβάνοντας από την αρχή μια κριτική στάση προς το άσυλο και τον ιδρυματικό τρόπο περίθαλψης. Η οπτική είναι κατά παραδοχή μη-αντικειμενική. Μάλιστα ορισμένοι από τους χαρακτήρες της ταινία, αναλαμβάνουν ρόλο κινηματογραφιστή και το υλικό τους εντάσσεται οργανικά στο φιλμ. Άλλωστε η σχέση του σκηνοθέτη με τα υποκείμενα φαίνεται να είναι διαδραστική. Άλλοτε είναι αυτός που διαρθρώνει την αφήγηση κινηματογραφώντας τους ασθενείς και τους θεράποντες και άλλοτε οι ασθενείς και οι θεράποντες θέτουν το πλαίσιο μέσω του σπικάζ. Αφενός, χαρακτηριστικός είναι ο σχολιασμός της δομής ψυχικής υγείας και των λειτουργιών της από τους θεραπευτικούς υπεύθυνους. Αφετέρου, εντυπωσιακός είναι ο ποιητικός σχολιασμός της ψυχικής ασθένειας από τους ίδιους τους πάσχοντες και ιδιαίτερα από τον Κοκκινίδη.

Το συνεργείο κινηματογράφησης είναι μικρό και ευέλικτο, ο σκηνοθέτης, ένας εικονολήπτης και ένας ηχολήπτης. Ο εξοπλισμός επίσης λιτός αλλά αρκετός, όπως αρμόζει σε συμμετοχικά ντοκιμαντέρ. Με κάμερα στον ώμο και πλάνα δίχως επιτήδευση, συνήθως κοντινά και αργά, που αρκετές φορές προσαρμόζονται για να ακολουθήσουν τους χαρακτήρες. Η σκηνική δραματουργία σχεδόν ποτέ δεν ξεφεύγει από το χώρο του ασύλου, είτε αυτό είναι στα Χανιά είτε στο Vaerstedet. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που το ντοκιμαντέρ διαδραματίζεται έξω από ψυχιατρικό κέντρο, με αποτέλεσμα ο «μέσα» χώρος να συμβολίζει τον εγκλεισμό ενώ ο έξω «χώρος» την ελευθερία. Το στυλ λοιπόν αποκτά έτσι μια ηθική διάσταση, καθώς ο ιστορικός κόσμος και ο κόσμος της πλοκής ταυτίζονται αναπαριστώντας το πραγματικό δράμα και όχι δραματοποιώντας την πραγματικότητα⁶.

Στο μοντάζ⁷ οργανώνονται οι συνδέσεις και οι τομές έτσι ώστε να διαμορφωθεί η εντύπωση μιας πειστικής πρότασης που υποστηρίζεται από λογική αλλά παράλληλα είναι υποκειμενική. Κατά τον Nichols αυτού του είδους το μοντάζ, το οποίο μάλιστα αντιτίθεται στο σύνηθες μυθοπλαστικό μοντάζ του ενιαίου χώρου και χρόνου και των κεντρικών χαρακτήρων,

⁶ Κατά τον Nichols αυτό συμβαίνει σύμφωνα με το κατά πόσο ο κινηματογραφιστής υποτάσσει την κοινωνική πραγματικότητα μπροστά στο δημιουργικό του όραμα (Nichols, 2001).

⁷ Μοτέρ του ντοκιμαντέρ είναι Γιώργος Τριανταφύλλου.

ίσως θα μπορούσαμε να το αποκαλέσουμε αποδεικτικό μοντάζ (Nichols, 2001 p.28). Συνηθισμένο τέχνασμα διάρθρωσης στην περίπτωση αυτή είναι η διαδοχική παράθεση εικόνων, ώστε συγκρίνοντας τες - τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο - ο θεατής να επηρεάζεται από αντιθέσεις και ομοιότητες. Η παράλληλη αφήγηση είτε από συμμετέχοντες είτε από απρόσωπο αφηγητή ενισχύει την αίσθηση του αφηγηματικού ρυθμού.

Ο ήχος στις περισσότερες σκηνές είναι σύγχρονος της εικόνας. Οι χαρακτήρες μιλούν στην κάμερα και η φωνή τους φτάνει άμεσα στον ακροατή. Σε ορισμένες περιπτώσεις η κατανόηση είναι δύσκολη, τόσο λόγω του τοπικού ιδιωτισμού στη γλώσσα όσο και του χρόνιου εγκλεισμού. Από την άλλη σε κάποια σημεία η αφήγηση γίνεται με σπικάζ, ώστε να σχηματιστεί με ακρίβεια το ιστορικό και λειτουργικό πλαίσιο του ψυχιατρείου και των δράσεων, αλλά και να τεθεί το ιδεολογικό πλαίσιο, με το οποίο τάσσονται οι υπεύθυνοι ψυχίατροι και ο δημιουργός. Η ηχητική μπάντα⁸ λειτουργεί συμπληρωματικά, δίχως να συνθέτει εκ νέου αφηγηματικό χαρακτήρα, αλλά ενισχύοντας το ήδη υπάρχον αίσθημα.

Ο Ψυλλάκης δεν δείχνει τους ασθενείς να υποφέρουνε⁹. Δεν δείχνει ακραίες συναισθηματικές και ψυχολογικές καταστάσεις¹⁰ και με το τρόπο αυτό δεν εκτίθενται τα υποκείμενα. Αντίθετα τα υποκείμενα εκθέτουν τις θέσεις και τις εμπειρίες τους στον κινηματογραφιστή και συνεπώς στο θεατή, ενώ η θεματική της ταινίας συντίθεται επί της ουσίας μέσω ενός συμμετοχικού τρόπου παρατήρησης. Αποσυνθέτοντας από την άλλη το ντοκιμαντέρ, σε μια προσπάθεια ανάλυσης των στοιχείων του, αυτό που ίσως μένει περισσότερο είναι αφενός τα λεγόμενα του Γιώργου Κοκκινίδη και αφετέρου η σεκάνς όπου οι ασθενείς γίνονται κινηματογραφιστές. Παρακάτω θα εξεταστεί ο συμμετοχικός χαρακτήρας του ντοκιμαντέρ αλλά και η σεκάνς της «ενοχλητικής κινηματογράφησης»¹¹, ως διαδικασία πραγμάτωσης της συμμετοχικής παρατήρησης. Ωστόσο, πριν από την εξέταση της σκηνής οφείλω να παρουσιάσω

⁸ Η μουσική ανήκει στο Νίκο Βίττη.

⁹ Δέκα χρόνια μετά ο Ψυλλάκης θα γυρίζει το *Οι επιζώντες*, ντοκιμαντέρ που αφορά επίσης ανθρώπους με ψυχιατρική εμπειρία από την Ελλάδα, επιβεβαιώνοντας τη σχέση που ανέπτυξε με το θέμα του (*Οι επιζώντες*, 2010).

¹⁰ Βρίσκετε έτσι σε αντίθεση με άλλα ντοκιμαντέρ σχετικά με την ψυχική ασθένεια και το άσυλο, όπως το *Titicut Follies* όπου ο κινηματογραφιστής σε μια προσπάθεια να ρίξει το σύστημα, τελικά πλήγωσε τους ίδιους τους ανθρώπους που ήθελε να προστατέψει, καθώς κινηματογράφησε τους ασθενείς με τόσο λίγη ανθρωπιά (McElhaney, 2009, p. 160).

¹¹ Επιλέγεται ο χαρακτηρισμός «ενοχλητική κινηματογράφηση», ως σημειωτική παράφραση του τίτλου του υπό εξέταση ντοκιμαντέρ.

τον τρόπο με τον οποίο η ειδολογική φόρμα (συμμετοχικό, εθνογραφικό ντοκιμαντέρ) και το περιεχόμενο (ψυχική ασθένεια) συνδιαλέγονται ώστε να αναπαρασταθεί η τρέλα.

2 Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΡΕΛΑΣ

Η κάμερα στο ντοκιμαντέρ είναι ίσως το σημαντικότερο εργαλείο αναπαράστασης της πραγματικότητας. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της εθνογραφίας, όπου η αποτύπωση αρκετών δεδομένων σε γραπτό λόγο είναι από δύσκολη έως αδύνατη, η κάμερα έδωσε τη λύση¹². Από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 η κάμερα γίνεται επιστημονικό εργαλείο. «Η ιδέα στηρίχθηκε στην ύπαρξη μίας και μόνης αντικειμενική πραγματικότητας» (Στεφανή, 2010, p. 71). Ο εθνογραφικός κινηματογράφος ωστόσο καλείται να αναδιαμορφωθεί τη δεκαετία του 1960. Πολλά πράγματα αλλάζουν καθώς δημιουργείται ένας κινηματογράφος αμεσότητας (direct cinema) και αλήθειας (cinema verite).

Από το 60 και έπειτα η κάμερα ενθαρρύνει την ανάδειξη ταυτοτήτων παρά τη φυλάκιση της πραγματικότητας. Όπως σχολιάζει ο Jean Rouch, «η κάμερα δεν ήταν το φρένο αλλά το γκάζι» (Στεφανή, 2010 p. 57) ένας καταλύτης για να αποκατασταθεί η αλήθεια μέσω της ταινίας. Το ντοκιμαντέρ εξελίσσεται σε πολιτική της παρατήρησης και συνδέεται με μεταμοντέρνα κινήματα. Φιλμικά κείμενα ασχολούνται με την αναπαράσταση της τρέλας. Με κινηματογράφιση σε χώρους εγκλεισμού, ιδρύματα, ψυχιατρεία καθώς και την παρατήρηση προσωπικοτήτων, χώρων και θεραπευτικών πρακτικών, το ντοκιμαντέρ της περιόδου αυτής συνδέθηκε με τη «Ριζοσπαστική Ψυχιατρική¹³». Η ψυχική ασθένεια γίνεται αντιληπτή ως ένα κοινωνικό φαινόμενο παρά ως ένα πρόβλημα υγείας. Ως μια συνέπεια του καπιταλισμού¹⁴ και του δομισμού¹⁵ παρά ως μια συνέπεια συναισθηματικών και νευρολογικών διαταραχών (O' Rawe, 2019, p. 1)

¹² Μάλιστα όπως σημειώνει η Εύα Στεφανή στο βιβλίο της 10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ, αυτός είναι ο λόγος που: Η κινηματογράφιση του «ξένου» και του «εξωτικού» κυριάρχησε στα πρώτα χρόνια του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ (Στεφανή, 2010, p. 67).

¹³ Η Ριζοσπαστική Ψυχιατρική ή αντί-ψυχιατρική είναι ένα κίνημα που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1960 για να αμφισβητήσει πολλές από τις αρχές της ψυχιατρικής και το σύστημα ψυχικής υγείας. Εκφράστηκε από μια ομάδα ψυχιάτρων ακτιβιστών, οι οποίοι πίστευαν ότι η ψυχική ασθένεια μπορεί να αντιμετωπισθεί καλύτερα με κοινωνική αλλαγή, παρά με επέμβαση στη συμπεριφορά.

¹⁴ Τα ψυχιατρικά κέντρα ή άσυλα αποτελούν δομές συμβολικής δύναμης παρά θεραπευτικής φροντίδας, με σκοπό τη διαχείριση των «μη παραγωγικών» ως προς ένα οικονομικό σύστημα που αποσκοπεί αποκλειστικά στο κέρδος.

¹⁵ Στο πλαίσιο του δομισμού, ο ψυχικά ασθενής ταξινομείται ως σχιζοφρενής, κοινωνιοπαθής, καταθλιπτικός και νευρωτικός, ως εξαίρεση παρά υποσύνολο στον κανόνα.

Μέσα από την αναπαράσταση της τρέλας, κυρίως σε παρατηρησιακά και συμμετοχικά ντοκιμαντέρ, ο ασθενής αντιμετωπίζεται ως άνθρωπος, παρά ως αντικείμενο επηρεασμένο από μια παθολογία. «Οτιδήποτε άλλο παρά τρέλα είναι τελικά η τρέλα» επισημάνει ο Des O'Rawe στο άρθρο του *The politics of observation: documentary film and radical psychiatry*. Ως εκ τούτου, η ψυχική διαταραχή μπορεί να γίνει κατανοητή απλώς ως ένας διαφορετικός τρόπος διαμεσολάβησης της μη κατευθυνόμενης πραγματικότητας.

Στο ντοκιμαντέρ του Ψυλλάκη, «η τρέλα μοιάζει λιγότερο με μια ασθένεια που χρειάζεται θεραπεία, παρά με μια θεραπεία που χρειάζεται ασθένεια» σύμφωνα με τη θεωρία του Felix Guattari (Guattari, 1996, p. 48). Ο σκηνοθέτης περνάει χρόνο τόσο με το συνεργείο όσο και με τους ασθενείς για να θεμελιώσει μια σχέση. Βρίσκεται εκεί για να διαμορφώσει τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να αποκαλυφθεί η αλήθεια. Δεν είναι απρόσωπος και αφανής παρατηρητής, σαν μια μύγα στον τοίχο. Είναι εκεί και το μαρτυρά. Καταγράφει την ψυχική ασθένεια και το πρόγραμμα θεραπείας της, εμπλεκόμενος σε μια δαιδαλώδη εναλλαγή ρόλων, όπου «η φωνή του ντοκιμαντέρ δίνει μια αίσθηση για το ποιά είναι η κοινωνική σκοπιά και πως αυτή εκδηλώνεται με την πράξη της κινηματογράφησης» (Nichols, 2001, p. 46). Όπως άλλωστε ακούμε στο 15^ο λεπτό, «το πρώτο σημείο που βάλουμε από την αρχή είναι μια κριτική στάση προς το άσυλο, προς τον ιδρυματικό τρόπο περίθαλψης».

Παράλληλα ισοροπεί μεταξύ της «δραματοποιημένης πραγματικότητας» και του «πραγματικού δράματος». Θεραπευτές και θεραπευόμενοι έχουν γνώση της κάμερας. Είναι μια δημιουργική διαδικασία σχηματισμού και διαπραγμάτευσης, όπου οτιδήποτε είναι πραγματικό είναι και τόσο προβλέψιμο όσο και το δράμα που βιώνεται, δηλαδή ελάχιστα. Δράμα που δεν καταλήγει σκληρό και απόλυτο, καθώς οι χειρισμοί του δημιουργού μαρτυρούν πηγαία ευγένεια. Αποφεύγει να πέσει στη παγίδα δραματοποίησης της ψυχικής ασθένειας. Στο ντοκιμαντέρ κυριαρχεί μια διαυγής φρενίτιδα, όπου οι ασθενείς λειτουργούν συμμετοχικά παρά αντικειμενοποιημένα, ενώ ισοροπούν μεταξύ τρέλας και αγιοσύνης.

3 Η ΕΝΟΧΛΗΤΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗ

Στην πλειοψηφία των ντοκιμαντέρ που αφορούν τα ψυχιατρεία, τα άσυλα ή τα κέντρα εγκλεισμού η προοπτική του κινηματογραφιστή παραμένει έμμεσα εκφραζόμενη, ώστε να υπάρξει όσο το

δυνατόν ευκρινέστερη παρουσίαση του θέματος. Ωστόσο, η αποτελεσματικότητα αυτής τη πρακτικής είναι αμφισβητήσιμη. Καθώς η κυρίαρχη ιδεολογία έχει ρυθμίσει ήδη το γενικό κανόνα, σύμφωνα με τον οποίο το Άλλο είναι ξένο και ως εκ τούτου η τρέλα είναι μη-τόπος, η μη συμμετοχική παρατήρηση κάθε άλλο παρά αποστασιοποιημένη είναι. Αντιθέτως, τάσσεται παράλληλα με την κυρίαρχη ιδεολογία δίχως να καταφέρει την επιθυμητή τομή. Είναι σαφές επομένως ότι μόνο η ενεργή και φανερή¹⁶ συμμετοχή, τόσο του κινηματογραφιστή όσο και των υποκειμένων είναι αποτελεσματική στην αναπαράσταση του πραγματικού.

Σύμφωνα με το Nichols «το συμμετοχικό ντοκιμαντέρ εντείνει το πραγματικό» (Nichols, 2001, p. 118). Ο Ψυλλάκης και οι ασθενείς διαπραγματεύονται μία σχέση. Οι πρακτικές και τα θέματα που προκύπτουν δίνουν δομή στο φιλμ. Αλληλεπιδρούν στο βαθμό εκείνο που εάν υπάρχει μια αλήθεια, θα αποκαλυφθεί μέσω της αλληλεπίδρασης. Οι συνεντεύξεις εδώ αποτελούν τη συνηθέστερη μορφή αλληλεπίδρασης. Ωστόσο, δεν έχουν τη μορφή κοινωνικής συνάντησης. Είναι ψευδο-διάλογοι. Μασκαρεμένες συνεντεύξεις που παίρνουν άλλες μορφές, όπως του ιστορικού ασθενείας και των Σωκρατικών διαλόγων, ώστε να στηλιτευθεί η κοινωνική πρόνοια και να εκμαιευθεί η αλήθεια αντίστοιχα¹⁷. Κανένας δεν δίνει οδηγίες για το πως να αποτυπωθεί η πραγματικότητα. Ο κινηματογραφιστής είναι απλώς ένας μάρτυρας και η κάμερα το σημειωματάριο του. Η μουσική και η αφήγηση μένουν στο περιθώριο καθώς εκτυλίσσεται μια μη κατευθυνόμενη πραγματικότητα.

Ο Louis Marcourelles έγραψε «θέλω να ανακαλύψω κάτι για τους ανθρώπους. Όταν παίρνεις συνέντευξη από κάποιον πάντα σου μιλάει για τον εαυτό του και σου λέει όσα θέλεις να ξέρεις για αυτόν» (Marcourelles, 1973, p. 55). Μια αλήθεια που μπορεί να ειδοθεί μόνο εφόσον υπάρχει κάμερα, και όπου κάμερα σημαίνει σκηνοθέτης. Είναι η συμμετοχή του Ψυλλάκη που οδηγεί στη δημιουργία σχέσεων και το ξεδίπλωμα γεγονότων που τραβούν την προσοχή. Εάν ο σκηνοθέτης δεν βρισκόταν στο ψυχιατρείο, δεν θα υπήρχε «...το μέσο στροφής στο παρελθόν ή ακόμη και γεφύρωσης παρόντος και παρελθόντος» (Nichols, 1991, p. 41).

¹⁶ Όπως σχολιάζει Colin Young: «είναι υποκριτικό και περιοριστικό να υποκρινόμαστε ότι η κάμερα δεν είναι εκεί (αφού στη τελική εκεί είναι). Αλλά και ότι η επαφή των δημιουργών με τα υποκείμενα πρέπει να είναι απόκρυφη, ενώ είναι στοιχείο που σχετίζεται με τη γνησιότητα του φιλμ» (Young, 2003, p. 108).

¹⁷ Ο Michel Foucault υποστηρίζει ότι αυτές οι μορφές συνέντευξης περιλαμβάνουν ελεγχόμενες φόρμες ανταλλαγής με μια απρόσμενη καταγραφή της δύναμης μεταξύ ασθενή και του θεσμικού λειτουργού και έχουν τα ρίζες τους στη θρησκευτική παράδοση της εξομολόγησης (Nichols, 2001, p. 122).

Στο παρόν ντοκιμαντέρ ταιριάζουν τα λόγια της Στεφανή καθώς, «... η λειτουργία του ήρωα δεν εικονογραφεί το θέμα αλλά το υπερβαίνει και το εξυψώνει!! ... Ο κινηματογραφιστής επιλέγει πρώτα τους χαρακτήρες, ενώ το θέμα του έργου αποκαλύπτεται σταδιακά μέσα από την παρατήρηση της ζωής τους» (Στεφανή, 2016, p. 87). Ο θεατής καλείται να επιλέξει την προοπτική κάποιου άλλου και να την παρουσιάσει με τρόπο τέτοιο, η αναπαράσταση της οποίας να δίνει την επιλογή να επιλέξει την οπτική ή όχι. Ο Ψυλλάκης αντί να παρουσιάζει αποστασιοποιημένα τα γεγονότα, γίνεται κοινωνικό υποκείμενο, καθώς αλληλεπιδρά με το θέμα και αναπαριστά στο θεατή αυτά που ο ίδιος βιώνει. Όπως γράφει ο Nichols «μπορούμε να ακούσουμε ή να δούμε τον κινηματογραφιστή να δρα και να απαντά στο σημείο, στο ίδιο ιστορικό πλαίσιο με το υποκείμενο της ταινίας. Πιθανότατα να λειτουργεί ως σύμβουλος, κριτής, ανακριτής, συνεργάτης ή προβοκάτορας» (Nichols, 2001, p. 116).

Ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν παίζει ρόλο στην ενδυνάμωση της μειονοτικής ομάδας των πασχόντων. Υποστηρίζει το να είναι οι Άλλοι. Να είναι επαναστατικά υποκείμενα. Η μνήμη των ασθενών δεν είναι άυλη, αλλά χαράζεται μέσω της κινηματογράφησης στην μνήμη των θεατών. Πόσο μάλλον όταν η κινηματογράφηση γίνεται με λιγότερο εξουσιαστικό τρόπο, με τη συμμετοχή των ιδίων των ασθενών, όπως συμβαίνει στη σεκάνς από το 25:30 έως το 29:10, όπου οι ασθενείς γίνονται κινηματογραφιστές.

Στην αυλή εργασιοθεραπείας του κέντρου, την οποία οι ασθενείς αποκαλούν Πνύκα¹⁸, το πρώτο πλάνο από την οπτική των ασθενών (στο 25' 46'') ξεκινάει με το σκηνοθέτη να κινηματογραφείται από έναν ασθενή. Στη συνέχεια η κάμερα στρέφεται προς το υπόλοιπο συνεργείο. Η αναφορά στην αναπαραστατική φύση του ντοκιμαντέρ είναι σαφής, ο θεατής έχει πλήρη γνώση της κινηματογραφικής διαδικασίας. Ο ασθενής περιεργάζεται το περιβάλλον μέσα από το σκόπευτρο. Γίνεται δημιουργός χρησιμοποιώντας την κάμερα για να προσεγγίσει τα δέντρα, τον ήλιο, τα άμεσο περιβάλλον του. Ένας άλλος ασθενής διαδέχεται την κάμερα (στο 27'). Βλέπει μέσα στην κάμερα το χώρο όπου βρίσκεται, όμως όλα φαίνονται διαφορετικά. Όλα μοιάζουν ωραία, «σαν σινεμά» σχολιάζει ο ίδιος. Ένας τρίτος ασθενής αναλαμβάνει (στο 27' 50''). Ζητάει από τους γύρω του να αντιδράσουν στην κάμερα. Προσπαθεί να κινηματογραφήσει

¹⁸ «Πνύκα γιατί είναι ένα μικρό Βατικανό, είναι η εκκλησία του δήμου. Εκεί που άλλος ζητάει καφέ και άλλος λόγο. Εδώ υπάρχει μια αρμονία, σπάει το φράγμα του λόγου» (Ψυλλάκης, 2000).

αυτά που του είναι ήδη γνώριμα, να αναπαραστήσει την πραγματικότητα του. Έπειτα αναλαμβάνει ρόλο σκηνοθέτη, δίνοντας δραματουργικές οδηγίες στον σκηνοθέτη (Ψυλλάκη) που έχει μετατραπεί σε υποκείμενο της ίδιας του της ταινίας. Η σεκάνς κλείνει με το δεύτερο ασθενή να έρχεται σε επαφή με το καταγραφικό ήχου (στο 29' 10'') με το οποίο αναζητά απάντηση ή μάλλον διερωτάται: «Πότε θα βγεις από εδώ μέσα;».

Για λίγο λοιπόν, η κινηματογράφηση πραγματοποιείται από την κοινωνική ομάδα που αποτελεί το αντικείμενο έρευνας του σκηνοθέτη. Τα οπτικοακουστικά μέσα γίνονται τρόπος έκφρασης της αντίληψης των ασθενών για τον κόσμο. Γνώσεις και αξίες που μπορεί να είναι δυσπρόσιτες, μη παρατηρήσιμες ή μη αναλύσιμες με τις παραδοσιακές μεθόδους αποκαλύπτονται. Τα υποκείμενα συνθέτουν βάση της λογικής τους. Η οπτική τους από αφηρημένος λόγος γίνεται γεγονός. Έτσι ο θεατής μπορεί να δει και να ακούσει κάτι που εως πριν από λίγο χαρακτηριζόταν παρανοϊκό. Στην περίπτωση αυτή, ο σκηνοθέτης είναι ο υπαίτιος. Η καταγραφή είναι που δίνει σε αυτούς τους ανθρώπους κοινό, πρώτα να παρουσιαστούν και έπειτα να μιλήσουν για το δικό τους πρόβλημα, για το ποιοί τελικά είναι και τι κουβαλούν μέσα τους. Ωστόσο, οι στιγμές αυτές είναι ελάχιστες και πολύ σύντομες, οπότε και πάλι ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που μέσα από μια διαδικασία διαλογής, θα τις αναδείξει σε ένα φιλμ, όπως συνέβει στον *άνθρωπο που ενόχλησε το σύμπαν* (Macdonald & Cousins, 1996, p. 269).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η ταινία του Ψυλλάκη αποτελεί μια προσπάθεια να ασκηθεί κριτική στην ψυχική ασθένεια, το άσυλο και την ιδρυματοποίηση. Παραπάνω τέθηκε ένα θεωρητικό πλαίσιο πάνω σε ένα παράδειγμα φόρμας και περιεχομένου. Μεσω της φορμαλιστικής, ιδεολογικής και ειδολογικής προσέγγισης του ντοκιμαντέρ, η επιλογής της συμμετοχικής παρατήρησης και της ανθρωποκεντρικής προσέγγισης αποδείχθηκε ως ο ιδανικότερος τρόπος διαμεσολάβησης του πραγματικού. Στο βαθμό μάλιστα, που ο αναγνώστης βρέθηκε να αναζητά απαντήσεις στην ίδια την πραγματικότητα, παρά στην αναπαράσταση της. Ιδιαίτερης σημασίας για το σκοπό του δοκιμίου, θα ήταν η στρουκτουταλιστική προσέγγιση του λόγου των υποκειμένων που συμμετούν στο ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, καθώς η προσέγγιση αυτή θα απαιτούσε νέες οδούς και διαφορετικά μεθοδολογικά εργαλεία παραμένει απλώς μια πιθανή προέκταση του συλλογισμού.

«Το ντοκιμαντέρ δεν εκλαμβάνει το πραγματικό σαν κάτι το προφανές στο οποίο αρκεί κανείς να βάλει μια κάμερα» (Breschand, 2006, p. 47). Είναι λίγες οι περιπτώσεις, όπου η πραγματικότητα αναπαρίσταται με επιτυχία. Τα κριτήρια κυρίως αφορούν τον κινηματογραφιστή και τον τρόπο με τον οποίο δημιουργεί. Με το συμμετοχικό τρόπο παρατήρησης αλλά και ανασύνθεσης, ο Ψυλλάκης κατάφερε να επιφέρει αφενός μια γνήσια αναπαράσταση της πραγματικότητας και αφετέρου μια άλλη αλήθεια. Και αν ότι γράφεται μοιάζει με θεωρία περί αισθητικής και πολιτικής, «το ντοκιμαντέρ δεν είναι απλώς τρόπος θέασης και έκφρασης αλλά επίσης πράξης και δράσης, που μπορεί να επηρεάσει αληθινά γεγονότα» (Nichols, 2001, p.39).

Ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν έπαιξε ρόλο στο να κλείσει το Ψυχιατρείο των Χανίων, να γίνει η ψυχιατρική μεταρρύθμιση και η Κρήτη να αποτελέσει το μοναδικό σημείο στην Ελλάδα δίχως ψυχιατρείο από το 2008. Όχι για λόγους διοικητικούς, αλλά καθώς δημιουργήθηκε μια κοινότητα κοινωνικά βιώσιμη για τους ασθενείς, όπου η διαταρακτική συμπεριφορά είναι κοινωνικά απορροφήσιμη (Κοκκινάκος, 2018). Άλλωστε όπως αποδείχθηκε στο ντοκιμαντέρ, είναι η μεθοδολογία και η προσέγγιση της τρέλας που μοιάζει με τρέλα. Παρά τις όποιες διαδικασίες του μυαλού που οδηγούν στην περιπλοκή, τις παραδειγματικές ιδέες και τις ψευδαισθήσεις, κριτήριο της ζωής του ασθενή είναι η συμπεριφορά που αυτές του διακινούν. «Αν η συμπεριφορά του είναι απορροφήσιμη θα ζει μια χαρά και έξω» (Ψυλλάκης, 2000).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Beattie, K., 2004. *Documentary screens*. 2nd επιμ. New York: Palgrave Macmillan.

Breschand, J., 2006. *Ντοκιμαντέρ, η άλλη όψη του κινηματογράφου*. 1η επιμ. Αθήνα: Πατάκης.

Eliot, T.-. S., 2001. *Prufrock and Other Observations*. 2nd επιμ. London: Faber & Faber.

Guattari, F., 1996. *The Guattari Reader*. 2nd ed. Cambridge: Blackwell Publishers.

Macdonald, . K. & Cousins, M., 1996. *Imagining Reality: The faver Book of Documentary*. 1st επιμ. London: Faber and Faber.

Macdougall, D., 2003. Beyond Observational Cinema. Στο: *Principles of Visual Anthropology*. Walter de Gruyter: s.n., pp. 115-132.

- Mamber, S., 1976. Cinema Verite: Definitions and Background. *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, pp. 1-22.
- Marcorelles, L., 1973. *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-making*. Sydney: Allen and Unwin.
- McElhanev, J., 2009. *Albert Maysles*. 1st επιμ. Champaign: University Illinois Press.
- Nichols, B., 1991. Documentary modes of representation. Στο: *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 33-75.
- Nichols, B., 2001. *Introduction to Documentary*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press.
- Nietzsche, F., 2014. *Η θέληση για δύναμη*. 1η επιμ. Αθήνα: Πανόπτικον.
- O' Rawe, D., 2019. The politics of observation: documentary film and radical psychiatry. *Journal of Aesthetics & Culture*, Issue 11, p. 1.
- Young, C., 2003. Observational Cinema. Στο: *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 99-114.
- Κοκκινάκος, Γ., 2018. *Ο άνθρωπος που ενόχλησε το Σύμπαν (Chania Film Festival 2017)*, s.l.: s.n.
- Κοκκινίδης, Γ., 2019. *Κάνε τον ήλιο να κλάψει – Ποιήματα του Γ.Κοκκινίδη*. Αθήνα: Κατάληψη Παπουτσάδικο.
- Στεφανή, Ε., 2010. *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*. 1η επιμ. Αθήνα: Πατάκης.
- Στεφανή, Ε., 2016. *Ντοκιμαντέρ το Παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα: Πατάκης.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- Ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν. 2000. Σκηνοθεσία: Σταύρος Ψυλλάκης. Ελλάδα: Betacam SP
- Οι επιζώντες. 2010. Σκηνοθεσία: Σταύρος Ψυλλάκης. Ελλάδα
- Πολλά Μπορούμε να κάνουμε. 2005. Σκηνοθεσία: Σταύρος Ψυλλάκης. Ελλάδα: Betacam SP.