

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### Η προφορική αφήγηση ή σπικάζ

#### Σύνοψη

*Μία δημοφιλής τεχνική στο ντοκιμαντέρ, η προφορική αφήγηση, αν και αμφισβητήθηκε έντονα από πολλούς δημιουργούς, αν και «εξορίστηκε» από κάποια ρεύματα και είδη, παρέμεινε εν πολλοίς μία εξαιρετικά προσφιλής και χρήσιμη τεχνική με πολλές και πρωτότυπες προσεγγίσεις στο περιεχόμενο και στο ύφος. Οι διάφορες λειτουργίες του σπικάζ παρουσιάζονται αναλυτικά παράλληλα με την ποικιλία στο ύφος του λόγου. Μετά από την αναλυτική παρουσίαση των διαφορετικών αισθητικών επιλογών, παρατίθενται τεχνικές οδηγίες που αφορούν στο γράψιμο του κειμένου της αφήγησης, στην επιλογή των εκφωνητών, στην καθοδήγηση της ερμηνείας τους καθώς και στις τεχνικές της ηχογράφησης.*

#### 1. Εισαγωγή

Το σπικάζ ή αλλιώς η αφήγηση σε voice over, αναμφίβολα είναι ένα από τα κύρια δομικά συστατικά πολλών ταινιών ντοκιμαντέρ. Η αόρατη φωνή που κυριαρχούσε στην ηχητική μπάντα σχεδόν σε κάθε ντοκιμαντέρ την περίοδο 1930-1960, αν και αμφισβητήθηκε έντονα από πολλούς δημιουργούς, αν και «εξορίστηκε» από κάποια ρεύματα και είδη, αν και στιγματίστηκε ως παλιομοδίτικη και αντι-κινηματογραφική, παρέμεινε εν πολλοίς μία εξαιρετικά προσφιλής τεχνική με πολλές και πρωτότυπες προσεγγίσεις στο περιεχόμενο και στο ύφος που διατηρεί ένα ισχυρό έρεισμα στις συνήθειες των θεατών.

Λίγες αφηγηματικές τεχνικές γνώρισαν τόση αμφισβήτηση, όση η προφορική αφήγηση. Οι πολέμιοι του σπικάζ εμφανίστηκαν από την πρώτη στιγμή που εφευρέθηκε ο ομιλών κινηματογράφος. Με τη διακήρυξη τους, οι Αϊζενστάιν, Πουντόφκιν και Αλεξαντρόφ έκρουαν τον κώδωνα κινδύνου ήδη από το 1928 προειδοποιώντας ότι η έλευση του ήχου θα νόθευε τη νέα τέχνη του κινηματογράφου, και ιδιαίτερα του μοντάζ, με στοιχεία παλαιότερων τεχνών. Από αυτή την άποψη οι προβλέψεις τους δικαιώθηκαν απόλυτα, καθώς η αρχαία τέχνη της προφορικής αφήγησης όχι μόνο διείσδυσε, αλλά επιβιώνει μέχρι σήμερα ακμαία – με τη μορφή του σπικάζ – τόσο στον κινηματογράφο της μυθοπλασίας, όσο και του ντοκιμαντέρ.

Ίσως βέβαια αυτή η «νοθεία» να είναι η άλλη όψη ενός γόνιμου εμπλουτισμού της κινηματογραφικής γλώσσας με μια ισχυρή παράδοση. Άλλωστε, όλες οι αφηγηματικές τέχνες έχουν τις ρίζες τους στην τέχνη της προφορικής αφήγησης, όλες ξεκινούν από εκείνη τη στερεοτυπική εικόνα των προϊστορικών homines sapientes συγκεντρωμένων γύρω από τη φωτιά να ακούν κάποιον να διηγείται μια ιστορία. Από παιδιά μινουμάστε στην προφορική αφήγηση, από τους γοητευτικούς αφηγητές της οικογένειας, αυτούς που λένε ωραία ανέκδοτα, τους καλούς παραμυθάδες. Ακόμη και στην εποχή μας, οι αφηγήσεις αυτές ασκούν στα παιδιά μία βαθύτερη έλξη και ανταγωνίζονται άνετα τα πιο συναρπαστικά θεάματα της βιομηχανίας ψυχαγωγίας. Αν και το μόττο «δείξε, μη λες» (“Show, don’t tell”) παραμένει η κυρίαρχη συμβουλή σεναριογραφίας στις σχολές κινηματογράφου ανά τον κόσμο, από ό,τι φαίνεται, η ομιλία υπό τη μορφή του σπικάζ δεν θα εγκαταλείψει εύκολα τον κινηματογράφο και ειδικά το ντοκιμαντέρ.

Κάποια είδη ντοκιμαντέρ χαρακτηρίζονται από την κυριαρχία του σπικάζ, όπως τα διαφόρων ειδών επιστημονικά ντοκιμαντέρ, τα ντοκιμαντέρ με θέματα ιστορικά, πολιτικής επικαιρότητας, τα ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης γενικά, και βέβαια η πληθώρα των δημοσιογραφικών ρεπορτάζ.

Από την άλλη πλευρά θα δούμε ότι και στο πεδίο του λεγόμενου «δημιουργικού ντοκιμαντέρ», ο προφορικός λόγος έχει υιοθετηθεί από κατεξοχήν σκηνοθέτες-auteurs όπως ο Werner Herzog, ο Chris Marker, ο Louis Malle, ο Alain Resnais, ο Martin Scorsese, ο Wim Wenders κ.ά. Χωρίς δογματισμούς, ο Αυστριακός φορμαλιστής ντοκιμαντερίστας Michael Glawogger κάποτε σχολίασε πως με το χρόνο είχε καταλήξει να αποδεχτεί την προφορική αφήγηση σαν ένα δημιουργικό εργαλείο, ακολουθώντας το μόττο “whatever works”.<sup>1</sup> Ας αξιολογήσουμε με άλλα λόγια την προφορική αφήγηση με βάση την εκάστοτε λειτουργία της.

---

## 2. Λειτουργίες του σπικάζ

### 2.1 Γρήγορη έκθεση πληροφοριών

Σε ταινίες ή σκηνές που επικεντρώνονται στη μετάδοση πληροφορίας το σπικάζ συναντάται κατά κόρον. Η προφορική αφήγηση μπορεί να πληροφορήσει και να εξηγήσει με σαφήνεια, να περιγράψει και να μεταφέρει γνώσεις συνδυάζοντας το λόγο με επεξηγηματικές εικόνες, παρουσιάζοντας το ανάλογο μιας διάλεξης ή ενός μαθήματος με πλούσια οπτική τεκμηρίωση. Περίπλοκες πληροφορίες μπορούν έτσι να απλουστευτούν και σημαντικές δυσκολίες κατανόησης του θέματος ή της ιστορίας να ξεπεραστούν με επιτυχία. Δύσκολα βέβαια μπορούμε να φανταστούμε την έκθεση πληροφοριών με τη μορφή του σπικάζ να εξελιχθεί σε μια αξέχαστη κινηματογραφική εμπειρία· ούτως ή άλλως η πληροφόρηση και το βίωμα είναι μάλλον ανταγωνιστικές έννοιες και η δύναμη του κινηματογράφου έγκειται μάλλον στο δεύτερο. Παρόλα αυτά μια πληροφόρηση μέσω προφορικής αφήγησης μπορεί να λειτουργήσει πολύ αποτελεσματικά, ιδιαίτερα όταν αυτή εισάγεται με οικονομία σε διάσπαρτα σημεία της ταινίας.

Με το σπικάζ μπορούμε να εκθέτουμε πληροφορίες με σαφήνεια και πυκνότητα. Ας υποθέσουμε ότι θέλουμε να μεταφέρουμε την εξής πληροφορία: «σε αυτό το κτίριο λειτουργεί το κοινωνικό ιατρείο, ένας χώρος όπου εθελοντές γιατροί παρέχουν δωρεάν ιατροφαρμακευτική περίθαλψη σε ανασφάλιστους, Έλληνες και αλλοδαπούς». Ας αναλογιστούμε τώρα με ποιον τρόπο αυτή η πληροφορία θα μπορούσε να εκτεθεί μέσω της παρατήρησης, χωρίς να καταφύγουμε στη χρήση του επεξηγηματικού σπικάζ. Θα χρειαζόταν ασφαλώς μία σκηνή του ιατρείου σε λειτουργία, όπου θα βλέπαμε σε παράλληλο μοντάζ δύο τουλάχιστον γιατρούς να εξετάζουν ασθενείς. Ο ένας ασθενής θα μπορούσε να ήταν αλλοδαπός. Παρακολουθώντας τον ζωντανό διάλογο κατά τη διάρκεια της εξέτασης ενδεχομένως να γινόταν αντιληπτό ότι οι ασθενείς δεν έχουν ασφάλεια και θα έμενε να βρούμε ένα τρόπο να εκθέσουμε την πληροφορία ότι οι γιατροί δεν πληρώνονται. Ενδεχομένως αυτή η τελευταία πληροφορία να έπρεπε τελικά να δοθεί σε μια άλλη, δεύτερη σκηνή. Στο σύνολο θα χρειαζόταν τουλάχιστον δύο με τρία λεπτά φιλμικού χρόνου για να μεταφέρουμε την πληροφορία που με το σπικάζ θα μεταφέραμε σε 15 δευτερόλεπτα.

Αυτή η συμπύκνωση και η ταχύτητα που μας παρέχει το σπικάζ είναι ο κύριος λόγος για τον οποίο επιλέγεται πολλές φορές ως αφηγηματικός τρόπος για να αρχίσει μια ταινία ή μια σκηνή, προκειμένου να μας εισάγει γρήγορα στον «κόσμο» της, να εκθέσει συνοπτικά το πού, πότε, και ενδεχομένως και το ποιος και γιατί. Έτσι, αφού εφοδιάσουμε στα γρήγορα το θεατή με τις απαραίτητες πληροφορίες, μπορούμε να τον αφήσουμε μόνο του, να «ζήσει» σε φαινομενικά αβίαστο, συνεχή χρόνο ό,τι έχει ουσιαστικό, δραματικό ενδιαφέρον.

Εκτός από το να εισάγει μια σκηνή συνέχειας, το σπικάζ μπορεί επίσης να συνοψίσει εξελίξεις σε μία πολυσυλλεκτική σκηνή (compilation scene) που συμπυκνώνει γεγονότα από ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και προχωρά την ιστορία. Έτσι σε μία σεκάνς μοντάζ, συνήθως με συνοδεία μουσικής, η προφορική αφήγηση μπορεί να γεφυρώσει εποχές και να μας μεταφέρει γρήγορα σε άλλο χρόνο και τόπο. Αυτές τις δύο λειτουργίες του σπικάζ, **σαν εισαγωγή** και **σαν γέφυρα**, τις συναντούμε πολύ συχνά και στον κλασικό κινηματογράφο μυθοπλασίας.

### 2.2 Κάλυψη αφηγηματικών κενών

Σε αντίθεση ίσως με τη μυθοπλασία, στο ντοκιμαντέρ δεν είναι εφικτό να κινηματογραφήσεις ό,τι σου χρειάζεται, αλλά τελικά μόνο ό,τι σου επιτρέπεται. Πολλές σκηνές είναι απλά αδύνατο να τις αποκτήσεις, είτε γιατί έχουν συμβεί στο παρελθόν, είτε επειδή δεν μπορείς να εξασφαλίσεις την απαραίτητη πρόσβαση. Αν αυτή η πληροφορία που λείπει είναι σημαντική, αν χωρίς αυτήν η ιστορία είναι σημαντικά φτωχότερη ή ακόμη και ακατάληπτη, τότε θα πρέπει με κάποιον τρόπο να «ειπωθεί» – και ένας τέτοιος τρόπος είναι το σπικάζ. Δεν είναι ο μόνος τρόπος, αλλά ίσως ο πιο σαφής και σύντομος. Έτσι, αν π.χ. στο προηγούμενο παράδειγμα του κοινωνικού ιατρείου σταθεί αδύνατο να εξασφαλίσει κανείς τη συγκατάθεση γιατρών, ασθενών και συνέλευσης για να πραγματοποιήσει εσωτερικά γυρίσματα, θα μπορούσε ακόμη και τότε να πληροφορήσει τον θεατή σχετικά με το τι συμβαίνει εκεί χρησιμοποιώντας σπικάζ πάνω σε εξωτερικά πλάνα του κτιρίου, των ανθρώπων που μπαίνουν και βγαίνουν κλπ.

Συχνά η απόφαση να χρησιμοποιηθεί προφορική αφήγηση λαμβάνεται στο μοντάζ όταν κανείς συνειδητοποιεί εκ των υστέρων αφηγηματικά κενά, επειδή παραβλέφθηκε στο γύρισμα κάτι σημαντικό ή συνέβη κάποιο τεχνικό ατύχημα και το υλικό παρουσιάζει προβλήματα. Οι εναλλακτικές λύσεις, όταν πια τα γυρίσματα

έχουν τελειώσει ανεπιστρεπτί, είναι ακόμη πιο περιορισμένες και το σπικάζ μπορεί να αποδειχτεί η μοναδική σανίδα σωτηρίας στην παρατεταμένη αγωνία του ντοκιμαντερίστα που στερείται ένα βασικό ντοκουμέντο. Με την εμπειρία του μοντέρ μπορούμε να διαβεβαιώσουμε ότι οι λέξεις «σωτηρία» και «αγωνία» στην παραπάνω πρόταση δεν εμπεριέχουν καμία υπερβολή.

Τα γυρίσματα στο Μεξικό για το πορτρέτο του συγγραφέα Κάρλος Φουέντες (*Κεραίες της εποχής μας*, 2009) ήταν γεμάτα αναποδιές, περιπέτειες και εκπλήξεις. Μαζί με τη σκηνοθεσία είχα αναλάβει ευθύνες τοπικής εκτέλεσης παραγωγής και φαίνεται ότι – παρά την πεποίθησή μου για το αντίθετο – δεν τα κατάφερα και τόσο καλά... Γυρνώντας στην Ελλάδα ανακάλυψα ότι κάπου στο ταξίδι είχα χάσει μία κασέτα. Περιείχε το γύρισμα στο οποίο ο Φουέντες ξεναγούσε τους ερευνητές-παραρτιστές Ανταίο Χρυσοστομίδη και Μικέλα Χαρτουλάρη στο Προεδρικό Μέγαρο της πόλης του Μεξικού (για το οποίο βεβαίως ήταν πολύ δύσκολο να εξασφαλίσει κανείς άδεια). Εκεί μπροστά στις μνημειώδεις τοιχογραφίες του Diego Rivera, οι οποίες αναπαριστούν όλη την ιστορία του Μεξικού, ο Φουέντες μάς μιλούσε για τους Ίνκας, τους κονκισταδόρες, τη μεξικανική επανάσταση, όλα κατεξοχήν θέματα της λογοτεχνίας του. Είχαμε ενθουσιαστεί τόσο με αυτό το γύρισμα που η απώλεια μου φαινόταν τραγική. Η κασέτα δε βρισκόταν πουθενά και για δύο μήνες βασανίζομουν, κυριολεκτικά ένιωθα σωματικό πόνο, το μυαλό μου είχε μουδιάσει και φυσικά οι σκηνές αυτές είχαν μονοπωλήσει τους εφιάλτες μου. Κάποια στιγμή επιχείρησα να φτιάξω κάτι από τη σκηνή αυτή αντλώντας από το λιγοστό υλικό μίας δεύτερης κάμερας που τραβούσε σήνες, αξιοποιώντας σκαναρισμένες εικόνες των τοιχογραφιών από λευκώματα, ακόμη και μία ερασιτεχνική λήψη από την κάμερα του Ανταίου Χρυσοστομίδη και ενώνοντάς τα όλα με ένα πρόχειρο σπικάζ που έγραφα με τη φωνή μου και βέβαια με την υπόκρουση κάποιας ωραίας μεξικανικής μουσικής... Δούλεψε! Αυτή η λύση με οδήγησε στη συνέχεια στο να διαμορφώσω τη δομή της ταινίας με τέτοιο τρόπο, ώστε να εισάγεται σε τακτά διαστήματα κάποιο σπικάζ για να υπάρχει ενότητα ύφους. Μέσα σε έναμιση μήνα περίπου το μοντάζ είχε ολοκληρωθεί και έδειξα την ταινία στον Ανταίο Χρυσοστομίδη χωρίς να του πω τίποτα σχετικά με το χαμένο υλικό. «Είναι το καλύτερο που έχεις κάνει» μου είπε και ενώ ένα τεράστιο βάρος έφευγε από πάνω μου, εκείνος έμπαινε στο θάλαμο ηχογράφησης για να εκφωνήσει το τελικό σπικάζ. Αργότερα έμαθα ότι γνώριζε πολύ καλά τι είχε συμβεί...



Εικ 4.1 *Κεραίες της εποχής μας*, Κάρλος Φουέντες (Απόστολος Καρακάσης, 2009).

### 2.3 Ανάπτυξη επιχειρηματολογίας

Ένα ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης προσπαθεί να πείσει για την ορθότητα μίας θέσης αναπτύσσοντας λογικά επιχειρήματα και παραθέτοντας αποδείξεις. Οι αποδείξεις πολλές φορές μπορούν να αναζητηθούν στην παρατήρηση του κόσμου, όμως η λογική επιχειρηματολογία εκφράζεται μέσα από κάποιο μηχανισμό έκθεσης όπως συνήθως τη συνέντευξη, όταν ο λόγος ανήκει σε τρίτους, ή το σπικάζ όταν ο λόγος αποδίδεται στον ίδιο τον κατασκευαστή-αφηγητή της ταινίας. Η ταινία *Zeitgeist: The Movie* (Peter Joseph, 2007) καθώς και οι υπό-

λοιπες ταινίες της γνωστής τριλογίας αποτελούν πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα φιλικών κειμένων στα οποία ο ίδιος ο σκηνοθέτης επιχειρηματολογεί. Για παράδειγμα, στο πρώτο μέρος του *Zeitgeist: The Movie* ο σκηνοθέτης προσπαθεί να τεκμηριώσει τη θέση ότι ο Ιησούς Χριστός δεν υπήρξε ως ιστορικό πρόσωπο, ή, αν υπήρξε, δεν είχε καμία σχέση με τον θεάνθρωπο, ο μύθος του οποίου προέκυψε ως ένα συνονθύλευμα από άλλες θρησκείες, αστρολογικές δοξασίες και πολιτικές σκοπιμότητες. Προκειμένου ο Joseph να τεκμηριώσει τη θέση αυτή, χρησιμοποιεί συνεχώς την προφορική του αφήγηση για να εκθέτει τα επιχειρήματα του, ενώ οι εικόνες ακολουθούν υποστηρίζοντας και επεξηγώντας τον λόγο του.

Αυτή η πρακτική του σκηνοθέτη-ρήτορα δεν εμφανίζεται συχνά, ίσως γιατί το κύρος του σκηνοθέτη ως επιστήμονα/ειδικού μπορεί εύκολα να αμφισβητηθεί, όπως συνέβη και με το *Zeitgeist* στο οποίο ο λόγος του Joseph έχει δεχθεί κριτική ως αντιεπιστημονικός και συνωμοσιολογικός. Για το λόγο αυτό τις πιο πολλές φορές ο σκηνοθέτης ενός ντοκιμαντέρ επιλέγει να συνθέσει την επιχειρηματολογία του μέσω του λόγου τρίτων, ενώνοντας στο μοντάζ τμήματα συνεντεύξεων εμπειρογνομόνων. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το ντοκιμαντέρ *Agora*, από τη δημοκρατία στις αγορές (Γιώργος Αυγερόπουλος, 2015) μία ταινία η οποία αναπτύσσει τη θέση ότι ο διεθνής καπιταλισμός σε συνδυασμό με την ανεπάρκεια των ελληνικών κυβερνήσεων έφερε μια βαθιά οικονομική, κοινωνική και ανθρωπιστική κρίση στη χώρα. Σε αντίθεση με το *Zeitgeist*, εδώ ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την προφορική αφήγηση (που εκφωνεί ο ίδιος) όχι για να επιχειρηματολογήσει, αλλά για να περιγράψει συνοπτικά και “στεγνά” το ιστορικό πλαίσιο, να εισάγει χαρακτήρες, να γεφυρώσει σκηνές κ.λπ. Η τεκμηρίωση της “αντιμνημονιακής” θέσης της ταινίας αναπτύσσεται κυρίως μέσα από την παρακολούθηση της ζωής ανώνυμων θυμάτων της κρίσης, την καταγραφή εκδηλώσεων κοινωνικής διαμαρτυρίας και την παράθεση συνεντεύξεων με σημαντικούς οικονομικούς αναλυτές και πολιτικούς από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Αξίζει να σημειωθεί ότι στους ομιλητές συγκαταλέγονται πρόσωπα με αποκλίνουσες ιδεολογικές προσεγγίσεις, ακόμη και διαμετρικά αντίθετες απόψεις από αυτήν του σκηνοθέτη, ο οποίος μέσω αυτής της πολυφωνίας επιδιώκει να οργανώσει την επιχειρηματολογία του με ακόμη πειστικότερο τρόπο.

## 2.4 Ερμηνεία της εικόνας

Όπως αναφέρει η ντοκιμαντερίστρια και θεωρητικός Εύα Στεφανή: «ο αφηγητής με ύφος άλλοτε διδακτικό, άλλοτε επεξηγηματικό, άλλοτε ποιητικίζον, σπανίως ουδέτερο και ακόμη σπανιότερα παιγνιώδες, μας καθοδηγεί όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσουμε τις εικόνες» (Στεφανή, 105). Πράγματι το σχόλιο πάνω σε ένα πλάνο μπορεί να καθορίσει αν θα δούμε ένα γεγονός ως ευτυχές ή ατυχές, ένα πρόσωπο ως άγιο ή δαιμονικό και ένα ποτήρι νερό ως μισοάδειο ή μισογεμάτο. Αυτή η λειτουργία του σπικάζ να καθοδηγεί την ερμηνεία μας πάνω στις εικόνες της πραγματικότητας είναι τόσο ισχυρή και κυρίαρχη που μπορεί πολύ εύκολα να εκλαμβάνεται ως μία πατερναλιστική διαμεσολάβηση, μια ενοχλητική παρεμβολή στην εμπειρία του θεατή. Όταν λειτουργούμε ως επιφυλακτικοί ή και καχύποπτοι θεατές αισθανόμαστε ότι ο αφηγητής παραμονεύει πίσω από την οθόνη σαν «ένας κρυμμένος δάσκαλος», όχι μόνο για να επιλέξει τι θα δούμε μέσω του μοντάζ, αλλά επιπλέον για να μας υποβάλλει το πώς πρέπει να το ερμηνεύσουμε εμποδίζοντάς μας να προβούμε στις δικές μας ερμηνείες!

Βέβαια ένας θεατής δεν νιώθει πάντα δυσφορία από το σπικάζ και τη διαμεσολάβηση ενός σχολιαστή, αλλά συνήθως όταν διαφωνεί με το σχόλιο ή με τον τρόπο εκφοράς του. Στη σειρά ντοκιμαντέρ *Χούντα είναι, θα περάσει;* (Φώτος Λαμπρινός, 2011), οι εικόνες επικαίρων από τον καιρό της δικτατορίας σχολιασμένες με το κριτικό και ειρωνικό σπικάζ του Φώτου Λαμπρινού και των συνεργατών του, προσφέρουν στον θεατή μία ανάγνωση των γεγονότων της τότε επικαιρότητας εντελώς αντίθετη σε σχέση με την ανάγνωση στην οποία στόχευε το αυθεντικό προπαγανδιστικό σπικάζ πάνω στις ίδιες εικόνες. Ωστόσο, στη μεταποιημένη αυτή εκδοχή των επικαίρων η κυριαρχία του σπικάζ στην ερμηνεία των εικόνων παραμένει εξίσου καταλυτική και χειριστική, όσο και στην πρωτότυπη μορφή τους. Έτσι κάποιοι σύγχρονοι νοσταλγοί της δικτατορίας ασφαλώς θα ενοχλούνται σήμερα από το σπικάζ του Λαμπρινού και θα το αντιλαμβάνονται ως προπαγανδιστικό λόγο, ενώ το αυθεντικό καθεστωτικό σπικάζ θα το δέχονται ευχάριστα ως αντικειμενική πληροφόρηση. Με την έννοια αυτή το σπικάζ και η συνακόλουθη ερμηνεία της εικόνας μάς ενοχλούν στο βαθμό που αμφισβητούμε την ειλικρίνεια και τις προθέσεις του αφηγητή-κατασκευαστή, την αξιοπιστία της προσέγγισής του και γενικότερα απορρίπτουμε το ύφος και τη ματιά του.

Πολλοί σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ αποκλείουν το σπικάζ από τα εκφραστικά τους μέσα ή έστω προ-σπαθούν με κάθε τρόπο να το αποφύγουν, επικαλούμενοι ιδεολογικούς και ηθικούς λόγους, επειδή δεν θέ-

λουν να διαμορφώσουν μία τέτοιου είδους σχέση με το κοινό τους, μία σχέση δασκάλου-μαθητή, ή ακόμη και δημαγωγού που χειραγωγεί το κοινό του. Οι δημιουργικές πεποιθήσεις κάθε καλλιτέχνη είναι βαθιά προσωπικές και δεν υπάρχει κανείς λόγος να αντικρούονται, όμως στο βαθμό που το δίλημμα τίθεται με ηθικούς όρους αξίζει να σημειώσουμε ως αντίλογο ότι η σκηνοθεσία μοιραία σε ένα βαθμό σημαίνει χειραγώγηση και ότι η ανάληψη μιας θέσης ευθύνης δεν συνεπάγεται την κατάχρηση της εξουσίας που απορρέει από αυτήν. Όπως θα δούμε, στο ύφος και το περιεχόμενο της προφορικής αφήγησης υπάρχουν εναλλακτικές πρακτικές έναντι του εξουσιαστικού σπικάζ ενός παντογνώστη αφηγητή που επιβάλλεται στον θεατή. Στο κάτω κάτω, η χρήση του σπικάζ ίσως να είναι μία πιο «έντιμη» μορφολογική επιλογή από άποψη πολιτικής ορθότητας, καθώς είναι πολύ πιο εύκολο για τον θεατή να εντοπίσει εκεί την ιδεοληψία, την προκατάληψη, και την πρόθεση χειρισμού, από ότι π.χ. σε πιο «δυσανάγνωστα» στυλιστικά στοιχεία όπως στη φωτογραφία ή στο μοντάζ.

Από την άλλη μεριά, το κινηματογραφικό κοινό δεν έπαψε ποτέ να θέλγεται στη μεγάλη του πλειοψηφία από ισχυρούς αφηγητές που με όλους τους μηχανισμούς που έχουν στη διάθεσή τους χειρίζονται τα συναισθήματα και τις ιδέες του. Οι θεωρητικοί προβληματισμοί που έχουν ως αφετηρία τη χρήση του υφολογικού στοιχείου του σπικάζ σχετίζονται εν τέλει με την επιδίωξη της ομιχλώδους έννοιας της αντικειμενικότητας και την ελαχιστοποίηση της διαμεσολάβησης του σκηνοθέτη. Γι' αυτό ίσως και κάποιοι από τους πιο χαρισματικούς σκηνοθέτες έλυσαν το γόρδιο δεσμό γύρω από το σπικάζ επιδιώκοντας με τη χρήση του ακριβώς το αντίθετο: την ανάδειξη της υποκειμενικότητας.

## 2.5 Ενίσχυση υποκειμενικότητας

Σε μια προσωπική ταινία, η οποία τολμά να «μιλά» με τρόπο αποκάλυπτα υποκειμενικό, όπως π.χ. σε ένα κινηματογραφημένο ημερολόγιο, ο ντοκιμαντερίστας, αν δεν είναι το κύριο πρόσωπο της ιστορίας το οποίο αυτοβιογραφείται, είναι τουλάχιστον ένας από τους κύριους χαρακτήρες και η παρουσία της φωνής του τονίζει αυτή την υποκειμενικότητα. Στην *Αγέλαστο πέτρα* (Φίλιππος Κουτσάφτης, 2000) η φωνή του σκηνοθέτη μας συνδέει μαζί του και μας μεταφέρει πειστικά το πάθος του και την εμμονή του για την Ελευσίνα την οποία κινηματογραφεί επί δέκα χρόνια. Παρόμοια στην *Πρώτη μου φορά* (Μαρία Λεωνίδα, 2008) η σκηνοθέτιδα κινηματογραφεί τον εαυτό της και τέσσερις ακόμα γυναίκες καθώς ζουν για πρώτη φορά την εμπειρία της εγκυμοσύνης. Αν και το πρόσωπό της σκηνοθέτιδας-αφηγήτριας δεν εμφανίζεται στην ταινία, η ελικρίνεια του λόγου της στο σπικάζ την καθιστούν ένα χαρακτήρα που κατανοούμε σε βάθος.

Γενικότερα στις ταινίες που θέλουν να προσδιορίζονται ως «δημιουργικά ντοκιμαντέρ», μετά τη δεκαετία του 1960, η χρήση της φωνής του σκηνοθέτη στο σπικάζ εξελίχθηκε σε μία συνηθισμένη σύμβαση. Τα παραδείγματα από τη διεθνή φιλομογραφία είναι πάρα πολλά και αφορούν ταινίες με εντελώς διαφορετικά θέματα με κοινό όμως παρονομαστή την ανάγκη του σκηνοθέτη να «υπογράψει» με τον τρόπο αυτό την αφήγηση, αποφεύγοντας την απρόσωπη εξουσιαστική χροιά μιας φωνής άγνωστης προέλευσης, αλλά και προσθέτοντας μια διάσταση υποκειμενικότητας και συμμετοχής του αφηγητή σαν χαρακτήρα στο δράμα. Υπάρχουν σκηνοθέτες που χρησιμοποιούν συστηματικά τη φωνή τους στο έργο τους όπως ο Werner Herzog (π.χ. στο *Grizzly man*, 2005 κ.α.), ο Nick Broomfield (π.χ. στο *Aileen, Life and death of a serial killer*, 2003 κ.α.), ο Michael Moore (π.χ. *Roger and me*, 1989 κ.α.), ενώ η χρήση του προσωπικού σπικάζ είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη στις περιπτώσεις αναγνωρισμένων σκηνοθετών σε μεμονωμένες ταινίες ντοκιμαντέρ π.χ. *Το αλάτι της γης* ή το *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 2015 και 1985 αντίστοιχα), *A letter to Elia* (Martin Scorsese, 2010) αλλά και σε τηλεοπτικές σειρές «δημιουργικού» ντοκιμαντέρ π.χ. *Phantom India* (Louis Malle 1969), *Flying: Confessions of a free woman* (Jennifer Fox, 2006) κ.α.

## 2.6 Εσωτερικός μονόλογος

Ο λόγος σε voice over είναι ένας προφορικός λόγος τον οποίο ποτέ δεν βλέπουμε να αρθρώνεται, γι' αυτό συχνά μπορεί να προσλαμβάνεται και ως εσωτερικός μονόλογος, δίνοντας την εντύπωση στον θεατή ότι ακούει τις σκέψεις των χαρακτήρων. Μία τέτοια διείσδυση στην υποκειμενικότητα επιτυγχάνεται στην πράξη αρκετά εύκολα, αν χρησιμοποιήσει κανείς τον ήχο μιας συνέντευξης πάνω σε πλάνα του χαρακτήρα σε κάποια στιγμή που δεν μιλάει π.χ. κοιτάζει κάπου απροσδιόριστα, περπατάει, δουλεύει κλπ. Αυτή η τεχνική δίνει τη δυνατό-

---

τητα στον θεατή να συνδεθεί πιο άμεσα με ένα χαρακτήρα, να ταυτιστεί μαζί του, ενώ προσδίδει μια θέρμη στην έκθεση του προσώπου η οποία πιθανότατα να μην υπήρχε στο πρωτογενές υλικό της συνέντευξης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της ευρύτατα διαδεδομένης τεχνικής μπορεί κανείς να δει στην χρήση των συνεντεύξεων στην ταινία *Pina* (Wim Wenders, 2011) ή στο λόγο του Nick Cave στο *20.000 Days on Earth* (Ian Forsyth, Jane Pollard, 2014).

Μία από τις συχνότερες αναφορές και πιο εμβληματικές περιπτώσεις ντοκιμαντέρ που αξιοποιούν τη λειτουργία του σπικάζ σαν καταγραφή της εσωτερικής σκέψης είναι το *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983), μια ταινία που μοιάζει με κινηματογραφικό ημερολόγιο. Εκεί προσωπικές σκέψεις και εντυπώσεις του Marker από τα ταξίδια του στην Ιαπωνία τη Γουινέα, τις ΗΠΑ κλπ. διαδέχονται η μία την άλλη σε ελεύθερους συνειρμούς που παραβιάζουν τις συμβάσεις της γραμμικής συνέχειας. Η φωνή στην προφορική αφήγηση ανήκει σε μία γυναίκα που διαβάζει τα γράμματα που υποτίθεται ότι της έστειλε ένας επινοημένος χαρακτήρας – alter ego του σκηνοθέτη Marker, κάποιος οπερατέρ με το όνομα Sandor Krasna, από τα ταξίδια του ανά τον κόσμο. Σαν θεατές παρακολουθούμε τον εσωτερικό μονόλογο της γυναίκας η οποία διαβάζει στις επιστολές τις εσωτερικές σκέψεις του Marker! Ενδεικτική είναι η αρχή της αφήγησης: «Η πρώτη εικόνα για την οποία μου μίλησε ήταν από τρία παιδιά σε ένα δρόμο στην Ισλανδία το 1965. Είπε ότι γι' αυτόν ήταν η εικόνα της ευτυχίας και ότι πολλές φορές προσπάθησε να τη συνδέσει με άλλες εικόνες αλλά ποτέ δε λειτούργησε. Μου έγραψε: Μια μέρα θα χρειαστεί να τη βάλω στην αρχή μιας ταινίας μόνη της με μαύρη αμόρσα, αν δεν δουν την ευτυχία στην εικόνα, τουλάχιστον θα δουν το μαύρο».

## 2.7 Αναβίωση φωνών από το παρελθόν

Διαβάζοντας τα ημερολόγια, τις επιστολές, τις εφημερίδες και γενικά τα κείμενα ανθρώπων από το παρελθόν, ο λόγος τους αναβιώνει και τους «συναντούμε» ξανά στον ενεστώτα χρόνο της κινηματογραφικής διήγησης. Αυτή η τεχνική μπορεί να δώσει πνοή σε παλιές φωτογραφίες, υλικό αρχείου, αντικείμενα, τοπία και να φέρει ζωντανά στο προσκήνιο μια ιστορία που συνέβη αιώνες πριν. Η πιο προβεβλημένη περίπτωση μελέτης σε αυτή την προσέγγιση είναι ίσως η φιλομογραφία του πολυβραβευμένου Αμερικανού σκηνοθέτη Ken Burns που περιλαμβάνει ντοκιμαντέρ για όλα σχεδόν τα μεγάλα κεφάλαια της νεότερης ιστορίας των ΗΠΑ. Διαφορετικοί ηθοποιοί στις ταινίες του αναλαμβάνουν να ερμηνεύσουν διαφορετικά ιστορικά πρόσωπα μέσα από αποσπάσματα του λόγου τους τα οποία διασώζονται σε κείμενα. Η οικεία αυτή τεχνική μπορεί μερικές φορές να σηκώσει το βάρος μιας ολόκληρης ταινίας. Στην ελληνική φιλομογραφία, η ταινία *Γράμματα απ' την Αμερική* (Λάκης Παπαστάθης, 1972) βασίζεται εξολοκλήρου στις καρτ-ποστάλ που επί πενήντα χρόνια έστειλε ένα Έλληνας μετανάστης των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στους δικούς του στην πατρίδα.

## 2.8 Εστίαση του βλέμματος

Όλοι έχουμε παρακολουθήσει αθλητικούς αγώνες στην τηλεόραση όπου το σπικάζ του αθλητικού ανταποκριτή περιγράφει ακριβώς όσα βλέπουμε, αλλά συγχρόνως τους δίνει έμφαση, αναδεικνύει με την έμπειρη ματιά του λεπτομέρειες που αλλιώς θα μας διέφευγαν, ενώ ζωντανεύει δραματικά αυτό που πιθανώς να μας φαινόταν ένα ανιαρό θέαμα. Με το σπικάζ επίσης μπορούμε να καθοδηγήσουμε το βλέμμα του θεατή, ώστε να εστιάσει πέρα από το προφανές σε κάτι που εκτυλίσσεται σε ένα δεύτερο επίπεδο, έξω από την κύρια δράση του πλάνου. Με τον τρόπο αυτό μπορούμε να αξιοποιήσουμε τον πλούτο των πληροφοριών που μπορεί να κρύβει κάποιο φιλμ αρχείου. Για παράδειγμα, στη σειρά της ΕΡΤ *Αναζητώντας τη χαμένη εικόνα*, το σπικάζ του Λάκη Παπαστάθης «δυλίζει» το πολύτιμο υλικό αρχείου αναδεικνύοντας στοιχεία όπως τη γλώσσα του σώματος των ανθρώπων που απεικονίζονται, ενδυματολογικές λεπτομέρειες, χειρονομίες, αλλά και κτίρια, αντικείμενα, επιγραφές, μέχρι και στοιχεία που αφορούν τον οπερατέρ πίσω από την κάμερα και σχόλια για τρόπο της λήψης των πλάνων. Παρόμοια στο *Room 237* (Rodney Ascher, 2012) θαυμαστές της ταινίας *η Λάμψη* (Kubrick, 1980) μάς υποδεικνύουν με το σπικάζ τους κρυμμένα συμβολικά στοιχεία στο ντεκόρ της ταινίας του Kubrick, που συνηγορούν (κατ' αυτούς) ότι η ταινία είναι αλληγορική και φέρει διάφορα έντεχνα κρυμμένα νοήματα.

## 2.9 Εξοικονόμηση χρόνου και μέσων

Όπως και κάθε άλλος εκθετικός μηχανισμός, η χρήση της προφορικής αφήγησης μπορεί να εξοικονομήσει πόρους και χρόνο στην παραγωγή, καθώς οι απαιτήσεις κινηματογραφικής κάλυψης μειώνονται σημαντικά. Όταν το σπικάζ οδηγεί την εικόνα, ο ρόλος των λήψεων υποβαθμίζεται σε μία συνοδευτική, επεξηγηματική λειτουργία, έτσι τα πλάνα μπορούν π.χ. να είναι βουβά (να μην υπάρχει ηχολήπτης στο γύρισμα) ή να μην θηρεύουν την ιδανική στιγμή, ούτε να επιδιώκεται μεγάλη κάλυψη (λιγότερος χρόνος γυρισμάτων), περιορίζοντας αντίστοιχα τις δυνατότητες σύνθεσης στο μοντάζ (λιγότερος χρόνος μοντάζ). Σε πολλές περιπτώσεις η παραγωγή βασισμένη στο σπικάζ θα μπορούσε να αποφύγει πολυδάπανα γυρίσματα εκτός έδρας και να προκρίνει τη χρήση συνοδευτικών εικόνων αρχείου ή ερασιτεχνικού υλικού, φωτογραφιών κ.ο.κ.

Όλα τα παραπάνω δεν θα πρέπει να μας οδηγήσουν στη γενίκευση ότι μία ταινία στην οποία το σπικάζ «οδηγεί» την αφήγηση έχει μικρότερο κόστος ή μειωμένο αισθητικό ενδιαφέρον σε σχέση με μία ταινία παρατήρησης – πιθανότατα να ισχύει και το αντίθετο. Η συμπύκνωση της πληροφορίας που προκαλεί το σπικάζ μπορεί να πολλαπλασιάζει τον αριθμό των σκηνών, τους χώρους και τις δράσεις των γυρισμάτων, ενώ οι τεχνικές και αισθητικές απαιτήσεις σε μία σκηνή έκθεσης είναι υψηλότερες από μία σκηνή παρατήρησης όπου σε μεγάλο βαθμό ένα τραχύ, «ντοκιμαντερίστικο» αποτέλεσμα δικαιολογείται από τις συνθήκες.

## 2.10 Διευκόλυνση της μεταφοράς σε άλλη γλώσσα

Σε μια εποχή που η παραγωγή μίας ταινίας ντοκιμαντέρ βασίζεται όλο και περισσότερο στη διεθνή χρηματοδότηση και διανομή, η ευκολία πρόσληψης της ταινίας από το ξενόγλωσσο κοινό είναι ένα ουσιαστικό πλεονέκτημα για την πορεία της. Η προφορική αφήγηση μπορεί πολύ εύκολα, οικονομικά και με καλά αισθητικά αποτελέσματα να αντικατασταθεί από το αντίστοιχο ξενόγλωσσο σπικάζ, ικανοποιώντας τις προτιμήσεις ξένων θεατών, π.χ. Γάλλων ή Γερμανών, που συνηθίζουν να παρακολουθούν, ιδιαίτερα στην τηλεόραση, ξένες ταινίες σε μεταγλώττιση, χωρίς υπότιτλους.

## 3. Μορφές προφορικής αφήγησης στα τρία πρόσωπα

Το ύφος και το περιεχόμενο του λόγου στο σπικάζ διαφέρει ανάλογα με το είδος και την προσέγγιση της ταινίας. Ένα κείμενο σπικάζ μπορεί να είναι γραμμμένο σε ύφος σοβαρό, χιουμοριστικό, αυστηρό, ελαφρύ, λυρικό κ.ο.κ. αντανακλώντας το γενικότερο ύφος της ταινίας, καθορίζοντας τελικά την ίδια τη «φωνή της ταινίας», τη φωνή του δημιουργού της. Ο κειμενογράφος του σπικάζ μπορεί να επιλέξει να «μιλήσει» σε α', β' ή γ' πρόσωπο.

Το σπικάζ σε γ' πρόσωπο αποτελεί την πιο συνηθισμένη μορφή της προφορικής αφήγησης και προτιμάται σε ντοκιμαντέρ που στοχεύουν στο να πληροφορήσουν, να εκπαιδεύσουν ή να τεκμηριώσουν ένα θέμα π.χ. επιστημονικό. Ας πάρουμε ένα τυχαίο απόσπασμα από το επεισόδιο για τον Μέγα Αλέξανδρο της τηλεοπτικής σειράς *Μεγάλοι Έλληνες* (Γιώργος Κολόζης, 2009): «Εδώ σε αυτό το χώρο, στη σχολή του Αριστοτέλη, στα 13 του χρόνια, ο Αλέξανδρος διδάσκεται όλες τις γνωστές επιστήμες από τον σπουδαίο φιλόσοφο. Ο Αλέξανδρος αποστηθίζει αποσπάσματα από την *Ιλιάδα*, θαυμάζει τον Ευρυπίδη και λατρεύει τον Πίνδαρο». Η χρήση του γ' προσώπου στο παραπάνω απόσπασμα προσδίδει ένα τόνο αντικειμενικότητας και ιστορικής βεβαιότητας σε όσα λέγονται. Στον αντίποδα αυτής της βεβαιότητας το γ' πρόσωπο για κάποιους θεατές μπορεί να έχει και συμπαράδηλώσεις επιστημότητας, αυθεντίας και διάθεσης χειραγώγησης του θεατή. Πώς τεκμηριώνεται (αναρωτιέται ο κακόπιστος θεατής) ότι ο 13χρονος Μέγας Αλέξανδρος «λατρεύει τον Πίνδαρο»; Ποια είναι η αυθεντία που μιλά για τη μαθητική ζωή του Μέγα Αλέξανδρου; Όταν στους τίτλους τέλους της ταινίας δει κανείς τους αξιόλογους συντελεστές της, τον σεναριογράφο, τους επιστημονικούς συμβούλους, τον ηθοποιό-εκφωνητή θα αρχίσει να συνδυάζει πρόσωπα με αυτή την απρόσωπη ανδρική φωνή την οποία όμως μέχρι τότε θα αντιλαμβάνεται με επιφύλαξη – σύμφωνα με την κινηματογραφική αργκό – ως «φωνή του Θεού». Η ειρωνική έκφραση αυτή, η οποία χρησιμοποιήθηκε προπολεμικά για να σχολιάσει την αρρενωπή φωνή των αμερικανικών ραδιοφωνικών επικαίρων «March of time», αποδίδει μέχρι σήμερα εύστοχα την αίσθηση αναμφισβήτητου κύρους που επιβάλλει στον θεατή το σπικάζ σε γ' πρόσωπο από έναν παντογνώστη αφηγητή του οποίου η ταυτότητα μας είναι άγνωστη.

Η απρόσωπη φωνή που μιλά σε γ' πρόσωπο υπήρξε ο κυρίαρχος κανόνας για τις ταινίες ντοκιμαντέρ της περιόδου 1930-1960, όταν η εγγραφή σύγχρονου ήχου σε εξωτερικούς χώρους ήταν ακόμη πρακτικά αδύ-

νατη. Με διαφορετικό ύφος, η απρόσωπη αυτή φωνή έχει συνδεθεί με κλασικά ντοκιμαντέρ, όπως ενδεικτικά το *Γη χωρίς ψωμί* (Louis Bunuel, 1932), το *Night mail* (Alberto Cavalcanti, 1935) ή το *Νύχτα και Καταχνιά* (Alain Resnais, 1955) εκφωνώντας στις δυο τελευταίες περιπτώσεις κείμενα σπουδαίων λογοτεχνών.

Αν και λόγω της μακράς προΐστορίας της τεχνικής αυτής, συχνά τη συνδυάζουμε με ένα πομπώδες και σοβαροφανές ύφος, η φωνή ενός άγνωστου αφηγητή που μιλάει σε γ' πρόσωπο τις περισσότερες φορές τείνει να είναι μία μάλλον ουδέτερη πηγή πληροφόρησης, που προσπαθεί να μείνει διακριτική στη διαμεσολάβησή της και να μην εγείρει ερωτήματα γύρω από το «ποιος μιλάει» και «γιατί». Αυτό το ουδέτερο, αφανές αποτέλεσμα είναι που την καθιστά την κυρίαρχη επιλογή για το μεγάλο αριθμό πληροφοριακών ντοκιμαντέρ που παράγονται στις μέρες μας. Το ύφος του λόγου του σπικάζ βέβαια έχει αλλάξει πολύ με την πάροδο των γενεών, ο στόμφος έχει υποχωρήσει, ενώ προκειμένου να μετριάζεται η μεταφυσική εντύπωση της ασώματου «φωνής του Θεού» ο θεατής συχνά συναντά τον αφηγητή ως χαρακτήρα στην εικόνα της ταινίας πριν εκτεθεί στη φωνή του στον ήχο. Για παράδειγμα, είναι συνηθισμένο να βλέπουμε τον παρουσιαστή-ερευνητή ενός επιστημονικού ντοκιμαντέρ σε ένα στιγμιότυπο παρατήρησης ή σε ένα stand-up (δηλαδή σε ένα πλάνο στο οποίο απευθύνεται στον φακό), πριν αρχίσουμε να ακούμε τη φωνή του στο σπικάζ.

Η σειρά ντοκιμαντέρ *Θεσσαλονίκης αιώνας* (ET3, 2000) παρουσίαζε την ιστορία της πόλης ανά δεκαετία χρησιμοποιώντας σπικάζ σε γ' πρόσωπο, γραμμένο και εκφωνημένο από τον συγγραφέα Πάνο Θεοδωρίδη. Όταν μου προτάθηκε να σκηνοθετήσω δύο επεισόδια της σειράς δέχτηκα αμέσως γιατί ο λόγος του Θεοδωρίδη μου ασκούσε ήδη μια γοητεία, καθώς συνδύαζε μία ρηξικέλευθη και προκλητική ανάγνωση της ιστορίας με ένα σαρδόνιο ύφος που ανακάτευε λόγιες, αρχαϊζουσες εκφράσεις με μια «βρώμικη» βιωματική διάλεκτο της πιάτσας. Όταν όμως είδα τις άλλες ταινίες που βρίσκονταν στο στάδιο του μοντάζ, ένιωσα μία απογοήτευση από το σπικάζ του συγγραφέα. Σύντομα κατάλαβα ότι, ενώ η δύναμη του λόγου του Θεοδωρίδη βρισκόταν στην ιδιαιτερότητα του ύφους και την υποκειμενικότητά του, η τριτοπρόσωπη αφήγηση και η αφάνειά του, μας παρέπεμπαν σε έναν ανώνυμο και αντικειμενικό αφηγητή, έναν ουδέτερο ρόλο για τον οποίο ο Θεοδωρίδης ήταν πραγματικά ακατάλληλος.

Αποφάσισα να ενθαρρύνω κάποια δική του αυτοβιογραφική αναφορά στην αρχή της ταινίας χρησιμοποιώντας το α' πρόσωπο, και παράλληλα να εμφανίζω σε τακτά διαστήματα τον ίδιο να οδηγεί το αυτοκίνητο στην πόλη, να κοιτάζει φωτογραφίες, να ηχογραφεί το σπικάζ κλπ. Με τον τρόπο αυτό επιχείρησα να δώσω ένα πρόσωπο στην άορατη φωνή του και να τον τοποθετήσω στο κέντρο της αφήγησης, στη μόνη θέση που του ταίριαζε...

Το σπικάζ σε β' πρόσωπο χρησιμοποιείται πολύ σπάνια, όπως άλλωστε και στη λογοτεχνία, αλλά προσφέρει πολύ δυνατές σκηνές. Η χρήση του β' ενικού ή β' πληθυντικού προσώπου μπορεί να επιτύχει τη μέγιστη αμεσότητα, καθώς απευθύνεται σε έναν θεατή, ή σε όλο το κοινό χρησιμοποιώντας το «εσύ», ή το «εσείς». Ένα παράδειγμα, από τον κινηματογράφο μυθολογίας αυτή τη φορά, βρίσκεται στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας *Europa* (Lars von Trier, 1991). Επάνω σε ένα μονότονο πλάνο γραμμών τρένου (σε λούπα) ακούγεται η υποβλητική φωνή του Max von Sydow να υπνωτίζει το κοινό: «Θα ακούσεις τώρα τη φωνή μου. Η φωνή μου θα σε βοηθήσει και θα σε οδηγήσει βαθύτερα στην Ευροπα. Κάθε φορά που ακούς τη φωνή μου, με κάθε λέξη και κάθε αριθμό θα φτάνεις σε ένα βαθύτερο επίπεδο...Θα μετρήσω τώρα από το 1 έως το 10...1...»

Η αφήγηση σε β' πρόσωπο σπάνια χρησιμοποιεί το «εσύ» για να απευθυνθεί στους ίδιους τους θεατές – συνήθως απευθύνεται σε κάποιον άλλο χαρακτήρα. Στην ταινία ντοκιμαντέρ *Fog of war* (Errol Morris, 2003) ο πρώην υπουργός άμυνας των ΗΠΑ Robert McNamara, σε προχωρημένη ηλικία κάνει έναν αυτοκριτικό απολογισμό της δράσης του στο Πεντάγωνο και της εμπλοκής του στις μεγαλύτερες πολεμικές συρράξεις του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα. Η αφήγησή του έχει τη μορφή ρητορικών μαθημάτων που απευθύνει σε β' πρόσωπο μάλλον στον ίδιο του τον εαυτό: «Μην κάνεις το ίδιο λάθος δύο φορές. Όλοι κάνουμε λάθη, ίσως κάναμε το ίδιο λάθος τρεις φορές, τέσσερις ή πέντε. Με τα πυρηνικά όπλα δεν θα υπάρξει περίοδος εκμάθησης. Αν κάνεις ένα λάθος θα καταστρέψεις έθνη!». Ένα άλλο παράδειγμα από την κλασική φιλομορφία ντοκιμαντέρ είναι το σπικάζ της ταινίας *Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1945) γραμμένο από τον συγγραφέα E.M. Forster. Η ταινία είναι ένα λυρικό χρονικό του πολέμου στα μετόπισθεν, ενώ το σπικάζ σε β' πρόσωπο έχει τη μορφή λόγου που απευθύνεται σε ένα μωρό που γεννήθηκε την ημέρα της πέμπτης επετείου από την είσοδο της Μεγάλης Βρετανίας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο: «Ήταν 3 Σεπτεμβρίου 1944 όταν γεννήθηκες... Χιλιάδες μωρά γεννήθηκαν εκείνη την ημέρα αλλά εσύ είσαι ένα από τα τυχερά, είσαι ζωντανός, υγιής και έχεις γονείς να



σε φροντίζουν... Παρόλα αυτά κινδυνεύεις, κινδυνεύεις Τιμ γιατί γύρω σου εξελίσσεται ο χειρότερος πόλεμος στην ιστορία». Τέλος, στα *Ημερολόγια Αμνησίας* (Στέλλα Θεοδωράκη, 2012) η σκηνοθέτης αντικρίζει μετά από χρόνια εικόνες από το παρελθόν της σε παλιά *super8* φιλμ που είχε τραβήξει η ίδια τη δεκαετία του '80 και τις αντιπαράβαλλει με σύγχρονες δικές της καταγραφές της Ελλάδας της οικονομικής κρίσης (2010-2011). Πάνω στο κολλάζ αυτών των εικόνων, η σκηνοθέτης εκθέτει σκέψεις, αναμνήσεις, εντυπώσεις σε ένα σπικάζ σε β' πρόσωπο που απευθύνεται σε έναν παλιό της φίλο.

Όταν ο αφηγητής επιλέγει να μιλήσει με σπικάζ σε **α' πρόσωπο**, χρησιμοποιώντας το «εγώ», καλλιεργείται μία σχέση αβίαστης αμεσότητας με τους θεατές, μία εντύπωση ότι ο αφηγητής βρίσκεται ανάμεσά τους και σχολιάζει τις εικόνες. Ο λόγος σε **α' πρόσωπο** χαρακτηρίζεται από περισσότερη προφορικότητα και οικειότητα, ενώ ο τόνος είναι λιγότερο επίσημος, αντικειμενικός και σίγουρος.

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση μπορεί να αποδίδεται είτε στον ίδιο τον κατασκευαστή της ταινίας είτε σε κάποιο χαρακτήρα του έργου. Η πρώτη περίπτωση, στην οποία ο κινηματογραφιστής μιλά απευθείας στο κοινό του, αποτελεί ένα από τα πιο γνώριμα αναγνωριστικά «σημεία» των ντοκιμαντέρ «του δημιουργού», όπου η υποκειμενική οπτική προτάσσεται έναντι της αντικειμενικότητας. Η αφήγηση δεν μεταφέρει τότε μόνο πραγματολογικές πληροφορίες για τον κόσμο, αλλά, όπως σε ένα ημερολόγιο, αποκαλύπτει και τη ματιά του αφηγητή, τις προθέσεις του, τα συναισθήματά του και την εξέλιξή τους στην πορεία της διήγησης. Ο αφηγητής του σπικάζ σε πρώτο πρόσωπο αναβαθμίζεται με τον τρόπο αυτό σε χαρακτήρα, ο οποίος βάσει των απαιτήσεων της αριστοτελικής αφήγησης θα πρέπει να μεταβάλλεται στο χρόνο. Αυτή η έκθεση προσωπικών συναισθημάτων και σκέψεων προϋποθέτει από τον σκηνοθέτη την καλλιτεχνική τόλμη ενός ερμηνευτή, ενός performer που αποκαλύπτεται στο έργο του. Αν και πολλοί σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ διαθέτουν αυτή την εξωστρέφεια, υπάρχουν και πολλοί που δεν διαθέτουν την ανάλογη ιδιοσυγκρασία, οι οποίοι προτιμούν με κάθε κόστος να μένουν κρυμμένοι πίσω από την κάμερα. Πιθανόν με την επιλογή τους να θέλουν να αποφύγουν έναν υπαρκτό κίνδυνο: να προσληφθεί το σπικάζ του σκηνοθέτη ως ένα δείγμα υφέρποντα ναρκισσισμού.

Ο λόγος σε πρώτο πρόσωπο μπορεί όμως να αποδίδεται και σε κάποιο χαρακτήρα, όπως π.χ. στον συγγραφέα μίας επιστολής ή ενός ημερολογίου. Η ταινία *About a son* (A. J. Schnak, 2006), για παράδειγμα, συντίθεται από αυτοβιογραφικές αφηγήσεις σε πρώτο πρόσωπο του Kurt Cobain, συνθέτη και τραγουδιστή του ροκ συγκροτήματος Nirvana, ενώ το κλασικό *Song of Ceylon* (B. Wright, 1934) βασίζεται στο ημερολόγιο του ταξιδιού ενός Άγγλου περιηγητή του 17ου αιώνα στη Σρι Λάνκα.

#### 4. Το γράψιμο του κειμένου

Το σπικάζ, αν και είναι ένα είδος προφορικού λόγου, γράφεται πρώτα σε κείμενο προκειμένου στη συνέχεια να διαβαστεί σε ένα στούντιο ηχογράφησης. Το κείμενο αυτό συνήθως δεν έχει αυθύπαρκτη λογοτεχνική αξία, παρά αποτυπώνει ένα ενδιάμεσο στάδιο, αποτελεί ένα σεναριακό στοιχείο το οποίο θα ερμηνευθεί και θα ενταχθεί στην ταινία. Ένα καλό κείμενο σπικάζ, αν απομονωθεί από τις εικόνες και τους άλλους ήχους που συνθέτουν το περιβάλλον στο οποίο «φυτεύεται», μπορεί να ηχεί παράξενο, να μην γίνεται επαρκώς κατανοητό ή να παρερμηνεύεται. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το σενάριο των ντοκιμαντέρ που οδηγούνται από την προφορική αφήγηση συχνά παίρνει τη μορφή ενός κειμένου σε δύο στήλες, όπου στη μια στήλη γράφεται το κείμενο του σπικάζ, ενώ στην άλλη περιγράφονται οι εικόνες που το συνοδεύουν κάθε στιγμή.

Ανάλογα με το είδος και τη μεθοδολογία που προκρίνεται, το σπικάζ μπορεί να γραφτεί σε κάθε φάση της παραγωγής, από την ανάπτυξη ως το τέλος του μοντάζ. Σε πολλές περιπτώσεις το σπικάζ γράφεται εκ των υστέρων, εμπλουτίζοντας το νόημα των εικόνων, ενώ άλλες φορές η συγγραφή του προηγείται και οι εικόνες συλλέγονται βάσει αυτού. Τις περισσότερες φορές πάντως το τελικό κείμενο του σπικάζ δεν οριστικοποιείται παρά μετά από αλληπάλληλες γραφές και δοκιμές στο μοντάζ. Το ερώτημα του ποιος γράφει το σπικάζ είναι εξίσου σύνθετο. Στην πράξη μπορεί να είναι ο ερευνητής, ο σκηνοθέτης, κάποιος εξωτερικός κειμενογράφος ή και οποιοσδήποτε συνδυασμός των παραπάνω. Ο συγγραφέας του σπικάζ πάντως, δεν αρκεί να γνωρίζει καλά το θέμα ή την ιστορία της ταινίας και να χειρίζεται εξίσου καλά την τέχνη του προφορικού λόγου, αλλά χρειάζεται επίσης να αντιλαμβάνεται σε ένα βαθμό και την κινηματογραφική γλώσσα, ώστε να υπολογίζει τη συνέργεια των ήχων και των εικόνων στη δημιουργία του νοήματος. Η συναίσθηση του συμπληρωματικού ρόλου της προφορικής αφήγησης είναι αναγκαία για να πετύχει κανείς μια αρμονική σύνθεση, με πληρότητα, οικονομία και σεβασμό στις υπόλοιπες κινηματογραφικές προσλαμβάνουσες. Με την έννοια αυτή, ασφαλώς η συγγραφή του κειμένου είναι μια υπόθεση που αφορά κύρια την τέχνη του λόγου, αξίζει όμως να επισημάνουμε

---

εδώ κάποιες βασικές αρχές, ειδικές για το σπικάζ, που χωρίς να αποτελούν απαράβατους κανόνες, συνιστούν δόκιμες πρακτικές.

## Απλότητα λόγου

Ο λόγος του σπικάζ είναι καταρχήν προφορικός λόγος που απευθύνεται σε ευρύ και όχι ειδικό κοινό, γι' αυτό και η προφορικότητα και η ευκολία πρόσληψης θεωρούνται από τις κύριες αρετές του κειμένου. Με την έννοια αυτή ένα κείμενο το οποίο προσφέρεται για δημοσίευση, μάλλον θα χρειαστεί αναθεώρηση για να γίνει ο λόγος του πιο προφορικός. Ο βασικός στόχος για την προφορική αφήγηση είναι να γίνεται εύκολα κατανοητή καθώς, τουλάχιστον στα «παραδοσιακά» μέσα προβολής, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, δεν υπάρχει η δυνατότητα να γυρίσει κανείς πίσω, να ξαναπαρακολουθήσει κάτι που λέχθηκε προκειμένου να λύσει τις απορίες του. Αν ο θεατής δυσκολευτεί να παρακολουθήσει την αφήγηση σε ένα-δύο σημεία, πιθανότατα να εγκαταλείψει μετά από λίγο ολότελα την προσπάθεια. Οι προτάσεις, λοιπόν, είναι συνήθως σύντομες για να είναι εύληπτες και χρησιμοποιούν απλή, καθημερινή γλώσσα. Οι δύσκολες εκφράσεις, η εξειδικευμένη ορολογία ή η περίπλοκη σύνταξη αποφεύγονται.

Αν και ήδη γραμμένος, ο λόγος του σπικάζ συνήθως προσπαθεί να αποκρύψει αυτή την πλευρά της κατασκευής του και να πείσει για τον δήθεν αυθόρμητο, προφορικό χαρακτήρα του. Ο πιο απλός τρόπος να ελέγξει κανείς την προφορικότητα του κειμένου είναι να το εκφωνεί, να το ερμηνεύει καθώς το γράφει. Το λόγο ύφος το οποίο σε παλαιότερες εποχές εμφανιζόταν συχνά στο σπικάζ, στις μέρες μας αποφεύγεται, όχι μόνο ως δυσνόητο, αλλά και επειδή τείνει να μεγαλώσει την απόσταση ανάμεσα στον θεατή και τον «ανώτερο» αφηγητή, δημιουργώντας ένα κλίμα επισημότητας και υποταγής στην αυθεντία που αποθαρρύνει μεγάλο μέρος του κοινού.

## Αμεσότητα

Η κινηματογραφική αναπαράσταση προσφέρεται για να ξαναζωντανέψει γεγονότα από το μακρινό ως και το πιο πρόσφατο παρελθόν και να τα μεταφέρει όλα στο εδώ και το τώρα. Πολλές φορές χρησιμοποιείται στο σπικάζ ο ενεστώτας, ακριβώς για να εντείνει αυτή την αμεσότητα και την επιτακτικότητα της ρέουσας ιστορίας, ενώ συχνά αναφέρονται προσδιορισμοί όπως «εδώ», «τώρα», «σε λίγη ώρα», «λίγα μέτρα πιο πέρα» κοκ. Π.χ. «η τίγρης παραμονεύει πίσω από τους θάμνους καθώς η ζέμπρα πλησιάζει...». Άλλοτε πάλι ο αφηγητής επιλέγει να μη μιλάει στον παρόντα χρόνο της εικονιζόμενης δράσης, αλλά στο παρόν της προβολής, χρησιμοποιώντας χρόνο αόριστο. Ο αόριστος εξασφαλίζει μία αίσθηση αντικειμενικότητας ή επιστημονικής ορθότητας απέναντι στην ερμηνεία των εικόνων, υιοθετώντας ένα ύφος δοκιμίου που στοχεύει στην έγκυρη πληροφόρηση αντί της απενοχοποιημένης διασκέδασης, π.χ. «η τίγρης παρέμεινε κρυμμένη πίσω από τους θάμνους για πέντε λεπτά, ενώ η απόσταση της από τη ζέμπρα μειώθηκε στα εβδομήντα μέτρα».

Η χρήση της ενεργητικής φωνής, αντί της παθητικής, επίσης προσδίδει ένταση και αμεσότητα στην προφορική αφήγηση. Στην ενεργητική φωνή τονίζεται το υποκείμενο της πράξης και αμέσως τα γεγονότα αποκτούν δραματικό ενδιαφέρον, π.χ. «η αεροσυνοδός μεταφέρει το μόσχευμα καρδιάς στο αεροπλάνο με προορισμό την Αθήνα. Ο εφημερεύων γιατρός ενημερώνει τον υποψήφιο λήπτη για την επικείμενη εγχείρηση». Στην παθητική φωνή το ενδιαφέρον περιορίζεται στην πράξη, ενώ ο δράστης ως χαρακτήρας του δράματος αποσιωπάται, π.χ. «το μόσχευμα καρδιάς μεταφέρεται στην Αθήνα με αεροπλάνο. Ο υποψήφιος λήπτης ενημερώνεται για την επικείμενη εγχείρηση».

## Εκφραστική λιτότητα

Όσο πιο λίγα είναι τα λόγια, τόσο αφήνεται ένα περιθώριο για να λειτουργήσουν ελεύθερα οι αισθήσεις του θεατή, ώστε να απολαύσει την κινηματογραφική εμπειρία χωρίς να δέχεται ένα συνεχή καταγισμό διαμεσολαβητικού λόγου. Η λιτότητα στην έκφραση απαιτεί λίγες, σαφείς και ισχυρές προτάσεις που προσφέρονται για μία ξεκούραστη ροή της αφήγησης. Οι παύσεις στο κείμενο δημιουργούν χρονικές «ανάσεις» για να εντυπωθεί ο λόγος του σπικάζ σε συνδυασμό με τις εικόνες και να προσληφθεί τελικά όχι μόνο ως πληροφορία αλλά και ως βίωμα.

Συνήθως η πρώτη γραφή του σπικάζ, όπως συμβαίνει και σε κάθε κείμενο, τείνει να είναι πιο περιφραστική και φλύαρη, με αποτέλεσμα να μην χωράει στο συγκεκριμένο χρόνο των εικόνων ή να δημιουργεί ένα «ασφυκτικό» αποτέλεσμα, χωρίς «ανάσες». Αν η πρώτη γραφή του σπικάζ ηχογραφηθεί πρόχειρα από τον μοντέρ και εφαρμοστεί στην εικόνα, πολύ συχνά προκύπτει η ανάγκη σε μία δεύτερη φάση να περιοριστούν οι λέξεις, να συμπυκνωθούν τα νοήματα και ενδεχομένως να θυσιαστούν κάποιες δευτερεύουσες πληροφορίες. Ο πρακτικός κανόνας για την ελληνική γλώσσα είναι ότι σε ένα λεπτό εικόνων αντιστοιχούν περίπου εκατό λέξεις. Με την αντιστοιχία αυτή κατά νου μπορεί ο συγγραφέας του σπικάζ να οριοθετήσει εγκαίρως το κείμενό του και να αποφύγει μεγάλες αλλαγές στη δεύτερη γραφή.

Τα κοσμητικά επίθετα χρειάζονται ιδιαίτερη προσοχή γιατί στερούν από τον θεατή τη δυνατότητα να διαμορφώσει μία υποκειμενική εντύπωση βλέποντας την κινηματογραφημένη πραγματικότητα. Αν παρακολουθούμε, για παράδειγμα, μία σεκάνς με φυσικά τοπία, δεν έχουμε την ανάγκη από ένα σπικάζ πλούσιο σε επιθετικούς προσδιορισμούς και λυρικό τόνο για να μας μεταφέρει τη γοητεία της φύσης. Αυτό μπορεί κάλλιστα να το αναλάβουν τα αμιγώς κινηματογραφικά μέσα, τα προσεγμένα φωτογραφικά πλάνα, η διαδοχή τους στο μοντάζ, ο ηχητικός σχεδιασμός, πιθανόν και η μουσική. Η χρήση επιθετικών προσδιορισμών ενέχει τον κίνδυνο να αναγνωριστεί ως ένας φτηνός τρόπος για να επιβληθούν ερμηνείες ή να ενισχυθούν συναισθηματικές εντυπώσεις, όπως σε μια κακόγουστη διαφήμιση, π.χ. «οι παραθεριστές απολαμβάνουν το δροσερό ποτό τους θαυμάζοντας το μαγευτικό ηλιοβασίλεμα».

## Συσχέτιση με την εικόνα

Η πιο ενδιαφέρουσα και δημιουργική διάσταση της συγγραφής του κειμένου είναι η προσπάθεια να ταιριάζει κανείς τα λόγια και τις εικόνες σε έναν πλήρη κινηματογραφικό λόγο. Οι αισθητικές προσεγγίσεις σε αυτή τη συνάντηση λόγου και πλάνων μπορεί να ποικίλουν σε κάθε κειμενογράφο/σκηνοθέτη, ωστόσο η μέριμνα για να είναι αρμονική η συνάντηση αυτή, παραμένει το κύριο δημιουργικό πρόταγμα. Η επιλογή και μελέτη περιπτώσεων που μας φαίνονται ελκυστικές είναι ένας καλός τρόπος να διαμορφώσουμε το δικό μας ύφος, διαλέγοντας συνειδητά τις επιρροές μας.

Τι μπορεί όμως να συνιστά ένα αρμονικό ταίριασμα λόγου και εικόνων; Κατά πόσο θα πρέπει τα δύο μέρη να ταυτίζονται στο περιεχόμενο, στην ερμηνεία, στον συγχρονισμό τους; Πολύ συχνά, π.χ. σε πρακτικές συζητήσεις του μοντάζ, αναφέρεται σαν αισθητικός κανόνας ότι το κείμενο δεν πρέπει να είναι ταυτολογικό, δηλαδή δεν πρέπει να λέει όσα ήδη δείχνει η εικόνα. Η άποψη αυτή υπερασπίζεται την πολύ σημαντική εκφραστική λιτότητα, όμως μπορεί να οδηγήσει σε επικίνδυνες γενικεύσεις και ακατάληπτες σκηνές αν ερμηνευτεί δογματικά. Έτσι π.χ., όταν το σπικάζ αναφέρεται στην κατασκευή του πύργου του Αιφελ στο Παρίσι δεν υπάρχει τίποτα μεμπτό στο να βλέπουμε τον πύργο του Αιφελ αντί για τον Παρθενώνα! Αντίθετα, σε ταινίες ή σκηνές που εστιάζουν στη μετάδοση πληροφοριών, το να λαμβάνουμε την ίδια πληροφορία οπτικά και ακουστικά μπορεί να λειτουργεί πολύ αποτελεσματικά και να ενισχύει την κατανόηση. Με τη στενή αναφορά του λόγου στην εικόνα και αντίστροφα η πληροφόρηση γίνεται πιο σαφής και εντυπώνεται βαθύτερα στους θεατές, που εκτίθενται σε ένα λόγο συνοδευμένο από μία εικονογραφική τεκμηρίωση.

Από την άλλη μεριά, στα ντοκιμαντέρ ή στις σκηνές που δεν στοχεύουν τόσο σε μία εντατική έκθεση πληροφοριών, όσο στη δημιουργία μιας εμπειρίας, η αναγκαία πληροφόρηση προσλαμβάνεται, χωρίς να γίνεται αντιληπτή ως τέτοια, μέσα από τις δράσεις, τους ζωντανούς διαλόγους και γενικά μέσα από τις εικόνες χωρίς επιπλέον σχολιασμό. Η χρήση του σπικάζ εκεί δεν προκύπτει από την αναγκαιότητα της έκθεσης πληροφοριών, αλλά από τη διάθεση να αναχωρήσουμε από τη φαινομενολογική πραγματικότητα και να προβούμε σε ερμηνείες της, να πάρουμε από την πραγματικότητα αφορμή για ευρύτερους στοχασμούς, να συμπληρώσουμε ή και να υπονομεύσουμε την αφήγηση της εικόνας. Όπως σε ένα μουσικό ντουέτο η αρμονία προκύπτει όταν τα δύο μουσικά όργανα παίζουν διαφορετικούς ρόλους και όχι συγχρόνως τις ίδιες νότες μιας μελωδίας, έτσι και στην κινηματογραφική αισθητική, εικόνα και λόγος συνδυάζονται πιο έντεχνα όταν παίζουν διαφορετικούς ρόλους, όταν συμπληρώνει το ένα το άλλο ή δρουν αντιστικτικά. Το κείμενο του σπικάζ μπορεί να έρχεται σε σύγκρουση με την εικόνα, να δημιουργεί μία αίσθηση ειρωνείας, ή να φανερώνει κρυφές πτυχές της.

Συνεχίζοντας την αναλογία με τη μουσική αρμονία θα λέγαμε ότι κατά διαστήματα οι δυο «φωνές», η εικόνα και ο ήχος, μπορούν να συναντιούνται και μετά να ξαναπαίρνουν διαφορετικούς δρόμους. Πρόκειται για μια ρευστή σχέση και η σύνθεση λόγων και εικόνων, τόσο στο γράψιμο του σπικάζ, όσο και στην εφαρμογή του στο μοντάζ απαιτεί μια αίσθηση μουσικότητας. Η σύνταξη μιας πρότασης μπορεί να αλλάξει ώστε να

---

προσαρμοστεί στη διαδοχή των εικόνων, αλλά και αντίστροφα, το μοντάζ μπορεί να αλλάξει για να προσαρμοστεί στο κείμενο. Το σπικάζ (η πληροφορία στον ήχο) συνήθως ακολουθεί την δράση (την πληροφορία στην εικόνα), ενώ το timing αυτής της αναμονής μπορεί να είναι καθοριστικό στοιχείο της σύνθεσης. Τα κατ στην εικόνα συνήθως γίνονται στα κενά ανάμεσα σε διαφορετικές κύριες, ή δευτερεύουσες προτάσεις. Μια αλλαγή παραγράφου στο κείμενο μπορεί να σηματοδοτηθεί από μία καινούρια σεκάνς εικόνων και αντίστροφα.

## Αλεπάλληλες γραφές

Η μοίρα του συγγραφέα είναι να επισκέπτεται πολλές φορές το κείμενό του και να το αλλάζει. Το ίδιο ισχύει και για τη συγγραφή του σπικάζ, ειδικά καθώς επηρεάζεται αλλά και επηρεάζει το μοντάζ των εικόνων. Είναι πολύ σημαντικό ανάμεσα σε διαδοχικές γραφές να παρεμβάλλεται μία σχετικά πρόχειρη δοκιμή πάνω στην εικόνα, ή και τη μουσική αν τη γνωρίζουμε, είτε με μια ζωντανή δοκιμή εκφώνησης, είτε στο μοντάζ με μια πρόχειρη ηχογράφιση (guide track).

Φυσικά οι βασικές αρχές ενός καλού κειμένου ισχύουν και για το σπικάζ. Σε κάθε επόμενη γραφή δίνεται η ευκαιρία να μεγιστοποιηθεί η σαφήνεια, ενώ ελαχιστοποιούνται οι λέξεις, να αποκρυσταλλωθεί το ύφος και να περιοριστούν τα γλωσσικά κλισέ και οι επαναλήψεις. Οι ανακρίβειες και οι υπερβολές μπορεί να βοηθούν στιγμιαία την αφήγηση, αλλά αν γίνουν αντιληπτές κινδυνεύουν να κλονίσουν την εμπιστοσύνη του θεατή και να θέσουν σε αμφισβήτηση όλη μας την αφήγηση. Στο τέλος καλό είναι να ελέγχουν το κείμενο και άλλοι συνεργάτες, όπως ένας επιστημονικός σύμβουλος και κάποιος γλωσσικός επιμελητής για τυχόν ανακρίβειες και λάθη.

Όταν το κείμενο είναι έτοιμο, τυπώνεται με μεγάλα γράμματα και με διπλό διάστιχο για να το χρησιμοποιήσει ο εκφωνητής στο στούντιο της ηχογράφησης. Η κάθε ενότητα σπικάζ αριθμείται και ξεκινά σε νέα σελίδα.

## 5. Η φωνή του σπικάζ

### 5.1 Το κάστινγκ της φωνής

Σε μια ταινία που χρησιμοποιεί σπικάζ, η φωνή του αφηγητή προσλαμβάνεται από τους θεατές σαν τη φωνή της ίδιας της ταινίας. Ακόμη κι αν το μοντάζ λίγο πολύ έχει ολοκληρωθεί με ένα πρόχειρο ηχογράφημα ενός δικού σας σπικάζ-οδηγού, η ταυτότητα της ταινίας ακόμη εκκρεμεί στα χέρια του ερμηνευτή του σπικάζ, συνήθως κάποιου ηθοποιού που θα εκφωνήσει το κείμενο. Μια ατυχής επιλογή φωνής μπορεί να υπονομεύσει το έργο σας, ενώ μία επιτυχημένη να προσθέσει αμεσότητα και χαρακτήρα σε κάθε σκηνή όπου ακούγεται.

Το σπικάζ οφείλει μεγάλο μέρος της κακής φήμης του σε όλες εκείνες τις ουδέτερες, επίπεδες, διεκπεραιωτικές εκφωνήσεις, που επικάθονται σε (μεταγλωττισμένες συνήθως) ταινίες ντοκιμαντέρ σαν ξένο σώμα. Η φωνή της ταινίας θα πρέπει να πηγάζει από τον αφηγηματικό πυρήνα της και να δένει οργανικά με όλα τα στυλιστικά στοιχεία που καθορίζουν το ύφος της. Το κάστινγκ της φωνής τελικά μάς οδηγεί να απαντήσουμε στη νευραλγική ερώτηση: «ποια είναι η προσωπικότητα που οδηγεί την κινηματογραφική αφήγηση, ποιος λέει αυτή την ιστορία;»

Σε ένα «δημιουργικό» ντοκιμαντέρ, η απάντηση είναι προφανής. Εκεί ο σκηνοθέτης προβάλλεται ως ο απόλυτος δημιουργός και η υποκειμενική του οπτική υπερέχει της «αντικειμενικότητας», ως εκ τούτου η επιλογή να μιλάει ο ίδιος αποτελεί τον κανόνα. Ακόμη κι όταν η χροιά της φωνής του σκηνοθέτη δεν ηχεί θελκτική στα αυτιά μας, η άρθρωση ή η προφορά του μας προκαλούν δυσκολίες κατανόησης (βλέπε τα αγγλικά σπικάζ του Werner Herzog ή του Wim Wenders), η παρουσία της φωνής του σκηνοθέτη προσδίδει μία αίσθηση γνησιότητας και αυθεντικότητας στο έργο.

Σε περιπτώσεις που η προφορική αφήγηση αποδίδεται σε ένα ιστορικό πρόσωπο ή έναν επινοημένο χαρακτήρα μιας πιθανής δραματοποίησης, το κάστινγκ της φωνής ισοδυναμεί με την εξεύρεση του ηθοποιού που θα υποδυθεί πιστά και σε βάθος αυτό το ρόλο, ακόμη κι αν από την ερμηνεία του η ταινία συγκρατήσει τελικά μόνο τη φωνή του. Κάποια παραδείγματα αξιόλογων τέτοιων ερμηνειών στην ελληνική φιλομορφία ντοκιμαντέρ συμπεριλαμβάνουν τις ερμηνείες του Μιχάλη Μαραγκάκη στον ρόλο του Μάρκου Βαμβακάρη στο *Μ' αρέσουν οι καρδιές σαν τη δική μου...* Μάρκος Βαμβακάρης (Γιώργος Ζέρβας, 2000), του Θόδωρου

Κατσαδράμη στον ρόλο του του μετανάστη Αναστάσιου στα *Γράμματα απ' την Αμερική* (Λάκης Παπαστάθης, 1972), του Δημήτρη Καταλειφού στον ρόλο του Γιώργου Σεφέρη στα *Ημερολόγια Καταστρώματος* (Στέλιος Χαραλαμπίδης, 2001) κ.ά.

Σε πολλές περιπτώσεις το κείμενο του σπικάζ δεν φέρει καμία εμφανή υποκειμενικότητα που θα μπορούσε να μας βοηθήσει στο κάστινγκ της φωνής, έστω καθορίζοντας το φύλο ή την ηλικία του αφηγητή. Εκεί μπορεί να βοηθήσει το να επινοήσουμε ένα φανταστικό χαρακτήρα αφηγητή, ακόμη κι αν αυτός δεν εμφανίζεται πουθενά στην ταινία. Αξίζει να σκιαγραφήσουμε εκτός από την ηλικία και το φύλο του, το μορφωτικό επίπεδο του επινοημένου αφηγητή μας, την κοινωνική προέλευση, την ψυχική ιδιοσυγκρασία, την αίσθηση του χιούμορ, την προσωπικότητα γενικά. Τι χαρακτηριστικά θα προσδώσουμε σε έναν αφηγητή που μας μιλάει για κάποιον λόγιο του 18ου αιώνα και τι χαρακτηριστικά σε κάποιον που μας εξηγεί τον κύκλο της ζωής ενός γορίλλα στην Αφρική; Μπορεί μία ανορθόδοξη επιλογή να χαρίσει μία πρωτότυπη οπτική που θα καθορίσει την ταινία μας. Η επιλογή της φωνής θα μπορούσε επίσης να υπαγορευθεί από τα άλλα υφολογικά στοιχεία ή από την εκτίμηση του κοινού-στόχου. Έτσι, ένα νεωτερικό στυλ στη χρήση της φωτογραφίας και του μοντάζ, μπορεί να μας υποδείξει μια νεανική φωνή, ενώ μία περισσότερο κλασική γραφή να ταιριάζει με μία ώριμη φωνή. Αντίστοιχα, ένα παιδικό ή νεανικό κοινό-στόχος ίσως θα προτιμούσε μία νεανική φωνή, ή ένα γυναικείο κοινό τη φωνή μιας γυναίκας κ.ο.κ. Η φωνή γνωστών προσωπικοτήτων (πχ ενός γνωστού ηθοποιού, καλλιτέχνη, διανοούμενου κλπ.) ασφαλώς μπορεί να βοηθήσει να απευθυνθούμε σε ευρύτερο κοινό, αλλά συγχρόνως ταυτίζει την οπτική της ταινίας με την οπτική αυτής της προσωπικότητας. Ξαφνικά η ταινία προσλαμβάνεται σαν προϊόν της πρωτοβουλίας αυτού του διάσημου ανθρώπου να εκφραστεί δημόσια πάνω στο συγκεκριμένο θέμα και υπονοείται μία βαθιά εμπλοκή του με αυτό, η οποία καλό είναι να είναι υπαρκτή και ειλικρινής.

Πέρα από κάθε προσπάθεια εκλογίκευσης της διαδικασίας, τελικά η επιλογή της φωνής παραμένει μία αυθόρμητη αισθητική επιλογή που δεν εξηγείται εύκολα. Κάθε φωνή έχει τη χροιά της και ανεπαίσθητα αντανακλά τον κάτοχό της, την προσωπικότητά του και την εμπειρία του στη ζωή, προσδίδοντας εξαρχής μία ερμηνεία στο λόγο της αφήγησης, χωρίς να χρειάζεται «παίξιμο». Υπάρχουν φωνές με βάθος και θέρμη, φωνές με πλούσια γοητευτική χροιά, οι οποίες μπορούν να κάνουν τους θεατές να «νιώθουν» τα λόγια και όχι απλά να αντιλαμβάνονται τα νοήματά τους. Μπορείτε να αναζητήσετε υποψήφιες φωνές σε ηθοποιούς, λιγότερο ή περισσότερο εξειδικευμένους στο σπικάζ, ή και ερασιτέχνες των οποίων το «προφίλ» ταιριάζει με την εικόνα του αφηγητή που έχετε στο μυαλό σας ή η φωνή τους σας φαίνεται κατάλληλη. Τελικά η επιλογή της φωνής μπορεί να προκύψει με ασφάλεια μόνο μέσα από δοκιμές εναλλακτικών φωνών (οντισιόν). Οι δοκιμές αυτές μπορούν να γίνουν πάνω σε ένα-δύο μικρά αποσπάσματα του σπικάζ, με σκηνοθετική καθοδήγηση και να ηχογραφηθούν πρόχειρα, π.χ. με έναν απλό εγγραφέα ήχου σε οποιοδήποτε ήσυχο χώρο, ή σε μεγάλη ανάγκη μέσω διαδικτύου ή τηλεφώνου. Στη συνέχεια, η εφαρμογή των δοκιμαστικών ηχογραφήσεων στο μοντάζ θα σας αποκαλύψει εύκολα την καταλληλότερη φωνή.

## 5.2 Σκηνοθετική καθοδήγηση

Ανάλογα με τον βαθμό υποκειμενικότητας που επιδιώκεται, η ερμηνεία του σπικάζ απαιτεί λιγότερη ή περισσότερη προετοιμασία, καθώς μπορεί άλλοτε να συνίσταται απλά σε μια καλή ανάγνωση, άλλοτε όμως να φτάνει τη συνθετότητα της ερμηνείας ενός μονολόγου. Ιδιαίτερα σε σπικάζ που ο ομιλητής δεν είναι ένας απλός σχολιαστής, αλλά ένας χαρακτήρας της ταινίας, η ερμηνεία αυτή μπορεί να αναχθεί σε μία σύνθετη υποκριτική πρόκληση. Όπως και κάθε άλλη ερμηνευτική πράξη, έτσι και η αφήγηση του σπικάζ προϋποθέτει ότι ο αφηγητής θα έχει μελετήσει και κατανοήσει το κείμενο τόσο, ώστε να μπορέσει να το κάνει «δικό του». Παράλληλα θα πρέπει να έχει δει την ταινία και μιλώντας με τον σκηνοθέτη να έχει κατανοήσει την προσέγγιση και το ύφος, ώστε να αναζητήσει τον σωστό τόνο της ομιλίας, τη σωστή απόδοση του λόγου. Ίσως ακόμη να είναι χρήσιμο ο σκηνοθέτης και ο ερμηνευτής να συζητήσουν για το ρόλο, να σκιαγραφήσουν από κοινού τον χαρακτήρα του αφηγητή της ταινίας, να μελετήσουν αναφορές, να κάνουν πρόβες κ.ο.κ. Από την άλλη μεριά, μερικοί σκηνοθέτες προτιμούν να προχωρούν κατευθείαν στη λήψη με την πρώτη φορά (πρίμα βίστα) και να κάνουν διορθώσεις επί τόπου. Ο σκηνοθέτης τότε μπορεί να παρεμβαίνει συχνά με προτροπές τεχνικής φύσης, π.χ. «τόνισε αυτή τη λέξη», «κάνε παύση εκεί», «πες το πιο επίσημα ή πιο ζεστά», «μίλα πιο σιγά σα να απευθύνεσαι σε κάποιον που είναι δίπλα σου ή πιο δυνατά σα να μιλάς σε περισσότερους» κ.ο.κ. Πολλές φορές μία έκφραση δεν ακούγεται σωστά και την ώρα της λήψης αποφασίζεται μια άλλη διατύπωση, που συχνά προέρχεται από τον ίδιο τον εκφωνητή.

## 6. Η ηχογράφιση

Η ηχογράφιση σε επαγγελματικές συνθήκες γίνεται σε ένα στούντιο ηχοληψίας είτε ζωντανά, δηλαδή με παράλληλη προβολή των αποσπασμάτων της ταινίας, είτε ανεξάρτητα μόνο με το κείμενο. Η ηχογράφιση με παράλληλη προβολή δίνει τη δυνατότητα της ερμηνείας σε άμεσο συγχρονισμό με την εικόνα, διασφαλίζοντας ότι η σχέση λόγου και εικόνας λειτουργεί αρμονικά και εξοικονομώντας χρόνο από το μοντάζ. Παράλληλα όμως προσθέτει έναν ακόμη παράγοντα δυσκολίας για τον εκφωνητή και επιβαρύνει το κόστος της παραγωγής. Για τους λόγους αυτούς το σπικάζ ηχογραφείται συνήθως ανεξάρτητα, στην συγκεντρωμένη απομόνωση ενός στούντιο ηχοληψίας. Μία πολύ καλή ηχοληψία σπικάζ μπορεί να γίνει υπό προϋποθέσεις και σε άλλο χώρο με απλούστερα μέσα· το σημαντικό όμως σε κάθε περίπτωση είναι να έχουν επιλυθεί όλα τα τεχνικά θέματα ώστε την ώρα της ηχογράφισης να μπορείτε να συγκεντρωθείτε στο ουσιαστικό, που είναι η απόδοση του λόγου.

Στην πράξη του ντοκιμαντέρ πολλές φορές θα χρειαστεί να ηχογραφήσετε σπικάζ στον τόπο του γυρίσματος. Στην περίπτωση αυτή προσπαθήστε να διαμορφώσετε κατάλληλα ένα ήσυχο δωμάτιο, με ηχοαπορροφητικές επιφάνειες, χαλιά, κουβέρτες κλπ. Μία άλλη λύση για περιπτώσεις εξαιρετικής ανάγκης είναι να ηχογραφήσετε μέσα σε ένα αυτοκίνητο σταθμευμένο σε μια ήσυχη περιοχή, θα ανακαλύψετε ότι το εσωτερικό του αυτοκινήτου έχει αρκετά καλή ηχοαπορρόφηση που το κάνει μία ενδιαφέρουσα καμπίνα ηχογράφισης. Ιδανικά θα χρειαστείτε ένα πυκνωτικό μικρόφωνο μεγάλου διαφράγματος, αλλά ακόμη και το κύριο πυκνωτικό μικρόφωνο του γυρίσματος κοντά στο στόμα του ομιλητή μπορεί να δώσει ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Κάποιο αντιανεμικό σφουγγάρι πάνω στο μικρόφωνο ή ένα ειδικό φίλτρο (pop filter) θα είναι χρήσιμο για να αποφύγετε τους ανεπιθύμητους ήχους που παράγονται από την εκφορά των χειλικών συμφώνων, ιδιαίτερα στις λέξεις που αρχίζουν από π (popping). Όσο πιο κοντά βρίσκεται το στόμα του εκφωνητή στο μικρόφωνο, τόσο περιορίζεται η πιθανή αντίηχηση του χώρου και οι άλλοι θόρυβοι (αν δεν ηχογραφούμε σε στούντιο), αλλά και δίνεται όγκος στη φωνή, καθώς λόγω του λεγόμενου proximity effect τονίζονται οι χαμηλές συχνότητες. Σε κάθε περίπτωση, μην ξεχάσετε να ηχογραφήσετε μία διάρκεια σιωπής στο χώρο, με την ίδια στάθμη ηχογράφισης (χώρος ή room tone), ώστε να μπορείτε στο μοντάζ να γεμίσετε με αυτό τα κενά διαστήματα ανάμεσα στο λόγο.

Είναι αρκετά πιθανό να χρειαστεί να ηχογραφήσετε τμήματα του σπικάζ ξανά σε προσεχές στάδιο, προκειμένου να κάνετε προσθήκες ή αλλαγές. Γι' αυτό καλό είναι να βεβαιωθείτε εξαρχής ότι ο αφηγητής σας παραμένει διαθέσιμος για ένα τέτοιο ενδεχόμενο διορθώσεων. Στην περίπτωση που χρειαστεί να ξαναηχογραφήσετε κάποιο απόσπασμα πρέπει να βεβαιωθείτε ότι το νέο ηχογράφημα θα ταιριάζει με ό,τι έχετε ήδη ηχογραφήσει, κάτι που δεν είναι τόσο απλό όσο ακούγεται. Καταρχήν, από τεχνικής άποψης θα πρέπει να προσπαθήσετε να χρησιμοποιήσετε το ίδιο μικρόφωνο και τον ίδιο χώρο ηχογράφισης. Κάθε χώρος (ακόμη και επαγγελματικού στούντιο) και κάθε μικρόφωνο παράγουν διαφορετικό αποτέλεσμα. Κυρίως όμως η εκφορά του λόγου είναι αυτή που παρουσιάζει διαφορές στην περίπτωση επαναληπτικών ηχογραφήσεων που γίνονται ημέρες ή και μήνες μετά την αρχική λήψη. Είναι σημαντικό να ηχογραφήσετε ολόκληρη την ενότητα λόγου μιας σεκάνς και όχι μόνο το απόσπασμα που θέλετε να προσθέσετε ή να αλλάξετε. Επίσης, ο ηθοποιός σας θα πρέπει να ακούσει την προηγούμενη ερμηνεία του και να συντονιστεί κατά το δυνατό με αυτήν. Αν έχετε την παραμικρή αμφιβολία για το αν θα δέσουν οι δύο ηχογραφήσεις ελέγξτε το επί τόπου· καλύτερα να επαναλάβετε όλη την ηχογράφιση του σπικάζ παρά να διακινδυνεύσετε την ενότητα της αφήγησης.

## 7. Το μοντάζ της προφορικής αφήγησης

Όπως είδαμε, η συγγραφή του κειμένου του σπικάζ και το μοντάζ των εικόνων είναι δύο αλληλοεξαρτώμενες δραστηριότητες, οι οποίες μπορεί να γίνονται παράλληλα, ή η μία να προηγείται χρονικά της άλλης. Όσα, λοιπόν, σημειώθηκαν μιλώντας για την αρμονική συσχέτιση λόγου και εικόνων στη συγγραφή του κειμένου, ισχύουν και αντίστροφα για το μοντάζ. Το μοντάζ του σπικάζ εστιάζεται κυρίως στη δημιουργική όσμωση των δύο αυτών στοιχείων, χρησιμοποιώντας ένα πρόχειρο ηχογράφημα-οδηγό, το οποίο συχνά εκφωνεί ο μοντέρ της ταινίας.

Αργότερα, όταν έχουμε πλέον την οριστική ηχογράφιση, η εφαρμογή του λόγου στο τελικό μοντάζ είναι περισσότερο μία υπόθεση λεπτού χειρισμού «αποχρώσεων» των νοημάτων, ρυθμού και μουσικότητας. Λίγα καρέ μετατόπισης του προφορικού λόγου μπορούν να αλλάξουν όχι μόνο το ρυθμό, αλλά και το νόημα ή και το ύφος του κινηματογραφικού λόγου. Για παράδειγμα, ας πάρουμε τη φράση: «επηρεάστηκα από προσωπικότητες όπως ο Α, ο Β και ο Γ». Αν κάνουμε κατ και δούμε το πορτρέτο του Α μόλις ακουστεί η λέξη Α, το

κοινό θα νομίσει ότι ο εικονιζόμενος είναι ο Β! Αυτό οφείλεται στο ότι καθώς ο θεατής βλέπει την εικόνα του Α, ακούει το σπικάζ να αναφέρεται ήδη στον Β. Γενικά, οι πρώτες λέξεις μετά από ένα κατ προσδιορίζουν έντονα το πώς θα ερμηνεύσουμε την εικόνα αυτή, ενώ η βαρύτητα των λέξεων στην ερμηνεία της εικόνας μειώνεται όσο αυτές απομακρύνονται από το σημείο του κατ. Αν παρατηρήσουμε ποιες λέξεις κατέχουν ιδιαίτερο βάρος στις προτάσεις του σπικάζ, θα δούμε ότι τα κατ της εικόνας συχνά γίνονται αμέσως πριν ή αμέσως μετά από αυτές τις κομβικές λέξεις. Η απόσταση του κατ από μία κομβική λέξη, το αν προηγείται, ταυτίζεται χρονικά ή έπεται και κατά πόσο, μπορεί να δώσει στη νέα εικόνα μια χροιά υπαινικτική, επεξηγηματική ή ειρωνική, καθορίζοντας έτσι το λεπτό ύφος της συνολικής αφήγησης. Αυτοί οι χειρισμοί του μοντάζ επαφίενται εν τέλει στο προσωπικό ύφος του μοντέρ, αυτό που οι ίδιοι οι μοντέρ ονομάζουν συνήθως ένστικτο, αίσθηση ρυθμού ή ταλέντο, μια περιοχή μάλλον ανεξερεύνητη από την κινηματογραφική βιβλιογραφία, που παρόλα αυτά μπορεί κάποιες φορές να κάνει τη διαφορά ανάμεσα σε ένα έργο που εκπλήσσει με το ύφος του από ένα άλλο που μοιάζει να έχει μια συνηθισμένη, πολυϊδωμένη γραφή.

### Ενδεικτική βιβλιογραφία/Αναφορές

- Bernard, Sheila Curran. 2011. *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*. Amsterdam: Focal.
- Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: U of California.
- Rabiger, Michael. 1987. *Directing the Documentary*. Boston: Focal.
- Στεφανή, Εύα. 2007. *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Πατάκης.

### Σημειώσεις

1. Από τον προφορικό σχολιασμό του σκηνοθέτη στο dvd της ταινίας *Megacities* (Michael Glawogger, 1998).