

## Ποια φιλμ είναι εθνογραφικά;

*Marcus Banks*

*Το (εθνογραφικό) παιχνίδι ονομάζεται σήμερα... ποτ πουρί.  
(Carlan, 1988, σελ. 8)*

Υπάρχουν καλοί λόγοι για να σκεφτούμε ότι ο κλάδος της οπτικής ανθρωπολογίας βρίσκεται τώρα σε ένα σημείο καμπής, τουλάχιστον όσον αφορά τη Βρετανία. Ενώ η ανθρωπολογία, σε γενικές γραμμές, δέχεται σήμερα την ασφυκτική επίδραση του εμπνευσμένου από την Αμερική μεταμοντερνισμού, ο κλάδος της ανθρωπολογίας που ασχολείται με την οπτική αναπαράσταση και την οπτική επικοινωνία επιχειρεί να διεκδικήσει για τον εαυτό του μια ταυτότητα που μπορεί εύκολα να συμβάλλει σε προγράμματα μαθημάτων που αφορούν νέους σπουδαστές. Στα πλαίσια αυτής της κατάστασης ο ρόλος του φιλμ εξακολουθεί ακόμη να κυριαρχεί στη σκηνή, και γι' αυτό είναι επίκαιρο να σκεφτούμε τι ακριβώς εννοούμε λέγοντας εθνογραφικό φιλμ και τι προτιθέμεθα να κάνουμε μ' αυτό. Γενικά, πολυάριθμες μελέτες εθνογραφικών φιλμ έχουν δημοσιευτεί τα τελευταία χρόνια (π.χ. Banks υπό έκδοση, Chiozzi 1989, Ginsburg 1988, Henley 1985), αλλά οι περισσότερες έχουν επιχειρήσει να περιγράψουν φιλμ τα οποία αυτοαναγνωρίζονται ως «εθνογραφικά». Με βάση αυτές τις αναφορές υπάρχει μια ανησυχητική προοπτική όταν τα τηλεοπτικά κανάλια, και όχι οι ανθρωπολόγοι, δίνουν το χαρακτηρισμό «εθνογραφικό». Φαίνεται ότι σήμερα, την εποχή των πολύ υψηλών στάνταρντ παραγωγής και της διαμόρφωσης ενός απαιτητικού τηλεοπτικού κοινού, αναπτύσσεται ένας καταμερισμός της εργασίας όπου κάποιοι παράγουν «εθνογραφικά» φιλμ για ανθρωπολόγους, ενώ οι ίδιοι οι ανθρωπολόγοι ενεργούν απλώς για να δώσουν το χρίσμα της αυθεντικότητας στο ολοκληρωμένο προϊόν. Νιώθω πως είναι καιρός να αμφισβητηθεί αυτή η τάση, και πως πρέπει οι ανθρωπολόγοι να επαναπροσδιορίσουν αυτό που θεωρούν σημαντικό στο φιλμ, και δεν πρέπει να διστάζουν να λένε ένα ευγενικό «όχι» σε προτάσεις για ορισμένες παραγωγές τέτοιου τύπου, ενώ, αντίθετα, πρέπει να καλωσορίζουν

προτάσεις που οι επαγγελματίες των τηλεοπτικών μέσων συνήθως περιφρονούν.

### Όροι αναφοράς

Για να ορίσουμε τι είναι το εθνογραφικό φιλμ υπάρχουν τρεις κατευθύνσεις που πρέπει να εξετάσουμε. Για λόγους απλότητας τις παρουσιάζω διαγραμματικά:



Κάθε φιλμ μπορεί να θεωρηθεί ως το αποτέλεσμα της επίδρασης αυτών των τριών φαινομένων που συνδέονται, στο διάγραμμά μου, σε μια αλυσίδα που δηλώνει μία διαδικασία<sup>1</sup>. Η πρόθεση δημιουργίας ενός φιλμ καταλήγει στο γεγονός της κινηματογραφικής διαδικασίας, η οποία με τη σειρά της οδηγεί ως αποτέλεσμα στην αντίδραση και την ανταπόκριση του κοινού. Για διαφορετικά φιλμ και ανάμεσα σε διαφορετικούς τύπους κοινού, η μία ή η άλλη πλευρά αυτής της διαδικασίας μπορεί να αποκτήσει μεγαλύτερη σημασία. Για παράδειγμα, κριτικοί ταινιών που υιοθετούν τη θεωρία του δημιουργού (author theory) θα ενδιαφερθούν πρωταρχικά για την πρόθεση του σκηνοθέτη: ποιος είναι ο Peter Greenaway και γιατί δημιουργεί ταινίες όπως *Ο μάγειρας, ο κλέφτης, η γυναίκα του και ο εραστής της* (*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*) (1989); Με τον ίδιο τρόπο, οι θεατές ενός ντοκιμαντέρ του κινηματογράφου-αλήθεια (cinéma-vérité) μπορεί να ενδιαφερθούν περισσότερο για το γεγονός (τόσο το φιλικό όσο και το γεγονός της κινηματογράφησης -το φιλμ των αδελφών Meysles *Grey Gardens* [1975] αποτελεί ένα καλό παράδειγμα). Τέλος, η αντίδραση του κοινού μπορεί να γίνει ενδιαφέρουσα, ιδιαίτερα όταν αναφερθούμε σε ακαδημαϊκούς που ασχολούνται με σπουδές επικοινωνίας (Γιατί τότε οι άνθρωποι παρακολουθούν την εκπομπή *East Enders*; Προκαλούν άραγε τα πορνογραφικά φιλμ τη βία εναντίον των γυναικών;). Φυσικά, και οι τρεις φάσεις αυτής της διαδικασίας μπορούν να τύχουν προσοχής στη μελέτη οποιουδήποτε συγκεκριμένου φιλμ και δε διατείνομαι ότι μπορεί κάποιος να υιοθετήσει τη μία αποκλειόντας τις άλλες.

Έτσι, όταν στρεφόμαστε στα αποκαλούμενα εθνογραφικά φιλμ θα είναι διδακτικό να σκεφτούμε ποιο είναι το κριτήριο της εθνογραφικότητας που υποτίθεται ότι υπάρχει, και τότε να επιχειρήσουμε τη διατύπωση κριτικής γνώμης, στη βάση όσων παρατηρή-

σαμε παραπάνω και όσων οι ανθρωπολόγοι θεωρούν ότι αρμόζουν καλύτερα στους σκοπούς τους. Αυτές οι τρεις διαδικασίες είναι ανεξάρτητες από τους τρόπους ανάλυσης και εκτίμησης των εθνογραφικών δεδομένων και της εθνογραφίας που περικλείουν. Για την ώρα, τουλάχιστον, ασχολούμαι με το αν κάποιος μπορεί να ονομάσει τα εθνογραφικά έργα ως «καλά» ή «κακά».

### Πρόθεση

Οι προφανείς λόγοι για να φτιάξουμε ένα εθνογραφικό φιλμ συνηθιστούν την πλευρά της σκοπιμότητας στην οποία θα επιστρέψω αφού συζητήσω την τρίτη κατηγορία, αυτή της αντίδρασης. Δηλαδή, ερωτήσεις σκοπιμότητας όπως: «Γιατί έγινε το φιλμ;», «για ποιον έγινε;», «σε τι χρησιμεύει;» είναι ερωτήσεις που μπορούν να απαντηθούν μόνο όταν παίρνουμε υπόψη μας τις έννοιες της ανταπόκρισης ή της αντίδρασης. Σ' αυτόν το χώρο ασχολούμαι με τη σκοπιμότητα της πρόθεσης ως μια όψη της ενέργειας. Η πρόθεση είναι να διεγείρει ένα εθνογραφικό γεγονός (όπως αυτό ορίζεται ή προσλαμβάνεται), και έτσι η αιτία μιας τέτοιας πρόθεσης αποτελεί εθνογραφική συνιστώσα.

Η πρόθεση της σκοπιμότητας εντοπίζεται κατ' αρχήν στο πρόσωπο του σκηνοθέτη της ταινίας· αν αυτός ή αυτή είναι ανθρωπολόγος, και αν θα ήταν σωστό να ονομάσουμε το φιλμ ανθρωπολογικό ή τουλάχιστον εθνογραφικό. Φυσικά, αυτό προϋποθέτει ότι ο δημιουργός ενός τέτοιου φιλμ έχει μια προφανή σύνδεση με την ανθρωπολογία (δεν μπορούμε να φανταστούμε αυτή τη σχέση σε μια τρελή κωμωδία, για παράδειγμα, γι' αυτό και δεν υπάρχουν πολλά αστεία στην ανθρωπολογία). Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένοι σκηνοθέτες απροσδιόριστων «εθνογραφικών» φιλμ, οι οποίοι είχαν κάποια ανθρωπολογική εκπαίδευση στο παρελθόν. Στη Βρετανία είναι σπάνιο για μάχιμους ανθρωπολόγους να έχουν κάνει τα δικά τους φιλμ, και αυτοί που το κάνουν είναι συνήθως δημιουργοί του ενός φιλμ που αφορά μια κοινωνία την οποία γνωρίζουν καλά. Στην ίδια χώρα, οι ανθρωπολόγοι όλο και πιο συχνά εμπλέκονται ως σύμβουλοι σε τηλεοπτικές παραγωγές, και αυτό σημαίνει ότι σπάνια γίνονται οι ίδιοι εισηγητές των προτάσεων· συχνότερα, είναι αυτοί που βοηθούν την πραγματοποίησή του εγχειρήματος.

Περιορίζοντας την αποκλειστικότητα της πρόθεσης στον εισηγητή ή στον διαμεσολαβητή της πρότασης (τον παραγωγό ή την εταιρεία παραγωγής), μόνο μια μικρή κατηγορία ταινιών μπορούμε να λάβουμε υπόψη. Αφήνοντας κατά μέρος το έργο κάποιων σημαντι-

κών ανθρώπων (Asch, Dunlop, MacDougall, Rouch) μας μένει μια ελλιπής κατηγορία, η οποία θα μπορούσε να περιγραφεί ως «υλικό έρευνας». Σ' αυτό μπορούμε να συμπεριλάβουμε τη δουλειά του Ινστιτούτου Επιστημονικών Ταινιών του Gottingen και αποσπάσματα ταινιών που πολλοί ανθρωπολόγοι κινηματογραφούν ή έχουν κινηματογραφήσει και τα έχουν εναποθέσει ταπεινά στα ράφια των γραφείων τους.

Κατά πρώτον, ωστόσο, θα ήθελα να διατυπώσω μια άλλη ιδέα που αναφέρεται στη διάκριση ανάμεσα στις δυο σημασίες της λέξης «φίλμ»: το αντικείμενο και την έννοια. Απ' τη μία έχουμε το ίδιο το αντικείμενο, την πρώτη ύλη του φιλμ, που μας παραπέμπει στην τεκμηρίωση και στο «κινηματογραφικό υλικό έρευνας». Από την άλλη έχουμε την έννοια (που συχνά αναφέρεται ως «κινηματογράφος» για να αποφευχθεί η σύγχυση) των διαφόρων ειδών «ταινιών» (ντοκιμαντέρ, εθνογραφικών, μεγάλου μήκους και ποικίλων συνδυασμών).

Στην πρώτη προσέγγιση, εκείνη του υλικού του φιλμ, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην «πραγματικότητα» η οποία αποτυπώνεται άμεσα στη χημική σύσταση του φιλμ. Στον ανθρωπολογικό χώρο βρίσκουμε τέτοιο «υλικό» που αναφέρεται σε διαδικασίες όπως κατασκευή σπιτιών, χορούς, τελετουργίες, κ.ο.κ. Αυτά τα ντοκουμέντα διατρέχουν τον κίνδυνο να είναι αντικείμενα στενής λειτουργικής ερμηνείας και να περιορίζονται σε γραμμικές αναπαραστάσεις και σε μονοσήμαντες και εκτός συμφραζομένων περιγραφές. Αν δούμε το κινηματογραφικό πλάνο σαν μια μεταφορά σε αναλογία με την επίπεδη επιφάνεια του φιλμ, τότε η «τεκμηρίωση» προσεγγίζεται στο φιλμ σαν μια αναπαράσταση που έρχεται από τη δράση που συνέβη μπροστά στην κάμερα και απλά καταγράφηκε από το φωτοευαίσθητο φιλμ.

Στη δεύτερη προσέγγιση, του «φιλμ ως κινηματογράφου», η έννοια του κινηματογραφικού πλάνου παρεμβαίνει ανάμεσα στη διαφάνεια της «πραγματικότητας» και τον θεατή. Αυτό το κινηματογραφικό πλάνο, το οποίο αρνείται ή αγνοεί η προηγούμενη προσέγγιση, είναι εκείνο στο οποίο οι τεχνολογικές διαδικασίες της κινηματογράφησης αποκαλύπτονται -ως κάμερα εργασίας, φωτισμός, μίξη ήχου, μοντάζ- εν συντομία, όλοι οι μετασχηματισμοί που ακατέργαστο φιλμ και η ακατέργαστη «πραγματικότητα» υπέστησαν στη διάρκεια της κατασκευής, πριν εμφανιστούν μπροστά στον θεατή. Ενώ η πρώτη προσέγγιση, του φιλμ ως τεκμηρίου, είναι αναγκαστικά περιορισμένη, η έννοια της ταινίας ως κινηματογράφου (η δεύτερη προσέγγιση) μπορεί να μας οδηγήσει σε διά-

φορες κατευθύνσεις: ταινίες μεγάλου μήκους, ταινίες ντοκιμαντέρ, εθνογραφικά ντοκιμαντέρ, δραματικά ντοκιμαντέρ, κινούμενα σχέδια κ.λπ.

Όταν εξετάζουμε την ιδέα της εθνογραφικής πρόθεσης αυτή αξιολογείται καλύτερα με βάση τον τρόπο που η «πραγματικότητα» αποτυπώνεται άμεσα στο φιλμ. Όταν αναφερόμαστε στην έννοια του κινηματογραφικού πλάνου μπορούν να υπεισέρχονται κριτήρια διαφορετικά από την εθνογραφική πρόθεση. Δηλαδή, αξιολογήσεις από το χώρο του κινηματογράφου ή της τηλεόρασης («καλές» λήψεις, συναρπαστικό ντεκουπάζ, καταμερισμός του υλικού έτσι ώστε να επιτρέπει διαφημιστικά διαλείμματα, δυνατό αφηγηματικό περιεχόμενο, ευχάριστες προσωπικότητες) που μπορούν να σκιάσουν τα αρχικά εθνογραφικά κριτήρια. Έτσι, πολλοί ανθρωπολόγοι επικαλούνται την ιδέα της υποβάθμισης του κινηματογραφικού πλάνου και της ελαχιστοποίησης της σημασίας του. Αυτή είναι η θέση του Karl Heider, του Peter Fuchs και των συναδέλφων του στο Gottingen.

Το έργο ορόσημο του Heider *Ethnographic Film* (1976) επιχειρεί να θέσει καθαρές και αυστηρές κατευθυντήριες γραμμές, με βάση τις οποίες μπορεί κανείς να κρίνει την εθνογραφικότητα συγκεκριμένων φιλμικών κειμένων. Το σχήμα του έχει την αρετή της απλότητας και βασίζεται σε ανθρωπολογικές ιδέες. Συγκεκριμένα αναφέρεται στην έννοια της «ολότητας»: τα εθνογραφικά φιλμ θα έπρεπε να φανερώνουν ολόκληρες προσώπων, αντικειμένων, πράξεων. Φυσικά, υπάρχουν προβλήματα και σ' αυτή την προσέγγιση: ειδικά η θετικιστική αφέλεια της παραδοσιακής λειτουργιστικής αντίληψης -πόσο «όλον» είναι το «όλον»; Και πώς μπορούμε να το δούμε τόσο με την αναλυτική όσο και με την οπτική έννοια; Παρ' όλα αυτά, το ιδεώδες της εθνογραφικής πρόθεσης είναι στο προσκήνιο. Ο Heider συστήνει να προμοδοτούμε το υλικό με βάση την ουσιαστική εθνογραφική του αξία παρά με την κινηματογραφική του σημασία. Μας δίνει δύο παραδείγματα κινηματογραφικών ενοτήτων οι οποίες περιέχουν ελλειπείς λήψεις (σελ. 47-48) και υπερασπίζεται την απόφαση των κινηματογραφιστών (ένας εκ των οποίων είναι ο ίδιος) να τις συμπεριλάβουν, με το επιχείρημα ότι: «...οι εθνογραφικοί συλλογισμοί υπερίσχυαν των κινηματογραφικών συλλογισμών» (σελ. 48).

Παρόμοια, ο Peter Fuchs και οι συνεργάτες του στο Gottingen υποθέτουν μια «καθαρή» γραμμή (ίσως περισσότερο από τον Heider) απορρίπτοντας κινηματογραφικές ή αισθητικές θεωρήσεις: «Ένα επιστημονικό εθνογραφικό φιλμ τεκμηρίωσης πρέπει να ικανοποιεί

τις ακόλουθες αξιώσεις: ενότητα χώρου, χρόνου, ομάδας και δράσης, μαζί με μια αυστηρή υπακοή στη χρονολόγηση της δράσης κατά την τελική έκδοση του φιλμ. Τεχνητή χειραγώγηση τόσο κατά τη λήψη όσο και κατά το ντεκουπάζ δεν επιτρέπεται. Ένα επιστημονικό φιλμ, επίσης, αποκλείει τη χρήση των σημείων σκηνών» (Fuchs, 1988, σελ. 222). Απ' αυτή την άποψη, ένα φιλμ (ή ίσως ένα απόσπασμα της ταινίας) είναι εθνογραφικό εάν η πρόθεση στοχεύει στην απεικόνιση μιας περιοχής καθιερωμένου ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος -ένας χορός, μια τελετουργία, η κατασκευή ενός σπιτιού, μια πολιτική συζήτηση-, και εάν το φιλμ είναι αντικειμενικό και τα κινηματογραφικά πλάνα του παρουσιάζουν σαφήνεια. Όσο υπερβολικό κι αν φαίνεται δεν παύει να είναι αξιόπαινο: παρακολουθώντας ένα απόσπασμα υλικού ξανά και ξανά στην ησυχία του γραφείου ή σε μια αίθουσα μοντάζ, μπορούμε να συσσωρεύσουμε καθαρές πληροφορίες και να τις εξετάσουμε με σχολαστική ακρίβεια. Αυτές οι πληροφορίες μπορούν τότε να γίνουν τα δεδομένα για πιο συμβατικές μορφές ανάλυσης. Οι περιορισμοί είναι ότι καμία ανάλυση δεν μπορεί να ενσωματωθεί μέσα στο φιλμ: το ίδιο το κινηματογραφικό πλάνο φαίνεται να την παραμερίζει. Τόσο ο Fuchs όσο και ο Heider ισχυρίζονται ότι το εθνογραφικό φιλμ δεν μπορεί να είναι εξ ολοκλήρου αυθύπαρκτο: πρέπει να υποστηρίζεται από γραπτά κείμενα (Heider 1976, σελ. 127, Fuchs 1988, σελ. 223).

Υπάρχουν εξαιρέσεις, όπως η συλλογή που εξέδωσε ο Jack Rollwagen *Anthropological Filmmaking* (1988), που περιέχει δύο άρθρα ανθρωπολόγων οι οποίοι ισχυρίζονται ότι μπορούν να εκπληρώσουν την εθνογραφική πρόθεση μόνο μέσα από το φιλμ. Τόσο ο Peter Biella όσο και ο Don Rundstrom συζητούν τις ταινίες τους και προσπαθούν να δείξουν πώς η κατασκευή του κινηματογραφικού πλάνου (ειδικά μέσω μιας προκαθορισμένης σύνθεσης τη στιγμή της λήψης) κωδικοποιεί διαφορετικούς βαθμούς ειδικής ανθρωπολογικής ανάλυσης<sup>2</sup>. Αυτά είναι παραδείγματα όπου η πρόθεση μοιάζει να προέρχεται από τη δεύτερη άποψη, αυτή του γεγονότος, που αναφέρω παρακάτω. Φυσικά, το γεγονός ότι ο Biella κι ο Rundstrom έγραψαν τα σχετικά άρθρα δείχνει ότι νιώθουν την ανάγκη να διευρύνουν την ανάλυση που περιέχεται στις ταινίες τους. Ο Rundstrom έχει επίσης γράψει έναν οδηγό μελέτης της ταινίας του (Rundstrom et.al. 1973).

Έτσι, η πρόθεση ενίσχυσης ενός εθνογραφικού γεγονότος αναγνωρίζεται από τους ανθρωπολόγους και μπορεί να παράγει ένα ντοκουμέντο το οποίο θα έχει περαιτέρω χρήση για τους ανθρω-

πολόγους (η προσέγγιση του Fuchs και των συνεργατών του), ή ένα ντοκουμέντο το οποίο ενσωματώνει άμεσα μια μορφή ανθρωπολογικής ανάλυσης (η περίπτωση των Biella και Rundstrom).

### Γεγονός

Αν με τη λέξη γεγονός εννοούμε τη δράση που περιέχεται σε ένα φιλμ, τότε, διευρύνοντας το συλλογισμό μας μπορούμε να θεωρήσουμε μια μεγάλη ποικιλία ντοκουμέντων ως εθνογραφικά φιλμ. Δηλαδή, οποιοδήποτε φιλμ αντιπροσωπεύει τα κανονιστικά αντικείμενα της εθνογραφικής αναζήτησης -μη δυτικοί λαοί που κάνουν μη δυτικά πράγματα (όπως ανταλλαγή δώρων ή «φιλετικό» χορός)- είναι εγγενώς εθνογραφικό. Αμφισβητώντας τέτοιες ερμηνείες, ο Heider (1976) μας προειδοποιεί δίνοντας παράλληλα έμφαση στην έννοια της «ολότητας»: δεν μπορεί να είναι ένα φιλμ εθνογραφικό απλώς επειδή ένας Νιούερ συμμετέχει σε κάποιο πλάνο. Παρόμοια επιχειρήματα έχουν χρησιμοποιηθεί για να αμφισβητήσουν το στάτους του εθνογραφικού φιλμ σε πολλές από τις ταινίες του Robert Gardner. Αυτά τα φιλμ «αφορούν» μη δυτικούς λαούς -Dani, Hamar, Hindu Indians, Ika-; αλλά δεν είναι εθνογραφικά γιατί τους λείπει το πλαίσιο: έλλειψη που δημιουργείται είτε ως αποτέλεσμα χειραγώγησης είτε επειδή ο Gardner δεν καταλαβαίνει τι «πραγματικά» συμβαίνει.

Ωστόσο, με την έννοια «γεγονός» εννοούμε εκείνη την κατάσταση στη διαδικασία του φιλμ, η οποία περιλαμβάνει τη δράση: όταν, π.χ., ένα κινηματογραφικό συνεργείο έχει φτάσει κάπου και επιλέγει μια όψη της ζωής κάποιων ανθρώπων για να την αποτυπώσει στο φιλμ. Το γεγονός γίνεται έτσι μια κατηγορία η οποία κατευθύνεται από την πρόθεση. Αυτή η κατηγορία μπορεί, επομένως, να εξεταστεί σαν ένα δυνητικό απόθεμα για εθνογραφικότητα.

Συγχωνεύοντας την παρουσία και τη δράση του κινηματογραφικού συνεργείου ως μερών του «γεγονότος» ερχόμαστε κοντά στην αναστοχαστική θέση του Ruby (Ruby 1980, 1988). Ο Ruby υποστηρίζει ότι ένα από τα πιο σημαντικά πράγματα που συμβαίνουν σε κάθε εθνογραφικό φιλμ είναι το γεγονός ότι το φιλμ μπορεί να μην πραγματοποιείται καθόλου. Αυτό είναι το στοιχείο της «διαδικασίας» του Fabian με την τριάδα «παραγωγός-διαδικασία-προϊόν» (που παρατίθεται στον Ruby 1980, σελ.155). Καθώς η αποκάλυψη του στοιχείου της «διαδικασίας» είναι αυτή που επικυρώνει τα ευρήματα («προϊόντα») της (φυσικής) επιστημονικής έρευνας (ibid. σελ. 164-5) επίσης, έτσι κάθε τέτοια αποκάλυψη μπορεί να βοηθή-

σει στη νομιμοποίηση των ευρημάτων της ανθρωπολογικής έρευνας. Επομένως, τα αυτοαποκαλούμενα εθνογραφικά φιλμ που δε μας δίνουν τους όρους της παραγωγής τους δεν είναι τίποτα περισσότερο από μπρεσιονιστικά ντοκουμέντα χωρίς επιστημονική και αναλυτική εγκυρότητα. Ο Ruby δίνει έμφαση στη σημασία του Rouch και της δουλειάς του ως συνέχειας του εγχειρήματος του Dziga Vertov. Στο φιλμ *Chronique d' un Eié* (1960), για παράδειγμα, βασίζει τη μεθοδολογία του στο κείμενο του φιλμ, ενώ η μεγάλη πλειοψηφία άλλων εθνογραφικών ταινιών δε στηρίζουν τη νομιμοποίησή τους στο κείμενο του φιλμ, αλλά σε περιλήψεις και διαγραμματικές μορφές (ibid. σελ. 169). Η θέση του Ruby είναι δύσκολο να εκτιμηθεί. Από τότε που πρώτος έγραψε τη θέση του, το 1977, έχουν κάνει την εμφάνισή τους πολλά «καναστοχαστικά» φιλμ (ακόμα και η σοβαρή σειρά του *Disappearing World* της Γρανάδας έχει φλερτάρει με την αναστοχαστικότητα τα τελευταία χρόνια, με ταινίες όπως το *The Herders of Mongun Taiga* (1989) του John Shepherd και το *The Trobriand Islanders of Papua New Guinea* (1990)). Εμφανίζονται όμως συγκεκριμένες δυσκολίες που έχουν να κάνουν με το ζήτημα της ποσότητας και της διαχείρισης της πληροφορίας. Μέρος του προβλήματος, νομίζω, εντοπίζεται στην προσπάθεια να εξάγουμε πληροφορίες για την κινηματογραφική διαδικασία από τα εθνογραφικά συμφραζόμενα που οποιοδήποτε φιλμ απεικονίζει (ένας από τους λόγους που προτιμά την ευρύτερη έννοια του «γεγονότος» σύμφωνα με τον Ruby από την έννοια της «διαδικασίας» του Fabian).

Ας θεωρήσουμε ως προφανή χώρο εθνογραφικότητας ό,τι αναφέρεται στο λόγο, τη δράση και το χαρακτήρα των κινηματογραφούμενων αντικειμένων. Αν κάτι μοιάζει με το είδος των λαών που οι ανθρωπολόγοι συνήθως μελετούν, τότε ένα φιλμ που αναφέρεται σ' αυτούς γίνεται εθνογραφικό. Μήπως αυτό σημαίνει ότι όλα τα ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν έξω από τη Δυτική Ευρώπη θα είναι εθνογραφικά;

Ένας τρόπος προσέγγισης του διλήμματος αυτού θα ήταν να εξετάσουμε τα κριτήρια που ξεχωρίζουν την εθνογραφική γραφή από άλλες περιγραφές, όπως οι ταξιδιωτικές, για παράδειγμα. Οι ανθρωπολόγοι, όχι αβίαστα, έχουν προσπαθήσει να καθιερώσουν και να διατηρήσουν τα επαγγελματικά όρια της επιστήμης τους, ενώ ταυτόχρονα δίνουν ανέλπιστες υποσχέσεις σε άλλες χρήσιμες επιστήμες -κοινωνιολογία, γλωσσολογία, ιστορία, φιλοσοφία. Οι περισσότεροι συμφωνούν, ωστόσο, ότι ο ανειδίκευτος ταξιδιώτης είναι συχνά αφελής και ότι η ταξιδιωτική γραφή δεν έχει πολλά να

προσφέρει εκτός από μια βασική «σκηνογραφική» λειτουργία για μαθητές. Κάνω αυτή τη σύγκριση με τα ταξιδιωτικά γραπτά, επειδή όσο περισσότερο εξωτική και μη δυτική είναι μια ομάδα ανθρώπων, τόσο περισσότερο μπορούν οι ανθρωπολόγοι να την οικειοποιούνται. Γι' αυτό το λόγο υπάρχει πάντα ο πειρασμός να θεωρούμε τυπικά εθνογραφικό κάθε φιλμ ντοκιμαντέρ που αναφέρεται σε μη δυτικούς λαούς.

Ο εθνογράφος διαχωρίζεται από τον ταξιδιωτικό συγγραφέα σε μια σειρά ζητημάτων: ο εθνογράφος γνωρίζει την τοπική γλώσσα ενώ ο ταξιδιωτικός συγγραφέας, στην καλύτερη περίπτωση, θα ξέρει μόνο λίγες λέξεις· ο εθνογράφος μένει για αρκετό χρόνο ενώ ο ταξιδιωτικός συγγραφέας για συντομότερο διάστημα· ο εθνογράφος μπορεί να αναζητήσει και να εξετάσει αφηρημένα ζητήματα -συστήματα συγγένειας, ηθική γνώση, ενώ ο ταξιδιωτικός συγγραφέας ασχολείται με την επιφάνεια, την εμφάνιση των πραγμάτων, τον υλικό πολιτισμό· ο εθνογράφος συμμετέχει (η φιλοσοφική λυδία λίθος της συμμετοχικής παρατήρησης), ενώ ο ταξιδιώτης μόνο παρατηρεί· συμπερασματικά, ο εθνογράφος βλέπει την ουσιαστική διασύνδεση των πραγμάτων ενώ ο ταξιδιώτης βλέπει μόνο ενδείξεις και μεμονωμένα κοινωνικά γεγονότα. Αλλά, φυσικά, οι περισσότερες από αυτές τις διαφορές είναι ποσοτικού παρά ποιοτικού χαρακτήρα, ο χρόνος που παραμείναμε σε μια κοινωνία, για παράδειγμα, ή ο βαθμός της συμμετοχής. Αντίθετα, η διαφορά γίνεται πιο ευδιάκριτη από το γεγονός ότι οι εθνογράφοι σήμερα επιστρέφουν από το πεδίο τους και επεξεργάζονται τα δεδομένα για να τα εντάξουν σε έναν κοινό επιστημονικό λόγο που μοιράζονται με άλλους, ενώ ένας ταξιδιωτικός συγγραφέας παρουσιάζει τα ανεπεξέργαστα δεδομένα με ορισμένες προσωποποιημένες παρατηρήσεις (πράγματι, όσο πιο προσωπικές και ιδιοσυγκρασιακές είναι οι παρατηρήσεις τόσο μεγαλύτερο ενδιαφέρον αποκτούν· ο Bruce Chatwin είναι ένα προφανές παράδειγμα). Έτσι υπάρχει ένας αριθμός συμβάσεων που διαχωρίζουν το εθνογραφικό από το ταξιδιωτικό κείμενο (βλέπε Clifford και Marcus 1986), όπως ακριβώς κάποιες άλλες συμβάσεις μας επιτρέπουν να διακρίνουμε το φιλμ γουέστερν από το φιλμ τρόμου.

Φυσικά, υπάρχουν κάποια διακριτικά γνωρίσματα που μας επιτρέπουν να ξεχωρίσουμε το εθνογραφικό φιλμ σαν ένα υποσύνολο του ντοκιμαντέρ: για παράδειγμα, μπορούμε να δώσουμε «ανθρωπολογική διάσταση» σε οπτικά εθνογραφικά δεδομένα προσθέτοντας στο φιλμ ένα σχόλιο το οποίο περιέχει συγκεκριμένες λέξεις-κλειδιά του ανθρωπολογικού λεξιλογίου όπως: «εθνική ομάδα»,

στην πλάνη ότι η κάμερα και το συνεργείο μπορούν να γίνουν αδράτα.

2. Ένας μεγάλος όγκος ταινιών θα πρέπει να γυριστεί και να μοταριστεί με στόχο τη διάσωση ενοτήτων, με βάση την αρχή της ολότητας και απορρίπτοντας την αποσπασματικότητα. Οι κινηματογραφιστές θα πρέπει να κινηματογραφούν καθετί κι όχι μόνο εντυπωσιακά πράγματα, γιατί τα κοινότυπα και τετριμμένα είναι συχνά τα πιο αποκαλυπτικά.

3. Επιπλέον, όσο λιγότερο προφανές είναι το «αντικείμενο» του φιλμ τόσο το καλύτερο: διάσημοι άνδρες ή μεγάλα ιστορικά γεγονότα θα πρέπει να αποφεύγονται (εκτός κι αν εφάπτονται των γεγονότων όπως, για παράδειγμα, στο *Le Joli Mai* [1963] του *Chris Marker*, το οποίο δεν ασχολείται με τον αλγερινό πόλεμο, αν και αυτός παρέχει το υπόβαθρο σε αρκετή από τη δράση του φιλμ). Απέχοντας από τέτοια κλισέ το φιλμ καταφέρνει να αποφύγει την προκατάληψη (πολλοί «καθαρολόγοι» αναστατώθηκαν όταν κινηματογραφιστές, μέλη της διάσημης ομάδας *Drew Associates*, άρχισαν να γυρίζουν ταινίες που αφορούσαν διάσημα πρόσωπα: το *Primary* [Drew/Leacock 1960] είναι μία από τις πρώτες και το *Don't Look Back* [Pennebaker/Leacock 1966], μια καταγραφή της περιοδείας του *Bob Dylan* το 1965 στη Βρετανία, που ήταν το πρώτο μιας σειράς ντοκιμαντέρ για τους τραγουδιστές της μουσικής ποπ).

4. Υπάρχει υπερβολική πίστη στις αποκαλούμενες «μαγικές στιγμές», όταν ένα υποκείμενο που κινηματογραφείται αφήνει τον προσεκτικό και δομημένο λόγο του και αποκαλύπτει την εσωτερική του ψυχική κατάσταση που μπορεί να συνδέεται με αναμνήσεις, δάκρυα, στιγμές προσωπικών κρίσεων κ.λπ. Γι' αυτό το λόγο, μερικοί κινηματογραφιστές συνεχίζουν να κινηματογραφούν ακόμα κι όταν έχει περάσει η προφανής «μαγική» στιγμή, όταν το υποκείμενο έχει σταματήσει να μιλά και διαλογίζεται την πράξη του.

Παραθέτω αυτή τη λίστα λίγο κινικά και, πράγματι, δημιουργείται η εντύπωση ότι οι υπερασπιστές του κινηματογράφου της παρατήρησης και των παραλλαγών του απορρίπτουν μια απευθείας διατύπωση αυτών των ζητημάτων. Υπάρχει, ωστόσο, μια ομοιότητα ανάμεσα στα κριτήρια που χρησιμοποιούνται για να διακρίνουμε έναν τέτοιο τύπο κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ από άλλα, όπως υπάρχουν κριτήρια που ξεχωρίζουν την ανθρωπολογική έρευνα και γραφή από άλλες μορφές ανθρώπινης παρατήρησης. Οι ανθρωπολόγοι είναι λιγότερο διεισδυτικοί από άλλους επισκέπτες (λόγω της συμμετοχής τους και της γλωσσικής τους άνεσης) και

τείνουν να αγνοούν τους πλούσιους, τους ισχυρούς και διάσημους προτιμώντας σκοτεινές γωνιές και περισσότερο κρυφούς χώρους· ακολουθούν τη δράση και συλλέγουν πλήθος δεδομένων, πολλά από τα οποία δε θα χρησιμοποιήσουν ποτέ. Ενδιαφέρονται, ακολουθώντας τον *Malinowski*, για τις μικρολεπτομέρειες της καθημερινής ζωής, για το κουτσομπολιό και την κοινοτυπία. Θεωρούν ότι πρέπει να φτάνουν στο κέντρο των πραγμάτων, σε αποκαλυπτικές στιγμές, και πιστεύουν στην αναμονή. Γι' αυτούς τους λόγους έγραφα παραπάνω ότι ο κινηματογράφος της παρατήρησης και οι παραλλαγές του στηρίζονται συχνά σε μια μιμητική ιδιότητα<sup>3</sup>.

Μακριά από το χώρο της τηλεόρασης (η οποία δυσκολεύεται να φιλοξενήσει το φιλμ της παρατήρησης) οι ανθρωπολόγοι έχουν προβάλει τη δουλειά συγκεκριμένων δημιουργών ταινιών - *David* και *Judith MacDougall*, *Gary Kildea*, ακόμη και του *Robert Gardner* - σαν κάποιων που αντιπροσωπεύουν πιο στενά τα ενδιαφέροντά τους. Κατά τη γνώμη μου, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα φιλμ αυτών των κινηματογραφιστών είναι πιο στενά συνδεδεμένα με μια σειρά συμβάσεις που καθιερώθηκαν από ένα είδος ανθρωπολογικής γραφής. Ωστόσο, μπορεί κανείς να επιχειρηματολογήσει ότι αυτά τα φιλμ μόνο αποσπασματικά συμφωνούν με την ανθρωπολογική διερεύνηση, οι αξιώσεις τους για εθνογραφικότητα έρχονται διά μέσου της μίμησης αυτών που βλέπει και ακούει ο ανθρωπολόγος του πεδίου, και όχι από την ικανότητά τους να επιτελούν άμεσα τον ανθρωπολογικό τους προορισμό. Συμπωματικά, η μίμηση δεν είναι ικανοποιητική και γίνεται αντιληπτή, πράγμα που κάνει τους ανθρωπολόγους να αρνηθούν σε συγκεκριμένα φιλμ το χαρακτηρισμό του εθνογραφικού (όπως στην περίπτωση του *Gardner*).

Από τα τηλεοπτικά εθνογραφικά φιλμ στα οποία αναφέρομαι (εν συντομία) παρακάτω και έχω συζητήσει εκτενέστερα αλλού (*Banks* 1989 και υπό έκδοση), τα φιλμ της παρατήρησης αποτελούν τα κομήματα και τα πρότυπα του εθνογραφικού φιλμ, προφανώς επειδή οι εθνογραφικές τους ιδιότητες είναι περισσότερο σαφείς. Είναι ταινίες που ανήκουν στην κατηγορία του «γεγονότος», και τις προμηδοτούμε πέρα από την πρόθεση και την αντίδραση επειδή εμφανίζονται να είναι πιο αντικειμενικές, ουδέτερες και διαφανείς (η πρόθεση μόνο εικάζεται, ενώ η αντίδραση είναι ευμετάβλητη).

#### Αντίδραση

Η ανταπόκριση στη φυσική έκφραση του κινηματογραφικού γεγονότος είναι κάτι με το οποίο οι ανθρωπολόγοι φαίνεται να έχουν

ασχοληθεί. Ένας τρόπος να την εκτιμήσουμε μπορεί να είναι μέσω συγκεκριμένων αντικειμενικών κριτηρίων. Ποια φιλμ κερδίζουν βραβεία σε φεστιβάλ εθνογραφικού φιλμ; Ποια φιλμ έχουν επιλεγεί για να συμπεριληφθούν σε εθνογραφικές ταινιοθήκες; Σε ποια φιλμ γίνεται κριτική παρουσίαση και πού; Υπάρχουν προβλήματα στη χρήση τέτοιων κριτηρίων. Πρώτον, άλλοι παράγοντες εκτός από τους καθαρά εθνογραφικούς μπορεί να μπουν στο παιχνίδι το οποίο επηρεάζει τέτοιες αποφάσεις (ευνοιοκρατία, οικονομικοί περιορισμοί, τοπική προκατάληψη). Δεύτερον, και πιο σημαντικό, το φιλμ αποτελεί ένα κλειστό σύστημα λόγου. Εάν ένα αυτοαποκαλούμενο εθνογραφικό φιλμ υποβάλλεται σε κρίση από ένα άτομο ή κάποια κριτική επιτροπή που αναγνωρίζει τις συμβάσεις με τις οποίες τέτοια φιλμ αναγορεύονται σε εθνογραφικά, τότε η εθνογραφικότητά τους (για να πλάσω μια λέξη) γίνεται αποδεκτή *a priori*. Μόνο σε λίγες περιπτώσεις (θα παρέθετα πάλι τα φιλμ του Gardner για παράδειγμα) είναι οι συμβάσεις τόσο κατάφωρα σκανδαλώδεις που προκαλούν άρνηση και αντίδραση. Αλλά αυτό είναι σπάνια ζήτημα εσωτερικής εθνογραφικής αξιολόγησης ή ανθρωπολογικής θεώρησης του ίδιου του φιλμ, και συχνότερα ένα ζήτημα στιλ και σύμβασης, που μετρά τη φυσική εκδήλωση του κινηματογραφικού γεγονότος σε σχέση με παρεμφερείς εκδηλώσεις που έχουν ήδη γίνει αποδεκτές.

Ο Paul Henley έχει σημειώσει ότι υπάρχουν τρόποι για να θεωρήσουμε εθνογραφικά ακόμη και τα πιο απίθανα φιλμ. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που δίνει είναι το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ για έναν καπνοδοχοκαθαριστή (Hayworth, 1979), αλλά δυστυχώς δίνει λίγες ενδείξεις για τα κριτήριά του, ενώ στη συνέχεια περιορίζει την εστίασή του για να συμπεριλάβει μόνο εκείνα τα φιλμ που «ασχολούνται με... μη δυτικές ή μη βιομηχανικές κοινωνίες» (Henley, 1985, σελ. 5-6). Είναι φανερό, ωστόσο, ότι σε τέτοιες περιπτώσεις οι εθνογραφικές συνεισφορές εντοπίζονται περισσότερο στην ανταπόκριση παρά στην πρόθεση ή το ίδιο το κινηματογραφικό γεγονός. Αυτό γίνεται σαφές όταν θεωρήσουμε ότι οι ανθρωπολόγοι έχουν ανταποκριθεί σε ορισμένα φιλμ μυθοπλασίας τα οποία δεν παρουσιάζουν εθνογραφικές προθέσεις, ή κάποιο εθνογραφικό περιεχόμενο<sup>4</sup>.

Όταν στρεφόμαστε στα αυτοαποκαλούμενα εθνογραφικά φιλμ η ανταπόκριση (όσο μπορεί να διαπιστωθεί) δεν μπορεί παρά να είναι διαφορετική. Η αντίδραση απέναντι στη σειρά του *Εξαφανιζόμενου κόσμου* (Disappearing World) της τηλεόρασης της Γρανάδα είναι ένα καλό σχετικό παράδειγμα. Σε ένα σημαντικό άρθρο ο

Peter Loizos υπερασπίζεται τη Γρανάδα από τις κριτικές που έχουν κάνει επαγγελματίες ανθρωπολόγοι για ορισμένες ταινίες της:

*Αρκετά απλά, η αδυναμία αξιολόγησης αυτών των σειρών ταινιών από ανθρωπολόγους είναι μια αδυναμία κρίσης ταινιών μεγάλης θεαματικότητας όπως επίσης με την εφαρμογή κατάλληλων κριτηρίων. Επιπλέον, οι κριτικοί βάζουν σε λίστα τα ερωτήματα που θα έθεταν σε μια μονογραφία ή ως εξεταστές μιας διδακτορικής διατριβής. Κανένα φιλμ το οποίο απευθύνεται σε μαζικό κοινό δε θα μπορούσε να περιλάβει τον όγκο της ανάλυσης ή των λεπτομερειών που φαίνεται να αναζητούν (Loizos, 1980, σελ. 589).*

Οι ανθρωπολογικές συζητήσεις που αναφέρονται από τον Loizos κάνουν κριτική στη φαινομενική ρηχότητα του πληροφοριακού περιεχομένου των ταινιών και ζητούν περισσότερα «γεγονότα». Το πιο σημαντικό είναι ότι πολλοί από τους κριτικούς που αναφέρει φαίνονται να είναι ειδικοί στην εθνογραφία των λαών που κινηματογραφούνται, αλλά να έχουν πολύ μικρή εμπειρία για το πώς λειτουργεί σαν μέσο η ίδια η τηλεόραση. Έτσι, ενώ κάποιοι ανθρωπολόγοι εκδηλώνουν απογοητευτικές αντιδράσεις, το γεγονός ότι μερικά εκατομμύρια θεατών επιλέγουν συστηματικά αυτά τα προγράμματα φαίνεται να δηλώνει ένα άλλο είδος αντίδρασης. Δε θα πρέπει, ωστόσο, να συγχέει κανείς την πράξη της θέασης με την αποδοχή. Το γεγονός ότι μερικά εκατομμύρια άνθρωποι βλέπουν ένα τηλεοπτικό εθνογραφικό φιλμ δε μας επιτρέπει να γνωρίζουμε τη φύση της ανταπόκρισής τους. Μπορούμε, ωστόσο, να υποθέσουμε ότι αντλούν μια κάποια ικανοποίηση από την παρακολούθηση των ταινιών, και είναι αυτό που μας κάνει να βάλουμε το κριτήριο της εθνογραφικότητας. Ο ανθρωπολόγος (ή σίγουρα εκείνοι οι κριτές που παρατίθενται από τον Loizos) αναζητούν την εθνογραφικότητα στο γεγονός και απογοητεύονται από την επιφανειακή παρουσίαση. Ο απλός θεατής, από την άλλη, αντιδρά σε ένα διαφορετικό γεγονός (στο ίδιο το φιλμ αλλά σε εντελώς διαφορετικά πλαίσια), που φαίνεται να αντλεί το ποσοστό εθνογραφικότητάς του (λες και θα μπορούσε να ποσοτικοποιηθεί) που του δίδει ικανοποίηση. Παρόμοια, όταν χρησιμοποιείται για διδασκαλία, η εμπειρία μου από φιλμ όπως της Γρανάδας είναι ότι η συζήτηση μετά το τέλος της προβολής παρέχει τον εντοπισμό της εθνογραφικότητας. Δεν είναι μόνο ζήτημα δασκάλου (δικό μου ή των συναδέλφων μου) να καλύπτουν τα υπολειπόμενα εθνογραφικά συστατικά του γεγονότος. Πραγματικά, συχνά προβάλλω ταινίες οι οποίες α-

ναπαριστούν πολιτισμούς για τους οποίους έχω πολύ μικρή γνώση. Αντίθετα, η απάντηση έγκειται στο γεγονός ότι τόσο εγώ όσο και οι φοιτητές συγκροτούμε μια βάση με εθνογραφικά δεδομένα, που έχουν αντληθεί τόσο από το φιλμ όσο και από άλλες πηγές, για να κατασκευάσουμε μεταβλητές (και ως εκ τούτου αμφίβολες) εθνογραφικές απεικονίσεις.

Ο Wilton Martinez έχει πρόσφατα υποστηρίξει ότι πέρα από την πρόκληση μιας θετικής αντίδρασης, συγκεκριμένα εθνογραφικά φιλμ μπορούν να κάνουν ακριβώς το αντίθετο (Martinez 1990). Στην ανάλυση του, που βασίζεται στις αντιδράσεις φοιτητών σε είκοσι γνωστά εθνογραφικά φιλμ, ανακάλυψε ότι ορισμένα έμοιαζαν να παράγουν μια «διαταραγμένη» θέαση, όταν το φιλμ προκαλούσε αισθήματα αηδίας ή φόβου και δε δημιουργούσε την επιθυμητή και σκόπιμη ταύτιση με την ομάδα και τον πολιτισμό που αναπαριστούσε. Γενικά, όση περισσότερη γύμνια εμφάνιζαν τα υποκείμενα του φιλμ και όσο πιο απλό ήταν το υλικό και η πολιτική τους οικονομία τόσο πιο «προβληματική» έμοιαζε η θέαση. Ωστόσο, η αντίδραση των φοιτητών -αν και μπορεί να είναι ανησυχητική γι' αυτούς που κάνουν τέτοια φιλμ- είναι, παρ' όλα αυτά, μια εθνογραφική ανταπόκριση και ο Martinez έχει δίκιο να αναζητά το πεδίο της εθνογραφικότητας σ' αυτή την ανταπόκριση παρά στον αντικειμενικό προσδιορισμό των ίδιων των ταινιών. (Ο Martinez είναι στην πραγματικότητα επηρεασμένος από θεωρητικούς όπως ο Bakhtin και ο Eco).

Η τελική πλευρά της αντίδρασης που επιθυμώ να αναφέρω μας πηγαίνει πίσω στην αρχή: η αντίδραση σ' ένα συγκεκριμένο φιλμ ή, γενικά, απέναντι στα εθνογραφικά φιλμ σημαίνει για τον θεατή ότι θα πρέπει να προσδιορίσει την εθνογραφικότητα στην πρόθεση, σαν μέρος μιας επιθυμίας να πάει στο πεδίο και να κάνει τέτοια φιλμ. Εδώ θα μπορούσε κανείς να παραθέσει την αντίδραση του Ivo Strecker απέναντι στο φιλμ του Robert Gardner για τους Hamar της νότιας Αιθιοπίας, που τον οδήγησαν αρχικά να ξαναμοντάρει το φιλμ του Gardner (*Rivers of Sand*, 1974) και έπειτα να προχωρήσει στο γύρισμα δικών του φιλμ (Strecker 1988).

### Συμπεράσματα

Αρχίζοντας, θα ήθελα να τονίσω ότι ορισμένα φιλμ παίρνουν το «εθνογραφικό» χρώμα για διαφορετικούς λόγους, που καθέννας τους μπορεί να είναι χρήσιμος όταν αναγνωρίζεται και ανταποκρίνεται σε μια σκοπιμότητα. Αλλά οι τρεις κατηγορίες μου (πρόθεση,

γεγονός και αντίδραση) δε σχεδιάστηκαν σαν θυρίδες στις οποίες πρέπει να τοποθετηθούν διαφορετικά φιλμ -μία για τα φιλμ πρόθεσης, μία για τα φιλμ γεγονότος και ούτω καθεξής. Είναι μάλλον δυνητικές καταχωρήσεις ή όψεις εθνογραφικότητας ή εθνογραφικής ανταπόκρισης. Η εθνογραφικότητα δεν είναι κάτι που συλλαμβάνεται από την κάμερα, αλλά ένα πράγμα που κατασκευάζουμε για τους εαυτούς μας στη σχέση μας με το φιλμ (όπως κάνουμε και σε σχέση με μια ποικιλία άλλων πραγμάτων, όπως και στην επιτόπια έρευνα). Ενώ οι χαρακτηρισμοί που έχω χρησιμοποιήσει επιλέχθηκαν για να οριοθετήσουν ένα επιχείρημα για το εθνογραφικό φιλμ, μπορούν να μετασχηματιστούν σε μια πιο γενική και οικεία περιγραφή της διαδικασίας :



Εδώ, φυσικά, οι όροι δε σχετίζονται αποκλειστικά με τη γραπτή λέξη, αλλά με όλους τους τύπους της πολιτισμικής κωδικοποίησης. Κάνοντας ωστόσο κάτι τέτοιο υποθέτουμε λανθασμένα ότι ο παράγοντας της δράσης διαπερνά τη συνολική διαδικασία, ενώ συνήθως υποκειμενοποιείται σαν αίσθηση είτε στην αρχή είτε (σύμφωνα με τον Bakhtin και άλλους) στο τέλος. Νομίζω ότι αυτό εξηγεί εν μέρει τη σύγχυση όταν αναρωτιόμαστε ποια φιλμ είναι εθνογραφικά, ή όταν προσπαθούμε να οριοθετήσουμε και να νομιμοποιήσουμε την εθνογραφικότητά τους, γιατί προσδιορίζουμε τους εαυτούς μας (ή, πιο σπάνια, τα υποκείμενά μας) σαν υποκινητές της δράσης και βλέπουμε την εθνογραφία σαν επιφανόμενο. Στην περιγραφή που κάνω για τη διαδικασία, όπως καθορίζεται από τους όρους που επιλέχθηκαν στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, θα προτιμούσα να δω την ίδια την εθνογραφικότητα σαν έναν παράγοντα που μας ενημερώνει για την παρουσία της σε διαφορετικούς βαθμούς και σε διαφορετικές στιγμές της διαδικασίας. Φυσικά, σαν ανθρωπολόγοι, είμαστε εμείς εκείνοι που κατά πρώτο λόγο προμοδοτούμε αυτόν τον παράγοντα. Η τηλεόραση όμως είναι μια προβληματική περιοχή για μας γιατί έχει μια δική της αυταδύναμη λογική επιβολής.

Ως ανθρωπολόγοι φαίνεται ότι επιλέγοντας να προσδιορίσουμε την εθνογραφικότητα στην πρόθεση παρά στο γεγονός ή την αντίδραση, έχουμε μεγαλύτερη ευκαιρία ελέγχου σ' ολόκληρη τη διαδικασία, σίγουρα για δικό μας όφελος, και αυτό μας βοηθά να καθοδηγήσουμε μη ανθρωπολογικούς δέκτες (φοιτητές, τηλεοπτικό κοινό). Γι' αυτό το λόγο θα πρέπει να είμαστε περισσότερο προ-



σεκτικοί απέναντι σε φιλμ τα οποία υπερτονίζουν την εθνογραφικότητα μέσα στο γεγονός. Όπως είπα προηγουμένως, υπάρχει η εμπλοκή σε μια διαδικασία μίμησης, ίσως ακόμη και απομίμησης, έτσι ώστε βλέπουμε φιλμ για λαούς οι οποίοι μοιάζουν με το είδος των ανθρώπων που μελετάμε όχι μόνο επειδή έχουν συγκροτηθεί διαφορετικά, αλλά κι επειδή εμφανίζονται με μια μορφή την οποία η βιβλιοκεντρική μας κληρονομιά δεν επιτρέπει εύκολα να κατανοήσουμε. Με τα ντοκιμαντέρ της παρατήρησης διατρέχουμε τον επιπρόσθετο κίνδυνο να καταστήσουμε το ίδιο το στίλ της κινηματογράφησης απομίμηση της εργασιακής μας πρακτικής. Χωρίς υπερβολική ανησυχία ή φόβο, θα πρέπει απλά να παραδεχτούμε αυτό το γεγονός.

Δεν υπάρχει τίποτα το ξεχωριστό σ' αυτό που έκανα παραπάνω· έχω πραγματικά συλλαβίσει το προφανές. Σίγουρα δεν επιθυμώ να χρησιμοποιήσω τα κριτήριά μου για να διαμορφώσω ένα κανονιστικό για τα φιλμ πρότυπο, που θα χρησιμοποιείται ως αρχή σύμφωνα με την οποία κάποιες ταινίες θα χαρακτηρίζονται «εθνογραφικές» και κάποιες άλλες όχι. Ούτε επιθυμώ να ακολουθήσω τον Heider (1976) στην προσπάθεια να δημιουργήσει μια κυμαινόμενη κλίμακα «εθνογραφικότητας» με βάση την οποία ένα φιλμ μπορεί να κριθεί. Μάλλον επιθυμώ οι συγγραφείς και οι αναγνώστες του εθνογραφικού φιλμ να γνωρίζουν τα κριτήρια με τα οποία αποδίδεται η εθνογραφικότητα σ' ένα φιλμ, και να αποφασίζουν αν αυτή η απόδοση είναι στο πεδίο που τους ταιριάζει. Η «εθνογραφία» δεν είναι απόλυτος όρος ούτε κάτι αμετάβλητο (υπάρχουν πολλά πράγματα που κάνουν οι ανθρωπολόγοι σήμερα, τα οποία οι πρόγονοί μας δε θα είχαν θεωρήσει μέρος της επιστήμης ή τα οποία δεν είχαν σκεφτεί καθόλου)· μάλλον είναι μια πολιτισμική κατασκευή, ένα προϊόν του τύπου της κοινωνίας που παράγει την ίδια την επιστήμη της ανθρωπολογίας. Καθώς αυτή η πολιτισμική κατασκευή αρχίζει να αναμειγνύεται πιο σταθερά με μια άλλη -τον κινηματογράφο-, μπορούμε να δούμε ένα νέο προϊόν, ένα είδος εθνογραφίας που δε βασίζεται στη μίμηση ούτε νομιμοποιεί την αποδοχή της από ένα παράλληλο πεδίο. Αυτό, ωστόσο, πρέπει να συνιστά μια εξελικτική διαδικασία.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο ευσυνείδητος αναγνώστης, αναμφίβολα, θα διακρίνει την ομοιότητα με τη χρήση που κάνει ο Jay Ruby στον τριαδικό όρο του Johannes Fabian «αταραγός-διαδικασία-προϊόν» (Fabian 1971, Ruby 1980, σελ. 155ff.). Ενώ αρχικά εμπνεύστηκα απ' αυτό, πιστεύω ότι αγνοεί την αντί-

δραση απέναντι στο προϊόν και έτσι έχω ενσωματώσει τους όρους «διαδικασία» και «προϊόν» στην απλή κατηγορία «γεγονός» και έχω προσθέσει τον όρο «αντίδραση». Επίσης θεωρώ ότι ολοκλήρωση η τριάδα συνιστά διαδικασία υποκείμενη σε ανθρωπολογική διερεύνηση.

2. Τα φιλμ του Biella «ακόμη υπό εξέλιξη» το 1988· έγιναν με τον ανθρωπολόγο Peter Rigby και αφορούν τους Maasai Iparakuyo της Τανζανίας· το άρθρο που συζητά γι' αυτούς αναφέρεται ως Biella 1988. Το φιλμ του Rundstrom *The Path* αναφέρεται στη γιαπωνέζικη τελετουργία του τσαγιού, ολοκληρώθηκε το 1971 και συζητείται στο Rundstrom, 1988.

3. Η διαδικασία λειτουργεί και με δύο τρόπους: φιλμ παρατήρησης που έγιναν χωρίς καμία άμεση ανθρωπολογική παρέμβαση και συνήθως συμμετέχουν σε φεστιβάλ εθνογραφικού φιλμ.

4. Δύο παραδείγματα αυτού του ομολογουμένως σπάνιου φαινομένου είναι, πρώτον, η στρουκτουραλιστική «έρευνα» του Keith Tribe για το *My Darling Clementine* (Tribe 1973) του John Ford και, δεύτερον, η δική μου χρήση του *True Stories* του David Byrne ως παρωδία του ντοκιμαντέρ (Banks, 1990).

#### ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

##### Βιβλία και άρθρα

1. Banks, M. (1989), «Retreating universes and disappearing worlds», *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 20, σελ. 168-72.
2. Banks, M. (1990), «Talking heads and moving pictures: David Byrne's *True Stories* and the anthropology of film», *Visual Anthropology*, 3, σελ. 1-9.
3. Banks, M. (υπό έκδοση), «What's new on British television?», *CinemAction*, Paris.
4. Biella, P. (1988), «Against reductionism and idealist self-reflexivity: the Iparakuyo Maasai film project», στο J.Rollwagen (επιμ.), *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Press, Chur.
5. Caplan, P. (1988), «Engendering knowledge: the politics of ethnography (Part I)», *Anthropology Today*, 4,5 σελ.8-12.
6. Chiozzi, P. (1989), «Reflections on ethnographic film with a general bibliography», *Visual Anthropology*, 2, σελ. 1-84.
7. Clifford, J. και Marcus, G. (επιμ.) (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley.
8. Fabian, J. (1971), «Language, history and anthropology», *Journal of the Philosophy of the Social Sciences*, 1, σελ. 19-17.
9. Fuchs, P. (1988), «Ethnographic film in Germany: an introduction», *Visual Anthropology*, 1, σελ. 217-33.
10. Ginsburg, F. (1988), «Ethnographies on the airwaves: the presentation of anthropology on American, British and Japanese

television», στο Y. Omri και P. Hockings (επιμ.), Cinematographic theory and the new dimensions in ethnographic film, Senri Ethnological Series 24, National Museum of Ethnology, Osaka.

11. Heider, K. (1976), *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin.

12. Henley, P. (1985), «British ethnographic film: recent developments», *Anthropology Today*, 1, 1, σελ. 5-17.

13. Loisos, P. (1980), «Granada Television's Disappearing World series: an appraisal», *American Anthropologist*, 82, σελ. 573-94.

14. Martinez, W. (1990), «Critical studies and visual anthropology: aberrant vs. anticipated readings of ethnographic film», *CVA Review*, Spring, σελ. 34-47.

15. Rollwagen, J. (επιμ.) (1988), *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers, Chur.

16. Ruby, J. (1980), «Exposing yourself: reflexivity, film and anthropology», *Semiotica*, 3, σελ. 153-79.

17. Ruby, J. (1988), «The image mirrored: reflexivity and the documentary film» στο A. Rosenthal (επιμ.), *New challenges for documentary* University of California Press, Berkeley.

18. Rundstrom, D. (1988), «Imaging anthropology» στο J. Rollwagen, (επιμ.), *Anthropological Filmmaking* Harwood Academic Press, Chur.

19. Rundstrom, D., Rundstrom, R. και Bergum, C. (1973), *Japanese tea: The Ritual, the Aesthetics, the Way. An ethnographic Companion to the Film The Path*, Warner Modular Publications Inc, Mass.

20. Strecher, I. (1988), «Filming among the Hamar», *Visual Anthropology*, 1, σελ. 369-78.

21. Tribe, K. (1973), «John Ford's *My Darling Clementine* - an investigation», *Cambridge Anthropology*, 1, σελ. 10-17.

#### Ταινίες

1. Byrne, D. (1986), *True Stories*, Warner Bros. Inc., USA. Colour, 90 mins.

2. Ford, J. (1946), *My Darling Clementine*, Twentieth Century-Fox, Los Angeles. Black and white, 97 mins.

3. Gardner, R. (1974), *Rivers of Sand*, Phonix Films, New York. Colour, 83 mins.

4. Greenaway, P. (1989), *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, All Arts, London. Colour, 124 mins.

5. Hayworth, D. (1979), *Fred Dibnah: Steeplejack*. BBC Television, Manchester. Colour, 50 mins.

6. Leacock, R. και D.A. Pennebaker (1960), *Primary*. Drew Associates for Time-Life Broadcast, USA. Black and white, 60 mins.

7. Marker, C. (1963), *Le Joli Mai*, Sofracima, Paris. Black and white, 110

mins.

8. Maysles, A. και D. Maysles (1975), *Grey Gardens*, Portrait Films, USA. Black and white, 95 mins.

9. Pennebaker, D. και R. Leacock (1966), *Don't Look Back*. Drew Associates, USA. Black and white, 100 mins.

10. Rouch, J. και E. Morin (1961), *Chronique d' un Été*. Argos Films, Paris. Black and white, 90 mins.

11. Rundstrom, D., R. Rundstrom και C. Bergum (1971), *The Path*. The Sumai Film Company, Los Angeles. Colour, 43 mins.

12. Sheppard, J. (1989), *The Herders of Mongun-Taiga*. Disappearing World series, Granada Television, Manchester. Colour, 50 mins. (Anthropologist: Caroline Humphrey)

13. Wason, D. (1990), *The Trobriand Islanders of Papua New Guinea*. Disappearing World series, Granada Television, Manchester. Colour, 52 mins. (Anthropologist: Annette Weiner)