

6

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ; ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΚΑΙ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΟΡΙΣΜΟΥ

Για πολλά χρόνια κυριαρχούσε η αντίληψη ότι εθνογραφικά ντοκιμαντέρ είναι αυτά που έχουν ως θέμα τις «εξωτικές κοινωνίες». Η αντίληψη αυτή στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό σε πραγματικά γεγονότα, καθώς οι δημιουργοί επέμεναν αρχικά να κινηματογραφούν κοινωνίες που βρίσκονταν υπό εξαφάνιση. Η τάση αυτή καταγραφής του ξένου, του «εξωτικού», κυριάρχησε στα πρώτα χρόνια παραγωγής εθνογραφικών ταινιών. Η κινηματογραφική λήψη αποτελούσε συμπληρωματικό εργαλείο του γραπτού λόγου σε θεματολογικές περιοχές που δύσκολα θα μπορούσαν να αποδοθούν από το γραπτό λόγο εξίσου ρεαλιστικά και με την ανάλογη συγκινησιακή φόρτιση, όπως, για παράδειγμα, τελετουργικές δραστηριότητες ή χοροί κτλ.

Πρωτοπόρος της οπτικής ανθρωπολογίας είναι ο Felix-Louis Regnault. Το 1895, τον ίδιο χρόνο που οι αδερφοί Lumière γυρνούσαν τις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες (*L'Arrivée D'Un Train, La Sortie Des Usines*), ο Regnault χρησιμοποίησε το «χρονο-

φωτογράφο» του Marey, προκειμένου να αποτυπώσει οπτικά την κατασκευή κεραμικών από μία γυναίκα σε εθνογραφική έκθεση αφρικανικής τέχνης στο Παρίσι. Ο Regnault υποστήριξε με θένος τη χρήση οπτικού υλικού στην ανθρωπολογία και πρότεινε τη σύσταση αρχείου εθνογραφικού κινηματογράφου. Ο πρώτος δημιουργός εθνογραφικών ταινιών είναι ο Alfred Cort Haddon, που χρησιμοποίησε τη μηχανή Lumière για να αποτυπώσει καθημερινές δραστηριότητες των Torres Straits κατά τη διάρκεια μιας ανθρωπολογικής αποστολής του Cambridge το 1898. Σήμερα, από αυτά τα φιλμ σώζονται μόνο μερικά αποσπάσματα μικρής διάρκειας, που απεικονίζουν ανδρικούς χορούς. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1901, ο Sir Walter Baldwin Spencer κινηματογράφησε τελετές και χορούς των Αβορίγινων της φυλής Aranda στην κεντρική Αυστραλία. Γύρω στο 1912 άρχισε η χρήση του φιλμ για λόγους αποικιοκρατικούς. Μέσω της κινηματογραφικής λήψης, οι ανθρωπολόγοι συνέλεγαν πληροφορίες σχετικά με την κοινωνική οργάνωση των κοινωνιών που μελετούσαν, με στόχο την αποτελεσματικότερη διοίκησή τους. Ακόμα, χρησιμοποιούσαν την προβολή ταινιών ως μέσο για την εκμάθηση των δυτικών τρόπων συμπεριφοράς και της γλώσσας. Συγκεκριμένα, η αμερικανική αποστολή στις Φιλιππίνες χρησιμοποίησε το φιλμ ως μέσο αμερικανικής προπαγάνδας στην εκπαίδευση των ιθαγενών.

68 Στις δεκαετίες του '20 και του '30 το ντοκιμαντέρ παρουσίασε μεγάλη άνθηση. Διάφοροι κινηματογραφιστές, όπως ο Ρώσος Dziga Vertov με την ταινία του *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*

(1929) (βλ. κεφάλαιο 2), ο Γάλλος Jean Vigo με το έργο *Σχετικά με τη Νίκαια* (1930) (βλ. κεφάλαιο 3) και ο Ολλανδός Joris Ivens με τη *Βροχή* (1929), διαμόρφωσαν μία νέα πορεία όσον αφορά την καταγραφή της πραγματικότητας, με κύρια χαρακτηριστικά την ελευθερία στον τρόπο λήψης και τη θεματολογία. Ιδιαίτερα σημαντική την περίοδο αυτή ήταν η παρουσία του Robert Flaherty και της ταινίας του *Ο Ναούκ του Βορρά* (1922), η οποία θεωρείται από πολλούς η πρώτη ολοκληρωμένη εθνογραφική ταινία. Ο *Ναούκ του Βορρά* δεν είναι αμιγώς ντοκιμαντέρ και ο Flaherty δεν ήταν ανθρωπολόγος. Παρ' όλα αυτά, η ταινία εμπεριέχει στοιχεία που υποδηλώνουν μια ανθρωπολογική προσέγγιση στη διαδικασία παραγωγής της, όπως η επιτόπια έρευνα και η συμμετοχική παρατήρηση (βλ. κεφάλαιο 1).

Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ, που άνθησε τη δεκαετία του '30 στην Αγγλία με εκπροσώπους τον John Grierson, τον Paul Rotha και τον Basil Wright, απομακρύνθηκε από τις αισθητικές αναζητήσεις και τους προβληματισμούς της δεκαετίας του '20. Διαμόρφωσε έναν κινηματογραφικό λόγο που αποσκοπούσε στην κοινωνική κριτική και στην παραγωγή κοινωνικού μηνύματος (βλ. κεφάλαιο 4). Τη δεκαετία του '30, ο κινηματογράφος ως επιστημονικό μέσο στην υπηρεσία της ανθρωπολογίας ήταν ακόμη σε εμβρυακή κατάσταση και ελάχιστοι μελετητές τον χρησιμοποιούσαν στην ανθρωπολογική έρευνα. Η πρώτη φορά που η κινούμενη εικόνα και η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκαν στην ανθρωπολογία κατά τρόπο συστηματικό ως ερευνητικά εργαλεία ήταν στο διάστημα 1936-1939, από τη γνωστή Αμερικανίδα ανθρωπο-

λόγο Margaret Mead στην επιτόπια έρευνα που διεξήγαγε μαζί με τον Gregory Bateson στο Μπαλί. Η Mead και ο Bateson πίστευαν ότι ο «αντικειμενικός» κινηματογραφικός λόγος θα μπορούσε να αποτελέσει το αντιστάθμισμα του «υποκειμενικού» γραπτού λόγου, μια ιδέα που στηριζόταν στην υπόθεση ότι η κάμερα θα ήταν δυνατόν να καταστεί αόρατη ή, ακόμη, στη χρήση μιας κάμερας παρακολούθησης (*surveillance camera*) όπου το σύνολο της ανθρώπινης δραστηριότητας θα μπορούσε να καταγραφεί χωρίς καμία παρέμβαση από τη μεριά του ανθρωπολόγου ή των ανθρώπων που κινηματογραφούνται. Η άποψη αυτή, που παρουσιάζει πολλά δεοντολογικά προβλήματα, στηρίχτηκε στην ιδέα της ύπαρξης μίας και μόνης «αντικειμενικής» πραγματικότητας, η οποία μπορεί να καταγραφεί μηχανικά από την κινούμενη εικόνα, χωρίς να διαστρεβλώνεται από την ανθρώπινη παρουσία του υποκειμένου ή του αντικειμένου της έρευνας. Η επιρροή που είχε η Mead στο χώρο του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ υπήρξε τεράστια και η ανάπτυξη του κλάδου στις ΗΠΑ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την πεποίθησή της ότι η φωτογραφία και η κινηματογραφική λήψη αποτελούν ένα αναντικατάστατο ερευνητικό εργαλείο, απαραίτητο στην ανθρωπολογική έρευνα.

Η ουσιαστική ανάπτυξη του εθνογραφικού κινηματογράφου άρχισε τη δεκαετία του '50. Τις δεκαετίες του '50 και του '60, η κυρίαρχη πρακτική μεταξύ των δημιουργών εθνογραφικών ταινιών ήταν αυτή της καταγραφής. Η εν λόγω προσέγγιση, που είναι δημοφιλής ακόμη και στις μέρες μας, στηριζόταν στην πεποίθηση ότι η απλή παράθεση γεγονότων και

η εικονική αναπαράστασή τους μέσω της κάμερας ήταν αρκετή για την κατανόηση των τρόπων ζωής κοινωνικών ομάδων. Τα ερωτήματα που αυτόματα τίθενται σήμερα σχετικά με την έννοια της καταγραφής (ποιος καταγράφει και με ποιο τρόπο) δεν ήταν αυτονόητα ερωτήματα κατά τη δεκαετία του '50. Παρ' όλα αυτά, οι ταινίες της περιόδου αυτής είναι ιδιαίτερα χρήσιμες, γιατί έριξαν φως σε κοινωνίες που δεν είχαν ποτέ πριν μελετηθεί από ανθρωπολόγους, και μάλιστα με τη χρήση οπτικοακουστικών μέσων. Η αισιοδοξία των ανθρωπολόγων-κινηματογραφιστών τη δεκαετία του '50 σχετικά με τη χρήση της κάμερας στην ανθρωπολογική έρευνα εκφράζεται χαρακτηριστικά από τον Timothy Asch: «Υπάρχει η άποψη από πολλούς στο χώρο μας ότι η κάμερα μπορεί να είναι ό,τι το τηλεσκόπιο για τον αστρονόμο ή το μικροσκόπιο για το βιολόγο».¹ Η αντίληψη αυτή είναι ενδεικτική της ανάγκης παραλληλισμού των οπτικοακουστικών μέσων με επιστημονικά εργαλεία, προκειμένου να τονιστεί η «επιστημονικότητα» και το αδιάσειστο των αποτελεσμάτων.

Κύριος εκπρόσωπος της μεθόδου της καταγραφής (*documentation*) είναι ο Αμερικανός ανθρωπολόγος John Marshall, που στις αρχές της δεκαετίας του '50, σε νεαρή ακόμη ηλικία, γύρισε πάνω από διακόσιες πενήντα ώρες φιλμ για την ομάδα !Kung Bushmen, που ζούσε στην έρημο Kalahari της Νο-

1. Asch, T., «Future prospects for the visualization of culture: Does the native still exist?», στο R. Boonjaer Flaes & D. Harper (επιμ.), *Eyes Across the Water II*, Het Spinhuis, Amsterdam 1993, σ. 17.

τίου Αφρικής. Το οπτικό αυτό υλικό συνοδευόταν από μια εκτενή εθνογραφία του Marshall πάνω στους !Kung (*People of the Desert*) και τροφοδότησε ένα σημαντικό αριθμό ντοκιμαντέρ, που διδάσκονται συστηματικά έως τις μέρες μας σε μαθήματα Οπτικής Ανθρωπολογίας. Η ταινία *The Hunters* (1956) είναι η πρώτη ταινία που γύρισε ο Marshall για τους !Kung. Ακολουθώντας το πρότυπο του Flaherty στον *Νανούκ του Βορρά* δραματοποιεί ένα καθημερινό γεγονός από τη ζωή των !Kung, συγκεκριμένα το κυνήγι καμπλοπάρδαλης, και γύρω από αυτό πλέκει μια ιστορία σχετικά με τον αγώνα των ανθρώπων ενάντια στη φύση, τον καταμερισμό της εργασίας στην κοινωνία τροφοσυλλεκτών και κυνηγών, καθώς και το διαχωρισμό μεταξύ εργασίας και διασκέδασης. Το εν λόγω είδος ντοκιμαντέρ, που προσδίδει μια δραματική διάσταση σε ένα γεγονός της καθημερινής πραγματικότητας, έχει δεχτεί έντονη κριτική ως προς το γεγονός ότι παραβιάζει, μεταξύ άλλων, τη χρονική και αιτιολογική σειρά των γεγονότων της πραγματικότητας (Heider, 1976· Nichols, 1981).

Ο John Marshall συνέχισε να κάνει ταινίες για τους San τη δεκαετία του '60, μικρότερες σε μήκος και με απλή αφήγηση, όπως η ταινία *The Meat Fight*, όπου αφηγείται μια ιστορία χωρίς να χρησιμοποιεί στοιχεία μυθοπλασίας αλλά παραθέτοντας ρεαλιστικά τα γεγονότα στο χρόνο που έγιναν. Οι ταινίες αυτές συχνά συνοδεύονταν από γραπτά κείμενα με επιπλέον πληροφορίες πάνω στην κοινωνική οργάνωση και στον τρόπο ζωής των !Kung. Ο Marshall, παρότι επέμενε στη χρήση βοηθητικού γραπτού λόγου, πίστευε ότι πρέπει πρώτα να δει κανείς αρκετές

φορές και με προσοχή μια ταινία κι ύστερα να καταφύγει στο γραπτό ανθρωπολογικό κείμενο που τη «συμπληρώνει».

Παράλληλη με την πορεία του Marshall είναι κι αυτή ενός άλλου Αμερικανού ερευνητή, του Timothy Asch, που δούλεψε ως βοηθός στις πρώτες ταινίες του Marshall για τους !Kung. Σε συνεργασία, οι Marshall και Asch καθιέρωσαν την προσέγγιση που ονομάστηκε «κινηματογράφηση της σκηνής» (*Sequence Filming*), δηλαδή την κινηματογράφηση μιας δραστηριότητας στο σύνολό της, μιας σκηνής η οποία έχει αρχή, μέση και τέλος. Η σκηνή αυτή μπορούσε κάποιες φορές να αποτελέσει και το θέμα ολόκληρης της ταινίας. Οι δύο αυτοί ερευνητές καθιέρωσαν επίσης τη χρήση υποτίτλων στη θέση του προφορικού λόγου του σχολιαστή που μεταφράζει και πιο συχνά «επεξηγεί» τα λεγόμενα.

Ένας άλλος εκπρόσωπος της τάσης του δραματοποιημένου εθνογραφικού φιλμ είναι ο Robert Gardner και η πολυσυζητημένη ταινία του *Dead Birds* (1963). Η ταινία αυτή γυρίστηκε κατά τη διάρκεια μιας αποστολής κοινωνικών επιστημόνων, βιολόγων και φωτογράφων στην άγνωστη μέχρι τότε κοινωνία των Dani στην κεντρική Νέα Γουινέα. Σε ένα πρώτο επίπεδο, το θέμα των *Dead Birds* είναι ο πόλεμος ως τελετουργία ανάμεσα στους Dani και σε γειτονικές τους φυλές. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η ταινία προσεγγίζει την κοσμοθεωρία των Dani γύρω από τη μοίρα του ανθρώπου και το ρόλο που παίζει ο τελετουργικός και ο «πραγματικός» πόλεμος στην κοινωνία αυτή. Η ταινία του Gardner, με μεγαλύτερο λυρισμό και επιδεξιότητα από την ταινία του

Marshall *The Hunters*, χτίζει μία ιστορία όπου η συνοχή και ο δραματικός της χαρακτήρας στηρίζονται στην ικανότητα του μοντάζ και του προφορικού σχολιασμού να ανασκευάζουν την πραγματικότητα και να την παρουσιάζουν ως συνεκτική και δραματική.

Η δεκαετία του '60 σηματοδεύτηκε από πολλές αλλαγές στον εθνογραφικό κινηματογράφο. Κύρια χαρακτηριστικά ήταν η αμεσότητα στην κινηματογράφηση και η σταδιακή παραίτηση από τις τεχνικές του μυθοπλαστικού κινηματογράφου, τόσο στο γύρισμα όσο και στο μοντάζ. Βασικός λόγος για την αλλαγή στο μοντέλο του ντοκιμαντέρ ήταν οι σημαντικές τεχνολογικές καινοτομίες στη χρήση της κινούμενης εικόνας και του ήχου. Μέσα από τις εξελίξεις στην τεχνολογία του κινηματογράφου, δημιουργήθηκε ο «άμεσος κινηματογράφος» (*direct cinema*). Το είδος αυτό του ντοκιμαντέρ, αν και μη ανθρωπολογικό, επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο γυρίζονταν οι εθνογραφικές ταινίες (βλ. κεφάλαιο 5). Η δυνατότητα σύγχρονου με την κινούμενη εικόνα ήχου και η δημιουργία κάμερας 16 mm, που ήταν αρκετά ελαφριά ώστε να κρατιέται στο χέρι αντί να είναι ακινητοποιημένη στο τρίποδο, ήταν στοιχεία που διευρύναν το πεδίο δράσης των ανθρωπολόγων-κινηματογραφιστών. Με την καινούρια ελαφριά κάμερα οι κινηματογραφιστές μπορούσαν να κινούνται πολύ πιο άνετα και γρήγορα και να κινηματογραφούν δραστηριότητες που δύσκολα μπορούσαν προηγουμένως να προλάβουν να απεικονίσουν. Ο σύγχρονος ήχος άνοιξε νέους δρόμους στο ντοκιμαντέρ, καθώς οι θεατές μπορούσαν επιτέλους να ακούσουν τον «πραγματικό» λόγο των ανθρώπων αντί για το προφορικό

σχόλιο του ανθρωπολόγου. Αυτό δεν κατάργησε βέβαια την ύπαρξη του προφορικού σχολίου, αλλά έκανε τη χρήση του προαιρετική και όχι απαραίτητη. Χαρακτηριστικές ταινίες αυτής της περιόδου είναι οι ταινίες του Timothy Asch για τους Yanomami. Οι ταινίες αυτές ήταν αποτέλεσμα της συνεργασίας του Asch με τον ανθρωπολόγο Napoleon Chagnon, ο οποίος ήταν γνωστός για την έρευνά του πάνω στους Yanomami (*Yanomamo: The Fierce People*, 1968). Η συνεργασία αυτή κατέληξε στη δημιουργία μιας σειράς ταινιών γύρω από τους Yanomami, γνωστότερη από τις οποίες είναι η ταινία *The Feast* (1970). Τη δεκαετία του '60 σημαντική ήταν και η επίδραση ενός Αυστραλού ανθρωπολόγου, του Ian Dunlop, που δημιούργησε πολλά αξιόλογα ντοκιμαντέρ, όπως το *Desert People* (1969), για τις ομάδες των Αβοριγίνων στη δυτική έρημο της Αυστραλίας.

Κυρίαρχη φυσιογνωμία τη δεκαετία του '60 στο χώρο του εθνογραφικού φιλμ αλλά και του ντοκιμαντέρ γενικότερα υπήρξε ο Γάλλος εθνολόγος Jean Rouch. Μαζί με τον Γάλλο κοινωνιολόγο Edgar Morin, ο Rouch ονόμασε την προσέγγιση που ακολούθησε όσον αφορά το ντοκιμαντέρ «κινηματογράφο-αλήθεια» (*cinéma-vérité*) κατ'αντιστοιχία προς τον «κινηματογράφο-αλήθεια» («kino-pravda») του Dziga Vertov, αναφερόμενος κυρίως στις πειραματικές αναζητήσεις του τελευταίου στον *Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή*. Παρότι ο «κινηματογράφος-αλήθεια» του Rouch δεν παρουσιάζει ομοιότητες ως προς την κινηματογραφική φόρμα με εκείνον του Vertov, ονομάστηκε έτσι για να επισημάνει την έμφαση στον πειραματισμό για την αναζήτηση της αλή-

θειας κατά την καταγραφή της πραγματικότητας. Ο Jean Rouch σπούδασε εθνολογία υπό την καθοδήγηση του Marcel Griaule και το διδακτορικό του ήταν αποτέλεσμα της εκτενούς επιτόπιας έρευνας που διεξήγαγε στη δυτική Αφρική. Ο Rouch γύρισε πολλές ταινίες, από τις οποίες γνωστότερες είναι οι *Maîtres Fous* (1953), *Moi, un Noir* (1958), *Chronique d'un été* (1960), *La chasse au lion à l'arc* (1965), *Jaguar* (1967). Το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* (*Chronique d'un été*) αποτελεί ταινία-σταθμό στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ για την τόλμη της όσον αφορά την άρνηση ενός περιγραφικού μοντέλου της πραγματικότητας και την εμμονή της στην αποκάλυψη του ψυχικού κόσμου των χαρακτήρων. Ο P. Loizos απαριθμεί τέσσερα στοιχεία χαρακτηριστικά για την προσέγγιση του Rouch στο πλαίσιο του εθνογραφικού κινηματογράφου: τη σύνθετη και εκφραστική καταγραφή, την εμμονή στην προσπάθεια δημιουργίας ενός συμμετοχικού κινηματογράφου όπου απαραίτητη είναι η συμμετοχή των αντικειμένων της ταινίας στη διαδικασία παραγωγής της, τη χρησιμοποίηση της παρουσίας της κάμερας και του κινηματογραφιστή ως καταλύτη για την παρουσία επιθυμητών καταστάσεων και, τέλος, τη χρήση του αυτοσχεδιασμού και της οπτικής απόδοσης της φαντασίας των ανθρώπων στο εθνογραφικό φιλμ.² Ο Rouch άσκησε μεγάλη επιρροή όχι μόνο στο χώρο του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ αλλά και στο χώρο του μυθοπλαστικού κινη-

2. Loizos, P., *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness (1955-85)*, Manchester University Press, Manchester 1993, σ. 46.

ματογράφου. Σκηνοθέτες της γαλλικής *nouvelle vague*, όπως ο Godard, επηρεάστηκαν ιδιαίτερα από αυτόν όσον αφορά τη διερεύνηση της κινηματογραφικής φόρμας. Ακόμα και πρωτοπόροι σίμερα στο χώρο του εθνογραφικού κινηματογράφου, όπως η Trinh Minh-ha, οφείλουν μεγάλο μέρος των πειραματισμών τους στην ανατρεπτική κινηματογραφική πορεία του Jean Rouch.

Μία άλλη πρακτική που παρουσιάστηκε κατά τρόπο περισσότερο συστηματικό τη δεκαετία του '60 ήταν αυτή της παραγωγής εθνογραφικών ταινιών από κοινωνικές ομάδες που αποτελούν το ερευνητικό αντικείμενο του ανθρωπολόγου. Το πιο γνωστό παράδειγμα αυτής της πρακτικής είναι το εγχείρημα των Sol Worth και John Adair (1966), οι οποίοι έδωσαν κινηματογραφικές μηχανές στους Ινδιάνους Νάβαχο της περιοχής Pine Springs των ΗΠΑ για να απεικονίσουν οι ίδιοι τον εαυτό τους (βλ. κεφάλαιο 7). Το εν λόγω εγχείρημα έθεσε τις βάσεις για μια ολοένα πιο συχνή πρακτική, σύμφωνα με την οποία η ομάδα που συνιστά το ερευνητικό αντικείμενο του ανθρωπολόγου έχει τη δυνατότητα να εκφράσει τη δική της αντίληψη για τον κόσμο με τη χρήση οπτικοακουστικών μεσών. Με αυτό τον τρόπο αμβλύθηκε σημαντικά η συμμετοχή των παρατηρούμενων στην παραγωγή ανθρωπολογικής γνώσης.

Τη δεκαετία του '70 εμφανίστηκε μία νέα τάση στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ, ο «κινηματογράφος της παρατήρησης» (*observational cinema*), που εξέφρασε ένα νέο ύφος και ήθος στον τρόπο προσέγγισης και κινηματογράφησης των ανθρώπων. Ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον

Colin Young, όταν σε ένα άρθρο του αναφέρθηκε στις ταινίες του David MacDougall που γυρίστηκαν στην ανατολική Αφρική κατά την περίοδο 1971-76 (Young, 1975). Βασικές αρχές του «κινηματογράφου της παρατήρησης» είναι: η μακροχρόνια επιτόπια έρευνα πριν από την κινηματογράφιση, που θα επιτρέψει την ανάπτυξη οικειότητας μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου της έρευνας, οι μακρές λήψεις και το ελάχιστο μοντάζ. Η μακροχρόνια έρευνα έχει ως αποτέλεσμα οι παρατηρούμενοι να αισθάνονται σταδιακά πιο άνετα στην παρουσία της κάμερας, ενώ οι μακρές σε μήκος σκηνές και το ελάχιστο μοντάζ δίνουν την εντύπωση στο θεατή ότι είναι παρών στα δράματα. Η ταινία των MacDougalls *To Live With Herds* (1971) είναι μία από τις πρώτες ανθρωπολογικές ταινίες που χρησιμοποιεί αγγλικούς υπότιτλους, για να μεταφράσει το λόγο των κινηματογραφούμενων, αντικαθιστώντας το προφορικό σχόλιο του ανθρωπολόγου. Η ταινία παρουσιάζει σκηνές από την καθημερινότητα των Jie, φυλής της ανατολικής κεντρικής Αφρικής, με τη μικρότερη δυνατή παρέμβαση από τη μεριά των κινηματογραφιστών. Το κύριο χαρακτηριστικό του «κινηματογράφου της παρατήρησης» είναι ο σεβασμός προς τους ανθρώπους που κινηματογραφούνται και η λεπτομερής καταγραφή της καθημερινότητας χωρίς καμία προσπάθεια δραματοποίησής της ή άλλη παρέμβαση από τον ανθρωπολόγο. Άλλες ταινίες των MacDougalls αυτής της περιόδου είναι οι *The Wedding Camels: A Turkana Marriage* (1976) και *Lorang's Way: A Turkana Man* (1977).

78 Ο David MacDougall, παράλληλα με την πορεία

του ως ανθρωπολόγου κινηματογραφιστή, έγραψε πολλά θεωρητικά κείμενα που προέκυψαν από την προσωπική του κινηματογραφική εμπειρία. Το άρθρο του «Πέρα από τον κινηματογράφο της παρατήρησης» («Beyond observational cinema») σχετικά με το «συμμετοχικό κινηματογράφο» (*participatory cinema*) άνοιξε νέους δρόμους στο ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ, υποστηρίζοντας ότι η καταγραφή της καθημερινής πραγματικότητας μιας κοινωνικής ομάδας μέσα από την επιτόπια έρευνα δεν ήταν επαρκής και ότι απαραίτητη ήταν η συμμετοχική παρατήρηση του ανθρωπολόγου (MacDougall, 1975). Ο David και η Judith MacDougall στήριξαν την κινηματογραφική τους πρακτική στη διαλογική σχέση με τους παρατηρούμενους. Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει ο E. Weinberger, στις ταινίες τους ακολουθούν τρεις τρόπους «γραφής»:

- Παρακολουθούν και καταγράφουν τις συζητήσεις ανάμεσα στους ανθρώπους που μελετώνται.
- Προκαλούν συγκεκριμένες συζητήσεις μεταξύ των παρατηρούμενων, τις οποίες στη συνέχεια καταγράφουν.
- Καταγράφουν το διάλογο των παρατηρούμενων με την κινηματογραφική/ανθρωπολογική ομάδα.

Η δεκαετία του '70 είναι επίσης η δεκαετία της έντονης παρουσίας του φεμινιστικού ντοκιμαντέρ. Κύρια εκπρόσωπος του φεμινιστικού λόγου στο ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ είναι η Melissa Liewelyn-Davies, η οποία γύρισε ταινίες για τους Loita Massai. Τα ντοκιμαντέρ αυτά, όπως τα *Masai Women (Οι γυναίκες Μασάι, 1974)* και *Masai Manhood (Οι άντρες Μασάι, 1957)*, επιχειρούν μία ανάλυση της

κοινωνικής δομής των Masai επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους στο ρόλο των δύο φύλων. Οι ταινίες της Melissa Liewelyn-Davies ήταν τηλεοπτικές παραγωγές που προορίζονταν για την αγγλική τηλεόραση και αποτέλεσαν πρότυπο για την εξέλιξη του τηλεοπτικού ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ, και ειδικότερα της σειράς *Disappearing Worlds* (Granada Television). Την ίδια περίοδο γυρίστηκε ένας μεγάλος αριθμός ταινιών για τους Αβορίγινους της Αυστραλίας από ανθρωπολόγους, όπως οι Sandall και MacDougall (π.χ. *Coniston Muster: Scenes From A Stockman's Life, Mourning For Magnatopi: Atiwi Bereavement Ceremony, Goodbye Old Man*), οι οποίες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τις αναζητήσεις τους σχετικά με τη συμμετοχή των ανθρώπων που κινηματογραφούνται σε όλα τα στάδια παραγωγής των ταινιών.

Στα τέλη της δεκαετίας του '70, ζητήματα ηθικής σχετικά με την οπτική αναπαράσταση άλλων ή οικείων κοινωνιών, καθώς και ερωτήματα σχετικά με την έκθεση του ίδιου του κινηματογραφιστή σε αυτή τη διαδικασία, άρχισαν να απασχολούν ολοένα και περισσότερο τους δημιουργούς εθνογραφικών ταινιών. Σημαντικός θεωρητικός εκπρόσωπος της αναζήτησης αυτής υπήρξε ο Αμερικανός Jay Ruby, που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το θέμα του αναστοχασμού ή της αυτοαναφορικότητας (*reflexivity*) στο εθνογραφικό φιλμ (Ruby, 1980). Σε αντίθεση με τους θεμελιωτές του «κινηματογράφου της παρατήρησης», ο Ruby θεωρεί ότι όχι μόνο η φυσική παρουσία του ανθρωπολόγου πρέπει να είναι ορατή αλλά ότι το θεωρητικό οικοδόμημα, η επιλογή των κινηματογραφικών

πρακτικών και, τέλος, η αμφιθυμία του δημιουργού απέναντι στο αντικείμενό του πρέπει να αποκαλύπτονται στο θεατή. Οι ταινίες της Αμερικανίδας Barbara Myerhoff *Number Our Days* (*Αριθμώστε τις μέρες μας*, 1977) και *In Her Own Time* (*Στο δικό της χρόνο*, 1985) αποτελούν πρακτικές εφαρμογές των αναζητήσεων αυτών. Το θέμα της αναπαράστασης και ο ρόλος του ερευνητή εξακολουθούν στις μέρες μας να αποτελούν βασικά θέματα των θεωρητικών προσεγγίσεων και εφαρμογών στον εθνογραφικό κινηματογράφο.

Τη δεκαετία του '80 και στις αρχές της δεκαετίας του '90 παρατηρείται μια τάση επαναπροσδιορισμού της παραδοσιακής φόρμας του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ. Επηρεασμένοι από τις θεωρητικές θέσεις της αναστοχαστικής ανθρωπολογίας, πολλοί δημιουργοί αναζήτησαν εκφραστικές λύσεις στις περιοχές του μυθοπλαστικού αλλά και του πειραματικού κινηματογράφου. Η γραμμική αφηγηματική δομή των εθνογραφικών ταινιών, που θεωρήθηκε απαραίτητη για την «αντικειμενική» αποτύπωση των κοινωνιών, αντικαθίσταται από μία δομή που στηρίζεται στον κατακερματισμό και στην αποδόμηση του φιλικού χώρου και χρόνου και στην έμφαση στον αναστοχασμό, με άλλα λόγια στην παρουσία των υποκειμενικών επιλογών των δημιουργών για την παραγωγή των ταινιών. Οι εθνογραφικές ταινίες της δεκαετίας του '90 ενθαρρύνουν ιδιαίτερα την ενσωμάτωση οπτικοακουστικού υλικού που έχουν γυρίσει οι ίδιοι οι άνθρωποι που μελετώνται, ούτως ώστε το τελικό προϊόν, η εθνογραφική ταινία, να είναι τόπος συνάντησης διαφορετικών κινηματογραφικών πρακτικών,

προερχόμενων από διάφορα υποκείμενα που εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής της. Κύρια εκπρόσωπος της τάσης αυτής στο εθνογραφικό φιλμ είναι η βιετναμέζικης καταγωγής Αμερικανίδα Trinh Minh-ha, με έργα όπως *Reassemblage* (1984) και *Surname Viet/ Given name Nam* (1990) (βλ. κεφάλαιο 8).

Στις μέρες μας, αν και ένας μεγάλος αριθμός εθνογραφικών ντοκιμαντέρ ακολουθεί ακόμα την πρακτική κινηματογράφησης του «εξωτικού», η καταγραφή του «οικείου» κερδίζει ολοένα μεγαλύτερο έδαφος.³ Συγχρόνως με την τάση αυτή, παρατηρείται ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον από ανθρωπολόγους για τη μελέτη του κινηματογράφου μυθοπλασίας ως εθνογραφίας. Πολλοί μελετητές, όπως ο Μ. J. Fischer, εξετάζουν ταινίες μυθοπλασίας ως «εθνογραφικά οχήματα», ως «μέσα που περιγράφουν πολιτισμικά πρότυπα και μοτίβα κοινωνικών δυνάμεων»⁴ και προτείνουν την ενσωμάτωση ταινιών μυθοπλασίας στα μαθήματα εθνογραφικού κινηματογράφου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα. Τέτοια είναι η περίπτωση των ταινιών του ιταλικού νεορεαλισμού, που, ενώ κινούνται στο χώρο της μυθοπλασίας, χάρη στην εμμονή τους στη λεπτομερή καταγραφή της καθημερινής πραγματικότητας είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικές του τρόπου

3. Το φαινόμενο αυτό σχετίζεται και με την ανάπτυξη της ανθρωπολογίας «οίκου» από τα τέλη της δεκαετίας του '70 κι έπειτα.

4. Fischer, M. J., «Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και η πολιτισμική κριτική», στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ζητήματα εθνογραφίας και ανθρωπολογικής θεωρίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997, σ. 110.

ζωής, των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και του ψυχισμού των ανθρώπων της μεταπολεμικής Ιταλίας.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η προσπάθεια αναζήτησης ενός ορισμού που να επικεντρώνεται στο θέμα δεν επαρκεί, αφού θέμα ενός εθνογραφικού ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι οτιδήποτε αφορά την ανθρώπινη δραστηριότητα σε οποιαδήποτε κοινωνία. Ας δούμε όμως κάποιες από τις προσπάθειες προσδιορισμού του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ τόσο από ανθρωπολόγους όσο και από κινηματογραφιστές.

Η Emilie de Brigard υποστηρίζει ότι εθνογραφικές είναι όλες οι ταινίες που είναι αποκαλυπτικές πολιτισμικών δομών. «Είναι σύνθετες να ορίζουμε την εθνογραφική ταινία ως μια ταινία που αποκαλύπτει κοινωνικές δομές. Απ' αυτόν τον ορισμό συνεπάγεται ότι όλες οι ταινίες είναι δυνητικά εθνογραφικές εξαιτίας του περιεχομένου ή της μορφής».⁵ Επομένως, σύμφωνα με την De Brigard, δυνητικά εθνογραφικές ταινίες είναι τόσο τα ντοκιμαντέρ όσο και οι ταινίες μυθοπλαστικού κινηματογράφου.

Σε αντίθεση με την De Brigard, ο Κ. Heider, ένας από τους «θετικιστές» της Οπτικής Ανθρωπολογίας, ορίζει τα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ ως μια συγκεκριμένη κατηγορία ταινιών που μπορούν να καταγράφουν την εθνογραφική «αλήθεια». Κατά τον Heider, η σύσταση της συγκεκριμένης κατηγορίας βασίζεται στην ύπαρξη ορισμένων κινηματογραφικών πρακτι-

5. De Brigard, E. «A History of Ethnographic Film», στο P. Hockings (επιμ.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton Press, Hague 1975, σ. 13.

κών, απαραίτητων για την παραγωγή της εθνογραφικής αλήθειας.⁶ Ως παραδείγματα τέτοιων κινηματογραφικών μεθόδων που εγγυώνται «εθνογραφικότητα» ο Heider αναφέρει τη χρήση γενικών πλάνων, την ύπαρξη σύγχρονου ήχου, τη λήψη ολοκληρωμένων συμβάντων, καθώς και την όσο το δυνατόν μικρότερη παρέμβαση του κινηματογραφιστή ή του ανθρωπολόγου στα δρώμενα. Η θεωρητική αυτή κατασκευή του Heider έχει δεχτεί έντονη κριτική από διάφορους ερευνητές. Συγκεκριμένα, ο P. Biella υποστηρίζει ότι ο Heider είναι ασαφής σχετικά με το ρόλο της ανθρωπολογικής θεωρίας στο εθνογραφικό φιλμ, ενώ δίνει ιδιαίτερο βάρος στην ύπαρξη ορισμένων αυθαίρετων κινηματογραφικών κανόνων. Επιπλέον, ο Biella άσκησε έντονη κριτική στη συλλογιστική του Heider σχετικά με την ύπαρξη μίας και μόνης εθνογραφικής «αλήθειας», ανεξάρτητης από τις θεωρητικές τοποθετήσεις του ανθρωπολόγου κινηματογραφιστή.⁷

Ο J. R. Rollwagen τονίζει το ρόλο της ανθρωπολογικής θεωρίας στην προσπάθεια ορισμού της εθνογραφικής ταινίας. Αντί για τον όρο «εθνογραφικός κινηματογράφος» (*ethnographic filmmaking*) εισάγει τον όρο «ανθρωπολογικός κινηματογράφος» (*anthropological filmmaking*). Μ' αυτόν τον όρο ο Rollwagen

6. Heider, K., *Ethnographic Film*, Texas University Press, Austin 1988, σ. 8.

7. Biella, P., «Against Reductionism and Idealist Self-Reflexivity», στο J. R. Rollwagen (επιμ.), *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers, New York 1988, σ. 49.

επιχειρεί να επιστήσει την προσοχή στο ρόλο της ανθρωπολογικής θεωρίας ως παράγοντα για τον ορισμό μιας ταινίας ως ανθρωπολογικής. Πιστεύει ότι, για να θεωρηθεί μια ταινία ανθρωπολογική, πρέπει ο δημιουργός της να εφαρμόζει κάποιες θεμελιώδεις αρχές κατά τη διαδικασία παραγωγής της. Αναφέρει ως τέτοιες αρχές την «προσέγγιση πολιτισμικών συστημάτων» (*cultural system approach*), την «ολιστική προσέγγιση» (*holistic approach*), την «περιπτώσιακή προσέγγιση» (*case study approach*) και την «ημική/ητική προσέγγιση» (*emic/etic approach*).⁸

Στις μέρες μας η προσπάθεια ορισμού του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ έχει γίνει ακόμη πιο δύσκολη, όταν η ίδια η κοινωνική ανθρωπολογία βρίσκεται σε μια συνεχή αμφισβήτηση του ρόλου της, καθώς και του αντικειμένου της ανθρωπολογικής έρευνας, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί παραδοσιακά στη διαδικασία παραγωγής ανθρωπολογικής γνώσης (Clifford & Marcus, 1986· Marcus & Fischer, 1986). Οι σύγχρονες θεωρίες, στην προσπάθειά τους να διευρύνουν τον ορισμό του εθνογραφικού κινηματογράφου, εκφράζουν συχνά την ίδια αοριστία που παρουσίαζαν οι πρώτες αιόπειρες ορισμού της εθνογραφικής ταινίας. Για παράδειγμα, ο Wienberger καταφεύγοντας στην ετυμολογία της λέξης «εθνογραφία» δίνει έναν ορισμό για το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ εξίσου ευρύ με αυτόν που έδωσε η De Brigance

8. Rollwagen, J. R., «The Role of Anthropological Theory in Ethnographic Filmmaking», στο J. R. Rollwagen (επιμ.), *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers, New York 1988, σ. 191.

τη δεκαετία του '70. Κατά τον Wienberger, εθνογραφική ταινία είναι «η αναπαράσταση ανθρώπων στον κινηματογράφο».⁹ Ο Marcus Banks αποφεύγει τη διατύπωση ενός μοναδικού ορισμού της εθνογραφικής ταινίας και επισημαίνει ότι χρειάζεται μία επανεξέταση των κριτηρίων που ορίζουν μια ταινία ως εθνογραφική. Αντιμετωπίζει το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ ως ένα εθνογραφικό κείμενο για τον ορισμό του οποίου πρέπει κανείς να λάβει υπόψη τρεις συντεταγμένες: την πρόθεση του ανθρωπολόγου/κινηματογραφιστή, το γεγονός (τη διαδικασία και τον τρόπο κινηματογράφησης) και την αντίδραση του κοινού.¹⁰ Με άλλα λόγια, η «εθνογραφικότητα» μιας ταινίας εξαρτάται από τη μεθοδολογία και τις προθέσεις του ερευνητή, τον τρόπο που επιλέγει για να κάνει την ανθρωπολογική έρευνα (είτε αυτή αποτυπώνεται σε χαρτί είτε σε φιλμ) και τον τρόπο με τον οποίο συναντώνται οι θεατές ή οι αναγνώστες με αυτό το κείμενο. Η συλλογιστική του Banks, επηρεασμένη από τη θεωρία των πολιτισμικών σπουδών (cultural studies) περί ταινίας-κειμένου (Hall, 1980· Bennett, 1983), επιμένει ιδιαίτερα στο στοιχείο της ανάγνωσης ενός κειμένου ως οδηγού για τον ορισμό του κειμένου αυτού. Υποστηρίζει ότι η ανθρωπολογική ταινία ολοκληρώνεται μέσα από τις πολλαπλές

9. Weinberger, E., «The camera people», στο *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. (1990-1994)*, Routledge, New York, 1994, σ. 4.

10. Banks, M., «Which films are ethnographic films?», στο P. I. Crawford & D. Turton (επιμ.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Manchester 1993, σ. 117.

αναγνώσεις των θεατών της και ότι η ικανότητά της για την παραγωγή και επικοινωνία ανθρωπολογικής γνώσης δοκιμάζεται συνεχώς μέσα από τις επάλληλες αυτές αναγνώσεις. Επιπλέον, ο χαρακτηρισμός του εθνογραφικού φιλμ από τον Marcus Banks ως κειμένου υποδηλώνει ότι ο κινηματογραφικός λόγος, όπως και ο γραπτός λόγος, είναι δύο μέσα γραφής που εμπεριέχουν τη δυνατότητα παραγωγής ανθρωπολογικής γνώσης χωρίς να την προϋποθέτουν.

Ο Banks καταλήγει: «Η «εθνογραφία» δεν είναι ένας απόλυτος όρος ή κάτι που δεν αλλάζει ποτέ. Είναι μάλλον πολιτισμικό παράγωγο του μοντέλου της κοινωνίας που παράγει την ίδια την επιστήμη της ανθρωπολογίας».¹¹ Θα μπορούσαμε να προτείνουμε έναν αντίστοιχο ορισμό και για το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ. Ο όρος «εθνογραφική ταινία» δεν είναι στατικός. Είναι ένα θεωρητικό σχήμα που συνεχώς μετασχηματίζεται δυναμικά, ανάλογα με τα κριτήρια των παραγωγών και των αποδεκτών των ταινιών αυτών. Η συγκεκριμένη διαλεκτική σχέση τονίζει τις πολλαπλές και επάλληλες αναγνώσεις κάθε εθνογραφικής ταινίας. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, μια ταινία που σε μία συγκεκριμένη ιστορική στιγμή ονομάζεται «εθνογραφική» δε θεωρείται εθνογραφική σε άλλη χρονική περίοδο ή σε άλλο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.

11. Banks, M., «Which films are ethnographic films?», στο P. I. Crawford & D. Turton (επιμ.), ό.π., σ. 128.