

ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΚΑΙ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Θεωρητικές
και μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Κείμενα

Margaret Mead, Marc Ferro, Emilie de Brigard,
Jean Rouch, Asen Balikci, Timothy Asch,
Marcus Banks, David MacDougall, Jay Ruby

Επιμέλεια και πρόλογος
Γιώργος Νικολακάκης

Μετάφραση
Βίκυ Μπαρδή
Γιώργος Νικολακάκης

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ / ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Διύθυνση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ
Επιμέλεια έκδοσης: ΕΦΗ ΒΕΝΙΑΝΑΚΗ
Γλωσσική επιμέλεια: ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

copyright 1998: Αιγόκερως-Γιώργος Νικολακάκης

ISBN: 960-322-106-6

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
ΑΘΗΝΑ 1998

Η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ*

Emilie de Brigard

Τα εθνογραφικά φιλμ άρχισαν να παράγονται από τη στιγμή που οι τεχνολογικές καινοτομίες της βιομηχανικής κοινωνίας του 19ου αιώνα έκαναν δυνατή την οπτική καταγραφή άλλων κοινωνιών. Το εθνογραφικό φιλμ επιφορτίστηκε με το καθήκον να μας αποκαλύψει με εικόνες κάτι από τον πολιτισμό των πρωτόγονων κοινωνιών, που δε θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό με άλλον τρόπο. Συνήθως ορίζουμε το εθνογραφικό φιλμ σαν αυτό που μας αποκαλύπτει πολιτισμικά πρότυπα. Απ' τον ορισμό συνεπάγεται ότι τα φιλμ ορίζονται σαν εθνογραφικά με βάση το περιεχόμενο, τη μορφή τους ή και τα δύο.

Από την εποχή της σχεδόν ταυτόχρονης ανακάλυψης του κινηματογράφου σε Ευρώπη και Αμερική λίγο πριν από το τέλος του 19ου αιώνα, μέχρι σήμερα, σχεδόν κάθε κοινωνία έχει κινηματογραφηθεί με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, ενώ κάποιες ομάδες έχουν κινηματογραφηθεί πιο εντατικά, κατ' επανάληψη και με αξιόλογο τρόπο¹. Η μελέτη του corpus των εθνογραφικών ταινιών και η σχετική φιλολογία που τις συνοδεύει μας δείχνει ότι οι κινηματογραφιστές επηρεάστηκαν από κάποιους παράγοντες όπως η έλλειψη επαρκών τεχνικών μέσων, οι θεωρητικές κατευθύνσεις της ανθρωπολογίας, οι κανόνες της κινηματογραφικής τέχνης, καθώς και κάποιες εμπρόθετες και συχνά επικαιρικές χρήσεις των ταινιών τους. Η ιστορία των τεχνικών καινοτομιών, των θεωρητικών ρευμάτων και της αυξανόμενης επιτήδευσης στη χρήση του φιλμ έρχονται σε αντίθεση με τη μακρόχρονη αποστροφή πολλών κοινωνικών επιστημόνων για το κινηματογραφικό φιλμ. Η εμμονή της ανθρωπολογίας στον γραπτό λόγο αμφισβητήθηκε μάταια από ορισμένους πρωτοπόρους του εθνογραφικού κινηματογράφου πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Την περίοδο του μεσοπολέμου διαμορφώθηκαν κάποιες στέρεες, αν και μεμονωμένες, θεωρητικές και εμπειρικές προσεγγίσεις, ενώ έξω από την ακαδημαϊκή σφαίρα δημιουργήθηκε ένα κοινό με ενδιαφέρον για το κοινωνικό ντοκιμαντέρ. Παρ' όλα αυτά το εθνογραφικό φιλμ θεσμοθετήθηκε επιστημονικά και α-

πέκτησε αναγνωρισμένους ειδικούς και κριτικούς μόνο κατά τη δεκαετία του 1950. Τα μέλη της Διεθνούς Επιτροπής Εθνογραφικού και Κοινωνιολογικού Κινηματογράφου, το 1973, με την ευκαιρία της εικοστής πρώτης επετείου από τη δημιουργία της, αναγνώριζαν ότι υπηρετούν ένα επιστημονικό αντικείμενο που γνωρίζει αμείωτη ανάπτυξη και βρίσκεται σε διαδικασία επανεμφάνισης και επαναπροσδιορισμού.

Τα τελευταία χρόνια, το αυξανόμενο ενδιαφέρον του κοινού για το ανθρωπολογικό φιλμ έχει κάνει την επιστημονική κοινότητα να επανεκτιμήσει τη θέση της, και να εκδηλώσει μεγαλύτερο σεβασμό γι' αυτό το αντικείμενο. Η μεταπολεμική επανάσταση στις τεχνολογίες της επικοινωνίας είναι υπεύθυνη γι' αυτό. Οι σημερινοί νέοι πολίτες ενηλικιώθηκαν με τον κινηματογράφο των 16mm σύγχρονου ήχου, με την επίδραση της τηλεόρασης και με τις δυνατότητες της ψηφιοποιημένης αποθήκευσης εγγραφών. Αυτή η τεχνολογική επανάσταση συνέβαλε στην εξέλιξη του εθνογραφικού φιλμ, και το βοήθησε να περάσει από την αποσπασματικότητα σε μια πιο συστηματική επεξεργασία. Ενώ συμβαίνουν όλα αυτά, ένα μεγάλο μέρος του παραδοσιακού περιεχομένου του εθνογραφικού φιλμ εξαφανίζεται. Παρ' όλο που η τάση αναζήτησης «του ξεχωριστού, του παραδοσιακού και του παράξενου» είναι ακόμα εμφανής σε πολλές επιστημονικές και εμπορικές ταινίες, κάτι έχει αρχίσει να αλλάζει τα τελευταία χρόνια. Διαμορφώνεται μια τάση που δίνει έμφαση στην καταγραφή με όσο το δυνατό μεγαλύτερη ακρίβεια, που προσεγγίζει μη εντυπωσιακές αλλά σημαντικές πλευρές της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Σήμερα στρέφουμε τις κάμερες στους εαυτούς μας για να δούμε τη δική μας κοινωνία, αποκαθιστώντας έτσι μια ισορροπία σε σχέση με τα «ιθαγενή» υποκείμενα της εθνογραφίας άλλων κοινωνιών.

Το εθνογραφικό φιλμ ξεκίνησε ως φαινόμενο της αποικιοκρατίας και αναπτύχθηκε σε μια περίοδο που συνέβαιναν μεγάλες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές: σοσιαλιστικές επαναστάσεις, δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις, κινήματα εθνικής ανεξαρτησίας των χωρών του Τρίτου Κόσμου. Τα προβλήματά του μπορούν να συγχριθούν με εκείνα των νέων κινηματογράφων στις πρώην αποικίες: παρουσιάζει μια σοβαροφάνεια (συχνά ιδεολογικά φορτισμένη) και υποφέρει από τεχνικές και οικονομικές δυσκολίες συγκρινόμενο με τον καθιερωμένο βιομηχανικό κινηματογράφο. Αγωνίζεται να υπερβεί τις χολιγουντιανές συμβάσεις χωρίς να έχει μαζική αποδοχή. Όμως μερικοί εθνογράφοι-κινηματογραφιστές έχουν καταφέρει να επηρεάσουν σημαντικά κινήματα στο χώρο του

Η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ*

Emilie de Brigard

Τα εθνογραφικά φιλμ άρχισαν να παράγονται από τη στιγμή που οι τεχνολογικές καινοτομίες της βιομηχανικής κοινωνίας του 19ου αιώνα έκαναν δυνατή την οπτική καταγραφή άλλων κοινωνιών. Το εθνογραφικό φιλμ επιφορτίστηκε με το καθήκον να μας αποκαλύψει με εικόνες κάτι από τον πολιτισμό των πρωτόγονων κοινωνιών, που δε θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό με άλλον τρόπο. Συνήθως ορίζουμε το εθνογραφικό φιλμ σαν αυτό που μας αποκαλύπτει πολιτισμικά πρότυπα. Απ' τον ορισμό συνεπάγεται ότι τα φιλμ ορίζονται σαν εθνογραφικά με βάση το περιεχόμενο, τη μορφή τους ή και τα δύο.

Από την εποχή της σχεδόν ταυτόχρονης ανακάλυψης του κινηματογράφου σε Ευρώπη και Αμερική λίγο πριν από το τέλος του 19ου αιώνα, μέχρι σήμερα, σχεδόν κάθε κοινωνία έχει κινηματογραφηθεί με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, ενώ κάποιες ομάδες έχουν κινηματογραφηθεί πιο εντατικά, κατ' επανάληψη και με αξιόλογο τρόπο¹. Η μελέτη του corpus των εθνογραφικών ταινιών και η σχετική φιλολογία που τις συνοδεύει μας δείχνει ότι οι κινηματογραφιστές επηρεάστηκαν από κάποιους παράγοντες όπως η έλλειψη επαρκών τεχνικών μέσων, οι θεωρητικές κατευθύνσεις της ανθρωπολογίας, οι κανόνες της κινηματογραφικής τέχνης, καθώς και κάποιες εμπρόθετες και συχνά επικαιρικές χρήσεις των ταινιών τους. Η ιστορία των τεχνικών καινοτομιών, των θεωρητικών ρευμάτων και της αυξανόμενης επιτήδευσης στη χρήση του φιλμ έρχονται σε αντίθεση με τη μακρόχρονη αποστροφή πολλών κοινωνικών επιστημόνων για το κινηματογραφικό φιλμ. Η εμμονή της ανθρωπολογίας στον γραπτό λόγο αμφισβητήθηκε μάταια από ορισμένους πρωτοπόρους του εθνογραφικού κινηματογράφου πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Την περίοδο του μεσοπολέμου διαμορφώθηκαν κάποιες στέρρες, αν και μεμονωμένες, θεωρητικές και εμπειρικές προσεγγίσεις, ενώ έξω από την ακαδημαϊκή σφαίρα δημιουργήθηκε ένα κοινό με ενδιαφέρον για το κοινωνικό ντοκιμαντέρ. Παρ' όλα αυτά το εθνογραφικό φιλμ θεσμοθετήθηκε επιστημονικά και α-

πέκτησε αναγνωρισμένους ειδικούς και κριτικούς μόνο κατά τη δεκαετία του 1950. Τα μέλη της Διεθνούς Επιτροπής Εθνογραφικού και Κοινωνιολογικού Κινηματογράφου, το 1973, με την ευκαιρία της εικοστής πρώτης επετείου από τη δημιουργία της, αναγνώριζαν ότι υπηρετούν ένα επιστημονικό αντικείμενο που γνωρίζει αλματώδη ανάπτυξη και βρίσκεται σε διαδικασία επανερμηνείας και επαναπροσδιορισμού.

Τα τελευταία χρόνια, το αυξανόμενο ενδιαφέρον του κοινού για το ανθρωπολογικό φιλμ έχει κάνει την επιστημονική κοινότητα να επανεκτιμήσει τη θέση της, και να εκδηλώσει μεγαλύτερο σεβασμό γι' αυτό το αντικείμενο. Η μεταπολεμική επανάσταση στις τεχνολογίες της επικοινωνίας είναι υπεύθυνη γι' αυτό. Οι σημερινοί νέοι πολίτες ενηλικιώθηκαν με τον κινηματογράφο των 16mm σύγχρονου ήχου, με την επίδραση της τηλεόρασης και με τις δυνατότητες της ψηφιοποιημένης αποθήκευσης εγγραφών. Αυτή η τεχνολογική επανάσταση συνέβαλε στην εξέλιξη του εθνογραφικού φιλμ, και το βοήθησε να περάσει από την αποσπασματικότητα σε μια πιο συστηματική επεξεργασία. Ενώ συμβαίνουν όλα αυτά, ένα μεγάλο μέρος του παραδοσιακού περιεχομένου του εθνογραφικού φιλμ εξαφανίζεται. Παρ' όλο που η τάση αναζήτησης «του ξεχωριστού, του παραδοσιακού και του παράξενου» είναι ακόμα εμφανής σε πολλές επιστημονικές και εμπορικές ταινίες, κάτι έχει αρχίσει να αλλάζει τα τελευταία χρόνια. Διαμορφώνεται μια τάση που δίνει έμφραση στην καταγραφή με όσο το δυνατό μεγαλύτερη ακρίβεια, που προσεγγίζει μη εντυπωσιακές αλλά σημαντικές πλευρές της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Σήμερα στρέφουμε τις κάμερες στους εαυτούς μας για να δούμε τη δική μας κοινωνία, αποκαθιστώντας έτσι μια ισορροπία σε σχέση με τα «ιθαγενή» υποκείμενα της εθνογραφίας άλλων κοινωνιών.

Το εθνογραφικό φιλμ ξεκίνησε ως φαινόμενο της αποικιοκρατίας και αναπτύχθηκε σε μια περίοδο που συνέβαιναν μεγάλες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές: σοσιαλιστικές επαναστάσεις, δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις, κινήματα εθνικής ανεξαρτησίας των χωρών του Τρίτου Κόσμου. Τα προβλήματά του μπορούν να συγκριθούν με εκείνα των νέων κινηματογράφων στις πρώην αποικίες: παρουσιάζει μια σοβαροφάνεια (συχνά ιδεολογικά φορτισμένη) και υποφέρει από τεχνικές και οικονομικές δυσκολίες συγκρινόμενο με τον καθιερωμένο βιομηχανικό κινηματογράφο. Αγωνίζεται να υπερβεί τις χολιγουντιανές συμβάσεις χωρίς να έχει μαζική αποδοχή. Όμως μερικοί εθνογράφοι-κινηματογραφιστές έχουν καταφέρει να επηρεάσουν σημαντικά κινήματα στο χώρο του

κινηματογράφου και να διαμορφώσουν τον τρόπο με τον οποίο γενιές θεατών είδαν τη ζωή στην οθόνη. Επιπλέον, υπάρχουν ενδείξεις ότι ορισμένα φιλμ συνέβαλαν στην πολιτισμική ανανέωση. Η πιο ενδιαφέρουσα συμβολή των εθνογραφικών ταινιών είναι ότι έδειξαν στο ευρύ κοινό, αλλά και σ' αυτούς που ασκούν την εξουσία, τη μεγάλη ποικιλία των ανθρώπινων κοινωνιών και των προτύπων της συμπεριφοράς. Η ουσιαστική λειτουργία, ωστόσο, του εθνογραφικού φιλμ, που εκφράστηκε από έναν πιονιέρο και πρώτο διδάξαντα, ισχύει και σήμερα. Το φιλμ «διατηρεί για πάντα όλες τις ανθρώπινες συμπεριφορές για τις ανάγκες των μελετών μας» (Regnault, 1931:306).

Ο πρώτος άνθρωπος που γύρισε εθνογραφικό φιλμ ήταν ο Félix-Louis Regnault, ένας γιατρός ειδικευμένος στην παθολογοανατομία, ο οποίος άρχισε να ενδιαφέρεται για την ανθρωπολογία το 1888, το έτος που ο Jules-Étienne Marey, ο εφευρέτης της «χρονοφωτογραφίας», επέδειξε στη Γαλλική Ακαδημία Επιστημών τη νέα του κάμερα που χρησιμοποιούσε ρολό φιλμ. Την άνοιξη του 1895, ο Regnault βοηθούμενος από έναν συνεργάτη του Marey, τον Charles Comte, κινηματογράφησε μια γυναίκα Wolof που κατασκεύαζε πήλινα αγγεία στην Εθνογραφική Έκθεση της Δυτικής Αφρικής. Το φιλμ παρουσίαζε τη μέθοδο αγγειοπλαστικής των Wolof, που χρησιμοποιούν μια ρηχή κοίλη βάση την οποία περιστρέφουν με το ένα χέρι ενώ σχηματίζουν τον πηλό με το άλλο. Ο Regnault ισχυρίστηκε ότι ήταν ο πρώτος που κατέγραψε αυτή τη μέθοδο που, καθώς πίστευε, απεικονίζει τη μετάβαση από την αγγειοπλαστική που γίνεται χωρίς τροχό σ' εκείνη που γίνεται μ' έναν πρωτόγονο οριζόντιο τροχό, όπως χρησιμοποιείτο στην αρχαία Αίγυπτο, την Ινδία και την Ελλάδα. Σινέταξε μια έκθεση για το πείραμά του, στην οποία συμπεριέλαβε και ορισμένα σκίτσα παρμένα από το φιλμ, και τη δημοσίευσε το Δεκέμβριο του 1895. Τον ίδιο μήνα οι αδερφοί Lumière έκαναν την πρώτη δημόσια προβολή του «κινηματογράφου» σαν ένα επιτυχημένο εμπορικό πείραμα παραγωγής κινούμενων εικόνων (Lajard και Regnault 1985, Sadoul 1996:11).

Τα επόμενα φιλμ του Regnault ήταν αφιερωμένα στη διαπολιτισμική μελέτη της κίνησης: σκαρφάλωμα σε δέντρο, κάθισμα, περπάτημα από άντρες και γυναίκες Wolof, Fulani και Diola (Regnault 1896a, 1896b, 1897). Υπήρξε πρωτοπόρος στη συστηματική χρήση του κινηματογράφου στην ανθρωπολογία και πρότεινε τη δημιουργία αρχείου ανθρωπολογικών ταινιών (Regnault 1912, 1923a, 1923b). Προς το τέλος της ζωής του έχασε το ενδιαφέρον

και την αποτελεσματικότητά του. Πραγματικά, οι Αγγλοσάξωνες και οι Γερμανοί σύντομα πήραν τη σκυτάλη από τους Γάλλους στην κινηματογράφιση εθνογραφικών ταινιών: παρ' όλα αυτά, οι εξερευνητές του Marey συνέχισαν να διακρίνονται στην κινηματογράφιση της φυσιολογίας (Michaelis 1955:87).

Ένα από τα γεγονότα που σημάδεψαν το μετασχηματισμό της θεωρητικής ανθρωπολογίας του 19ου αιώνα σε επιστήμη με κανόνες τεκμηρίωσης συγκρίσιμους με εκείνους των φυσικών επιστημών, ήταν το ταξίδι της Ανθρωπολογικής Αποστολής του Cambridge στα Στενά Torres υπό τον Alfred Cort Haddon, έναν πρώην ζωολόγο. Η αποστολή θεωρήθηκε μια συλλογική προσπάθεια συστηματικής σωστικής εθνογραφίας, που κάλυπτε όλες τις πλευρές της ζωής των ανθρώπων των Στενών Torres, και περιελάμβανε φυσική ανθρωπολογία, ψυχολογία, υλικό πολιτισμό, κοινωνική οργάνωση και θρησκεία. Χρησιμοποιήθηκε ένα σύνολο καταγραφικών μεθόδων, μερικές από τις οποίες ήταν εντελώς καινούριες, όπως η γενεαλογική μέθοδος του W. H. R. Rivers, η οποία καθιερώθηκε από τότε, η φωτογραφία, η εγγραφή του ήχου σε κυλίνδρους από κερί, καθώς και ο κινηματογράφος. Τα κινηματογραφικά φιλμ του Haddon, για τα οποία χρησιμοποιήθηκε η κάμερα των Lumière, είναι γνωστά ως τα παλαιότερα που έγιναν σ' αυτό το πεδίο. Ότι έδειχνει από αυτά (ωφέλιμη διάρκεια λίγων λεπτών) μας δείχνει το χορό τριών αντρών και ένα άναμμα φωτιάς.

Ο Haddon ενθάρρυνε τους συναδέλφους του να χρησιμοποιούν φωτογραφικό εξοπλισμό όταν πηγαίνουν στην επιτόπια έρευνα. Το 1901 έγραψε ένα γράμμα στον Baldwin Spencer, ο οποίος ετοιμαζόταν να αναλάβει μια αποστολή στην Κεντρική Αυστραλία, και του έκανε λόγο για τη δυνατότητα κινηματογραφικής καταγραφής. Ο Spencer και ο συνεργάτης του, F. J. Gillen, πέρασαν τα επόμενα τριάντα χρόνια μελετώντας τους Αυστραλούς ιθαγενείς και έγραψαν μνημειώδεις εθνογραφίες με άφθονη φωτογραφική τεκμηρίωση, ενώ ο Spencer έκανε κινηματογραφήσεις μόνο σε δύο περιπτώσεις, το 1901 και στη Βόρεια Αυστραλία το 1912. Παρά τις δυσκολίες μεταφοράς, τα έντομα και την επιφυλακτικότητα των Aranda, γύρισε πάνω από 7000 πόδια ταινίας, κυρίως με τελετουργίες, και έφερε μια σειρά ηχογραφήσεις σε κέρινους κυλίνδρους. Το μέγεθος αυτής της προσπάθειας (που είχε διάρκεια μεγαλύτερη της μίας ώρας) ήταν σημαντικό για την εποχή της και τα φιλμ, ακόμη ευανάγνωστα, μπορούν να χρησιμοποιηθούν και σήμερα από ερευνητές. Μια σκηνή μεγάλης διάρκειας που παρουσιάζει κάποια τελετουργία Bugamani στο Νησί Barthust εξακολουθεί να διατηρεί

την απόκοσμη ομορφιά της. Παρά το ενδιαφέρον αυτών που έγι-
ναν, ο Spencey δεν έκανε άλλη χρήση των ταινιών του και τις πα-
ραχώρησε στο Εθνικό Μουσείο της Βικτόρια. Ένας άλλος συνά-
δελφος του Haddon, ο Rudolf Poch από τη Βιέννη, είδε τις ταινίες
που γυρίστηκαν στα Στενά Torres το 1902 από την αποστολή του
Cambridge, και ακολούθησε το παράδειγμά τους κινηματογραφώ-
ντας και χρησιμοποιώντας στερεοσκοπική κάμερα στα ερευνητικά
του ταξίδια στη Νέα Γουινέα και στη Νοτιοδυτική Αφρική, το 1904
και το 1907 αντίστοιχα. Οι κινηματογραφικές προσπάθειες του
Poch δεν ολοκληρώθηκαν επιτυχώς εξαιτίας τεχνικών δυσκολιών -
υποφωτισμένες σκηνές, τάλαιπωρία των φακών - εξαιτίας κακών
χειρισμών. Σχεδόν το μισό φιλμ που γύρισε στη Νέα Γουινέα κα-
ταστράφηκε. Ο Poch εμφάνιζε υποτυπώδως το φιλμ στο πεδίο, ό-
ποτε ήταν δυνατό, ή προσπαθούσε να εμφανίζει κάποια δείγματα
ώστε να διορθώνει έγκαιρα τα τεχνικά προβλήματα που παρου-
σιάζονταν. Κατάφερε να κινηματογραφήσει ένα χορό στο ακρωτή-
ριο Nelson, κορίτσια που μετέφεραν νερό και παιδιά που έπαιζαν
στη Hanuabada (λιμάνι Moresby), όπως επίσης κι έναν άνδρα που
ξυρίζεται με ξυράφι από ομιανό (Poch 1907:395 ff.).

Τα φιλμ του Poch αποκαταστάθηκαν και κυκλοφόρησαν σε κό-
πιες από το Πανεπιστήμιο της Βιέννης το 1960, ενώ του Spencey
προβλήθηκαν το 1967 σε ένα ειδικό αφιέρωμα αυστραλιανών ε-
θνογραφικών ταινιών, και γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Η έλλειψη
προβολής, η άγνοια και η εγκατάλειψη ήταν η μοίρα που γνώρισαν
πολλές εθνογραφικές ταινίες παραμένοντας στα υπόγεια των μου-
σειών ή στα γκαράζ και τις αποθήκες των οικογενειών των ανθρω-
πολόγων. Πολλές καταστράφηκαν από ατυχήματα ή πυρκαγιές και
άλλες σύντομα θα χαθούν, αν δεν μπουν σε προγράμματα αποκα-
τάστασης όπως αυτά που υπάρχουν από τη δεκαετία του 1950, τα
οποία, όμως, θα πρέπει να τύχουν επαρκούς χρηματοδότησης και
ορθολογικής οργάνωσης.

Από τους πιονιέρους του εθνογραφικού κινηματογράφου μόνο ο
Regnault διατήρησε μέχρι το τέλος την επιμονή του και συνέχισε
τις προσπάθειές του. Γιατί οι απόπειρες πολλών άλλων δε συνεχι-
στήκαν; Η κινηματογράφιση ήταν πάντα πολύ ακριβή από τη
συγγραφή, ιδιαίτερα στις αρχές του αιώνα. Εξάλλου, μέχρι τα τέλη
της δεκαετίας του 1950 η χρησιμοποίηση υπερβολικά εύφλεκτου
φιλμ από νίτρο έγινε αιτία σοβαρότατων ατυχημάτων, και η λήψη
των απαραίτητων μέτρων και προφυλάξεων, όπως η κατασκευή α-
ντιπυρρικού θαλάμου προβολών, ήταν μια υπόθεση πολύ δαπανηρή.
Η κινηματογράφιση στο πεδίο έμοιαζε με αγώνα πάλης και απαι-

τούσε γιγάντιο εξοπλισμό: δυσκίνητες κάμερες πάνω σε τρίποδα,
κεφαλές, φακούς και άλλα εξαρτήματα, καθώς και χρήση φιλμ πο-
λύ χαμηλής ευαισθησίας που επέτρεπε λήψεις μόνο σε δυνατό ημε-
ρησιο φως. Οι τεχνικές δυσκολίες ήταν πολύ σοβαρές, και αν σ' αυ-
τές προσθέσουμε και τα θεωρητικής τάξης ζητήματα που αντιμε-
τώπιζαν οι κινηματογραφιστές, οι προοπτικές του εθνογραφικού
φιλμ διαγράφονταν πολύ απαισιόδοξες.

Ο Regnault είχε μια συγκεκριμένη θεωρητική εστίαση για τις κι-
νηματογραφήσεις του: «η μελέτη της φυσιολογίας που χαρακτηρίζει
κάθε εθνική ομάδα» (Regnault, 1931:306). Οι προθέσεις του Had-
don προσανατολίζονταν περισσότερο στη διάσωση, και κανείς δεν
μπορεί να τον κατηγορήσει γι' αυτό· αλλά η εθνογραφική διάσωση,
όσο αξιόλογο έργο κι αν συνιστά, δεν μπορεί να υποκαταστήσει έ-
να πρόγραμμα επιστημονικής έρευνας. Επιπλέον, το ενδιαφέρον
για τα έργα του υλικού πολιτισμού, που απασχόλησε τον Haddon
και τη γενιά του, άρχισε στις αρχές του αιώνα να δίνει τη θέση του
σε μελέτες ψυχολογικών χαρακτηριστικών και σε αόριστες προ-
σεγγίσεις της κοινωνικής δομής. Ο κινηματογράφος, εγκλωβισμέ-
νος για πολλά χρόνια στους τεχνικούς του περιορισμούς, δεν μπό-
ρεσε να παρακολουθήσει τις εξελίξεις αυτές.

Οι μέχρι στιγμής αναφορές μας αφορούσαν εθνογραφικές ερευ-
νητικές ταινίες που έγιναν από επιστήμονες και δεν προορίζονταν
για το ευρύ κοινό. Αλλά αν περιορίσουμε το ενδιαφέρον μας μόνο
στην επιστημονική ταινία, η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ θα εί-
ναι πολύ φτωχή. Η συγκριτική μελέτη της ανθρώπινης συμπεριφο-
ράς σε ευρεία κλίμακα, σύμφωνα με την Παγκόσμια Εθνογραφική
Κινηματογραφική Οργάνωση [World Ethnographic Film Sample],
θα περιορίζονταν πολύ αν αποκλείονταν όλες οι εμπορικές και ε-
πιδοτούμενες ταινίες.

Ο Edgar Morin (1956) περιέγραψε το μετασχηματισμό των κι-
νούμενων εικόνων, το παιχνίδι κάποιων εμπνευσμένων ευρεσιτε-
χνών (bricoleur), σε κινηματογράφο και μηχανή ονείρου των μα-
ζών. Από το ξεκίνημά του δύο τάσεις έκαναν την εμφάνισή τους: το
ντοκιμαντέρ ή φιλμ επικαίρων, το οποίο εγκαινιάστηκε από τους α-
δερφούς Lumière, και το φιλμ μυθοπλασίας, που δημιουργήθηκε α-
πό τον Méliès το 1897, για να ξανακερδίσει εμπορικά ένα κοινό
που είχε γρήγορα κορεστεί από τις πρώτες κινούμενες εικόνες
(Sadoul 1966:32). Η κινηματογράφιση της πραγματικότητας μοιά-
ζει λιγότερο ακριβή απ' αυτήν της μυθοπλασίας. Σε διάφορες επο-
χές και σε διαφορετικούς χώρους, παραγωγοί και κοινό έδειξαν
προτίμηση στη μια ή την άλλη τάση, αλλά η διάκριση δεν είναι συ-

χνά τόσο σαφής, γεγονός που επιτρέπει συχνά να γίνεται εκμετάλλευση και των δύο. Το υβρίδιο *documentaire romancé*, που σημαίνει τη συνάντηση μιας ιστορίας μυθοπλασίας με ένα αληθινό εξωτικό φόντο, εμφανίστηκε το 1914.

Ανάμεσα στα πρώτα εμπορικά φιλμ υπάρχουν μερικά αυτοβιογραφικά ντοκιμαντέρ της οικογένειας Lumière: «*Το γέιμα του μωρου*» (*Le Déjeuner de Bébé*), «*Το ψάρεμα της γαρίδας*» (*La Pêche à la Crevette*), κ.ά. (1895). Στα 1896-1897, οι οπερατέρ τους γύρισαν όλο τον κόσμο προβάλλοντας ταινίες σε περιεργα πλήθη όλων των ηπείρων και κινηματογραφώντας θέματα που έστειναν στη Λιόν για τον κατάλογο των Lumière (Sadoul 1964). Η αμερικάνικη εταιρεία του Έντισον έστειλε οπερατέρ να κινηματογραφήσουν χορευτές της Σαμόα στο Barnum και στο τσίρκο Bailey, τους χορευτές των φιδιών Wafarai, και εβραίους χορευτές στους Αγίους Τόπους. Από το 1905, οι αδερφοί Pathé παρήγαγαν και διένειμαν σε φιλμ 35 mm επίκαιρα μεγαλύτερης διάρκειας, που αφορούσαν μια ποικιλία θεμάτων, στην Ευρώπη και αλλού: εταιρείες που ανέπτυξαν ανάλογες δραστηριότητες ήταν οι Warwick, Urban, Kinetο και Gaumont.

Η εταιρεία του Georges Méliès, Star Film, η οποία έγινε διάσημη για τις παραγωγές φανταστικών ταινιών (όπως το «*Ταξίδι στη σελήνη*»), υπέφερε από χρόνιες οικονομικές δυσκολίες μετά από μια αρχική περίοδο επιτυχιών. Το 1912, ο Gaston Méliès, ένας από τους αδελφούς, επεδίωξε να αυξήσει τα έσοδα της επιχείρησης επενδύοντας σε δημοφιλείς ταινίες που αφορούσαν μακρινούς τόπους, και γύρισε μελοδράματα στις Νότιες Θάλασσες. Συγκέντρωσε κάμερες, φιλμ και μια ομάδα ηθοποιών και ταξίδεψε στην Ταϊτή και τη Νέα Ζηλανδία. Κατά την επιστροφή του στη Νέα Υόρκη, το 1913, η Star Film διένειμε πέντε δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ των δύο μπομπινών, από τα οποία κανένα δεν επέζησε. Το καλύτερο απ' αυτά, από την άποψη της εθνογραφικής παραγωγής, ήταν πιθανώς το *Loved by a Maori Chieftainess*, στην οποία ένας άγγλος εξερευνητής, γύρω στα 1870, κινδυνεύοντας να δολοφονηθεί από έναν κυνηγό κεφαλών δραπετεύει σε κάποιο νησί με τη βοήθεια μιας όμορφης πριγκίπισσας, την οποία τελικά παντρεύεται και γίνεται αποδεκτός από τους Μαορί. Η υπόθεση διαδραματίζεται μέσα σ' ένα αυθεντικό τοπίο ιθαγενούς ζωής, με χορούς, πολεμικά μονόξυλα, κ.λπ. (O' Reilly 1970:289-290). Ο Méliès σχεδίαζε να διανεμίει μια ολόκληρη σειρά από τροπικές παραγωγές, αλλά ανακάλυψε ότι τα περισσότερα από τα φιλμ που είχε γυρίσει καταστράφηκαν από την υγρασία των Νοτίων Θαλασσών. Η Star Film

δε συνήλθε ποτέ από το χτύπημα. Ο Georges Méliès πούλησε την εταιρεία του και πέθανε αργότερα φτωχός (Sadoul 1966:39).

Εκτός από την ψυχαγωγική τους διάσταση, μπορούμε να θέσουμε το ερώτημα για το ποια είναι η αξία των μη επιστημονικών κινηματογραφικών ταινιών που αφορούν μακρινούς λαούς και τα έθιμά τους. Η διαθεσιμότητα των πληροφοριών που πλαισιώνουν αυτές τις ταινίες είναι κρίσιμης σημασίας. Οι ταινίες επικαίρων είναι συχνά σύντομες και μερικές φορές παραποιημένες, σπάνια δίνουν μια συστηματική άποψη κάποιου πράγματος, εκτός ίσως αν πρόκειται για κάτι εκφραστικό όπως ο χορός. Η ανθρώπινη συμπεριφορά στα ντοκιμαντέρ και στα φιλμ μυθοπλασίας υπόκειται συχνά σε σκηνοθετική παραποίηση και παρεμβολή τέτοιας έκτασης που μπορεί να τους αφαιρεί κάθε επιστημονική αξία. Ωστόσο, η αυθεντικότητα ορισμένων ταινιών μπορεί ν' ανιχνευθεί σ' εκείνα τα επίπεδα που δεν τα έχει επηρεάσει η δραματική πλοκή.

Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση αποτελεί το φιλμ του Edward Curtis, του 1914, *In the Land of the Head-Hunters*. (Το ξεκίνημα μιας οπτικής εθνογραφίας με θέμα τους Ινδιάνους της Αμερικής δεν το συναντάμε στις ταινίες του Edison ή του Thomas Ince, αλλά στη στατική φωτογραφία [Taft 1938:249 ff]). Αυτοί που φωτογράφιζαν Ινδιάνους δεν ήταν εκπαιδευμένοι ανθρωπολόγοι, μερικοί όμως έκαναν τη δουλειά τους με ενθουσιασμό, αφοσίωση και ευαισθησία). Ο Curtis, φωτογράφος ο ίδιος, πέρασε ένα χρονικό διάστημα με τους Ινδιάνους Kwakiutl κινηματογραφώντας μια δραματική ιστορία έρωτα και πολέμου μέσα σε προσεκτικά και με αίτημα αυθεντικότητας ανακατασκευασμένα σκηνικά. Ο Curtis διδάχτηκε με τον τρόπο του D. W. Griffith και χειρίστηκε με επιδέξιο τρόπο το σασπένς. Η ταινία εκπέμπει μια γοητεία που οφείλεται και στον τρόπο με τον οποίο τα ινδιάνικα στοιχεία οργανώνονται για να αφηγηθούν οπτικά την ιστορία. Η πλοκή της αναφέρεται σ' έναν κακό μάγο κι έναν ήρωα, οι οποίοι με τις φρατίες τους σφάζονται για ένα κορίτσι. Το ίδιο θέμα επαναλήφθηκε εικοσιπέντε χρόνια αργότερα, με το μελόδραμα του H. P. Carver *Ojibwa* και τίτλο *The Silent Enemy*.

Προς το τέλος της πρώτης περιόδου του εθνογραφικού κινηματογράφου άρχισαν να γίνονται ταινίες στο χώρο μιας εφαρμοσμένης ανθρωπολογίας, κάτι που σηματοδότησε την αρχή του αποικιακού κινηματογράφου. Το 1912, οι Αμερικανοί που διοικούσαν τις Φιλιππίνες σκέφτηκαν ότι θα μπορούσαν με τη βοήθεια ταινιών να εκπαιδεύσουν τους ιθαγενείς. Η γλώσσα αποτελούσε συχνά εμπόδιο για τη διεξαγωγή μαθημάτων, ενώ με την προβολή βουβών

ταινιών έδειχναν μια δράση και μετέδιδαν το μήνυμα. Ο Worcester, επιφορτισμένος με τη διοίκηση των Φιλιππίνων, επινόησε ένα πρόγραμμα υγειονομικής εκπαίδευσης. Για να κεντρίσουν το ενδιαφέρον των Bontoc, Igorot, Ifugao και Kalinga έδειχναν υγειονομικά φιλμ που περιείχαν σκηές ιθαγενούς και ξένης ζωής. Το πρόγραμμα έφερε τα επιθυμητά αποτελέσματα: όταν τους προβάλλαν εικόνες που έδειχναν καλύτερες συνθήκες, οι άνθρωποι έδειχναν διάθεση για αλλαγή. Ο Worcester σημείωνε «οι παλιοί φυλετικοί διαχωρισμοί εξαφανίζονται... Και η καλή θέληση των ανθρώπων έχει εξασφαλιστεί» (Donaldson, 1912:41-42).

Η περίοδος πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έφερε μια σειρά καινοτομίες: η περίοδος μεταξύ των δύο πολέμων ήταν περίοδος εκλαΐκευσης. Το 1931, ο Regnault έκανε μια επισκόπηση για τη θέση του φιλμ στην ανθρωπολογία, σχημάτισε μια τυπολογία των ταινιών σύμφωνα με τη χρήση τους στην ψυχαγωγία, την εκπαίδευση ή την έρευνα, και υποστήριξε ότι η σημασία του φιλμ στην επιστημονική έρευνα είχε υποβαθμιστεί (Regnault 1931:306). Στην πραγματικότητα, δεν ήταν αυτό το θέμα: το φιλμ είχε ήδη μια καθιερωμένη θέση στη δουλειά του εργαστηρίου (Michaelis 1955). Αλλά μέχρι την εμφάνιση της εργασίας των Mead και Bateson το 1936-1938, οι ταινίες που γίνονταν από ανθρωπολόγους στο πεδίο, παρά τη μοναδική τους αξία, δεν παρουσίαζαν καμιά πρωτοτυπία ως προς τη σύλληψη. Η χρήση του εθνογραφικού φιλμ στην ανθρωπολογική διδασκαλία, η οποία ενθαρρύνθηκε από μουσεία και πανεπιστήμια, έφερε κάτι καινούριο. Παράλληλα με την ανάπτυξη του εκπαιδευτικού φιλμ οι μορφωτικές ταινίες, με την ευρύτερη έννοια, μπήκαν στο χώρο του ντοκιμαντέρ. Η τεχνική πρόοδος που οδήγησε στη σμίκρυνση των μηχανών και τη δημιουργία του εκπαιδευτικού φιλμ 16 mm, έκανε δυνατή την πρωτότυπη οπτική έρευνα των Mead και Bateson. Η αισθητική ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ επηρέασε βαθιά τη μορφή του εθνογραφικού φιλμ όταν αυτό αυτονομήθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η ιστορία του εκπαιδευτικού φιλμ μπορεί να φτάσει μέχρι τις απαρχές του κινηματογράφου, αλλά η ουσιαστική του ανάπτυξη έγινε το Μεσοπόλεμο και την περίοδο που ακολούθησε, όταν ο κινηματογράφος έστρεψε τα ενδιαφέροντά του στην πολιτική ζωή (Anderson 1968). Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920, το ανθρωπολογικό εκπαιδευτικό φιλμ ανέπτυξε τα κανονιστικά του πρότυπα που συνίσταντο σε μια μονοσήμαντη καταγραφή τελετουργιών, τεχνουργημάτων, και άλλων παρεμφερών δραστηριοτήτων. Ένα άλλο είδος, το συγκριτικό φιλμ (π.χ. αρχιτεκτονικές συγκρί-

σεις, μορφές κατοικίας της Αρκτικής και των Τροπικών κ.λπ.) ήταν λιγότερο διαδεδομένο. Το εκπαιδευτικό ανθρωπολογικό φιλμ είχε διάρκεια που κυμαινόταν από δέκα λεπτά έως μία ώρα, ήταν βουβό και έκανε χρήση επεξηγηματικών μεσότιτλων οι οποίοι συχνά καταλάμβαναν περισσότερο από το μισό της ταινίας. Με την εμφάνιση του ήχου, το 1927, η προφορική αφήγηση αντικατέστησε σταδιακά τους τίτλους.

Τα μουσεία περιορίζονταν ακόμα στην παραγωγή ταινιών που αφορούσαν ανθρωπολογικά θέματα, όταν είχαν τη δυνατότητα να συμπεριλαμβάνουν οπερατέρ στις αποστολές τους και όταν κατάφεραν να προσελκύσουν την προσοχή του κοινού. Μια έξοχη σειρά που αφορούσε τους Zuni έγινε το 1923 από τον F. W. Hodge, εθνολόγο, και τον Owen Cattell, κινηματογραφιστή, για το Heye Foundation Museum των Ινδιάνων της Αμερικής. Ένα συνθετικό φιλμ, το *Land of the Zuni and Community Work*, δείχνει φύτεμα, αλώνισμα, μεταφορά νερού, παιδιά που παίζουν, παζάρι, καθώς και άντρες, γυναίκες και παιδιά που, εντελώς απορροφημένοι από τις καθημερινές τους δραστηριότητες, δείχνουν να έχουν ξεχάσει την ύπαρξη της κάμερας. Τρεις ταινίες παρουσιάζουν τελετουργικά δρώμενα που αναφέρονται στο χορό και στο φύτεμα ιερών ράβδων. Οι υπόλοιπες ταινίες αναφέρονται σε κομμωτική, κατασκευή σπιτιών, ψήσιμο ψωμιού, βυρσοδειψία και κατασκευή περικνημίδων από δέρμα ελαφιού. Οι ταινίες αυτές που αναφέρονται σε τεχνικές διαδικασίες, παρά τις δυσκολίες τους στη χρήση, μπορούν να συγκριθούν κάλλιστα με τις ταινίες που σκηνοθέτησε ο Samuel Barrett στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας τριάντα χρόνια αργότερα.

Αντιλαμβανόμενοι τη δυνατότητα κέρδους οι παραγωγοί εμπορικών ταινιών συνεργάστηκαν με μουσεία και πανεπιστήμια: το πρόγραμμα Harvard-Pathé παρήγαγε ικανό αριθμό λιτών και απλών ταινιών μικρού μήκους για τους *Battacs of Sumatra*, *Mongols of Central Asia*, *Wanderers of the Arabian Desert* κ.λπ. (1928), πριν διακοπεί η συνεργασία. Η Nordisk Films Kompagni και η Svensk Filmindustri έκαναν συμπαραγωγή της σειράς *Svarta Horisonter* (*Μαύροι ορίζοντες*) (1935-1936), σκηνοθετημένη στη Μαγαδασκάρα από τον σύγγραφο σκηνοθέτη Paul Fejos. Αργότερα, ως Διευθυντής Έρευνας του Ιδρύματος Wenner-Gren, ο Fejos εκπαίδευσε κινηματογραφικά συνεργεία στην ανθρωπολογία (*Nomads of the Jungle*, 1952) και ανθρωπολόγους στον κινηματογράφο (στα Πανεπιστήμια Yale και Columbia), αλλά τα εξαιρετα ανθρωπολογικά του ντοκιμαντέρ (*A Handful of Rice*, 1938, *Yagua*, 1941) δεν είναι

τόσο γνωστά όσο οι θεατρικές του ταινίες *Lonesome* (1928) και *Légende Hongroise* (1932) (Bindey 1964, Dodds 1973).

Η Kodak ανέπτυξε τον τύπο των 16 mm αποκλειστικά για τη σχολική αγορά, αλλά τη δεκαετία του 1950 τα περισσότερα εκπαιδευτικά φιλμ κινηματογραφούνταν ακόμα σε 35 mm και στη συνέχεια μικρύνονταν στα 16 mm για τη διανομή.

Όσο επιτυχημένες κι αν ήταν οι εκπαιδευτικές ταινίες, ξεπεράστηκαν σε θεαματικότητα και σε ενδιαφέρον από τις εξερευνητικές και μυθοπλαστικές ταινίες που είχαν κινηματογραφηθεί σε εξωτικά μέρη και είχαν γίνει πολύ δημοφιλείς την περίοδο του Μεσοπολέμου. Μεταξύ των εξερευνητών ο Martin Johnson υπήρξε ο επίμονος παραγωγός των *On the Borderland of Civilization* (1920), *Simba, Congorila, Baboonia*, και *Borneo* (1937). Το *Pearls and Savages* (1924) του Frank Hurley υπήρξε πιθανότατα η πρώτη ταινία που γυρίστηκε στη Νέα Γουινέα. Οι δημιουργοί του *Grass* (1925) Merian Cooper και Ernest Schoedsack κινηματογράφησαν χωρικούς και ελέφαντες στο Laos και στο Chang (1927) πριν από τη μεγάλη τους επιτυχία, το *King Kong* (1933). Το *Croisière noire* (1926) του Leon Poirier, το πρώτο γαλλικό φιλμ μεγάλης διάρκειας που γυρίστηκε στην Αφρική με χρηματοδότηση της εταιρείας Citroën, είχε τόση επιτυχία που ξανακυκλοφόρησε με την προσθήκη ήχου το 1933. Το *Au Pays du Scalp* του Μαρκησίου de Wavrin, καταγραφή μιας αποστολής στον Αμαζόνιο με μοντάζ του Cavalcanti και μουσική του Maurice Jaubert, προβλήθηκε το 1934. Μυθοπλαστικές ταινίες που περιλάμβαναν επεισόδια από το *Perils of Pauline* κινηματογραφήθηκαν στις Φιλιππίνες το 1920, ενώ ο Cecil B. de Mille ξανακινηματογράφησε το *Spartan Man* (1931), στο οποίο δεν ξέρει κανείς τι να θεωρήσει πιο εξωτικό, το εσωτερικό ενός αγγλικού αγροτικού σπιτιού ή την Αγρία Δύση. Ο W. S. Van Dyke σκηνοθέτησε την πρώτη επιθετική ταινία *Trader Horn* (1930), που ήταν εν μέρει γυρισμένη στην Αφρική, και το *Tarzan, the Ape Man* (1932). Ο Jean Mugeli έκανε το *Rapt dans la Jungle* (1932), που ήταν η πρώτη ομιλούσα μελανησιακή ταινία. Οι André-Paul Antoine και Robert Lugeon σκηνοθέτησαν την πρώτη δημόσια παραδεδεγμένη εθνογραφική ταινία-απάτη, το *Les mangeurs d'Hommes* (1930). Οι Antoine και Lugeon προσέλαβαν ένα ολόκληρο χωριό από εκχριστιανισμένους Nambas και τους έβαλαν να υποδυθούν ένα τρομακτικό κανιβαλικό δράμα που υποτίθεται ότι συνέβαινε σε μια «άγνωστη περιοχή» του εσωτερικού της Malekula, όπου η εξουσία του λευκού ανθρώπου ήταν «ανύπαρκτη». Η απάτη αποκαλύφθηκε από τον οικοδεσπότη τους στο πεδίο, τον Επί-

σκοπο του Port Vila, μετά τη δημόσια προβολή της (Leoprohon 1960).

Αν και υπερέβη αυτά τα είδη, ο Robert Flaherty ξεκίνησε την κινηματογραφική του καριέρα σαν εξερευνητής και τη συνέχισε σκηνοθετώντας για το Χόλιγουντ μια ιστορία αγάπης στις Νότιες Θάλασσες. Ο *Nanook* (1922) περιγραφόταν από έναν παρουσιαστή της Ασιατικής Εταιρείας ως «συνδυασμός δράματος, εκπαίδευσης, και εμπνευσης», και για το *Moana* (1926) ο John Grierson έγραψε: «η ταινία *Moana*, ενώ είναι η οπτική αφήγηση της ζωής μιας νέας της Πολυνησίας, έχει την αξία του ντοκιμαντέρ». Και οι δύο ταινίες ήταν τεχνικά νεωτεριστικές. Για το *Nanook* ο Flaherty χρησιμοποίησε ένα τρίποδο με περιστροφική κίνηση, που του επέτρεπε να παρακολουθεί και να προλαβαίνει τα αντικείμενά του με τη λεπτότητα που έγινε το σήμα κατατεθέν του. Στην κινηματογράφιση του *Moana* ανακάλυψε ότι το παγχρωματικό φιλμ που προοριζόταν για την ειδική έγχρωμη κάμερά του έδινε λεπτούς τόνους στο μαυρόασπρο φιλμ και από τότε η εφαρμογή του καθιερώθηκε στη βιομηχανία. (Δυστυχώς το ενδιαφέρον που έδειχνε ο Flaherty για τα προβλήματα του ήχου δεν ισοδυναμούσε με τα οπτικά του χαρίσματα). Ο Flaherty υπήρξε μοναδικός καλλιτέχνης, η ανθρωπολογική του συμβολή δεν είναι μεγάλη και ο ίδιος δεν ισχυρίστηκε ποτέ ότι ήταν ανθρωπολόγος. Η επίθεση που του έγινε σχετικά με την αυθεντικότητα του *Nanook* (Iris Barry) δεν μπορεί να διερευνηθεί ικανοποιητικά από τη στιγμή που ο Flaherty, σαν αληθινός παραμυθάς, δεν άφησε συστηματική καταγραφή των έργων του. Η αφήγηση της κυρίας Flaherty, το 1925, για τις συνθήκες κινηματογράφησης της *Moana* είναι ίσως αρκετή για να μειώσει την αξία της ως παραδείγματος διαπροσωπικής συμπεριφοράς, μολονότι οι σκηνές που αφορούν τις τεχνικές είναι αποδεκτές. Αλίμονο στον Flaherty! Η ταινία του *Man of Aran* (1934) κατηγορήθηκε για άγνοια των κοινωνικών συνθηκών, της πολιτικής πραγματικότητας, του συστήματος εκμίσθωσης της γης. Το φιλμ του *The Land* (1942) μπήκε στο χρονοντούλαπο επειδή θεωρήθηκε πολύ πεσιμιστικό και πολύ σκληρά ρεαλιστικό για να κυκλοφορήσει στη διάρκεια του πολέμου. Το χάρισμα του Flaherty δεν ήταν αυτό του καταγραφέα ή του δημοσιογράφου, αλλά η ξεχωριστή δυνατότητα του καλλιτέχνη που έχει τη δύναμη να αποκαλύπτει.

Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ άρχισε να αναπτύσσεται τα χρόνια του 1920 και γνώρισε πολύ μεγάλη άνθηση τη δεκαετία του 1930. Όταν έγινε μαζικό μέσο εκπαίδευσης στην υπηρεσία των κυβερνήσεων ή της αντιπολίτευσης σε διάφορες χώρες. «Από όλες τις τέ-

χνες», είπε ο Λένιν στον Υπουργό Παιδείας Lunacharsky, «η πιο σημαντική για μας είναι ο κινηματογράφος» (Leyda, 1960:161). «Θεωρώ το *Las Hurdes* μια από τις πιο σουρεαλιστικές μου ταινίες» (Taylor, 1964:90) παρατηρούσε ο Bunuel. Τα επιστημονικά δεδομένα μπορούν να βρισκονται μέσα στην πραγματικότητα, η οποία υπερβαίνει συχνά τη μυθοπλασία. Αν το φιλμ εξερεύνησης δεν μπορεί να αποφύγει την εκμετάλλευση, ούτε το ντοκιμαντέρ μπορεί να αποφύγει την προτροπή για οραματισμό.

Το ενδιαφέρον για τον κοινωνικό μετασχηματισμό είναι χαρακτηριστικό των σοβιετικών ανθρωπολόγων και κινηματογραφιστών· ως Μαρξιστές προσπάθησαν όχι μόνο να περιγράψουν την κοινωνική αλλαγή, αλλά και να την προκαλέσουν (Debets 1957, Krupianskaya, et al. 1960). Εκείνο που προκαλεί εντύπωση όσον αφορά την πρώτη γενιά των σοβιετικών κινηματογραφιστών είναι η στενή σχέση τους με την επιστήμη, όπως και με την πρωτοπορία στην τέχνη. Αυτό που διακρίνει τον Eisenstein, τον Pudovkin και άλλους σοβιετικούς κινηματογραφιστές από τους δυτικούς σύγχρονους τους, από τους οποίους διδάχτηκαν πολλά, είναι η θεωρητική σαφήνεια και η αποτελεσματική αμεσότητα με την οποία παράγουν αποτελέσματα. Ο Dziga Vertov, πρωτοπόρος του σοβιετικού ντοκιμαντέρ, διηύθυνε τη σειρά *Kino-pravda* («σινεμά-αλήθεια») (1922) και διατύπωσε την ακόλουθη θεωρία του μοντάζ ή «της οργάνωσης του ιδωμένου κόσμου»:

1. Το μοντάζ στο στάδιο της παρατήρησης (άμεσος προσανατολισμός από το γυμνό μάτι σε όλους τους δυνατούς χρόνους και τόπους).

2. Το μοντάζ μετά το στάδιο της παρατήρησης (λογική συγκρότηση της θέασης προς τη μία ή την άλλη επιλεγμένη κατεύθυνση).

3. Το μοντάζ στη διάρκεια της κινηματογράφησης (προσανατολισμός του ΟΠΛΙΣΜΕΝΟΥ ματιού -η κινηματογραφική κάμερα- ο προσδιορισμός της θέσης της κάμερας και οι προσαρμογές της στις μεταβαλλόμενες συνθήκες της κινηματογράφησης).

4. Το μοντάζ μετά την κινηματογράφηση (πρώτη μορφή οργάνωσης του κινηματογραφημένου υλικού σύμφωνα με τις βασικές ενδείξεις και εντοπισμός των ελλείψεων).

5. Αξιολόγηση ενοτήτων του μοντάζ (άμεσος προσανατολισμός στη σύνδεση συγκεκριμένων κομματιών, και παραθέσεις με ιδιαίτερη προσοχή και με βάση τον στρατιωτικό κανόνα: αξιολόγηση - ταχύτητα - επίθεση).

6. Τελικό μοντάζ (παρουσίαση μεγαλύτερων ενοτήτων διαμέσου

μιας σειράς μικρότερων και υποδεέστερων θεμάτων· αναδιοργάνωση όλου του υλικού έχοντας κατά νου τη σφαιρική αλληλουχία· έκθεση του σκληρού θεματικού πυρήνα της ταινίας) (Belenson [1125] όπως παρατίθεται στο Leyda [1960:178-179]).

Το *Three Songs of Lenin* (1934) θεωρείται το καλύτερο φιλμ του Vertov. Τελειώνει με ένα λυρικό κομμάτι της πορείας «από το παρελθόν στο μέλλον, από τη σκλαβιά στην ελευθερία» των κεντροασιατικών εθνικών μειονοτήτων της Σοβιετικής Ένωσης. Οι Σοβιετικοί ενθάρρυναν την ανάπτυξη περιφερειακής κινηματογραφίας στο Ουζμπεκιστάν, την Αρμενία, τη Γεωργία και αλλού. Το *Salt for Svanetia* (1930) του Mikhail Kalatozov δείχνει τη δύσκολη ζωή στον Καύκασο κατά το παρελθόν (“βασανιστική πείνα για αλάτι”), που ξεπερνιέται με την τεχνική βοήθεια των Σοβιετικών (τρακτέρ κατασκευάζουν ένα δρόμο για όλες τις καιρικές συνθήκες). Οι Σβαν προσβλήθηκαν από το φιλμ και αρνήθηκαν ότι τα παλιά έθιμα που τους αποδόθηκαν υπήρξαν ποτέ. Ένα άλλο φιλμ, το *Turksib* του Victor Turin (1928), επίσης στηριζόμενο στη διάκριση «πριν και μετά», δείχνει την κατασκευή του σιδηροδρόμου Τουρκεστάν-Σιβηρία και τις αντιδράσεις των ανθρώπων.

Στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη, οι ντοκιμαντερίστες προσέγγισαν την παραδοσιακή ζωή με πιο ευλαβικό τρόπο. Ο Karel Plicka σκηνοθέτησε το *Za Slovensky Judem* (Παιχνίδια σλοβακικής νιότης, 1931), το *Vecna Pisen* (Το αέναο τραγούδι, 1941) και το *Zem Srpena* (Η γη στο τραγούδι, 1933), τα οποία θεώρησε ως τον «ύμνο του για τους ανθρώπους της Σλοβακίας». Ο Drago Chloupek και ο A. Gerasimov κινηματογράφησαν το 1933 μια κροατική *zadruga*, το *Dan u Jednoj Velikoj Jrvatskoj Porodici* (Μία μέρα σε μια εκτεταμένη κροατική οικογένεια), προλαμβάνοντας κινηματογραφικά φρέσκα της αγροτικής ζωής που έγιναν αργότερα από τον Henri Storck στο Βέλγιο και τον Georges Rouquier στη Γαλλία. Και οι γερμανοί κινηματογραφιστές γοητεύτηκαν από φολκλορικά και εθνογραφικά θέματα, τα οποία περιέλαβαν στην ενότητα των πολιτιστικών φιλμ. Τα πιο φιλόδοξα απ' αυτά προσπαθούν να ανιχνεύσουν την εξέλιξη ενός θέματος από την πρωτόγονη μέχρι την εξελιγμένη μορφή του. Το *Wege zu Kraft und Schonheit* (1925) του Wilhem Prager συγκρίνει τον ελληνορωμαϊκό με τον σύγχρονο γερμανικό αθλητισμό και απεικονίζει την εξέλιξη του χορού από τη Χαβάη και τις Βερμούδες, μέσω της Ισπανίας και της Ιαπωνίας, στο ρωσικό μπαλέτο και τα χορευτικά δράματα του Rudolf Laban. Καταλήγει σε πλάνα διάσημων αθλητών, συμπεριλαμβανομένων

του Lloyd George να παίζει γκολφ και του Μουσολίνι να ιππεύει. Ο διαφημιστής της Εταιρείας Παραγωγής (UFA) ισχυρίστηκε ότι αυτό το φιλμ θα προωθούσε «την αναγέννηση του ανθρώπινου είδους» (Kracauer, 1947:143).

Το γαλλικό ντοκιμαντέρ, σε αντίθεση με το σοβιετικό και το γερμανικό, ήταν ατομοκεντρικό, υπανάπτυκτο και εξωθεσμικό. Τα σπουδαία βήματα που έγιναν στο ξεκίνημά του πρόκειτο να καρποφορήσουν αργότερα ή αλλού. Το 1926, ο Alberto Cavalcanti δημιούργησε το *Rien que les Heures*, την πρώτη συμφωνία της πόλης. Το 1929, ο Georges Rouquier δημιούργησε το *Vendanges*, πρόδρομο του *Farebique* (1946) και των άλλων του ταινιών για την αγροτική ζωή. Ένα σκοτεινό φιλμ, το *Coulibaly à l' aventure* (1936) του G. H. Blanchon στη Γαλλική Δυτική Αφρική, προηγήθηκε κατά είκοσι χρόνια του *Jaguar* του Rouch τόσο στο θέμα (μεταναστευτική εργασία) όσο και στο χειρισμό (αυτοσχέδια ηθοποιία). Οι τεχνικές του ντοκιμαντέρ βρήκαν διέξοδο σε ορισμένα μυθοπλαστικά φιλμ, όπως στο *Toni* (1934) του Jean Renoir.

Στην Ισπανία, ο Luis Bunuel χρησιμοποίησε τα χρήματα που κέρδισε σε μια λαχειοφόρο αγορά για να δημιουργήσει αυτό το μικρό αριστούργημα της ονειρώδους προσβολής, το *Las Hurdes* (1932). Βασικό επιχείρημα του Bunuel είναι ότι δεν πρόκειται μόνο για τη μιζέρια των κατοίκων του Cáceres, αλλά επίσης για την ανθρώπινη και καθόλου αθώα περιέργειά μας.

Δε βρίσκουμε τέτοια σκοτεινά διλήμματα στα βρετανικά και αμερικανικά ντοκιμαντέρ, που παρουσιάζονται αισιόδοξα και αποκτοίν δημοτικότητα. Μια ταινία που παρουσιάζει το ψάρεμα της ρέγγας στη Βόρεια Θάλασσα, οι *Drifters* (1929) του John Grierson, αποτέλεσε την αρχή του βρετανικού κινήματος του ντοκιμαντέρ, που στόχευε στη διαμόρφωση περισσότερο πληροφορημένων πολιτών μέσω του «δημιουργικού χειρισμού της πραγματικότητας» (Hardy, 1966). Η παραγωγή ενισχύθηκε από την κυβέρνηση και τη βιομηχανία, και αντιμετώπισε βασικά θέματα του καπιταλισμού της Αυτοκρατορίας όπως τον τοπικό κοινωνικό μετασχηματισμό και, με την έλευση του πολέμου, την αποικιακή προπαγάνδα. Ο Rotha (1936) περιγράφει δύο περιόδους του αγγλικού ντοκιμαντέρ: η πρώτη, η «μπρεσιονιστική», που κορυφώθηκε με το έξοχο *Song of Ceylon* του Basil Wright (που έγινε για την Επιτροπή Διάδοσης του Κεϋλανέζικου Τσαγιού, το 1935), φέρει την επίδραση των κινηματογραφικών ιδεών του Eisenstein. Η δεύτερη περίοδος, ή «ρεαλιστική», προηγήθηκε αθόρυβα των κοινωνικών αναφορών της δεκαετίας του 1960 χρησιμοποιώντας αυθόρμητο και αυτοσχέ-

διο λόγο, κινηματογραφημένο με σύγχρονο ήχο. Στο *Housing Problems* (που παρήχθη για τον Βρετανικό Οργανισμό Φυσικού Αερίου το 1935), ο Edgar Anstey και ο Arthur Elton μπήκαν με κάμερα και μικρόφωνο σε εργατικές περιοχές του Νοτίου Λονδίνου. Οι κάτοικοι έδειξαν τα βλαβερά ζώφια και άλλα σημεία «επερχόμενης» καταστροφής (Rotha 1936:255). Μ' αυτόν τον τρόπο το φιλμ απέκτησε αξιοπιστία και νομιμοποίησε την πρόθεση των δημιουργών: «Όταν τα υποκείμενα προέβαλαν περισσότερο προφανή κοινωνικά ζητήματα, γεγονότα και άνθρωποι υποστήριξαν στην πραγματικότητα τους εαυτούς τους» (Boderick, 1947:50). Στην περιοδολόγηση του Rotha πρέπει να προσθέσουμε και μια τρίτη περίοδο, που αρχίζει με το σχηματισμό, το 1939, της Εθνικής Επιτροπής Κινηματογράφου του Καναδά υπό τη διεύθυνση του Grierson, και τη Μονάδα Αποικιακού Κινηματογράφου (CFU) υπό τη διεύθυνση του William Sellers. Και οι δύο ήταν οργανισμοί προπαγάνδας με ενδιαφέρον για τις πολεμικές επιχειρήσεις, αλλά ο Grierson ήταν περισσότερο ενταγμένος στην ευρωπαϊκή κουλτούρα απ' ότι ο Sellers. Η Μονάδα Αποικιακού Φιλμ, για παράδειγμα, γύρισε μια ταινία που σχεδιάστηκε για να παρουσιάσει τον βρετανικό τρόπο ζωής στους Αφρικανούς, *Mister English at Home* (1940). Μετά τον πόλεμο, τη δεκαετία του '50, ο Sellers και οι συνεργάτες του συνέβαλαν στην ανάπτυξη της τηλεόρασης στην αγγλόφωνη Αφρική.

Όποια κι αν ήταν η ιδεολογική σκοπιά των κινηματογραφιστών της δεκαετίας του 1920 και του 1930, οι ταινίες τους παρουσιάζουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: για πρώτη φορά από την εποχή των Lumière, κοινός άνθρωποι με τις καθημερινές τους δραστηριότητες έκαναν την εμφάνισή τους στη σκηνή. Λίγο μετά, το μαζικό μέσο του κινηματογράφου απομυθοποιείτο διαμέσου της τεχνολογίας. Η ερασιτεχνική κινηματογράφηση των 16 mm δεν ήταν πια κάτι παρ'άξιο. Οπλισμένοι με μια cine-Kodak ο ταγματάρχης P.H.G. Powell-Cotton και η οικογένειά του κινηματογράφησαν συστηματικά την Αφρική τα χρόνια του 1930 και 1940. Σε μια μόνο χρονιά, 1937-38, ο μπρεσάριος Rolf de Maré συγκέντρωσε ταινίες 16 mm μήκους 49000 ποδών με χορούς από τη Σουμάτρα, την Ιάβα, το Μπαλί και τις Σελέμπες. Ο κινηματογράφος έπαυε σιγά σιγά να είναι παιχνίδι των επιστημόνων και εργαλείο των παραμυθιάδων, και περνούσε σε φάση ενηλικίωσης.

Για την ανθρωπολογία, τα χρόνια του 1930 ήταν η κρίσιμη περίοδος για την αξιολόγηση και την αποδοχή του εθνογραφικού φιλμ. Για τους W. D. Hambly, Melville Herskovits, Patrick O' Reilly και Marcel Griaule, το φιλμ ήταν μια μορφή εικονογράφησης, δεν

αποτελούσε ολοκληρωμένη έρευνα που μπορούσε να στοχεύει στην κατανόηση και να γίνει αντικείμενο δημοσίευσης. Η ποιότητα, σ' αυτό το είδος κινηματογραφήσεων ήταν ακόμα συνδεδεμένη με το φιλμ 35 mm και την ύπαρξη ενός εκπαιδευμένου κάμεραμαν. (Αλλά ο Norman Tindale, στην Αυστραλία, και ο Franz Boas, στη Βρετανική Κολομβία, γύρισαν τις ταινίες τους στα 16 mm). Αντίθετα, η απόφαση του Gregory Bateson και της Margaret Mead να χρησιμοποιήσουν κάμερες στο Μπαλί και τη Νέα Γουινέα, το 1936-1938, υπαγορεύτηκε από τις ανάγκες της έρευνάς τους. Καινοτόμησαν και στην κινηματογράφιση και στη φωτογραφία (22.000 πόδια φιλμ των 16 mm, 25.000 φωτογραφίες) καθώς και στο στόχο τους για την προσέγγιση του «έθνους» ενός λαού.

Η αλλαγή της κλίμακας υπαγορεύθηκε αρχικά από την πρόθεση καταγραφής των τύπων μη λεκτικής συμπεριφοράς, για τους οποίους δεν υπήρχε ούτε λεξιλόγιο ούτε εννοιολογικά εργαλεία μεθοδολογικής παρατήρησης που έπρεπε να προηγηθεί της κωδικοποίησης (Mead, 1963:174).

Ο Harris ισχυρίστηκε ότι η στρόφη της Mead στη φωτογραφία ήταν άμεσο αποτέλεσμα της κριτικής των προηγούμενων εργασιών της, που είχαν αμφισβητηθεί για τα «εύπλαστα» και μη εξακριβώσιμα δεδομένα τους (Harris 1968:417). Η ανάλυση της Mead για την αποτίμηση της έρευνας στο Μπαλί και το Iatmul δίνει έμφαση σε προσωπικούς και διανοητικούς παράγοντες (Mead 1972). Ανεξάρτητα από τις αιτίες, το αποτέλεσμα της μεθοδολογικής πρωτοτυπίας του *Balinese Character* ήταν ότι μετέτρεψε τη φωτογραφία σε ένα αξιολογικό εργαλείο της ανθρωπολογικής έρευνας (Bateson και Mead 1942).

Η αποστολή στο Μπαλί χρηματοδοτήθηκε από την Επιτροπή για τη Μελέτη της Πρόωρης Σχιζοφρένειας (Dementia Praecox), η οποία διέγινε μια ευκαιρία να δοθεί λίγο φως στην αιτιολογία της σχιζοφρένειας. Οι ανθρωπολόγοι έφεραν καινούρια δεδομένα στο πρόγραμμα: η μεγάλη ικανότητα της Mead να κρατά σημειώσεις και το ενδιαφέρον της για τα μωρά και την οικογενειακή ζωή, οι γνώσεις του Bateson για τις φυσικές και βιολογικές επιστήμες (υπήρξε φοιτητής του Haddon, ενός πρώην ζωολόγου) και το ενδιαφέρον του για τη μελέτη της επικοινωνίας. Ο ίδιος φωτογράφιζε, ενώ η Mead και μια μπαλινέζα γραμματέας, εξοπλισμένες με χρονόμετρα, σημείωναν λεκτικά επεισόδια και συσχέτιζαν προσεκτικά φωτογραφίες και δεδομένα. Δε διέθεταν μέσα καταγραφής ήχου.

Προσπαθήσαμε να χρησιμοποιήσουμε φωτογραφικές και κινηματογραφικές μηχανές για να καταγράψουμε την μπαλινέζικη συμπεριφορά, και αυτή είναι μια διαφορετική διαδικασία από την προετοιμασία ενός φιλμ «ντοκιμαντέρ» ή φωτογραφιών. Προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε αυτό που συνέβαινε κανονικά και αυθόρμητα, παρά να επιλέξουμε κάποια πρότυπα και μετά να βάλουμε τους Μπαλινέζους να αναπαραστήσουν αυτές τις συμπεριφορές με τον επιθυμητό φωτισμό (Bateson and Mead, 1942:49).

Οι Mead και Bateson έζησαν δύο χρόνια στα βουνά του Bajoeng Gede, όπου «τα πάντα κυλούσαν σαν σε αργή κίνηση» και οι χωρικοί υπέφεραν από φτώχεια και υποθυρεοειδισμό. Ο Bateson έπαιρνε φωτογραφίες «από συνήθεια», χωρίς να ζητά ειδική άδεια. Συνήθως φωτογράφιζε βρέφη και οι γονείς έρχονταν να επιβλέψουν αν συμπεριλαμβάνονταν κι εκείνοι στο κάδρο. Μερικές θεατρικές παραστάσεις ανέβηκαν ειδικά στο φως της ημέρας για να μπορούν να καταγραφούν. Η μεγάλη αύξηση του αριθμού των φωτογραφημένων δεδομένων «αντισταθμιζόνταν από τις αλλαγές στάσεων των θεατών στη διαδικασία» (Mead, 1963:174), και αυτό τους επέτρεπε να συγκρίνουν φωτογραφίες που τραβήχτηκαν πριν από τη διατύπωση μιας υπόθεσης εργασίας με άλλες που τραβήχτηκαν αργότερα.

Πριν επιστρέψουν στην πατρίδα τους, οι Bateson και Mead πέρασαν έξι μήνες στη Νέα Γουινέα συλλέγοντας συγκριτικά δεδομένα για τους Iatmul. Η έναρξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου έκανε αδύνατη τη διεξαγωγή της επιτόπιας έρευνας και διαμόρφωσε άλλες επείγουσες ερευνητικές προτεραιότητες. Ανεξάρτητα απ' αυτά, οι Bateson και Mead προετοίμασαν το έργο τους *Balinese Character* και ολοκλήρωσαν μερικά φιλμ, τα οποία παραχώρησαν μετά τον πόλεμο στη σειρά: *Χαρακτηρολογική συγκρότηση σε διαφορετικούς πολιτισμούς (Character Formation in Different Cultures Series)* (1952). Σε συζητήσεις για τον κινηματογράφο, η Mead παραλείπει συχνά να κάνει διάκριση ανάμεσα στο φιλμ και τη στατική φωτογραφία, κάτι που προφανώς εκφράζει τη μέθοδο της να ασχολείται και με τα δύο (Mead 1963). Αφού είδαν διαδοχικά 25000 πόδες, ο Bateson και η Mead επέλεξαν και ταξινόμησαν 759 από αυτές σε 100 ενότητες, όπου τοποθετούνται θεματικά διαπλεκόμενες στιγμές χωρίς «να παραβιάζεται το πλαίσιο και η σφαιρικότητα ενός γεγονότος» (Mead, 1972:235). Τα φιλμ παρουσιάστηκαν χρονολογικά (*Trance and Dance in Bali*) ή οργανώθηκαν συγκριτικά με βάση αντιθετικά πρότυπα συμπεριφοράς (*Childhood Rivalry*

in Bali and New Guinea).

Ενώ ο Bateson και η Mead εργαζόνταν στο Μπαλί, ο Jean Rouch σπουδαίε μηχανικός στο Παρίσι και διαμόρφωνε τις προϋποθέσεις που θα τον οδηγούσαν σιγά σιγά στο να γίνει ο σημαντικότερος εκφραστής του εθνογραφικού κινηματογραφικού κύματος στην Ευρώπη, κι ένας ακούραστος παραγωγός και εμπυχωτής. Στο Μουσείο του Ανθρώπου ο Rouch παρακολούθησε τις διαλέξεις του Marcel Mauss και του Marcel Griaule και συνάντησε τον Henri Langlois, μετέπειτα διευθυντή της Γαλλικής Ταινιοθήκης. Η απόφασή του να μελετήσει σοβαρά ανθρωπολογία πάρθηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου, όταν πήγε στη Γαλλική Δυτική Αφρική για να επιβλέψει την κατασκευή δρόμων και γεφυρών. «Η πολιτισμική διαφορά με εντυπώσασε αμέσως» (Desanti και Decock, 1968:37). Ο Rouch δεν ήταν ανάμεσα σ' αυτούς που επιλέχθηκαν, το 1946, για την Αποστολή Ogooue-Congo, μια ομάδα καλά εξοπλισμένων (με κάμερες 35 mm) κινηματογραφιστών (Francis Mazières, Edmond Séchan και Pierre Gaisseau) και ανθρωπολόγων (Raoul Kartweg, Guy de Beauchene και Gilbert Rouget). Αντίθετα, διάλεξε μαζί με δύο φίλους του να διαπλεύσει το Νίγηρα ποταμό, γυρίζοντας ερασιτεχνικά ταινίες με μια παλιά μηχανή Bell και Howell 16 mm αγορασμένη από τα παλιατζήδικα. Το κινηματογραφικό τρίποδο σύντομα έπεσε στο νερό και ο Rouch αναγκάστηκε να υιοθετήσει ένα πρωτότυπο στυλ κινηματογράφησης (Rouch 1955). Για να κινηματογραφήσει το κινήγι ενός ιπποποτάμου επιστράτευσε τη βοήθεια του Damouré Zika, ενός Sorko που συνεργάστηκε με τον Rouch και στην έρευνα και στην κινηματογράφηση (*Les Mâitres Fous*, 1953), όπως έκανε και ο Oumarou Ganda (πρωταγωνιστής στο *Moi, un Noir*, 1957, και σκηνοθέτης έπειτα του *Le Wazou Polygame*, 1971). Ο Jean Rouch έχει συχνά χαρακτηριστεί «μανιώδης ερασιτέχνης» και «αθεράπευτος ονειροπόλος» (*Macrorelles*, 1963:18). Στην πραγματικότητα, είναι ο πρώτος αποκλειστικός επαγγελματίας κινηματογραφιστής του εθνογραφικού φιλμ.

Το φιλμ που ο Rouch έφερε μαζί του μετά την πολύμηνη παραμονή του στο Νίγηρα θεωρήθηκε αρκετά καλό και αγοράστηκε από την υπηρεσία των Γαλλικών Επιχειρήσεων. Το φιλμ μετατράπηκε σε 35 mm, εμπλουτίστηκε με αφήγηση και προβλήθηκε με τον τίτλο *Στη χώρα των μαύρων μάγων* (*Au Pays des Mages Noirs*), όπως είχε γίνει και με το *Sitomboli* του Ροσελί. Ακολούθησε μια εντυπωσιακή συνέχεια, το 1955, όταν ορισμένες έγχρωμες μικρού μήκους ταινίες του Rouch μεγεθύνθηκαν στα 35 mm, συνδυάστηκαν και προβλήθηκαν σαν ενιαία ταινία με τίτλο *Οι γιοι του νερού* (*Les*

Fils de l' Eau). Ο Claude Beylie του αφιέρωσε ένα εγκωμιαστικό άρθρο στο περιοδικό *Cahiers du cinéma*, όπου σύγκρινε την κοσμογονία των Dogon με τη φιλοσοφία του Θαλή και του Εμπεδοκλή, και κατέληγε με το «*ΕΜΕΙΣ είμαστε τα τέρατα*» (Beylie, 1959). Την περίοδο εκείνη ο Rouch έγινε Εκτελεστικός Γραμματέας της Διεθνούς Επιτροπής Εθνογραφικού Φιλμ (CIFE), η οποία είχε ιδρυθεί στη Βιέννη το 1952, στη διάρκεια του Διεθνούς Συνεδρίου Ανθρωπολογικών και Εθνολογικών Επιστημών, με στόχο την παραγωγή, διανομή και προστασία των εθνογραφικών ταινιών. Ο γαλλικός τομέας της παραπάνω οργάνωσης προετοίμασε αναλύσεις και κριτικές 106 ταινιών, οι οποίες δημοσιεύτηκαν με τη μορφή καταλόγου ως τμήμα σειράς που αφορούσε τη Μαζική Επικοινωνία, και εκδόθηκε το 1955 από την UNESCO. Έτσι, με τη φροντίδα του Rouch, τα εθνογραφικά φιλμ άρχισαν να αποκτούν επιστημονικό, πολιτικό καθώς και καλλιτεχνικό κύρος.

Εκτός από τον Rouch και πολλοί άλλοι συνέβαλαν σ' αυτόν το μετασχηματισμό (ή, όπως τον αποκάλεσε ο Rouch, «*αναγέννηση*») και υπήρξαν διαφορετικές αντιλήψεις ως προς το τι θα έπρεπε να είναι ένα εθνογραφικό φιλμ. Στη Γερμανία, το Institut für den Wissenschaftlichen Film οργανώθηκε ξανά αμέσως μετά τον πόλεμο και, σύντομα, γερμανοί ανθρωπολόγοι κινηματογραφούσαν στη Μελανησία, την Αφρική και την Ευρώπη. Η προσέγγιση του ανθρωπολογικού φιλμ από το Ινστιτούτο χαρακτηρίστηκε από έμφαση στην επιστημονική καθαρότητα (Spannaus 1961:73-79). Θέματα και τρόποι προσέγγισης που θα μπορούσαν να έχουν ιδεολογικές επιπτώσεις αποφεύχθηκαν, παράλληλα με την τάση να γίνονται αποδεκτοί αρκετοί ερασιτέχνες στο πεδίο. Το Ινστιτούτο παρέδιδε εντατικά μαθήματα κινηματογραφικών τεχνικών σε ανθρωπολόγους που προετοιμάζονταν για την επιτόπια έρευνα, και τους εφοδίαζε με τον απαραίτητο εξοπλισμό με την υποστήριξη της Deutsche Forschungsgemeinschaft. Στη βάση αυτού του προγράμματος, το Ινστιτούτο δημοσίευσε το κείμενο «*Καμόνες για την κινηματογραφική τεκμηρίωση στην Εθνολογία και την επιστήμη του φολκλόρ*» το 1959. Εκεί ορίζεται ότι η κινηματογράφηση πρέπει να γίνεται από άτομα με επαρκή ανθρωπολογική κατάρτιση ή με την επίβλεψή τους, και ότι θα πρέπει να τηρείται μια ακριβής σειρά. Τα γεγονότα που καταγράφονται πρέπει να είναι αυθεντικά και κινηματογραφημένα χωρίς δραματικές γωνίες λήψης και εντυπωσιακές κινήσεις της κάμερας, όπως και να έχουν αντιπροσωπευτικό μόνταζ. Μόνο ταινίες που έχουν ως θέμα τις τέχνες και τις παραδοσιακές τεχνικές μπορούν να σκηνοθετούνται για να είναι πιο εύλη-

πτες, ενώ πρέπει να αποφεύγεται το «στήσιμο» των τελετών.

Το 1952, ο διευθυντής του Ινστιτούτου, ο Gotthard Wolf, με βάση αυτές τις αρχές ίδρυσε στο Gottingen το πρώτο συστηματικό ανθρωπολογικό κινηματογραφικό αρχείο. Οι ταινίες που πληρούσαν τα επιστημονικά κριτήρια του Ινστιτούτου γνώρισαν αρκετά μεγάλη ζήτηση από ανθρωπολόγους στη Γερμανία και αλλού. Αρχικά, ο Konrad Lorenz εργάστηκε για τη συγκέντρωση και την ταξινόμηση της Encyclopaedia cinematographica και, στη συνέχεια, πολλοί άλλοι συνέβαλαν στο να προστεθούν μερικές χιλιάδες ταινίες που αναφέρονται σε ανθρωπολογικά και βιολογικά θέματα. Για να διευκολυνθεί η συγκριτική έρευνα οι ταινίες ταξινομούνται με βάση μια «θεματική ενότητα», όπως χορός, εργασία, τελετουργία, ενώ στη συνέχεια κατατάσσονται σε κατηγορίες: φυσικών επιστημών, βιολογικών επιστημών με ενότητες το είδος, το φύλο, το γένος, σε εθνολογικές με βάση τον γεωγραφικό προσδιορισμό, την κοινωνική ομαδοποίηση, π.χ.:

ΝΟΤΙΟΣ ΑΜΕΡΙΚΗ

ΒΡΑΖΙΛΙΑ

E75 *Τουκουρίνα* (Βραζιλία, Ποταμός Upper Purus) - Θεραπεία του αρρώστου από θεραπευτές. 1950 (Έγχρωμο, 2 1/2 λεπτά) H. Schultz, Sao Paulo.

Ο παραπάνω χειρισμός του εθνογραφικού φιλμ με όρους φυσικής επιστήμης έρχεται σε αντίθεση με τον κοινωνικό επιστημονικό προσανατολισμό της Διεθνούς Επιτροπής Εθνογραφικού Φιλμ (Δ.Ε.Ε.Φ.) (Η Επιτροπή προσέθεσε το χαρακτηρισμό «Κοινωνιολογικό» στην επωνυμία της το 1959). Μερικές χώρες συνεργάζονται θεσμικά και με τη Δ.Ε.Ε.Φ και με την Encyclopaedia cinematographica· η Δ.Ε.Ε.Φ έχει δραστηριοποιηθεί λιγότερο από το Ινστιτούτο στην παραγωγή ταινιών που προορίζονται για επιστημονική χρήση. Οι προσπάθειες του Wolf σ' αυτό τον τομέα υπήρξαν επιτυχείς και έφεραν αποτελέσματα. Από το 1966 δημιουργήθηκε στο Κρατικό Πανεπιστήμιο της Πενσιλβάνια ένα αμερικάνικο αρχείο της Encyclopaedia cinematographica, ενώ από το 1970 λειτουργεί αντίστοιχο ιαπωνικό αρχείο ταινιών στο Τόκιο.

Η καθιέρωση και θεσμοθέτηση του εθνογραφικού φιλμ παρήγαγε γρήγορα μια σχετική φιλολογία. Διατυπώθηκαν ορισμοί και τυπολογίες του εθνογραφικού φιλμ. Ο Griaule υιοθετώντας την αντίληψη του Regnault θεωρεί τον εθνογραφικό κινηματογράφο επιστημονική δραστηριότητα για την κάλυψη παραδοσιακών εθνογραφικών θεμάτων. Διακρίνει τρεις κατηγορίες ταινιών: ταινίες αρχείου με προσορισμό την έρευνα, εκπαιδευτικές ταινίες για την υ-

ποστήριξη ανθρωπολογικών μαθημάτων, και μορφωτικά φιλμ (όπου συμπεριλαμβάνονται περιστασιακά και οι «καινίες τέχνης») (Griaule 1957). Ο André Leroi-Gourhan εξέφρασε μια πιο πρωτότυπη άποψη στο άρθρο του «Υπάρχει το ανθρωπολογικό φιλμ;», όπου εφάρμοσε τον όρο «εθνολογικό» σε μια άλλη τριμερή ταξινόμηση: ερευνητικό φιλμ, εξωτικό-ταξιδιωτικό (που πρέπει να αποφεύγεται ως επιφανειακό και εμπορικό) και «φιλμ ειδικού περιβάλλοντος... που παράγονται χωρίς εθνογραφικό στόχο, αλλά αποκτούν εθνογραφική αξία» (Leroi-Gourhan, 1948). Αυτές οι αντιθετικές τυπολογίες του εθνογραφικού φιλμ, που αλληλοαποκλείονται, υπάρχουν μέχρι σήμερα. Η θέση του Griaule επαναλαμβάνεται από πολλούς οι οποίοι μπορεί να έχουν διαφορές μεταξύ τους ως προς το βαθμό της αναγκαίας προφύλαξης ενάντια στη «μόλυνση» του εμπορικού κινηματογράφου. Από την άλλη, όπως υποστηρίζει ο Sol Worth, οι ορισμοί του εθνογραφικού φιλμ είναι ταυτολογικοί από τη στιγμή που κανένα φιλμ δεν μπορεί να χαρακτηριστεί καθ' εαυτό εθνογραφικό (Worth 1969). Πολλά εξαρτώνται από τις χρήσεις για τις οποίες προορίζεται ένα φιλμ, ανεξάρτητα από τις προθέσεις του δημιουργού του. Ένα φιλμ μπορεί να χρησιμοποιηθεί με πολλούς τρόπους. Όταν ένα φιλμ αντιπροσωπεύει τη διάκριση «εμείς» και «αυτοί» (Ευρωπαίοι και ιθαγενείς, επιστήμονες και λαϊκοί), είναι πιο απλό για τον κινηματογραφιστή και τον θεατή να χειριστούν τις συμβάσεις. Όμως, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, οι έννοιες του «εμείς» και «αυτοί» διαρκώς επαναπροσδιορίζονται και αλλάζουν.

Η «σταθερή αδράνεια» των ανθρωπολόγων απέναντι στις νέες τεχνικές επινοήσεις, για τις οποίες παραπονιόταν ο Rowe το 1952, έχει σταδιακά παραχωρήσει τη θέση της σε μια επιταχυνόμενη δραστηριότητα, η οποία τα τελευταία χρόνια βρίσκει έδαφος στο εθνογραφικό φιλμ με τη χρήση της βιντεοταινίας από τους ανθρωπολόγους. Σήμερα προσδοκούμε πολλά από βιντεοτράπεζες δεδομένων και από τη δημιουργία τεματικών που εξυπηρετούν μακροπρόθεσμους στόχους (Ekman et al. 1969), παρ' όλο που η ύπαρξη της τεχνολογίας δεν ήταν ποτέ από μόνη της μια ικανοποιητική συνθήκη επιστημονικής προόδου.

Αν και ο Kuln (1962) έχει εξετάσει την ύπαρξη παραδειγμάτων στις κοινωνικές επιστήμες, υπάρχει ένας βαθμός ομοφωνίας ως προς το τι είναι η ανθρωπολογική έρευνα που χρησιμοποιεί το φιλμ. Μπορεί κανείς να αντιληφθεί την κατάσταση που επικρατούσε παλαιότερα στους Michaelis (1955), Spannaus (1961) και Mead (1963). Τα φιλμ χρησιμοποιούνται συνεχώς με νέους τρόπους και

τα παλιά καθαρίζονται και βελτιώνονται. Η σημειωτική ανάλυση και άλλες βοηθητικές προσεγγίσεις έχουν προστεθεί στις παλιές καθιερωμένες χρήσεις του φιλμ. Το εθνογραφικό φιλμ μπορεί να γίνει το εργαλείο που θα μας επιτρέψει να κρατάμε σημειώσεις για γεγονότα που είναι αρκετά πολύπλοκα, γρήγορα ή πολύ μικρά για να γίνουν αντιληπτά με γυμνό μάτι και να καταγραφούν. Μπορεί να γίνει μέσο διάσωσης δεδομένων για μελλοντικές γενιές ερευνητών, είτε επειδή πολλοί τρόποι ζωής εξαφανίζονται, είτε γιατί το θεωρητικό οπλοστάσιο που θα μας επέτρεπε να τους μελετήσουμε δεν υπάρχει προς το παρόν. Ενδιαφέρουσες συγκρίσεις μπορούν να γίνουν είτε στο συγχρονικό επίπεδο (διαπολιτισμικές, *emic-etic*, *μάκρο-μίκρο*) είτε στο διαχρονικό (ατομική ανάπτυξη ή πολιτισμική αλλαγή).

Η χρήση του φιλμ για την καταγραφή αντιδράσεων υπάρχει στις ψυχολογικές έρευνες από το 1909 και διαδόθηκε στην ψυχιατρική κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (Mogeno 1944, Saul 1945, Prado 1951). Ο Rouch και ο Morin δοκίμασαν τη συγκεκριμένη χρήση του φιλμ στην κοινωνιολογική έρευνα στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Πολλά χρόνια πριν, το 1925, η M. Mead χρησιμοποίησε φωτογραφίες που είχαν τραβηχτεί στη διάρκεια της κινηματογράφησης της *Moana* για να καταγράψει αντιδράσεις από τα παιδιά της Σαμόα. Ο Rouch όχι μόνο κατέγραψε τα σχόλια και τα επικριτήματα των ηθοποιών του όταν έβλεπαν τους εαυτούς τους στην οθόνη (στο *Jaguar*), αλλά επίσης χρησιμοποίησε την παρουσία των μηχανών λήψεως και του κινηματογραφικού συνεργείου για να προκαλέσει ψυχοδράματα στο *La Pyramide Humaine* (1959) και στο *La Punition* (1962). Οι Worth και Adair προχώρησαν ακόμη περισσότερο αυτή τη λογική το 1966, όταν πειραματίστηκαν στη δημιουργία ταινιών με τη μορφή ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΕΩΝ. Ανέλαβαν να διδάξουν σε μια ομάδα αντρών και γυναικών Ναβάχο πώς να παράγουν τις δικές τους κινηματογραφικές εικόνες για όποιο θέμα ήθελαν, με στόχο να προκαλέσουν μια «οπτική ροή», η οποία θα μπορούσε να αναλυθεί σημειωτικά, δηλαδή «με όρους δομής των εικόνων καθώς και γνωστικών διαδικασιών και κανόνων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν».

Μια υπόθεση εργασίας για τη μελέτη μας ήταν ότι αν οι σκηνές του φιλμ, όπως κινηματογραφούνται, οργανώνονται σε ενότητες και στη συνέχεια ταξινομούνται από τους ίδιους τους Ναβάχο, θα αποκάλυπταν τρόπους κωδικοποίησης, αντίληψης και αξιών που συχνά είναι αθέατες και μη παρατηρήσιμες, όταν η έρευνα εξαρτά-

ται μόνο από τη λεκτική επικοινωνία. Πολύ περισσότερο όταν μια τέτοιου είδους έρευνα γίνεται στη γλώσσα του ερευνητή (Worth και Adair, 1972:27-28).

Οι κινηματογραφιστές Ναβάχο έμαθαν να χρησιμοποιούν κάμερες Bell και Howell των 16 mm με εκπληκτική ταχύτητα, και μέσα σε διάστημα μόλις δύο μηνών έκαναν μικρές δοκιμαστικές ασκήσεις και παρήγαγαν επτά βουβές ταινίες. Αυτές προβλήθηκαν στην κοινότητα των Ναβάχο, αναλύθηκαν από τους ερευνητές (οι οποίοι τις συνέκριναν με ταινίες που είχαν γυριστεί από εφήβους της Φιλαδέλφειας), και στη συνέχεια διανεμήθηκαν και προβάλλονται με επιτυχία σε ειδικά αφιερώματα και πειραματικούς κινηματογράφους.

Το βίντεο ως πειραματικό μέσο στην ανθρωπολογία του αστικού χώρου, όπως χρησιμοποιήθηκε από τον George Stoney, τους Rundstroms, το πρόγραμμα Videograph και άλλους, έχει προστεθεί στα διαθέσιμα εργαλεία της ανθρωπολογικής έρευνας.

Η επανερμηνεία του «εθνογραφικού φιλμ» ως επικοινωνιακής διαδικασίας ανάμεσα σε κινηματογραφιστές και κινηματογραφούμενους γνωρίζει μεγάλη διάδοση και επηρεάζει τους σύγχρονους τρόπους κινηματογράφησης. Η μπαλινέζικη εμπειρία ποτέ δεν αντιγράφηκε, αλλά βοήθησε στο άνοιγμα του σημαντικού και γόνιμου πεδίου της επικοινωνίας, για το οποίο μόνο μια μικρή αναφορά κάνουμε εδώ. Όταν ο πόλεμος και στη συνέχεια ο ψυχρός πόλεμος κατέστρεψαν ολοσχερώς κάποιους τοπικούς πολιτισμούς κι έκαναν άλλους δυσπρόσιτους, το Πρόγραμμα για την Έρευνα των Σύγχρονων Πολιτισμών του Πανεπιστημίου της Κολούμπια υπό τη διεύθυνση της Ruth Benedict, συγκέντρωσε μία ομάδα ερευνητών διαφόρων ειδικοτήτων με στόχο να μελετήσει πολιτισμούς «από απόσταση» μέσω συνεντεύξεων, ταινιών, λογοτεχνίας, τέχνης και άλλων μορφών υλικού. Κατά τη διάρκεια του πολέμου ο Bateson εργάστηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης σε μια ανάλυση του γερμανικού φιλμ *Hitlerjungle Quex* (1933), με στόχο να προσεγγίσει μερικές από τις «ψυχολογικές επιπτώσεις του Ναζισμού». Η Martha Wolfenstein συνέχισε την εφαρμογή των αρχών της θεματικής ανάλυσης στα περιεχόμενα ταινιών που γυρίστηκαν στη Δύση (Αγγλία, Γαλλία, Ιταλία και Ηνωμένες Πολιτείες) και ανακάλυψε μορφές εθνικών προτύπων στις φραντσιακές εκφράσεις. Αυτές οι μελέτες προκάλεσαν άλλες, που ασχολήθηκαν με προσωπικά και τυπικά επίπεδα κινηματογραφικής επικοινωνίας, όπως αναλύθηκε στην «πολιτική των δημιουργιών» του *Cahiers du cinèma* από το

1950, και την ανθρωπολογία και σημειολογία του κινηματογράφου (Powdermaker 1950, Morin 1956, Metz 1974).

Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι η μελέτη της μη λεκτικής επικοινωνίας θα απαιτούσε τη χρήση του φιλμ και τα μέλη της αμερικάνικης γλωσσολογικής σχολής θα είχαν χρησιμοποιήσει όχι μόνο το φιλμ αλλά και το βίντεο στις έρευνές τους. Όμως ο Ray L. Birdwhistell, ο οποίος προσάρμοσε τις μεθόδους της περιγραφικής γλωσσολογίας στη μελέτη του πολιτισμού, κατ' αρχήν χρησιμοποίησε το φιλμ επιθυμώντας περισσότερο να μιλήσει για την επικοινωνία παρά να κάνει μελέτες γι' αυτήν. Χαρτογράφησε οπτικά την κινηματική των αμερικανικής εκδοχής αγγλικών χρησιμοποιώντας ένα γραπτό σύστημα σχολιασμού (Birdwhistell 1952). Οι περισσότεροι ερευνητές της μετρικής του χορού βασίστηκαν από την αρχή σε μια σχετική ομοφωνία και αποδέχτηκαν ορισμένες λεπτές διακρίσεις που προήλθαν από την επαναληπτική επισκόπηση ενός μεγάλου δείγματος ταινιών χορού. Ο μουσικός και μελετητής του φολκλόρ, Alan Lomax, διευθύνει από το 1961 διαπολιτισμική μελέτη παγκόσμιας κλίμακας για το εκφραστικό στυλ που περιλαμβάνει τραγούδι, χορό και λόγο. Ο ίδιος εκπόνησε ένα Πρόγραμμα Μετρικής του Χορού, το οποίο αφορά το στυλ της κίνησης και έχει συλλέξει για την ανάλυσή του ταινίες που αναφέρονται στο χορό και την εργασία, προερχόμενες από περίπου διακόσιες κοινωνίες. Το μεγαλύτερο μέρος του κινηματογραφικού υλικού που αναλύθηκε από τον Lomax και τους συνεργάτες του είχε κινηματογραφηθεί από άλλους, επιστήμονες και καλλιτέχνες, συχνά για διαφορετικούς λόγους. Κάθε απόσπασμα που έγινε αποδεκτό για την έρευνα κωδικοποιήθηκε με βάση ένα περιγραφικό σύστημα βασισμένο στη θεωρία Laban *Effort-Shape*. Τα ποσοστά που παρατηρήθηκαν ψηφιοποιήθηκαν στο πλαίσιο πολυπαραγοντικής ανάλυσης σε αθροίσματα που προσδιόριζαν τα «κύρια σημαίνοντα» του πολιτισμικού στυλ. Στόχος της έρευνας του Lomax ήταν η δημιουργία ταξινομικής κλίμακας για τον πολιτισμό (Lomax 1968, Lomax, Bartenieff και Pauley 1969, Lomax και Berkowitz 1972). Με όρους εφαρμογής, αυτό σημαίνει την προσπάθεια ανανέωσης και αναζωογόνησης πολιτισμών που απειλούνται από την «καταλυτική επίδραση» που ασκούν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Στόχος είναι η ενίσχυση της προσπάθειας πολλών κοινωνιών να ανασυγκροτήσουν την αυτοέκφρασή τους (Lomax 1973).

Η μεθοδολογία του ερευνητικού φιλμ μπορεί να συνοψιστεί ως μια σχέση παρατήρησης και ανάλυσης, η οποία έχει στόχο την παραγωγή ερμηνειών, αλλά που μπορεί να φτάσει στο αντίθετο άκρο,

μιας πρωταρχικής αισθητικής εμπειρίας που δεν επιδέχεται ερμηνεία. Η τεχνική του ερευνητικού φιλμ επιβάλλει τη μετριοπάθεια που αρμόζει στον εργάτη του πνεύματος. Όπου η ερευνητική χρήση του φιλμ συμπεριλαμβάνει την παραγωγή, η τεχνολογία είναι γενικά τόσο απλή ώστε μπορεί να την κατέχει κι ένας ερασιτέχνης κινηματογραφιστής. Το κόστος των φιλμ στους ερευνητικούς προϋπολογισμούς είναι μικρότερο από το κόστος των εμπορικών ντοκιμαντέρ ή των θεατρικών παραγωγών, και η ωφέλιμη αναλογία υλικού είναι μεγαλύτερη. Το βίντεο, που χρησιμοποιείται από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, προσφέρει τα πλεονεκτήματα του εύκολου χειρισμού, της αμεσότητας και της οικονομίας (η κασέτα μπορεί να ξαναχρησιμοποιηθεί). Αν ζητάμε εικόνα υψηλής ποιότητας, πρέπει να το κάνουμε με συμβατικό τρόπο. Επί του παρόντος, αυτό σημαίνει κινηματογράφιση στα 16 mm με ή χωρίς τη σύγχρονη εγγραφή ήχου. Είναι δυνατό, αν και ασυνήθιστο, ολόκληρο κινηματογραφικό συνεργείο να αποτελείται από ένα μόνο πρόσωπο με μία κάμερα Beaulieu εξοπλισμένη με zoom και συνδεδεμένη με ένα φορητό μαγνητόφωνο Nagra (Polunin 1970).

Κατά τη διάρκεια της έρευνάς του στην οικολογία, την επιδημιολογία και την παιδική ανάπτυξη στη Νέα Γουινέα και αλλού, ο E. Richard Sorenson διαμόρφωσε μια προσέγγιση του «ερευνητικού φιλμ» η οποία αποτελεί, μαζί με την *Encyclopaedia cinematographica*, βασική συμβολή στην εκλογίκευση των εθνογραφικών κινηματογραφικών αρχείων. Μια τέτοια συστηματοποίηση θα αποδειχθεί ουσιώδης αν οι μελλοντικές έρευνες που συμπεριλαμβάνουν το φιλμ είναι ολοκληρωμένες (Sorenson και Gajdusek 1966, Sorenson 1967).

Οι χρήσεις του εθνογραφικού φιλμ στην εκπαίδευση ποικίλλουν από τη συμμετοχή τους στον ακαδημαϊκό διάλογο, όπως το *Lecture on Kinesics* (1964) του Birdwhistell, ως τα μαθήματα κοινωνικών σπουδών του δημοτικού σχολείου, για τα οποία διαμορφώθηκε το πολυμέσο *Man, a Course of Study: the Netsilik Eskimos*. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κάτω από την επίδραση της ανάπτυξης των κοινωνικών επιστημών έχει δημιουργηθεί μια πολύ μεγάλη αγορά διδακτικών εγχειριδίων και εκπαιδευτικών φιλμ. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960 η βασική μορφή του εθνογραφικού φιλμ στην εκπαίδευση ήταν το περιγραφικό ντοκιμαντέρ, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως συμπλήρωμα διαλέξεων και «σχετική αναγνώσεων» στα μαθήματα εθνολογίας των κολεγίων. Οι πιο επιτυχημένες από αυτές τις κινηματογραφικές εθνογραφίες ήταν πράγματι πολύ καλές: η *Obashior Endaon* (1964) των Robert και Monique

Gessain και η *Miao Year* (1968) του William Geddes έρχονται αμέσως στο μυαλό. Και οι δύο ταινίες αποτέλεσαν υποπροϊόντα του πεδίου έρευνας των δημιουργών τους.

Η πιο θεαματική και με τη μεγαλύτερη επιρροή οπτική εθνογραφία είναι εκείνη του John Marshall για τους Βουσμάνους που κινηματογράφησε σε διάφορες αποστολές στην έρημο Καλαχάρι τη δεκαετία του 1950. Μετά τη συνεργασία του με τον Robert Gardner στην παραγωγή της ταινίας *The Hunters* (1958), ο Marshall φωτογράφησε το διάσημο *Titicut Follies* (σκηνοθετημένο από τον Fred Wiseman) και κινηματογράφησε τη δράση της αστυνομίας του Πίτσπουργκ για λογαριασμό του Κέντρου Lemberg στο πρόγραμμα για τη Μελέτη της Βίας. Διαμόρφωσε μια θεωρητική προσέγγιση για το ρεπορτάζ και την παιδαγωγική χρήση του φιλμ, ενώ οργάνωσε σε σύντομες ενότητες το υλικό που είχε κινηματογραφήσει στους Βουσμάνους (πάνω από 500.000 πόδια συνολικά). Απογοητεύτηκε από το αποτέλεσμα της ταινίας *The Hunters*, διότι είχε κινηματογραφηθεί χωρίς σύγχρονη εγγραφή ήχου και η πλοκή της στηρίζεται αρκετά στο αφηγηματικό σχόλιο· επιπλέον, δίνει υπερβολική σημασία στο κινήγι ως δραστηριότητα συναρτημένη με την καθημερινή επιβίωση των Βουσμάνων, ενώ στην πραγματικότητα η φυλή εξαρτάται πολύ περισσότερο από την τροφосυλλογή. Οι ταινίες *Men Bathing*, *A Joking Relationship*, και *An Argument about a Marriage* επικεντρώνονται, αντίθετα, επάνω στις λεπτομέρειες διαπροσωπικών αντιδράσεων που συμβαίνουν σε σύντομα χρονικά διαστήματα. Ο ηχητικός συγχρονισμός των διαλόγων της ταινίας έγινε με το χέρι, και στη συνέχεια μπήκαν υπότιτλοι. Τα φιλμ αυτά παρουσιάστηκαν σε εισαγωγικό ανθρωπολογικό μάθημα του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ για να απεικονίσουν έννοιες όπως «αποφυγή» και «αμοιβαιότητα». Η κινηματογράφιση της αστυνομικής σειράς (*Three Domestos*, *Investigation of a Heat and Run*, κ.λπ.) έγινε με χρήση συγχρονικού ήχου και μεγάλης διάρκειας πλάνων-σεκάνς. Οι λήψεις είναι δεξιοτεχνικές παρ' όλο που γίνονται κάτω από δύσκολες συνθήκες, αλλά ο Μάρσαλ είχε ήδη αποκτήσει αρκετή εμπειρία από την προηγούμενη δουλειά του στο Κρατικό Νοσοκομείο του Bridgewater. Οι ταινίες αυτές έχουν χρησιμοποιηθεί για την εκπαίδευση της αστυνομίας, σε μαθήματα της νομικής σχολής καθώς και σε συζητήσεις στα γυμνάσια. Το 1968, ο Marshall με τον Timothy Asch ίδρυσαν το Κέντρο για την Ανθρωπολογία του Ντοκιμαντέρ, όπου ο Asch και ο Napoleon Chagnon επεξεργάστηκαν την «έννοια σεκάνς», την οποία ανέπτυξαν στη συνέχεια συνεργαζόμενοι σε περισσότερες από σαράντα ταινίες που αναφέ-

ρονται στους Ινδιάνους Yanomamo (*The Feast, Magical Death* και άλλες). Οι ταινίες υπόκεινται σε πειραματική ανάλυση κατά τη διάρκεια του μοντάζ.

Η εκπαίδευση στις τεχνικές του εθνογραφικού κινηματογράφου, που εγκαινιάστηκε από τη Mead στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια τη δεκαετία του 1940, άρχισε να βρίσκει πρόσφατα ανταπόκριση στους φοιτητές, πολλοί από τους οποίους είχαν χρησιμοποιήσει ερασιτεχνικές κάμερες στην παιδική τους ηλικία. Ο Rouch και ο Gardner έχουν εκπαιδεύσει ατομικά έναν αριθμό κινηματογραφιστών. Όπως είπε ο Rouch, «ένας στους εκατό» είναι σε θέση να συνδυάσει την επιστημονική αυστηρότητα με την κινηματογραφική ευαισθησία. Πώς γίνεται αυτό; Έχουν αναπτυχθεί διάφορες προσεγγίσεις (Dyhrenfurth 1952, Collier 1967, στο περιοδικό *Research Film* και στο *Program in Ethnographic Film Newsletter*). Υπάρχουν καθιερωμένες τακτές συναντήσεις και Διεθνή Κινηματογραφικά Σεμινάρια (από το 1955), το *Festival dei Popoli* (από το 1968), τα Συνέδρια Οπτικής Ανθρωπολογίας που οργανώνονται από τον Jay Ruby (από το 1968), η *Venezia Genti* (1971-1972), ορισμένες συναντήσεις στοργυλής τραπέζης της UNESCO, και οι συζητήσεις του UCLA (1968), τα οποία παρέχουν ευκαιρίες ενημέρωσης για τις νέες ταινίες. Ορισμένα πανεπιστημιακά προγράμματα αναπτύσσουν τη διδασκαλία κινηματογραφικών προσεγγίσεων και στρατηγικών, αλλά πρέπει να γίνει αρκετή δουλειά ακόμα με στόχο τη θεωρητική ενίσχυση του εθνογραφικού φιλμ, αρχίζοντας από το πρόβλημα συμφιλίωσης των συχνά ανταγωνιστικών συστημάτων της επιστήμης και της τέχνης. Αρκετοί κοινωνικοί επιστήμονες νιώθουν ακόμα άβολα για να ακολουθήσουν τη συμβουλή του Luc de Heusch, ανθρωπολόγου και κινηματογραφιστή:

Οι εθνογράφοι πρέπει να εξοικειωθούν με τις σύγχρονες θεωρίες του κινηματογράφου και να εγκαταλείψουν την άποψη ότι η κάμερα δείχνει καθαρά και απλά την πραγματικότητα (de Heusch, 1962:25).

Τελικά, υπάρχουν διαθέσιμες συλλογές ταινιών (όπως του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης και του Βασιλικού Ανθρωπολογικού Ινστιτούτου) οι οποίες είναι σημαντικές για σπουδαστές που επιθυμούν να επωφεληθούν από την προηγούμενη συσσωρευμένη εμπειρία.

Η εξειδικευμένη χρήση του φιλμ στην έρευνα συνήθως συνοδεύεται από γραπτή επεξεργασμένη ανάλυση στην οποία διατυπώνονται τα συμπεράσματα. Το ίδιο συμβαίνει με τη χρήση του εθνο-

γραφικού φιλμ στην εκπαίδευση, όπου η αποτελεσματικότητα και η εμβέλειά του εξαρτώνται από το πλαίσιο και τα συμφραζόμενα. Αντίθετα, το εθνογραφικό φιλμ που προορίζεται για το μεγάλο κοινό αντιστοιχεί σε κάτι πιο απαιτητικό, διότι πρέπει να έχει οπτική, θεματική και καλλιτεχνική αυτοτέλεια και αυτοδυναμία. Αλλά η δυνατότητα πολλών ανθρώπων να δουν μέσω του φιλμ τον πλούτο της έκφρασης άλλων πολιτισμών, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την καλύτερη προστασία τους τα χρόνια που έρχονται.

Η προσωπική κινηματογραφική προσέγγιση ενός ευρύτερης σημασίας θέματος τροφοδοτεί το κοινό με διαφορετικές εικόνες. Ο Robert Gardner, δημιουργός του φιλμ *Dead Birds* (1963) το οποίο επαινέθηκε από το *Variety* και τον Robert Lowell, διατύπωσε τη θεωρία του για τον κινηματογράφο όταν ασχολείτο με την παραγωγή του *The Hunters* στο Κέντρο Μελέτης Κινηματογράφου του Χάρβαρντ. Η κινηματογραφία του Gardner είναι συντηρητική (κινηματογράφησε το *Dead Birds* χρησιμοποιώντας μία κάμερα Arriflex, χωρίς σύγχρονη εγγραφή ήχου) και η εκφραστική δύναμη των ταινιών του προέρχεται εν μέρει από το μοντάζ των εικόνων και το αφηγηματικό σχόλιο που τις συνοδεύει. Οδηγός για τον Gardner είναι η προσωπική του ευαισθησία, με την οποία προσεγγίζει πανανθρώπινα θέματα όπως οι σχέσεις των φύλων, ο θάνατος, κ.ά.

Είδα τους λαμπερούς Dani, στολισμένους με φτερά, να ακολουθούν τη μοίρα όλων των ανθρώπων. Κοσμούν τις ζωές τους με στολίδια, αλλά πεθαίνουν κι αυτοί όπως κι εμείς. Η ταινία προσπαθεί να δείξει πως όλοι μας, άνδρες και γυναίκες, καταλήγουμε αναπόφευκτα στη μοίρα που μας επιφυλάσσει η φθαρτή μας ύπαρξη (Gardner, 1972:35).

Άλλοι ευαίσθητοι άνθρωποι έχουν κάνει ανθρωπολογικά ντοκιμαντέρ με τρόπους που δείχνουν την επίδραση της ευρωπαϊκής παράδοσης, και βρίσκουν αποδοχή από το ευρύ κοινό. Το *Imaginer/Hertogenes Cayo* (1970) και *Araucanians of Rusa Choroy* (1971) του Jorge Prelogan στηρίζονται στο βιογραφικό μοντέλο. Για τον Cayo ο Prelogan παρατηρούσε: «Δεν ενδιαφερόμουν για τις λεπτομέρειες της κατάστασής του αλλά περισσότερο για την εικόνα της ψυχής του» (Suber, 1971:48). Παρ' όλο που το κοινό αυτών των ταινιών νιώθει πιθανότατα ότι «βρίσκει μια επιβεβαίωση του ανθρωπισμού του» (κατά την έκφραση του Gardner), οι ταινίες αυτές χρησιμοποιούνται επίσης για να υπογραμμίσουν και να ενισχύσουν

την ευρωπαϊκή πολιτισμική ηγεμονία.

Μια ταινία που προκάλεσε σκάνδαλο όταν προβλήθηκε σε αφρικανούς σπουδαστές στο Παρίσι, σημάδεψε τη στροφή του Rouch από το συμβατικό ντοκιμαντέρ σε αυτό που ο ίδιος και ο Edgar Morin, επαναλαμβάνοντας τον τίτλο του Vertov, αποκάλεσαν *κινηματογράφο-αλήθεια* (cinéma-vérité). Ο Rouch δήλωνε χαρακτηριστικά το 1963: «Ο Vertov και ο Flaherty είναι οι δάσκαλοί μου». Ο Rouch μελετούσε το 1953 τη θρησκεία των Songhay στην Accra, όταν δέχτηκε μια πρόσκληση από τους ιερείς της αίρεσης των Hauka να κινηματογραφήσει σκηνές μιας τελετής κατάληψιας. Το αποτέλεσμα που προέκυψε ήταν το *Les Maitres Fous*, ένα φιλμ μικρού μήκους που έδειχνε πιστούς Hauka, οι οποίοι είχαν καταληφθεί από πνεύματα στρατηγών, γιατρών και ιταλικιέρηδων, προτύπων που προέρχονταν από τη βρετανική διοίκηση, να σφάζουν ένα σκύλο, να τον μαγειρεύουν και να τον τρώνε, να βαδίζουν πίσω μπρος, να χορεύουν βίαια και να βγάζουν αφρούς από το στόμα. Ο Rouch συμπεριέλαβε σκηνές που έδειχναν παράλληλα την καθημερινή εργασία των Hauka στην πόλη, και υπαινίχθηκε ότι η λατρευτική αυτή τελετή βοηθούσε τους πιστούς να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες της καθημερινότητας, ιδιαίτερα μέσα στις συνθήκες της αποικιοκρατίας (Muller 1971:1473). Η ταινία δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς τη βοήθεια της διατριβής του Rouch πάνω στο θέμα (Rouch 1960). Παρ' όλα αυτά, προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και πολλοί Αφρικανοί και Ευρωπαίοι τον πίεσαν να την καταστρέψει. Ο ίδιος αρνήθηκε, και το *Les Maitres Fous* κατάφερε στη συνέχεια να κερδίσει ένα βραβείο στο φεστιβάλ της Βενετίας. Ωστόσο, μετά από αυτή την εμπειρία ο Rouch ξεκίνησε τον «κινηματογράφο του ομαδικού αυτοσχεδιασμού» με την ταινία *Jaguar*, την «εθνογραφική επιστημονική φαντασία», σε συνεργασία με τον Damouré, τον Lam και τον Illo που παίζουν τρεις νεαρούς μετανάστες σε αναζήτηση της τύχης τους στις ακτές της Γκάνα. Με την ολοκλήρωση της ταινίας ο Rouch συνειδητοποιούσε ότι η μεγάλη αλλαγή που έφερε ο άνεμος της ανεξαρτησίας και η δημιουργία των νέων κρατών της Δυτικής Αφρικής δε θα επέτρεπε την επανάληψη αυτής της εμπειρίας. Το 1960 ο Rouch και ο Morin κινηματογράφησαν το *Chronique d' un Eilé*, μια διανοητική συμπύκνωση της πορείας του *Jaguar*. Αντί να οργανώσουν έναν δραματικό αυτοσχεδιασμό πριν από το γύρισμα και να καταγράψουν τους διαλόγους και τα σχόλια των ηθοποιών στη συνέχεια, στο *Chronique d' un Eilé* οι χαρακτήρες αναδύονται στιγμιαία κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, με τη βοήθεια της πρωτότυπης κάμερας Eclair, του μαγνη-

τοφώνου Nagra και των απαντήσεων στο ερώτημα «Είστε ευτυχημένος/η;».

Το ερώτημα είχε μια κάποια βάση, αφού την περίοδο που γυρίζονταν το *Chronique d' un Été* στο Παρίσι, η Γαλλία υφίστατο την οδυνηρή απαγκίστρωση από την Αλγερία. Οι τεχνικές βελτιώσεις της νέας φορητής κάμερας με εγγραφή σύγχρονου ήχου έδωσε τη δυνατότητα στον ικανότατο οπερατέρ Michel Brault να κινηματογραφεί μεγάλες χρονικές ενότητες χωρίς να διακόπτει τη λειτουργία της κάμερας, παρακολουθώντας έτσι από κοντά το θέμα του. Ήταν σαν αυτή η ίδια η κινηματογραφική μηχανή να προκαλούσε την εμφάνιση του κινηματογράφου-αλήθεια, χωρίς να παραβλέπουμε τη σημασία των κινήτρων των κινηματογραφιστών σ' αυτή την ιστορία. Πέρα από το αριστερής επίδρασης πολιτικό μήνυμα που περιείχαν πολλά από τα έργα του κινηματογράφου-αλήθεια, οι ταινίες των Rouch, Ruspoli και Marker απαιτούσαν επαναδιαπραγμάτευση των υπαρχόντων συμβάσεων που όριζαν τους κανόνες και τους ρόλους του κινηματογραφιστή, του κοινού και του υποκειμένου. Ο κινηματογραφιστής φαινόταν να γίνεται ένας διαμεσολαβητής της «αλήθειας», το υποκείμενο κρίνονταν από τα λόγια και τις πράξεις του και ο θεατής καλούνταν να σηκώσει ένα βαρύ ερμηνευτικό φορτίο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο άλλος πόλος του κινηματογράφου-αλήθεια, ο τόπος απ' όπου ξεκίνησε, ήταν το Κεμπέκ. Όπως σημείωνε ένας κριτικός, ο κινηματογράφος-αλήθεια ξεκίνησε με την ταινία του Brault *Les Raquetteurs* (1958) (Madsen 1967), στο χώρο του Κεμπέκ, εκεί όπου οι πολιτιστικές και πολιτικές διαφορές ήταν έντονα παρούσες. Τη δεκαετία του 1960, μετά από δέκα χρόνια αποικιακών κρίσεων, οι υπερδυνάμεις επαναπροσδιόριζαν τη στάση τους απέναντι στις μειονότητες. Η πολιτισμική επαφή ήταν αυτονόητη στον κινηματογράφο-αλήθεια και οδηγούσε συχνά στην πολιτικοποίηση.

Αυτή η χρήση του φιλμ συναντούσε αντιδράσεις, και πολύ πριν απασχολήσει το Χόλιγουντ ο κινηματογράφος-αλήθεια βρέθηκε σε άμυνα. Οι χρηματοδοτήσεις ήταν δύσκολες (Macrorelles 1963) και ο Rouch είχε γνωρίσει συχνά την απόρριψη τόσο από Ευρωπαίους όσο και από Αφρικανούς. Το «νέο είδος δημοσιογραφίας», το οποίο είχαν διαμορφώσει ο Richard Leacock και ο συνάδελφός του D.A. Pennebaker για τις ανάγκες της τηλεόρασης το 1960, συναντούσε την αντίσταση των κριτικών και των χρηματοδοτών (Bluem 1965). Το *Cuba Si! Yanki No!* απαγορεύτηκε το 1961, και το *Happy Mother's Day*, μια αναφορά στις οικονομικές πιέσεις της διαφήμισης που δέχονταν οι γονείς νεογέννητων πενταδύμων, μεταδόθηκε

από την τηλεόραση του ABC λογοκριμένο, σε μια παραποιημένη εκδοχή.

Ακόμα και η παραδοσιακή εθνογραφία πέρασε δύσκολες στιγμές καθώς η τηλεόραση την ήθελε πιο ευπαρουσίαστη. Με μια ασυνήθιστη απόφαση του διευθυντή προγράμματος της τηλεόρασης CBS, οι Εσκιμώοι Νέτσιλικ έγιναν γνωστοί σε εκατομμύρια ανθρώπους που παρακολούθησαν το *Fight for Life!*, μια ειδικά οργανωμένη προβολή υλικού που συνοδεύονταν από αφηγηματικό σχόλιο και μουσική υπόκρουση. Στον τομέα αυτόν της τηλεόρασης οι Ευρωπαίοι και οι Ιάπωνες φαίνεται να προηγούνται αρκετά των Ηνωμένων Πολιτειών.

Από τις μεγάλες αλλαγές στον κινηματογράφο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο υπήρξε η αποκέντρωση της παραγωγής και η μεγάλη διάδοση του επαγγελματικού τεχνικού εξοπλισμού. Ο George Sadoul στο έργο του *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου* κάνει έναν απολογισμό της ανάπτυξης των εθνικών κινηματογράφων. Ολοκληρώνοντας το έργο του, το 1966, έγραφε ότι «σε πενήντα χώρες, τα έθνη και οι άνθρωποι, με τις διαφορές τους, αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για τη δημιουργία πολυάριθμων ταινιών»· μόνο η Αφρική παρέμεινε χωρίς κινηματογράφο. Αυτό δεν ισχύει πια. Ο Σενεγάλεζος Ousmane Sembene, γνωστός στο αμερικάνικο κοινό από τις ταινίες του *Mandabi*, *Tauw* και *Emitai*, είναι ένας πολύπλευρος κινηματογραφιστής και ανήκει σε μια κατηγορία αφρικανών καλλιτεχνών που αριθμεί ήδη αρκετά μέλη (Hennebelle 1972). Η αφρικανική κινηματογραφική παραγωγή δεν είναι ακόμη πολύ γνωστή στο εξωτερικό, και μόνο όσοι επιστρέφουν από τα φεστιβάλ της Τύνιδας και του Ouagadougou μπορούν να περιγράψουν τι αγνοεί η Ευρώπη και οι Ηνωμένες Πολιτείες. Ο Rouch αντιστρέφοντας τους όρους το ονόμασε δίκαια «πνευματική βοήθεια για τις υπερανπτυγμένες χώρες» (Desanti και Decock, 1968).

Ο κινηματογράφος αποτελεί μια πλούσια πηγή δεδομένων, των οποίων η χρήση εξαρτάται από το επίπεδο ανάλυσης που έχουμε επιλέξει. Οι επάλληλες σημασίες μιας ταινίας μπορούν συχνά να διαφέρουν από τις εμπρόθετες σημασίες του δημιουργού της. Οι ταινίες μπορούν να έχουν ποικίλες χρήσεις και θα έπρεπε να συνοδεύονται από γραπτές τεκμηριώσεις. Η πιο έκδηλη αλλαγή στον εθνογραφικό κινηματογράφο από το ξεκίνημά του, και ιδιαίτερα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ήταν η στροφή της κάμερας από μια οπτική η οποία παρατηρούσε τον κόσμο εξωτερικά, σε μια άλλη που κοιτάζει στο εσωτερικό του. Στο Mali, ο Cisse έκανε το *Cinq Jours d' une Vie*, ένα φιλμ που δείχνει αγόρια που μεγαλώνουν, μα-

θαίνουν το Κοράνι, μεταναστεύουν στην πόλη και επιστρέφουν στο χωριό. Στις Ηνωμένες Πολιτείες και αλλού, οι κινηματογραφιστές εργάστηκαν σκληρά κινηματογραφώντας πολιτιστικά πρότυπα οικογενειακής ζωής, φτάνοντας ως τις δικές τους βιογραφίες, όπως η έμμεση αυτοβιογραφία του Flaherty στο *Louisiana Story*. Πρόσφατα, μερικοί σημειολόγοι ξαναθυμήθηκαν τον Eisenstein και το ενδιαφέρον του για το μύθο, όπως δοκίμασε να τον προσεγγίσει στο *Que Viva Mexico!*, κάτω από την επίδραση του Φρόντ και του Μαλινόφσκι. Μια άνθηση εθνογραφικών ταινιών που θα εκπλήρωναν την προσδοκία του Eisenstein, θα ήταν σημαντική για τη δυνατότητα των ανθρώπων να κατανοήσουν τους εαυτούς τους, γεγονός που συνέβη στο παρελθόν με λογοτεχνικά είδη όπως το μυθιστόρημα και το διήγημα. Η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ δείχνει τη μοναδική ικανότητα του κινηματογράφου να καταγράφει την πολύμορφη φύση των γεγονότων, να διδάσκει νέους τρόπους θέασης του κόσμου και να εκφράζει τα βαθιά αισθήματα που μας επιτρέπουν να επικοινωνούμε με την ουσία των πραγμάτων.

*Αισθάνομαι υπόχρεη για τις πληροφορίες σχετικά με τον Haddon στους Peter Gatherhole και James Woodburn. Πολλοί άλλοι μου έχουν γενναιόδωρα προσφέρει τη βοήθειά τους με πολλούς τρόπους. Ανάμεσα σ' αυτούς που δεν κατονομάζονται στο κείμενο είναι: ο Charles Weaver και το προσωπικό του Αμερικανικού Μουσείου Φυσικής Ιστορίας· ο Jacques Ledoux και το προσωπικό της Βασιλικής Ταινιοθήκης του Βελγίου· ο Ernest Lindgren και το προσωπικό του Βρετανικού Κινηματογραφικού Ινστιτούτου· και ο Tahar Sheria, Εκτελεστικός Γραμματέας των Διεθνών Κινηματογραφικών Συναντήσεων της Καρθαγένης. Αυτό το άρθρο οφείλει πολλά στις συζητήσεις με τον Eric Barrouh, τον Jean Rouch, και τον Richard Sorenson, που επέστησαν την προσοχή μου σε ορισμένες ανακρίβειες, καθώς επίσης και στη συνδρομή των Paul Hockings και Timothy Thoreson, Διευθυντών των μαθημάτων Οπτικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας της Ανθρωπολογίας αντίστοιχα. Η ευθύνη για τις απόψεις που εκφράζονται, τα λάθη και οι παραλείψεις βαρύνουν αποκλειστικά εμένα. Είμαι ιδιαίτερα ευγνώμων στο Ίδρυμα Wenner-Gren για την Ανθρωπολογική Έρευνα, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, στο Ίδρυμα Smithsonian, και στο Choreometrics Project του Πανεπιστημίου της Κολούμπια για την υποστήριξη, καθώς και στους Διευθυντές αυτών των θεσμών για την ενθάρρυνσή τους.

Αυτό το άρθρο αποτελεί μια σύνοψη του αναμενόμενου εικονογραφημένου τόμου *Anthropological Cinema*, που εκδίδεται από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (Νέα Υόρκη).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μια οριστική φιλομορφία των εθνογραφικών ταινιών, ανεκτίμητη για τον καθορισμό των κινηματογραφικών προτεραιοτήτων, δεν έχει εκδοθεί ακόμα. Η Διεθνής Επιτροπή Εθνογραφικού και Κοινωνιολογικού Φιλμ έχει να χρονολογήσει πλήρεις καταλόγους εθνογραφικών ταινιών που αφορούν τις χώρες της πέραν της Σαχάρας Αφρικής (1967), του Ειρηνικού (1970), της Ασίας και της Μέσης Ανατολής (υπό έκδοση), και συγκεντρώνει στοιχεία για φιλμ που αφορούν τη Λατινική Αμερική.
2. Για επισκόπηση της φωτογραφίας στην ανθρωπολογία, βλέπε Rowe (1953), Mead (1936), και Collier (1967).
3. Μέχρι τον McCann (1973), το βρετανικό κίνημα ήταν το καλύτερα τεκμηριωμένο χάρις στον John Grierson και τον εκδότη του, τον Forsyth Hardy. Τα κείμενα του Grierson, όταν αντιπαραβάλλονται με την εγχώρια κατάσταση της Βρετανίας μεταξύ των πολέμων, συνιστούν μια εισαγωγή στην πολιτική του φιλμ.
4. Μερικές από τις ιδέες που παρουσιάζονται εδώ έχουν εμφανιστεί εκτενέστερα σε προηγούμενες εκδόσεις. Βλ. Ruby 1976, 1980.
5. Ο κινηματογράφος όπως χρησιμοποιείται εδώ εκφράζει όλες τις κοινωνικο-πολιτισμικές διαδικασίες και γεγονότα που περιβάλλουν την παραγωγή και κατανάλωση του φιλμ.
6. Το sign-event που χρησιμοποιείται εδώ σημαίνει ένα οργανωμένο σύνολο σημείων -σημείων που συσχετίζονται συντακτικά και πλαισιώνονται καθαρά με τρόπο που τα διαχωρίζει από άλλα sign-events.

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Anderson, Joseph L., 1968, «The development of the single-concept film in a context of a general history of educational motion pictures and innovation in instructional media». Ανέκδοτη διατριβή, Ohio State University.
2. Balikci, Asen, Quentin Brown, 1966, Ethnographic filming and the Netsilik Eskimos. Educational Services Incorporated Quarterly Report (Spring-Summer):19-33.
3. Bateson, Gregory, 1943, «An analysis of the film *Hitlerjungle Quex* (1933)». New York: Museum of Modern Art Film Library, και Institute for Intercultural Studies (δαχτυλογραφημένο κείμενο).
4. Bateson, Gregory, Margaret Mead, 1942, *Balinese character: a photographic analysis*. New York Academy of Sciences, Special Publications 2.
5. Beylie, Claude, 1959, Review of Rouch: *Les Fils de l' Eau*. Cahiers du Cinema 91:66-67.

6. Bindey, David, 1964, Paul Fejos 1897-1963. *American Anthropologist* 66:110-115.
7. Birdwhistell, Ray L., 1952, *Introduction to Kinesics*. Louisville: University of Louisville Press.
8. Bluem, A. William, 1965, *Documentary in American Television*. New York: Hastings.
9. Broderick, A., 1947, *The factual film: a survey sponsored by the Dartington Hall Trustees*. London: Oxford University Press.
10. Collier, John, Jr., 1967, *Visual anthropology: photography as a research method*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
11. Comité du film Ethnographique, 1955, *Catalogue of French ethnographical films. Reports and Papers on Mass Communication* 15. Paris: UNESCO.
12. Comité International du film Ethnographique et Sociologique, 1967, *Premier catalogue selectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire*. Paris: UNESCO. 1970, *Premier catalogue selectif international de films ethnographiques sur la region du Pacifique*. Paris: UNESCO.
13. Debets, G.F., 1957, *Forty years of Soviet anthropology*. Washington: National Science Foundation / Smithsonian Institution. (Originally Sorok let sovetskoi antropologii. *Sovetskaya Antropologia* 1:7-30).
14. De Brigard, Emilie, i.p., *Anthropological cinema*. New York: Museum of Modern Art.
15. De Heusch, Luc, 1962, *The cinema and social science: a survey of ethnographic and sociological films. Reports and Papers in the Social Sciences* 16. Paris: UNESCO.
16. Desanti, Dominique, Jean Decock, 1968, *Cinéma et ethnographie. Arts d'Afrique* 1:37-39, 76-80.
17. Dodds, Hohn W., 1973, *The several lives of Paul Fejos*. New York: Wenner-Gren Foundation.
18. Donaldson, Leonard, 1912, *The cinematograph and natural science*. London: Ganes.
19. Dyhrenfurth, Norman G., 1952, *Film making for scientific field workers*. *American Anthropologist* 54:147-152.
20. Ekman, Paul, W. Friesen, T. Taussig, 1969, «VID-R and SCAN: tools and methods for the automated analysis of visual records», στο *Content analysis*. (Επιμέλεια) G.Gerbner et.al. New York» Wiley and Sons.
21. Flaherty, David, 1925, *Serpents in Eden*. *Asia* 25:858-869, 895-898.
22. Flaherty, Frances Hubbard, 1925a, *Setting up house and shop in Samoa*. *Asia* 25:638-651, 709-711. 1925b, *Behind the scenes with our Samoan stars*. *Asia* 25:746-753, 795-796. 1925c, *A search for animal and sea sequences*. *Asia* 25:954-963, 1000-1004. 1925d, *Fa'a-Samoa*. *Asia* 25:1084-1090, 1096-1100.

23. Gardner, Robert G., 1957, *Anthropology and film*. *Daedalus* 86:344-350. 1972, «On the making of Dead Birds», in *The Dani of West Irian*. (Επιμέλεια) Karl G. Heider. Andover, Mass.: Warner Modular Publications 2.
24. Griaule Marcel, 1957, *Methodes de l'ethnographie*. Paris: Presses Universitaires de France.
25. Hardy, Forsyth, 1966, *Grierson on documentary* (second edition). Berkeley: University of California Press (Πρώτη έκδοση 1947).
26. Harris, Marvin, 1968, *The rise of anthropological theory*. New York: Crowell.
27. Heider, Karl G., 1972, *Films for anthropological teaching* (πέμπτη έκδοση). Washington: American Anthropological Association.
28. Hennebelle, Guý, 1972, *Les cinémas africains en 1972. L'Afrique Litteraire et Artistique* 20. Paris and Dakar: Société Africaine d' Edition.
29. Hilton-Simpson, M.W., J.A. Haeseler, 1925, *Cinema and ethnology*. *Discovery* 6:325-330.
30. International Scientific Film Association, 1959, *Rules for documentation in ethnology and folklore through the film*. *Research Film* 3:238-240.
31. Kracauer, Siegfried, 1947, *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press.
32. Krupianskaya, V., L.Potapov, L. Terentieva, 1960, «Essential problems in the ethnographic study of people of the USSR». Paper presented at the Sixth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Paris.
33. Kuhn, Thomas S., 1962, *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
34. Lajard, JI, Felix Regnault, 1895, *Poterie crue et origine du tour*. *Bulletin de la Société d' Anthropologie de Paris* 6:734-739.
35. Leprohon, Pierre, 1960, *Chasseurs d' images*. Paris: Editions Andre Bonne.
36. Leroi-Gourhan, André, 1948, *Cinéma et sciences humaines - le film ethnologique existe-t-il?* *Revue de Géographie Humaine et d' Ethnologie* 3:42-51.
37. Leyda, Jay, 1960, *Kino*. New York: Macmillan.
38. Lomax, Alan, 1968, *Folk song style and culture: a staff report on cantometrics*. Washington: American Association for the Advancement of Science. Έκδοση 88. 1973, *Cinema, science, and culture renewal*. *Current Anthropology* 14:474-480.
39. Lomax, Alan, Irmgard Bartenieff, Forrestine Paulay, 1969, *Choreometrics: a method for the study of cross-cultural pattern in film*. *Research Film/Le Film de Recherche/Forschungsfilm* 6:505-517.
40. Lomax, Alan, Norman Berkowitz, 1972, *The evolutionary taxonomy of culture*. *Science* 177:228-239.

41. McCann, Richard Dyer, 1973, The people's films. New York: Hastings House.
42. Madsen, Axel, 1967, Pour la suite du Canada. Sight and Sound 36 (2):68-69.
43. Marcocelles, Luis, 1963, Une Esthétique du réel, le cinéma direct. Paris: UNESCO.
44. Mead, Margaret, 1963, «Anthropology and the camera», in Encyclopedia of photography. (Επιμέλεια) W.D.Morgan. New York: National Educational Alliance. 1972, Blackberry winter: my earlier years. New York: Morrow.
45. Mead, Margaret, Rhoda Metraux, 1953, The study of culture at a distance. Chicago: University of Chicago Press.
46. Metz, Christian, 1974, Language and cinema. The Hague: Mouton.
47. Michaelis, Anthony R., 1955, Research films in biology, anthropology, psychology and medicine. New York: Academic Press.
48. Moreno, J.L., 1944, Psychodrama and therapeutic motion pictures. Sociometry 7:230-244.
49. Morin, Edgar, 1956, Le cinéma où l'homme imaginaire. Paris: Les Éditions de Minuit.
50. Muller, Jean Claude, 1971, Review of *Les Maitres Fous*. American Anthropologist 73:1471-1473.
51. O'Reilly, Patrick, 1970, (orig.1949). «Le 'documentaire' ethnographique en Oceanie». Premier catalogue selectif international de films ethnographiques sur la region du Pacifique. (Επιμέλεια) Comité International du Film Ethnographique et Sociologique, σελ.281-305. Paris: UNESCO.
52. Poch, Rudolf, 1907, Reisen in Neu-Guinea in den Jahren 1904-1906. Zeitschrift für Ethnologie 39:382-400.
53. Polunin, Ivan, 1970, Visual and sound recording apparatus. Current Anthropology 11:3-22.
54. Powdermaker, Hortense, 1950, Hollywood, the dream factory. Boston: Little, Brown.
55. Prados, Miguel, 1951, The use of films in psychotherapy. American Journal of Orthopsychiatry 21:36-46.
56. Regnault, Felix-Louis, 1896a, Les attitudes du repos dans les races humaines. Revue Encyclopédique 1896:9-12. 1896b, La locomotion chez l'homme. Cahiers de Recherche de l'Académie 122:401; Archives de Physiologie, de Pathologie et de Genetique 8:381. 1897, Le grimper. Revue Encyclopédique 1897:904-905. 1912, Les musées des films. Biologica 2 (16) (Supplement 20). 1923a, Films et musées d' ethnographie. Comptes Rendus de l' Association Française pour l' Avancement des Sciences 11:880-881. 1923b, L'Histoire du cinéma, son rôle en anthropologie. Bulletins et Memoires de la Société d' Anthropologie de Paris 7-8:61-65.

- 1931, Le rôle du cinéma en ethnographie. La Nature 59:304-306.
57. Rotha, Paul, 1936, Documentary film. London: Faber and Faber.
58. Rotha, Paul, Sinclair Road, Richard Griffith, 1963, Documentary film (τρίτη έκδοση). London: Faber and Faber.
59. Rouch, Jean, 1953, Renaissance du film ethnographique. Geographica Helvetica 8:55. 1955, Cinéma d' exploration et ethnographie. Connaissance du Monde 1:69-78. 1960, Essai sur la religion songhay. Paris: Presses Universitaires de France.
60. Rowe, John Howland, 1953, «Technical aids in anthropology: a historical survey», στο Anthropology Today. (Επιμέλεια) A.L.Kroeber, 895-940. Chicago: University of Chicago Press.
61. Sadoul, Georges, 1964, Louis Lumière. Paris: Seghers. 1966, Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours (δύοτη έκδοση). Paris: Flammarion.
62. Saul, Leon S., Howard Rome, Edwin Leuser, 1945, Desensitization of combat fatigue patients. American Journal of Psychiatry 102:476-478.
63. Sorenson, E. Richard, 1967, A research film program in the study of changing man. Current Anthropology 8:443-469.
64. Sorenson, E. Richard, D. Carleton Gasdusek. 1966, The study of child behavior and development in primitive cultures. Pediatrics 37 (1), part 2, Supplement.
65. Spannaus, Gunther, 1961, «Der wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Volkerkunde», in Der Film im Dienste der Wissenschaft, 67-82. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.
66. Suber, Howard, 1971, Jorge Preloran. Film Comment 7(1):43-51.
67. Taft, Robert, 1938, Photography and the American scene: a social history, 1839-1889. New York: MacMillan.
68. Taylor, John Russel, 1964, Cinema eye, cinema ear. New York: Hill and Wang.
69. Wolf, Gotthard, 1972, Encyclopaedia Cinematographica 1972. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.
70. Wollen, Peter, 1969, Sings and meaning in the cinema. London: Thames and Hudson.
71. Worth, Sol, 1969, The development of a semiotic of film. Semiotica 1:282-321.
72. Worth, Sol, John Adair, 1972, Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology. Bloomington: Indiana University Press.