

The Greek Review of Social Research

Vol 122 (2007)

122, A



Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή

Δημήτρης Κερκινός

doi: [10.12681/grsr.122](https://doi.org/10.12681/grsr.122)

Copyright © 2007, Δημήτρης Κερκινός



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Κερκινός Δ. (2007). Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή. *The Greek Review of Social Research*, 122, 23–52. <https://doi.org/10.12681/grsr.122>

Δημήτρης Κερκινός*

ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ ΣΤΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το άρθρο επικεντρώνεται στην κριτική εξέταση ορισμένων ταινιών που συνεισέφεραν αποφασιστικά στη διαμόρφωση και εξέλιξη του εθνογραφικού κινηματογράφου. Στόχος του είναι να αξιολογήσει τους τρόπους με τους οποίους σκηνοθέτες όπως οι Robert Flaherty, John Marshall, Robert Gardner και Jean Rouch προσέγγισαν μεθοδολογικά και αναπαράστησαν κινηματογραφικά τον πολιτισμό άλλων κοινωνιών μέσα από τις υπό συζήτηση ταινίες τους. Οι μέθοδοί τους αναδεικνύουν την αναγκαιότητα των κινηματογραφικών τεχνικών και τη δημιουργία ενός νέου συστήματος σημασίας που θα είναι παράλληλο μ' εκείνο της γραπτής εθνογραφίας, έτσι ώστε ο εθνογραφικός κινηματογράφος να συνεισφέρει πιο αποτελεσματικά ως αναλυτικό μέσο στην Κοινωνική Ανθρωπολογία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από το 1948, όταν διοργανώθηκε το πρώτο συνέδριο για τον εθνογραφικό κινηματογράφο στο Μουσείο του Ανθρώπου, ο όρος εθνογραφικός κινηματογράφος έχει σε μεγάλο βαθμό εξυπηρετήσει μια εμβληματική λειτουργία, δίνοντας μια όψη ενότητας σε εξαιρετικά ποικίλες προσπάθειες στο χώρο του κινηματογράφου και των κοινωνικών επιστημών. Ως εκ τούτου, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως ούτε οι λεγόμενες εθνογραφικές ταινίες συνιστούν ένα είδος, ούτε ο εθνογραφικός κινηματογράφος είναι ένας επιστημονικός κλάδος με ενοποιημένη προέλευση και μια καθιερωμένη μεθοδολογία (MacDougall, 1998 [1978], σ. 178). Η κυρίαρχη αντίληψη γύρω από το τι είναι εθνογραφικό περιλαμβάνει μια μεγάλη γκάμα πραγμάτων με αποτέλεσμα ο ορισμός του να είναι γενικός και να καθιστά

* Διδάκτωρ Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.

την έννοια άνευ νοήματος (Ruby, 2000, σ. 2). Ο Heider, στο έργο του ορόσημο Ethnographic Film, αναφέρει πως ίσως θα ήταν καλύτερα να μην προσπαθούσαμε να ορίσουμε τις εθνογραφικές ταινίες μιας και όλες οι ταινίες είναι εν δυνάμει εθνογραφικές – αφού κάθε ταινία αφορά τον άνθρωπο και μας μεταφέρει κάτι από τον πολιτισμό των ατόμων που την παρήγαγαν. Έτσι, προσπαθεί να προσδιορίσει τα χαρακτηριστικά που συνεισφέρουν στην εθνογραφικότητα μιας ταινίας, καταλήγοντας στο ότι κάποιες ταινίες είναι περισσότερο εθνογραφικές από κάποιες άλλες (1976, σ. 3-5). Η de Brigard, έχοντας ως αφετηρία τη θεώρηση του εθνογραφικού φιλμ ως εκείνου που μας αποκαλύπτει πολιτισμικά πρότυπα, προσδιορίζει τις εθνογραφικές ταινίες με βάση το περιεχόμενο, τη μορφή τους ή και τα δύο (1998 [1975], σ. 38). Αυτή η δυσκολία κατηγοριοποίησης μιας ταινίας ως εθνογραφικής έχει ως αποτέλεσμα ο εθνογραφικός κινηματογράφος να καταλαμβάνει μια περιθωριακή θέση τόσο στο ντοκιμαντέρ όσο και στην ανθρωπολογία, προκαλώντας διαμάχες γύρω από τις παραμέτρους του. Για τους μη ανθρωπολόγους, κάθε ταινία που ασχολείται με εξωτικούς πολιτισμούς μπορεί να θεωρηθεί εξίσου ανθρωπολογική, ενώ για τους επαγγελματίες ανθρωπολόγους είναι περισσότερο ζήτημα μεθόδου και θεωρίας παρά θεματικής (Hastrup, 1992, σ. 17). Ορισμένοι μελετητές, επιθυμώντας να διαχωρίσουν τις εθνογραφικές ταινίες από το ευρύτερο είδος του ντοκιμαντέρ, θα προτείνουν ξεκάθαρα κριτήρια. Ο Ruby (1975) θα ορίσει τέσσερα κριτήρια βάσει των οποίων ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να οριστεί ως εθνογραφικό και να συνδεθεί με την παράδοση της κοινωνικής ανθρωπολογίας: θα πρέπει να αφορά ολόκληρες κοινωνίες ή διακριτά κομμάτια αυτών, να συνοδεύεται από σαφείς ή υπονοούμενες θεωρίες του πολιτισμού, να είναι σαφείς οι ερευνητικές και κινηματογραφικές μέθοδοι που χρησιμοποιούνται, και, τέλος, θα πρέπει να χρησιμοποιείται ένα διακριτό ανθρωπολογικό λεξιλόγιο. Ο Heider (1976) θα δώσει έμφαση στην έννοια της ολότητας, θεωρώντας πως οι εθνογραφικές ταινίες θα πρέπει να φανερώνουν «ολότητες σωμάτων, ανθρώπων και πράξεων», προτείνοντας μια κινηματογράφιση που είναι εδραιωμένη σε συμφραζόμενα χωρίς κενά, η οποία αποφεύγει τα κοντινά πλάνα αλλά και τη χρήση ήχων που δεν προέρχονται από τη δράση που κινηματογραφείται. Επίσης, θα υποστηρίξει πως οι ταινίες αυτές δεν θα πρέπει να είναι αυθύπαρκτες, αλλά να υποστηρίζονται από γραπτά κείμενα (1976, σ. 127), και πως θα πρέπει να κρίνονται σε σχέση με την εθνογραφία, η οποία σε τελική ανάλυση είναι ένα επιστημονικό εγχείρημα (1976, σ. 5). Ο Fuchs (1988) θα απορρίψει τις κινηματογραφικές ή αισθητικές θεωρήσεις, θεωρώντας πως ένα επιστημονικό εθνογραφικό φιλμ τεκμηρίωσης θα πρέ-

πει να διακρίνεται από ενότητα χώρου, χρόνου, ομάδας και δράσης, με την τελευταία να είναι αυστηρά χρονολογημένη κατά την τελική μορφή του φιλμ. Τεχνητή χειραγώγηση τόσο κατά τη λήψη όσο και κατά το μοντάζ δεν επιτρέπεται, ενώ αποκλείεται ρητά η χρήση των στημένων σκηνών (1988, σ. 222). Ο Rollwagen (1988) θα προτιμήσει να αναφερθεί στην πρακτική της «ανθρωπολογικής κινηματογράφησης», θεωρώντας πως αυτή θα πρέπει να προέρχεται από τη θεωρία και την πρακτική της ανθρωπολογίας και από ανθρώπους που έχουν εκπαιδευτεί σ' αυτή την επιστήμη, διαχωρίζοντας έτσι τον ανθρωπολογικό από τον εθνογραφικό κινηματογράφο (1988, σ. 295).

Στην κριτική συζήτηση που άρχισε να αναπτύσσεται τη δεκαετία του 1970 (Hockings, 1975· Ruby, 1975· Heider, 1976), παρόλο που ορισμένοι μελετητές άρχισαν να αναζητούν πιο σύνθετα κριτήρια και να έχουν μεγαλύτερες κριτικές προσδοκίες από τις πρωτότερες προϋποθέσεις ως προς την ανάγκη για αντικειμενικότητα και την επικέντρωση στο «εθνογραφικό» περιεχόμενο και να αποφεύγουν αυτό που μερικοί αποκαλούσαν «κινηματογραφική αισθητική», η πλειονότητα θα παραμείνει εγκλωβισμένη στην πλασματική διχοτομία της «επιστήμης της ανθρωπολογίας» έναντι της «κινηματογραφικής τέχνης» (Ruby, 2000, σ. 4). Η διχοτομία αυτή προέρχεται από τη θεώρηση του κινηματογράφου ως τέχνης και της επιστήμης ως μιας αντικειμενικής καταγραφής της πραγματικότητας, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια αναπόφευκτη σύγκρουση μεταξύ των στόχων του κινηματογράφου ως τέχνης και της ανθρωπολογίας ως επιστήμης (Heider, 1976· MacDougall, 1978). Έτσι, παρόλο που η κινηματογράφηση μη δυτικών ανθρώπων χρονολογείται όσο και η ανθρωπολογία και ο κινηματογράφος,¹ οι ανθρωπολόγοι δεν έχουν δείξει ιδιαίτερη προθυμία να χρησιμοποιήσουν τον κινηματογράφο, με αποτέλεσμα να μην συνιστά γι' αυτούς μια σημαντική ενασχόληση και οι ταινίες να μην επηρεάζουν την ευρύτερη εννοιολόγηση της ανθρωπολογίας (MacDougall, 1998 [1978], σ. 189). Η Mead, έχοντας εξετάσει τη δυναμική του εθνογραφικού φιλμ για καταγραφή, θα κατηγορήσει τον κλάδο της «για την αυγχώρητη και τρομερή μας αμέλεια», εκφράζοντας την άποψη πως η ανθρωπολογία, έχοντας βασιστεί στα λόγια των πληροφορητών και των εθνογράφων έγινε η επιστήμη των λέξεων, και πως εκείνοι που βασίστηκαν

1. Η κινηματογράφηση από τον Felix-Louis Regnault, το 1895, μιας γυναίκας Wolof να κατασκευάζει πήλινα αγγεία αποτελεί το πρώτο παράδειγμα κινηματογραφικής απεικόνισης μη δυτικών ανθρώπων.

πάνω στις λέξεις είναι εντελώς απρόθυμοι να επιτρέψουν στους μαθητές τους να χρησιμοποιήσουν καινούργια εργαλεία, ενώ οι νεοφώτιστοι πολύ συχνά ακολουθούν τις μεθόδους των προγενέστερων (1998 [1975], σ. 21-23). Για τον MacDougall, όμως, ο λόγος που οι ανθρωπολόγοι έχουν απορρίψει συστηματικά τον κινηματογράφο ως αναλυτικό μέσο, υποβιβάζοντας τον συχνά στους υποδεέστερους ρόλους της απλής καταγραφής και διδακτικής, δεν οφείλεται απλά στη συντηρητική απροθυμία τους να χρησιμοποιήσουν μια νέα τεχνολογία, αλλά σε μια ευφυή αντίληψη πως η τεχνολογία προϋποθέτει μια αλλαγή προοπτικής, η οποία όμως δημιουργεί μεγάλα προβλήματα στην επιστημονική εννοιολόγηση (1998 [1978], σ. 190). Η αναγκαιότητα ενός νέου παραδείγματος για τον εθνογραφικό κινηματογράφο, μιας άλλης οπτικής, όχι απαραίτητα ασυμβίβαστης με τη γραπτή ανθρωπολογία, αλλά που να διακατέχεται τουλάχιστον από ένα διακριτό πλαίσιο κριτηρίων έχει τονιστεί τόσο από τον Ruby (1975, 1989, 2000), όσο και από τον MacDougall (1975, 1978, 1997), ο οποίος θεωρεί την είσοδο της ανθρωπολογικής σκέψης σε επικοινωνιακά συστήματα που είναι διαφορετικά από την «ανθρωπολογία των λέξεων» ως την ουσιαστικότερη της πρόκληση (1997, σ. 285).

Το κείμενο που ακολουθεί είναι μια βιβλιογραφική ανασκόπηση που εστιάζει σε ορισμένες ταινίες που συνεισέφεραν αποφασιστικά στη διαμόρφωση και στην εξέλιξη του εθνογραφικού κινηματογράφου. Οι ταινίες αυτές εκφράζουν τις απομονωμένες και ιδιοσυγκρασιακές προσπάθειες τεσσάρων σκηνοθετών που, είτε δεν είχαν καθόλου ανθρωπολογική παιδεία (Robert Flaherty), είτε αυτή ήταν ανεπαρκής (John Marshall), είτε δεν είχαν κανένα ενδιαφέρον ως προς το να δημιουργήσουν μια ανθρωπολογική θεωρία, όπως οι Robert Gardner και Jean Rouch.² Η συνεισφορά τους έγκειται στο ότι δεν χρησιμοποίησαν τον κινηματογράφο μόνο ως ένα μέσο καταγραφής της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά, εκμεταλλευόμενοι τις επικοινωνιακές ιδιότητες του κινηματογράφου, παρήγαγαν σύνθετες κατασκευές της κοινωνικής εμπειρίας των ανθρώπων, έτσι ώστε μια συζήτηση για τον επονομαζόμενο εθνογραφικό κινηματογράφο να μην μπορεί να αποκλείσει ποτέ κάποιον από τους παραπάνω σκαπανείς του είδους. Έτσι, θα επιχειρήσω μια κριτική αξιολόγηση των τρόπων με τους οποίους οι σκηνοθέτες αυτοί προσέγγισαν και αναπαράστησαν τον πολι-

2. Όπως αναφέρει και ο Stoller (1992, σ. 204), ο Rouch είναι πολύ γνωστός για τις τεχνικές του κινηματογραφικές καινοτομίες, όχι, όμως, και για τη συνεισφορά των ταινιών του στη θεωρία της εθνογραφικής αναπαράστασης.

τισμό άλλων κοινωνιών, των μεθοδολογικών και κινηματογραφικών τους αναζητήσεων, καθώς και την κριτική που τους ασκήθηκε από την ανθρωπολογική κοινότητα. Οι ταινίες αυτές αναδεικνύουν τον κεντρικό ρόλο της κινηματογραφικής γλώσσας στην προσπάθεια να μιλήσουν οπτικά για άλλους πολιτισμούς και καλύπτουν μια ιστορική διαδρομή που ξεκινά με την εμφάνιση του *Νανούκ του Βορρά*, το 1922, και τη ρομαντική ενασχόληση με άλλους πολιτισμούς, και φθάνει μέχρι το 1960, περίοδο κατά την οποία η εμφάνιση της νέας κινηματογραφικής τεχνολογίας δημιούργησε νέες προοπτικές για την κινηματογραφική εθνογραφία.

Ο ΝΑΝΟΥΚ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ

Ο *Νανούκ του Βορρά* (1922) συνιστά μια εμβληματική ταινία στη διαμόρφωση του ντοκιμαντέρ και του εθνογραφικού κινηματογράφου. Αν και ο Flaherty δεν επιδίωκε την ανθρωπολογική γνώση, μια σειρά από χαρακτηριστικά στοιχεία θα προσδώσουν στην ταινία εθνογραφική αξία. Τα στοιχεία αυτά αφορούν α) το θέμα της – την απεικόνιση της καθημερινής ζωής και των ασχολιών μιας οικογένειας Εσκιμών Inuit μέσα από την εναλλαγή των εποχών, β) τη βούληση του σκηνοθέτη να αντιμετωπίσει τους ιθαγενείς με όρους ισοτιμίας και να αναδείξει τις ζωές τους, και, κυρίως, γ) τον τρόπο προσέγγισης και αναπαράστασης του θέματός του. Έτσι, παρόλο που ο Flaherty στερούνταν ανθρωπολογικής παιδείας και στόχου, ξεκίνησε μια παράδοση σκηνοθετών που παρήγαγαν ταινίες για τον πολιτισμό, οι οποίες μοιάζουν μ' αυτό που κάνουν οι εκπαιδευμένοι ανθρωπολόγοι. Πιο συγκεκριμένα, η συμπεριφορά του σε πολλά σημαντικά ζητήματα, αλλά και οι μέθοδοί του στο πεδίο, οι δηλωμένοι στόχοι του, και η επιθυμία του να είναι μεθοδολογικά σαφής, τον εντάσσουν μέσα στην παράδοση της ανθρωπολογίας (Ruby, 2000, σ. 86). Ο *Νανούκ του Βορρά* θα επηρεάσει μεταγενέστερες εθνογραφικές ταινίες, ενώ ο ίδιος ο Jean Rouch θα αναγνωρίσει την επιρροή του Flaherty στο έργο του. Παρόλα αυτά, η διαπλοκή της αφηγηματικής γραμματικής του κινηματογράφου μυθολογίας με την πραγματικότητα, η αξιοπιστία των σκηνοθετικών παραμορφώσεων και ανακατασκευών του, καθώς και η ρομαντική του προσέγγιση θα βρεθούν στο επίκεντρο της αμφισβήτησης της επιστημονικής εγκυρότητας της ταινίας.

Ο Flaherty ήταν ο πρώτος που παρατήρησε και κατέγραψε κινηματογραφικά την ανθρώπινη κατάσταση και τη ζωή μιας κοινότητας στο ιδιαίτερό της περιβάλλον. Μην γνωρίζοντας το έργο και τις μεθόδους που χρησιμοποιούσε την ίδια περίοδο ο Malinowski –ο οποίος μετά από

μακρά επιτόπια έρευνα στα νησιά Trobriand, στην Μελανησία, καθιέρωσε τη συμμετοχική παρατήρηση ως την ειδοποιό μέθοδο της επιστημονικής προσέγγισης της κοινωνικής ανθρωπολογίας –, ο Flaherty κατέφυγε στη χρήση της *συμμετοχικής παρατήρησης* για να πραγματοποιήσει τον *Νανούκ του Βορρά*. Εκεί ακριβώς συνίστατο και η πρωτοτυπία της ταινίας του, δηλαδή, στον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε και αναπαράστησε το θέμα του: ο τρόπος εμπειρείχε τη μέθοδο, δηλαδή την επιτόπια έρευνα (Νικολακάκης, 1998, σ. 11). Έτσι, πριν κερδίσει την εμπιστοσύνη των Inuit και κάνει μαζί τους τον *Νανούκ*, ο Flaherty είχε ζήσει μαζί τους για μεγάλο χρονικό διάστημα, παρατηρώντας και αφομοιώνοντας την καθημερινότητά τους. Όπως σχολιάζει κι ο Rouch, ο Flaherty έκανε εθνογραφία χωρίς να το ξέρει, καθώς επινόησε (όταν τους πρόβαλε τις εικόνες της ταινίας) τόσο τη «συμμετοχική παρατήρηση» όσο και την «ανατροφοδότηση» (1974, σ. 80). Αν και δεν είναι σαφές σε ποιο βαθμό η προβολή σκηνών από την ταινία στους Εσκιμώους πληροφορητές του συνιστούσε τη γενικότερη φιλοσοφία της κινηματογράφησης του (Heider, 1976, σ. 23), η πράξη αυτή του έδωσε την ευκαιρία να δει και να ακούσει τις αντιδράσεις τους και, συνάμα, να τους καταστήσει πραγματικούς συνεργάτες στη διαδικασία της κινηματογράφησης, κάνοντας την ταινία περισσότερο αναστοχαστική, όσον αφορά τις απόψεις των ιθαγενών για τον πολιτισμό τους. Σύμφωνα με τον Flaherty, ο λόγος που πρόβαλε το υλικό του στους Εσκιμώους ήταν ότι «ήθελε να αποδεχτούν και να καταλάβουν αυτό που έκανε και να δουλέψουν μαζί του ως συνεργάτες» (Flaherty, 1950, σ. 13-14, στο Ruby, 2000, σ. 88). Έτσι, οι Inuit έπαιξαν μπροστά στην κάμερα, πρότειναν σκηνές, είδαν και άσκησαν κριτική στις ερμηνείες τους. Στόχος του Flaherty ήταν να αναπαράγει το όραμα των Εσκιμώων για τον κόσμο, αναζητώντας την αντίδρασή τους στο δικό του όραμα. Όταν τους έδειξε το κινηματογραφημένο υλικό, ο Flaherty δημιούργησε μια *ταινία συνεργασίας*, στην οποία αντί να παρουσιάζει το προσωπικό του όραμα αναπαράγει την άποψη των υποκειμένων για τον κόσμο (Ruby, 2000, σ. 197-198), συνοψίζοντας έτσι την ηθική της εθνογραφικής έρευνας (De Heusch, 1988, σ. 146).

Η βασική επιδίωξη του Flaherty στο *Νανούκ* ήταν να παρατηρήσει και να καταγράψει τη ζωή μιας θεωρούμενης ως εξωτικής κοινωνίας προκειμένου να μεταφέρει στο θεατή τον τρόπο ζωής της. Όπως αναφέρει κι ο ίδιος, «αυτό που ήθελα να δείξω ήταν το πρώην μεγαλείο και τον χαρακτήρα αυτών των ανθρώπων, τότε που ήταν ακόμα δυνατόν. Αυτό που με παρακίνησε ήταν τα αισθήματά μου για τους ανθρώπους αυτούς, ο θαυμασμός μου γι' αυτούς. Ήθελα να διηγηθώ σε άλλους γι' αυτούς. Αυτός

ήταν ο μοναδικός λόγος που έκανα την ταινία» (Flaherty, 1950, σ. 16, στο Ruby, 2000, σ. 76). Έτσι, αντιμετώπισε τους Εσκιμώους σαν ανθρώπους παρά σαν αντικείμενα, καταγράφοντας τις συνθήκες διαβίωσης και τον καθημερινό αγώνα επιβίωσης του Νανούκ και της οικογένειάς του στο αντίξοο αρκτικό περιβάλλον, καταφεύγοντας όμως σε μια επιλεκτική κινηματογογράφηση, όπου παρουσιάζει μια υποκειμενική και εξιδανικευμένη εικόνα της ζωής των Εσκιμώων. Έτσι, σε πολλές περιπτώσεις ο Flaherty προσπάθησε να ανακατασκευάσει ένα παλαιότερο τρόπο ζωής, παρεμβαίνοντας στον τρόπο που τα υποκείμενά του ζούσαν, ντύνονταν, ψάρευαν (Barsam, 1973, σ. 51), και αναδεικνύοντας έναν τρόπο ζωής ο οποίος είχε φιλτραριστεί μέσα από τις αναμνήσεις του Νανούκ και των συνανθρώπων του και ο οποίος όμως δεν αντανακλούσε αυτόν που βίωνε η συγκεκριμένη ομάδα την εποχή της κινηματογογράφησης. Εκφράζοντας τη *ρομαντική παράδοση* της εποχής του, ο Flaherty απεικονίζει τη διαρκή ηρωική μάχη ενός αρχέγονου ανθρώπου με τα ισχυρά και συχνά εχθρικά στοιχεία της φύσης (Balicki, 1975, σ. 105), επικεντρώνεται στην ανθρώπινη φύση, υμνεί την αξιοπρέπεια του ανθρώπου και καθιστά τον άνθρωπο μέτρο των πάντων (Barsam, 1973, σ. 47). Πρόκειται για μια προσέγγιση που επικρίθηκε όχι μόνον επειδή μας «δίνει λίγες πληροφορίες και πολύ ατμόσφαιρα» (Heider, 1976, σ. 94), αλλά επίσης επειδή απέτυχε να αντιμετωπίσει τις σύγχρονες συνθήκες των ανθρώπων που κινηματογραφούσε, αφήνοντας απ' έξω σημαντικά ζητήματα, όπως οι συνέπειες της εισβολής των λευκών γουνεμπόρων στον παραδοσιακό τρόπο ζωής τους, καθώς και πολλές κοινωνικές πρακτικές, όπως η σεξουαλική τους ζωή ή τα ήθη τους γύρω από το γάμο, προσδίδοντας στην ταινία μικρή ανθρωπολογική αξία (Rotha, 1983, στο Barsam, 1992, σ. 52). Όμως, παρά το γεγονός ότι τα κίνητρά του ήταν προσωπικά και όχι ανθρωπολογικά, το αποτέλεσμα ήταν παρόμοιο καθώς η ταινία αντανακλούσε την εικόνα που είχαν οι ιθαγενείς για τη ζωή τους (Barnouw, 1974, σ. 45). Αν και η ταινία στηριζόταν σε σενάριο κι ο Flaherty χρησιμοποίησε τους Εσκιμώους ως ηθοποιούς που παίζουν τους ρόλους τους (Asch, 1992, σ. 196), η ειδοποιός διαφορά είναι ότι έπαιξαν τους εαυτούς τους, παρουσίασαν συνειδητά τα στιγμιότυπα της καθημερινότητάς τους και μας έδειξαν ότι είναι εκεί και υπάρχουν με το δικό τους τρόπο (Νικολακάκης, 1998, σ. 11). Οι Εσκιμώοι στον *Νανούκ* είναι οι ερμηνευτές του δικού τους πολιτισμού (Balicki, 1975, σ. 105). Όπως αναφέρει κι ο Malinowski, «ο απώτερος στόχος, αυτός που δεν πρέπει να ξεχνά ποτέ ένας εθνογράφος, είναι να συλλάβει την άποψη του ιθαγενή, τη σχέση του με τη ζωή, να συνειδητοποιήσει το όραμα που έχει για τον κόσμο του» (1922, σ. 25).

Ο Flaherty, στην προσπάθειά του να εκφράσει την πραγματικότητα των Inuit, κατέφυγε συνειδητά σε *παραμορφώσεις και ανακατασκευές*, σκηνοθετώντας μαζί με τον Νανούκ πολλές σκάνες, που ήταν βασισμένες στην κοινή τους γνώση για τη ζωή των Inuit. Έχοντας την πεποίθηση πως «μερικές φορές πρέπει να παραμορφώσεις ένα πράγμα για να συλλάβεις το πραγματικό του πνεύμα» (Calder and Marshall, 1963, σ. 97, στο Heider, 1976, σ. 23), ο Flaherty δημιουργεί μια κατασκευή για να βεβαιώσει μια αλήθεια. Έτσι, πολύ λίγο από το τελικό του υλικό προέρχεται από αυθόρμητη συμπεριφορά. Η ταινία είναι χρονολογικά τοποθετημένη στο παρελθόν, χωρίς να το αναφέρει, ενώ πολλές σκηνές έχουν σκηνοθετηθεί, όπως αυτή που ο Νανούκ αγωνίζεται να τραβήξει από την τρύπα τη φώκια ή εκείνη στο ιγκλού το οποίο κατασκευάστηκε επί τούτου προκειμένου να χωρέσει μέσα η κάμερα (Weinberger, 1994, σ. 6). Αυτή η σκόπιμη παραμόρφωση στην κινηματογράφηση του ιγκλού, αν και έχει ως στόχο να αποδώσει την πραγματικότητα, μας δίνει ωστόσο μια ψεύτικη εντύπωση του μεγέθους του ιγκλού και της εσωτερικής θερμοκρασίας του (Heider, 1976, σ. 55). Στον αντίποδα αυτής της κριτικής, ο Rouch θεωρεί πως η ταινία «δεν είναι μια αποκομμένη σειρά εικόνων γύρω από ανώνυμους ηθοποιούς αλλά μια σκόπιμη επιλογή που βασίζεται τόσο στην παρατήρηση της καθημερινής ρουτίνας των Inuit όσο και της ικανότητας του Νανούκ να συνεισφέρει στη σκηνοθεσία αντιπροσωπευτικές εκδοχές» (στο Feld, 1989, σ. 232), εκφράζοντας έτσι αυτό που αποκαλεί «σκηνοθεσία» της πραγματικότητας (στο Stoller, 1992, σ. 100).

Έχοντας μάθει τη γραμματική του κινηματογράφου, όπως αυτή είχε εξελιχθεί στη μυθοπλασία (Barnouw, 1974, σ. 39), ο Flaherty υιοθέτησε τόσο το στίλ του μοντάζ όσο και τη δραματική δομή του κινηματογράφου μυθοπλασίας (MacDonald and Cousins, 1996, σ. 18), καταφεύγοντας σε *κινηματογραφικές ιδιότητες και αφηγηματικές δομές*, όπως το να καθορίσει τους χαρακτήρες, το στόχο, τις προσπάθειες, το αποτέλεσμα, τη λύση (Nichols, 1994, σ. 67). Το αποτέλεσμα είναι ο *Νανούκ του Βορρά* να συνιστά μια αφηγηματική ταινία, μια δραματολογία, καθώς η δομή της αποτελείται από σκηνές που πρώτα αναπτύσσουν τους χαρακτήρες και τον ανταγωνιστή τους, το αρχικό περιβάλλον, και μετά κτίζουν μέσα από διάφορες δοκιμασίες την κορύφωση με τη θύελλα (MacDougall, 1998 [1989], σ. 103). Η χρήση της αφήγησης όμως δεν μειώνει την αξία της ταινίας ως ντοκιμαντέρ για τον πολιτισμό των Inuit καθώς εξυπηρετεί την πρόθεσή του να διηγηθεί κινηματογραφικά ιστορίες πραγματικών ανθρώπων. Η προσέγγισή του ήταν αυτή της ρεαλιστικής παράδοσης, δίνοντας

μεγαλύτερη έμφαση στη φωτογραφία από ό,τι στο μοντάζ καθώς επίσης και στους ζουμ φακούς του. Τα μακριά πλάνα και το βάθος πεδίου διατηρούν την ενότητα του χώρου και της δράσης, ενώ η παρατήρηση σε τρίτο πρόσωπο και μέσα από μακριά πλάνα λειτουργεί δομικά προκειμένου να επιτύχει τα ίδια αποτελέσματα με το συνεχές μοντάζ (MacDougall, 1998, σ. 103). Επιπλέον, καθώς ο κινηματογράφος την εποχή εκείνη ήταν βουβός, ο Flaherty ήταν αναγκασμένος να σκέφτεται οπτικά, προκαλώντας δραματικές εντάσεις αλλά και την περιέργεια του θεατή, μέσα από την παρακολούθηση της εξέλιξης μιας πράξης, δείχνοντάς την βήμα-βήμα, χωρίς να την εξηγεί λεκτικά, όπως για παράδειγμα, η σκηνή του ψαρέματος μέσα από την τρύπα στον πάγο, η οποία μας εμπλέκει και μας κάνει να σκεφτούμε την πράξη που παρακολουθούμε.

Ο Flaherty, προκειμένου να μεταφέρει το δράμα της επιβίωσης, προσάρμοσε το ουσιαστικό για τη δυτική δραματολογία στοιχείο της *σύγκρουσης και επίλυσης στον αγώνα του ανθρώπου ενάντια στη φύση*. Πρόκειται για ένα τέχνασμα που αποσκοπεί στην εμπλοκή του θεατή στον αγώνα των Εσκιμώων ενάντια σ' ένα σκληρό περιβάλλον. Η ταύτιση, που είναι τόσο ουσιαστική σ' ένα καλό δράμα, στον *Νανούκ του Βορρά*, έχει ως στόχο να μετατρέψει τον εθνοκεντρισμό του δυτικού κοινού σε συμπάθεια για ένα λαό, ένα πολιτισμό, έναν ήρωα (Ruby, 2000, σ. 74). Η επικέντρωση σ' ένα ιθαγενή ως ήρωα της ταινίας αποτέλεσε τη σημαντικότερη καινοτομία του Flaherty. Με το να προάγει ένα άγνωστο, εν ζωή, άτομο από την επονομαζόμενη «πρωτόγονη» κοινωνία σε πρωταγωνιστή, η ταινία ήρθε αντιμέτωπη με τα πολιτισμικά στερεότυπα και πρότεινε την πιθανότητα της ταύτισης μ' αυτό που ευρέως αντιμετωπιζόταν ως μια ξένη και άγρια συνείδηση. Η εικόνα του Νανούκ σύντομα μετατράπηκε σ' ένα νέο στερεότυπο, παρόλα αυτά, όμως, συνιστούσε μια προσπάθεια για μια πρώιμη εκλαΐκευση του πολιτισμικού σχετικισμού και μια σαφή άρνηση της κοινωνικής εξελικτικής θεωρίας (MacDougall, 1998, σ. 105). Από την άλλη μεριά, όμως, η τακτική του Flaherty να ακολουθεί τις συγκεκριμένες πράξεις ενός συγκεκριμένου ατόμου τον οδήγησε σε γενικεύσεις, τυποποιώντας μέσα από τον Νανούκ τους Εσκιμώους, γεγονός για το οποίο και επικρίθηκε από τον Heider. Ταυτόχρονα, όμως, του αναγνωρίστηκε το ότι παρουσίασε τους Εσκιμώους με πρόσωπο και ταυτότητα, και επέτρεψε στο κοινό να απολαύσει και να ταυτιστεί μ' ένα πραγματικό, αν και «εξωτικό», άτομο. Αυτή ίσως είναι, σύμφωνα με τον Heider, και η σημαντικότερη συνεισφορά του Flaherty στον εθνογραφικό κινηματογράφο, με εμφανή επιρροή στους *Κυνηγούς* και τα *Νεκρά πουλιά* (1976, σ. 22).

ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ

Χωρίς να αντιπροσωπεύει κάποια νοητική πρόοδο πέρα από την ταινία του Flaherty, *Οι Κυνηγοί* [*The Hunters*] (1958) του John Marshall γύρω από τους San της ερήμου Καλαχάρι, ακολουθεί την *παράδοση του Νανούκ του Βορρά*. Η ταινία είναι βασισμένη σε μια εκτεταμένη αλλά ανεπαρκή ανθρωπολογική μελέτη ενός λαού, και παρακολουθεί τέσσερα άτομα στο κυνήγι μιας καμηλοπάρδαλης μέσα στο πλαίσιο μιας αντιπαράθεσης του τύπου άνθρωπος – ενάντια – στη φύση. Όπως και ο *Νανούκ του Βορρά*, *Οι Κυνηγοί* κατασκευάζουν την αφήγησή τους πάνω στις ζωές άλλων ανθρώπων (MacDougall, 1994, σ. 29). Αν και η ταινία επικρίθηκε τόσο από ανθρωπολόγους (Heider, 1976) όσο και από θεωρητικούς του κινηματογράφου (Nichols, 1981), την εποχή εκείνη το υλικό της ήταν ασυναγώνιστο ως προς την οικειότητα και τη ζωντάνια με την οποία μετέφερε τις ζωές των κυνηγών (Loizos, 1993, σ. 21). Ο Marshall, όπως κι ο Flaherty, έχοντας γνωρίσει καλά και έχοντας αναπτύξει φιλικές σχέσεις με τους πληροφορητές του, κατάφερε να τους παρουσιάσει με αυθεντικότητα και να τους αναδείξει σε επιδέξιους, τρισδιάστατους ανθρώπους. Σε αντίθεση όμως με τον Flaherty, ο Marshall επικεντρώνεται σ' έναν ολόκληρο λαό και όχι σ' ένα άτομο και την οικογένειά του, ενώ επίσης καταφέρει και διεισδύει βαθύτερα στην πραγματικότητα των ιθαγενών, από ό,τι ο Flaherty με τους Inuit.

Ο Marshall συνεχίζοντας τη θεματική των ανθρώπων που αγωνίζονται ενάντια σ' ένα εχθρικό περιβάλλον προσπαθώντας να εξασφαλίσουν τα προς το ζην, έφτιαξε μια *αφηγηματική ταινία με επικό στίλ*, που συνιστά μια ανθρωπιστική απεικόνιση μιας μη δυτικής κουλτούρας (Ruby, 2000, σ. 69). Όπως ο *Νανούκ*, και μετέπειτα τα *Νεκρά Πουλιά* (1963) του Gardner, και *Το Κυνήγι του Λιονταριού με Τόξο* (1957-1964) του Rouch, *Οι Κυνηγοί* ασκούν τη ρητορική τους δύναμη μέσα από τη ρομαντική μεταφορά, την ποιητική προσέγγιση της ανθρωπολογικής γνώσης και την κατασκευή ενός μυθικού, ουσιοκρατικού και οικουμενικού «πρωτόγονου» (Martinez, 1992, σ. 146). Έτσι, η ταινία καλεί τον θεατή να την θεωρήσει ως ποιητική επίκληση μιας βασικής ανθρώπινης αντίδρασης στις απαιτήσεις της φυσικής επιβίωσης (Nichols, 1981, σ. 260). Η προσέγγιση αυτή επικρίθηκε από τον Wiley και τους συνεργάτες του (1982) ως μια άρνηση της ιστορίας. Ο Marshall δεν αναφέρεται στις κοινωνικές συνδέσεις μεταξύ των San και των εχθρικών γειτόνων τους, λευκών και μαύρων, που τους κυνήγησαν μέχρι την έρημο Καλαχάρι πριν από εκατοντάδες χρόνια, κάτι που, σύμφωνα με τον Tomaselli, δεν έπραξαν ούτε και οι περισσότεροι από τους

ανθρωπολόγους που τους μελέτησαν εκείνη την εποχή. Έτσι, το κυρίαρχο ανθρωπολογικό παράδειγμα μέχρι τα τέλη του 1970 σχετικά με τους San ήταν πως αποτελούσαν υπολείμματα της λίθινης εποχής που ζούσαν σε μια κατάσταση «αγνής πρωτογονίας» (Tomaselli, 1992, σ. 208). Κατά τον Heider, το σημαντικότερο πρόβλημα είναι ότι η βασική υπόθεση της ταινίας είναι εθνογραφικά ανακριβής ως προς τον ρόλο του κυνηγιού στη ζωή των Βουσμάνων (1976, σ. 31-33), καθώς δίνει υπερβολική σημασία στο κυνήγι ως δραστηριότητα συναρτημένη με την καθημερινή τους επιβίωση, ενώ στην πραγματικότητα εξαρτιόνταν πολύ περισσότερο από την τροφοσυλλογή (de Brigard, 1975, σ. 64).

Η ιστορία της ταινίας αφορά το κυνήγι της καμηλοπάρδαλης. Γυρίστηκε χωρίς συγχρονικό ήχο και συντέθηκε στο μοντάζ από ένα υλικό αρκετών ωρών που προήλθε από διαφορετικές αποστολές. Ο τρόπος με τον οποίο έχει μονταριστεί η ταινία αποσκοπεί στη δημιουργία της συνέχειας και αποτελεί μία από τις πιο κοινές συμβάσεις: προκειμένου να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση πραγματικής συνέχειας, τα πλάνα ενός από-μου ή ενός γεγονότος, τα οποία είχαν τραβηχτεί σε διαφορετικούς χρόνους και μέρη, μοντάρονται μαζί (Heider, 1976, σ. 67). Έτσι, η ταινία δημιουργεί την εντύπωση ενός μοναδικού συνεχούς γεγονότος και μας δίνει την ψευδαίσθηση ενός μοναδικού κυνηγιού. Παρόλα αυτά, κάποιες ασυνέπειες είναι ορατές στον προσεκτικό θεατή, όπως για παράδειγμα, οι τέσσερις κυνηγοί που δεν είναι πάντα οι ίδιοι άνθρωποι ή το στοιχείο του παντογνώστη στην αναζήτηση της καμηλοπάρδαλης από τους κυνηγούς, αποτέλεσμα του τρόπου με τον οποίο έχει μονταριστεί το υλικό (Heider, 1976, σ. 31-32). Αυτή η χρήση του μοντάζ μετατρέπει τους *Κυνηγούς* από ταινία τεκμήριο σε εθνογραφικό δράμα (Collier, 1988, σ. 87), όπου η αφήγηση λειτουργεί ως κυρίαρχη μορφή εξήγησης, προσφέρει μια αίσθηση περάτωσης (αναφέρεται σε μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος), και επικεντρώνει σε χαρακτήρες, γύρω από τους οποίους ξετυλίγονται δράσεις και ανίγματα (Nichols, 1981, σ. 269).

Η *αφήγηση* συνιστά τον άμεσο λόγο του σκηνοθέτη, μεσολαβώντας μεταξύ του θεατή και του εαυτού του. Στους *Κυνηγούς*, ο Marshall μας οδηγεί στο μονοπάτι των καμηλοπαρδάλεων και των κυνηγών τους μέσα από μια απλή ιστορία, μετατρέποντας την ταινία τόσο σε περιπέτεια του σκηνοθέτη όσο και των ίδιων των κυνηγών (Rouch, 1974, σ. 92). Η αφήγηση της ιστορίας από τον Marshall στο soundtrack δημιουργεί ένα κινηματογραφικό υβρίδιο κλασικής παράδοσης μαθήματος και δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ. Σε αντίθεση με την κάμερα που έχει την τάση να παρατηρεί παρά να τραβά τον θεατή μέσα στη σκηνή, το soundtrack αναπτύσσει

μια οικεία και υποκειμενική, αν και σε τρίτο πρόσωπο, προοπτική (MacDougall, 1998 [1989], σ. 108). Έτσι, αν και η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο –τη φυσική φωνή της μυθοπλαστικής ταινίας με την κάμερα να παρατηρεί τις ενέργειες των χαρακτήρων όχι ως παρατηρητής αλλά ως μια αόρατη παρουσία, ικανή να πάρει μια ποικιλία θέσεων (MacDougall, 1975, σ. 113)–, ο Marshall δείχνει μια οικειότητα απέναντι στα υποκείμενά του, ερμηνεύοντας όχι μόνο τη συμπεριφορά τους αλλά ακόμα κι αυτά που σκέφτονται, κάνουν και λένε (Tomaselli, 1992, σ. 213). Αυτό το έντονα ποιητικό στοιχείο της αφήγησης καθώς και οι πληροφορίες που μας δίνει ο αφηγητής για τις εσωτερικές σκέψεις των κυνηγών, μας αποσπούν από τα οπτικά γεγονότα της οθόνης, στρέφοντάς μας την προσοχή στην ίδια τη διήγηση (Klima, 1988, σ. 233). Κατά τον Feld (2003, σ. 40), το σχόλιο στους *Κυνηγούς* βρίσκεται σε άμεση αντίστιξη με τις εικόνες, ενώ ο Nichols θεωρεί πως το μοντάζ και η έλλειψη συγχρονικού ήχου αποδίδουν τις εικόνες λιγότερο στέρεα και λιγότερο συνδεδεμένες μ' ένα συγκεκριμένο χρόνο και τόπο. Η έλλειψη συγκεκριμενοποιημένου ήχου μας προκαλεί μια γενικευμένη ανάγνωση: όταν ο Kaow παίρνει τα έμβρυα των πουλιών από τις φωλιές τους, η προσοχή μας δεν βρίσκεται εκεί καθώς ο σχολιασμός προσδίδει μια απόμακρη σκέψη σ' αυτόν (1981, σ. 260-262). Σύμφωνα με τον MacDougall, η σπουδαιότητα της ταινίας έγκειται στην παρουσίασή της ως μιας κινηματογραφικής εκδοχής του παραμυθιού ενός κυνηγιού των San. Από αυτή την άποψη, η μορφή και η ημι-μυθοπλαστική κατασκευή της ταινίας, που στη συνέχεια απορρίφθηκαν από τον ίδιο τον Marshall ως μια δυτική επικάλυψη,³ δεν είναι απαραίτητα σε διαφωνία με την αφηγηματική πρακτική των ίδιων των San, ενώ η ταινία σε κάποιο βαθμό είναι παράλληλη με την προσέγγιση που χρησιμοποίησε ο Rouch, την ίδια περίπου περίοδο, όταν κατέφυγε στην αυτόχθονη αφήγηση και στους θρύλους (1998, σ. 108).

ΝΕΚΡΑ ΠΟΥΛΙΑ

Τα *Νεκρά Πουλιά* [*Dead Birds*] (1963) του Robert Gardner ακολουθούν την παράδοση του *Νανούκ του Βορρά* και των *Κυνηγών* ως προς την μυθικό-ποιητική απεικόνιση του ανθρώπου απέναντι στις δυσκολίες που

3. Σ' ένα μεγάλο μέρος της αυτοβιογραφίας του, ο Marshall εξηγεί τον αγώνα του να αντικαταστήσει τις προσωπικές του προβολές με λίγη από την πραγματικότητα των ανθρώπων που κινηματογραφούσε (1993, σ. 20).

αντιμετωπίζει, μια προσέγγιση που συνιστά την πιο γνωστή παραλλαγή εθνογραφικού ντοκιμαντέρ (Ruby, 2000, σ. 69). Παράλληλα, τα *Νεκρά πουλιά* αποτελούν μια διαχωριστική γραμμή στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ αφού πριν από αυτήν δεν υπήρχαν πολλές ταινίες που θα μπορούσαν να αποκαλεστούν εθνογραφίες (Heider, 1976, σ. 34). Η ταινία ήταν μέρος μιας συλλογικής αποστολής κοινωνικών επιστημόνων, φυσιοδιφών και φωτογράφων που πήγαν να μελετήσουν τον σχετικά απείραχτο τότε πολιτισμό των Dani στην κοιλάδα Baliem, στα κεντρικά υψίπεδα της Νέας Γουινέας (MacDougall, 1976, σ. 141), συνιστώντας μία από τις αναφορές για τους Dani. Επιπλέον, συνδέεται με τις γραπτές εθνογραφίες μέσα από ένα λεπτομερή εθνογραφικό οδηγό που περιγράφει την εθνογραφία σε αντιπαράθεση με την ταινία, συμπεριλαμβάνει σχόλια του σκηνοθέτη για τη δημιουργία της, μαζί με μια καρέ-καρέ ανάλυσή της σε σχέση με την αφήγηση. Έτσι, δεν πρόκειται μόνο για ένα δραματικό απολογισμό γύρω από τους Dani αλλά και για μια λεπτομερώς τεκμηριωμένη ταινία μελέτης (Heider, 1976, σ. 33-34).

Η ταινία εκφράζει την προσπάθεια του σκηνοθέτη να βρει ένα κεντρικό πυρήνα σημασίας που να προσδιορίζει ολόκληρη τη φυσιογνωμία του πολιτισμού που εξετάζει. Στους Dani, θα τον ανακαλύψει στο θρύλο της θνησιμότητας και της αθανασίας, κατά τον οποίο οι άνθρωποι μοιράζονται την μοίρα των πουλιών, που καθώς δεν μπορούν να ξεφορτωθούν το δέρμα τους, όπως τα φίδια, στερούνται την αιώνια ζωή (MacDougall, 1976, σ. 141). Ο Gardner καταφεύγει στο θρύλο των ιθαγενών προκειμένου να εξηγήσει τη συμπεριφορά τους αλλά και να προσδώσει μια μυθική διάσταση στη δική του ιστορία γύρω από τον τελετουργικό πόλεμο (MacDougall, 1994, σ. 30), εδραιώνοντας ένα από τα θέματα της ταινίας, το πώς δηλαδή οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν το θάνατο (Loizos, 1993, σ. 144). Κατόπιν, διερευνά το πολιτισμικό φαινόμενο του πολέμου εστιάζοντας στις ζωές ενός-δύο ατόμων και δίνει το πορτραίτο της αντίδρασης ενός πολιτισμού στον οικουμενικό προσορισμό του ανθρώπου (Weinberger, 1994, σ. 9). Όμως, αν και υπάρχουν στιγμές έντονης προσωπικής συμπάθειας προς τους Dani, ο Gardner δεν ενδιαφέρεται γι' αυτή καθ' εαυτή την υποκειμενική τους εμπειρία. Η υποκειμενική άποψη των τελετουργικών εχθροπραξιών έχει σχεδιαστεί για να κάνει τον θεατή να δει τον πόλεμο από την οπτική των Dani, μέσα από μια διαδικασία ταύτισης με ανθρώπους από μια κοινωνία διαφορετική από τη δική του (MacDougall, 1998 [1989], σ. 109). Όπως ο ίδιος αναφέρει, «η κύρια ευθύνη μου, τόσο ως προς τους στόχους μου όσο και ως προς τους Dani, ήταν να καταγράψω με όσο το δυνατόν περισσότερη διορατικότητα τις σημα-

ντικότερες πλευρές της ζωής τους. Οι Dani ήταν λιγότερο σημαντικοί από τα θέματα που κάλυψα» (Heider, 1972, σ. 34, στο Loizos, 1993, σ. 152).

Ο Gardner καταφεύγει στις συμβάσεις της *μυθοπλαστικής ταινίας* προκειμένου να επιτύχει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Οι συμβάσεις έχουν σχεδιαστεί για να κάνουν την ψευδαίσθηση αυτή όσο λιγότερο ανεπαίσθητη. Η ταινία είναι η «ιστορία» του Weyak και του Pua, και είναι ανάλογη με εκείνες του Νανούκ ή των κυνηγών στους *Κυνηγούς*, που ξεδιπλώνουν μέσα από τη ζωή τους τον πολιτισμό τους. Στα *Νεκρά πουλιά* η ιστορία έχει επινοηθεί έτσι ώστε οι κύριοι χαρακτήρες να είναι παρόντες στα γεγονότα που ο σκηνοθέτης επιθυμεί να χρησιμοποιήσει για να μεταφέρει την προσωπική του άποψη. Έτσι, ο πόλεμος και τα γεγονότα που σχετίζονται μ' αυτόν αποκαλύπτονται μέσα από τη συμμετοχή του Weyak, ενώ ο Pua λειτουργεί ως περιθωριακός παρατηρητής του δικού του πολιτισμού (Ruby, 2000, σ. 100). Ο Gardner κτίζει την ταινία γύρω από συγκεκριμένους χαρακτήρες που έχουν μεταξύ τους μια υπονοούμενη πλην όμως συμβολική σχέση. Μέσα από τον Weyak και τον Pua, ο Gardner δημιουργεί ένα αρχέτυπο πατέρα – γιου που να αγγίζει τους δυτικούς θεατές ενώ συμπληρώνει την οικεία εικόνα της πυρηνικής οικογένειας με την εισαγωγή της γυναίκας του Weyak, Lakha. Η δημιουργία των χαρακτήρων αυτών, των αναγκών και των προβλημάτων τους, είναι συνεπής με την αφήγηση ενός μεγάλου μέρους της δυτικής μυθοπλασίας που επικεντρώνεται σε χαρακτήρες. Ο Gardner επιλέγει να γράψει το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου αφήγησης στον ενεστώτα χρόνο. Εν μέρει, ο ενεστώτας χρόνος εξυπηρετεί την ατμόσφαιρα του θρύλου και της μυθικής μεταφοράς μέσα από την οποία επιθυμεί να εξηγήσει τη σκέψη των Dani, ενώ επίσης μεταδίδει κι ένα μεγαλύτερο βαθμό οικειότητας (MacDougall, 1998 [1989], σ. 108-109). Επίσης, καταφεύγει τόσο στο παρελθόν όσο και στο μέλλον, με αποτέλεσμα η εναλλαγή μεταξύ των χρόνων να δημιουργεί την αίσθηση πως ο αφηγητής έχει πλήρη έλεγχο πάνω στην ιστορία, καθώς γνωρίζει το παρελθόν, βρίσκεται με τους χαρακτήρες στο παρόν και μπορεί να μας πει τι θα τους συμβεί στη συνέχεια. Επιπλέον, στην πλούσια και προσεκτικά επεξεργασμένη αφήγηση του μας δίνει ενδείξεις που μας προετοιμάζουν για τις κατοπινές εξελίξεις, δημιουργώντας έτσι συμπάθεια για τον Pua. Μ' αυτόν τον τρόπο η ταινία προσπαθεί να μας μεταφέρει την εικόνα μιας κοινωνίας, όπου οι εχθροπραξίες αποτελούν ένα γεγονός της πολιτισμικής της ζωής, χωρίς να την καθιστά απόμακρη ή αποξενωμένη. Σε γενικές γραμμές, η αφήγηση μας εμπλέκει και μας κάνει να ταυτιζόμαστε με τους γονείς και το αγόρι τους (Loizos, 1993, σ. 150-151).

Σε πολλά σημεία η αφήγηση εξυπηρετεί τη ροή της ιστορίας, όπως όταν η εικόνα δείχνει κάτι άλλο από αυτά που περιγράφονται. Όμως, αν και αυτά τα σημεία είναι κινηματογραφικά αδύνατα, η αφήγηση έχει μια ουσιαστική λειτουργία καθώς μεταφέρει τον ειρμό της ιστορίας, όταν συμβαίνουν σημαντικά γεγονότα που δεν μπορούν να κινηματογραφηθούν (Heider, 1976, σ. 72). Όπως και ο Marshall, ο Gardner δημιουργεί και αφηγήθηκε *εσωτερικούς μονολόγους* για κάποιους από τους βασικούς του χαρακτήρες (για παράδειγμα, ακούμε τις σκέψεις του Weyak την ώρα που βλέπει το ηλιοβασίλεμα). Σύμφωνα με τον Nichols, η απόδοση σκέψεων σ' ένα χαρακτήρα περισσότερο συμπληρώνει μια απουσία παρά αναδεικνύει ένα δεύτερο επίπεδο σημασίας που προστίθεται στο ήδη υπάρχον. Έτσι, το σχόλιο του σκηνοθέτη γύρω από τις σκέψεις του Pua («παράκολουθεί, σκεπτόμενος τη μέρα που θα γίνει ο ίδιος αγρότης») αποσπά την προσοχή από αυτό που βλέπουμε και αποκαλύπτει ένα άλλο επίπεδο σημασίας που ουσιαστικά είναι αυτόνομο της εικόνας (1981, σ. 277). Παρά το γεγονός πως η απόδοση σκέψεων στους χαρακτήρες κατά τη διάρκεια της αφήγησης είναι προβληματική, αυτή θα πρέπει να γίνει αντιληπτή περισσότερο ως αφηγηματική τεχνική παρά ως αντιγραφή της πραγματικότητας με οποιαδήποτε ρεαλιστική αίσθηση (Loizos, 1993, σ. 150-151). Παρόμοια, όταν σε μια άλλη στιγμή ένας πολεμιστής «θυμάται» μια μάχη, αμέσως μετά ακολουθεί η σκηνή αυτή σε flashback. Πρόκειται για μια άλλη μυθοπλαστική τακτική που παρέχει μια συνέχεια μεταξύ των σεκάνς και λειτουργεί ως εισαγωγή σε σκηνές που διαφορετικά θα έχαναν μια ομαλή μετάβαση (Ruby, 2000, σ. 101).

Στα *Νεκρά πουλιά* ο στόχος της αληθοφανούς περιγραφής επιτυγχάνεται, όπως και στην περίπτωση των *Κυνηγών*, μέσα από τη χρήση του μοντάζ. Έτσι, «υπάρχουν χρονικές συμπυκνώσεις που παραλείπουν μεγάλα κομμάτια της πραγματικότητας, και γεγονότα που έχουν καταστεί χρονικά παράλληλα με άλλα τα οποία δεν συνέβησαν ταυτόχρονα. Όμως, δεν υπάρχει σκηνή ή γεγονός που να μην προέκυψε με αυθόρμητο και αυθεντικό τρόπο. Πρόκειται για μια πραγματική ανθρώπινη εμπειρία που καταγράφηκε επιλεκτικά και σκόπιμα» (Gardner, 1969, στο Jacobs, 1979, σ. 436). Η κύρια σκηνή μάχης προέρχεται από υλικό που συντέθηκε από διαφορετικές μάχες σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και τοποθεσίες, όπως έγινε αντίστοιχα και με το κυνήγι στην ταινία του Marshall. Οι σκηνές όπου οι γυναίκες πηγαίνουν να φέρουν αλάτι εναλλάσσονται με σκηνές των ανδρών σε μάχη, αν και στην πραγματικότητα οι γυναίκες δεν είχαν πάει εκεί την ημέρα της μάχης. Όμως, μ' αυτόν τον τρόπο ο Gardner μας περιγράφει την αδιαφορία με την οποία οι γυναίκες αντιμετώπιζαν τις

μάχες και έκαναν τις καθημερινές τους δουλειές την ώρα που οι άνδρες τους μάχονταν, και επικοινωνεί την ιδέα πως όταν οι άνδρες μάχονται οι γυναίκες κάνουν άλλα πράγματα, δείχνοντάς μας το πώς είναι μια μέρα τους. Έτσι, γνωρίζοντας μέσα από την πεντάμηνη του επιτόπια έρευνα την καθημερινότητά τους, ο Gardner συνδυάζει τόσο τις κινηματογραφικές όσο και τις εθνογραφικές συμβάσεις. Προκειμένου λοιπόν να συλλάβει τόσες αλήθειες για τους Dani έπρεπε σε κάποια σημεία να παρεμβεί πάνω στην επακριβή χρονολογική σειρά (Heider, 1976, σ. 67-68).

Η ταινία συνιστά ένα αξιόλογο εγχείρημα, καθώς υπερβαίνει την επιφάνεια του υλικού που καταγράφεται και δείχνει ένα συγκεκριμένο χρόνο και τόπο που κατοικείται από ανθρώπους παρά από στοιχεία ενός κοινωνικού μηχανισμού. Όπως και *Οι Κυνηγοί* από τους οποίους κατάγεται, μας εκθέτει τα κίνητρα μιας μη δυτικής κοινωνίας προσφέροντάς μας τη δυνατότητα να μοιραστούμε μερικές από τις αξίες της. Σε αντίθεση όμως με τους *Κυνηγούς*, είχε σχεδιαστεί έτσι εξαρχής και συνιστά μία από τις λίγες απόπειρες σκηνοθέτη από την εποχή του Flaherty που πίστεψε πως μια ταινία μπορεί να αποτελέσει ένα μοναδικό μέσο διερεύνησης μιας άλλης κοινωνίας (MacDougall, 1976, σ. 141). Παρόλα αυτά, έχουν υπάρξει πολλές αντιρρήσεις ως προς την αυθεντικότητά της και τις σκόπιμες παραμορφώσεις του Gardner στο μοντάζ προκειμένου να δημιουργήσει μια αληθοφανή περιγραφή. Κατά τον Collier, η κινηματογραφική τέχνη στην οποία καταφεύγει ο Gardner θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιηθεί για να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε το πώς οι Dani αντιμετώπιζαν την πρόκληση των αιώνιων εχθροπραξιών. Οι κινηματογραφικές τεχνικές μπορεί να φαίνονται σαν μικρές χειραγωγήσεις της αυθεντικότητας των γεγονότων αλλά η παρουσίαση του τελετουργικού πολέμου ως μάχης για να υπερνικηθεί ο εχθρός συνιστά μια μεγάλη παραμόρφωση (1988, σ. 84). Σύμφωνα με τον Ruby, η προσπάθεια του σκηνοθέτη να κάνει την αφηγηματική δομή να φαίνεται φυσική είναι προβληματική. Τα *Νεκρά Πουλιά* δομήθηκαν έτσι ώστε να δημιουργούν μια ψευδαίσθηση που να μην φαίνεται και που να επιβάλλεται αφηγηματικά – ως μία κατανοητή ιστορία που εξελίσσεται φυσικά και χρονολογικά. Η φωνή της αφήγησης είναι παθητική, σε τρίτο πρόσωπο, ή αυτό που οι σκηνοθέτες αποκαλούν «η φωνή του Θεού». Η ψευδαίσθηση λοιπόν είναι αμφισβητήσιμη αν κάποιος ισχυρίζεται πως κάνει ανθρωπολογία, τουλάχιστον με τους σύγχρονους όρους. Για παράδειγμα, η ταινία επικεντρώνεται στο ρόλο του τελετουργικού πολέμου, αλλά δεν βλέπουμε ποτέ μια πραγματική μάχη αλλά μια σύνθεση που κατασκευάστηκε από το υλικό αρκετών μαχών. Παρόμοια, το soundtrack είναι κατασκευασμένο έτσι ώστε να σε κάνει να πιστέψεις πως

ακούς συγχρονισμένο ήχο, όταν στην πραγματικότητα όλος ο ήχος είχε συγχρονιστεί μετά (2000, σ. 100). Επίσης, τα *Νεκρά Πουλιά* εγείρουν κάποια βασικά μεθοδολογικά και ηθικά ερωτήματα που έχουν να κάνουν με το θέμα της συναίνεσης και τη γνώση που έχουν τα υποκείμενα γύρω από τους στόχους του σκηνοθέτη. Η ιδέα πως πρέπει να κρύβεις τους στόχους σου⁴ από τους πληροφορητές προκειμένου να συγκεντρώσεις χρήσιμο υλικό βρίσκεται σε άμεση αντίθεση με την έννοια που διατύπωσε ο Rouch για την «από κοινού ανθρωπολογία» και διερεύνησε στις ταινίες του *Οι Τρελοί Αρχόντες* (1955) και *Ανθρώπινη Πυραμίδα* (1959) πριν τα *Νεκρά Πουλιά* (Ruby, 2000, σ. 102). Ο Heider είναι επιφυλακτικός ως προς την ερμηνεία του Gardner γύρω από τη σημασία του πολέμου για τους Dani ή την απόδοση των σκέψεών του σε ορισμένους χαρακτήρες, θεωρώντας πως οι Dani δεν φιλοσοφούν το θάνατο έτσι όπως δηλώνει ο σκηνοθέτης (1976, σ. 33). Επίσης, του ασκεί κριτική επειδή τα *Νεκρά πουλιά* –όπως και ο *Νανούκ*– καταφεύγουν σε πολιτισμικές γενικεύσεις: μέσα από τον Weyak καλούμαστε να καταλάβουμε τους ενήλικους Dani ή να καταλάβουμε τις κηδείες τους μέσα από την κηδεία του Weyakhe. Κατά πόσον αυτό δικαιολογείται εξαρτάται από την κατανόηση που έχει για τον πολιτισμό τους ο σκηνοθέτης και την ικανότητά του να επιλέγει πλάνα που είναι αρκετά τυπικά. Όμως είναι σαφές πως η συμπεριφορά διαφέρει, και ένας άνθρωπος δεν μπορεί να αντιπροσωπεύει όλη την κοινότητα (Heider, 1976, σ. 88). Τέλος, η ταινία δεν εδραίωσε ένα θεωρητικό πλαίσιο ή μια μεθοδολογία για τον εθνογραφικό κινηματογράφο. Όπως και ο Rouch, έτσι κι ο Gardner, δούλεψε μ' ένα προσωπικό και συχνά διαισθητικό τρόπο, αναγκάζοντας τους ανθρωπολόγους να τους θαυμάζουν για την οξυδερχεία τους, αλλά ταυτόχρονα να θεωρούν τα έργα τους ως ταινίες τέχνης παρά μιας επιστήμης και έτσι να τις απορρίπτουν (MacDougall, 1998, [1978], σ. 188). Ή όπως σχολιάζει ο Ruby, η ανθρωπιστική επιθυμία του Gardner να στοχαστεί γύρω από την ηθική προηγήθηκε

4. Ο Gardner πίστευε πως μόνο μία «αυθεντική» συμπεριφορά ήταν άξια κινηματογράφησης, δηλαδή, μια συμπεριφορά που δεν «είχε μολυνθεί» από τις δυτικές επιρροές και επιτελούνταν από ανθρώπους που δεν είχαν συνείδηση αυτού που γινόταν ή δεν γνώριζαν τις μακροχρόνιες επιπτώσεις του να κινηματογραφούνται (Ruby, 2000, σ. 103). Έτσι, καθώς οι Dani δεν γνώριζαν τι ήταν η κινηματογραφική μηχανή, τους απέκρυψε την πραγματική της ιδιότητα, εξηγώντας τους πως την χρησιμοποιούσε για να βλέπει καλύτερα (Gardner, 1969, στο Jacobs, 1979, σ. 432-433). Έτσι, σύμφωνα με τον Ruby, ο Gardner ενδιαφέρεται περισσότερο για το όραμα που έχει για έναν πολιτισμό παρά γι' αυτό των ανθρώπων που απεικονίζει (2000, σ. 103).

της ανάγκης να εκφράσει τις λεπτομέρειες του πολιτισμού των Dani ή να επικεντρώσει σ' αυτά που ήταν γνωστά γι' αυτούς. Έτσι, μιλά περισσότερο ως καλλιτέχνης / ανθρωπιστής παρά ως ανθρωπολόγος (2000, σ. 101).

Ο ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ JEAN ROUCH

Σε αντίθεση με τους σκηνοθέτες, που στις αρχές της δεκαετίας του 1960 επέλεξαν το κινηματογραφικό στυλ της παρατήρησης για να καταγράψουν ως αποκομμένοι παρατηρητές δράσεις και γεγονότα θεωρώντας πως δεν επηρέαζαν σοβαρά αυτό που παρακολουθούσαν και διστάζοντας να αλληλεπιδράσουν με τα υποκείμενά τους, ο Jean Rouch δεν προσπάθησε ποτέ να είναι ένας απαρατήρητος παρατηρητής, ένας αόρατος μάρτυρας ή ένας ουδέτερος αφηγητής. Αντίθετα, επέλεξε ένα διαφορετικό δρόμο, ανταλλάζοντας το «αντικειμενικό» βλέμμα για μια «από κοινού ανθρωπολογία» (Colleyn, 2005, σ. 114). Πρόκειται για μια μέθοδο που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από τον Flaherty και η οποία αντιμετωπίζει ισότιμα τα υποκείμενα, κτίζοντας έναν αμοιβαίο σεβασμό και υπερβαίνοντας την απλή παρατήρηση, καθώς τα υποκείμενα συνεισφέρουν στις ταινίες αναπαραστάσεις των εαυτών τους. Αυτού του είδους η συνεργασία με τους πληροφορητές της ταινίας τροποποιεί την κινηματογράφηση της τεκμηρίωσης, δημιουργεί ανατρεπτικές δυνατότητες και αμφισβητεί την έννοια του αποστασιοποιημένου παρατηρητή (Loizos, 1993, σ. 46). Έτσι, πολύ πιο πριν από τη σύγχρονη επανεξέταση της ανθρωπολογίας στη δεκαετία του 1980, ο Rouch ανέπτυξε ένα ολοκληρωτικά νέο είδος εθνογραφικής πρακτικής και ντοκιμαντέρ, στο οποίο θολώνει τα όρια μεταξύ παραγωγού και υποκειμένου, «μυθοπλασίας» και «πραγματικότητας», Ευρώπης και Αφρικής, πρακτικού και ποιητικού, καθημερινού και μαγικού, θεατών και κοινωνικών κόσμων της ταινίας. Είδε το διάλογο να επεκτείνεται πέρα από το κείμενο και δημιούργησε μια ανθρωπολογία στην οποία οι πληροφορητές αναγνωρίζονται ως φίλοι, συνεργάτες, πολιτισμικοί ειδικοί, και πάνω από όλα ως θεατές γύρω από τους οποίους επιτελείται έργο (Ginsburg, 2005, σ. 111).

Ο Rouch θεωρούσε την ταινία ως μέρος της εθνογραφίας (Stoller, 1992, σ. 40) και χρησιμοποιούσε την κάμερα ως επιστημολογικό εργαλείο (Stoller, 1992, σ. 191). Επέμενε πως η παρουσία της, όπως και η παρουσία του εθνογράφου, διεγείρει, μετατρέπει, επιταχύνει, λειτουργεί ως καταλύτης (Feld, 2003, σ. 16). Καθώς αυτό που τον ενδιέφερε ήταν να παροτρύνει στιγμές αποκάλυψης (Barnouw, 1974, σ. 254), ακολούθησε την προσέγγιση του *provocateur*, παρά του παθητικού παρατηρητή, με αποτέλεσμα, αυτό

που βλέπουμε στην οθόνη να μην είχε συμβεί αν ο σκηνοθέτης δεν είχε κάνει κάποιες ερωτήσεις, δεν είχε φέρει τους ανθρώπους μαζί, δεν τους είχε ζητήσει να συνεργαστούν ή δεν τους είχε δείξει το υλικό πριν κινηματογραφήσει τις αντιδράσεις τους (Eaton, 1979, σ. 40-53). Έτσι, δημιουργούσε την πραγματικότητα που περιέγραφε. Όχι μόνο επέφερε σύγχυση στα όρια των κινηματογραφικών ειδών και δημιούργησε μαζί με τους αυτόχθονες φίλους του μια σειρά από ταινίες που αποκαλέστηκαν «εθνομυθοπλασίες», αλλά εγκατέλειψε, μέσα στα όρια του ντοκιμαντέρ, το νηφάλιο λόγο που, σύμφωνα με τον Nichols (1991, σ. 3), συνιστά το κύριο χαρακτηριστικό του είδους (Colleyn, 2005, σ. 113). Αυτό που τον διακρίνει είναι ο συνδυασμός της καλλιτεχνικής αφήγησης με την επιστημονικά τεκμηριωμένη εθνογραφία. Πρόκειται για μια αισθητική σύνθεση που χρησιμοποιήσε με μεγάλη επιτυχία στις εθνομυθοπλασίες του, όπως στους *Τρελοί Άρχοντες* (1954), *Jaguar* (1957-1967), *Εγώ, Ένας Μαύρος* (1958), *Η Ανθρώπινη Πυραμίδα* (1959), οι οποίες μαζί με το *Χρονικό ενός Καλοκαιριού* (1960) συνιστούν τον πυρήνα της δημιουργικής του δουλειάς, όπου προσπάθησε να ενσωματώσει τη δική του υποκειμενικότητα στις ανθρωπολογικές του διερευνήσεις (Grimshaw, 1997, σ. 46-47).

Οι Τρελοί Άρχοντες αφορούν τη μετανάστευση των Songhay και Zerma από τον Νίγηρα στην αποικιακή Χρυσή Ακτή (τη σημερινή Γκάνα), εστιάζοντας αποκλειστικά στις εκεί κοινωνικο-πολιτισμικές προσαρμογές της κοινότητας των Zabrama (Songhay και Zerma). Πρόκειται –όπως φαίνεται από το σημείωμα στην αρχή της ταινίας– για μια συνάντηση του παραδοσιακού με το σύγχρονο από όπου γεννιέται μια νέα θρησκεία, η αίρεση των Hauka. Στην ταινία, ο Rouch καταγράφει τους πιστούς Hauka, να καταλαμβάνονται από πνεύματα των αποικιοκρατών διοικητών και να επιτελούν ένα δράμα-στοχασμό γύρω από τις Αρχές της αποικιοκρατίας (Rouch, Marshall and Adams, 2003, σ. 188). Τους βλέπουμε να σφάζουν ένα σκύλο, να τον μαγειρεύουν και να τον τρώνε, να βαδίζουν μπρος-πίσω, να χορεύουν βίαια, να βγάζουν αφρούς από το στόμα, και να γελοιοποιούν την ευρωπαϊκή συμπεριφορά –ιδιαίτερα την στρατιωτική συμπεριφορά των Γάλλων και Άγγλων– με αποτέλεσμα αρκετοί ακαδημαϊκοί να θεωρήσουν την εμφάνιση των Hauka στον Νίγηρα το 1925 ως μια μορφή πολιτισμικής αντίστασης στο γαλλικό αποικιοκρατικό ζυγό (Stoller, 1992, σ. 145). Πράγματι, καθώς η αίρεση των Hauka δεν ήταν τίποτα περισσότερο από μια αναπαράσταση της αποικιοκρατικής εξουσίας, μετά την ανεξαρτησία σταμάτησαν πια να υπάρχουν (Rouch and Fulchignoni, 2003, σ. 163). Ο Rouch ερμηνεύει το τελετουργικό των Hauka με ψυχολογικούς όρους, ως μια καθαρτική εμπειρία που απελευθερώνει την εχθρότητα κατά της

αποικιοκρατικής κυβέρνησης, επιτρέποντάς τους, όπως φαίνεται στο τέλος, να κοροϊδέψουν τους Ευρωπαίους την Κυριακή προκειμένου να επιστρέψουν στις καθημερινές τους υποτακτικές δραστηριότητες (Heider, 1976, σ. 40). Έτσι, συμπεριέλαβε σκηνές που έδειχναν παράλληλα την καθημερινή τους εργασία στην πόλη, καθώς η «συναισθηματική δομή» αυτής της αστικής τελετουργικής αίρεσης παρουσιάζεται αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την καθημερινή εμπειρία των συμμετεχόντων ως αποικιοκρατούμενων υποκειμένων (MacDougall, 1998 [1978], σ. 188). Η ταινία συνδέει τα σύνθετα θέματα της αποικιοκρατίας, της ανεξαρτησίας και της οντολογίας της έκστασης, προκαλώντας ανοικτά την αυταρχική αλαζονεία της Δυτικής «ματιάς» (Stoller, 1992, σ. 158-160).

Με τους *Τρελούς Άρχοντες*, ο Rouch άρχισε να απομακρύνεται από τον αμιγώς περιγραφικό κινηματογράφο και να στρέφεται σε μια περισσότερο συνθετική προσέγγιση της δομής των γεγονότων. Έχοντας παρακολουθήσει επανειλημμένως ένα τελετουργικό, συνειδητοποίησε πως μπορούσε να κομματιάσει τις σημαντικές πλευρές και να τις προσεγγίσει ως θεατρική αφήγηση (Feld, 2003, σ. 5). *Οι Τρελοί Άρχοντες* εκφράζουν ξεκάθαρα τόσο την ανθρωπολογική άποψη του τελετουργικού ως δραματολογίας όσο και την έννοια της ανθρωπολογικής ταινίας ως αφηγηματικής διήγησης. Η ταινία καταφεύγει σε κινηματογραφικές τεχνικές για να εξυπηρετήσει τις ερμηνευτικές της ανάγκες ενώ παράλληλα διατηρεί την υποκειμενική αίσθηση της πλοκής και χρησιμοποιεί το μοντάζ για να αναφερθεί σε συμβολισμούς (Feld, 2003, σ. 17). Χρησιμοποιώντας με μεγάλη ρευστότητα μια κάμερα στο χέρι, ο Rouch καταγράφει τα γεγονότα με μια αμεσότητα που μας δημιουργεί την αίσθηση πως είμαστε εκεί, μετατρέποντας την κάμερα από ένα παθητικό όργανο καταγραφής σ' έναν ενεργητικό φορέα διερεύνησης του κόσμου (Loizos, 1993, σ. 46). Έτσι, αντί να προσποιείται πως δεν είναι εκεί, ο σκηνοθέτης βρίσκεται μέσα στη δράση. Όλοι όσοι είναι παρόντες ανήκουν στην ίδια στιγμή, στο ίδιο μέρος, και εμπλέκονται μεταξύ τους. Για τον Rouch η κινηματογράφηση των τελετουργικών δαιμονοληψίας ήταν εξ ανάγκης μια εμπειρία αλληλεπίδρασης επειδή η έκσταση και η δαιμονοληψία ήταν αποτέλεσμα των αλληλεπιδράσεων μεταξύ όλων όσων συμμετείχαν (Colleyn, 2005, σ. 114). Στην ταινία, τα μέλη της αίρεσης σκηνοθέτησαν από μόνα τους το συλλογικό τους ντελίριο και προχώρησαν στην ερμηνεία μιας φαντασιακής αναπαράστασης που είναι ταυτόχρονα «εκτός ελέγχου» και «σε τάξη» (Eaton, 1979, σ. 74).

Η ταινία προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και πολλοί Αφρικανοί και Ευρωπαίοι τον πίεσαν να την καταστρέψει, κάτι που ο ίδιος αρνήθηκε. Αντίθετα, την υποστήριξε όχι μόνο για την εθνογραφική της ελιγκριότητα

αλλά, κυρίως, επειδή το περιεχόμενό της επικεντρώνεται στο ανακάτεμα των πολιτισμών και των ψυχολογικών κυρίως συνεπειών της αποικιοκρατίας. Η ταινία δεν κατασκευάζει την αφρικανική κουλτούρα ως ένα διακριτό, ανεπηρέαστο από τη δυτική επαφή, χώρο (Eaton, 1979, σ. 6-7). Πολλοί Ευρωπαίοι ύμνησαν την ταινία για τις τεχνικές της αρετές, τις συγκλονιστικές εικόνες και τη διείσδυση σ' έναν κόσμο που σπάνια έχει βιωθεί από τους Δυτικούς. Όμως, *Οι Τρελοί Άρχοντες* περιέχουν πολλές εικόνες και λίγες εξηγήσεις. Έτσι, η απουσία ενός επεξηγηματικού πλαισίου συνιστά κατά τον Stoller (1992, σ. 153) την μεγαλύτερη αδυναμία της, καθώς η πυκνή αφήγηση περισσότερο συμπληρώνει την εικόνα παρά τα κενά (Heider, 1976, σ. 40), με αποτέλεσμα το σχόλιο-επώδός του Rouch πάνω στη δράση της ταινίας, αν και προσθέτει στο δράμα, να μην εξηγήει πολλά (Loizos, 1993, σ. 48).

Στην πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, την *Εγώ, Ένας Μαύρος*, ο Rouch καταπιάνεται με πολλά από τα θέματα που προσέγγισε στους *Τρελούς Άρχοντες*, όπως η μετανάστευση στις πόλεις, η επαφή αποικιοκρατών και αποικιοκρατούμενων, τα αποτελέσματα της αποικιοκρατίας, η προλεταριοποίηση (Eaton, 1979, σ. 8). Όπως και στους *Τρελούς Άρχοντες*, θέτει, μέσα από τη σύνθεση του κινηματογραφικού πειραματισμού και μιας αντιρατσιστικής πολιτικής, το ζήτημα του αντίκτυπου του ευρωπαϊκού ρατσισμού στους Αφρικανούς, καθώς επίσης και των αντιδράσεών τους στην ευρωπαϊκή αποικιοκρατία (Feld, 2003, σ. 8). Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η ταινία «αντιπροσώπευε κάτι το καινούργιο στον κινηματογράφο, όσον αφορά τη σχέση μεταξύ των λευκών και των μαύρων. Στην πραγματικότητα, επικεντρώνεται στον Oumarou Ganda, με τον οποίο συνδέθηκα στενά και μοιράσαμε τα όνειρά μας στην ταινία. Η ταινία είναι το αποτέλεσμα της συνάντησης δύο ανθρώπων. Ήταν η πρώτη φορά που ένας μαύρος μιλούσε στον κινηματογράφο και μιλούσε για τη δική του ζωή ή μάλλον για εικόνες της δικής του ζωής» (Rouch and Taylor, 2003, σ. 139-140).

Η *Εγώ, Ένας Μαύρος* συνιστά μια προσπάθεια *ανάμιξης της μυθοπλασίας με την πραγματικότητα*, ακολουθώντας την καθημερινή ρουτίνα τριών νέων ανδρών από τον Νίγηρα που δουλεύουν ως εργάτες στο Abdijan, στην Ακτή του Ελεφαντοστού. Και οι τρεις υιοθετούν ψευδώνυμα διάσημων σταρ του κινηματογράφου, κάτι που έχει εξηγηθεί ως ένας τρόπος για να αντεπεξέλθουν στην εκεί ζωή τους, καθιστώντας έτσι τα ενδιαφέροντα της ταινίας, αν όχι τη μορφή της, παρόμοια με αυτά στους *Τρελούς Άρχοντες* (Eaton, 1979, σ. 8). Η μυθοπλασία και η πραγματικότητα ανακατεύονται καθώς οι πρωταγωνιστές υιοθετούν ρόλους γκάν-

γκστερ, του Eddie Constantine και του Edward G. Robinson, στα στενά και τα μπαρ όπου σκοτώνουν την ώρα τους. Αυτό όμως που γίνεται σαφές στην ταινία είναι πως η μυθοπλασία δεν είναι απλά μυθοπλασία: μετατρέπεται σε πραγματικότητα κατά τη διαμόρφωση της συνείδησης (MacDougall, 1998 [1989], σ. 111). Η *Εγώ, Ένας Μαύρος* προσφεύγει στη μυθοπλασία προκειμένου να αποκαλύψει γεγονότα: άνδρες που είναι πραγματικά οικονομικοί μετανάστες παίζουν τους οικονομικούς μετανάστες και δημιουργούν χαρακτήρες που είναι βγαλμένοι από τη ζωή στο δρόμο όπου και ζουν οι ίδιοι. Προς το τέλος της ταινίας, εμείς οι θεατές δεν είμαστε σίγουροι γύρω από την καθαρότητα της αντίθεσης γεγονότος / μυθοπλασίας (Loizos, 1993, σ. 53). Σύμφωνα με τον Rouch, «η μυθοπλασία είναι ο μόνος τρόπος για να διεισδύσεις στην πραγματικότητα – τα μέσα της Κοινωνιολογίας παραμένουν εξωτερικά. Στην ταινία ήθελα να δείξω μια αφρικανική πόλη, το Treichville. Είδα μια ιστορία με χαρακτήρες, τις περιπέτειές τους, τα όνειρά τους. Και δεν δίστασα να εισαγάγω τις διαστάσεις του φανταστικού, του μη πραγματικού – όταν ένας χαρακτήρας ονειρεύεται πως παίζει μποξ τότε παίζει μποξ ... Το όλο πρόβλημα είναι να διατηρήσεις μια ειλικρίνεια απέναντι στο θεατή, να μην κρύβεις ποτέ το γεγονός πως πρόκειται για μια ταινία» (στο Eaton, 1979, σ. 8).

Η ταινία εισάγει δύο κύριες καινοτόμες ιδέες, τη *χρήση του αυτοσχεδιασμού* για να διεισδύσει βαθύτερα στις πραγματικές ζωές των ανθρώπων, σε συνδυασμό με τη *χρήση της φωνής του υποκειμένου*, που απευθύνεται στο κοινό σε πρώτο πρόσωπο, αντικαθιστώντας τον συμβατικό απρόσωπο σχολιασμό. Τα κύρια θέματα της ταινίας είναι η ανασφάλεια, η επιθυμία, η μοναξιά, τα χαμένα όνειρα, η σύγκρουση με τους πλούσιους και τους δυνατούς, η εναλλαγή της δουλειάς με την ξεκούραση. Βλέπουμε πώς ζουν, τι τρώνε, τι δουλειές κάνουν, πώς περνούν τον ελεύθερο χρόνο τους. Το πιο σημαντικό όμως είναι πως όλα αυτά τα ακούμε από τους ίδιους και πως δεν μιλούν μόνο για το ποιοι είναι και το πώς ζουν αλλά επίσης για το ποιοι θα ήθελαν να είναι και πώς θα ήθελαν να ζουν, ζητήματα που δεν συζητιόνταν στις γραπτές εθνογραφίες εκείνης της εποχής (Loizos, 1993, σ. 50). Έτσι, η ταινία καθιστά προσιτό στο κοινό έναν εσωτερικό κόσμο που αλληλεπιδρά με την πραγματικότητα που καταγράφει ο σκηνοθέτης (MacDougall, 1998 [1978], σ. 193). Συνεχίζοντας την τακτική που υιοθέτησε στο *Jaguar*, ο Rouch, δίνει φωνή στους ίδιους τους Αφρικανούς και τους ζητά να σχολιάσουν άμεσα πάνω στη συμπεριφορά τους, τις δράσεις τους, τις αντιδράσεις τους (Feld, 2003, σ. 62). Τους πρόβαλε την κόπια εργασίας της ταινίας και τους προκάλεσε να αυτοσχεδιάσουν δικούς τους διάλογους και σχόλια ως μια αυθόρμητη αντίδραση απέναντι

στις ερμηνείες τους αλλά και στο μοντάζ που ο ίδιος είχε κάνει (Feld, 2003, σ. 17).⁵ Το αποτέλεσμα είναι μια ταινία όπου ο θεατής σπάνια αισθάνεται τον σκηνοθέτη, καθώς οι χαρακτήρες εκρήγνυνται με τους εαυτούς τους (Barnouw, 1974, σ. 254). Η μέθοδος αυτή έδωσε μια ονειρική διάσταση στην ταινία και δημιούργησε σύγχυση στους περισσότερους θεατές. Όμως για τον Rouch, η επιτυχία της ταινίας βρισκόνταν στη σκόπιμη προσπάθειά της να είναι υποκειμενική και να αφήσει τους Αφρικανούς να απεικονίσουν το δικό τους φαντασιακό κόσμο την ώρα που κινηματογραφούνταν μέσα στα συμφραζόμενα της πραγματικής τους κατάστασης (Feld, 2003, σ. 6). Ο Rouch αναφερόμενος εξ αρχής στη διαδικασία της κινηματογράφησης και αποκαλύπτοντας πως η ταινία είναι αυτοσχέδια, με «χαρακτήρες», σπάει τους δεσμούς του με το ρεπορτάζ και την τεκμηρίωση. Μας προσκαλεί να καταλάβουμε τον πραγματικό κόσμο αντιβαίνοντας την ρεαλιστική παράδοση του ντοκιμαντέρ, καταφέροντας όμως να μας προσφέρει μεγαλύτερη διορατικότητα από αυτή που θα μπορούσε να επιτύχει η κινηματογράφηση ενός ρεαλιστικού ρεπορτάζ (Loizos, 1993, σ. 52).

Οι ιδέες που ο Rouch επεξεργάστηκε στην *Εγώ, Ένας μαύρος* αλλά και στην *Ανθρώπινη Πυραμίδα* αποκρυσταλλώθηκαν στο *Χρονικό ενός Καλοκαιριού*, όπου ο Rouch συνεχίζει να διερευνά το πώς κάποιος μπορεί να κινηματογραφήσει αυτό που για τους ανθρώπους και την πολιτισμική τους κατάσταση είναι υποκειμενικά πραγματικό. Η ταινία παρουσιάστηκε ως μια έρευνα στις ζωές μιας ομάδας Παριζιάνων το καλοκαίρι του 1960 και συνδυάζει τις τεχνικές του δράματος, της μυθολογίας, της πρόκλησης, και της στοχαστικής κριτικής που είχε αναπτύξει στις προηγούμενες ταινίες του. Γυρίστηκε στο Παρίσι σε συνεργασία με τον κοινωνιολόγο Edgar Morin και ήταν η πρώτη ταινία που αφορούσε τη δική του κοινωνία. Ο Rouch ήταν υπεύθυνος για την κινηματογράφηση, και ο Morin για την επιτόπια έρευνα και την οργάνωση των συμμετεχόντων (Feld, 2003, σ. 7). Ο Rouch συνδύασε τις ιδέες που είχε δανειστεί από τον Flaherty μ' εκείνες του θεωρητικού Vertov –συμμετοχική παρατήρηση, ανατροφοδότηση, σκηνοθεσία της πραγματικότητας, σύλληψη της αυτοσχέδιας ζωής, μοντάζ για θεματική υποκειμενική αλήθεια, ενεργητικός ρόλος της κάμερας, απόκλυψη της διαδικασίας κατασκευής του έργου και της επιρροής του σκη-

5. Καθώς η ταινία γυρίστηκε χωρίς ήχο, με μια παλιά Bell & Howell που έπρεπε να γυρίζει κάθε 25'', δεν υπήρχαν προτάσεις μεγαλύτερες των 25''. Αυτό δόμησε την αφήγηση (Rouch & Taylor, 1991, στο Feld, 2003, σ. 140).

νοθέτη σε αυτό (Feld, 2003, σ. 14)– και μετέτρεψε τα άτομα που κινηματογραφούσε σε συνεργάτες. Ως εκδήλωση σεβασμού στον Verton, αποκάλεσαν την τεχνική τους *cinéma vérité*, μεταφράζοντας το *kino-pravda* (σινε-αλήθεια) και αντηχώντας τον *Άνθρωπο με την Κινηματογραφική Μηχανή*, ως προς το γεγονός πως συνιστούσε μια συλλογή πειραμάτων στην αναζήτηση της αλήθειας⁶ (Barnouw, 1974, σ. 254). Ο Rouch αντλεί από τον Verton την έννοια της διαδικασίας, την ιδέα πως η αλήθεια ή η πραγματικότητα μιας ταινίας είναι πάντα κοινωνικά κατασκευασμένη (Feld, 2003, σ. 14). Η πρώτη σκάνς της ταινίας, κατά την οποία οι σκηνοθέτες μαζί με την Μαρσελίν συζητούν για το πώς θα γίνει η κινηματογράφιση, θα αποτελέσει ένα μεγάλο ρήγμα στην παράδοση της «αόρατης», άφωνης και αδήλωτης επεξεργασίας της κινηματογραφικής διαδικασίας (Loizos, 1993, σ. 60). Το *Χρονικό* συνιστά ένα νέο πείραμα στον «κινηματογράφο – αλήθεια», όρος που χρησιμοποιείται σκόπιμα στην αρχή της ταινίας για να αποστασιοποιηθεί από κάθε αφελή εμπειρική ιδέα πως η κάμερα καταγράφει «την» αλήθεια, όπως αυτή ξετυλίγεται μπροστά μας. Μας κάνει να σκεφτούμε πως κάτι πραγματικό, κάτι που προέρχεται από τον αληθινό κόσμο θα αποκαλυφθεί μέσω της κάμερας (Loizos, 1993, σ. 56). Είναι ίσως η πρώτη ταινία που στράφηκε από την εξωτερική κινηματογράφιση ενός παθητικού κόσμου σ' αυτό που ο Rouch αποκαλεί «*πρόκληση*», τη διαδικασία κατά την οποία ο σκηνοθέτης δημιουργεί τις συνθήκες για να συμβούν πράγματα έτσι ώστε, όταν στη συνέχεια κινηματογραφηθούν, να παρέχουν την καταγραφή της έρευνας. Το αποτέλεσμα είναι η «πραγματικότητα» να δημιουργείται από την ίδια τη διαδικασία της έρευνας και την πράξη της κινηματογράφισης (Loizos, 1997, σ. 92). Ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της μεθόδου –που η διερεύνησή της προσφέρει μια προσέγγιση στην οποία η μαρτυρία μετατρέπονταν σε αφήγηση, σε μια εξωτερίκευση του εσωτερικού χώρου (MacDougall, 1998 [1989], σ. 111)– αποτελεί η σκηνή του μεσημεριανού. Σ' αυτήν, ο Rouch ρωτά έναν από τους Αφρικανούς φοιτητές αν γνωρίζει τι σημαίνουν οι αριθμοί στο τατουάζ του μπράτσου της Μαρσελίν – γνωρίζοντας πως ο Αφρικανός δεν ήξερε πολλά για

6. Το *Χρονικό* ενός Καλοκαιριού όπως και ο *Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (1929) του Verton αντιπροσωπεύουν μια προσπάθεια να δώσουν μορφή σε μια ιδέα. Ο Rouch ενδιαφερόταν κυρίως για τα προσωπικά και φιλοσοφικά προβλήματα της έρευνας και τα πιθανά αποτελέσματα της κινηματογράφησής της. Ενδιαφερόταν επίσης για τη μορφή. Αλλά τα ερωτήματα γύρω από τις μορφικές πλευρές της δομής προέρχονται περισσότερο από το ενδιαφέρον του για τον εαυτό παρά από εκείνο του Verton για τη διαδικασία (Ruby, 2000, σ. 171).

το Ολοκαύτωμα. Αυτή η σκηνή μας λέει κάτι και για τους δύο συμμετέχοντες. Ο Rouch αποκαλεί τις στιγμές αυτές *ciné trance*⁷ και επιχειρηματολογεί πως η κάμερα δεν καταγράφει αλλά μετατρέπει την πραγματικότητα κατά τρόπο που να είναι αποκαλυπτική για τον πολιτισμό. Επιπλέον, ισχυρίζεται πως ολόκληρη η πράξη της κινηματογράφησης μετατρέπει όποιον συμμετέχει, συμπεριλαμβάνοντας και το συνεργείο (Rouch, 1978 [1971], στο Ruby, 2000, σ. 247). Έτσι, μέσα από τον πειραματισμό του με το νέο ελαφρύ κινηματογραφικό φορητό εξοπλισμό και την άμεση κινηματογράφηση, ανακαλύπτει πως η κάμερα έχει τη δύναμη να προκαλεί στους ανθρώπους μια συμπεριφορά που δεν είναι τυπική στην καθημερινή τους ζωή, με αποτέλεσμα να δει το *cinéma vérité* ως ένα μέσο απελευθέρωσης των ανθρώπων (Barsam, 1973, σ. 301).

Η ταινία σχετίζεται με τις απαρχές του όρου *cinéma vérité* προκειμένου να αναφερθεί σε μια διαδικασία, μια οπτική αισθητική και μια κινηματογραφική τεχνολογία. Επιπροσθέτως, κάποιοι την εξέλαβαν ως μια ιδεολογία της αυθεντικότητας. Όμως στα συμφραζόμενα των πειραματισμών του *Χρονικού ενός Καλοκαιριού* το *cinéma vérité* σήμαινε: 1) ταινίες που αποτελούνταν από μία λήψη, χωρίς ερμηνείες ούτε σενάριο, 2) συμμετοχή ανθρώπων που δεν είναι ηθοποιοί οι οποίοι δρουν σε φυσικά, αυθόρμητα πλαίσια, 3) χρήση ενός ελαφριού, φορητού, ηχητικά συγχρονικού εξοπλισμού, 4) κινηματογράφηση που ο κινηματογραφιστής έχει την κάμερα στο χέρι και αλληλεπιδρά, και 5) τεχνικές κινηματογράφησης με ελάχιστο τεχνητό φως (Feld, 2003, σ. 7). Η ταινία απαιτούσε την επαναδιαπραγμάτευση των υπαρχόντων συμβάσεων που όριζαν τους κανόνες και τους ρόλους του σκηνοθέτη, του κοινού και του υποκειμένου. Ο σκηνοθέτης μετατρέπονταν σ' έναν διαμεσολαβητή της «αλήθειας», το υποκείμενο κρινόταν από τα λόγια και τις πράξεις του και ο θεατής καλούνταν να σηκώσει ένα βαρύ ερμηνευτικό φορτίο (de Brigard, 1975, σ. 68).

Το *Χρονικό ενός Καλοκαιριού* άσκησε μεγαλύτερη επιρροή στους σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας παρά στους ανθρωπολόγους και τους μετέπειτα σκηνοθέτες του εθνογραφικού κινηματογράφου. Παρόλα αυτά εκφράζει ένα από τα κύρια ορόσημα στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ

7. Μια διαφοροποιημένη κατάσταση συνείδησης κατά την οποία τα υποκείμενα αποκάλυπτον συνειδητά τον πολιτισμό τους με τρόπους που δεν είναι προσιτοί στον ερευνητή όταν η κάμερα είναι κλειστή, δημιουργώντας «κινηματογραφικούς ανθρώπους» (Ruby, 2005, σ. 112), και αντιπροσωπεύοντας κατά τον MacDougall μια μορφή εθνογραφικού διαλόγου (1998, σ. 113).

(Loizos, 1993, σ. 56), αποκαλύπτοντας το μεθοδολογικό μυστήριο της εθνογραφίας, χωρίς όμως καμία άλλη εθνογραφική ταινία να έχει ανταποκριθεί σ' αυτήν την πρόκληση (Heider, 1976, σ. 61). Σύμφωνα με τον Ruby, αντιπροσωπεύει, μαζί με τις φωτογραφικές και κινηματογραφικές μελέτες των Bateson και της Mead τη δεκαετία του 1930 στο Μπαλί, τις *απαρχές μιας αναστοχαστικής οπτικής ανθρωπολογίας* (2000, σ. 172), ειθέτοντας τη μεθοδολογία μέσα στο κινηματογραφικό κείμενο (2000, σ. 156). Ο Rouch συνέβαλε στο μετασχηματισμό του εθνογραφικού κινηματογράφου (de Brigard, 1975, σ. 56-57) και προώθησε τον κινηματογράφο ως μέσο για την εθνολογία. Η επιρροή του ως σκαπανέα του είδους στους κατοπινούς σκηνοθέτες είναι μεγάλη και μπορεί να συνοψιστεί σε τέσσερις ιδέες: 1) συνεργασία με τα υποκείμενα, 2) ανάδειξη των φωνών τους στις ταινίες, 3) ελευθερία να διαμορφώσουν τα όνειρα και τις φαντασίες τους, 4) εισαγωγή ενός τρόπου ντοκιμαντέρ που δεν ήταν τεκμηρίωση-ρεαλισμός (Loizos, 1993, σ. 64).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αυτό που το έργο του Rouch καθιστά σαφές και που έχουν από καιρό θίξει μελετητές του εθνογραφικού κινηματογράφου είναι πως αν ο κινηματογράφος πρόκειται να συνεισφέρει καλύτερα στην ανθρωπολογία θα πρέπει να το κάνει χρησιμοποιώντας τις ιδιότητές του, δημιουργώντας ένα σύστημα σημασίας παράλληλο μ' αυτό της γραπτής εθνογραφίας, όπου μια ταινία δεν θα συνιστά είτε μια αισθητική είτε μια επιστημονική επιτέλεση, αλλά μια αρένα αναζήτησης (MacDougall, 1975, σ. 122). Παρόμοια θέση διατυπώνει και ο Ruby λέγοντας πως ο κινηματογράφος θα πρέπει να θεωρείται ένα μέσο επικοινωνίας με τη δυναμική να επικοινωνήσει την ανθρωπολογική γνώση μ' ένα παράλληλο και όχι λιγότερο σημαντικό τρόπο με τον γραπτό λόγο. Ως εκ τούτου, υποστηρίζει πως θα πρέπει να ξεπεραστεί η πολιτισμική μας προδιάθεση να θεωρούμε τον κινηματογράφο ως τέχνη, ως μαζική επικοινωνία και ως αντικειμενικό καταγραφέα της πραγματικότητας, και να τον δούμε ως έναν αφηγηματικό μηχανισμό που έχει την ικανότητα να επικοινωνεί ανθρωπολογικές ιστορίες γύρω από τον πολιτισμό (Ruby, 1989, σ. 13-16). Εκεί άλλωστε έγκειται και η σημασία των ταινιών του Rouch και του Marshall: έχοντας ως στόχο να καταγράψουν ανθρώπινες σχέσεις και όχι μόνο στοιχεία για μελλοντική ανάλυση, δεν κατέγραψαν απλά γεγονότα στις ταινίες τους, αλλά κατασκεύασαν ένα κινηματογραφικό λόγο. Η ανθρωπολογική αξία των ταινιών τους δεν βρίσκεται στο εθνογραφικό τους περιεχόμενο το

οποίο μπορεί να συνοψιστεί ή να αναπαραχθεί στην ανθρωπολογική γραφή, ούτε και στη φυσική επίκληση ανθρώπων και τόπων που η συγγραφή σπάνια καταφέρει, αλλά στην κινηματογραφικά δημιουργημένη κατανόηση των αισθημάτων, του νου, των επιθυμιών, των σχέσεων, και των αμοιβαίων αντιλήψεων των συμμετεχόντων (MacDougall, 1998 [1995], σ. 67). Έτσι, αν ο εθνογραφικός κινηματογράφος θέλει να ληφθεί σοβαρά υπόψη ως ανθρωπολογία, δεν θα πρέπει να περιορίζεται σε επεξηγηματικές χρήσεις ή να προσπαθεί να μεταφράσει ανθρωπολογικές έννοιες σε εικόνες ή να εμβολιάζει μοντέλα τηλεοπτικής δημοσιογραφίας με ανθρωπολογικά θέματα. Αντίθετα, θα πρέπει να αποκρυσταλλωθεί μέσα σ' ένα θεωρητικό πλαίσιο που να αξιολογεί εκ νέου τους ανθρωπολογικούς στόχους. Ως εκ τούτου, μια πληρέστερη χρήση των ιδιοτήτων των οπτικών μέσων θα έχει ως επακόλουθο οι ανθρωπολόγοι να διευρύνουν τους τρόπους γνώσης τους, επανεξετάζοντας πιο σοβαρά τις κατηγορίες της ανθρωπολογικής γνώσης, τόσο σε σχέση με την επιστήμη όσο και με τα αναπαραστατικά συστήματα του κινηματογράφου (MacDougall, 1997, σ. 285-288). Αντί, λοιπόν, να απορρίπτουμε εξ ολοκλήρου τις υπάρχουσες κινηματογραφικές μορφές του ντοκιμαντέρ και της μυθοπλασίας, θα ήταν καλύτερα να τις προσαρμόσουμε ή να τις χρησιμοποιήσουμε με νέους τρόπους, και να εκμεταλλευτούμε ολόκληρο το φάσμα των εν δυνάμει σχέσεων, τεχνικών και θεωριών του μέσου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Asch T., 1992, «The ethics of ethnographic film-making», στο P. I. Crawford and D. Turton (επιμ.), *Film as ethnography*, Manchester, Manchester University Press.
- Balikci A., 1975, «Φίλμ και πολιτισμική ανασύσταση», στο Γ. Νικολακάκης (επιμ.), *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ*, Αθήνα, Αυγόκωτος.
- Banks M. and Morphy H. (επιμ.), 1997, *Rethinking visual anthropology*, New Heaven and London, Yale University Press.
- Barnouw E., 1974, *Documentary. A history of the non-fiction film*, Oxford, Oxford University Press.
- Barsam R. M., 1992 [1973], *Non fiction film. A critical history*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Calder-Marshall A., 1963, *The innocent eye: The life of Robert Flaherty*, London, W. H. Allen.
- Collier J. Jr., 1988, «Visual anthropology and the future of ethnographic film», στο J. R. Rollwagen (επιμ.), *Anthropological filmmaking*, Chur, Harwood Academic Publishers.
- Colleyn J. P., 2005, «Jean Rouch: an anthropologist ahead of his time», *American Anthropologist*, 107 (1), σ. 112-115.

- Crawford P. I. and Turton I. (επιμ.), 1992, *Film as ethnography*, Manchester, Manchester University Press.
- de Brigard E., 1975, «Η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ», στο Γ. Νικολακάκης (επιμ.), *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ*, Αθήνα, Αυγόκωτος.
- de Heusch L., 1962 [1988], «The cinema and social science: A survey of ethnographic and sociological films», *Visual Anthropology*, 1 (2), σ. 99-156.
- Eaton M. (επιμ.), 1979, *Anthropology, reality, cinema. The films of Jean Rouch*, London, BFI.
- Feld S. (επιμ.), 2003, *Ciné ethnography. Jean Rouch*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- Feld S., 1989, «Themes in the cinema of Jean Rouch», *Visual Anthropology*, 2 (3-4), σ. 223-249.
- Flaherty R., 1950, «Robert Flaherty talking», στο R. M. Manvell (επιμ.), *Cinema 1950*, London, Pelican.
- Fuchs P., 1988, «Ethnographic film in Germany: An introduction», *Visual Anthropology*, 1 (3), σ. 217-233.
- Gardner R., 1969, «A chronicle of the human experience: Dead Birds», στο L. Jacobs (επιμ.), *The documentary tradition*, New York and London, Norton.
- Ginsburg F., 2005, «Dans le bain avec Rouch: A reminiscence», *American Anthropologist*, 107 (1), σ. 109-111.
- Goldsmith W., 1972, «Ethnographic film: definition and exegesis», *PIEF Newsletter of the American Anthropological Association*, 3 (2), σ. 1-3.
- Grimshaw A., 1997, «The eye in the door: anthropology, film and the exploration of interior space», στο M. Banks and H. Morphy (επιμ.), *Rethinking visual anthropology*, New Heaven and London, Yale University Press.
- Heider K. G., 1976, *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press.
- Heider K. G., 1972, *The Dani of West Irian: An ethnographic companion to the film Dead Birds*, Andover, Mass., Warner Modular Publications.
- Hockings P. (επιμ.), 1975 [2003], *Principles of visual anthropology*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Jacobs L. (επιμ.), 1979, *The documentary tradition*, New York and London, Norton.
- Klima G., 1988, «Filming as teleological process», στο J. R. Rollwagen (επιμ.), *Anthropological filmmaking*, Chur, Harwood Academic Publishers.
- Loizos P., 1997, «First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films», στο M. Banks and H. Morphy (επιμ.), *Rethinking visual anthropology*, New Heaven and London, Yale University Press.
- Loizos P., 1993, *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness, 1955-1985*, Manchester, Manchester University Press.
- Macdonald K. and Cousins M., 1996, *Imagining reality: The Faber book of documentary*, London, Faber and Faber.
- MacDougall D., 1998, *Trancultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- MacDougall D., 1995, «Visual anthropology and the ways of knowing», στο *Trancultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press.

- MacDougall D., 1994, «Whose story is it?», στο L. Taylor (επιμ.), *Visualizing theory. Selected essays from V.A.R 1990-1994*, New York and London, Routledge.
- MacDougall D., 1989, «The subjective voice in ethnographic film», στο *Trancultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- MacDougall D., 1978, «Ethnographic film: failure and promise», στο *Trancultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- MacDougall D., 1976, «Prospects of the ethnographic film», στο B. Nichols (επιμ.), *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press.
- MacDougall D., 1975, «Beyond observational cinema», στο P. Hockings (επιμ.), *Principles of visual anthropology*, The Hague, Mouton Publishers.
- Malinowski B., 1922, *Argonauts of the Western Pacific*, London, Routledge.
- Marshall J., 1993, στο J. Ruby (επιμ.), *The cinema of John Marshall*, Philadelphia.
- Martinez W., 1992, «Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship», στο P. I. Crawford and D. Turton (επιμ.), *Film as ethnography*, Manchester, Manchester University Press.
- Nichols B., 1994, «The ethnographer's tale», στο L. Taylor (επιμ.), *Visualizing theory. Selected essays from V.A.R 1990-1994*, New York and London, Routledge.
- Nichols B., 1991, *Representing reality*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Nichols B., 1981, *Ideology and the image*, Bloomington, Indiana University Press.
- Νικολακάκης Γ. (επιμ.), 1998, *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Stoller P., 1992, *The cinematic griot. The ethnography of Jean Rouch*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Rollwagen J. R. (επιμ.), 1988, *Anthropological filmmaking*, Chur, Harwood Academic Publishers.
- Rotha P., 1983, *Robert J. Flaherty: A biography*, (επιμ.) Jay Ruby, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Rouch J. and Taylor L., 1991 [2003], «A life on the edge of film and anthropology», στο S. Feld (επιμ.), *Ciné ethnography. Jean Rouch*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- Rouch J. and Fulchignoni E., 1989 [2003], «Ciné- Anthropology», στο S. Feld (επιμ.), *Ciné ethnography. Jean Rouch*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- Rouch J., Marshall J. and Adams J. W., 1978 [2003], «Les maitres fous, The lion hunters, and Jaguar», στο S. Feld (επιμ.), *Ciné ethnography. Jean Rouch*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- Rouch J., 1974, «Η κάμερα και ο άνθρωπος», στο Γ. Νικολακάκης (επιμ.), *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Rouch J., 1971 [1978], «On the vicissitudes of the self», *Studies in Visual Communication*, 5 (1), σ. 2-7.
- Ruby J., 2000, *Picturing culture. Explorations of film and anthropology*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

- Ruby J., 1989, «The teaching of visual anthropology», στο P. Chiozzi (επιμ.), *The teaching of visual anthropology*, Firenze, Editrice Il Sedicensimo.
- Ruby J., 1975, «Is an ethnographic film a filmic ethnography?», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2 (2), σ. 104-111.
- Taylor L. (επιμ.), 1994, *Visualizing theory. Selected essays from V.A.R 1990-1994*, New York and London, Routledge.
- Tomaselli K. G., 1992, «Myths, racism and opportunism: film and TV representations of the San», στο P. I. Crawford and D. Turton (επιμ.), *Film as ethnography*, Manchester, Manchester University Press.
- Weinberger E., 1994, «The camera people», στο L. Taylor (επιμ.), *Visualizing theory. Selected essays from V.A.R 1990-1994*, New York and London, Routledge.
- Wiley D., Cancel R., Pflugrad D., Elkiss T. H. and Campbell A., 1982, *Africa on film and videotape 1960-1981: A compendium of reviews*, African Studies Center, Michigan State University, East Lansing.