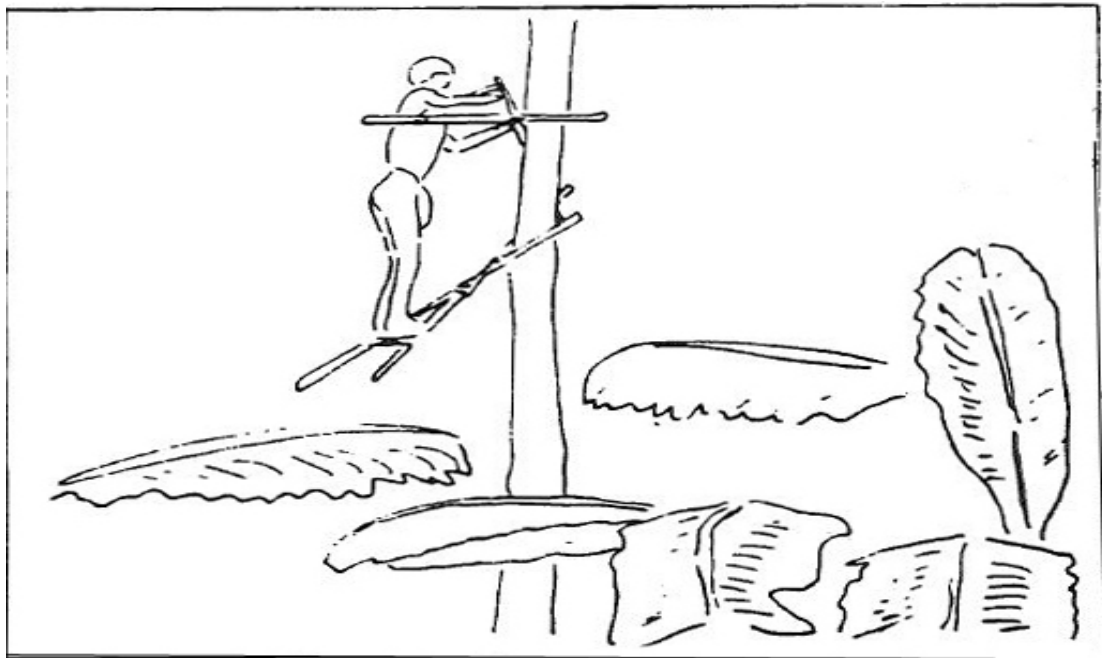


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΗΣ ΠΡΟΪΟΝΤΩΝ ΚΑΙ
ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

Σχεδίαση ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ με τη μέθοδο των
σχεδιασμάτων

ΤΖΕΡΜΠΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ



ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Παναγιώτης Κυριακούλάκος (επιβλέπων)

Φλωρεντία Οικονομίδου (μέλος)

Μόδεστος Σταυράκης (Καθηγητής)

Ερμούπολη, Φεβρουάριος 2010

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
1. ΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ	8
1.1 ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ	9
1.2 ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΔΙΑΧΡΟΝΙΑΣ	18
1.3 Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ (ΒΕΡΤΟΒ, ΦΛΑΧΕΡΤΥ)	27
2. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ	43
2.1 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ	44
2.2 ΕΚΘΕΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ	54
2.3. Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΩΝ	65
3. ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΤΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΩΝ	73
3.1 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΜΙΑΣ ΣΩΜΑΤΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ	74
3.2. ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΤΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΩΝ ΣΕ ΜΙΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ	89
3.3 ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΤΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ	99
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	116
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	121

1. ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η παρούσα εργασία διαπραγματεύεται τη σχεδίαση ταινιών τεκμηρίωσης ανθρωπολογικού και εθνολογικού περιεχομένου με τη βοήθεια της μεθόδου των σχεδιασμάτων. Η μέθοδος εντάσσεται στις μεθόδους υλοποίησης ταινιών τεκμηρίωσης – ντοκιμαντέρ και παρουσιάζεται αναλυτικά. Συζητείται τέλος η επίπτωση που έχει η επιλογή της μεθόδου των σχεδιασμάτων στην τελική σκηνοθεσία ενός ντοκιμαντέρ.

2. ΣΤΟΧΟΙ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

2.1 Επισκόπηση της θεωρίας

Στη θεωρητική προσέγγιση του θέματος παρατίθενται ορισμοί και επιχειρείται να δοθεί ένα στέρεο θεωρητικό υπόβαθρο για όλες τις έννοιες που αναλύουμε. Σε πρώτη φάση παρουσιάζονται βασικοί ορισμοί των ταινιών τεκμηρίωσης, των επιστημών της ανθρωπολογίας και της εθνογραφίας και το αντικείμενο μελέτης τους, καθώς και το συνδυασμό των παραπάνω εννοιών με παράγωγο αυτών το ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ. Κατηγοριοποιούνται έπειτα τα είδη των ταινιών τεκμηρίωσης και αναλύεται κάθε κατηγορία ντοκιμαντέρ, ενώ συγχρόνως αναφέρονται βασικοί εκπρόσωποι και η συμβολή τους.

2.2 Το αντικείμενο σχεδίασης ντοκιμαντέρ

Παρουσιάζονται οι επιδιώξεις και στόχοι του ντοκιμαντέρ κατά τη διαδικασία σχεδίασης του. Πραγματοποιείται διαχωρισμός του ντοκιμαντέρ από τις μυθοπλαστικές ταινίες και αναφέρονται επιμέρους χαρακτηριστικά τους όπως και πιθανοί συνδυασμοί τους. Γίνεται επίσης αναφορά στις λειτουργίες του εθνογραφικού φιλμ, στο ρόλο της παρατήρησης, στις ειδικές κινηματογραφικές διαδικασίες (επιβράδυνση και επιτάχυνση) και που αποσκοπεί η καθεμία.

2.3 Κατανόηση των μεθοδολογιών κινηματογράφησης

Η κατανόηση των διάφορων τρόπων μελέτης της ανθρώπινης στάσης και χειρονομίας είναι βασικοί για την εισαγωγή στη μεθοδολογία της εθνογραφικής

ταινίας σε γενικό και ειδικό επίπεδο. Σε γενικό επίπεδο αναφέρουμε και αναλύουμε τις δυο βασικές μεθόδους υλοποίησης ανθρωπολογικής και εθνογραφικής ταινίας, την έκθεση και την εξερεύνηση. Σε ειδικό επίπεδο εστιάζουμε το ενδιαφέρον σε τρεις κατευθυντήριες γραμμές που είναι α) οι υλικές τεχνικές β) σωματικές τεχνικές και γ) τελετουργικές τεχνικές και αναλύουμε ιδιαίτερα τις σωματικές τεχνικές.

2.4 Κατανόηση της μεθόδου των σχεδιασμάτων

Ως μέθοδος των σχεδιασμάτων ορίζεται η επαναληπτική διαδικασία -το επαναληπτικό γύρισμα στο ίδιο σημείο (χώρος και χρόνος) με στόχο να αποκαλυφθούν νέα στοιχεία και διεργασίες, που υπερεκτιμήσαμε ή αγνοήσαμε. Η μεθοδολογία και το θεωρητικό τους πλαίσιο γίνονται κατανοητά μέσα από την ανάλυση ενός παραδείγματος που συνδυάζει μια τελετουργική με μια σωματική τεχνική.

2.5 Συσχέτιση σχεδίασης με υλοποίηση ταινίας

Η υλοποίηση της ταινίας σχετίζεται πρωτίστως με τη σχεδίαση της όπως κάθε προϊόν που παράγεται και διανέμεται στην αγορά. Λαμβάνοντας ως εφαρμογή ένα άλλο παράδειγμα, που αφορά τη κινηματογραφία μιας χειροτεχνικής δραστηριότητας, αναλύουμε τη σημασία της διείσδυσης του κινηματογραφιστή στο κινηματογραφούμενο περιβάλλον για την γνωριμία και επαφή με την κοινωνική ομάδα, όπου μόνο με λήψη βίντεο (με πολλαπλές εγγραφές αντί για αρχικές γραπτές σημειώσεις) επιτυγχάνεται καλύτερη προσέγγιση του αντικειμένου της κινηματογράφησης.

3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗΣ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Αρχικά από το θέμα της εργασίας εντοπίστηκαν οι έννοιες που θα μας απασχολούσαν στην πορεία της. Έγινε προσπάθεια να δοθούν ορισμοί επιστημονικά και τεκμηριωμένα. Συγκεντρώνοντας τις πρώτες έννοιες δημιουργήθηκε η αρχική δομή των κεφαλαίων και των περιεχομένων τους.

Αναζητήθηκε σχετική βιβλιογραφία η οποία στο μεγαλύτερο ποσοστό της ήταν ξενόγλωσση (αγγλικά, γαλλικά) και ειδικά στο μεθοδολογικό κομμάτι ήταν μόνο στα γαλλικά, κάτι που ήταν αρκετά χρονοβόρο και αποτέλεσε τροχοπέδη στη κατανόηση του θέματος καθώς δεν υπήρχε μεγάλη άνεση με τη γλώσσα. Για το λόγο αυτό χρειάστηκε να συνεργαστώ σε περαιτέρω επεξεργασία με μεταφράστρια για να

οικειοποιηθώ τις έννοιες και τη γλώσσα και να προχωρήσω. Όλα τα κεφάλαια εξελίσσονταν παράλληλα ώστε να έχω μια γενική εικόνα κάθε φορά που προέκυπταν νέες πληροφορίες. Στην αρχική δομή της εργασίας είχαν υπολογιστεί 5 κεφάλαια εκτός εισαγωγής και συμπερασμάτων. Το ένα από αυτά στη πορεία αφαιρέθηκε και το άλλο τροποποιήθηκε.

Το κεφάλαιο που αφαιρέθηκε, εισήγαγε χορομετρικές έννοιες, την κινηματογράφηση της κίνησης ενός ανθρώπου ατομικά και στο σύνολο, το χορό ως έκφραση ενός έθνους και τι συμπεράσματα λαμβάνουμε απόλα αυτά για τη προσωπικότητα του ατόμου και τα ήθη και έθιμα ενός λαού. Αυτό θα αποτελούσε ένα ιδανικό παράδειγμα εφαρμογής της μεθόδου των σχεδιασμάτων καθώς η κίνηση και κυρίως ο χορός, καθότι είναι αυτοσχέδια τέχνη, προσφέρεται για συνεχόμενες επαναληπτικές λήψεις. Στο τελευταίο κεφάλαιο που τροποποιήθηκε αντί για σχεδίαση και υλοποίηση ταινίας μικρού μήκους, πραγματοποιήθηκε ανάλυση μιας ήδη υπάρχουσας για να κατανοηθεί καλύτερα η μέθοδος των σχεδιασμάτων.

4. ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΑΙΝΙΑΣ ΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η ταινία που επιλέχτηκε είναι συνδυασμός και των τριών κατευθυντήριων γραμμών που αφορούν τις μεθόδους εστίασης του ενδιαφέροντος στο ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ, έτσι ώστε να μπορούν να κατανοηθούν πλήρως μέσα σε μια εφαρμογή σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο.

Χρησιμοποιείται η μέθοδος των σχεδιασμάτων για να υλοποιηθούν πολλαπλά βίντεο που θα βοηθήσουν στην δημιουργία της τελικής ταινίας και μέσα από τα οποία φαίνεται ξεκάθαρα τι συμβαίνει με αυτή τη μέθοδο και πού βοηθάει τον σκηνοθέτη. Εφόσον ο κινηματογραφιστής βιώνει μια διερευνητική κινηματογραφική εμπειρία και δεν έχουμε πληροφορίες από προφορικό λόγο και συνεχόμενη άμεση παρατήρηση, πρόκειται για ταινία εξερεύνησης με συνεργασία των κινηματογραφούμενων προσώπων. Πλήρης και αναλυτική είναι η περιγραφή των διαδικασιών και του καταμερισμού της εργασίας, των υλικών που χρησιμοποιούνται και των συνθηκών εργασίας των κινηματογραφούμενων προσώπων.

5. ΔΟΜΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία χωρίζεται σε τρία κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται ο βασικός ορισμός των ταινιών τεκμηρίωσης - ντοκιμαντέρ, μια βασική κατηγοριοποίηση του και οι βασικοί εκπρόσωποι του κάθε

είδους, η διαφορά του από τη μυθοπλασία και τα χαρακτηριστικά που δανείζεται από αυτή. Ως ποιο βαθμό η μυθοπλαστική παρέμβαση είναι επιτρεπτή για να έχουμε ένα αξιόπιστο ντοκιμαντέρ. Στη συνέχεια δίνεται ο ορισμός της ανθρωπολογίας, της εθνογραφίας, τα είδη της ανθρωπολογίας, όπως και το αντικείμενο μελέτης τους. Δίνεται ορισμός του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ, των κατηγοριών του και τι διαπραγματεύεται αυτό. Γίνεται μια ιστορική αναδρομή για τη σχέση ανθρωπολογίας και κινηματογράφου, τις τάσεις και τους πρωτοπόρους του είδους. Γίνονται γνωστές οι επιδιώξεις και στόχοι του πρώιμου εθνογραφικού κινηματογράφου, οι διάφορες θεωρίες μοντάζ με έμφαση στην επικρατέστερη του Βερτόφ, και πως επηρέασαν οι τεχνολογικές εξελίξεις το ντοκιμαντέρ όπως η εισαγωγή του ήχου και η κίνηση της κάμερας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναφέρονται και αναλύονται οι μέθοδοι με τις οποίες σχεδιάζεται και υλοποιείται το ανθρωπολογικό και το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ, δηλαδή η έκθεση και η εξερεύνηση των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων και οι διαφορές των δύο βασικών μεθόδων κινηματογράφησης μεταξύ τους.

Παρουσιάζονται η επιβράδυνση και η επιτάχυνση ως ειδικές κινηματογραφικές διαδικασίες και η χρησιμότητα τους όπως και οι κύριες λειτουργίες του εθνογραφικού φιλμ. Γίνεται λόγος για τους διάφορους τρόπους μελέτης των στάσεων του σώματος και των χειρονομιών καθώς και τη σπουδαιότητα της άμεσης παρατήρησης, του μόνιμου στοιχείου της εικόνας και της οριοθέτησης της κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας. Αναφέρεται η σημασία της κινητικότητας της γωνίας λήψης στη ταινία παρατήρησης, τα μειονεκτήματα και πλεονεκτήματα της σταθερής γωνίας λήψης και η ευριστική λειτουργία της κινητικότητας της γωνίας λήψης.

Ειδικά για το ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ έχουμε εστίαση του ενδιαφέροντος μας πάνω σε τρεις κυρίαρχες κατευθυντήριες γραμμές, οι οποίες περιγράφονται συνοπτικά: α) τις σωματικές τεχνικές β) τις τελετουργικές τεχνικές και γ) τις υλικές τεχνικές.

Στη συνέχεια δίνεται ο ορισμός της μεθόδου των σχεδιασμάτων ως ειδική κατηγορία των μεθόδων εξερεύνησης και αναλύονται τα χαρακτηριστικά στοιχεία της μεθόδου.

Στο τρίτο κεφάλαιο δίνονται παραδείγματα ταινιών ντοκιμαντέρ ώστε να κατανοηθεί η μέθοδος εστίασης στις σωματικές τεχνικές. Στη συνέχεια αναλύεται μια ταινία ως εφαρμογή, έτσι ώστε να συνδεθεί η μέθοδος των σχεδιασμάτων με τη γενική

μεθοδολογία σχεδίασης των ντοκιμαντέρ και να γίνουν κατανοητά τα θεωρητικά στοιχεία. Τέλος αναλύεται μια ταινία που εφαρμόζει τη μέθοδο των σχεδιασμάτων για ομαλή διεξόδου του κινηματογραφιστή στο κινηματογραφούμενο περιβάλλον. Η ταινία αποτελεί διερευνητική κινηματογραφική διαδικασία με προσωπική έρευνα του κινηματογραφιστή, εφαρμογή και ανάλυση της έννοιας του προφιλμισμού¹. Επίσης αποτελεί συνδυασμό και των τριών μεθοδολογιών εστίασης, δηλαδή των κατευθυντήριων γραμμών του ντοκιμαντέρ, που αναφέρθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο (υλικές, σωματικές, τελετουργικές).

6. ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΟΥ ΓΝΩΣΤΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Στο τέλος της μακρόχρονης ενασχόλησης μου με το θέμα μπορώ να συνοψίσω τη προσωπική μου συμβολή στα εξής κύρια σημεία:

- Πρωτότυπη σύνθεση των υφισταμένων ερευνών στο τομέα.
- Μετάφραση σημαντικών κομματιών ήδη υπάρχουσας έρευνας, που δεν υπήρχαν σε άλλη γλώσσα εκτός από τα γαλλικά.
- Τέθηκαν τα θεμέλια για να υλοποιηθεί μια ταινία μικρού ή μεγάλου μήκους με τη μέθοδο των σχεδιασμάτων.
- Δόθηκε όλο το σχετικό θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στις ταινίες τεκμηρίωσης.
- Κατανοήθηκε η συσχέτιση της επιλογής της μεθόδου σχεδιασμάτων με τη κινηματογραφική σκηνοθεσία.

Θέλω να πιστεύω, ότι με την ανάγνωση της παρούσας εργασίας, ο ερευνητής του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ θα έχει τα εφόδια για να προχωρήσει στην επιλογή ερευνητικών θεμάτων έχοντας αποκτήσει πολύ καλή γνώση της σημερινής κατάστασης στον τομέα.

¹ Προφιλμισμός: Απόδοση του όρου pro-filmique που δηλώνει την αυτό-σκηνοθεσία των κινηματογραφούμενων προσώπων όταν αντιλαμβάνονται τη παρουσία της κάμερας.

1. ΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αναφέρεται στις βασικές έννοιες που θα μας απασχολήσουν σχετικά με τον εθνολογικό κινηματογράφο. Οι έννοιες αυτές εξετάζονται τόσο στο συγχρονικό τους πεδίο, δηλαδή τι σήμαιναν για αυτούς που τις επινόησαν αρχικά, όσο και στη διαχρονική τους εξέλιξη, τονίζοντας τις διαφοροποιήσεις που αναπτύχθηκαν με το πέρασμα των χρόνων. Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της ιστορικής ανάγνωσης του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ είναι η αποδοχή από μέρους των εθνολόγων της πανταχού παρούσας μυθοπλασίας ως αναπόφευκτου στοιχείου της εθνογραφικής ταινίας. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην πρακτική εφαρμογή των εννοιών αυτών από δύο σημαντικούς πρωτοπόρους του κινηματογράφου του πραγματικού: Βερτόφ και Φλάχερτυ.

1.1 ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Η λέξη ντοκιμαντέρ προέρχεται από τη λέξη ντοκουμέντο που σημαίνει έγγραφο που χρησιμεύει ως αποδεικτικό στοιχείο, ως τεκμήριο. Έτσι λοιπόν το ντοκιμαντέρ κατά κάποιο τρόπο τεκμηριώνει την ύπαρξη του ανθρώπου και των δραστηριοτήτων του.

Προσεγγίζει τους ανθρώπους που είναι είτε κοντά μας είτε μακριά, με μία διαδικασία που προσπαθεί να διερευνήσει τη θέση του καθενός μας στο κόσμο. Συνήθως αγγίζει ευαίσθητα θέματα, κοινωνικά και μη.

Το ντοκιμαντέρ είναι ο κινηματογράφος που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και δεν χρησιμοποιεί παραδοσιακά στοιχεία μυθοπλασίας. Αυτό που τον διαχωρίζει από την μυθοπλασία είναι ότι καταγράφει την πραγματικότητα ενώ η μυθοπλασία την δημιουργεί από την αρχή.

Παρόλα αυτά, ο κινηματογραφιστής επιλέγει κάποια πράγματα έστω και ασυνείδητα, όπως π.χ. τη γωνία λήψης. Επίσης επιλέγει την ηθική άποψη με την οποία προσεγγίζει την αλήθεια, γι αυτό και δεν υπάρχει τελείως αντικειμενικό ντοκιμαντέρ. Οι ντοκιμαντερίστες προσπαθούν να συλλάβουν την πραγματικότητα εκείνη την στιγμή που εκδηλώνεται ή να μας ταξιδέψουν σε στιγμές που εκδηλώθηκε στο παρελθόν. Επίσης το ντοκιμαντέρ μπορεί να είναι διατύπωση σκέψεων για την πραγματικότητα μπροστά στην κάμερα.

Το ντοκιμαντέρ μπορεί να αποτελέσει μέσο πολιτικής στράτευσης, μέσο συνειδητοποίησης του κόσμου και των επιπέδων της πραγματικότητας, δραστικό μέσο παρατήρησης, ποιητική εμπειρία του κόσμου.

Μπορούμε να προσδιορίσουμε το ντοκιμαντέρ σαν την δραματουργική και αισθητική δημιουργία ξεκινώντας από την πραγματικότητα, μέσα από ένα φακό.

Κάποια ντοκιμαντέρ είναι αντιγραφή της πραγματικότητας και κάποια άλλα περιέχουν έντονα δραματουργικά στοιχεία. Η σκηνοθεσία μπορεί να αποτελεί προδοσία της πραγματικότητας ή όχι και απλά ο κινηματογραφιστής να δουλεύει με αφετηρία την πραγματικότητα.

Όσον αφορά στο μοντάζ έχουμε δύο διαφορετικές απόψεις: αυτή του Αϊζενστάιν, στο ντοκιμαντέρ *Que viva Mexico*, και αυτή του Κάουφμαν, ο οποίος δεν ήθελε να ακούσει καθόλου για το μοντάζ. Στην πραγματικότητα είναι ένα αισθητικό εργαλείο

πολύ σημαντικό, προσδιορίζει την μουσικότητα της αφήγησης, ανεξάρτητα από την μουσική της ταινίας, το μοντάζ δημιουργεί την μουσικότητα με την αλληλουχία των εικόνων. Πίσω από το μοντάζ του Αϊζενστάιν υπάρχει η ευκαιρία να σκεφτούμε τις εικόνες. Αυτό ήθελε να κάνει ο Αϊζενστάιν, να μετατρέψει την αίσθηση σε σκέψη πάνω στην πραγματικότητα.

Το ντοκιμαντέρ δεν είναι εύκολο στην διανομή αλλά πάντα υπάρχουν άνθρωποι που ενδιαφέρονται να ανακαλύψουν τον κόσμο. Το ντοκιμαντέρ είναι ένας τρόπος να γνωρίσεις τον κόσμο.

Χρησιμοποιούνται συνεντεύξεις, προφορικά και οπτικά ντοκουμέντα από παρατήρηση και έρευνα, ατάκες και δημοσηφίσματα τα οποία επιλέγονται και τοποθετούνται ανάλογα, ώστε να δοθεί το κατάλληλο μήνυμα. Ο σκηνοθέτης έχει την δική του προοπτική με την οποία «γυρίζει» το φιλμ.

Τα ντοκιμαντέρ προσπαθούν να παρουσιάσουν πληροφορίες που στηρίζονται στην πραγματικότητα για τον κόσμο εκτός της ταινίας. Για να πιστέψουμε πως μια ταινία είναι ντοκιμαντέρ, κοιτάμε συνήθως κάποια χαρακτηριστικά για να δούμε αν τα πρόσωπα, τα γεγονότα, οι πληροφορίες και τα μέρη που παρουσιάζονται είναι πραγματικά. Για να παρουσιάσει πραγματολογικό υλικό το ντοκιμαντέρ βρίσκει κάποιες μεθόδους. Ο κινηματογραφιστής μπορεί να καταγράψει τα γεγονότα όπως είναι πραγματικά αλλά μπορεί να δίνει και πληροφορίες με άλλους τρόπους όπως διαγράμματα κτλ. Ανάλογα σε ποιο βαθμό έχει σκηνοθετήσει ο ντοκιμαντερίστας γεγονότα θεωρείται το ντοκιμαντέρ λιγότερο ή περισσότερο αυτούσιο και αξιόπιστο. Συχνά ο ντοκιμαντερίστας καταγράφει ένα συμβάν δίχως σενάριο και σκηνοθεσία και μπορεί να προσέχει τη θέση της κάμερας, ελέγχει το μοντάζ, αλλά δεν λέει στα πρόσωπα που κινηματογραφούνται πως να φερθούν και πως να σταθούν ή μπορεί να μην επιλέγει χώρο και φωτισμό. Τότε δεν έχουμε μεγάλη παρέμβαση.

Αν η παρέμβαση εξυπηρετεί την παρουσίαση των πληροφοριών, τότε ως ένα βαθμό είναι επιτρεπτή και νόμιμη και από τους θεατές και από τους κινηματογραφιστές.

Επιπλέον, κάποιες φορές οι σκηνοθετημένες και οι τονισμένες σκηνές ενισχύουν την αξία της ταινίας ως ντοκουμέντο και μεγαλώνουν την αξιοπιστία της.

Επομένως αν σκηνοθετηθούν κάποιες σκηνές και γεγονότα για την κάμερα, δεν σημαίνει πως το ντοκιμαντέρ αυτό ανήκει στη σφαίρα της μυθοπλασίας.

Πολλές φορές έχουν αμφισβητηθεί τα ντοκιμαντέρ για την πραγματολογική τους αξιοπιστία είτε από παραποίηση χρονολογικής σειράς είτε από άλλες τροποποιήσεις που παραπλανούν τους θεατές και τους δίνουν λάθος πληροφορίες.

Τα ντοκιμαντέρ μπορούν να εκφράσουν γνώμες, να παρουσιάσουν λύσεις προβλημάτων αλλά έχουν χρησιμοποιηθεί και για να πείσουν. Αν παίρνει κάποια θέση ένα ντοκιμαντέρ δεν μετατρέπεται σε μυθοπλασία, απλά στρατεύεται και εκφράζει πεποιθήσεις κάποιου συνόλου ή ενός ατόμου. Ακόμα και τότε για να μας πείσει ο κινηματογραφιστής παρουσιάζει αξιόπιστα στοιχεία από την πραγματικότητα και αποδείξεις. Επομένως η οποιαδήποτε μεροληψία που μπορεί να το διακατέχει δεν αλλάζει την αξιοπιστία του ως ντοκουμέντο.

Σε αντίθεση με το ντοκιμαντέρ μια ταινία μυθοπλασίας παρουσιάζει φανταστικά πρόσωπα, τόπους και γεγονότα χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν έχει καμία σχέση με την επικαιρότητα. Οι μυθοπλαστικές ταινίες συνδέονται συχνά με την επικαιρότητα, σχολιάζοντας τον πραγματικό κόσμο. Σε μια τυπική ταινία μυθοπλασίας τα συμβάντα είναι σκηνοθετημένα: έχουν σχεδιαστεί, έχουν προγραμματιστεί έχουν κινηματογραφηθεί πολλαπλές φορές. Πολλές φορές οι τρόποι παραγωγής των ήχων και των εικόνων δεν διαφοροποιούν ένα ντοκιμαντέρ από μια ταινία μυθοπλασίας.

ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ

Είναι η μελέτη του ανθρώπου και γενικά της ανθρωπότητας στο σύνολό της. Προέρχεται από τις λέξεις άνθρωπος και λόγος. Σχετίζεται με τις φυσικές επιστήμες και χωρίζεται σε φυσική ανθρωπολογία και πολιτισμική ανθρωπολογία (αρχαιολογία, τεχνολογία, εθνολογία, κοινωνιολογία).

Η βιολογική-φυσική ανθρωπολογία προσπαθεί να κατανοήσει τον άνθρωπο μέσα από την μελέτη της ανθρώπινης εξέλιξης και προσαρμοστικότητας, την γενετική, την βιολογία, το περιβάλλον, την ιατρική και την μελέτη των οστών όπως και την διατροφή.

Η κοινωνιο-πολιτισμική ανθρωπολογία (εθνολογία), είναι η επιστήμη που ερευνά τον πολιτισμό και την κοινωνική οργάνωση κάποιας ομάδας ανθρώπων, και την οικονομική και πολιτική της οργάνωση, θρησκεία, μυθολογία, συμβολισμό κτλ. Σχετίζεται με την ψυχολογική ανθρωπολογία, την λαογραφία, την θρησκευτική ανθρωπολογία, την ανθρωπολογία των μέσων.

Η γλωσσική ανθρωπολογία (γλωσσολογία) προσπαθεί να κατανοήσει τις διαδικασίες της ανθρώπινης επικοινωνίας προφορικής και μη, τις διαφοροποιήσεις στην γλώσσα

ανάλογα με την εποχή και τον τόπο, τις κοινωνικές χρήσεις της γλώσσας και την σχέση μεταξύ γλώσσας και πολιτισμού.

Η αρχαιολογία μελετά την σύγχρονη διανομή και μορφή των έργων τέχνης (με σκοπό να κατανοηθεί η διανομή και η μετακίνηση των αρχαίων πολιτισμών και η ανάπτυξη της οργάνωσης της ανθρώπινης κοινωνίας) και τις σχέσεις ανάμεσα στους πληθυσμούς και βοηθάει πολύ σε άλλους τομείς της ανθρωπολογίας.

ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Είναι το ντοκιμαντέρ που καταγράφει την ανθρώπινη ύπαρξη και την δραστηριότητα της στην κοινωνική ομάδα. Παρατηρεί, ερευνά και αναλύει την συμπεριφορά των ανθρώπων και την κουλτούρα τους, δηλαδή τις ενδυμασίες τους, τα ήθη και τα έθιμα τους, το πώς χρησιμοποιούν τον χώρο που ζουν, τα σύμβολα, τη γλώσσα τους, την διατροφή τους, την καθημερινότητα τους.

Το ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ, ανάλογα με το θέμα που έχει επιλέξει ο κινηματογραφιστής να δείξει, μπορεί να χωριστεί σε κατηγορίες (ανάλογες με αυτές της ανθρωπολογίας).

- Ανθρωποβιολογικό
- Γλωσσολογικό
- Εθνογραφικό (εθνολογικό)
- Αρχαιολογικό

Ακόμα πιο συγκεκριμένα κάποια θέματα που διαπραγματεύεται το ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ είναι:

- τέχνες, μουσική, χορός
- γενετική και φύλο
- θρησκεία, τελετουργίες, πνευματικές εργασίες
- περιβάλλον, βιολογία
- γεροντολογία και γεράματα
- γονείς και ανατροφή
- αναπηρία και άτομα με κινησιακές δυσκολίες και ασθένειες
- νοσοκόμηση και κοινωνική βοήθεια
- κοινωνιολογία και κοινωνική εργασία, κοινωνικές μάστιγες

- εγκληματολογία
- δικαιοσύνη
- επαγγέλματα, καριέρα
- λαογραφία και γιορτές
- διατροφή
- πολιτισμός και ιστορία των λαών

ΚΑΤΕΞΟΧΗΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΘΝΟΛΟΓΙΑΣ

Σκοπός της οργανωμένης λήψης εικόνων είναι να γίνουν αντιληπτά και να δημιουργηθούν τα όρια που διακρίνουν την ανθρωπότητα από την φύση, στην οποία ανήκει το ανθρώπινο όν ακόμα και αν δε γνωρίζει την θέση του εκεί. Επίσης, οι πρακτικές του ανθρώπου στο πλαίσιο των σχέσεων που δημιουργεί με τους ομοίους του και με το φυσικό περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται και διαθέτει.

Η ανακάλυψη της ξενικότητας του άλλου στην ανθρωπότητα μπορεί να δημιουργήσει αμφιβολίες για την προσωπική ταυτότητα, για την φύση και τις εκδηλώσεις της.

Με την καταγραφή από τον Renault, τριών νέγων που κάθονται στις φτέρνες τους και την περιγραφή μιας αγγειοπλαστικής τεχνικής έχουμε μια ενορχηστρωμένη επιχείρηση με σκοπό να εντοπιστούν οι ιδιαιτερότητες στην συμπεριφορά και να προαχθεί η συστηματική συγκριτική μελέτη των σωματικών στάσεων και κινήσεων.

Για να γίνει μελέτη με θέμα την μουσική σε όλους τους λαούς χρειάζονται τα παρακάτω τεκμήρια που θα μετέτρεπαν την εθνογραφία σε επιστήμη :

1. Τα μουσικά όργανα αυτών των λαών
2. Οι φωνογραφικές εγγραφές που θα μας έδιναν τους ήχους και τους μουσικούς σκοπούς
3. Οι χρονοφωτογραφίες που θα μας έδειχναν πως χρησιμοποιούνταν

Κατά τον Marey και τον Muybridge η κίνηση έπρεπε να ακινητοποιηθεί για να την προσεγγίσουν πιο αναλυτικά ενώ κατά τον Renault να γίνει το αντίθετο δηλαδή να αποκαταστήσουν την δυναμική της δράσης με τα όργανα που διέθεταν.

Έχοντας ένα μεγάλο αριθμό ταινιών που μπορούμε να συγκρίνουμε μεταξύ τους μπορούμε να δούμε πως η εθνολογία δημιουργήθηκε από την εθνοφωτογραφία.

Έτσι συγκροτούνταν αρχεία με σκοπό να ερμηνευτούν οι ανθρώπινες κοινωνίες και η οπτική γωνία του Renault πλησίαζε στην ηθολογία των ανθρώπων παρά σε μια άλλου είδους ανθρωπολογία που συσχετίζει τα πρόσωπα με τη κοινωνία.

Κατά τον Rouch έπρεπε να παρατηρηθούν και να μελετηθούν οι ανθρώπινες συμπεριφορές κατά τα διάφορα στάδια της ανθρωπότητας.

Η Ανθρωπολογική Εταιρεία ακολούθουσε την κατεύθυνση του Δαρβίνου περί καταγωγής και επιλογής των ειδών θέλοντας να τα περιγράψουν, να μετρήσουν ακριβώς και να ταξινομήσουν άτομα τα οποία εγγράφονταν σε κάποιο αριθμό φυλετολογικής τάξης.

Ο Andre Leroi Gourhan θεωρεί πως κάθε στάδιο συνιστά ξεχωριστό πολιτισμό και αντικαθιστά τους όρους του Morgan που στιγματίζουν έντονα και ιεραρχούν αυστηρά αντικαθιστώντας το «αγροτικός» στην θέση του « βάρβαρος» και το «βιομηχανικός» αντί για το «πολιτισμένος».

Το ιδιαίτερο αντικείμενο της εθνολογίας ήταν ίδιο με αυτό του κινηματογράφου, δηλαδή να προσδιοριστεί το ανθρώπινο είδος εντοπίζοντας όλες τις διαφορετικές ταυτότητες του, να γίνουν κατανοητά τα όρια του, οι διαφοροποιήσεις του, οι διάφορες εκφάνσεις με τις οποίες εκδηλώνονται η ένταξη και η κυριαρχία του στο φυσικό περιβάλλον, οι γενικές συνθήκες της προσαρμογής του και του τρόπου με τον οποίο κατανοεί τον κόσμο.

Ο Kahn καθώς αντιλαμβανόταν τους μετασχηματισμούς του πλανήτη και την έντονη νεωτερικότητα ήθελε να αιχμαλωτιστούν πριν είναι αργά οι δραστηριότητες και οι συμπεριφορές των ανθρώπων και των κοινωνιών που βρίσκονταν στα πρόθυρα της εξαφάνισης όπως και να υπάρχουν τεκμήρια για τις διάφορες μορφές πραγματικότητας ώστε οι λήπτες αποφάσεων να τις χρησιμοποιούν. Έτσι δημιουργήθηκε η σωστική εθνολογία.

Ο κινηματογράφος και η ανθρωπολογία έπρεπε να αποτελέσουν όργανα του συγκεκριμένου είδους μετάδοσης της πραγματικότητας που κατά πολλούς άγγιζε την τελειότητα. Ο Bruhnes καθώς ήταν γεωγράφος, ανέλαβε την επιχείρηση να αποτυπώσει σε φιλμ και φωτογραφίες τον κόσμο και να οργανώσει τα δεδομένα που θα συλλέξει.

Έτσι γυρίστηκαν πολλά μέτρα φιλμ για να αποτυπωθούν όλες οι εκφάνσεις της ζωής και οι όψεις της. Πόλεις και χωριά κινηματογραφήθηκαν, το φυσικό και δομημένο περιβάλλον, τα θρησκευτικά και πολιτικά δρώμενα. Έμφαση δόθηκε στην καθημερινότητα των προσώπων και τις δραστηριότητες τους. Αυτές οι αποστολές

έπρεπε να αποτελούνται από ειδικούς: φωτογράφο, γεωγράφο, εικονολήπτη (κινηματογραφιστή). Αν δεν υπήρχαν καθοδηγητές, τα συνεργεία απλά οδηγούνταν με την ευαισθησία και την αντίληψη τους για να θεωρήσουν κατάλληλα κάποια πράγματα.

Η προσοχή των κινηματογραφιστών είχε στραφεί στα πλαίσια και τις συνθήκες των μετασχηματισμών τις οποίες αντιλαμβάνονταν οι άνθρωποι της εποχής. Διέκριναν και εντόπιζαν ότι τους χρησίμευε στην παρατήρηση και προσπαθούσαν να το ερμηνεύσουν.

Καθώς άλλαζε ο αιώνας υπήρξαν αλλαγές σε γεωπολιτικό επίπεδο και γίνονταν προσπάθειες εδαφικής εκαθίδρυσης και επέκτασης.

Η εξερεύνηση και επεξήγηση του κόσμου ήταν επίτευγμα και οδηγούνταν όλοι προς τον αυστηρό καθορισμό του σύμπαντος έτσι ώστε να μην έχει κανένα άλυτο μυστήριο. Η προβληματική της κίνησης είχε τεράστια σπουδαιότητα, πράγμα το οποίο γνώριζαν όλοι οι τομείς. Η κίνηση κατά τον Deleuze εισερχόταν στο πολιτικό επίπεδο, στο εννοιολογικό και στην εικόνα. Ανακαλύπτεται: 1) η εικόνα- κίνηση από τον Bergson. Δεν είναι φωτογραφικό στιγμιότυπο αλλά δημιουργεί σχέσεις ανάμεσα στα μέρη ενός συνόλου και 2) η εικόνα – χρόνος η οποία εκφράζει την μεταβολή του όλου σε τέτοιο σημείο που τονίζεται η σχέση ανάμεσα στα αντικείμενα που το συνθέτουν. Υπάρχει μια πορεία προς το απροσδόκητο μέσα από μια κίνηση συνεχόμενης δημιουργίας και επινόησης.

ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η ανθρωπολογία ιδιοποιήθηκε αμέσως τον κινηματογράφο: έχουν ίδια προβληματική, αυτήν της παρατήρησης, της κατανόησης ανάμεσα στο επιμέρους και στο καθολικό.

Η εθνογραφία δεν είχε αντιμετωπιστεί ως ακριβής επιστήμη. Υπήρξαν όμως οπτικοακουστικές αποτυπώσεις των διάφορων πειραματισμών και δοκιμές συστηματικής παρατήρησης. Οι κινηματογραφιστές ήταν αντιμέτωποι με τον προβληματισμό των ανθρωπολόγων στην προσπάθεια τους να συλλάβουν την πολυμορφία του κόσμου. Τα εργαλεία τους τα προσάρμοζαν στα μέτρα των καινούργιων καταστάσεων που εξερευνούσαν.

Οι εικονολήπτες των αδελφών Lumiere ιχνηλατούσαν τα αξιοπερίεργα του πλανήτη με στόχο-αποστολή: «να ανοίξουν τους φακούς τους στον κόσμο» και έτσι επινόησαν το ντοκιμαντέρ με την προοπτική να παρουσιάσουν τον κόσμο και να τον κάνουν

προσιτό. Η αντικειμενικότητα του κινηματογραφικού βλέμματος, που είναι επίμονη διεκδίκηση του εθνογραφικού και του τεκμηριωτικού κινηματογράφου, στηρίζεται στην ιδέα πως το πρόσωπο, ή οποιοδήποτε άλλο όν, είναι ένα αντικείμενο παρατήρησης. Αν ισχύει κάτι τέτοιο, πρέπει να το μεταφέρουμε αυτούσιο, έτσι ώστε και η φύση του και η μορφή του να μην αλλοιώνονται από την μετατόπιση του στο χώρο. Η εθνογραφία θεωρούσε για πολύ τις κοινωνίες που υπόκεινται στο βλέμμα της, ως κοινωνίες χωρίς ιστορία, παγωμένες στα δεσμά μιας στατικής και καθηλωμένης παράδοσης, στην οποία οποιαδήποτε μεταβολή είναι σίγουρα εκφυλισμός.

Ο Edison έστειλε τους εικονολήπτες του για να παράξει μια σειρά ταινιών με θέμα τους χορούς του αρχιπελάγους Σαμόα, των Ινδιάνων και των Εβραίων. Το ζήτημα εκεί ήταν η διασκέδαση και η συσσώρευση υλικού για τα λαϊκά θέματα. Έπρεπε να αναπαρασταθούν οι δραστηριότητες, ο τρόπος διασκέδασης και οι τελετές των Πουέμπλο και των άλλων φυλών ώστε να επιτευχθούν απολύτως αξιόπιστες αποτυπώσεις, τις οποίες θα χρησιμοποιούσαν οι επόμενοι μελετητές.

Οι στοιχειώδεις συγκριτικά τεχνικές έθεταν τα όρια στις πρώτες προσπάθειες. Ο George Melies το 1898, θα κινηματογραφήσει το L'explosion και θα αναπαράγει εξ' ολοκλήρου το γεγονός. Αυθόρμητα γεννιέται η ιδέα αναδημιουργίας και ανασύστασης του γεγονότος, θέτοντας σε αμφισβήτηση τον νατουραλισμό και την αντικειμενικότητα που μπορεί να έχει η καταγραφή γεγονότων με κάποιο όργανο.

Οι τεχνικές βελτιώσεις και η αύξηση ευαισθησίας των φιλμ, διευκόλυναν τα άμεσα και εξωτερικά γυρίσματα. Τα πρώτα αξιοπερίεργα έχουν ξεπεραστεί και τα όρια του εξωτισμού είναι εμφανή. Στις ζωές του παρελθόντος προστίθεται μια τρίτη διάσταση που τις μετατρέπει σε αντικείμενα και ζωντανούς χαρακτήρες, παρότι έχει ολοκληρωθεί ο κύκλος ζωής τους. Αυτήν την διάσταση την δίνει η κίνηση, ο χώρος, το σώμα, ο ήχος και το χρώμα στις αναμνήσεις.

Όσον αφορά τα έργα και τις ημέρες του ανθρώπου, ο ρόλος του τυχαίου που οδηγεί τα γεγονότα στην μια ή στην άλλη κατεύθυνση, σπάνια εμφανίζεται στην ιστορική ανασύνθεση. Κατά την διεξαγωγή της δράσης, κρατάμε μόνο ότι δίνει την αιτιακή σχέση και οδηγεί στο σήμερα.

Με την κινηματογραφική εικόνα, μπορούμε να δούμε αντιφατικές κινήσεις, εικόνες που αστόχησαν και προθέσεις χωρίς κοινό. Το αυθόρμητο, η δοκιμαστική κίνηση

που σταματά και επαναλαμβάνεται από την αρχή, τα λόγια που μένουν στην μέση, τα βλέμματα που διασταυρώνονται ή χάνονται και τα νεύματα που αντιτίθενται και ανακατεύονται ασύνθετα μεταξύ τους. Όλο αυτό το απρόσμενο της ζωής αιχμαλωτίζεται και συντηρείται πάνω στο φιλμ. Με αυτόν τον τρόπο το παρελθόν αποκτά ύπαρξη. Αυτά τα ίχνη του χωροχρόνου, ζωντανά αρχεία, ανανεώνουν τα διαβήματα της ανθρωπολογίας και της ιστορίας.

Τα οπτικοακουστικά αρχεία λαμβάνονται σοβαρά υπόψη ως τεκμήρια και η νέα αξιολόγηση τους θα έχει αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνουμε άποψη και αντίληψη πάνω στην συλλογιστική της οπτικής ανθρωπολογίας ως γνωστικού τομέα. Η θέση που κατέχουν αυτά τα δεδομένα στην ανθρωπολογική έρευνα εξαρτάται από τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώνεται και εξετάζεται. Ο χρόνος ανέδειξε την σημασιολογική τους αξία και διαφέρει η σημερινή αποκρυπτογράφηση των παλιών εικόνων και ταινιών. Έχουμε ένα απεικονιστικό χώρο αναφοράς που συντίθεται από μαρτυρίες σε εικόνες και ήχους που μας μιλούν για γεγονότα και καταστάσεις απ' όλο τον κόσμο.

1.2 ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΔΙΑΧΡΟΝΙΑΣ

Με το πέρασμα του χρόνου η αντικειμενική παρατήρηση εμπλουτίζεται όλο και περισσότερο με στοιχεία μυθοπλασίας. Η διαρκής κατασκευή αναμεταδιδόμενων εικόνων και διαχεόμενων πληροφοριών απαιτεί μια ορισμένη διαδικασία ακρόασης και ανάγνωσης, απαιτεί να ενταχθεί η ίδια η φιλική εμπειρία σε πλαίσιο συγκεκριμένων καταστάσεων. Δεν είναι μόνο μια εξεζητημένη καλλιέργεια του βλέμματος και η εκμάθηση για το πως γίνονται τα πλάνα και οι σεκάνς για να φανεί η επιστήμη του μοντάζ. Πρέπει να βρεθούν ποια είναι τα δρώντα υποκείμενα με τις θέσεις και τις προθέσεις τους, εντός και εκτός θεατού πεδίου όσο και εκτός οπτικού πεδίου της εικόνας. Αυτά τα δρώντα υποκείμενα δεν είναι μόνο οι φορείς μηνύματος και όσοι συμβάλλουν στην κατασκευή και απεικόνιση και όσοι διοργανώνουν την διάδοση του, τις συνθήκες πρόσληψης του και τις περιστάσεις στις οποίες χρησιμοποιείται. Οι αποδέκτες του μηνύματος, όσοι ασχολούνται επαγγελματικά με την εικόνα, οι θεατές και οι τηλεθεατές, συμβάλλουν στην εξακρίβωση των νοημάτων που φέρει το μήνυμα, στην εξέλιξη και την τροποποίηση τους, στο πλαίσιο μιας συνεχόμενης δημιουργικής ερμηνευτικής διαδικασίας.

Καθώς παρατηρούμε και συμβουλευόμαστε παλιές εικόνες, η αρχική τους πρόθεση, αν την δούμε με σύγχρονη εμπειρία, αναδιευθετείται και μετασχηματίζεται ανάλογα με τα διαφορετικά συμφραζόμενα της ανάγνωσης τους. Η γωνία παρατήρησης και η συσχέτιση των διαφορετικών αντικειμένων που δείχνει η οθόνη, αποκαλύπτουν θέσεις στον κόσμο, προσανατολισμούς, κριτήρια αξιολόγησης και ιεραρχήσεις για την πραγματικότητα, όπως γίνεται αντιληπτή από τις τυχόν επιλογές που εκφέρονται ρητά.

Γύρω από την έκδηλη θέση από την στάση της κάμερας-μάτι, θα αναπτύσσεται στο εξής ένας ολοένα πιο σημαντικός προβληματισμός στο πλαίσιο γενικότερης διαδικασίας αξιολόγησης και κατανόησης του σκηνοθετημένου πραγματικού. Αυτό που ενδιαφέρει πολύ είναι η ικανότητα του σκηνοθέτη να αιχμαλωτίσει το βλέμμα του θεατή ώστε να τον κάνει να υιοθετήσει την αντικειμενική ή υποκειμενική οπτική γωνία, να ταυτιστεί με την πρόθεση που οδηγεί στην κινηματογράφηση ή να αποστασιοποιείται από αυτήν. Η τεχνική αποκτά ορισμένη πρόθεση, μετατρέπεται σε

γλωσσικό σύστημα και ξεκινά η συζήτηση ανάμεσα στον σκηνοθέτη, σε αυτούς των οποίων τις εικόνες αιχμαλωτίζει και σε αυτούς στους οποίους τις προβάλλει.

Ο κινηματογραφιστής του πραγματικού, είναι αυτόπτης μάρτυρας ενδεχομένως και αφηγητής οπωσδήποτε: τοποθετείται σ' ένα διαλογικό χώρο που πρέπει να συντάξει τα δεδομένα μιας συνομιλίας και όχι μόνο τα μέσα που χρησιμοποιεί ένας τρόπος άρθρωσης και εκφοράς. Το 1889 ο Friese Greene ζωντανεύει διαδοχικές λήψεις του Hyde Park με ρυθμό δέκα εικόνες ανά δευτερόλεπτο. Ο Williamson το 1900, ήταν δημιουργός ενός επίκαιρου, που ανέστηνε το γεγονός με δραματοποιημένη αφήγηση, πραγματοποιώντας έτσι το πρώτο προσχέδιο των ταινιών περιπέτειας. Έχουμε το πρώτο κινηματογραφικό αφήγημα. Αυτή η αφήγηση ενός πραγματικού γεγονότος θέτει το πρόβλημα της γνωστικής μεταφοράς. Ο πρώτος που εφάρμοσε την αρχή της διπλοτυπίας που εφαρμοζόταν ήδη στην φωτογραφία, ήταν ο Smith. Συνέδεσε τα πλάνα έτσι ώστε να εναλλάσσονται τα κοντινά με τα γενικά πλάνα μέσα στην ίδια σκηνή. Έτσι ανακαλύφθηκε η βασική αρχή του μοντάζ.

Οι άγγλοι κινηματογραφιστές έκαναν τα γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους ώστε να τους επιτρέπεται να γυρίζουν πολλές σκηνές χωρίς να χρειαστεί να καταφύγουν σε σκηνικά που πρέπει να τα ζωγραφίσουν. Αυτό τους ώθησε να ασχοληθούν με μια συγκεκριμένη αφηγηματική συνάρθρωση ενώ ο Melies χρησιμοποιούσε σταθερή κάμερα που έβλεπε μια σκηνή στην οποία οι ηθοποιοί πηγαινοέρχονταν. Μετέφερε έτσι στο κινηματογράφο αρχές τις θεατρικής σκηνοθεσίας.

Οι κινηματογραφιστές της Σχολής του Brighton, έθεταν σε κίνηση την μηχανή λήψης και το κινηματογραφικό μοντάζ έγινε πιο εκφραστικό, καθώς επινοούσαν και οργάνωναν πλάνα με διαφορετικά καδραρίσματα, που άρχισαν να εκφράζουν κάτι διαφορετικό ανάλογα με την συνάρθρωση και τη διάρκεια τους.

Τα κοντινά, τα αμερικάνικα και τα γενικά πλάνα διαδέχονταν το ένα το άλλο, ενώ εμφανίστηκε επίσης η ελλειπτική διατύπωση και οι πράξεις δείχνονταν στην συγχρονική τους διάσταση χωρίς να χρησιμοποιείται πια αποκλειστικά η γραμμική παρουσίαση τους.

Η κινηματογραφική αφήγηση αυτονομήθηκε, απέκτησε επίγνωση, θέλοντας να δείξει την πραγματική πρόθεση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της παρατήρησης. Το πως μεταδίδεται η σημασία είναι κάτι που αφορά και τα μυθιστορηματικά αφηγήματα

αλλά και τις περιγραφές πραγματικών καταστάσεων. Είναι σημαντικό να καταλάβουμε ποιο νόημα έχει η κατάσταση για τους πρωταγωνιστές της πως το αντιλαμβάνεται ο κινηματογραφιστής και τι απο αυτά φτάνει στο τέλος στο θεατή.

Επομένως για να διατυπωθεί ένας λόγος, μια γραμματική της κινηματογραφικής εικόνας, οι ανθρωπολόγοι όφειλαν να ακολουθήσουν τους κινηματογραφιστές. Οι δοκιμές τους επέτρεπαν στην οπτική ανθρωπολογία να μετατραπεί σε στοχασμό που αφορούσε την εικόνα και στη συνέχεια σε απεικονιστική άσκηση και γνωστική διαδικασία. Αυτές οι δοκιμές τους αφορούσαν την συγκρότηση ενός γλωσσικού συστήματος. Οι πρωτόγονοι κινηματογραφιστές που ενδιαφέρονταν για την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής τους, για την ανακάλυψη του κόσμου και τις μεταβολές που βρισκόνταν σε εξέλιξη, συνέβαλλαν καθοριστικά στην επεξεργασία μιας ειδικής κινηματογραφικής γλώσσας, η οποία δεν εμφανίστηκε από την αρχή των μυθοπλαστικών παραγωγών.

Οι μυθοπλαστικές παραγωγές αφορούσαν κυρίως θεατρικές και λογοτεχνικές αφηγηματικές συμβάσεις και μια κινησιολογική έκφραση των αισθημάτων και των σχέσεων. Η αναγκαιότητα που υπάρχει ήδη στην πραγματική δράση, θέτει στον κινηματογραφιστή το αναπόφευκτο ερώτημα της φιλμικής αφήγησης. Έτσι η κινηματογραφική γλώσσα θα εμφανιζόταν πρώτα απ' όλα ως αποτέλεσμα της τεκμηριωτικής απαίτησης και όχι της μυθοπλαστικής σύνθεσης.

Για την φιλμική σημασία του νοήματος σύμφωνα με τις εμπειρίες του Brighton, εφαρμόστηκαν οι δυο τρόποι μοντάζ δηλαδή το μοντάζ ως αφήγηση και το μοντάζ ως συναίσθημα. Ως αφηγηματική τεχνική διευθετεί σε λογική η χρονολογική τάξη τα πλάνα, σχηματίζοντας σεκάνς που αντιστοιχούν στις φάσεις στις οποίες αφηγούνται μια ιστορία καθώς συναρθρώνονται μεταξύ τους. Η ακολουθία των γεγονότων που δείχνονται στην οθόνη με έναν ορισμένο τρόπο, επιτρέπει την οργάνωση ενός δράματος μέσα από το οποίο ο θεατής θα καταλάβει την δράση και τα ανθρώπινα και κοινωνιολογικά κίνητρα της, το σύνολο των αιτιών και των αποτελεσμάτων, των συμπτώσεων και των υπολογισμένων κινήσεων που συνθέτουν το αφήγημα. Στόχος του μοντάζ ως συναισθηματική τεχνική δεν είναι να κάνει κατανοητή την εξέλιξη μιας ιστορίας, αλλά να δημιουργήσει στον θεατή μια συγκεκριμένη εντύπωση.

Τα καδραρίσματα, οι συγκλονιστικές εικόνες, οι κινήσεις, η ατμόσφαιρα, τα φώτα, τα χρώματα ή οι ήχοι, δημιουργούν μια σχέση που πρέπει να εντυπωσιάσει τους θεατές, να τους μεταδώσει συγκινήσεις, να προκαλέσει συναισθήματα τα οποία εμπλέκονται στο ξετύλιγμα της κινηματογραφικής δράσης. Σε τέτοια φάση το μοντάζ δεν αποσκοπεί στο να ξεχαστεί ο τεχνητός χαρακτήρας της κινηματογραφικής προβολής κάνοντας την δραματουργική πραγματικότητα μιας εικόνας στην οποία θέλουμε να εισχωρήσει ο θεατής. Ο David Griffith, μετά από τις ανακαλύψεις των Άγγλων κινηματογραφιστών, θα προάγει την κινηματογραφική γλώσσα στις ΗΠΑ. Ο τρόπος δραματοποίησης που θα χρησιμοποιήσει είναι το κοντινό πλάνο και οι αντίστροφες γωνίες λήψης, και θα αξιοποιήσει το μοντάζ ως συναισθηματική τεχνική με πλάνα που, χάρη στην διαδοχική προβολή τους, κάνουν τους θεατές να νιώσουν ότι και οι πρωταγωνιστές. Θα δουλέψει πάνω στις αναπαραστάσεις του χώρου και της διάρκειας, γενικεύοντας το παράλληλο μοντάζ με το οποίο πειραματιζόταν. Ο κινηματογράφος αυτού του είδους απέχει αρκετά από τις ανθρωπολογικές ανησυχίες. «Η γέννηση του έθνους» που σκηνοθέτησε, αφιερώνεται στη διαλεύκανση των συνιστωσών του αμερικάνικου έθνους. Στη «μισαλλοδοξία» βρίσκουμε ένα είδος διαπολιτισμικής και υπεριστορικής συγκριτικής προσέγγισης που εξετάζεται από εθνολογική οπτική γωνία.

Ο αυστηρά εθνολογικός κινηματογράφος, στις αρχές του και για κάποιες δεκαετίες μετά, ενδιαφέρθηκε για τις μορφές που θα εξέφραζαν το πραγματικό με την εικόνα και δεν επιδίωξε να υπερβεί την αληθοφανή ψευδαίσθηση που δίνει η επιστημονική αντιμετώπιση και τα εργαλεία της εποχής.

Οι θεωρίες του μοντάζ που επεξεργάστηκαν από την αρχή του εικοστού αιώνα, ήταν θεωρίες για την μέθοδο και την γνώση που εφαρμόζονται προκειμένου να αποκαλυφθεί ο άνθρωπος μέσα στο πλαίσιο των σχέσεων του με τον κόσμο και με τον εαυτό του. Μέσω των πρωτοπόρων του κινηματογράφου του πραγματικού, και επομένως του εθνογραφικού κινηματογράφου, οι θεωρίες αυτές του μοντάζ, μπορούμε να εξηγήσουμε καλύτερα τι εννοούμε όταν μιλάμε για παραγωγή γνώσης στην ανθρωπολογία μέσα από μια διαδικασία απεικόνισης. Οι κλασικοί ανθρωπολόγοι είχαν θέσει ένα βασικό ερώτημα -που εδώ απαντάται- και είναι η αμφισβήτηση της ικανότητας του απεικονιστικού εγχειρήματος να παράγει έννοιες και επομένως να παράγει και γνώση. Τότε θεωρούσαν το οπτικοακουστικό εγχείρημα μέθοδο εικονογράφησης και ενδεχομένως απλή εκλαϊκευση επιστημονικού λόγου που

αφορούσε λίγα άτομα. Η απουσία του ήχου επέβαλλε στο κινηματογράφο περιορισμό και τον εξώθησε σε αναστοχασμό για την επίλυση του πως μπορεί να εκφραστούν τα περιεχόμενα του λόγου. Η λεκτική ανταλλαγή αναγόταν σε χειρονομίες και σε νεύματα, ενώ το πνεύμα των σχέσεων έπρεπε να εγγραφεί στην κίνηση και στο χώρο. Με τον κινηματογράφο η καταγραφή της έκφρασης των αισθημάτων ανατέθηκε στην συνάρθρωση των πλάνων.

Η πρώτη συνεπής θεωρία για το μοντάζ ήταν αυτή του Βερτόφ, η οποία σκόπευε να δείξει ποια διαδικασία μπορούσε να οδηγήσει το θεατή στο να προβάλλει την έκφραση ποικίλων συναισθημάτων πάνω σε ένα ανέκφραστο πρόσωπο. Κάνοντας το θεατή να καταλάβει και να νιώσει πράγματα χρησιμοποιώντας σχέσεις ανάμεσα σε μορφές, φωτισμούς, κινήσεις και ρυθμούς, επεξεργαζόμενος το ξετύλιγμα και την συνάρθρωση εικόνων, οδηγούσε σε προτάσεις για το σύνολο των σχέσεων ανάμεσα στα πρόσωπα και τις ομάδες.

Η δημιουργική φαντασία των κινηματογραφιστών, οι έρευνες τους στο μορφολογικό και εννοιολογικό επίπεδο, η προσφυγή τους σε αφηγηματικές και εκφραστικές διαδικασίες που συνάρθρωναν διαφορετικούς τρόπους νόησης του πραγματικού και αυτά όλα μαζί αφορούν τον ανθρωπολογικό προβληματισμό, δηλαδή πως εντοπίζονται οι συνθήκες οι οποίες χρησιμοποιούνται και οι τρόποι με τους οποίους επιλέγονται οι γνωστικές διαδικασίες που θέτει σε εφαρμογή μια δεδομένη κοινωνική ομάδα και τα άτομα στους κόλπους αυτής της ομάδας.

Οι κινηματογραφιστές περιδιάβηκαν όλους τους πιθανούς τομείς. Αφηγήματα ταξιδιωτικά και εξερευνητικά, περιγραφές ηθών, τόπων, καταστάσεων, πολιτικές, κοινωνικές, πολιτισμικές, οικονομικές και τεχνολογικές αλλαγές και ανησυχίες είναι αναφορές που ακόμα και σήμερα μένουν ανεκμετάλλευτες ίσως και άγνωστες τελείως. Παγκοσμίως γυρίστηκαν πολλά ντοκιμαντέρ και μυθοπλαστικές ταινίες, που αποτέλεσαν διακύβευμα οικονομικών ανταγωνισμών ανάμεσα σε Ευρωπαϊκή και Αμερικανική παραγωγή κυρίως. Η σύλληψη του πραγματικού στην ολότητα του, η σύλληψη της ζωής στην δυναμική και πολυμορφία της ήταν αληθινό πάθος.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΠΑΡΟΝΤΟΣ

Οι σχέσεις, διαφορές και διακρίσεις ανάμεσα στη ταινία ντοκουμέντο και στην ταινία όργανο ανάλυσης φανήκαν εξαρχής. Τα επίκαιρα από την Pathé περιέχουν ήδη

ερμηνείες, ενώ τα ντοκουμέντα αναφορές του Haddon είναι ανεπεξέργαστα δεδομένα που προορίζονται να αξιολογηθούν.

Οι εξερευνητικές αποστολές που είχαν εκ πρώτης όψης επιστημονικό χαρακτήρα, πολλαπλασιάστηκαν και ανακαλύφθηκε πως οι προθέσεις τους είχαν περισσότερο να κάνουν με το θέαμα παρά με τη παιδαγωγική. Σαν παράδειγμα παίρνουμε την ταινία του Dixon με τα γυρίσματα στις εγκαταστάσεις των Ινδιάνων και το βάπτισμα ενός πάστορα, όπου οι προθέσεις της ταινίας είναι θολές, αλλά είναι ξεκάθαρο πως παρεμβαίνει η νομιμοποιητική διάσταση του ντοκιμαντέρ για να επιβεβαιώσει πως οι επιχειρήσεις ανασύστασης η μυθοπλαστικής παρουσίας είναι αυθεντικές. Το ηθικό και επιστημονικό κίνητρο του Dixon ήταν η ιδέα πως οι Ινδιάνοι οδηγούνταν στην εξαφάνιση και αυτό σημάδευε έντονα το εγχείρημα του. Λίγο μετά τη λήξη της αποστολής, θα δημοσιεύσει ένα έργο στο οποίο ανακεφαλαίωσε τις φωτογραφικές εργασίες του, το *Vanishing Race*.

ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΘΝΟΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ

Η συζήτηση για τις σχέσεις μυθοπλασίας και πραγματικότητας εμφανίστηκε από τα πρώτα χρόνια. Από το Melies έχουμε την ανακάλυψη των κινηματογραφικών τεχνασμάτων: δεν είναι τυχαίο που ανάμεσα στις μυθοπλαστικές οφθαλμαπάτες του *Voyage dans la Lune* και την ψυχρή ντοκιμαντερίστικη φρίκη του *L'execution d'un bandit a Pekin* εμφανίστηκε το σχέδιο των *Documentaires romances* (μυθιστορηματικά ντοκιμαντέρ), το οποίο τέθηκε σε εφαρμογή από τον Gaston Melies. Αυτά τα ντοκιμαντέρ, που γυρίστηκαν στον Ειρηνικό, χάθηκαν αλλά η ιδέα μιας μυθοπλαστικής οργάνωσης της πραγματικότητας είχε ήδη διατυπωθεί γύρω στα τέλη του 1912.

Ο αμερικανός φωτογράφος Curtis, τηρεί μια πιο ανθρωπολογική οπτική, καθώς επεξεργάστηκε μια τεράστια φωτογραφική περιγραφή των αμερικανικών κοινωνιών. Επιπλέον έκανε εικονοληψίες στους Ινδιάνους Νάβαχο και στους Χόπι της Αριζόνα. Κάνοντας πολλά ταξίδια στην Βρετανική Κολομβία υπέθεσε πως οι Κβακιουτλ ήταν οι τελευταίοι Ινδιάνοι που διατήρησαν ένα τύπο κατοικίας που διατηρούσε όλα τα χαρακτηριστικά της πρωτόγονης διαβίωσης, πως διέθεταν πολύ πλούσια μυθολογία και παραδόσεις, πως εφάρμοζαν περίπλοκες τελετές με έντονα δραματουργικά χαρακτηριστικά και τα τοτεμικά γλυπτά τους ήταν πολύ εντυπωσιακά και άριστα κατασκευασμένα. Επίσης διέθεταν γιγάντια πολεμικά κανό, υπέροχα

κατασκευασμένα και διακοσμημένα. Συνέτρεχαν έτσι όλες οι απαιτούμενες συνθήκες για την σκηνοθεσία μιας ταινίας που θα έδειχνε αυτήν την κοινωνία, παρουσιάζοντας στο ακέραιο την πρωτοτυπία και την ιδιαιτερότητα της με θεαματικότητα, που δικαιολογούνταν από τα ζωντανά ακόμη πολιτισμικά της στοιχεία. Έτσι ο Curtis πραγματοποίησε μια μυθοπλαστική ταινία, ντύνοντας με εικόνες μια δραματική ερωτική ιστορία, με θέμα πλασμένο στο πρότυπο του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, που μιλούσε για τα εμπόδια που συνάντησε ο έρωτας ανάμεσα σε δυο νέους που ανήκαν σε άσπονδα εχθρικά ημιφύλια. Έτσι με αυτήν την ταινία οι Κβακιουτλ ανασύστησαν το παρελθόν τους αφού την στιγμή που γίνονταν τα γυρίσματα οι περισσότερες ενδυμασίες, τα εργαλεία και ιδίως τα εντυπωσιακά πολεμικά κανό είχαν πάψει πλέον να χρησιμοποιούνται. Αυτά τα περίφημα κανό ανέβηκαν επί σκηνής και με άλλη μια ταινία, το *In the land of the head hunters* (1912). Εκεί πάλι οι Κβακιουτλ υποδύονται τους ρόλους στο επανιδιοποιημένο πλαίσιο της δικής τους Ιστορίας. Αυτή η προσπάθεια θεωρείται κυρίως πείραμα διατήρησης της τεχνογνωσίας μιας συγκεκριμένης τεχνολογίας. Αργότερα, με διάφορα μέσα, ηχογραφήθηκαν τα τραγούδια και η μουσική των τελετών και συγχρονίστηκαν με την πρωτότυπη ταινία, η οποία απέκτησε ένα είδος εθνογραφικής αυθεντικότητας. Αυτή η ταινία είναι ένα κολάζ από δανεικά στοιχεία διαφορετικών εποχών αποτυπωμένων με διαφορετικές μεθόδους και εξυπηρετούσαν διαφορετικούς στόχους.

Η ανασύσταση του πραγματικού από τις ταινίες του Flaherty ως αυτές του Yasuhiro Ozu και του Jean Rouch, θα παραμείνει στην ημερήσια διάταξη της οπτικής ανθρωπολογίας και πάντα θα αναζητούνται οι συνθήκες κάτω από τις οποίες πραγματοποιήθηκε, θα γίνεται προσπάθεια αποσαφήνισης των δρώντων υποκειμένων της και μια αξιολόγηση αν διαθέτει την ενδεδειγμένη μορφή.

ΣΧΕΣΕΙΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΟΥΣ

Οι πρώτες μεγάλες ανθρωπολογικές αποστολές ήταν εξοπλισμένες με αποτελεσματικό υλικό αποτύπωσης. Συνοδεύονταν από εξειδικευμένους εικονολήπτες. Οι στάσεις απέναντι στους τρόπους σκηνοθεσίας και στις μορφές της φαίνεται να δηλώνουν συγκεκριμένες θεωρητικές και ιδεολογικές θέσεις εκτός από την οικειοποίηση ερευνητικών οργάνων που αντιστοιχούν σε μια καινούργια διάθεση

του βλέμματος και στο μετασχηματισμό των αντιλήψεων για τον χρόνο, την κίνηση και την μεταξύ τους σχέση.

Οι εθνογραφικές ταινίες των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα παραμένουν στην πλειονότητα τους ανεπεξέργαστα τεκμήρια, όπου η εικόνα καταγράφεται από επαγγελματίες εικονολήπτες με σχεδόν ανύπαρκτο μοντάζ. Προβληματισμοί για την φύση του αντικείμενου που προβάλλεται δεν υπάρχουν. Το αντικείμενο αποκτά διάσταση πραγματικού αποκλειστικά χάρη στην εμφάνιση του μέσα στην εικόνα. Αυτή η αδιόρατη μετατροπή σε εικονικό ή απεικονιστικό αντικείμενο ενός χειροπιαστού αντικείμενου, το οποίο εντάσσεται σε συγκεκριμένα κοινωνικά και γεωγραφικά συμφραζόμενα, δεν φαινόταν να θέτει κανένα πρόβλημα ως προς την φύση του ενός ή του άλλου, ενώ θεωρητικά αυτά τα δυο ήταν απολύτως ταυτόσημα και ομόλογα. Επομένως μιλάμε για μια ανεπιφύλακτη αποδοχή του αντικειμενισμού που μας εγγυάται ότι το βλέμμα διαθέτει επαρκείς πληροφορίες ώστε να παραβλέψει μια ενδεχόμενη συγκεκριμένη σκοπιά ή παραμόρφωση. Ο μηχανισμός οπτικοακουστικής εγγραφής και η τεχνογνωσία του εικονολήπτη αποτελούσαν εγγύηση για την απουσία μεροληψίας.

Ο προσανατολισμός της οπτικής γωνίας του γυρίσματος και η ρητή δήλωση του αρχίζουν να μετατρέπονται σε αναγκαιότητα από την στιγμή που κατά την εγγραφή υπάρχει μια προεξάρχουσα γενική πρόθεση. Η αντικειμενικότητα της μηχανικής εικονοληψίας είναι οπωσδήποτε έκδηλη, αλλά οι επιλογές που τίθενται σε εφαρμογή μεταφράζουν μια συγκεκριμένη προοπτική για τη συγχρονικότητα στην οποία θα ήταν θεμιτό να θέσουμε ορισμένα ερωτήματα ακόμα και μέσα στην εικόνα την ίδια. Αργότερα από εργασία μέσα στην εικόνα με τα οπτικά εφέ του Curtis και τις ταινίες του Reis βλέπουμε καθαρά πως υπάρχει μια πρόθεση του υποκειμένου της κινηματογράφησης, μια πρόθεση της οργάνωσης του αφηγήματος για να παραπέμψει σε ένα τρόπο να κοιτάει κανείς, που να συνιστά καταστατική συνθήκη της ανθρωπολογικής κατάστασης.

ΤΑ ΘΕΜΕΛΙΑ ΜΙΑΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗΣ

Η εθνολογία είχε μια τάση να μελετά τις «μη βιομηχανικές» κοινωνίες, ως επιβιώματα που διέτρεχαν πολύ μεγάλο κίνδυνο να μισθθούν, αν έρχονταν σε επαφή με τη παραγωγική δυναμική των δυτικών κοινωνιών. Αυτός ο προσανατολισμός

συνοδευόταν από μια αναπαράσταση που παρουσίαζε τις κοινωνίες ως κοινωνίες χωρίς ιστορία και αυτό δικαίωνε μια σύλληψη για τις παραδόσεις, η οποία τις θεωρούσε «ακίνητες στον χρόνο», την ταύτιση των τελετών με την στερεότυπη και δίχως τέλος επαναλαμβανόμενη παραγωγή των ίδιων χειρονομιών, που είχαν παρ'αυτά ίδιες προθέσεις.

Γι αυτό θεωρήθηκε η κάμερα ως μηχανήμα αποτύπωσης, κάτι ακίνητο που απέκοπτε από την ρέουσα πραγματικότητα αντικείμενα, που η ταύτιση τους έμοιαζε να μην ενέχει καμία αμφισημία, και που η φύση τους δεν θα μπορούσε να αλλοιωθεί αρκετά από μια σχετική μορφολογική απόσπαση από τα συμφραζόμενα τους. Προσπαθούσαν να προβούν σε μια αποτύπωση που θεωρούνταν η πιο αντικειμενική μιας βιωμένης πραγματικότητας.

Η ιστορικότητα, η μεταβολή και η συγχρονικότητα ήταν αντικείμενα διενέξεων που δεν κατέληξαν πουθενά και σε τέτοιους τομείς ο εθνολογικός κινηματογράφος αποτελούσε πρωτοπόρο. Ταινίες του Rouch και του Balandier άνοιγαν πεδία που δεν εξετάζονταν από εθνολόγους. Το ζήτημα ήταν πως υπήρχε επιτέλους η δυνατότητα να φτάσει κάποιος σε μια πρακτική της διάρκειας, στην κίνηση ως συνάρθρωση του χρόνου με το χώρο. Οι μηχανές λήψης δεν άρχισαν να μετακινούνται από την στιγμή που μειώθηκε το βάρος τους, αλλά από την στιγμή που οι εικονολήπτες των αδελφών Lumiere κατάλαβαν πως αυτό που έκαναν διέφερε ριζικά από την ζωγραφική. Από την στιγμή που μια κάμερα βυθίζεται σε ένα αυτοκίνητο που τρέχει με ιλιγγιώδη ταχύτητα αποτελεί οθόνη που παρασύρει το βλέμμα μέσα στην ζωή. Έτσι λοιπόν άρχισαν τα ταξίδια που συναντάει κανείς το φαντασιακό και το πραγματικό, την δυνατότητα ανθρωπολογικής ανταλλαγής μεταξύ κοινωνιών, τις «από κοινού ματιές» στις αναγνωρισμένες και αποδεκτές διαφορές και πάνω στις επιθυμητές συγκλίσεις που εντοπίζονται.

Η κινηματογραφική προβολή αποκτά πλήρες εύρος και περνά από μεταβίβαση της εικόνας στην μεταβίβαση της προσωπικότητας, καθώς αυτό που δεχόμαστε μας παρασέρνει και μας βγάζει εκτός του εαυτού μας. Η έρευνα μετατρέπεται σε αναζήτηση. Σιγά σιγά θα απαλλαγούμε από την μονοσήμαντη κατεύθυνση του βλέμματος, από την κυριαρχία της ομιλίας και τελικά από την πρωτοβουλία της κίνησης η οποία συγκεκριμενοποιούσε μια κατεστημένη τάξη κυριαρχίας.

1.3 Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ (ΒΕΡΤΟΒ, ΦΛΑΧΕΡΤΥ)

Στο πλαίσιο της κινηματογραφικής και οπτικοακουστικής εμπειρίας του πραγματικού και στο πλαίσιο της ανθρωπολογίας των κοινωνικοποιημένων σχέσεων ανάμεσα στα πρόσωπα και τις ομάδες χαράχθηκε ένα μονοπάτι που περνούσε από την έρευνα των αιτίων στην έρευνα των λογικών. Μετά από πολλές προσπάθειες εξήγησης και κατανόησης, βλέπουμε πως παρουσιάζονται διαβήματα ταύτισης και κατανόησης του κόσμου τα οποία εγκαθιδρύουν ως σταθερή παράμετρο την σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο που περιγράφει και στο αντικείμενο παρατήρησής του.

Μετά από αυτό θα πάψουμε να αποσυνδέουμε την περιγραφή από την ερμηνεία και η παραγωγή δε θα συνιστά αναπαραγωγή αλλά νόημα. Αυτό χαρακτηρίστηκε ως μόνιμη εκδήλωση πρόθεσης του βλέμματος με αφετηρία το οποίο ο κόσμος θα γίνει αντιληπτός ως χώρος συνύπαρξης. Η περιγραφική κατανόηση επομένως, δεν μπορεί να αναγνωρίσει πως συνιστά και η ίδια μια επιμέρους σκοπιά χωρίς να θέσει και να της τεθούν ερωτήματα από μια σκοπιά που ανήκει στον άλλο. Προχωρώντας από την αποτύπωση ενός αντικειμένου στην αναμφίβολη ταύτιση του, περάσαμε στην ανάγκη να αναγνωριστεί η πολυμορφία των οπτικών γωνιών. Για να δημιουργηθεί δημιουργική αντιπαράθεση είναι δυνατή η ανταλλαγή ανάμεσα στις οπτικές γωνίες.

Χρησιμοποιώντας τον κινηματογράφο του πραγματικού για να διαλευκάνουμε τους τύπους άσκησης και τους τρόπους χρήσης που είναι πιθανοί για την οπτική ανθρωπολογία, θα προσπαθήσουμε να θέσουμε σε εφαρμογή την κεντρική μας πρόταση δηλαδή να κάνουμε την ανθρωπολογία της εικόνας και με την εικόνα.

Ανάμεσα στις φυσιγνωμίες που σηματοδοτούν την γέννηση του εθνογραφικού κινηματογράφου, ως ιδρυτές πατέρες του εξυμνούνται γενικότερα ο Ρώσος Τζίγκα Βερτόφ και ο Αμερικανός Ρόμπερτ Φλάχερτν. Μαζί με αυτούς συγκαταλέγονται οι Curtis, Reis, Vigo, Epstein, Cavalcanti, Grierson, Ruttmann, Bunuel, John Ivens. Όσον αφορά τους ανθρωπολόγους ύστερα από τους πειραματισμούς και τα διδακτικά προγράμματα της πρώτης στιγμής, ορισμένοι ενδιαφέρθηκαν για την κινηματογραφική αποτύπωση και την εφάρμοσαν όπως ο Franz Boas, ο Marcel Griaule, Margaret Mead, Gregory Bateson για να αναδυθεί ένας αναστοχασμός για την χρήση των οπτικοακουστικών οργάνων στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας.

Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΒΕΡΤΟΒ

Κατά τους Σοβιετικούς θα έπρεπε ο κινηματογράφος να εξυπηρετεί τον μετασχηματισμό της κοινωνίας και να παρεμβαίνει σε πολιτικό, ηθικό και αισθητικό επίπεδο. Ο κινηματογράφος κατά βάση θα εξυμνούσε όσους οικοδομούσαν τον σοσιαλισμό, θα αναδείκνυε το κοινωνικό ιδεώδες δείχνοντας «θετικούς ήρωες» και θα συνέβαλλε στη διαπαιδαγώγηση των μαζών. Κάποιοι πίστευαν πως είναι η πιο σημαντική τέχνη και όφειλε να συμμετάσχει στην σφυρηλάτηση του νέου ανθρώπου. Επίσης έπρεπε να εξηγήσει την πραγματικότητα, να γυρίσει την πλάτη στην μυθοπλασία και να παρατηρήσει την ίδια τη ζωή. Συναντάμε πάλι ένα στόχο, αυτή τη φορά μέσα στο πλαίσιο κάποιων έκτακτων συνθηκών και του επαναστατικού ριζοσπαστικισμού, στον οποίο πίστευαν και ο Albert Kahn και οι πρώτοι πειραματιστές του κινηματογράφου, οι οποίοι χαρακτηρίζονταν από την φρενίτιδα της παρατήρησης, το πάθος του βλέμματος και της εξερεύνησης και κατάκτησης του κόσμου μέσα σε όλον αυτόν τον βιομηχανικό αναβρασμό.

Ευρύτατη απήχηση είχε η ιδέα μίας προτυποποιημένης εξάπλωσης ενός ανθρώπινου όντος το οποίο θα κυριαρχούσε στην ύλη και στην φύση, ενώ για τον ίδιο λόγο θα απελευθερωνόταν από την σπανιότητα των πόρων, και επομένως από την αλλοτριωτική ανησυχία που συνδέεται με την ακραία υλική, σωματική και νοητική στέρηση. Στην προοπτική αυτή παρατηρείται σε όλους τους κινηματογραφιστές μια έγνοια για την παρατήρηση και την περιγραφή, έγνοια που αποτελεί επίσης αφετηρία όλων των εθνολογικών εγχειρημάτων. Στην περίπτωση των νεαρών Ρώσων, προστέθηκε στην έγνοια αυτήν η σημαντική απαίτηση να εργαστούν μέσα σε ένα ρητό ιδεολογικό πλαίσιο αναφοράς και κυρίως να δράσουν για την πραγματοποίηση των στόχων του.

Η πνευματική διάθεση, η οποία εκθειάζε την έλευση ενός νέου κόσμου «μέσα στην βοή και την μανία», σημαδεύει το έργο του Guillaume Apollinaire ή του Blaise Cendrars, την μουσική του Antonin Dvorak ή την φουτουριστική ζωγραφική. Πρόκειται για τον ίδιο ακριβώς θαυμασμό για την μηχανή, η οποία εξιδανικεύτηκε στην ίδια εποχή σε όλες τις μορφές της από τις διανοητικές και τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες της Ευρώπης και της Αμερικής. Ο ίδιος θαυμασμός θα οδηγούσε τον Βερτόφ στις πιο ανησυχητικές υπερβολές του όσον αφορά την νοημοσύνη των μηχανών για τις οποίες προέβλεψε ότι θα απελευθερώνονταν από την ανθρώπινη νοημοσύνη. Ο ίδιος μοντερνιστικός ζηλωτισμός θα κάνει ορισμένους να

προφητεύσουν τις σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις στον τομέα της εγγραφής και των χειρισμών της εικόνας και του ήχου.

Από τον τρόπο σύνταξης του *Kinonedelia*, πρώτου δελτίου από τον Βερτόφ, παρατηρούμε ότι το μέλλον της κινηματογραφικής τέχνης βρίσκεται στην άρνηση του παρόντος της. Κάτω από την επιρροή του ρωσικού φορμαλισμού και του ιταλικού φουτουρισμού, τις θέσεις του οποίου επαναλαμβάνει σε συνδυασμό με τις απόψεις του Μαγιακόφσκι, θα διακηρύξει τον κινηματογράφο του ρυθμού και της κίνησης. Οι πρώτες φορμαλιστικές προθέσεις θα παραχωρούσαν ταχύτητα τη θέση τους στην επιθυμία να εξηγηθεί το πραγματικό. Οι εικόνες για τον Βερτόφ δεν θα ήταν απλώς μια απογραφή του ορατού, αλλά αποκάλυψη και ερμηνεία. Ως κινηματογραφιστής του υπαρκτού, αρνιόταν όλα όσα συγγένευαν με την μυθοπλασία, τον ηθοποιό, το κοστούμι, το μακιγιάζ, τα στούντιο, τα σκηνικά, τον φωτισμό και κάθε προμελετημένη σκηνοθέτηση.

Το ζήτημα ήταν να στηριχθεί στην «μηχανική απάθεια» της κινηματογραφικής μηχανής ώστε να καταρτίσει μία συστηματική συλλογή των συστατικών στοιχείων ενός πραγματικού, το οποίο ανασυντάσσεται κατά το μοντάζ.

Ο Βερτόφ εξέθετε έντονα το παράδοξο, το οποίο ουσιαστικά βρίσκεται στην καρδιά κάθε απόπειρας της οπτικής ανθρωπολογίας: αυτή στην πραγματικότητα είναι προϊόν ενός διπλού έργου, αυτού που κάνουν οι άνθρωποι για να οργανώσουν και να κατανοήσουν την ύπαρξή τους, καθώς και του έργου ενός παρατηρητή ο οποίος μοντάρει και επομένως οργανώνει τις εικόνες της αναπαράστασης αυτής ώστε αναλύσει τις δυναμικές όσων προσφέρουν οι εικόνες στο βλέμμα.

Ο Βερτόφ στην πρώτη του ταινία μοντάζ μεγάλου μήκους δανείζεται πλάνα και σεκάνς και τα οργανώνει σύμφωνα με ένα σενάριο που επεξεργάστηκε ο ίδιος, σηματοδοτώντας το νόημα του με την συστηματική εισαγωγή ενδοτίτλων. Πρόκειται για μία πρώτη απόπειρα συγγραφής της Ιστορίας με αφετηρία τις εικόνες. Ο κινηματογράφος παύει πια να είναι απλώς όργανο μεθοδικής αποτύπωσης και κερδίζει το προτέρημα να αποκαλύπτει, χάρη στην οργάνωση των εικόνων που αντιπαρατίθενται μεταξύ τους και χάρη στην χρήση ειδικών εφέ που επενεργούν σκόπιμα στην αντίληψη, στην προσοχή, στην ευαισθησία και στην κατανόηση του θεατή.

Ο Βερτόφ θα αναπτύξει την οπτική γωνία μίας σύλληψης της «ζωής εξ απροόπτου» όπως ήταν ο υπότιτλος της ταινίας του *Κινηματογράφος-μάτι*, η οποία θα έχει στόχο να προτείνει την εκδοχή του για το πώς και το γιατί των πραγμάτων. Το θέμα ήταν να δείξει την επίθεση που εξαπολύουν οι κάμερες στην πραγματικότητα. Ο κινηματογραφιστής προετοιμάζει το θέμα της δημιουργικής δουλειάς με βάση τις ταξικές αντιθέσεις και την καθημερινή ζωή.

Τέθηκε το ζήτημα των κρυφών κινηματογραφικών και φωτογραφικών μηχανών, όμως ο Βερτόφ πολύ γρήγορα έκρινε πως πρέπει να δείξουμε τους ανθρώπους χωρίς μάσκες και μακιγιάζ, να τους συλλάβουμε με το μάτι της κάμερας την στιγμή που δεν υποδύονται, να διαβάσουμε τις σκέψεις τους, που ξεγυμνώνονται από την κάμερα. Έπρεπε λοιπόν να ξεπεραστεί η στιγμή που η τυχόν παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής προκαλούσε στα δρώντα υποκείμενα μία ιδιαίτερη διάθεση απέναντί της, κάτι που σε μεταγενέστερες μελέτες θα ονομαστεί «προφιλιμισμός». Στο έργο «ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» έχουμε μία οριακή κατάδειξη της μεθόδου αυτής καθώς μόλις γίνεται ορατή η κάμερα, υπάρχει προσποιητή στάση των γυναικών ως ανταπόκριση. Σε αυτήν την κατάδειξη της εξ απροόπτου, και επομένως αληθινής σύλληψης της τροπής που μπορεί να πάρει η πραγματικότητα, μιας τροπής την οποία συνεπάγεται η εμφάνιση της κινηματογραφικής μηχανής, ο Βερτόφ καταδεικνύει επιπροσθέτως την δυνατότητα να σκηνοθετηθεί σημασιοδοτημένα αυτή η πραγματικότητα. Η λήψη των εικόνων από τον Κάουφμαν από ανοιχτό αυτοκίνητο είναι προσχεδιασμένη και οργανωμένη έτσι ώστε να εμφανιστεί εξαιτίας της μια αντίδραση αληθινής φιλαρέσκειας από τις γυναίκες. Παρουσιάζεται έτσι ένα είδος καταβύθισης στο κενό μιας προμελετημένης σκηνογραφίας με σκοπό να επιτρέψει την ανάπτυξη αυθόρμητων αντιδράσεων, οι οποίες αιχμαλωτίζονται χάρη στην οργάνωση ενός ορισμένου βλέμματος, το οποίο ο Βερτόφ θα ονόμαζε «οπλισμένο βλέμμα».

Ο Κάουφμαν εξήγησε ότι προτιμούσε να μην κινηματογραφεί όταν ο κόσμος αντιλαμβανόταν την κινηματογραφική μηχανή του και υπήρχαν διάφορες εμπειρίες που τροποποιούν σταδιακά αυτήν την οπτική γωνία. Όταν τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα ασχολούνται με κάτι σοβαρό και είναι φούλ απορροφημένα από αυτό, δεν προσέχουν την κάμερα. Έτσι είναι δυνατό να συλληφθεί η ζωή εξ απροόπτου. Χρησιμοποιούσε κάποια ομάδα για να μπορεί να προκαλέσει μία συγκίνηση ή

κάποιου είδους προσοχή για να μπορέσουμε να πιάσουμε τις αντιδράσεις χωρίς να γίνει αντιληπτή η κάμερα με τέτοιο τρόπο ώστε να ξεχαστεί η παρουσία της.

Οι κριτικές θέσεις που επεξεργάστηκαν και ασχολήθηκαν οι πρώτοι κινηματογραφιστές του ντοκιμαντέρ, με αφετηρία ένα προβληματισμό για τα τεχνικά όργανα τους, συγγενεύει πολύ με την σχέση που αναπτύσσεται στην επιτόπια έρευνα στην ανθρωπολογία. Οι κινηματογραφιστές θα αναρωτιούνταν συνεχώς για θέματα όπως η θέση, η γωνία, η απόσταση, το αποτέλεσμα της εικονοληψίας πάνω στην κατάσταση και στα δρώντα υποκείμενα, θέματα με τα οποία οι ανθρωπολόγοι θα ασχοληθούν με πολύ μεγάλη καθυστέρηση.

Από την παρατήρηση δεν λείπει η πρόθεση.

Ο Βερτόφ το 1922 ίδρυσε το Σοβιέτ των τριών που σκόπευε να προωθήσει τον νέο επαναστατικό κινηματογράφο και να οργανώσει περιοδικό–εικόνα (κινηματογραφημένο περιοδικό) το οποίο ονομάστηκε Κίνο-Πράβδα. Ο κινηματογραφιστής ως πρώτη ύλη έχει τον χρόνο και το χώρο και αναζητά τη δυναμική σημασία των πραγμάτων και των συμβάντων. Έτσι οφείλει να εργαστεί με βάση τα άμεσα δεδομένα της αισθητηριακής αντίληψης χρησιμοποιώντας διεργασίες του μοντάζ και του κινηματογραφικού τεχνάσματος. Με αυτόν τον τρόπο δεν θα συγκαλύψει αλλά θα συμβάλλει στην αποκάλυψη ενός νοήματος.

Κατά τον Βερτόφ, η αποστολή της κινηματογραφικής μηχανής ήταν η «εξερεύνηση των ζωντανών γεγονότων». Ο «άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» εμπνεόμενος από την πρόθεση να αποκαλυφθεί το νόημα, συσχέτιζε τις εικόνες που αιχμαλωτίζει και τις αποσπά από την πολλαπλή και φευγαλέα πραγματικότητα, ώστε να οργανώσει τον ορατό κόσμο, να τον μετατρέψει σε κάτι που μπορεί να το συλλάβει, να το κατανοήσει και να το εκφράσει ρητά. Έτσι το κινηματογραφικό εγχείρημα συνιστά προγραμματική δράση με επαναστατική σκοπιμότητα.

Τέτοιου είδους δραστηριότητα έπρεπε να αφορά μία ανθρωπολογία που θα αποκτούσε τα μέσα να αναστοχαστεί πάνω στο κινηματογραφικό όργανο αντί να το θεωρεί απλή τεχνική αποτύπωσης ή απλής διάσπασης της προσοχής. Κάθε επιστημονικό διάβημα καθοδηγείται αναγκαστικά από συνεχόμενες επιλογές και

επομένως αποτελεί σκηνοθεσία, συντεταγμένη παραγωγή σε μια μορφή που μπορεί να αναγνωρίσει μια ή περισσότερες κατηγορίες του κοινού.

Την ίδια οπτική γωνία είχε και ο Αιζενστάιν, οποίος ισχυριζόταν ότι: «η τέχνη του μοντάζ του ήχου και της εικόνας ξεκινά από την στιγμή που ύστερα από ένα πρώτο στάδιο απλής αναπαραγωγής των συνδέσμων όπως έγιναν αντιληπτοί, ο δημιουργός καταπιάνεται με την εγκαθίδρυση συνδέσμων που αντανακλούν ιδέες τις οποίες θέλει να εκφράσει ενώπιον ενός τέτοιου φαινομένου και να τις μεταδώσει στον θεατή επιδρώντας πάνω του. Έτσι σβήνουμε τον παθητικό και ρεαλιστικό σύνδεσμο ανάμεσα στο αντικείμενο και την αντίληψη του, εγκαθιδρύουμε μια νέα σχέση η οποία δεν ανταποκρίνεται πλέον στην τετριμμένη «τάξη πραγμάτων» αλλά στο θέμα και το πως κρίνουμε ότι είναι αναγκαίο να το εκφράσουμε στην συγκεκριμένη συγκυρία».

Μετατρέπεται έτσι το μοντάζ σε διαδικασία γνώσης και κατανόησης προσεγγίζοντας την άποψη του Bachelard ότι επιστήμη ήταν η ανακάλυψη του κρυμμένου.

Μοντάζ με σκοπό την «οργάνωση του ορατού κόσμου»

Κατά τον Βερτόφ διεξάγονται τρεις δραστηριότητες

- Η επεξεργασία μιας στρατηγικής για το κινηματογραφικό γύρισμα
- Η οργάνωση του ορατού κατά την διάρκειά του
- Η παραγωγή ενός συγκεκριμένου νοήματος με αφετηρία την ανεπεξέργαστη πρώτη ύλη της κινηματογραφημένης πραγματικότητας.

Πρέπει να υπάρχει μια οργάνωση των δεδομένων για να υφίσταται νόημα και η διεργασία της αποκάλυψης, που πραγματοποιείται με το μοντάζ, ολοκληρώνεται μόνο εφόσον επιτρέπει να εξακριβωθούν οι διαδικασίες της. Δεν υπάρχει κάποιο μαγικό κόλπο με το οποίο η συνέχεια του βιώματος θα ξεπηδούσε από την ασυνέχεια των πλάνων. Η οργανωμένη συσχέτιση, η τεχνική επεξεργασία της εικόνας πρέπει να είναι ολοφάνερη για το θεατή.

Ανεπεξέργαστα δεδομένα, πλαστικότητα της εικόνας και τεχνικές: από την οπτικοακουστική εγγραφή στην σημασιοδοτημένη περιγραφή.

Οι εικόνες είναι μια πραγματικότητα που δεν ταυτίζεται με την πραγματικότητα που συλλαμβάνει το ανεπεξέργαστο ντοκουμέντο. Η δουλειά της ταινίας δεν είναι μόνο

έναν τρόπο να κονσερβοποιηθούν η ζωή και η κίνηση της, δηλαδή η δίχως όριο αντιγραφή της πραγματικότητας που ξεγλιστρά ασταμάτητα από το κάδρο που την συλλαμβάνει και την περικλείει. Το πείραμα του Κουλεσόφ με την παρεμβολή των πλάνων μέσα σε άλλα πανομοιότυπα, καταδείκνυε πως η σημασία της εικόνας που είναι ενταγμένη σε μια χρονική ακολουθία κατευθύνεται από αυτήν την συσχέτιση. Έτσι έγινε αντιληπτή η πλαστικότητα της εικόνας και με αφετηρία αυτήν κατανόησαν και ανέδειξαν την σηματοδοτημένη σύνταξη, το μοντάζ και την επεξεργασία αφηγήματος.

Υπάρχει μια αδιάλειπτη και σύνθετη σχέση της εικόνας με την πρόθεση που την παράγει, με αυτό που θεωρείται ότι εκφράζει κατά ένα μέρος και με τον χώρο μέσα στον οποίο καταλαμβάνει τη θέση της καθαυτό πραγματικότητας. Από κει ξεκινάει μια πειστική αμφισβήτηση μιας περιγραφής του κόσμου η οποία θα επιδίωκε να εκληφθεί ως ο καθαυτό κόσμος και θα υπέθετε πως τάχα υπάρχει η δική της απόλυτη αλήθεια. Σιγά-σιγά θα οδηγηθούμε να εντάξουμε σε μια συγκεκριμένη προοπτική την μοντερνιστική άποψη σύμφωνα με την οποία ο κόσμος τίθεται ως ένα είδος εξωτερικής πραγματικότητας την οποία μπορεί να γνωρίσει μια σκέψη που κατά κάποιον τρόπο θα ήταν ομόλογη της και αυτή η άποψη θα μπορούσε τάχα να ανακαλύψει κάτι το αληθινό, ανεξάρτητο από αυτό που εκφράζει και από τον τρόπο που εκφράζεται.

Ο Βερτόφ τοποθετείται στο πλαίσιο αυτής της οπτικής γωνίας, την οποία θα υιοθετούσαν γενικότερα και μέχρι τα πολύ πρόσφατα χρόνια οι περισσότεροι ντοκιμαντερίστες, καθώς και η συντριπτική πλειοψηφία των ανθρωπολόγων, αφού αναφερόταν στην αναγκαία και εφικτή αντικειμενικότητα του επιστημονικού πνεύματος.

Ο Βερτόφ επινοούσε θεωρίες για το μοντάζ και ζητούσε τεχνολογικές εξελίξεις που θα βοηθούσαν στο να διεισδύσει κανείς ακόμα βαθύτερα στην κοινωνική πραγματικότητα. Γι αυτόν από το μοντάζ των ορατών ανθρώπων που αποτυπώνονται πάνω στο φιλμ (κινηματογράφος- μάτι), σήμερα έχουμε φθάσει στο μοντάζ των οπτικοακουστικών γεγονότων. Θα καταφέρουμε να συλλάβουμε εξ' απροόπτου τις σκέψεις των ανθρώπων. Τέλος θα φτάσουμε στις σπουδαιότερες εμπειρικές δοκιμές άμεσης οργάνωσης της σκέψης, και συνεπώς των πράξεων, ολόκληρης της ανθρωπότητας. Ίσως ο Βερτόφ μέσα στον ενθουσιασμό του δεν συνυπολόγισε την

ανησυχητική διάσταση αυτών των ονειροπολήσεων που είχε σειριακή οργάνωση δεδομένων και μελωδική εναρμόνιση των ανθρώπινων πολιτισμών. Ας του αναγνωρίσουμε την αξία της ανακάλυψης μιας ουτοπίας η οποία ήταν γόνιμη γιατί αποδίδεται η πρωταρχική της λειτουργία, δηλαδή η εξάσκηση της φαντασίας, στην υπέρβαση των συνόρων που θέτουν το άμεσο και οι κυρίαρχες πραγματικότητες.

Στον «κινηματογράφο – μάτι» έπρεπε να προστεθεί ο «κινηματογράφος- αυτί» για να παραχθεί μια συνεκτική αφήγηση με αφετηρία εικόνες δανεισμένες από διαφορετικούς τόπους και χρόνους. Στον κινηματογράφο υπάρχει ένας ιδιαίτερος χώρος και χρόνος, παράγωγα ενός συνόλου χειρισμών οι οποίοι συνθέτουν μια πραγματική μέθοδο. Στο πρώτο του ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους στον ηχητικό κινηματογράφο, περιλάμβανε πρώτες συνεντεύξεις με σύγχρονη ηχογράφηση και πραγματικούς θορύβους. Η ταινία δείχνει το πέρασμα στον ηχητικό κινηματογράφο και ο ήχος έχει μονταριστεί όπως η εικόνα, συμμετέχοντας με αυτόν τον τρόπο στην ολότητα των πιθανών νοημάτων για τα οποία αγωνιζόταν ο Βερτόφ. Η απότομη εισβολή του ήχου πρόσθετε στην εικόνα το αίσθημα μιας άμεσης έκφρασης και μιας ελευθερίας, τις οποίες προαισθανόταν ως επικίνδυνες ο σοβιετικός κρατικός μηχανισμός.

Συνεχές μοντάζ και μεσοδιαστήματα: οι εικόνες είναι ιδέες

Η ταινία του Βερτόφ «Τρία Τραγούδια για τον Λένιν» διαπραγματεύεται το πέρασμα από το παρελθόν στο μέλλον, από την σκλαβιά στον ελεύθερο πολιτιστικό βίο. Ανακαλύπτει τις μεταφορικές και αναστοχαστικές δυνατότητες του κινηματογράφου, τον προνομιακό του χαρακτήρα ως όργανο ιστορικής μνήμης και την ουσιαστική για εμάς πρόταση κατανόησης των ιδεών με τον κλωνισμό που προκαλούν οι εικόνες όταν έρχονται σε οργανική αλληλεπίδραση μεταξύ τους σύμφωνα με την διατύπωση του σκηνοθέτη: οι σκέψεις πρέπει να αναβλύζουν σαν καταρράκτης από την οθόνη χωρίς να διερμηνεύονται από λόγια, αλλιώς τα λόγια θα πρέπει να συγχρονίζονται με τις σκέψεις και να τις αφήνουν να γίνουν αντιληπτές.

Η επιχείρηση αποκάλυψης του νοήματος, η γνωστική διαδικασία την οποία προσπαθούμε να εξακριβώσουμε στο πλαίσιο της απεικονιστικής διαδικασίας αναλύονται ρητά στα μανιφέστα του κινήματος των κινόκι (Συνεργασία για τον οπτικοακουστικό αυτοπροσδιορισμό). Ο Βερτόφ θα αναπτύξει την οπτική του για το

μοντάζ ως αναπόσπαστο τμήμα ενός κινηματογράφου αποκρυπτογράφησης εκείνου που βλέπουμε, αλλά επίσης εκείνου που μένει αθέατο. Οι δυο θεμελιώδεις έννοιες για την κινηματογραφική δράση που αποκαλύπτει τον κόσμο στο πλαίσιο μιας διαδικασίας που έχει σχέση με μια αναλυτική περιγραφή και μέσω αυτής, θα είναι κατά την αντίληψη του το συνεχές μοντάζ και η προοδευτική διαδοχή των εικόνων ή μεσοδιάστημα.

Το μοντάζ κατά την αντίληψη του Βερτόφ αποτελεί μόνιμη στάση που ισχύει σε όλες τις φάσεις της σύλληψης και της σκηνοθεσίας μιας ταινίας .

Οι κινόκι και το μοντάζ

Στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο με την λέξη μοντάζ υπονοείται κατά σύμβαση η συρραφή χωριστά κινηματογραφημένων σκηνών σύμφωνα με ένα σενάριο το οποίο έχει επεξεργαστεί ως ένα βαθμό και ο σκηνοθέτης. Οι κινόκι δίνουν στο μοντάζ απολύτως διαφορετική έννοια και το αντιλαμβάνονται ως οργάνωση του ορατού κόσμου και διακρίνουν τα εξής μοντάζ:

- Μοντάζ κατά την παρατήρηση: προσανατολισμός του άοπλου ματιού σε οποιονδήποτε τόπο, οποιαδήποτε στιγμή.
- Μοντάζ ύστερα από την παρατήρηση: γίνεται νοητική οργάνωση αυτού που βλέπουμε ανάλογα με τον τάδε ή τον δείνα χαρακτηριστικό δείκτη.
- Μοντάζ κατά την διάρκεια του γυρίσματος, το μάτι που έχει οπλιστεί με την κάμερα, προσανατολίζεται στον τόπο τον οποίο είχε κατοπτεύσει αρχικά.
- Μοντάζ ύστερα από γύρισμα: οργάνωση σε αδρές γραμμές εκείνου που κινηματογραφήθηκε ανάλογα με ορισμένους βασικούς δείκτες.
- Η ματιά (κινήγι κομματιών μοντάζ): στιγμιαίος προσανατολισμός σε οποιοδήποτε οπτικό περιβάλλον προκειμένου να συλληφθούν οι απαραίτητες συνδετικές εικόνες. Μας ενδιαφέρει η ματιά, η ταχύτητα και η πίεση.
- Οριστικό μοντάζ: ανάδειξη των μικρών κρυμμένων θεμάτων στο ίδιο επίπεδο με τα μεγάλα. Γίνεται αναδιοργάνωση ολόκληρου του υλικού στην καλύτερη δυνατή διαδοχή και ανάδειξη των συνδετικών μεταβάσεων στην ταινία, εκ νέου ομαδοποίηση παρόμοιων καταστάσεων και τέλος αριθμητικός υπολογισμός των ομαδοποιήσεων στο μοντάζ. Το μοντάζ είναι συνεχής διαδικασία από την πρώτη παρατήρηση μέχρι την τελική ταινία.

Κάθε πλάνο είναι φορέας νοήματος στο μέτρο που συναρθρώνεται με τα άλλα πλάνα. Αν αποκοπεί από τα συμφραζόμενα του δεν έχει κανένα νόημα από μόνο του, αλλά στο πλαίσιο της σχέσης που εγκαθιδρύεται ανάμεσα σε αυτό και στα άλλα μετατρέπεται σε κάτι που εκφράζει το σύνολο. Η σύνταξη μιας ταινίας θα μπορούσε να θεωρηθεί μεταφορικό εγχείρημα παραγωγής νοήματος από τον άνθρωπο στο πλαίσιο της κοινωνικής δυναμικής την οποία εκφράζει και στην οποία επενεργεί με την δράση του. Με το μεσοδιάστημα η κίνηση ανάμεσα στις εικόνες υποδεικνύει την διαδρομή προς την έννοια της αποκεκαλυμμένης πραγματικότητας που προτείνεται στο θεατή. Είναι το πέρασμα ανάμεσα στους τόπους και τους χρόνους, οι συσχετισμοί ανάμεσα στον χώρο και την διάρκεια, εκείνο που υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση, η αναγκαία και ανέφικτη υπέρβαση μεταξύ συνέχειας και ασυνέχειας, πράγμα βασικό για τον κινηματογράφο.

Από το νόημα στη συγκίνηση

Η εντύπωση την οποία προκαλεί η συνάρθρωση των εικόνων επιτρέπει στον Βερτόφ να προτείνει ένα γνωστικό διάβημα, μια γνωστική διαδικασία μέσα από μια απεικονιστική δυναμική. Το σχέδιο του για την σημασιοδοτημένη περιγραφή εντάσσεται περισσότερο στην προοπτική της εξήγησης παρά της κατάστασης. Στο έργο του υπάρχει μια διδασκαλία που αφορά την απεικονιστική ικανότητα να αποδίδεται ο καθορισμός των φαινομένων στον χρόνο, αλλά επίσης υπάρχει η προσπάθεια προς την κατεύθυνση της εξήγησης που λαμβάνει υπόψη την διάταξη στον χώρο. Τα δεδομένα σε συνδυασμό με τον χώρο και τον χρόνο οδηγούν σε μια πρόταση δομοτελετουργική ή οργανιστική.

Στον άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή ο Βερτόφ περιγράφει μια πόλη με μορφή οργανισμού στην οποία τα άτομα δρουν στο πλαίσιο της τελετουργικής λογικής ενός συνόλου μέσα στον χώρο και τον χρόνο. Το βλέμμα σε αυτά τα άτομα τα κάνει σημαντικά μόνο σε σχέση με την πόλη και έτσι γίνεται η ανάδυση του ανθρώπινου όντος απελευθερωμένου από την αλλοτρίωση και τους καταναγκασμούς. Στο έργο του Βερτόφ το πρόσωπο δεν εμφανίζεται μέσα στα συγκεκριμένα γνωρίσματα που το καθορίζουν και στο βίωμα των καταστάσεων που αντιμετωπίζει, αλλά τίθεται ως επιμέρους δρών υποκείμενο στους κόλπους του συνόλου των παραγόντων που διέπουν την δεδομένη συγκυρία.

Η δράση που προσιδιάζει στο ανθρώπινο ον ορίζεται αποκλειστικά στο πλαίσιο της οργανικής σχέσης της με ένα σύνολο ενοποιημένο μέσα στην αρμονική ελπίδα που τρέφει για μια ολοκληρωμένη και επιτυχημένη επανάσταση.

Ο Αιζενσταιν μιλά για τον «κινηματογράφο- γροθιά» σε αντίθεση με τον βερτοφικό «κινηματογράφο - μάτι». Χρειάζονται προκλητικές εικόνες, οι οποίες, με την φαινομενικά αυθαίρετη γειννίαση τους, θα κατευθύνουν την σημασία. Ο Αιζενσταιν δεν επιδιώκει να αποκαλύψει την αντικειμενικότητα ενός νοήματος που ενυπάρχει κατά την ανάπτυξη των κινηματογραφημένων καταστάσεων αλλά πρώτα να συγκινήσει. Η παράθεση συγκλονιστικών εικόνων δίπλα στις εικόνες που είναι φορείς της καθαυτό αφήγησης εγκαθιδρύει μια σημασιοδοτημένη ταύτιση που διαποτίζει το θεατή με το ποιοτικό πρόσημο της δράσης όπως θα το ονομάζαμε.

Κατά τον Πουντόβκιν το μοντάζ, «αδιαχώριστο από την ιδέα που αναλύει, κρίνει, ενώνει και γενικεύει, συνιστά μια μέθοδο, την οποία ανακάλυψε και καλλιεργεί η έβδομη τέχνη προκειμένου να εξακριβώσει και να αναδείξει όλους τους εξωτερικούς ή εσωτερικούς συνδετικούς κρίκους που υπάρχουν στην πραγματικότητα των ποικίλων γεγονότων»

Ο Αιζενστάιν και ο Πουντόβκιν επιδίωξαν να αναστοχαστούν πάνω στις μορφές της κοινωνικής δυναμικής και στους τρόπους έκφρασης τους στο πλαίσιο μιας ταιριαστής κινηματογραφικής γλώσσας. Το ζήτημα είναι να διασφαλιστεί η εξηγητική λειτουργία, χάρη στο μοντάζ και πέρα από τις πρώτες δημιουργικές λειτουργίες του (δημιουργία κίνησης και ρυθμού), πέρα από την περιγραφή και την αφήγηση. Για κάποιους το μοντάζ είναι η δημιουργία ενός νοήματος το οποίο δεν περιέχουν εξ' αντικειμένου οι εικόνες και το οποίο απορρέει αποκλειστικά από την μεταξύ τους σχέση.

Αυτοί οι πρώτοι κινηματογραφιστές του πραγματικού, προτείνουν την πρακτική εφαρμογή μιας μεθόδου την οποία θα έπρεπε να διεκδικήσει η ανθρωπολογία, χωρίς να νομίζουμε πως βρίσκονται απαντήσεις για όλα τα πιθανά ερωτήματα όπως ο κινηματογράφος του πραγματικού δεν εξαντλεί τις διαδικασίες του στο διάβημα του αμιγώς σημασιολογικού μοντάζ. Παρόλο που μπορεί να υπάρχει πάντα το μοντάζ, οι φιλικές προθέσεις δεν είναι κατ' ανάγκη οι ίδιες και σκοπός μας είναι να αποκαλύψουμε τις διαφορετικές διαδικασίες και μερικές φορές όσα συγκαλύπτονται

πίσω από το προσωπείο του επιχειρήματος που υποστηρίζει την αυθεντία μιας δήθεν αντικειμενικής θέσης.

Άρχισαν να λαμβάνονται υπόψη ο χώρος και ο χρόνος και αμέσως να προτείνεται η έκφραση και η πρόκληση της συγκίνησης στην κατεύθυνση της αισθητής εμπειρίας, επανεξέταση της εντύπωσης ως διερώτησης για το νόημα και για τις προϋποθέσεις των διάφορων πιθανών επεξεργασιών του. Συνεχίζοντας στη κατεύθυνση που έμελλε να μετασχηματίσει τον χώρο σε κίνηση και τον χρόνο σε διάρκεια, συναντάμε μια κινηματογραφική πρόταση διαφορετική από των κινέζικων και όλων των κονστρουκτιβιστών οι οποίοι επεδίωκαν μανιωδώς να κάνουν τις εικόνες να αλληλοσυγκρούονται ώστε να κάνουν τον κόσμο να μιλήσει και να αγγίξουν την διάνοια και την ευαισθησία του θεατή. Έτσι τίθεται ένας νέος ανθρωπολογικός προβληματισμός, ο οποίος δεν αφορά πια τις αιτίες και τις λογικές, τις λειτουργίες και τις αρχές αλλά το βίωμα του Άλλου και την δυνατότητα να φτάσει κανείς σε αυτό και ενδεχομένως να μοιραστεί την εμπειρία του. Για τον Σαντούλ το μοντάζ είναι το θεμέλιο της κινηματογραφικής τέχνης, το δημιουργικό στοιχείο αυτής της νέας πραγματικότητας. Ο κινηματογραφικός χώρος και κινηματογραφικός χρόνος, οι οποίοι δεν έχουν καμία σχέση με τον πραγματικό χώρο και χρόνο της δράσης, καθορίζονται από την λήψη της εικόνας και το μοντάζ. Κατά τον Μπαζέν, η κινηματογραφική μηχανή δεν μπορεί να τα δει όλα με μιας, όμως βάζει τα δυνατά της να μη χάσει τίποτε από εκείνο που επιλέγει να δει.

Ο FLAHERTY ΚΑΙ Η ΕΘΝΟΛΟΓΙΚΗ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ

Η ταινία *Nanook of the north* χαρακτηρίστηκε η πρώτη εθνογραφική ταινία στο κόσμο και αυτό εξαιτίας του χρόνου που πέρασε ο σκηνοθέτης με την οικογένεια του εσκιμώου Νανούκ στις ίδιες συνθήκες διαβίωσης. Ο Flaherty εγκαινίαζε βεβαίως ένα ορισμένο τύπο εθνογραφικής αναπαράστασης και μάλιστα δεν το έκανε με το ύφος του τόσο αλλά κυρίως με την αντίληψή του για τις κοινωνίες τις οποίες πραγματεύεται καθώς και με την χρήση ενός τρόπου να προβάλλει προνομιακά ορισμένες πτυχές τους και κυρίως πτυχές της αδιατάρακτης συνέχειας και λειτουργικότητας.

Θεωρείται από κοινού πατέρα της ανθρωπολογίας με πρόσχημα την μακροχρόνια παραμονή του κοντά στο ερευνητικό πεδίο και την παρουσίαση των χαρακτήρων των

κινηματογραφούμενων προσώπων για να εντοπιστεί με ακρίβεια η ταυτότητα τους. Αν καταλάβουμε ποια θέση καταλαμβάνει ο Flaherty στην ιστορία εξοστρακισμένος από το προγονικό του βάθρο, θα βρούμε τους συμβατικούς τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιούμε το κινηματογραφικό διάβημα αντί να το χρησιμοποιήσουμε από την συγκεκριμένη επιστημολογική οπτική γωνία.

Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζει τα πρόσωπα, είναι κυρίως αρχετυπικές μορφές δηλαδή ως πρότυπα ή παραδειγματικά άτομα. Επεξεργάζεται χαρακτήρες με τέτοιο τρόπο που τους εξιδανικεύει και τους συλλαμβάνει μέσα από μια ακολουθία σημασιοδοτικών πράξεων και καταστάσεων στις οποίες είναι αδύνατον να γίνει αντιληπτό το ενδεχόμενο εξατομικευμένων παραλλαγών. Η κατονομασία, ο εντοπισμός της ταυτότητας, δεν είναι μια αφηγηματική διαδικασία εγγραφής διαφορετικών πράξεων σε μια φαινομενική συνέχεια. Η περιγραφή οργανώνεται τηρώντας μια γραμμική συνέχεια που συγκρατεί την προσοχή, σαν να διατάσσονταν τα έργα και οι ημέρες τους σε μια αλληλουχία που ακολουθεί μια σημαίνουσα αναγκαιότητα και εντέλει η αλληλουχία αναλαμβάνει την λειτουργία της αιτιότητας.

Η δραματοποίηση δηλαδή η αντιληπτή δυνατότητα για μετασχηματισμό για μεταβολή, η δυνατότητα να συμβεί κάτι μέσα σε μια ισχύουσα κατάσταση αυτή η ένταση που είναι φορέας της προσοχής του θεατή και η οποία ασφαλώς υπάρχει στις ταινίες του Flaherty, δεν προέρχεται από τον τρόπο ύπαρξης του Νανούκ ούτε από τις σχέσεις που μπορεί να καλλιεργήσει με άλλους χαρακτήρες. Η συγκίνηση, η αναμονή προέρχονται ουσιαστικά από την σκηνοθεσία του τοπίου και του κλίματος, τα οποία δείχνονται από την οπτική γωνία του δυτικού ανθρώπου ως ακραίο περιβάλλον με σπάνιους φυσικούς πόρους.

Όλες αυτές οι αναπαραστάσεις στις εθνογραφικές ταινίες μετατρέπουν κάθε μέρα σε άθλο και τους ανθρώπους που ζουν εκεί τους παρουσιάζουν σα να ήταν μονίμως ήρωες ή επιβιώσαντες που έχουν πάρει προσωρινά αναστολή από την θανατική καταδίκη. Έτσι αναρωτιόμαστε όλοι πως κατάφεραν οι πληθυσμοί αυτοί να ζήσουν σε παρόμοια φυσικά περιβάλλοντα ολόκληρους αιώνες. Μας δημιουργεί μεγάλη έκπληξη από την στιγμή που στην πραγματικότητα το γεγονός που τους έθεσε σε κίνδυνο δεν ήταν οι εν λόγω συνθήκες διαβίωσης αλλά η συνάντησή τους με τον λευκό άνθρωπο, ο οποίος με την παρουσία και τον τρόπο ζωής του έμελλε να είναι πολύ πιο θανατηφόρος παράγοντας για αυτούς από την χειρότερη κατακλυσμιαία

φυσική καταστροφή. Έτσι υπάρχει μια οπτική γωνία, μια επιλογή στο ύφος της παρουσίασης του άλλου, η οποία τονίζει τον εξαιρετικό χαρακτήρα της κατάστασης του και πόσο επισφαλής είναι η ύπαρξή του παρά την επινοητικότητα την οποία αποδεικνύει εκείνος κατά την άνιση αναμέτρηση του με τον κόσμο.

Η εξιδανίκευση και η σχηματοποίηση των χαρακτήρων που στριμώχνονται μέσα στους ρόλους τους θέτουν το ερώτημα της ανθρωπολογικής εγκυρότητας τους: οι χαρακτήρες μετατρέπονται σε τυχαίους φορείς εξωτικών και στερεότυπων συμπεριφορών.

Πέρα από τον εξωτισμό, το δίδαγμα του Flaherty, το βλέμμα

Ο Flaherty κινηματογράφησε σε μια εποχή κατά την οποία η εθνολογία ήταν περιορισμένη στις αγροτικές κοινωνίες που δεν τις άγγιζε η αλλαγή σύμφωνα με την κοινή αντίληψη. Επομένως αυτός ο κινηματογράφος αποτελούσε πιστή εικόνα όχι της πραγματικότητας γενικά αλλά της συγκεκριμένης πραγματικότητας όπως την ερμήνευε η αποικιοκρατική εθνολογία μεταξύ των δύο πολέμων. Καταλαβαίνουμε πως ο κινηματογράφος του Flaherty παρουσιάζεται ως εντονότατη τύψη συνείδησης ως πράξη ευλαβικής ταρίχευσης και στο πλαίσιο αυτής η σκηνοθεσία συμβάλλει ώστε να προσδώσει την εικόνα του απαραίτητου μεγαλείου στους λαούς που είναι κατά κάποιο τρόπο μοναδικοί ή οδεύουν προς την εξαφάνιση τους. Οι ταινίες αυτές ξεχειλίζουν νοσταλγική οπτική για ένα κόσμο ή μάλλον ένα χαμένο παράδεισο.

Ο κινηματογράφος του Flaherty περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία ενός εθνογραφικού κινηματογράφου:

- Διάρκεια γυρίσματος
- Εγγύτητα και συνοχή χαρακτήρων
- Ρεαλισμό τεχνικών μέχρι και στην σκηνοθεσία
- Παρουσία υλικού και φυσικού περιβάλλοντος που εντάσσει την δράση σε συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς.

Όσα έφεραν αντίθετο τον κινηματογράφο του Flaherty, αντίθετο με την ιδέα της εθνολογικής γνησιότητας είναι τα εξής:

- Σκηνοθεσία
- Επιλεκτικότητα σεκάνς και υλικού και τεχνικού περιβάλλοντος

- Καταχρηστική δραματολογία
- Νοθεία κοινωνικών σχέσεων
- Συγκαλυμμένη ανασύσταση σε αρκετά σημεία
- Τεχνάσματα
- Προκατειλημμένη ερμηνεία
- Εθνοκεντρική οπτική για την κεντρική ιδέα της μάχης ενάντια στην φύση

Στις ταινίες του παρατηρούμε ανταλλαγή βλεμμάτων, που συνιστά στοιχείο της ανθρωπολογικής κατάστασης. Υπάρχει στενή προσωπική σχέση ανάμεσα στους εσκιμώους Ινουίτ και τον σκηνοθέτη. Με αυθάδεια και χάρη συμπεριφέρονται στην κάμερα παρά την ύπαρξή της και δεν αποτελεί γι αυτούς ανώνυμο βλέμμα ούτε κάτι προς αποφυγή. Πρόκειται για ένα βλέμμα που κινείται να προσεγγίσει, να συμπαθήσει και να προτείνει κάποια ανταλλαγή. Η στενή επαφή με τον σκηνοθέτη, υπερέβαινε την περιγραφική απογραφή, μέσα σε μια συναισθηματική ατμόσφαιρα που είναι αισθητή ως σήμερα, μέσα από τις αυθόρμητες χειρονομίες, τα χαμόγελα, τα ξαφνικά βλέμματα που διαρρηγνύουν πολλές φορές την βεβιασμένη μηχανική του σεναρίου.

Στο έργο του βρίσκουμε γόνιμες υποδείξεις για μια αληθινή ανταλλαγή των βλεμμάτων και για την αναγνώριση εναλλακτικών δρόμων που συναντούμε διάσπαρτους στους διάφορους πολιτισμούς του κόσμου. Ανοίχτηκε μέσω Flaherty «ο μιγαδισμός των βλεμμάτων». Παρατηρείται η απραγματοποίητη επιθυμία του για την αρχική και άχρονη ενότητα του ανθρώπου με το σύμπαν και την ιστορική περιπέτεια της θριαμβικής κυριάρχησής επί του κόσμου.

Η σκηνοθεσία πάντα θεωρείται παράδοξη γιατί η συγκίνηση που γεννιέται από την σχέση με την φύση οικοδομείται με βάση την ίδια ιδέα για την επικινδυνότητα ενός περιβάλλοντος όπου ο άνθρωπος θα διέτρεχε ανά πάσα στιγμή θανάσιμο κίνδυνο. Σε κάποιες ταινίες όπου ο άνθρωπος μάχεται με θηρία και άγρια ζώα, γίνονται πολλαπλά γυρίσματα. Το δίδαγμα από τις ταινίες του είναι η θέαση μιας ορισμένης αδυναμίας και ευάλωτου χαρακτήρα ως διασωθέντων από το ναυάγιο του ευτυχισμένου πρωτογονισμού ενάντια στον οποίο προήλανε. Η διαπίστωση αυτή δεν κατέστρεφε τις ψυχικές καταστάσεις, αλλά κατέγραφε την αυτόδηλη κατεύθυνση της ιστορίας.

Το δίδαγμα του Βερτόφ συνδυαζόταν με αυτό του Flaherty υπερβαίνοντας τις αντιθέσεις που σημάδεψαν με τη σειρά τους τα κύρια ρεύματα του τεκμηριωτικού κινηματογράφου και της εθνολογίας. Θα μπορούσε να υπάρχει μια ολική περιγραφή που θα εκκινούσε από την ένταξη σε συγκεκριμένα συμφραζόμενα, δηλαδή τη διαλογική ανθρωπολογία. Αυτή η συμφιλίωση απουσίαζε για δεκαετίες από την ημερήσια διάταξη.

Ο Βερτόφ ενδιαφερόταν να κατανοήσει τον άνθρωπο μέσα από την προσπάθεια του να ορίσει την κοινωνία του και να διευκρινίσει την θέση του σε αυτήν: με την έννοια αυτήν, η απόπειρα του αφορά την ανθρωπολογία. Η οργανική προσέγγισή του δεν είναι εύκολα ακολουθούμενη σήμερα γιατί τοποθετεί την πολυμορφία των στοιχείων που συλλαμβάνονται μέσα από το καλειδοσκόπιο της πραγματικότητας στην προοπτική ενός μοναδικού μέλλοντος. Από την άλλη, ο Flaherty συνέτασσε εικόνες μιας περιπέτειας, προσποιητά οικουμενικής και έτσι φαινομενικά πραγματευόταν τα εθνογραφικά γεγονότα δείχνοντας τον δυτικό άνθρωπο να σχεδιάζει να κατακτήσει τον κόσμο. Το ζήτημα κατ' αυτόν ήταν να φτάσει στην ουσία των φαινομένων που περιγράφονται μέσα στην μοναδικότητα τους.

2. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται διεξοδικά η προσπάθεια των εθνολόγων κινηματογραφιστών να περιορίσουν την επίδραση της μυθοπλασίας στην εθνογραφική ταινία, στο όνομα μιας όσο το δυνατόν περισσότερο αντικειμενικής παρουσίασης της πραγματικότητας. Το πρώτο βήμα για αυτό ήταν ο καθορισμός της φύσης του νέου κινηματογραφικού εργαλείου και των δυνατοτήτων του (πλεονεκτημάτων και μειονεκτημάτων) για την παρατήρηση της πραγματικότητας. Οι μεθοδολογικές αναζητήσεις για τη χρήση της κάμερας στην ανθρωπολογία συνέβαλαν στον προσδιορισμό των βασικών μεθόδων του ανθρωπολογικού κινηματογράφου (έκθεση, εξερεύνηση) και των βασικών κατευθυντήριων γραμμών καταγραφής της ανθρώπινης δραστηριότητας (σωματικές, υλικές και τελετουργικές τεχνικές) που εμφανίζονται αλληλένδετες στην εικόνα. Οι αναζητήσεις αυτές συνέβαλαν επομένως στην καλύτερη κατανόηση του ίδιου του αντικειμένου της εθνολογίας και επέτρεψαν την προσαρμογή των γενικών μεθόδων παρατήρησης έτσι ώστε να επωφεληθούν από τις νέες τεχνολογικές δυνατότητες συνεχόμενων οπτικοακουστικών καταγραφών. Από την προσπάθεια αυτή προέκυψε η μέθοδος των σχεδιασμάτων, ως ειδική εφαρμογή της μεθόδου εξερεύνησης.

2.1 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ

Οι εθνολόγοι που χρησιμοποιούν την κινούμενη εικόνα αναρωτιούνται συνεχώς για την θέση που πρέπει να αποδώσουμε στο φιλμ στην εθνογραφική έρευνα. Από τα σύνθετα προβλήματα είναι οι γνωστικές λειτουργίες της κινούμενης εικόνας σχετικά με όψεις της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής στις οποίες έχει πρόσβαση και στον τρόπο με τον οποίο φτάνει σ' αυτές ο κινηματογραφιστής. Στη διάρκεια της εξέλιξης της εθνογραφικής ταινίας οι ανθρωπολόγοι συνειδητοποιούν πως οι μεταβλητές τεχνολογικές δυσκολίες συνδυάζονται με τις αμετάβλητες, που αφορούν τους πιο γενικούς νόμους της σκηνοθεσίας της κινούμενης εικόνας ή αυτό που προκύπτει από την κινηματογραφική παρουσίαση όποιες και να είναι οι ιδιαίτερες προϋποθέσεις του κινηματογραφιστή εθνολόγου ή οι χρησιμοποιούμενες διαδικασίες.

Τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα π.χ., γνωρίζουν ότι κινηματογραφούνται γιατί ήδη δέχονται κάτι τέτοιο και μαρτυρούν την επέμβαση του κινηματογραφιστή. Η επέμβαση μπορεί να είναι πολύ διακριτική τόσο που να μη φαίνεται. Πάντα ο εθνολόγος συμμετέχει με την παρατήρηση ως πρώτο στάδιο. Ο εθνολόγος-κινηματογραφιστής επεμβαίνει πάντα και αυτό είναι αναπόφευκτο. Τα πρόσωπα που κινηματογραφούνται συμμετέχουν στην διαδικασία παρατήρησης γιατί συμμετέχουν και στην σκηνοθεσία του κινηματογραφιστή. Αναπόφευκτα αναρωτιόμαστε: Γίνεται να δείξουμε χωρίς να εκφράσουμε; Αυτό που μας απασχολεί είναι τι παρατηρεί και τι περιγράφει ο κινηματογραφιστής.

Οι δυο κύριες λειτουργίες του εθνογραφικού φιλμ:

- 1) να δείξουμε τα γεγονότα που είναι αδύνατο να περιγραφούν με άμεση παρατήρηση.
- 2) να περιγράψουμε τα γεγονότα που μεταφέρονται δύσκολα με το λόγο.

Ο ρόλος της παρατήρησης είναι αναντικατάστατος για την αποκατάσταση των συλλογικών τελετουργικών των οποίων η άμεση παρατήρηση δεν μπορεί να αγκαλιάσει όλες τις όψεις της (κηδείες, προσκυνήματα, καρναβάλια κτλ).

Είναι ενδιαφέρουσα η χρήση ειδικών κινηματογραφικών διαδικασιών:

1) επιβράδυνση: πιο ειδικά, η συγχρονισμένη επιβράδυνση ήχου και εικόνας για την μικροανάλυση τεχνικών σώματος και σχέσεων μεταξύ μουσικών και χορευτών στην εθνομουσικολογία.

2) επιτάχυνση: για μακροανάλυση συμπεριφορών στο χώρο και στο χρόνο όπως μαρτυρά η συντομογραφία (ρακουρσί) των μετακινήσεων πλήθους κτηνοτρόφων στην αγορά του Ομπράκ.

Προσπαθώντας να αποκλείσουμε από την κινηματογραφική έρευνα τις κατανοητές εκδηλώσεις, υπάρχει ο κίνδυνος να χάσουμε τους στενούς δεσμούς της άμεσης παρατήρησης της κινηματογράφησης και της γλώσσας. Τις ιδιαίτερες λειτουργίες της κινηματογραφούμενης εικόνας πρέπει να τις δούμε από μια ευρεία προοπτική.

Η λεκτική έκφραση εξασκείται σε συνεχόμενα φαινόμενα που επιμένουν και όχι μόνο στην φευγαλέα επιμονή των εικαστικών στατικών τεχνικών (σχήματα, σκίτσα, πίνακες, φωτογραφίες). Παίρνοντας τη σκυτάλη της γραφής, η κινούμενη εικόνα απελευθερώνει έτσι τη γλώσσα από το ρόλο του προσεγγιστικού καθρέφτη του «ρέοντος» πάνω στο οποίο μπορεί να κρατηθεί ένας τελείως διαφορετικός λόγος/ομιλία. Οι κινήσεις που είναι άχρηστες ή δευτερεύουσες ξεδιπλώνονται συγχρόνως με την κυρίως διαδικασία. Η κινηματογράφηση αμελεί νεκρούς χρόνους ή χρόνους παύσης που διακόπτουν την ροή μιας τελετουργικής δραστηριότητας ή μιας υλικής δραστηριότητας.

Η ίδια η άμεση παρατήρηση έχει την τάση να έπεται του συνηθισμένου τρόπου έκφρασης της, η οποία είναι η λεκτική αναφορά μέσα στην προφορική παράδοση, η γραφή μέσα στην προφορική κουλτούρα. Η παρατήρηση απομονώνει μέσα στην ροή του αισθητού αυτό που μπορεί με άνεση να περάσει σ' αυτόν τον τρόπο έκφρασης. Ο εθνολόγος δεν κρατάει στο τέλος τίποτα από την παρατήρησή του εκτός από αυτό που ξέρει και μπορεί με ευκολία να μεταφέρει μέσα από το λόγο και μέσα από την γραφή. Εξάλλου, όταν ο λόγος και η γραφή έρχονται σε αντιπαράθεση με τις χειρονομίες και τις κινήσεις που κινηματογραφούνται, γίνονται αναντικατάστατο όργανο λεπτεπίλεπτης ανάλυσης του τρόπου διάρθρωσης ανάμεσα στις φάσεις και τις όψεις της ροής των χειρονομιών, μέσα στο ταυτόχρονο και το διαδοχικό, μέσα στο χώρο και στο χρόνο.

Ο εθνολόγος μπορεί να λάβει υπ' όψη του τις εκδηλώσεις στις οποίες δε θα μπορούσε αμέσως να αποδοθεί μια συγκεκριμένη έννοια ή λειτουργία και των οποίων αγνοεί ακόμα την σπουδαιότητα όταν τις κινηματογραφεί.²

Η μετατροπή σχέσεων προφορικής και γραπτής γλώσσας και παρατήρησης, δεν έγινε αμέσως με την εμφάνιση του φιλμ αλλά χρειάστηκε χρόνο. Στην αρχή έβαζαν κομμάτια καθημερινής ζωής με πολύ μεγάλα σχόλια, μεγαλύτερα από τις εικόνες, ενώ δε θα έπρεπε γιατί μιλάει από μόνη της η εικόνα. Όταν γίνεται συγχρονισμός εικόνας και ήχου έχουμε αναδιανομή ρόλων που αποδίδονται στην εικόνα και στο σχόλιο που εκφράζει πλέον τον εθνολογικό λόγο.

Ο εθνολόγος και οι παρατηρούμενοι άνθρωποι αναπτύσσουν κατάλληλες σχέσεις μέσα από τις οποίες θα μπορούσε να αναπτυχθεί μια πραγματική ανθρωπολογία βασισμένη στην πολύ λεπτομερή παρατήρηση των ανθρώπινων δραστηριοτήτων.

Η κινούμενη εικόνα είναι πιο σημαντική από ένα απλό συμπλήρωμα του λόγου και της παρατήρησης (δηλαδή δεν είναι ένα απλό συμπλήρωμα). Με την εμφάνιση της κινούμενης εικόνας τα προβλήματα της εθνογραφικής περιγραφής τίθενται με καινούργιο τρόπο. Θα καταλάβουμε επίσης ότι δε μπορούμε πάντα να εφαρμόζουμε στη μεθοδολογία της εθνογραφικής ταινίας έννοιες που μελετούνται μέσα από παλιού τύπου σχέσεις ανάμεσα στην παρατήρηση και τον λόγο που η λεκτική έκφραση και η σκέψη είχαν για μοναδικό στήριγμα την άμεση παρατήρηση, την μνήμη και τις μορφές διαφοροποιημένης παρατήρησης, δηλαδή την γραφή και τις στατικές εικαστικές τεχνικές.

Το εμφανές περιεχόμενο κάθε έρευνας του εθνολόγου-κινηματογραφιστή αποτελείται από μια ροή εξωτερικών εκδηλώσεων της ανθρώπινης δραστηριότητας. Οι μεν άμεσες αφορούν τις συμπεριφορές, οι δε έμμεσες έχουν σχέση με τα αντικείμενα, τα προϊόντα ή τα αποτελέσματα της δραστηριότητας της οποίας αποτελούν κατά κάποιο τρόπο το υλικό αποτύπωμα, το ίχνος.

² Όταν έχουμε πολλές ταυτόχρονες κινήσεις που φιλμάρουμε, άλλες φαίνονται σημαντικές και άλλες λιγότερο σημαντικές. Μέσα από την ανάλυση, οι πιο σημαντικές είναι οι πιο διακριτικές και όχι τόσο εμφανείς (Claudine de France, *cinema et anthropologie*, σελ.8).

Όμως οι εξωτερικές εκδηλώσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας είναι επίσης το υλικό του εθνολογικού γνωστικού αντικειμένου που είναι η τεχνολογία, ως προς το κατανοητό με την πρώτη ματιά: χειρονομίες, θέσεις, στάσεις σώματος, λειτουργίες και πράξεις υλικές με τα εργαλεία ή χωρίς αυτά. Ο κάθε κινηματογραφιστής μπορεί να εξετάσει αυτές τις δραστηριότητες από τεχνολογική σκοπιά. Προσπαθεί να χρησιμοποιήσει και να τοποθετήσει αυτήν την τεχνική ματιά στη καρδιά του αντικειμένου ανεξάρτητα από το ποιοί είναι οι στόχοι των κινηματογραφούμενων δραστηριοτήτων, ανεξάρτητα από την λεπτότητα της παρατήρησης του και των όψεων, σημαντικών και μη, της κοινής και πολιτισμικής ζωής, που τραβάνε περισσότερο την προσοχή του (ήθη και έθιμα και μύθοι). Αντιστρόφως δεν είναι υπερβολικό να σκεφτούμε ότι ο κάθε εθνογράφος, που προσπαθεί να περιγράψει τις εξωτερικές εκδηλώσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας, είναι ένας εν δυνάμει κινηματογραφιστής.

Αυτό που δεν οριοθετείται είναι αυτό που μένει εκτός κάμερας. Οριοθέτηση στο χώρο και στο χρόνο του περιεχομένου είναι η ροή των αξιόλογων εκδηλώσεων που απομονώνει η εικόνα σε κάθε λεπτό, στο χώρο και στο χρόνο, στο κάδρο, η γωνία λήψης, οι κινήσεις της κάμερας και η διάρκεια της βιντεοσκόπησης.

Το μόνιμο στοιχείο της εικόνας

Το αρχικό υλικό του εθνολόγου, που πρέπει να επεξεργαστεί, είναι η ροή των χειρονομιών, των στάσεων και των υλικών πράξεων που αποτελούν τις τεχνικές συμπεριφορές. Αυτή η τεχνική συνέχεια των χειρονομιών και των χειρισμών παραμένει πάντα αυτή καθεαυτή κατανοητή από το θεατή. Παραμένει κατανοητή ακόμα και όταν η απουσία σχολίων, διαλόγων και μονολόγων κάνει ακατανόητες τις συλλογικές αναπαραστάσεις για τις οποίες χρησιμεύει ως κύριο στήριγμα.

Καθώς ο εθνολόγος κατανοεί τη ροή των οπτικών και ηχητικών εκδηλώσεων, ανακαλύπτει ότι το αρχικό υλικό του, οι τεχνικές συμπεριφορές, έχουν μια συνέχεια και διαμορφώνουν τη λειτουργία των δυο ειδών, μηχανισμών συλλογικών ή ατομικών. Κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα οριοθετημένη στην/από την εικόνα έγκειται σε μια τεχνική που προσφέρει συγχρόνως τρεις όψεις: σωματική, υλική και τελετουργική. Αυτές τις όψεις η κινηματογραφική περιγραφή -αντίθετα με την προφορική ή την γραπτή περιγραφή- δύσκολα τις διαχωρίζει, τις απομονώνει. Με

άλλα λόγια, η εικόνα οριοθετεί κάθε στιγμή ένα συνοθύλευμα υλικών πράξεων, θέσεων και τελετουργικών χειρονομιών μέσα στις οποίες διαβάζουμε το μόνιμο αποτύπωμα της κουλτούρας, αυτήν την εξειδικευμένη μορφή ανθρώπινης και κοινωνικής δραστηριότητας. Μέσα από την έρευνα, μέσω της έρευνας που έχει στη διάθεση του για να οριοθετήσει τις τρισδιάστατες συμπεριφορές, ο κινηματογραφιστής εθνολόγος οδηγείται στο να αντιληφθεί τις ανθρώπινες δραστηριότητες με τρόπο που μπορούμε να τον συγκρίνουμε ως ένα βαθμό (αν δε λάβουμε υπόψη τη πρόοδο) με τον τρόπο του Αντρέ Λερούα Γκουράν, όπου το φυσιολογικό, τεχνικό και κοινωνικό αντιστοιχούν σε τρία διαδοχικά επίπεδα συνδεδεμένα με την σχέση των λειτουργικών πρακτικών. Το να θέλει κανείς να κινηματογραφήσει την σωματική δραστηριότητα σημαίνει θεωρητικά ότι κινηματογραφεί συνεχώς τις σχέσεις μεταξύ χειρονομίας και στάσης. Η συνέχεια των χειρονομιών δε φαίνεται με μιας σαν τέτοια μέσα στα εθνογραφικά φιλμ. Ο θεατής δε δίνει σημασία σε μη σημαντικές στάσεις και χειρονομίες αλλά δίνει σημασία κυρίως στην δραστηριότητα.

Διάφοροι τρόποι μελέτης στάσης και χειρονομίας

Ο πρώτος τρόπος που αφορά τον κινηματογραφιστή: Η στάση διαδέχεται την χειρονομία όταν το σώμα περνάει κατά ένα μέρος ή στο σύνολό του από την κίνηση στην ξεκούραση. Η θέση με τη καθαρή της έννοια συναντάται σπάνια εκτός αν βγάλουμε αυτές τις ιδιαίτερες/προνομιακές περιπτώσεις, όπως π.χ. ο ύπνος. Όλες αυτές οι περιπτώσεις δείχνουν ότι το πρόβλημα του κινηματογραφιστή είναι η διάρκεια της εγγραφής. Οι θέσεις που συναντάμε συχνότερα είναι οι φευγαλέες στιγμές παύσης ανάμεσα σε δύο χειρονομίες/πράξεις (σταματάνε οι εργάτες να δουν τι έφτιαξαν). Θέλοντας να προσεγγίσει τη στάση οδηγείται να συλλάβει τις χειρονομίες ανάμεσα στις οποίες η στάση παρεμβάλλεται. Συλλαμβάνει και αναπαράγει πάνω στην εικόνα το συνεχές πέρασμα από την χειρονομία στη θέση/στάση, δηλαδή την αλληλουχία τους.

Ο δεύτερος τρόπος που αφορά το κινηματογραφιστή: Το να αντιμετωπίσει κανείς την δραστηριότητα έγκειται στο να δει μέσα στη στάση αυτόν τον τόνο/ένταση που διατηρεί το σύνολο του σώματος σε όλες τις συνθήκες χάρη στη σχετική ακαμψία του μυοσκελετικού οργάνου/μηχανισμού. Εφαρμόζοντας κατά γράμμα αυτήν την αρχή της εμπεριεκτικότητας, που υιοθετεί ο εθνολόγος, μια «τεμπέλικη» τεχνική στη

κινηματογράφηση των εννοιών έγκειται στην κινηματογράφηση των χειρονομιών από μια απόσταση η οποία είναι πάντα συμβατή με την οριοθέτηση της θέσης/στάσης. Τα πρόσωπα κινηματογραφούνται από πάνω ως κάτω (μέσο πλάνο των τεχνικών του σινεμά) ότι και αν κάνουν ως δραστηριότητα θεωρώντας ότι υπογραμμίζει την χειρονομία, μια συγκεκριμένη κίνηση του σώματος, όπου ο κινηματογραφιστής δεν υπογραμμίζει την πραγματικότητα αλλά την θέση.

Αυτοί οι δυο τρόποι-αντιλήψεις των σχέσεων στάσης και χειρονομίας δεν είναι ασυμβίβαστες γιατί η πρώτη θεωρείται ειδική περίπτωση της δεύτερης.

Οι στιγμές απόλυτης ξεκούρασης όλου του σώματος δεν είναι παρά μόνο η καθαρή μορφή της τονωμένης στάσης, οι στιγμές που αποκαλύπτεται καλύτερα η διάρκεια της συμπεριφοράς και η μονιμότητα της σωματικής δραστηριότητας. Η δυνατότητα να διαχωρίσουμε τη χειρονομία από τη στάση εξαρτάται κατά μεγάλο μέρος από τον στάσιμο ή κινούμενο χαρακτήρα των μορφών τεχνικής που μπορούν να τις επαναφέρουν. Η στατική μορφή (σκίτσο, ζωγραφιά, φωτογραφία) δείχνει την στάση αλλά δεν μπορεί παρά να εκφράσει την χειρονομία. Η κινούμενη μορφή (κινηματογραφική) αντιθέτως δείχνει την χειρονομία αλλά δε μπορεί παρά να αναφέρει την στάση όταν το σώμα είναι σε κίνηση.

Αναγνωρίζοντας την δύναμη της εικόνας να προσδίδει μία τέτοια θέση στην σωματική δραστηριότητα δεν μετατρέπει ο κινηματογραφιστής το σύνολο των ανθρώπινων δραστηριοτήτων σε τεχνικές του σώματος όπως τις έχει καθορίσει ο Marcel Mauss, από τις οποίες οι μεν θα ήταν ολοκληρωτικά μέσα στην χειρονομία και στην στάση και οι δε θα εκδηλώνονταν μέσα από χειρισμό των εργαλείων και προϊόντων αυτού του χειρισμού. Αυτό δεν είναι παρά κατά ένα μέρος αληθινό, διότι η κινούμενη εικόνα προσφέρει πάντα στο θεατή την δυνατότητα να μπορεί να αντιστρέφει την προοπτική και να θεωρεί την σωματική δραστηριότητα σαν ένα απλό βοήθημα της υλικής δραστηριότητας.

Με αυτήν την έννοια η υλική δραστηριότητα είναι μια όψη της τεχνικής συμπεριφοράς που αφορά οποιαδήποτε σχέση του ανθρώπου με τα στοιχεία του περιβάλλοντα χώρου του, είναι συνεχής πάνω στην εικόνα ακριβώς όπως και η σωματική δραστηριότητα. Από εκεί έχουμε διαφορούμενη έννοια των δραστηριοτήτων όπως η στάση της ξεκούρασης (π.χ. Ινδιάνος ξαπλωμένος στην αιώρα) ή η χειρονομία του περπατήματος (καλαθοποιός που βαδίζει και ψάχνει ξύλο στο δάσος). Και στις

δυο περιπτώσεις η οριοθέτηση της σωματικής δραστηριότητας έχει μέσα της συγχρόνως και αυτήν του υλικού βοηθήματος ή του άμεσου περιβάλλοντος (π.χ. δασικός χώρος).

Η εικόνα επιτρέπει να ανακαλύψουμε ότι μόνο αυτή η γενική σχέση της ασχολίας, στάση-μετακίνηση-χειρονομία, είναι μόνιμη. Οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα είναι διαλείπουσα.

Ο άνθρωπος έχει ένα κύριο ρόλο στην επιλογή των οριοθετήσεων του εθνολόγου κινηματογραφιστή. Με αυτήν την προοπτική, η σωματική δραστηριότητα φαίνεται σαν μία απλή συνέχεια κινήσεων και στάσεων έχοντας στόχο την υλική διαδικασία της κατασκευής ή της χρήσης.

Κατέχοντας μόνιμα το πεδίο της παρατήρησης, όχι μόνο κατά τη διάρκεια της εμφάνισης των προσώπων αλλά και πέρα από αυτήν την εμφάνιση, το υλικό περιβάλλον αρχικά εμφανίζεται (φαίνεται κάτω από τις παρουσίες ενός γεμάτου χώρου). Εκεί στον χώρο, μπλέκονται εκδηλώσεις συχνά ετερογενείς που με την πρώτη ματιά φαίνεται δύσκολο να τις ξεχωρίσουμε πάνω στην εικόνα. Επίσης ο κινηματογραφιστής οδηγείται φυσιολογικά να αντιληφθεί ένα σύστημα εύρεσης/ανακάλυψης του οποίου η εφαρμογή έγκειται στο μοίρασμα των στοιχείων του περιβάλλοντος σε δυο είδη εκδηλώσεων που η καθεμιά έχει μια διαφορετική κινηματογραφική επεξεργασία. Από την μια πλευρά τοποθετούνται τα στοιχεία των οποίων η παρουσία είναι άμεσα απαραίτητη για την πραγματοποίηση της δραστηριότητας του προσώπου (δηλαδή το αποτελεσματικό περιβάλλον).

Αυτά λοιπόν τα στοιχεία που η παρουσία τους είναι απαραίτητη αποτελούν μαζί με το πρόσωπο, ένα σύνολο του οποίου η συνοχή παρομοιάζεται με μία αλυσίδα (της σύνθεσης). Αυτό το σύνολο αποτελείται από τον υλικό μηχανισμό δηλαδή τα όργανα, τα αντικείμενα στα οποία εφαρμόζονται η πράξη και το αποτέλεσμα της πράξης (κοφτήρι, κλωστή, ξύλο του καλαθοποιού).

Από την άλλη μεριά τοποθετούνται τα στοιχεία των οποίων η παρουσία δεν είναι άμεσα απαραίτητη στην πραγματοποίηση της δραστηριότητας, δηλαδή το περιθωριακό περιβάλλον (τα εργαλεία που έχει αφήσει ο καλαθοποιός, τα καλαθάκια που έχει τελειώσει κτλ). Αν τα όρια του περιθωριακού περιβάλλοντος δεν είναι καλά καθορισμένα, τα όρια του αποτελεσματικού καθορίζονται από την επέκταση της κίνησης και της δραστηριότητας των δραστών.

Ο εθνολόγος καλείται να ξεχωρίσει αυτά τα δυο περιβάλλοντα κατά την προπαρασκευαστική απευθείας παρατήρηση για το γύρισμα. Όμως αυτό σημαίνει πως χάνει τον προσωρινό χαρακτήρα της υπόστασης κάθε στοιχείου του περιβάλλοντος που οφείλεται στην ανάπτυξη της πράξης του δράστη, στο συνεχή τεμαχισμό του χώρου από την κίνηση.

Η έννοια της τελετουργίας, η οποία είναι πολύ οικεία στους εθνολόγους, είναι επίσης πολύ χρήσιμη για να συγκεντρώσουμε μερικά γεγονότα που αποτελούν ανάλογα προβλήματα παρατήρησης για το κινηματογραφιστή.

Στάσεις, χειρονομίες και υλικές λειτουργίες ή πράξεις οριοθετούνται από την εικόνα και φαίνονται πάντα να ταχτοποιούνται σύμφωνα με ένα διπλό πρόγραμμα δράσης.

Από την μία η δραστηριότητα αντιμετωπίζει φυσικές δυσκολίες του σώματος και του υλικού περιβάλλοντος οι οποίες κάνουν αισθητούς τους στόχους των δραστών καθώς επίσης και τα μέσα που χρησιμοποιούν για να φτάσουν τους στόχους τους. Από την άλλη η δραστηριότητα φαίνεται να υπακούει σε κανόνες εύκαμπτους και καθαρούς που προέρχονται από ένα σύστημα αξιών. Όμως αυτοί οι κανόνες κάνουν την δραστηριότητα να φαίνεται σαν ένα σύνολο σωματικών και υλικών μέσων που επιδίδονται σε μη αισθητούς στόχους (θρησκευτικούς, πολιτικούς κτλ), επομένως δεν είναι προσβάσιμοι στην κινούμενη εικόνα με αυτήν την ιδιότητα. Παραμένει προσβάσιμη στη φιλική προσέγγιση η σκηνοθεσία του ξεδιπλώματος των σημαντικών μέσων επικοινωνίας, σημεία επαφής μεταξύ πρακτικών και αξιών, των οποίων η πιο γενική λειτουργία είναι να δουν να ακούσουν και να προσελκύσουν την προσοχή, όποιοι και αν είναι οι ιδιαίτεροι στόχοι των δραστών. Μια ίδια δραστηριότητα που επαναλαμβάνεται πάνω στην εικόνα μπορεί να ερμηνευτεί και ως προς και την υλική πράξη και και ως προς την τελετουργία³.

Στην εικόνα, όπως και στην απευθείας παρατήρηση, τα αποτελέσματα των φυσικών δυσκολιών και των κανόνων διαπλέκονται στενά στην καρδιά της τεχνικής συμπεριφοράς. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στις καθημερινές δραστηριότητες. Κάνοντας συνεχώς κάτι, η τελετουργία συγχέεται στον χώρο και στον χρόνο με τις απαραίτητες κινήσεις για την εκτέλεση του πιο κοινού υλικού προγράμματος, όπως αυτό εντάσσεται στην δραστηριότητα του να πίνει κάποιος-α τσάι με τον τρόπο ορισμένων γυναικών της καλής κοινωνίας, σηκώνοντας το μικρό δάχτυλο όταν

³ Ο διαχωρισμός μεταξύ τελετουργικής πράξης και χρήσιμης πράξης είναι δυο αντίθετες απόψεις παρά δυο σειρές γεγονότων (βιβλίο *cinema et anthropologie*, σελ 23. , Claudine de France).

κρατάνε το φλιτζάνι. Έτσι μιλάμε για διάχυτη τελετουργικότητα στον αντίποδα της ακριβούς τελετουργικότητας, που εκφράζεται ολοφάνερα σε αυτόνομα τμήματα τελετουργιών, που απαιτούν το σύνολο των κινήσεων και των χειρισμών να έχουν ακρίβεια, με στόχους διαφορετικούς από υλικούς ανάλογα με το αυστηρό πρωτόκολλο. Η κινηματογραφική περιγραφή των εκδηλώσεων της τελετουργικής πράξης αναμειγνύεται με μια μόνιμη αναπαραγωγή των σημαντικών και υλικών δραστηριοτήτων. Παίρνοντας μια απόσταση, κοιτάζοντας τα παλιά φιλμ, είτε πρόκειται για επιστημονική φαντασία είτε για ντοκιμαντέρ, η τελετουργική διάσταση αποσπάται πραγματικά από τις άλλες απόψεις της δραστηριότητας λόγω του ξεπερασμένου χαρακτήρα της.

Μια συνέχεια τεχνικών συμπεριφορών που ξεδιπλώνονται σε τρεις άξονες συγχρόνως (σωματικός, υλικός, τελετουργικός): αυτό είναι το πολυδιάστατο περιεχόμενο που οριοθετεί η κάμερα του εθνολόγου κινηματογραφιστή ανά πάσα στιγμή ακόμα και αν είναι η όψη της κοινωνικής δραστηριότητας που μελετά. Για τον κινηματογραφιστή, το σώμα, το υλικό και η τελετουργία παραπέμπουν το ένα στο άλλο και ορίζονται από το άλλο (είναι αλληλένδετα). Η εικόνα δε μπορεί να παρουσιάσει το σώμα χωρίς να παρουσιάσει το υλικό στήριγμα της δραστηριότητας ή να παραπέμψει στον υλικό στόχο αυτής της δραστηριότητας, όπως στο περπάτημα ή την ξεκούραση. Το υλικό περιβάλλον τοποθετείται αναφορικά με το σώμα και διακρίνεται από το πραγματικό περιβάλλον. Το σώμα και οι υλικές πράξεις που παρουσιάζονται στην εικόνα παραπέμπουν μαζί, μέσα από την δική τους σκηνοθεσία, στους ανθρώπινους ή θεϊκούς παρατηρητές στους οποίους απευθύνεται μια τέτοια σκηνοθεσία. Χάρη σε αυτήν την σχέση της δυναμικής παρατήρησης κάθε κίνηση είναι και μία τελετουργία και κάθε τελετουργία είναι μία στοιχειώδης μορφή κοινωνικότητας που παραπέμπει σε ένα σύστημα αξιωμάτων.

Μία από αυτές τις μεθοδολογικές συνέπειες είναι ότι ο κινηματογραφιστής-εθνολόγος δεν είναι ποτέ σε θέση να απομονώσει στο χώρο και χρόνο δηλαδή να οριοθετήσει για αυτά τα ίδια (όπως το επιτρέπουν ανάλογα με την περίπτωση ο λόγος, η γραφή, το στατικό ή κινούμενο σχέδιο) τα γεγονότα και τις κινήσεις που αντιστοιχούν σε κάθε όψη της τεχνικής συμπεριφοράς. Ένα πράγμα είναι ξεκάθαρο: είτε η επιλογή της κατευθυντήριας γραμμής συμπίπτει είτε όχι με μια από τις πιο έκδηλες στάσεις της παρατηρούμενης διαδικασίας, αυτό το οποίο ο θεατής προσεγγίζει στην εικόνα είναι

πάντα τα πρωτότυπο προϊόν της αντιμετώπισης των δύο σκηνοθεσιών, των προσώπων που κινηματογραφούνται και του κινηματογραφιστή.

Μεταξύ πολλών γραμμών που πρέπει να οδηγούν την κινηματογραφική περιγραφή έχουμε σε πρώτο πλάνο αυτές που προκύπτουν από την κυρίαρχη κατευθυντήρια γραμμή της παρατηρούμενης διαδικασίας. Αυτό το θέμα της μίας κυρίαρχης διαδικασίας είναι μεγάλης σημασίας διότι απαιτεί την κατανόηση όλων των άλλων όψεων της προβληματικής των κατευθυντήριων γραμμών. Η επιλογή της κυρίαρχης κατεύθυνσης επιτρέπει να συμπεράνουμε μια πρώτη ομάδα κατευθυντήριων γραμμών, εμπεριέχει δε την καταφυγή σε διαφορετικές περιγραφικές στρατηγικές ανάλογα με το αν πρόκειται για μία από τις τρεις τεχνικές. Η χρήση του σινεμά ενθαρρύνει αυτόν τον τρίπτυχο διαχωρισμό.

Μία λεπτομερής ανάλυση της σκηνοθεσίας, του κάθε τρόπου διάρθρωσης και των προβλημάτων που προκαλεί η κινηματογραφική παρουσίαση θα μας επιτρέψει να διευκρινίσουμε αυτό το σημείο. Αν υπάρχει ένας πραγματικός ανταγωνισμός μεταξύ των διαφορετικών κατευθυντήριων γραμμών, ποιοί είναι οι λόγοι που ωθούν τον εθνολόγο κινηματογραφιστή να διαλέξει την μία από αυτές καλύτερα από άλλες;

Η απάντηση βρίσκεται πέρα από τα παρασκήνια της στρατηγικής περιγραφής του κινηματογράφου και να μελετήσουμε από κοντά τον τρόπο με τον οποίο διαρθρώνονται οι κατευθυντήριες γραμμές κατά την διάρκεια της επεξεργασίας μίας ταινίας, της ενοργάνωσης, της μεθοδολογικής συμπεριφοράς και σκηνοθεσίας.

2.2 ΕΚΘΕΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ

Η ΕΚΘΕΣΗ

Ένας από τους πρώτους κανόνες που διδάσκονται οι μαθητευόμενοι είναι να κινηματογραφούν μόνο αφού έχουν χρησιμοποιήσει για μεγάλο χρονικό διάστημα την απευθείας παρατήρηση και την προφορική έρευνα. Η κάμερα είναι σίγουρα ένας μάρτυρας, αλλά ένας εξωτερικός και χωρίς νόηση μάρτυρας, για όσο χρονικό διάστημα ένα ενημερωμένο μάτι/ βλέμμα, ένα ανθρώπινο μάτι που ήδη έχει δει και ετοιμάζεται να αναγνωρίσει, δεν την κατευθύνει με επιδεξιότητα και ευελιξία μέσα στην ίδια την εγγραφή της μαρτυρίας.

Αυτή η συμπεριφορά στηρίζεται στο μεθοδολογικό αξίωμα σύμφωνα με το οποίο η κατευθείαν παρατήρηση παραμένει το σημείο αναφοράς, το διεθνές μέτρο οποιουδήποτε άλλου τρόπου παρατήρησης. Η κινηματογραφική αναπαραγωγή είναι εκεί για να μιμηθεί με δικό της τρόπο την κατευθυνόμενη παρατήρηση, της οποίας θα αποτελούσε ένα μοντάζ των πιο σημαντικών στιγμών. Η προφορική έρευνα και τα δεδομένα που συλλέγονται κατ' αυτόν τον τρόπο επεμβαίνουν κατά ένα μεγάλο βαθμό στην επιλογή αυτών των προνομιακών στιγμών. Οδηγούν την κατευθυνόμενη παρατήρηση, καμιά φορά την αντικαθιστούν και προμηθεύουν σημεία αναφοράς στην κινηματογραφική αναπαραγωγή. Στην προοπτική αυτή, η ταινία είναι κατάληξη μιας μακριάς έρευνας που γίνεται με βοήθεια έξω-κινηματογραφικών μέσων, των οποίων εκθέτει κάποια αποτελέσματα. Μπορεί επομένως να χαρακτηριστεί ως ταινία έκθεσης.

Γιατί αυτή η μέθοδος συμπεριφοράς είναι ο κανόνας και ποιοι οι λόγοι επιμονής σ' αυτήν; Τα αίτια μιας τέτοιας συμπεριφοράς και επιμονής είναι πολλά.

Οφείλονται κατά ένα μέρος στις συνθήκες και τους τρόπους εμφάνισης των περισσότερων διαδικασιών που παρατηρούνται παραδοσιακά από τους εθνολόγους. Στις εξαφανισμένες διαδικασίες τις οποίες πρέπει να επαναφέρουμε για το έργο του Ολιβερ: διαδικασία με σπάνιες εμφανίσεις της οποίας οι γιορτές για την 26^η επέτειο του Singui στους dogon είναι μια οριακή περίπτωση. Γνωρίζουμε όλων των ειδών τις δυσκολίες που αισθάνεται ή συναντά ο κινηματογραφιστής-ερευνητής

παρατηρώντας περισσότερο από μια φορά κάποιες τελετουργίες, εκδηλώσεις διάσπαρτες στο χρόνο.

Όμως όσο περισσότερες οι συνθήκες εμφάνισης μιας μοναδικής εκδήλωσης μιας διαδικασίας τελετουργίας ή υλικής, τείνουν προς αυτές μιας μοναδικής παρατήρησης, τόσο αυξάνεται η επιρροή της γλώσσας και της γραφής πάνω στην έρευνα και την μελέτη της ταινίας. Όταν ο Jean Rouch ξεκινούσε το τελετουργικό του Singui, διέθετε μόνο έμμεσες προφορικές πληροφορίες από μαγνητοφωνήσεις από τον Μαρσελ Γκριόλ ή άμεσες από τον Germaine ή από τον ίδιο, που έλαβε κατευθείαν από τους μνημένους και τους υπεύθυνους της τελετουργίας.

Έτσι, με πολλαπλά μέσα διαφορετικής φύσης από εκείνη της άμεσης παρατήρησης, εισέρχονται μέσα στην πιο πρόσφατη ροή της διαδικασίας και την κινηματογραφική αναπαραγωγή της. Μαζί ή χωρία τείνουν προς μια φανταστική ανασύνθεση της διαδικασίας που έχει πάρει μια μορφή μέσα από την επιρροή γλώσσας και γραφής. Σε αυτές οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος η κατασκευή της ταινίας.

Εντούτοις, η συχνή εμφάνιση των διαδικασιών ή η επανάληψή τους (ή οι υπερβολικά ακραίες επαναλήψεις τους), δεν είναι η μόνη υπεύθυνη για την επιλογή του ανθρωπολογικού κινηματογράφου προς όφελος της ταινίας έκθεσης. Απόδειξη, η σημασία που δίνεται στη προγενέστερη φάση παρατήρησης στις περισσότερες περιπτώσεις όπου οι επαναλαμβανόμενες εκδηλώσεις της διαδικασίας έρχονται αρκετά πιο κοντά στον χρόνο. Έτσι, για να δώσουμε ένα παράδειγμα, ή ταινία Σαλαμού, αφοσιωμένη στην εβδομαδιαία κατασκευή μιας σειράς αγγείων από μια νεαρή αγγειοπλάστη hausa, ήταν η κατάληξη μιας εκ των προτέρων βαθιάς άμεσης παρατήρησης.

Η κανονικότητα/ ακρίβεια των εκδηλώσεων της διαδικασίας ωθεί τον ερευνητή να σιγουρευτεί χάρη στην άμεση παρατήρηση που υποβοηθείται από μια προφορική έρευνα με πληροφοριοδότες και μελλοντικά κινηματογραφούμενα πρόσωπα, υποβοηθούμενης επίσης από το σενάριο το οποίο αποτελούν οι μεγάλες γραμμές της διαδικασίας του.

Δε μένει παρά να μετατρέψουμε την κάμερα στο γυμνό βλέμμα του ανθρωπολόγου έτσι ώστε να γίνει μια επιλογή μέσα από την πληθώρα καθημερινών παρατηρήσεων.

Η ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ

Οι εθνολόγοι και κινηματογραφιστές ντοκιμενταρίστες υπήρξαν συχνά οι προάγγελοι, εν αγνοία τους, μια χρήσης της κινούμενης εικόνας ικανής να αναστατώσει βαθιά τις κλασσικές μεθόδους έρευνας.

Στον πρώτο απ' αυτούς, τον Flaherty (*Nanook of the North*) ήρθε στο μυαλό να εμφανίζει κάθε βράδυ σ' ένα αυτοσχέδιο εργαστήρι τις εικόνες που είχε γράψει την ίδια μέρα, να τις προβάλλει αμέσως στον ήρωα του και στην συνέχεια να συλλέγει τις εκτιμήσεις του για να μελετήσει μαζί του τις βασικές γραμμές του σεναρίου και γυρίσματος της επόμενης. Η ιδέα στενής συνεργασίας μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφούμενων προσώπων έχει γεννηθεί μέσα από την κοινή παρατήρηση της εικόνας. Επιπλέον η διαφοροποιημένη παρατήρηση πάνω στην οθόνη τολμούσε για πρώτη φορά να συναγωνιστεί την κατευθείαν και άμεση παρατήρηση, την μνήμη και το φανταστικό.

Πολλά χρόνια μετά, κατά τη διάρκεια ενός συνεδρίου εθνογραφικού φιλμ, ο Germaine ανέφερε την ιδέα χρήσης της ταινίας ως οδηγού επιτόπου συζήτησης με πληροφοριοδότες. Ένα ακόμη βήμα είχε γίνει, αφού η κινηματογραφούμενη παρατήρηση θεωρήθηκε ικανή να προηγηθεί της προφορικής έρευνας (συνεντεύξεις) κατά την διάρκεια της μελέτης. Ένας νέος δρόμος άνοιγε όχι μόνο για το εθνογραφικό φιλμ αλλά για όλη την ανθρωπολογία χωρίς οι μύστες αυτού του ανοίγματος να έχουν και οι ίδιοι ακριβώς συνείδηση ή χωρίς να μπορούν μετρήσουν όλες τις επιπτώσεις.

Ο Jean Rouch επιχείρησε τα επόμενα χρόνια μια από τις πρώτες εμπειρίες βαθιάς διαφοροποιημένης παρατήρησης, την οποία ο ίδιος χαρακτήρισε μοιρασμένη ανθρωπολογία χρησιμοποιώντας τις δοκιμασίες του Horendi, για να λάβει τις νέες πληροφορίες από τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα (ιερείς και μουούμενοι), στα οποία τις προέβαλλε και στην συνέχεια συμπλήρωνε την αρχική εγγραφή ανάλογα με αυτές τις πληροφορίες⁴.

Πραγματοποιήθηκε έτσι η έμμεση ευχή του Luc de Heusch όταν έγραψε «σπάνιοι είναι εκείνοι που είδαν και ξαναείδαν τις ταινίες τους με την ελπίδα να διορθώσουν τη παρατήρησή τους».

⁴ Συνέλεξε περισσότερες πληροφορίες με άμεση επαφή σε 15 μέρες απ' ότι σε 3 μήνες με παρατήρηση και συνεντεύξεις (βιβλίο *cinema et anthropologie* , σελ. 70, Claudine de France).

Αυτοί οι πρωτοπόροι φαντάζονταν ή δοκίμαζαν πριν από άλλους νέες χρήσεις της κινούμενης εικόνας διότι επωφελούνταν από ιδιαίτερες συνθήκες εργασίας (ο Robert Flaherty επωφελήθηκε από τις επαγγελματικές γνώσεις του στη φωτογραφία, ο Jean Rouch κατέφυγε για τις προβολές του στη θαμνώδη έκταση των τροπικών χωρών σ' έναν μοναδικό στο είδος του προβολέα - αφού είχε σχεδιαστεί έχοντας κατά νου αυτήν την εμπειρία - ο οποίος ήταν ικανός να λειτουργεί με αυτόνομη ηλεκτρική τροφοδοσία). Η γενίκευση του διαβήματος τους εξαρτιόταν από βαθιές «οργανικές» μετατροπές. Πολλές καινοτομίες έπρεπε όντως να εισαχθούν στις συσκευές εγγραφής πριν κάθε εθνολόγος κινηματογραφιστής είναι σε θέση να αντιληφθεί, να συλλάβει με το μυαλό ταινίες που να προσδίδουν στη διαφοροποιημένη παρατήρηση, δηλαδή στη παρατήρηση των διαδικασιών μέσα από την κινηματογραφημένη εγγραφή τους, έναν κεντρικό ρόλο και να γυρίσουν την πλάτη στην έκθεση.

Συνθήκες και αρχές της εξερευνητικής διαδικασίας

Σε δυο διαδοχικές καινοτομίες οφείλεται η προοδευτική εμφάνιση μια νέας μεθοδολογικής συμπεριφοράς του εθνολόγου.

Η πρώτη καινοτομία εμφανίστηκε στην αρχή της δεκαετίας του 60 και αφορούσε την προσαρμογή στην κινητή οπτική κάμερα ενός ηλεκτρικού μοτέρ και θαλάμων φιλμ μεγάλης χωρητικότητας που να επιτρέπουν με μιας την εγγραφή επί δεκάλεπτο. Συνοδεύτηκε από την εφεύρεση ενός μηχανισμού σύνδεσης κάμερας και μαγνητοφώνου, ο οποίος επέτρεψε για πρώτη φορά την σύγχρονη-συγχρονισμένη εγγραφή εικόνας, ήχου, κίνησης, λόγου.

Η δεύτερη καινοτομία που έγινε 10 χρόνια μετά, και της οποίας οι μεθοδολογικές επιπτώσεις μετά βίας διακρίνονταν τότε, έχει σχέση με την εισαγωγή μέσα στην συσκευή έρευνας του ανθρωπολόγου, οργάνων βιντεογραφικής εγγραφής και ανάγνωσης. Αυτές οι δυο καινοτομίες συνδυασμένες δημιούργησαν τις συνθήκες μιας παρατήρησης των ανθρώπινων δραστηριοτήτων διαφορετικής από εκείνη στην οποία μας είχαν συνηθίσει οι ταινίες έκθεσης. Το αποτέλεσμα των καινοτομιών αυτών ήταν η ταινία εξερεύνησης που ονομάζεται έτσι λόγω του προοδευτικού κυρίως χαρακτήρα της και λόγω των περιπετειωδών πλευρών της.

Η καινοτομία της δεκαετίας του 60 προσέφερε στον παρατηρητή –κινηματογραφιστή την δυνατότητα να γράφει συνεχή μεγάλα σε διάρκεια πλάνα που αποτελούνται συγχρόνως από εικόνες και ήχους. Στο εξής, η κινηματογραφική παρατήρηση έχανε

τον ασυνεχή χαρακτήρα που μοιραζόταν μέχρι τότε με την απευθείας παρατήρηση για να δηλώσει την ιδιαιτερότητα της: την χρονική συνέχεια.

Η ταινία ήταν επιτέλους ικανή να επαναφέρει και να αποκαταστήσει την ροή των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, την συνέχεια των κινήσεων, τους νεκρούς χρόνους μιας διαδικασίας κτλ. Και ο θεατής εθνογραφικών ταινιών ανακάλυπτε ξαφνικά αυτές τις σημαντικές διαστάσεις της συμπεριφοράς, δηλαδή τις διάφορες όψεις της φωνητικότητας των κινηματογραφημένων προσώπων.

Στους χιλιάδες μικρούς καθημερινούς θορύβους της δουλειάς, στην σιωπή της ξεκούρασης προστέθηκε ο λόγος/ομιλία που συνοδεύει ακόμα και την πιο τελετουργική κίνηση ακριβώς όπως και την πιο κοινή στάση πριν, κατά τη διάρκεια και μετά την επίτευξή της. Τα λόγια/ομιλίες που προφέρονται από τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα κατά την διάρκεια μάλιστα της εγγραφής μετατρέπονταν σε λόγο (εκφώνηση). Όσο για τους ήχους που υφαίνουν την ζωντανή καθημερινή ατμόσφαιρα, έδιωχναν από την οθόνη μια μουσική συχνά άσχετη με την πράξη που παρουσιαζόταν άμεσα.

Αυτές οι πρώτες μετατροπές της συσκευής εγγραφής δεν αναστάτωσαν ριζικά τις μεθόδους κινηματογραφικής έρευνας διότι η συνεχής εγγραφή και ο συγχρονισμός εικόνας και ήχου είναι μια απαραίτητη συνθήκη αλλά όχι αρκετή ενός σημαντικού διερευνητικού διαβήματος. Το αποφασιστικό άλμα, η δυνατότητα να μετατραπεί μια στρατηγική ανακάλυψη σε απλή έκθεση αποτελεσμάτων της απευθείας παρατήρησης, έμελλε να γίνει με την εμφάνιση νέων μέσων μαγνητοφωνημένης εγγραφής ήχου και εικόνας. Οι τεχνικές βιντεοσκόπησης έχουν όντως την εξής ιδιαιτερότητα: φυλακίζουν ένα ρέον περιεχόμενο που μπορεί να το συμβουλευτεί ο πληροφοριοδότης και ο κινηματογραφιστής ανά πάσα στιγμή, ακόμα και αν ο πρώτος (πληροφοριοδότης) είναι ή όχι κινηματογραφούμενο πρόσωπο.

Ο ερευνητής διαθέτει έτσι ένα όργανο που του επιτρέπει για πρώτη φορά να επαναλάβει βολικά το γύρισμα και κυρίως να παρατηρεί ακαθόριστα τα αποτελέσματα της εγγραφής του επιτόπου στο γύρισμα ή σε άλλους τόπους (διαφοροποιημένη παρατήρηση ίδιας διαδικασίας μέσα από μια επαναλαμβανόμενη εξέταση ταινίας). Αυτό σημαίνει ότι στη συνέχεια της παρατήρησης προστέθηκε η επανάληψή της (επαναλαμβανόμενη εγγραφή ανάλογων επαναλαμβανόμενων διαδικασιών) και η αναστρεψιμότητα της (διαφοροποιημένη επαναλαμβανόμενη

εξέταση μιας ίδιας διαδικασίας). Έχοντας τα μέσα επανάληψης εγγραφής, όπως και την διαφοροποιημένη παρατήρηση πάνω στην οθόνη, ο κινηματογραφιστής-ερευνητής οδηγείται να θεωρήσει με νέα ματιά τόσο τις μηχανικές επαναλαμβανόμενες δραστηριότητες όσο και τα γεγονότα τα πιο φευγαλέα, τα μη αναστρέψιμα που έχουν συλλεγεί χάρη στο συνεχές γύρισμα.

Η γενίκευση του διερευνητικού διαβήματος φαίνεται λοιπόν να έχει τη ρίζα της σε τρεις κατηγορίες γεγονότων:

- 1) ύπαρξη επαναλαμβανόμενων διαδικασιών
- 2) τεχνική δυνατότητα επανάληψης συνεχούς εγγραφής αυτών των διαδικασιών
- 3) δυνατότητα επανάληψης στους ίδιους τους χώρους του γυρίσματος, μετά από εξέταση της εικόνας, δηλαδή η διαφοροποιημένη παρατήρηση της μελετούμενης διαδικασίας.

Πίνακας 1: τρόποι παρατήρησης

Παρατήρηση	Άμεση (άμεσα αισθητή)	Διαφοροποιημένη (κινηματογραφούμενο αισθητό)
Χωρίς εργαλείο	Άμεση παρατήρηση	
Με εργαλείο (κινηματογραφικό)	Εγγραφή	Παρατήρηση πάνω στην οθόνη

Μια από τις πρώτες συνέπειες αυτής της τεχνικής «επανάστασης» είναι να μεταφέρει στην παρατήρηση πάνω στην οθόνη τις ιδιότητες και την υπόσταση που αναγνωρίζονται παραδοσιακά στην άμεση παρατήρηση (άμεση και χωρίς εργαλείο).

Γίνονται συνεπώς ολοφάνερες μερικές θεμελιώδεις τάσεις της κινούμενης εικόνας οι οποίες, παρά το γεγονός ότι είναι συνυφασμένες με αυτό το μέσο έρευνας/διερεύνησης ήδη από την εφεύρεσή της, είχαν μείνει ως τώρα ανενεργές και ανεκμετάλλευτες. Από την στιγμή κατά την οποία ο ερευνητής διαθέτει το μέσο αναπαραγωγής με επαναλαμβανόμενο τρόπο της ροής της μελετώμενης διαδικασίας και μπορεί να παραστήσει όσο θέλει την εικόνα του -το αναστρέψιμο κινηματογραφούμενο αισθητό - γιατί θα επέμενε να πάρει σαν σημείο αναφοράς το μη αναστρέψιμο απευθείας αισθητό; Και γιατί να έχει το βάρος μιας προηγούμενης από την εγγραφή διαδικασίας άμεσης παρατήρησης; Έτσι δυο θεμελιώδεις αρχές του διερευνητικού διαβήματος φαίνεται να απορρέουν: Η πρώτη είναι η μετατροπή /

υποκατάσταση του διαφοροποιημένου παρατηρήματος, διότι κινηματογραφείται στο κατευθείαν παρατηρούμενο, αντικείμενο άμεσης προσέγγισης. Η δεύτερη, που απορρέει από την προηγούμενη, είναι η κατάργηση της άμεσης παρατήρησης ως απαραίτητη προϋπόθεση στην έρευνα: η εγκαθίδρυση της κινηματογραφικής εγγραφής ως προϋπόθεσης κάθε βαθιάς παρατήρησης (πίνακας 1).

Στο εξής, η διαφοροποιημένη παρατήρηση αντικαθιστά την άμεση παρατήρηση στην βαθιά εξέταση μιας διαδικασίας: η κινηματογραφική εγγραφή, υπόστρωμα της διαφοροποιημένης παρατήρησης, γίνεται η πρώτη πράξη της έρευνας. Η ταινία ξεκινά την έρευνα. Η συζήτηση με τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα, οι ερωτήσεις που γίνονται στους πληροφοριοδότες στηρίζονται στην εξέταση της εγγραφής και σταματούν έτσι να αποτελούν προϋπόθεση γυρίσματος (αυτές οι αρχές είναι διαφοροποιημένες).

Το παλιό ζεύγος που σχηματίζεται από την άμεση παρατήρηση και την γραφή, της οποίας βρίσκουμε το ίχνος μέσα στην ταινία έκθεσης, με το άμεσο πέρασμα από την παρατήρηση στην εγγραφή ανταγωνίζεται προοδευτικά μια νέου τύπου σχέση.

Η διαφοροποιημένη παρατήρηση, η εγγραφή και η γλώσσα είναι αλληλένδετες στο εξής, με θεμελιώδες στήριγμα το κινηματογραφούμενο παρατηρούμενο. Η μελέτη μιας ταινίας δεν είναι πλέον έκθεση αποτελεσμάτων μιας προηγμένης έρευνας τα οποία λάβαμε με τρόπους έξω-κινηματογραφικούς (άμεση παρατήρηση, συζητήσεις, συνεντεύξεις) και συχνά γραπτά. Είναι το γεγονός μιας προοδευτικής ανακάλυψης της διαδικασίας κατά την παραγωγή και την επαναλαμβανόμενη ανάγνωση των εγγραφών που της είναι αφιερωμένες. Σ'αυτές τις συνθήκες, δε θα εκπλαγούμε βλέποντας να αναμιγνύονται οι φάσεις πραγματοποίησης και συνειδητοποίησης, ανάμεσα στις οποίες η ταινία έκθεσης μας είχε συνηθίσει να κάνουμε ένα καθαρό διαχωρισμό.

Εξετάζοντας τα προηγούμενα παρατηρούμε πως η αντικειμενικότητα και η υποκειμενικότητα των νοητικών συνηθειών, όσον αφορά το ντοκιμαντέρ (μέσα από την συνειδητοποίηση του ντοκιμαντέρ), είναι ακόμη θέμα προς διερεύνηση.

Αντικειμενικότητα στο εθνογραφικό φιλμ

Καμιά κινηματογραφική δραστηριότητα της οποίας ο δράστης γνωρίζει πως κινηματογραφείται, δεν ξεφεύγει από τα αποτελέσματα της παρουσίας του κινηματογραφιστή, με άλλα λόγια από την αυτοσκηνοθεσία (profilmie). Είναι

γεγονός ότι ένα ντοκιμαντέρ είναι πάντα το αποτέλεσμα της αντιπαράθεσης δυο σκηνοθεσιών, των κινηματογραφούμενων προσώπων (αυτοσκηνοθεσία) και του κινηματογραφιστή (σκηνοθεσία).

Η μελέτη μιας ταινίας έρευνας προκύπτει οριστικά από ένα μείγμα δυσκολιών και επιλογών διαφορετικής προέλευσης των οποίων οι σχέσεις δεν είναι πάντα εύκολο να καθοριστούν. Όντως, οι μεθοδολογικές επιλογές, που εκφράζονται ή υπονοούνται, του κινηματογραφιστή – ερευνητή, οι λίγο-πολύ συνειδητές επιλογές του για σκηνοθεσία ή σεναριογράφηση περιορίζονται από ένα σύνολο δυσκολιών.

Οι μεν, αμετάβλητες, οφείλονται στους γενικούς νόμους της κινηματογραφικής παρουσίασης και προέρχονται από την σεναριογραφία της κινούμενης εικόνας. Οι άλλες μεταβλητές, οφείλονται είτε στην φύση των συσκευών εγγραφής και παρατήρησης των εικόνων (είναι οι «οργανικές» δυσκολίες) είτε στην αυτοσκηνοθεσία της παρατηρούμενης διαδικασίας (προέρχονται από την γενική σεναριογραφία).

Η παρατηρούμενη διαδικασία διαθέτει την δική της τοποθέτηση στην σκηνή (σκηνοθεσία) που κατά ένα μέρος προηγείται της παρουσίας του κινηματογραφιστή. Κάθε σκηνοθεσία από την ίδια την διαδικασία όσο άκαμπτη και αν είναι, είτε για ένα τελετουργικό έθιμο, είτε μιας τεχνικής κατασκευής, είτε για μια σειρά κινήσεων συνεργασίας, αποτελεί σίγουρα μια πιθανή κατευθυντήρια γραμμή. Αλλά πρέπει να επιβεβαιωθεί από τον κινηματογραφιστή. Άλλα πεδία/δρόμοι προσφέρονται στον κινηματογραφιστή, που θα διαπλέκονται με αυτόν που του προτείνει ο αυτοτονισμός της διαδικασίας.

Τέλος η αυτοτοποθέτηση στην σκηνή της παρατηρούμενης διαδικασίας είναι μόνο κατά ένα μέρος προγενέστερη της παρουσίας τους κινηματογραφιστή διότι αυτή η τελευταία καθορίζει τις όψεις/γωνίες λήψης. Ενσωματωμένες προοδευτικά στην διαδικασία, οι «προφιλμικές» συμπεριφορές γίνονται κατά κάποιο τρόπο μια δεύτερη φύση του κινηματογραφούμενου προσώπου, των οποίων θα ήταν δύσκολο να προβλέψουμε την τροπή πριν από την εγγραφή. Με λίγα λόγια, οι πιο αναμενόμενες διαδικασίες περιέχουν πάντοτε ένα μικρό ή μεγάλο μέρος αγνώστου που αφήνει στον κινηματογραφιστή ένα περιθώριο ελευθερίας μέσα στην στρατηγική του.

Η τεχνολογική ενοργάνωση λειτουργεί σαν όριο. Με αυτό θέλουμε να πούμε ότι επιβάλλει ή απαγορεύει ανάλογα με την περίπτωση κάποιους τρόπους παρουσίασης, κάποιους άλλους τους κάνει δυνατούς και ευνοεί με την ίδια την κίνηση την επιμονή μεθοδολογικών συνηθειών ή αντίθετα, την εμφάνιση και την ανάπτυξη νέων τάσεων. Οι μεθοδολογικές συμπεριφορές υποστηρίζουν και ισχυροποιούν συγχρόνως την χρήση αυτών των τρόπων παρουσίασης και εμπνέουν την επιλογή κατευθυντήριων γραμμών.

Οι ενόργανες δυσκολίες μετατρέπονται/αλλάζουν και άλλοι μεθοδολογικοί προσανατολισμοί γίνονται δυνατοί. Στηρίζονται σε νέους τρόπους παρουσίασης όποια και αν είναι η μορφή που παίρνει η αυτοσκηνοθεσία της παρατηρούμενης διαδικασίας.

Μέσα σε αυτό το σύνολο πυκνών σχέσεων μεταξύ ενοργάνωσης, σκηνογραφίας, μεθόδου, η ενοργάνωση παίζει προφανώς τον κινητήριο ρόλο. Πώς εξηγείται τότε η επιμονή μεθοδολογικών συμπεριφορών πέρα από την εξέλιξη των συσκευών; Φαίνεται ότι τους λόγους αυτής της επιμονής πρέπει να τους ψάξουμε στην σημασία των ίδιων των συνηθειών της γραπτής κουλτούρας που έχει σημαδέψει τον ανθρωπολόγο κινηματογραφιστή.

Η ταινία έκθεσης παραμένει παρόλα αυτά προσκολλημένη μέσα από την οικονομία των διαδικασιών της στους τρόπους παρουσίασης της γραφής, γιατί επιτρέπει να χωρίσουμε τις ανθρώπινες δραστηριότητες με ένα εξειδικευμένο τρόπο. Έτσι το φιλμ έκθεσης καθυστερεί. Αντιθέτως το φιλμ εξερεύνησης χωρίζεται απότομα από αυτές τις συνήθειες, ελαχιστοποιώντας την απόσταση της άμεσης παρατήρησης. Βάζει τον ερευνητή στη διαδικασία, σ' ένα δρόμο γεμάτο αβεβαιότητα. Ο ερευνητής καμιά φορά διστάζει να κάνει το βήμα.

Χάρη σε ένα φαινόμενο σύγκλισης, ενοργάνωση, σκηνογραφία, μέθοδος και ιδιοσυγκρασία ενισχύονται μεταξύ τους. Οι μετατροπές της ενοργάνωσης δεν ευνοούν μόνο την ανάπτυξη νέων μεθόδων προσέγγισης του αισθητού. Προκαλούν επίσης το μεθοδολογικό στοχασμό. Οι παλιές διαδικασίες φωτίζονται έμμεσα.

Οι μεθοδολογικές αρχές, που εφαρμόζονται εδώ και καιρό εν αγνοία αυτών που τις εφαρμόζουν, έγιναν καθαρές από την στιγμή κατά την οποία μια νέα ενοργάνωση, στήριγμα νέων μεθοδολογικών προσανατολισμών, επέτρεπε να τις εγκαταλείψουμε.

Όντως, εφαρμόζοντας την συνεχή και σύγχρονη εγγραφή εικόνας και ήχου, έπειτα την επαναλαμβανόμενη εξέταση του συνολικού αποτελέσματος αυτής της εγγραφής πάνω στην οθόνη ο παρατηρητής κινηματογραφιστής εξωτερικεύει στην εικόνα την κίνηση και τον λόγο των άλλων (συγχρόνως), την δική του κίνηση του κινηματογραφιστή, όπως και τον διάλογο με λόγια και κινήσεις που εγκαθίστανται ανάμεσα στα κινηματογραφούμενα πρόσωπα και τον ίδιο.

Αλλά αυτοί είναι οι μόνιμοι μάρτυρες όχι μόνο της αισθητής σχέσης του στον περιβάλλοντα χώρο (διαμέσου μιας διαδρομής μέσα στον χώρο και τον χρόνο) αλλά επίσης της μεθοδολογικής του συμπεριφοράς. Η ταινία προσπαθεί να αποκαλύψει την μεθοδολογική συμπεριφορά περισσότερο από το να την κρύψει. Αυτή η επίμονη εξωτερίκευση της διαδικασίας παρατήρησης τείνει να την τοποθετήσει στο ίδιο επίπεδο με την κινηματογραφούμενη διαδικασία ωθώντας με φυσικό τρόπο τον κινηματογραφιστή να εξετάσει το ίδιο το διάβημα του πάνω στην εικόνα, στην ταυτόχρονη ανάλυση των γεγονότων και των κινηματογραφούμενων κινήσεων.

Μέσα από το παιχνίδι των δυσκολιών και των επιλογών στις οποίες υπόκειται η τοποθέτηση του εθνολόγου στην σκηνή, δυσκολίες που άλλες είναι εξειδικευμένες και άλλες κοινές σε κάθε κινηματογραφική παρουσίαση, ο εθνολόγος-κινηματογραφιστής διαφωτίζει έμμεσα τους άλλους τρόπους χρήσης της κινούμενης εικόνας είτε αυτή είναι καλλιτεχνική, παιδαγωγική ή διαφημιστική. Ο στοχασμός πάνω στις μεθόδους του εθνογραφικού φιλμ φαίνεται έτσι σαν ένα σημαντικό στάδιο του στοχασμού πάνω στον κινηματογράφο γενικά.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΠΙΛΟΓΕΣ

Ο μερικός συναγωνισμός ανάμεσα στις διαφορετικές κατευθυντήριες γραμμές που πρέπει να ακολουθήσει ο ερευνητής-κινηματογραφιστής για να ξεμπερδέψει το κουβάρι των αισθητών εκδηλώσεων με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος, η δυσκολία της επιλογής σε κάθε στιγμή μεταξύ πολλών κατευθύνσεων, που είναι στενά συνδεδεμένες και συχνά αναμειγμένες με ιδέες από πολλές λανθασμένες κατευθύνσεις.

Από αυτή την υποχρεωτική επιλογή προκύπτει πάνω στην εικόνα μια μεγάλη ποικιλία διαχωρισμού νοημάτων ανθρώπινων δραστηριοτήτων (ιδέες, δραστηριότητες χωρισμένες με πολλούς διαφορετικούς τρόπους - ντεκουπάζ)

Όμως, όποιο και αν είναι το όφελος που εισπράττει ο κινηματογραφιστής από την σκηνοθεσία της παρατηρούμενης διαδικασίας, η δική του σκηνοθεσία προδίδει πάντα με κάποιο τρόπο μια βασική μεθοδολογική επιλογή.

Μεταξύ των πολλών πιθανοτήτων μεθοδολογικών συμπεριφορών δυο φαίνονται βασικές/ θεμελιώδεις. Η μία έγκειται στην χρήση της ταινίας ως μέσο έκθεσης αποτελεσμάτων που έχουν αποκτηθεί με άλλα μέσα έρευνας εκτός από τον κινηματογράφο (ταινία έκθεσης), η άλλη στην χρήση της ταινίας ως μέσο εξερεύνησης δηλαδή ιδιαίτερης ανακάλυψης -*Sui generis*- (ταινία εξερεύνησης).

Αυτές είναι οι δυο αντίθετες τάσεις (όχι αποκλειστικές) της εθνογραφικής ταινίας και γενικότερα της χρήσης του κινηματογράφου στις ανθρωπολογικές επιστήμες. Κάθε ταινία προχωράει σύμφωνα με τις δυο τάσεις και κυριαρχείται τότε από την μια και τότε από την άλλη.

Η έκθεση και η εξερεύνηση ορίζονται η μια από την άλλη. Είναι ένα δύσκολο εγχείρημα να θέλει κανείς να τις επεξεργαστεί ξεχωριστά. Παρά τον τεχνητό χαρακτήρα ενός τέτοιου διαβήματος, ασχοληθήκαμε διαδοχικά πρώτα με την έκθεση, μετά με την εξερεύνηση, λόγω της ιστορικής προτεραιότητας της πρώτης πάνω στη δεύτερη (η πρώτη προηγείται σε σχέση με την δεύτερη). Αυτή η προτεραιότητα δεν είναι τυχαία. Φαίνεται όντως ότι οι μεθοδολογικές επιλογές στηρίζονται ευρέως πάνω στις τεχνικές που προσφέρει σε μια δεδομένη στιγμή στους ερευνητές-κινηματογραφιστές ο μηχανισμός εγγραφής και ερμηνείας των κινηματογραφούμενων διαδικασιών. Αυτό σημαίνει ότι η μεθοδολογική συμπεριφορά του κινηματογραφιστή εξαρτάται κατά πολύ από τις «οργανικές» δυσκολίες μιας μηχανής αναπαραγωγής η οποία μεταμορφώνεται.

2.3. Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΩΝ

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της εξερευνητικής διαδικασίας είναι όπως είδαμε να συσχετίσουμε στενά τις φάσεις της έρευνας, που είναι καθαρά διακριτές στην περίπτωση της ταινίας έκθεσης. Αυτό το δέσιμο αφορά ειδικότερα τις φάσεις της εγγραφής και της εξέτασης των αποτελεσμάτων πάνω στην οθόνη. Το να τις χωρίσουμε ριζικά τη μια από την άλλη θα ήταν μάταιο λόγω του συνεχούς πηγαινέλα που διαδραματίζεται ανάμεσα σε αυτές και τον κινηματογραφιστή. Οι δυο δραστηριότητες εγγραφής και εξέτασης των εικόνων ορίζονται η μια από την άλλη και η μια είναι εξαρτώμενη της άλλης, ώστε να αποτελούν τη σύνθεση των δυο συμπληρωματικών όψεων μιας ίδιας διαδικασίας παρατήρησης. Μας φαίνεται απαραίτητο για την διευκόλυνση της περιγραφής να ξεχωρίσουμε μερικές χαρακτηριστικές ιδιότητες της μιας και της άλλης δραστηριότητας.

Μόλις τελειώσει η περίοδος ένταξης, ο κινηματογραφιστής μπαίνει πραγματικά στη φάση ανακάλυψης της παρατηρούμενης διαδικασίας. Λίγο η παρατηρούμενη διαδικασία να προσφέρεται λόγω της επανάληψης της, το γύρισμα θα χαρακτηριστεί από συνεχείς εγγραφές μεγάλης διάρκειας. Συνέχεια και επανάληψη των εγγραφών σε συνδυασμό με την εξέτασή τους δημιουργούν αυτό που ονομάσαμε «μέθοδος των σχεδιασμάτων».

Αυτή η μέθοδος, που δημιουργήθηκε το 1973, υπενθυμίζει τον τρόπο με τον οποίο προχώρησαν και δούλεψαν συχνά οι παραστατικοί ζωγράφοι, παίρνοντας το ένα προσχέδιο μετά το άλλο ενός ίδιου θέματος από διαφορετικές γωνίες, προσθέτοντας μια λεπτομέρεια, αφαιρώντας μια άλλη από αλλού, πριν ζωγραφίσουν τον οριστικό πίνακα. Ποικίλει μόνο η σχέση μεταξύ της φύσης του υπόβαθρου και εκείνης του περιεχομένου του: μόνιμο υπόβαθρο και σταθερό περιεχόμενο στο ζωγάφο.

Από το ένα προσχέδιο στο άλλο όλα μπορούν να αλλάξουν. Καμιά φορά λίγα πράγματα ποικίλουν και διαφοροποιούνται και παρόλα αυτά κάθε σχέδιασμα είναι διαφορετικό. Ήδη από τώρα μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η βασική μεθοδολογική συμπεριφορά που κυριαρχεί στη χρήση σχεδιασμάτων με μορφή συνεχών εγγραφών τείνει προς την έλλειψη καθοδήγησης (μη καθοδηγητισμό) και συνοδεύεται από μία εμφανή σπατάλη. Έρχεται σε αντίθεση, το βλέπουμε σε όλα τα σημεία, με τη συμπεριφορά που στηρίζει μια ταινία έκθεσης. Τη φειδώ του μη συνεχούς

γυρίσματος αντικαθιστά όντως η ελεγχόμενη σπατάλη του συνεχούς γυρίσματος. Τη θέση δίπλα στο θεατή, ενός διαχωρισμού σε μέρη όπως στην άμεση παρατήρηση, διαδέχεται η κοινή ανακάλυψη από το κινηματογραφιστή και το θεατή μιας διαδικασίας εδώ και τώρα με άγνωστα όρια. Τέλος, τα ίδια τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα αντί να καθοδηγούνται και να διακόπτονται συνεχώς μέσα στην εξέλιξη της συμπεριφοράς τους, βλέπουν τη ροή των δραστηριοτήτων τους, το πιο πολύ καιρό να γίνεται σεβαστή. Με δυο λόγια, όλα γίνονται σαν τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα να γίνονται οι αποστολείς της ταινίας της οποίας ο αποδέκτης θα ήταν ένας άγνωστος θεατής ανάμεσα στους οποίους αποστολείς, ο κινηματογραφιστής θα έπαιζε το ρόλο του απλού μέσου, δηλαδή του παρουσιαστή, χάνοντας έτσι το ρόλο του αποστολέα που θα προσπαθούσε να αποκτήσει στην επεξεργασία της ταινίας έκθεση.

Σύμφωνα με την Claudine de France, εφευρέτη της μεθόδου, «τα πρώτα μας σχέδιάσματα που έγιναν σε συνεργασία με την Annie Comollie ήταν αφιερωμένα στις τεχνικές του σώματος παριζιάνων γυμναστών, των οποίων ένα από τα χαρακτηριστικά, σημαντικό για μας, ήταν να εμφανίζονται- εκδηλώνονται περιοδικά, δηλαδή μια συνεδρία την εβδομάδα. Με αυτό τον τρόπο κάθε βδομάδα ήμασταν σε θέση να κινηματογραφούμε συνεχώς ή με μακριά πλάνα- στάδια (το κάθε πλάνο ήταν ένα στάδιο), τους ίδιους τους γυμναστές να κάνουν τις ίδιες ασκήσεις ελεύθερης μυϊκής ενδυνάμωσης με τη βοήθεια των ίδιων μηχανημάτων (τεχνικές μυϊκής ενδυνάμωσης). Αυτή η ομαλότητα της παρατηρούμενης διαδικασίας μας επέτρεπε να ξεκινάμε κάθε φορά το γύρισμα με διαφορετική γωνία λήψης σύμφωνα με τα συμπεράσματα που διατυπώνονταν κατά την εξέταση της βιντεογραφικής ταινίας που είχαμε προηγουμένως γυρίσει. Μια εντελώς νέα εξέταση της εγγραφής με ή χωρίς την συνεργασία των κινηματογραφούμενων προσώπων αποκάλυπτε μια νέα όψη της κινηματογραφούμενης διαδικασίας που προηγουμένως δεν είχε γίνει αντιληπτή ή ήταν παραμελημένη. Επίσης προσπαθούσαμε να αναλύσουμε αυτό το οποίο μέσα στην επιλογή καδραρισμάτων, γωνιών λήψης, του ρυθμού ή της διάρκειας των πλάνων, βοηθούσε, ανάλογα με τη περίπτωση, να τονίσουμε ή να αμβλύνουμε τη μια ή την άλλη όψη της διαδικασίας. Οι πρώτες μας δοκιμές πχ, επικεντρωμένες στην περιγραφή των τεχνικών λήψης των μηχανημάτων μυϊκής ενδυνάμωσης (βάρη, αλτήρες, πρέσες κτλ) από το γυμναστή, έτειναν να παραμελούν τη χρονική διάσταση της δραστηριότητας προς όφελος των σχέσεων του δράστη με το χρήσιμο χώρο. Η εγγραφή, με τάση ακόμα μη συνεχή- κάθε λήψη δε ξεπερνά το ένα λεπτό-

χαρακτηριζόταν πάνω απ' όλα από μια ψηλαφιστή έρευνα των καθραρισμάτων και των γωνιών λήψης, κατάλληλες να τονίσουν τέτοιες σχέσεις. Αυτό σημαίνει, ότι έτεινε να διαφοροποιήσει τις οριοθετήσεις του χώρου. Η επαναλαμβανόμενη εξέταση των πρώτων ταινιών (κορδέλες φιλμ), μας έκανε να συνειδητοποιήσουμε και μας οδήγησε να επιμηκύνουμε από σχεδιάσμα σε σχεδιάσμα, την βασική διάρκεια εγγραφής μέχρι τα έσχατα όρια ανοχής που έχει η ταινία (20 λεπτά). Από ασυνεχές, το γύρισμα έγινε κυρίως συνεχές. Η εξέταση νέων δοκιμών μας επέτρεψε λοιπόν να ανακαλύψουμε την σημαντική σπουδαιότητα των νεκρών χρόνων στην εργασία των γυμναστών. Πράγματι η συνεχής εγγραφή της δραστηριότητας τους, αποκάλυπτε ότι αφιέρωναν οριστικά το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου τους στο να ξεκουράζονται ανάμεσα σε δυο σύντομες σειρές σωματικών ασκήσεων με όργανα. Η περιγραφή και η εξέταση πάνω στην εικόνα αυτών των μεγάλων αναγκαστικών διαλειμμάτων, κατά τη διάρκεια των οποίων φλυαρούσαν, είτε καθιστοί είτε περιφερόμενοι, ήταν η αρχή ενός γενικότερου στοχασμού πάνω στη φύση των διαλειμμάτων και την κινηματογραφική στρατηγική που ταίριαζε να υιοθετήσουμε για αυτούς. Είμαστε μπροστά στα πρώτα στοιχεία μιας μελλοντικής τυπολογίας των χρονικών διαρθρώσεων». ⁵

Πολλές συνέπειες απορρέουν από τη συνεχή και επαναλαμβανόμενη εγγραφή της ίδιας διαδικασίας. Αφορούν εξίσου τους τρόπους εμφάνισης της παρατηρούμενης διαδικασίας και τη στρατηγική της διαδικασίας παρατήρησης. Η παρατηρούμενη διαδικασία αποκαλύπτεται προοδευτικά στον κινηματογραφιστή ως κινηματογραφημένη διαδικασία, ακόμα και στη διάρκεια ενός σχεδιάσματος, έπειτα στα διαδοχικά σχεδιάσματα και στην επαναλαμβανόμενη εξέταση τους. Αυτή η ανακάλυψη είναι ανεξάντλητη. Κάθε σχεδιάσμα υπογραμμίζει μια όψη μέχρι τώρα ξεθωριασμένη ή φαινομενικά γνωστή και κατά συνέπεια παραμελημένη, αποκαλύπτει μια φάση, μια όψη, κρυμμένες ή άγνωστες ακόμα, αμβλύνοντας ή κρύβοντας με τη σειρά του το κάθε σχεδιάσμα, άλλες ευνοημένες όψεις και φάσεις που έχουν αποκαλυφθεί σε προηγούμενα σχεδιάσματα. Είναι πράγματι στην ίδια τη φύση του συνεχούς γυρίσματος να σταχυολογεί στη πορεία το περιθώριο της κύριας διαδικασίας: διαλείμματα, δευτερεύουσες δραστηριότητες του δράστη, περιφερειακές διαδικασίες που οφείλονται στη δραστηριότητα δραστών εκτός της πράξης κτλ. Η τμηματική αφαίρεση αυτού του επιπλέον, πραγματοποιείται ακριβώς κατά τη

⁵ Claudine de France, *cinema et anthropologie*, σελ. 320

διάρκεια επαναλαμβανόμενων σχεδιασμάτων, ανάλογα με τις παρατηρήσεις πάνω στην οθόνη που πραγματοποιούνται ανάμεσα σε κάθε γύρισμα.

Αυτό το οποίο στη περίπτωση της ταινίας έκθεσης επιχειρήθηκε ήδη από την προκαταρκτική περίοδο γυρίσματος, τώρα επιχειρείται κατά τη διάρκεια των διαδοχικών γυρισμάτων. Η επιλογή του κινηματογραφιστή προς όφελος μιας τέτοιας φάσης, τέτοιας όψης της διαδικασίας, δε βασίζεται πια στην απομνημόνευση του άμεσου παρατηρούμενου και στο φανταστικό που κυριαρχείται από τη γλώσσα (λόγος), αλλά στην παρατήρηση του αισθητού κινηματογραφούμενου, το οποίο προσφέρει μια αντίσταση, καμιά φορά επίμονη, στη μνήμη και το φανταστικό του λόγου.

Η αφαίρεση (κατάργηση) είναι τμηματική (όχι ολική), με την έννοια ότι γεγονότα και κινήσεις τα οποία στο πλαίσιο μιας προηγούμενης ανάλυσης στην ταινία, αφέθηκαν στην άκρη, μπορούν τώρα να ενσωματωθούν στην ταινία ως δευτερεύουσες κατευθυντήριες γραμμές. Καμιά φορά μάλιστα, καθοδηγούν το κινηματογραφιστή προς νέα δεδομένα και δρόμους καθώς μετατρέπονται σε κύρια κατευθυντήρια ταινία.

Για να επανέλθουμε στην περιγραφή της Claudine de France: «κατά τη διάρκεια των εβδομαδιαίων σχεδιασμάτων των τεχνικών μουϊκής ενδυνάμωσης, αντιμετωπίσαμε καταρχάς ένα συγκεχυμένο σύνολο διάσπαρτων χειρονομιών γύρω από τα απαραίτητα μηχανήματα για την μουϊκή εκγύμναση. Το πλήθος των διάσπαρτων δραστών στα τέσσερα σημεία της αίθουσας γυμναστικής, συνεισέφερε εξάλλου στη περιπλοκή των πιθανών κατευθυντήριων γραμμών. Οι πρώτες μας δοκιμές μαρτυρούσαν μεγάλο δισταγμό ανάμεσα στους διαφορετικούς πόλους δράσης και τις έγνοιες μας να περιλάβουμε ταυτόχρονα όλες τις όψεις της διαδικασίας: η ατμόσφαιρα μιας συνεδρίας ελεύθερης μουϊκής ενδυνάμωσης, η εξέλιξη μιας ατομικής προπόνησης, το λεπτεπίλεπτο μοίρασμα ανάμεσα σε υλική και σωματική τεχνική κατά τη διάρκεια του χειρισμού των μηχανημάτων, ο τρόπος μετάδοσης τεχνικών προπόνησης του σώματος. Κάθε μια από αυτές τις όψεις παραφόρτωνε, ενίοτε μάλιστα εμπόδιζε την εξερεύνηση των άλλων. Εντούτοις, επειδή αποτελούσε καταρχάς ένα εμπόδιο, μια τέτοια όψη γινόταν αντικείμενο μιας ειδικής εξέτασης πάνω στην εικόνα, μέχρι να γίνει προοδευτικά ένα ξεχωριστό θέμα, μια νέα κατευθυντήρια γραμμή. Αυτό προκλήθηκε με τους επίμονους περιπάτους των γυμναστών ανάμεσα σε δυο σειρές ασκήσεων με βάρη. Γεννούν καταρχάς τη συνεχή

εγγραφή μιας έντονης πολλαπλής ατομικής προπόνησης. Το πηγαινέλα, οι αόριστες φλυαρίες των περιπατητών, διέκοπταν πράγματι πάνω στην εικόνα τη ροή της δραστηριότητας του γυμναστή κατά την πολλαπλή και προγραμματισμένη προπόνηση. Τη προσοχή μας τράβηξαν, χωρίς να το θέλουμε, αυτές οι μεγάλες περίοδοι απραξίας μέσα στον περίπατο, μέσα στις οποίες μάθαμε να βλέπουμε εξαναγκασμούς και αλυσίδες κινήσεων». ⁶

Βλέπουμε ότι στη διαδικασία της κινηματογράφησης, οι περίπατοι των γυμναστών από εμπόδια στην εξερεύνηση ενός θέματος, έγιναν αυτές οι ίδιες ένα από τα θέματα των μεταγενέστερων σχεδιασμάτων. Στη συνέχεια, τρία μεγάλα θέματα έπρεπε να αποσπαστούν για να αποτελέσουν το υλικό διαφορετικών κομματιών του οριστικού φίλμ: η συνεχής και πολλαπλή ατομική προπόνηση ενός γυμναστή, η μύηση από το καθηγητή μιας μικρής ομάδας γυμναστών για το χειρισμό των μηχανημάτων μυϊκής ενδυνάμωσης και τέλος, οι ρυθμοί εργασίας και η ποικιλία των χειρισμών των γυμναστών που ασκούνται ελεύθερα στα μηχανήματα.

Η σημασία αυτού του διαχωρισμού έγκειται στο γεγονός ότι κάθε κομμάτι αντιστοιχούσε στην υπογράμμιση μιας διαφορετικής όψης της ίδιας διαδικασίας. Όντως οι ευνοημένες δραστηριότητες κατά τη διάρκεια της περιγραφής του ενός από τα θέματα, χρησίμευαν για υπόβαθρο στη περιγραφή των άλλων θεμάτων. Οι φλυαρίες και τα πηγαινέλα των γυμναστών «περιπατητών» π.χ. αποτελούσαν το πίσω πλάνο των εντατικών ασκήσεων στις οποίες επιδιόταν ο πρωταγωνιστής του κομματιού που είναι αφιερωμένο στην ατομική προπόνηση. Αντιστρόφως αυτός ο τελευταίος εμφανιζόταν πολλές φορές στο πίσω πλάνο των εικόνων που αποτελούσε το κομμάτι που είναι επικεντρωμένο στην ομάδα των γυμναστών που ασκούνταν ελεύθερα στα μηχανήματα μεταξύ δυο περιπάτων.

Γράφει η Claudine de France: «Η θορυβώδης και κανονική ανάσα εναλλασσόταν συχνά με την ανάσα των άλλων φίλων που βλέπαμε τότε να προσπαθούν, τότε να περιφέρονται στο μπροστινό πλάνο. Υπενθυμίζεται έτσι στο θεατή ότι επρόκειτο πράγματι για την ίδια διαδικασία (μια συνεδρία μυϊκής ενδυνάμωσης) που παρουσιάζεται κάθε φορά από διαφορετική οπτική γωνία». ⁷ Η διαδικασία ανάλυσης δεν έγκειται στην αφαίρεση, αλλά στην άμβλυνση μιας όψης με την τοποθέτηση της

⁶ Claudine de France, *cinema et anthropologie*, σελ. 321.

⁷ *Ibid.*, σελ. 322.

στο πίσω πλάνο της εικόνας, καθώς η φευγαλέα παρουσίαση της εναλλάσσεται ενίοτε με τη παρουσίαση της τονισμένης δραστηριότητας.

Η χρήση των σχεδιασμάτων που βασίζονται στη συνεχή εγγραφή έχει άλλη μια σημαντική συνέπεια, την αποκάλυψη στο θεατή κατά ένα μεγάλο μέρος των μηχανισμών της διαδικασίας παρατήρησης, στην οποία σκηνή και παρασκηνία είναι πλέον μπερδεμένα. Εκεί έχουμε ένα από τα πιο δύσκολα χαρακτηριστικά της εξερευνητικής διαδικασίας. Στη ροή των παρατηρούμενων συμπεριφορών ο κινηματογραφιστής αντιτάσσει πράγματι τη ροή μιας σταθερής ή κινητής παρατήρησης, της οποίας η επιμονή και οι ποικίλες μορφές της συνθέτουν την ουσία του μοντάζ. Αυτό το μοντάζ όσοι ασχολούνται με το σινεμά το χαρακτηρίζουν σαν «μοντάζ στην λήψη ή ακόμη μοντάζ σε συνέχεια».

Παρουσιάζοντας την ροή της παρατηρούμενης διαδικασίας, το ξεδίπλωμα της μέσα στο χώρο, η εικόνα μας πληροφορεί με μια εξαιρετική ακρίβεια, όχι μόνο σχετικά με τις διαφορετικές θέσεις παρατήρησης που υιοθετεί ο κινηματογραφιστής αλλά σπανιότερα για την αλληλουχία αυτών των διαδοχικών θέσεων και για τη πραγματική διάρκεια της παρατήρησης του μέσα στο χρόνο της παρουσίασης της παρατηρούμενης διαδικασίας.

Όμως προχωρώντας με αυτό τον τρόπο, η έρευνα αποσπάται από τη μακριά παράδοση της γραπτής παράδοσης των δεδομένων, την οποία η ταινία έκθεσης, βασισμένη στην ασυνεχή εγγραφή έχει αντικαταστήσει. Η γραφή τείνει πράγματι να κρύψει από τον αναγνώστη τις θέσεις παρατήρησης του συγγραφέα, τη διάρκεια τους και πάνω από όλα τον τρόπο αλληλουχίας τους. Δεν τα καταφέρνει παρά μόνο εκ των υστέρων δηλαδή εκτός πεδίου παρουσίασης της διαδικασίας. Από τη πλευρά τους οι στατικές τεχνικές διαφοροποιημένης παρατήρησης, όπως π.χ. η φωτογραφία, αποκαλύπτουν σίγουρα τις θέσεις του παρατηρητή αλλά αποκρύπτουν τη διάρκεια και την αλληλουχία. Όσο για την ασυνεχή κινηματογραφική εγγραφή, παρά το ότι αποκαλύπτει στο θεατή τη φύση κάποιων θέσεων παρατήρησης και μέχρι κάποιου σημείου τη διάρκεια τους, δεν αποκαλύπτει τον τρόπο αλληλουχίας. Φαίνεται λοιπόν ότι με αυτή τη σχέση η συνεχής κινηματογραφική εγγραφή εισάγει μια ριζική αναστάτωση στη προβληματική της παρατήρησης του αισθητού. Ακολουθώντας στενά ολόκληρη την χρονολογική αλληλουχία των θέσεων παρατήρησης, η παρουσίαση της παρατηρούμενης διαδικασίας, αφήνει να φανεί για πρώτη φορά στην

ιστορία των τεχνικών παρατήρησης μια διαδικασία ανακάλυψης που δεν έχει ανακατασκευαστεί εκ των υστέρων από το φανταστικό του λόγου και της γραφής. Η αυστηρότητα, η κανονικότητα, με τις οποίες απογυμνώθηκαν η αλληλουχία και η διάρκεια των θέσεων παρατήρησης, μαθαίνουν στο κινηματογραφιστή όπως και στον αναλυτή της εικόνας να εξετάζει τη κινηματογραφούμενη διαδικασία με ένα διαφορετικό τρόπο. Για παράδειγμα, αντί να τονίζει τη σχέση μεταξύ κινηματογραφημένου παρατηρούμενου και άμεσου παρατηρούμενου, όπως στην ασυνεχή παρουσίαση της ταινίας έκθεσης, ο αναλυτής τείνει να ευνοήσει τις διάφορες σχέσεις που υφαίνονται μεταξύ των διαφόρων διαδοχικών και ταυτόχρονων όψεων του κινηματογραφημένου παρατηρούμενου. Δηλαδή η εικόνα αναρωτιέται για αυτή την ίδια, αναλύεται με τη μεγαλύτερη λεπτομέρεια ως πρώτη αναφορά.

Η αποκάλυψη της διαδικασίας παρατήρησης δε σταματάει εκεί. Όταν η εικόνα συνδυάζεται ταυτόχρονα με τον ήχο, η συνέχεια της εγγραφής ανασυνθέτει αργά η γρήγορα τις περιπέτειες του λεκτικού διαλόγου που δημιουργείται ανάμεσα στον κινηματογραφιστή και τα κινηματογραφημένα πρόσωπα κατά τη διάρκεια των λήψεων. Μια ουσιαστική όψη της συμπεριφοράς του κινηματογραφιστή απέναντι στα κινηματογραφούμενα πρόσωπα, αποκαλύπτεται με αυτό τον τρόπο στο θεατή. Αυτή η μαρτυρία έχει μεγάλη αξία διότι σπανίως ένας απλός παρατηρητής είναι σε θέση να παρουσιάσει με ακρίβεια στον αναγνώστη ή στον συνομιλητή τις παραμικρές λεπτομέρειες του εθιμοτυπικού που κυριάρχησε λεπτό προς λεπτό στη συλλογή των δεδομένων. Με μια ίδια κίνηση εκτίθενται ο τρόπος με τον οποίο ο κινηματογραφιστής τοποθετεί στη σκηνή, μέσα από διάφορες συμβουλές που τους δίνει, τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα και τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα πρόσωπα τοποθετούνται στη σκηνή μπροστά στην κάμερα.

Για άλλη μια φορά κατά ένα μέρος ο προφιλμικός χαρακτήρας της κινηματογραφούμενης διαδικασίας μελετάται από το κινηματογραφιστή και παρουσιάζεται στο θεατή: τα πράγματα δεν είναι όπως θα ήταν χωρίς τη παρουσία του κινηματογραφιστή, αλλά όπως τα κάνει να εμφανίζονται αυτή η παρουσία.

Ο σεβασμός της ροής των παρατηρούμενων δραστηριοτήτων είναι λοιπόν η κύρια προϋπόθεση μιας εξερευνητικής εγγραφής. Ευνοεί, το έχουμε ήδη πει, με τη τάση του προς το μη καθοδηγητισμό και τη φαινομενική σπατάλη του, την ελεύθερη ανακάλυψη της διαδικασίας και την ανάδυση των όψεων της ή των παραμελημένων

φάσεων από μια ταινία έκθεσης. Αλλά όταν ο κινηματογραφιστής επαναλαμβάνει το συνεχές γύρισμα με διαδοχικά σχεδιάσματα, προσφέρει επίσης στον αναλυτή της εικόνας ένα αναντικατάστατο υλικό για την εξέταση κανονικών ή άστατων και ποικίλων εκδηλώσεων, απαραίτητων ή ενδεχόμενων. Από το ένα σχεδιάσμα στο άλλο πράγματι, οι παραμικρές κανονικότητες και οι μεταβολές προκαλούν την περιέργεια και την διερώτηση του κινηματογραφιστή, αναλυτή της δικιάς του εικόνας, διότι προκαλούν τη σύγκριση. Τα διαφορετικά σχεδιάσματα που συγκρίνονται μεταξύ τους οξύνουν το βλέμμα του, τονώνουν το στοχασμό του, όπως το κάνει η εισχώρηση τους σε μια διαφορετική κουλτούρα από τη δική του. Έτσι μια φευγαλέα κίνηση, μια κοινή επιχείρηση, οι οποίες κατά τη διάρκεια ενός πρώτου σχεδιασματος φαίνονταν «απαραίτητες», μπορούν να αποκαλυφθούν «ενδεχόμενες» στη συνέχεια και αντιστρόφως. Ο εθνολόγος κινηματογραφιστής που εργάζεται σε εξωτικό έδαφος οδηγείται σίγουρα περισσότερο στο να αναρωτηθεί πάνω στον υποχρεωτικό ή προαιρετικό χαρακτήρα της παρουσίας ή της θέσης ενός χαρακτηριστικού συμπεριφοράς, ενός αντικειμένου κατά τη διάρκεια ενός εθίμου ή μιας οποιασδήποτε υλικής δραστηριότητας. Ο υποτιθέμενος παράξενος χαρακτήρας των πραγμάτων που παρατηρεί τον εκπλήσσει. Δεν συμβαίνει το ίδιο όταν ο ερευνητής κινηματογραφεί μια κοινή διαδικασία μέσα στη δική του κοινωνία. Έχοντας να κάνει με δραστηριότητες στις οποίες συμμετέχει καθημερινά ο ίδιος με μηχανικό τρόπο, δεν αισθάνεται απαραίτητα την ανάγκη να αναρωτηθεί πριν το γύρισμα ή μπροστά σε μια μοναδική εγγραφή για τον ενδεχόμενο χαρακτήρα κάποιων όψεων ή φάσεων αυτών των δραστηριοτήτων. Όμως από το ένα σχεδιάσμα στο άλλο, παράγεται ένα εξωτικό εφέ. Μια κίνηση, η διάθεση στο χώρο, το κράτημα ενός αντικειμένου που μέχρι τώρα θεωρούνταν ότι αποκαλύπτουν φυσικούς εξαναγκασμούς, μπορούν να αποκαλυφθούν με το απλό εφέ της σύγκρισης ως εκδήλωση μιας ελεύθερης επιλογής των δραστών (συμμετεχόντων) ή ακόμη ως η φευγαλέα έκφραση μιας καθημερινής εθιμοτυπίας. Προς όφελος της επαναλαμβανόμενης εγγραφής μιας ίδιας διαδικασίας αναδύονται επίσης ακραίες περιπτώσεις ενδεχόμενων εκδηλώσεων, μεταξύ των οποίων οι κινήσεις και τα εφέ που δεν ανήκουν στο πρόγραμμα της τελετουργίας ή της υλικής δραστηριότητας που είναι γνωστές στον κινηματογραφιστή. Η εμφάνιση τους είναι απρόβλεπτη διότι τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα αποφεύγουν να τις αναφέρουν παρουσία της εικόνας, όπως και κατά την απουσία της.

3. ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΤΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΩΝ

Η μέθοδος των σχεδιασμάτων εφαρμόστηκε αρχικά στην εξερεύνηση σωματικών δραστηριοτήτων. Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται στις εφαρμογές της μεθόδου των σχεδιασμάτων, ξεκινώντας όμως από μια ενότητα αφιερωμένη στην κινηματογράφηση των σωματικών τεχνικών ανεξαρτήτως μεθόδου. Αναλύονται κυρίως οι πρακτικές κινηματογράφησης (βασικά καδραρίσματα και βασικές γωνίες λήψης) αναφορικά με συγκεκριμένα παραδείγματα σωματικών δραστηριοτήτων και γίνεται κατανοητή η δυσκολία διαχωρισμού μιας κατευθυντήριας γραμμής (σωματική) σε σχέση με τις άλλες (υλική, τελετουργική). Στη συνέχεια αναλύεται μια εφαρμογή της μεθόδου των σχεδιασμάτων σε οικογενειακό περιβάλλον και μία εφαρμογή σε περιβάλλον εργασίας. Οι εφαρμογές αυτές κάνουν περισσότερο αναγνώσιμη τη μέθοδο, αλλά μας επιτρέπουν επιπλέον να εξάγουμε συμπεράσματα για την ίδια την κινηματογραφική δραστηριότητα και τις αντιστάσεις που προβάλλει το μυθοπλαστικό στοιχείο στην προσπάθεια περιορισμού του ή ακόμα και αποκλεισμού του από την κινηματογραφούμενη δραστηριότητα.

3.1 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΜΙΑΣ ΣΩΜΑΤΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ

Ένα από τα πρώτα πράγματα που λαμβάνουμε υπόψη στην χρήση της κινούμενης εικόνας είναι η πολλαπλότητα απόψεων και πιθανών όψεων πάνω στη σωματική δραστηριότητα.

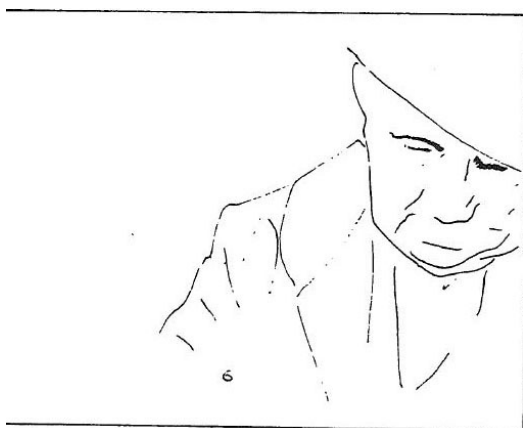
Το σώμα αποφεύγει κάθε δίπλευρη προσέγγιση γιατί είναι συγχρόνως ο τόπος μιας μόνιμης εργαλειοποίησης και ενός τελετουργισμού: μια οργανική ενότητα που δεν αναλύεται αλλά ένα σεναριογραφικό αντικείμενο που μπορεί να κοπεί σε κομμάτια. Η πηγή μιας συνεχούς δραστηριότητας κάτω από μια σχέση, με διακοπές κάτω από μια άλλη σχέση κτλ. Δηλαδή η δυσκολία της παρατήρησης του σώματος είναι μόνιμο χαρακτηριστικό.

Περισσότερο από ποτέ πρέπει να σκεφτούμε και να υπολογίσουμε κατά γράμμα την παρακάτω παρατήρηση του Mauss: «Το πρώτο και πιο φυσικό τεχνικό αντικείμενο και συγχρόνως τεχνικό μέσο του ανθρώπου είναι το σώμα του».⁸

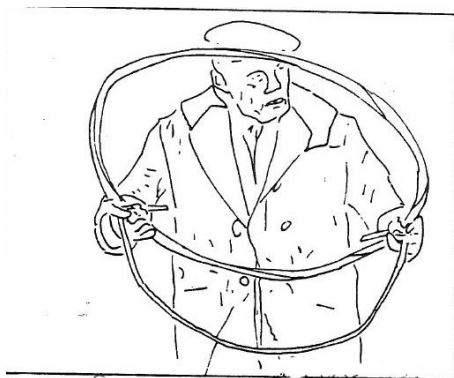
Όντως, ανάλογα με το αν επιδίδεται στην δραστηριότητα που πραγματοποιεί με το σώμα του (σώμα σαν τεχνικό μέσο) ή στην δραστηριότητα που εξασκεί πάνω στο σώμα (σώμα σαν τεχνικό αντικείμενο), ο κινηματογραφιστής τείνει προς δυο διαφορετικές στρατηγικές, ίσως αντίθετες: αυτό που τονίζει η μια, η άλλη το αμβλύνει. Καταλήγουμε μάλιστα στο παράδοξο: δείχνω μια σωματική τεχνική σημαίνει ότι συγχρόνως κρύβω την σωματική όψη της δραστηριότητας/πράξης του δράστη.

Παραθέτουμε στη συνέχεια καδραρίσματα από ταινίες ντοκιμαντέρ που δίνουν εύγλωττα παραδείγματα των σκηνοθετικών επιλογών και καταδεικνύουν τη σημασία των επιλογών αυτών για τη νοηματοδότηση της ταινίας. Εστιάζουμε πάντα στις σωματικές τεχνικές, οι οποίες ήταν αυτές που ανέδειξαν και τη μέθοδο των σχεδιασμάτων, όπως αναφέραμε και προηγουμένως.

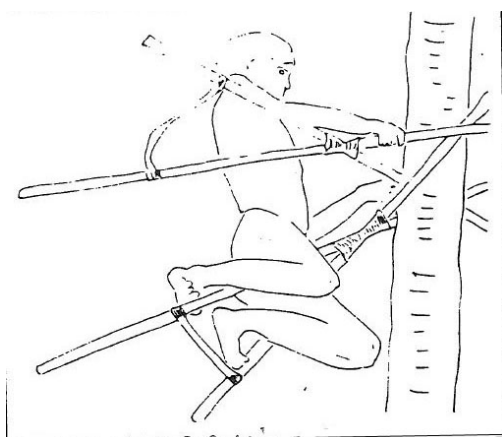
⁸ Claudine de France, *cinema et anthropologie*, σελ. 110.



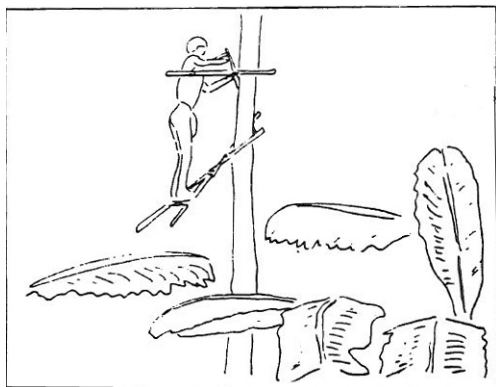
Εικόνα 1. Μη διαχωρισμός του δράστη και του σωματικού οργάνου: ο καλάθοποιός (δράστης) ελέγχει με το βλέμμα (όργανο) το έργο του κατά τη διάρκεια του πλεξίματος.



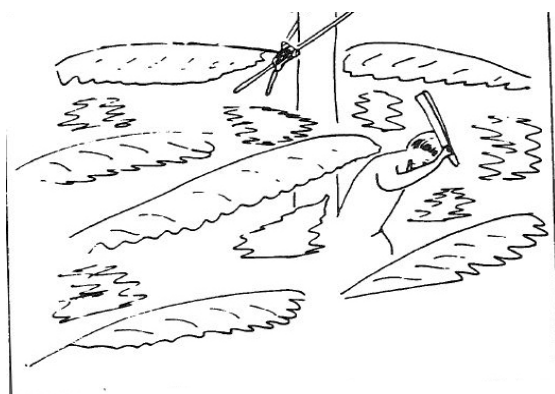
Εικόνα 2. Ανάμειξη δράστη, της θέσης της δραστηριότητας και του οργάνου στήριξης: το σώμα του καλάθοποιού στηρίζει το σκελετό του καλάθιού.



Εικόνα 3. Ένας γαποαμί ινδιάνος σκαρφαλώνει στο φοίνικα: το σώμα και ο υλικός μηχανισμός εμπεριέχονται στο ίδιο καδράρισμα.



Εικόνα 4. Μέσα στο ίδιο καδράρισμα εμπεριέχονται το σώμα του, ο μηχανισμός του και το γύρω περιβάλλον, το περιθωριακό.



Εικόνα 5. Καδράρισμα όλου του χώρου του σώματος αμβλύνοντας τη λειτουργική σχέση : ο ινδιάνος yanomami τινάζει τα φρούτα που μόλις μάζεψε.

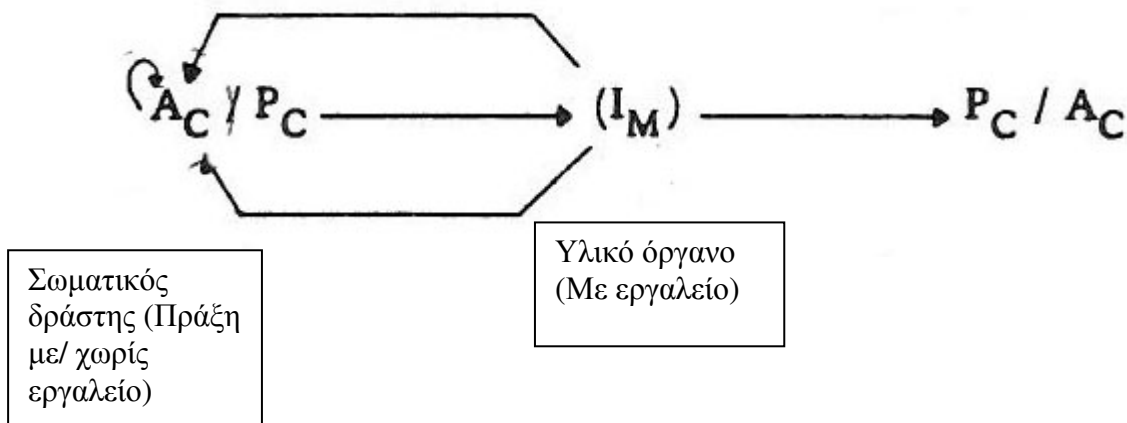


Εικόνα 6. Φευγαλέα σωματική τεχνική: ο καλαθοποιός αφιερώνει στον εαυτό του μια μικρή παύση για να σκουπίσει τα μάτια του.

Το να θεωρούμε το σώμα σαν μέσο ή σαν αντικείμενο, επεκτείνει το σχήμα των πρακτικών λειτουργιών μιας ανθρώπινης δραστηριότητας για την οποία μπορούμε να αναρωτηθούμε αν πραγματικά μετατρέπεται με αυτό το κομμάτιασμα σε ατομικευμένες λειτουργίες. Πως εισάγουμε π.χ. την κινητική ροή σε ένα σχήμα το οποίο εκ πρώτης όψεως δεν φαίνεται να διακρίνει την σωματική δραστηριότητα από μια οποιαδήποτε υλική δραστηριότητα, μέσα στην οποία (υλική δραστηριότητα) εργαλείο και αντικείμενο είναι διακριτά;

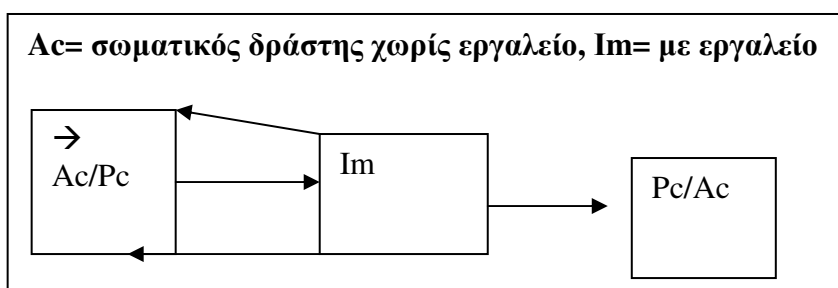
Δεν θέλουμε να μετατρέψουμε σε σχέσεις στον χώρο ένα σύνολο εκδηλώσεων που θα εκφράζονται καλύτερα με όρους χωρικών τοπικών σχέσεων.

Ένα πρακτικό σχήμα εκφράζει το ίδιο καλά την χρονική διάσταση μιας σωματικής τεχνικής με την δραστηριότητα στο χώρο. Το κινηματογραφικό διάστημα-χώρος του σώματος είναι πάνω απ όλα ένας χώρος δράσης που σκηνοθετείται από την συμπεριφορά του δράστη. Αυτός ο πραγματικός χώρος είναι, αν όχι πλήρως, τουλάχιστον κατά ένα μεγάλο μέρος εγγεγραμμένος μέσα στην διαδικασία της κίνησης. Με άλλα λόγια εξαρτάται από τον χώρο της πράξης. Εξάλλου το να βλέπει κανείς μέσα σ'ένα ίδιο σώμα διακριτές λειτουργίες του δράστη, του οργάνου του αντικείμενου δεν υπονοεί τον χωρισμό τους πάνω στην εικόνα.



Όπως βλέπουμε στο σχήμα, ο σωματικός δράστης (A_C) διαθέτει δυο δυνατότητες δράσης στον εαυτό του (αντανακλαστικότητα), η μια χωρίς εργαλείο (A βελάκι), η άλλη με (I_M) εργαλείο που εκφράζει μεγαλύτερη στροφή A (κάτω βελάκι I_M). Η μη αντανακλαστικότητα της σχέσης του δράστη προς τον αποδέκτη - σωματικό αντικείμενο - έχει σχεδιαστεί με σχέση $A_C \rightarrow P_C$. Η σκηνοθεσία του υλικού οργάνου

Im δείχνει άλλη μια φορά τον προαιρετικό χαρακτήρα της χρήσης του εργαλείου, δηλαδή την χρήση οργάνων εκτός σώματος του δράστη. Σημειώνεται ο αμοιβαίος πιθανός χαρακτήρας της σχέσης που ενώνει δράστη A και P μέσα στο διαδοχικό ή ταυτόχρονο A/P και P/A. Αυτό σημαίνει ότι ο δράστης A μπορεί να γίνει ο αποδέκτης του P που γίνεται με την σειρά του ο δράστης του A (διαδοχικό). Αλλά ο A μπορεί επίσης στον ίδιο χρόνο, να είναι ο δράστης του P και ο αποδέκτης του (ταυτόχρονα). Με αυτή την έννοια η σχέση A προς P που αρμόζει στο μοντέλο των σχέσεων μεταξύ δράστη-αντικειμένου των υλικών τεχνικών είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση της αμοιβαίας σχέσης $A \rightarrow P$ $P \rightarrow A$ των σωματικών τεχνικών.



Πίνακας 2: σωματικές τεχνικές

	Αντανακλαστικές	Μη αντανακλαστικές
Χωρίς εργαλείο	Χορός	Ξεψείρισμα
Με εργαλείο	μακιγιάζ	Κούρεμα

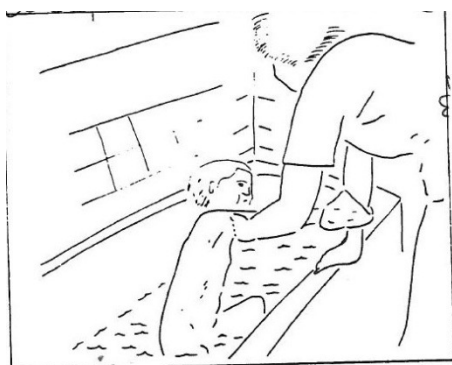
Το σώμα αντικείμενο γίνεται η κατευθυντήρια γραμμή της παρατήρησης του κινηματογραφιστή, διότι είναι πρωταγωνιστής της πράξης, αφού συγκλίνουν προς αυτόν όλες οι κινήσεις του δράστη. Αυτό είναι το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγουμε υποχρεωτικά αν υπολογίσουμε την αυτοσκηνοθεσία που μας προσφέρει κάθε σωματική τεχνική. Τίποτα το εκπληκτικό ως προς τις βασικές οριοθετήσεις του κινηματογραφιστή που κοιτά γωνίες και καδραρίσματα, οι οποίες οριοθετήσεις τείνουν να επικεντρωθούν κυρίως πάνω στον λειτουργικό πόλο που ενώνει το όργανο της πράξης με το σώμα αντικείμενο.

Αυτή η γενική στρατηγική επιδέχεται εντούτοις διάφορες εφαρμογές ανάλογα με τους τρόπους αυτοσκηνοθεσίας των σωματικών τεχνικών. Πράγματι φαίνεται ότι οι αντανακλαστικές τεχνικές υποχρεώνουν τον κινηματογραφιστή να αποκόψει το χώρο από την κίνηση και από τη στάση με διαφορετικό τρόπο από αυτόν που του επιτρέπει να περιγράψει τις μη αντανακλαστικές τεχνικές.

Δεν θα εκπλαγούμε βλέποντας το καδράρισμα ή τη βασική γωνία να επιβεβαιώνουν και να υπογραμμίζουν αυτή την αυτοσκηνοθεσία: το βασικό καδράρισμα περικλείει όλους μαζί τους λειτουργικούς όρους της αντανακλαστικής σχέσης αναμειγμένους μέσα στο χώρο. Η βασική γωνία, τοποθετείται στον άξονα μετακίνησης, περιστροφής ή θέσης του σώματος, όταν δρά στο σύνολό του, όπως στη ξεκούραση, ή στον άξονα της ακριβούς αντανακλαστικής πράξης όταν το σώμα δρά σε ένα μόνο μέρος του (σημείο του) όπως στη περιποίηση του σώματος.



Εικόνα 7. Το σώμα του παιδιού σαν αντικείμενο της πράξης: κοριτσάκι που μαθαίνει να πλένεται.



Εικόνα 8. Το σώμα του παιδιού ως δράστη και ως οργάνου της πράξης : το ίδιο κοριτσάκι εφαρμόζει τη γνώση του πάνω στη μαμά του.⁹

⁹ Σε αυτό το πρόβλημα επιλογής ή πηγαϊνέλα μεταξύ καδραρίσματος του συνόλου του σώματος του χορευτή και του καδραρίσματος ενός από τα μέρη του έρχεται αντιμέτωπος συνεχώς ο Alan Lomax στις έρευνες του περί χορομετρίας (1975: 303-322), Claudine de France, cinema et anthropologie, σελ.125.

Η ευρύτητα του καδραρίσματος διαφέρει ανάλογα με το αν περιλαμβάνει έναν αντρα σε ξεκούραση ή μια γυναίκα που μακιγιάρει το πρόσωπο της.

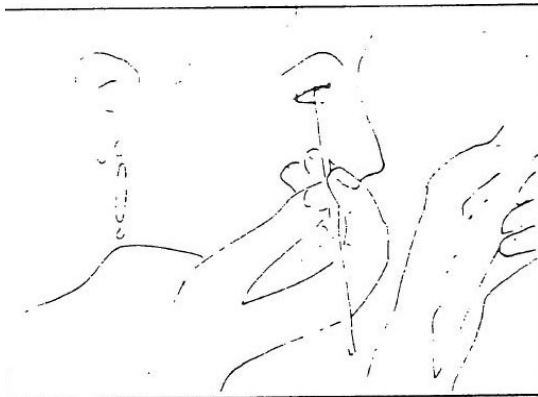
Στην πρώτη περίπτωση η αντανακλαστικότητα αφορά ολόκληρο το σώμα όπως θα δούμε πιο κάτω και το βοήθημα του: το στήριγμα (εικόνα 9: το φωτογραφικό καδράρισμα ενός Σεφουνό που ξεκουράζεται πάνω σε μια τριγωνική θέση στη Νιένα). Το βασικό καδράρισμα δε μπορεί να είναι κατώτερης ευρύτητας από το πλάνο που συμπίπτει με το σύνολο του σώματος (καδράρισμα στο πόδι).

Αντιθέτως στην περίπτωση του μακιγιάζ η αντανακλαστικότητα δεν αφορά παρά μια σχέση χειροπροσωπική μέσα από την επαφή. Εδώ το βασικό καδράρισμα παίρνει την απαλλαγμένη μορφή μιας μερικής οριοθέτησης του σώματος που περικλείει στενά την εγγύτητα των χεριών και του προσώπου. Αν το καδράρισμα μιας αντανακλαστικής σωματικής τεχνικής είναι ικανό να τεμαχίσει το σώμα, αυτό το τεμάχισμα μπορεί να αντισταθμιστεί από τη γωνία λήψης, ειδικότερα από τη βασική γωνία (εικόνα 10). Ο προσανατολισμός του κινηματογραφιστή σε σχέση με το δράστη που κινηματογραφεί, επαναφέρει κατά κάποιο τρόπο την ενότητα του σώματος, που η απόστασή του έτεινε να μας κάνει να τη ξεχάσουμε.

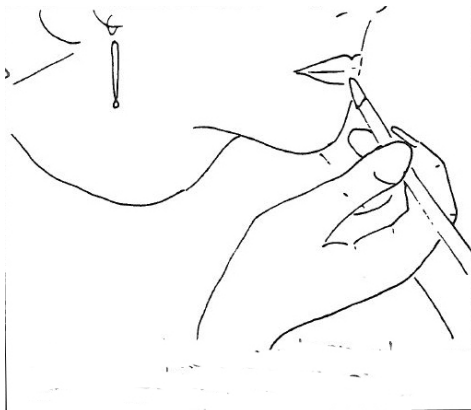
Ο μηχανισμός του δράστη, με άλλα λόγια τα εργαλεία του, είναι ανεξάρτητος από το σώμα. Αποσπάται από αυτό κατά διαστήματα για να ξεδιπλωθεί μέσα σε ένα χώρο που του ανήκει. Το γεγονός ότι το εξωτερικό όργανο το χειρίζεται όπως θα το χειριζόταν το αντικείμενο μιας υλικής τεχνικής, κάνει το θεατή να ξεχνά κατά κάποιο τρόπο ότι το πραγματικό αντικείμενο της πράξης παραμένει το ίδιο το σώμα του δράστη. Με τέτοιο τρόπο που καμιά φορά αγνοούμε, αν είμαστε μπροστά στην εικόνα μιας σωματικής τεχνικής ή μιας υλικής τεχνικής. Το τοπίο είναι θολό λόγω του διαφορούμενου χαρακτήρα της αυτοσκοπιοθεσίας της παρατηρούμενης διαδικασίας. Έτσι, ο κινηματογραφιστής επιβεβαιώνει ή απλά αναφέρει με ένα κατάλληλο τονισμό τη κυρίαρχη παρουσία μιας σωματικής τεχνικής, δηλαδή τη σημασία της επιλογής ενός βασικού καδραρίσματος. Ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται αυτή η επιλογή, η διαδικασία θα έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας κεντρομόλου πράξης πάνω στο σώμα ή μιας φυγόκεντρου πράξης πάνω στο περιβάλλον.



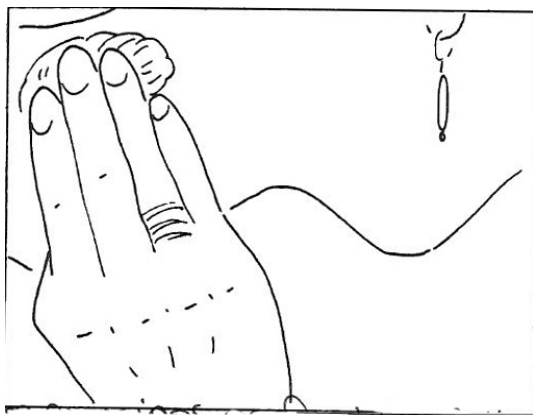
Εικόνα 9. Το στήριγμα-στάση του σώματος με το στήριγμα του σώματος εμπεριέχονται μέσα στο βασικό καδράρισμα μιας αντανακλαστικής τεχνικής: ο σεφογνο σε στάση ξεκούρασης πάνω σε ένα τριγωνικό κάθισμα στη ηγενα.



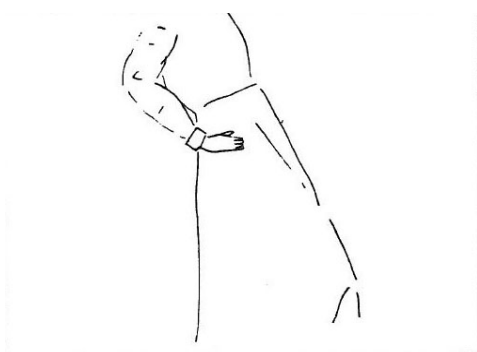
Εικόνα 10. Βασικό καδράρισμα με κοντινό πλάνο μιας στιγμής μακιγιάζ: ο διαχωρισμός των βλεφαρίδων.



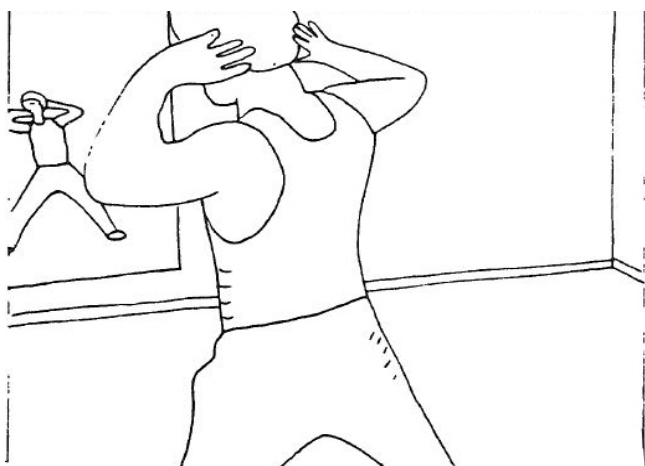
Εικόνα 11. Καδράρισμα μιας συγκεκριμένης εφαρμογής της αντανακλαστικής πράξης: ο σχεδιασμός περιγράμματος χειλιών με μολύβι.



Εικόνα 12. Οριοθετημένος λειτουργικός χώρος σε γκρο πλαν από τη βασική γωνία: το πουδράρισμα ενός λαιμού με πομπόν.



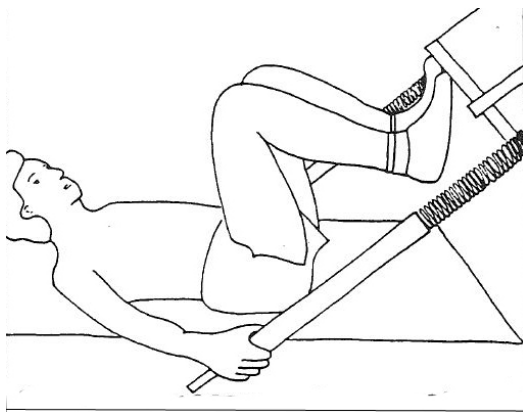
Εικόνα 13. Καδράρισμα της στάσης του μοντέλου.



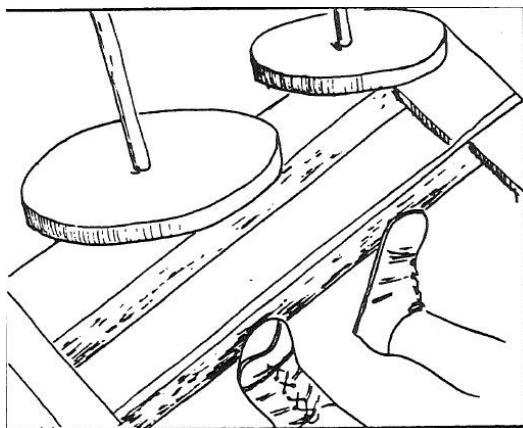
Εικόνα 14. Τεχνητή παράκαμψη ενός σώματος χάρη στον καθρέφτη: γυμναστής επιδιόμενος σε ασκήσεις προθέρμανσης.



Εικόνα 15. Αποκάλυψη μούστου από το πίσω πλάνο χάρη στη γωνία λήψης κατά τη διάρκεια απλώματος φον ντεντεν.



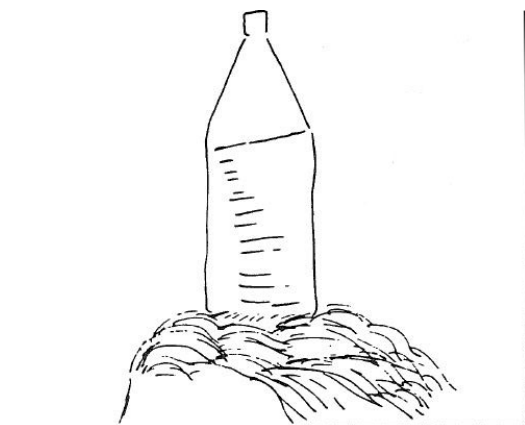
Εικόνα 16. Κεκλιμμένη πρέσα που στην αρχή φαίνεται ως ένα όργανο εκγύμνασης του σώματος



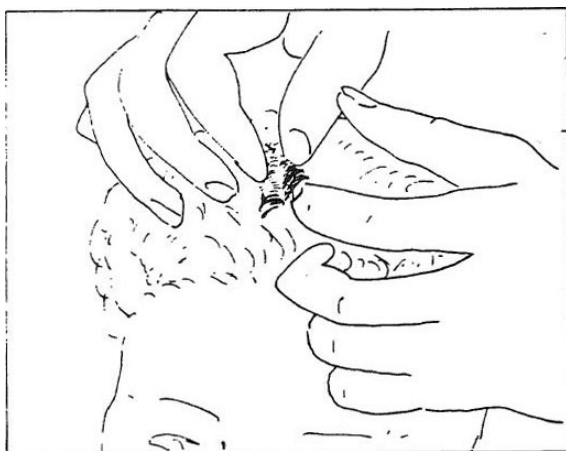
Εικόνα 17. Η κεκλιμμένη πρέσα φαίνεται σαν ένα υλικό αντικείμενο που το θέτει σε λειτουργία ένα σωματικό όργανο: τα πόδια.



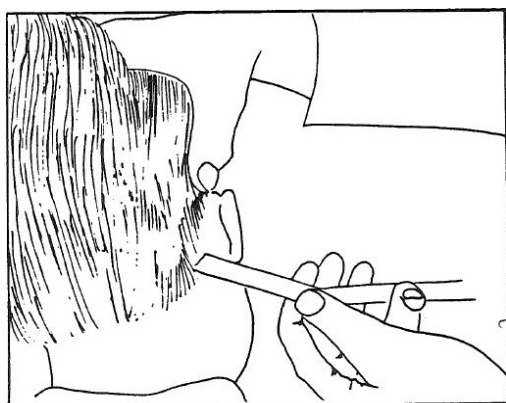
Εικόνα 18. Τονισμός του σώματος, αντικείμενο της αντακλαστικής πράξης. Εκμάθηση περπατήματος ενός μανεκέν μ' ένα βιβλίο τοποθετημένο στο κεφάλι της.



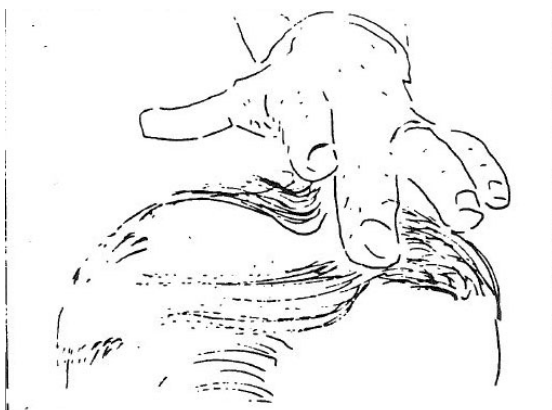
Εικόνα 19. Τονισμός του υλικού αποτελέσματος, το μπουκάλι που μεταφέρει στη κορυφή του κεφαλιού της μια κοπέλα από την ακτή του ελεφαντοστού.



Εικόνα 20. Καδράρισμα του λειτουργικού πόλου μιας σωματικής τεχνικής απλής κίνησης εκτός εργαλείου : το ξεψίρισμα.



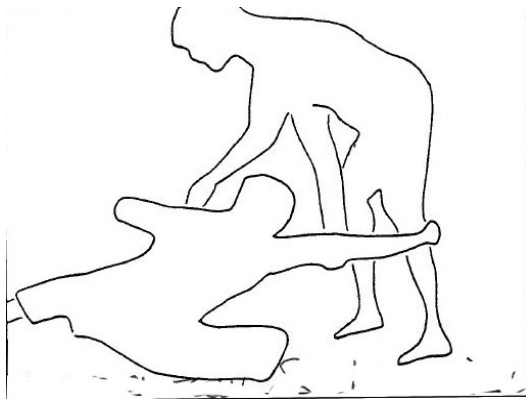
Εικόνα 21. Λειτουργικός πόλος μιας σωματικής τεχνικής μιας απλής κίνησης με εργαλείο: ο σβέρκος ενός πελάτη του οποίου ο κομμωτής κόβει και καθαρίζει τα τελευταία μαλλιά, τελειώνοντας το κούρεμα με ξυράφι.



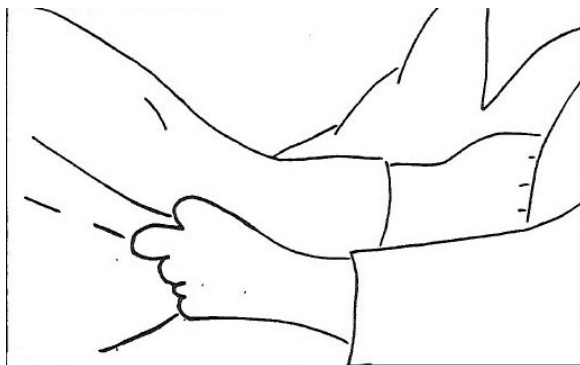
Εικόνα 22. Υπερβολικός περιορισμός του βασικού καθραρίσματος στο πολύ κοντινό πλάνο της δακτυλικής δραστηριότητας: τα δάχτυλα του κομμωτή περιποιούνται ένα κεφάλι/ κορυφή κεφαλής.



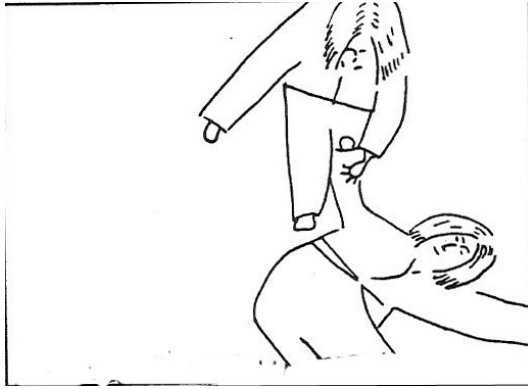
Εικόνα 23. Διεύρυνση του βασικού καδράρισμα στο κοντινό πλάνο της δραστηριότητας (διπλής χειρωνακτικής): περιχύνει το κεφάλι της πελάτισσας του με κολώνια.



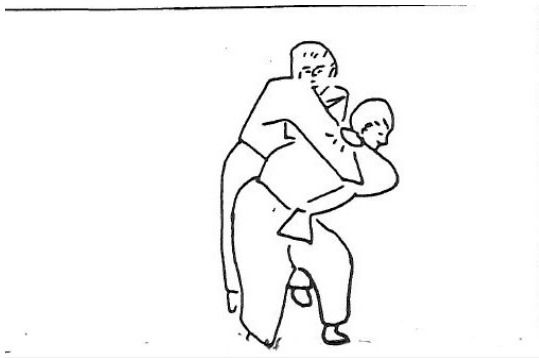
Εικόνα 24. Τα σώματα των δυο μαχητών εμπεριέχονται στο βασικό καδράρισμα.



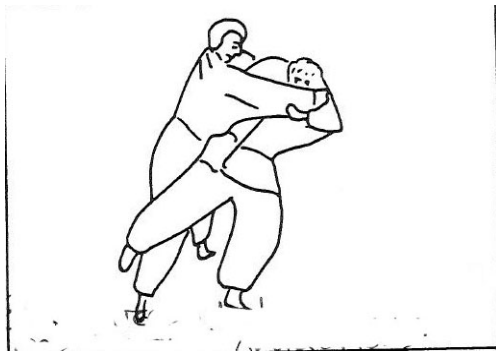
Εικόνα 25. Βασικό καδράρισμα του αμοιβαίου πιασίματος /λαβής του κιμονό στους τζουντόκα.



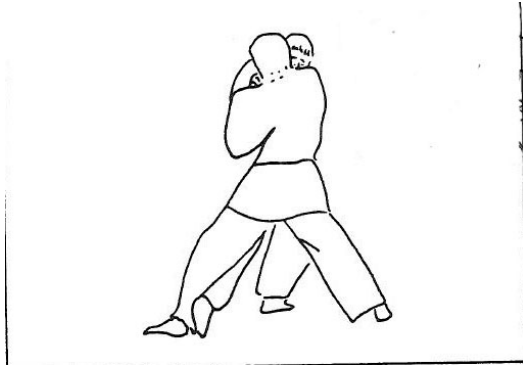
Εικόνα 26. Λειτουργική ζώνη πτώσης τζουντόκα.



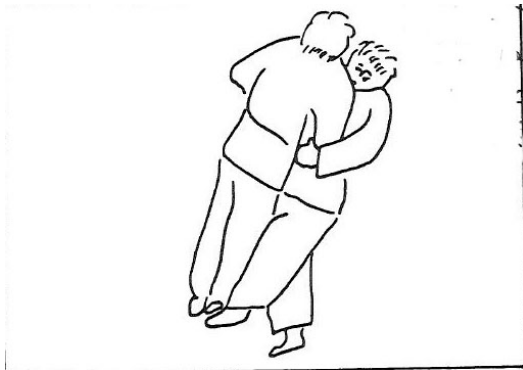
Εικόνα 27. Συμβιβασμός μεταξύ βασικού καθραρίσματος και βασικής γωνίας λήψης : «μια προβολή από τους ώμους».



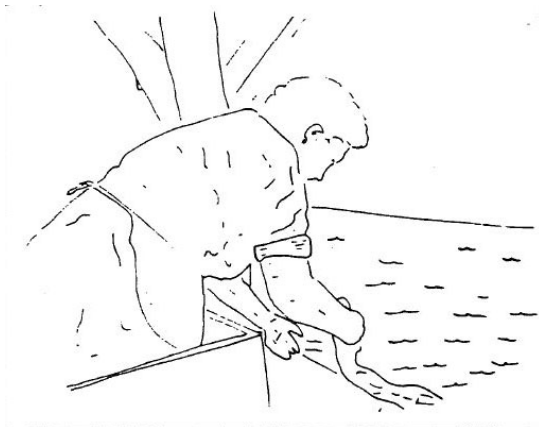
Εικόνα 28. Ένα εξωτερικό κόψιμο του γοφού παρουσιασμένο από τη βασική γωνία λήψης.



Εικόνα 29. Μεγάλο εσωτερικό κόψιμο με γάμπα: επίσης παρουσιασμένο από τη βασική γωνία «uke» από τη πλάτη.



Εικόνα 30. Σκούπισμα ποδιών παρουσιασμένα από τη βασική γωνία καθαρίσματος.



Εικόνα 30. Εγκατάλειψη λειτουργικού πόλου προς όφελος της στάσης : μια γονατισμένη πλύστρα από το Chatilonais στο καρότσι για να πλύνει στην όχθη.

3.2. ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΤΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΩΝ ΣΕ ΜΙΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

Οι έρευνες που αφορούν στην οικογενειακή κοινωνικότητα συνδέονται, τις περισσότερες φορές, με τις σχέσεις συγγένειας, τη θεσμική σκηνοθεσία, τις νοητικές αναπαραστάσεις. Ανάλογα με το αν έχουν πεδίο εφαρμογής σε κοινωνίες με προφορική παράδοση ή με γραπτή κουλτούρα, στηρίζονται, ουσιαστικά, στην προφορική έκφραση ή στο κείμενο. Η φαινομενική τους διαφορά καλύπτει, κατά κάποιο τρόπο, την κοινή τους τάση να αποκαλύπτουν σύνθετες κοινωνικές σχέσεις, αφηρημένες, ακόμα και κρυμμένες, ικανές να εκφραστούν μέσα από το λόγο ή τη γραφή.

Πρόκειται για ένα άλλο τρόπο προσέγγισης της οικογενειακής κοινωνικότητας. Έγκειται στο να ευνοεί την παρατήρηση των συγκεκριμένων, κοινών δραστηριοτήτων που επαναλαμβάνονται καθημερινά. Διότι από αυτές αποτελείται τελικά, ο κοινωνικός ιστός της οικογενειακής ζωής.

Με αυτή την προοπτική, οι Jane Gueronnet και Marie-Helene Houdaille μελέτησαν τις φροντίδες του σώματος που προσφέρουν οι γονείς στα παιδιά τους όταν αυτά είναι μικρά. Πραγματοποίησαν πολλές βιντεοσκοπήσεις μέσα σε μια οικογένεια του Παρισιού (Rueil – Malmaison). Αυτή η οικογένεια αποτελούνταν από τον πατέρα (Pierre, μηχανικός), τη μητέρα (Filiz, φαρμακοποιός), τη μεγάλη κόρη (Selma), έξι ετών, και τη μικρή (Eva) μόλις μερικών μηνών και αντικείμενο προσοχής των γονιών.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Επί δεκατέσσερις μήνες (Απρίλιος 1975 – Ιούνιος 1976), ασχολήθηκαν, κυρίως, με την δραστηριότητα του «νταντέματος» με αντικείμενο την φροντίδα του σώματος του παιδιού και δευτερευόντως με τις στιγμές του παιχνιδιού. Γεύματα, τουαλέτα, παιχνίδι, καθεμία δραστηριότητα απετέλεσε αντικείμενο πολλών βιντεοσκοπήσεων.

Αυτές οι τεχνικές του σώματος δεν τους ήταν εντελώς άγνωστες. Ήταν, παραπάνω από μια φορά, παρούσες στο φάσκιωμα και το τάισμα παιδιών από τους γονείς τους. Χωρίς να αρνιούνται αυτές τις γνώσεις οι οποίες προέρχονται από βιώματα και βασίζονται στην άμεση παρατήρηση, ούτε την επιρροή που μπορούν να ασκήσουν στον τρόπο προσέγγισης και στην πορεία της έρευνας. Αποφάσισαν, εντούτοις, να μην τις λάβουν υπ' όψη τους και να κάνουν σαν να μην ήξεραν τι είναι η

δραστηριότητα του «νταντέματος». Είχαν πρόθεση να απορρίψουν εσκεμμένα οποιαδήποτε πληροφορία δεν προερχόταν από τις κινηματογραφικές τους παρατηρήσεις, ή τις συνομιλίες με τα κινηματογραφημένα πρόσωπα και γι' αυτό το λόγο να επαναλαμβάνουν τα γυρίσματα και τις συνομιλίες όσες φορές θα χρειαζόταν. Έκαναν μια παρατήρηση κάθε τρεις εβδομάδες περίπου. Υπήρξε μια διακοπή για δυο μήνες τον Αύγουστο του 1975 λόγω των διακοπών και της επιστροφής της μητέρας στην εργασία. Μέχρι το Σεπτέμβριο του 1975, καμία παρατήρηση δεν έγινε Σάββατο ή Κυριακή. Όταν η μητέρα επέστρεψε στην εργασία της, τα μέλη της οικογένειας προτίμησαν να αφευθούν στις παρατηρήσεις των κινηματογραφιστριών μόνο το Σάββατο και την Κυριακή.

Αυτές οι παρατηρήσεις έγιναν, λοιπόν, υπό μορφή, αποκλειστικά κινηματογραφική, χωρίς να προηγούνται ή να διακοπούν από άμεσες παρατηρήσεις. Δεν επιτεύχθηκαν, εντούτοις, παρά μετά από μια σύντομη προφορική έρευνα πάνω σε χαρακτηριστικά όπως η φύση, η διάρκεια, η συχνότητα, οι τόποι, η σειρά διαδοχής των δραστηριοτήτων του «νταντέματος». Πριν κινηματογραφήσουν αυτές τις δραστηριότητες δεν διέθεταν παρά ένα σκελετό εξαιρετικά χαλαρό, ο οποίος λειτουργούσε σαν ένα σύνολο προσωρινών σημείων αναφοράς για τον τόπο και τη διάρκεια του γυρίσματος.

Καταργώντας την άμεση παρατήρηση, μπήκαν στον κύκλο της έρευνας που βασίζεται στην κινούμενη εικόνα. Αλλά καθώς προηγήθηκε των βιντεοσκοπήσεών τους, μια προφορική επέμβαση των κινηματογραφημένων προσώπων, δεν κατάργησαν εντελώς τις παραδοσιακές μεθόδους έρευνας που βασίζονται σε εξω-κινηματογραφικά μέσα όπως η γραφή, η απεικόνιση, η προφορική έρευνα. Έτσι, η οδηγία της μητέρας για την ώρα των γευμάτων, του μάνιου, για τη διάρκειά τους, υπαγόρευε το τμήμα της ημέρας – αν όχι την ακριβή ώρα – κατά την οποία έπρεπε να ξεκινήσουν και ενδεχομένως να σταματήσουν τις παρατηρήσεις τους. Υπήρχε επομένως εξάρτηση από ένα «τεμάχισμα» των δραστηριοτήτων που έκανε η μητέρα και που προέκυπτε, όχι από την παρατήρηση, αλλά από τις βιωματικές εντυπώσεις της, οι οποίες μεταφέρονταν από το προφορικό φανταστικό. Ας διευκρινίσουμε εδώ, ότι δεν αμφισβητούμε τη δυνατότητα που έχει το παρατηρούμενο πρόσωπο να προσανατολίσει, ηθελημένα ή μη, την πορεία της έρευνας, αλλά το γεγονός ότι οι πρωτοβουλίες του στηρίζονται στο βίωμα και όχι σε παρατήρηση της δικής του συμπεριφοράς, όπως του την προσφέρει η εικόνα – ή ένα κινηματογραφικό αντικείμενο παρατήρησης.

Οι κινηματογραφίστριες προσπάθησαν να αντισταθμίσουν την επιρροή που μπορούσαν να έχουν αυτές οι προφορικές οδηγίες σχετικά με την επιλογή των κατευθυντήριων γραμμών κατά τις εγγραφές με τέτοιο τρόπο ώστε, κινηματογραφημένα πρόσωπα και κινηματογραφιστές να βλέπουν την ταινία μετά από κάθε γύρισμα. Έβλεπαν την ταινία, συνήθως, μετά από μισή, το πολύ μία ώρα μετά το γύρισμα, μόλις ολοκληρωνόταν η διαδικασία του κοιμίσματος του παιδιού και μόλις τελείωναν οι τελευταίες οικιακές εργασίες, όπως το μάζεμα του τραπέζιου κλπ. Οι σκέψεις που έκαναν, μετά την παρακολούθηση της ταινίας, τα κινηματογραφημένα πρόσωπα, θεωρούνταν σαν προφορικές πληροφορίες, εντελώς διαφορετικές από τις προηγούμενες, γεγονός που έλαβαν υπόψη τους στα επόμενα γυρίσματα.

Αλλά, ως επιστρέψουμε στα προκαταρκτικά της έρευνας. Πριν ακόμα προχωρήσουν στο γύρισμα, ήταν σημαντικό να αποφασίσουν ποιος θα ήταν ο καταλληλότερος τρόπος εγγραφής για τη μελέτη του «νταντέματος». Έπρεπε να επιλέξουν το συνεχές ή το διακεκομμένο γύρισμα; Κατά τη μοναδική συνομιλία που είχαν με τη μητέρα πριν το γύρισμα, εκείνη, υπενθυμίζουμε ότι είχε παραδώσει ένα πολύ χαλαρό σενάριο όλων των φροντίδων που έδιδε στην κόρη της καθημερινά. Πολλές από τις σύντομες οδηγίες που είχε δώσει, αφορούσαν την εγγραφή αυτών των δραστηριοτήτων στο χρόνο: από τη μία, οι ώρες που, συνήθως γινόταν το μπάνιο, δίνονταν τα γεύματα· από την άλλη, η μέση διάρκεια καθεμιάς από αυτές τις διαδικασίες. Γενικά, η μέγιστη διάρκειά τους δεν ξεπερνούσε τη μία ώρα. Καμιά φορά, ανάλογα με τη φύση των τροφών, απαιτούνταν τριάντα επιπλέον λεπτά για την παρασκευή των γευμάτων. Αλλά αυτό αποτελούσε εξαίρεση. Η διάρκεια της δραστηριότητας παίζει σημαντικό ρόλο στην επιλογή αυτού που θα εγγραφεί. Σε αυτή τη συγκεκριμένη περίπτωση, δεδομένης της μικρής διάρκειας των διαδικασιών, αυτή η επιλογή έγινε σε δυο κατευθύνσεις:

α) με ευθυγράμμιση, με επιλογή μιας διαδικασίας μεταξύ πολλών που γίνονταν συγχρόνως στον ίδιο τόπο (παραδείγματος χάρη, η επιλογή υπέρ μιας δραστηριότητας του πατέρα εις βάρος μιας ενδεχόμενης ταυτόχρονης παρουσίας των πατρικών και μητρικών φροντίδων).

β) με ακριβή αρχική και τελική οριοθέτηση αυτής της ίδιας της διαδικασίας, χωρίς, εντούτοις, να επιβάλλεται χρονικό κομμάτισμα μέσα σε αυτά τα όρια. Έτσι η διαδικασία του μπάνιου στην οποία αναφέρεται αυτή η μελέτη, κινηματογραφείται συνεχόμενα.

Υιοθετήθηκε η λύση της συνεχούς εγγραφής για πολλούς λόγους. Ο σημαντικότερος ήταν η επιθυμία τους να στηριχτούν ουσιαστικά, σε πληροφορίες που έπαιρναν μέσα από την μαγνητοσκοπημένη παρατήρηση της δραστηριότητας που μελετάται καθώς και μέσα από το διάλογο με τα κινηματογραφημένα πρόσωπα γι' αυτή τη μαγνητοσκοπημένη παρατήρηση. Επίσης, το πρώτο γύρισμα απετέλεσε το πραγματικό σημείο αφετηρίας της έρευνάς τους. Αυτή η ηθελημένη απουσία πληροφοριών που λαμβάνονται με την άμεση παρατήρηση ή με την προφορική έρευνα, εξ' αρχής πολύ συγκεκριμένων, τις έκανε να αποφύγουν να πούν εκ των προτέρων τη γνώμη τους για την υποχρεωτική ή προαιρετική υπόσταση πολλών πράξεων που αποτελούν το μπάνιο. Στη δική τους προοπτική, όλα ήταν εξίσου σημαντικά. Επομένως, η διακεκομμένη εγγραφή θα είχε σαν αποτέλεσμα, όχι μόνο τη διακοπή της συνεχούς ροής των κινήσεων, θορύβων και λόγων, αλλά και την επιλογή περιόδων που θεωρούνταν σημαντικές για την κατανόηση της δραστηριότητας. Σε ποια κριτήρια θα μπορούσαν να στηριχτούν οι διάφορες διακοπές μέσα στο χρόνο οι οποίες εισάγονται από την ασυνέχεια της εγγραφής;

Η κινηματογράφηση της διαδικασίας μέσα στη συνέχειά της, επέτρεπε να αναβάλουν την επιλογή «δυνατών» χρόνων απαραίτητων για την κατανόησή της. Επιπλέον, έδινε τη δυνατότητα να βασίσουμε αυτή την επιλογή πάνω σε αυτά που έλεγαν τα κινηματογραφημένα πρόσωπα για τη δική τους συμπεριφορά, παρουσία της εικόνας. Έτσι, απέφευγαν την παγίδα που μπορούσε να στήσει, χωρίς να το θέλει, η μητέρα κινηματογραφώντας μόνο αυτό το οποίο ήταν, κατά την άποψή της, σημαντικό πριν δει τις ταινίες. Μπορούμε, όντως, να υποθέσουμε ότι η σημασία που αποδίδει ένα άτομο σε μερικές φάσεις της δραστηριότητάς του, ποικίλει ανάλογα με το αν αυτή η εκτίμηση βασίζεται στη βιωματική εμπειρία του ή στην κινηματογραφική παρατήρηση αυτής της ίδιας δραστηριότητας.

Είναι σωστό, εντούτοις, να διευκρινίσουμε ότι η συνέχεια της εγγραφής αναφέρεται στο χρόνο. Γυρίζω συνεχόμενα σημαίνει πραγματοποιώ μια ενιαία εγγραφή έτσι ώστε η διάρκεια της δραστηριότητας και η διάρκεια της εγγραφής να ταυτίζονται. Έτσι, η αρχή της εγγραφής συμπίπτει με την αρχή της δραστηριότητας (την προετοιμασία της μπανιέρας), το τέλος της με το τέλος της δραστηριότητας (το ντύσιμο του μωρού). Στην αρχή της ταινίας, αναγγέλλεται η ώρα κατά την οποία ξεκίνησαν συγχρόνως μπάνιο και γύρισμα. Ο θεατής γνωρίζει, έτσι, τον απαραίτητο χρόνο για την

πραγματοποίηση της εργασίας με την απλή διαπίστωση της απουσίας διακοπών μέσα στην εγγραφή και με τη συνολική διάρκεια της ταινίας.

Το συνεχόμενο γύρισμα ακολούθησε τη ροή των κινήσεων, έλαβε υπόψη τη συνολική διάρκεια και τη διαδοχή των διαφορετικών φάσεων της δραστηριότητας της τουαλέτας, στοιχεία που απετέλεσαν επιχειρήματα υπέρ αυτού του τρόπου εγγραφής.

Οι κινηματογραφίστριες βέβαια γνώριζαν, από την αρχή της ταινίας, ότι η δραστηριότητα της τουαλέτας θα γυριζόταν πολλές φορές. Αυτή η επανάληψη της κινηματογραφικής αναπαραγωγής ήταν εφικτή λόγω του επαναληπτικού χαρακτήρα της διαδικασίας. Τα σφάλματα και οι αδεξιότητες κατά τη διάρκεια μιας συνεχόμενης εγγραφής, θα μπορούσαν, λοιπόν να διορθωθούν σε μεταγενέστερα γυρίσματα.

Αν η συνεχόμενη εγγραφή επιτρέπει, αντίθετα με την άμεση παρατήρηση, να αποφύγουμε οποιαδήποτε επιλογή στη χρονική διαδοχή, δεν μπορεί, ακριβώς όπως το ασυνεχές γύρισμα, να εμποδίσει τις επιλογές που αφορούν το χρονικό συγχρονισμό και το χώρο. Η εικόνα δεν μπορεί να δείχνει ένα πράγμα χωρίς να κρύβει ένα άλλο. Η προσέγγιση του χώρου βασίζεται σε αυτή τη βασική αρχή κάθε απεικόνισης.¹⁰

Εντούτοις, όπως αποδεικνύει το επόμενο παράδειγμα, η χρονική συνέχεια της εγγραφής επιτρέπει να αντισταθμίσουμε το αναπόφευκτο κόψιμο και κομμάτιασμα του χώρου. Έτσι, όταν η μητέρα, αφού προηγουμένως έχει αφαιρέσει τα ρούχα του παιδιού, λύνει τους φιόγκους του πλαστικού τριγώνου που στερεώνει την πάνα, το κάτω μέρος του σώματος του παιδιού κολλημένο πάνω στο στήθος της μητέρας του, και τα χέρια της μητέρας παραμένουν εκτός εστίασης καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας. Οι κινήσεις του μπούστου της μητέρας, των χεριών της που αγκαλιάζουν το μικρό σώμα, η κλίση του κεφαλιού της προς τα αριστερά και τέλος ο προσανατολισμός του βλέμματός της προς αυτό που δεν φαίνεται στην εικόνα, δείχνουν στο θεατή την παρουσία του χειρισμού της πάνω στο σώμα του μωρού. Σε καμία στιγμή δεν εμφανίζονται πάνω στην εικόνα τα δυο χέρια της μητέρας ούτε το αντικείμενο της πράξης της, τα οπίσθια του μωρού. Μόνο τη στιγμή που πιάνει την κόρη της από τις μασχάλες, την απομακρύνει από πάνω της και τη σηκώνει πάνω από το κεφάλι της αναφωνώντας «Ωπα!», ο θεατής, βοηθούμενος από τη διεύρυνση της εστίασης, ανακαλύπτει το ολόγυμνο σώμα του παιδιού. Αρχικά, η εικόνα μας

¹⁰ (Jane Gueronnet, *Anthropologie Filmique: Methode des esquisses et gestes domestiques*, σελ. 10) Η κινηματογραφική προσέγγιση υπόκειται, όπως η άμεση προσέγγιση, σε δυσκολίες περιορισμού, μεταξύ των οποίων και ο νόμος μερικού ή συνολικού αποκλεισμού, σύμφωνα με τον οποίο δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε ένα πράγμα χωρίς η προσέγγιση άλλων πραγμάτων να εμποδίζεται (ολικός αποκλεισμός), ή να ενοχλείται (μερικός αποκλεισμός). Xavier de France Κοινωνικότητα της κινηματογραφικής προσομοίωσης.

παρουσίαζε τα οπίσθια του παιδιού ντυμένα· έπειτα, μας τα αποκαλύπτει γυμνωμένα. Από όλη τη διαδικασία της απογύμνωσης, αγνοούμε τις κινήσεις που την αποτελούν. Δεν μπορούμε, εντούτοις, να συμπεράνουμε ότι αυτή η διαδικασία μας είναι εντελώς άγνωστη. Όντως, η εικόνα τραβά την προσοχή στα μέρη του σώματος τα οποία εμμέσως αφορά, όπως το πρόσωπο της μητέρας. Συνεπώς, ενώ παραμελεί τη σχέση του οργάνου (χέρι) και του εμποδίου που πρέπει να υπερπηδήσει (φιόγκοι), η εικόνα αξιοποιεί τον έλεγχο που ασκεί το βλέμμα πάνω στο χειρισμό. Από αυτό το γεγονός μάλιστα και χάρη στη συνέχεια της εγγραφής, τονίζεται μια βασική πλευρά αυτού του χειρισμού: η μόνιμη επαφή που εγκαθίσταται μεταξύ μητέρας και μωρού. Αν η εικόνα δεν μας επιτρέπει, λοιπόν, να γνωρίζουμε με ακρίβεια τις κινήσεις που γίνονται για να επιτευχθεί η εργασία, ο συνεχής χαρακτήρας της εγγραφής και η μερική εστίαση τονίζουν τη διάρκεια του ενός από τα σημαντικά χαρακτηριστικά των δραστηριοτήτων του νταντέματος, λίγο έως πολύ τονισμένο ανάλογα με την κουλτούρα: τη σωματική επαφή μεταξύ μητέρας και παιδιού.

Η μαγνητοσκοπημένη παρατήρηση (κινηματογραφική παρατήρηση) αποκάλυψε σταδιακά την καταλληλότητα της κινηματογραφικής μεθόδου (το συνεχές γύρισμα) για το θέμα μελέτης (το μπάνιο του μωρού). Μέσα από την εμπειρία αυτή μπορούμε να διακρίνουμε δυο περιόδους παρατήρησης.

Κατά τη διάρκεια της πρώτης που, ήδη, αναφέραμε (Απρίλιος 1975 – Ιούνιος 1976), μετά από κάθε νέα εγγραφή, οι κινηματογραφίστριες έβλεπαν τις ταινίες παρουσία των κινηματογραφημένων προσώπων. Αυτά εξέφραζαν μια εκτίμηση, τόσο για την κινηματογραφική προσέγγιση της δραστηριότητάς τους, όσο και για την ίδια τη δραστηριότητα, όπως αυτή τους φαινόταν πάνω στην εικόνα. Οι παρατηρούμενες κινήσεις υποκαθιστούσαν τις βιωματικές κινήσεις, μέσα στο χρόνο μάλιστα της πραγματοποίησής τους, καθώς το κινηματογραφημένο πρόσωπο γινόταν ο ίδιος του ο παρατηρητής. Στηριζόμενος στο αβίαστο και επίμονο εξωτερικευμένο ίχνος της δραστηριότητάς του, ο δημιουργός μιας κίνησης ήταν, για πρώτη φορά, σε θέση να κριτικάρει αυτό το οποίο γνωρίζει να κάνει και να το συγκρίνει με άλλους τρόπους δράσης. Έτσι, η μητέρα, βλέποντας, χάρη σε ένα μεγάλο γκρο-πλαν, τον τρόπο με τον οποίο το χέρι της κρατούσε το κεφάλι του παιδιού, είπε: «Δεν το κρατάω, ίσως, πολύ καλά, αλλά έτσι το κάνω». Η κινηματογραφική αξιοποίηση των λεπτομερειών της διαδικασίας αποτέλεσε, επίσης, αντικείμενο κρίσιμης ανάλυσης από την πλευρά του κινηματογραφημένου προσώπου. Η Filiz, κοιτάζοντας αυτό το στιγμιότυπο του μπάνιου, είπε: «Βλέπουμε ακόμα και το σαπούνι που πέφτει, είναι καλό». Ο

κινηματογραφιστής γινόταν με τη σειρά του εκείνος ο οποίος παρατηρείται. Οι ρόλοι είχαν αντιστραφεί: μια σχέση αμοιβαίας παρατήρησης εγκαθίστατο μεταξύ κινηματογραφιστή-παρατηρητή και κινηματογραφημένου προσώπου.

Την ίδια μέρα του γυρίσματος, αφού κοιτούσαν, παρουσία των κινηματογραφημένων προσώπων, κάθε ταινία που βιντεοσκοπούσαν, στη συνέχεια, την εξέταζαν πολλές φορές, πριν προχωρήσουν σε νέο γύρισμα. Επομένως, το δεύτερο γύρισμα είχε όφελος από τις παρατηρήσεις που αφορούσαν την προηγούμενη βιντεοσκοπημένη ταινία, παρατηρήσεις που έκαναν τόσο τα κινηματογραφημένα πρόσωπα, όσο και οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές. Αυτή η αποκτημένη γνώση κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, βαθύτερη χάρη στην επαναλαμβανόμενη εξέταση των εικόνων, βοήθησε στο να προοδεύσει ο τρόπος με τον οποίο κινηματογραφούσαν τη διαδικασία. Οι επιλογές των γωνιών λήψης, οι εστιάσεις, οι κινήσεις της κάμερας, συνεχώς διορθωμένες και προσαρμοσμένες σε ένα νέο περιεχόμενο του οποίου, αντιστρόφως, αποκάλυπταν τις συνθήκες, καθόριζαν με μεγαλύτερη ακρίβεια την εγγραφή στο χώρο και στο χρόνο.

Η διαδικασία της τουαλέτας κινηματογραφήθηκε τρεις φορές: τον Απρίλιο, τον Ιούνιο και το Νοέμβριο του 1975. Οι δυο πρώτες σκηνές είναι όμοιες ως προς το ότι η μητέρα φροντίζει μόνη της το παιδί. Η τελευταία σκηνή διακρίνεται καθαρά από τις δυο προηγούμενες λόγω της συμμετοχής του πατέρα και της μεγάλης αδελφής στη διαδικασία. Αν οι πράξεις που αναφέρονται στην προετοιμασία της μανιέρας, της αφαίρεσης των ρούχων, του μπάνιου, του ντυσίματος, είχαν, ήδη, κινηματογραφηθεί, η συνεργασία – σε ταυτόχρονο χρόνο – του πατέρα και της μητέρας κατά τη διάρκεια της διαδικασίας δεν είχε ποτέ παρατηρηθεί. Γι' αυτό, η ταινία του Νοέμβρη 1975, αφιερωμένη στη συνεργασία, επιβεβαιώνει τη συνύπαρξη δυο ξεχωριστών κινηματογραφικών στρατηγικών. Η πρώτη, βασισμένη σε γνώσεις οι οποίες προέρχονται από τα προηγούμενα γυρίσματα, υπακούει, κυρίως, στη φροντίδα παρουσίασης των αποτελεσμάτων. Η δεύτερη, αντιθέτως, προέρχεται από την καθαρή ανακάλυψη, αφού εφαρμόζεται σε κάτι άγνωστο. Αυτή η συνύπαρξη δυο ανταγωνιστικών στρατηγικών εξηγεί, μεταξύ άλλων, ότι ο ταυτόχρονος χαρακτήρας των πατρικών και μητρικών δραστηριοτήτων δεν αξιολογήθηκε πάντα λόγω της απορρόφησης των κινηματογραφιστριών από την ανακάλυψη άγνωστων ακόμα πράξεων που εκτελούνταν από τον ένα από τους δύο πρωταγωνιστές.

Μια δεύτερη περίοδος κινηματογραφικής παρατήρησης άνοιξε όταν σταμάτησαν τις βιντεοσκοπήσεις. Επεκτάθηκε από το Σεπτέμβριο του 1976 έως τον Ιούνιο του 1977. Σε αυτή την περίοδο, το μόνο που συνέβη ήταν το γύρισμα μιας οπτικής ταινίας σε Super-8 mm αφιερωμένης στο μπάνιο μιας μικρής Γιαπωνέζας έξι μηνών σε μια οικογένεια που έμενε στο Παρίσι (Το μπάνιο της Atsuyo, Αύγουστος 1977).

Σε αυτή τη δεύτερη περίοδο της παρατήρησης, επέλεξαν να αφοσιωθούν ειδικότερα στην τουαλέτα του παιδιού. Αυτή η επιλογή πραγματοποιήθηκε, αφού είχαν δει, πολλές φορές, το σύνολο των ταινιών, δηλαδή, συνολικά δεκαοκτώ. Από τις τρεις βιντεοσκοπημένες σκηνές του μπάνιου, ευνόησαν αυτή κατά την οποία μέλη της οικογένειας εκτός από τη μητέρα (πατέρας, μεγάλη αδελφή) συμμετείχαν στη διαδικασία. Αυτή η επιλογή έγινε για δυο λόγους.

Ο πρώτος αφορούσε τη μεθοδολογία: η εν λόγω σκηνή του μπάνιου ήταν η τελευταία που κινηματογραφήθηκε. Η εγγραφή της επωφελήθηκε, λοιπόν, από την κινηματογραφική εμπειρία που είχαν αποκτήσει από τα προηγούμενα γυρίσματα καθώς επίσης και από τις βαθύτερες γνώσεις πάνω στη διαδικασία κατά τη διάρκεια της επαναλαμβανόμενης ανάλυσης των δυο πρώτων ταινιών.

Ο δεύτερος λόγος ήταν, κυρίως, γνωστικός: αφού μόνο αυτή η ταινία επιβεβαίωνε το δίκτυο σχέσεων το οποίο είχε αναπτυχθεί μεταξύ των μελών της οικογένειας με την ευκαιρία της καθημερινής δραστηριότητας του μπάνιου. Η σημασία που δόθηκε, κατά τη διάρκεια της διαδικασίας, από τα παιγνιώδη τελετουργικά της μητέρας και από τη συνεργασία μεταξύ των διαφόρων μελών της οικογένειας, τις έκανε να συνειδητοποιήσουν την κοινωνική διάσταση αυτής της τεχνικής της παιδικής ηλικίας. Επειδή η κοινωνικότητα αποκαλυπτόταν, όντως, μέσα από τις παραμικρές κινήσεις, μέσα από τις μητρικές πράξεις τις πιο φευγαλέες, μέσα από τον τρόπο, μάλιστα, να χειρίζεται το σώμα του παιδιού, αρκούσε, για να την τονίσουν, να επιδοθούν σε μια λεπτομερή κοινωνιογραφική ανάλυση των εγγραφών.

Γράφει η Jane Gueronnet: «Την ταινία την είδαμε, περίπου, τριάντα φορές. Ένα ασταμάτητο πήγαινε-έλα εδραιώθηκε μεταξύ της παρακολούθησης της ταινίας, των προφορικών σχολίων των εικόνων και της γραπτής ανάλυσης. Μέσα από αυτή την παρακολούθηση των εικόνων μπόρεσαν να διατυπωθούν κάποιες ερωτήσεις σχετικά με τη διαδικασία που παρατηρήσαμε. Και επανεξετάζοντας αυτές τις εικόνες, μπορέσαμε να απαντήσουμε. Έτσι, το πρώτο κοίταγμα μας επέτρεψε, παραδείγματος χάρη, να σημειώσουμε την παρουσία συνεργασίας μεταξύ του πατέρα και της μητέρας. Αναρωτηθήκαμε, λοιπόν, σχετικά με τη φύση και τη μορφή αυτής της

συνεργασίας, χωρίς να είμαστε, ακόμη, σε θέση να απαντήσουμε σε αυτή την ερώτηση. Η απάντηση ήρθε μετά από πολλές παρατηρήσεις της ταινίας, απάντηση η οποία είχε, εξάλλου, επιβεβαιωθεί από σύγκριση με την, αφιερωμένη στο γιαπωνέζικο μάνιο, ταινία». ¹¹

Όπως βλέπουμε, οι ερωτήσεις – ενδεχομένως οι υποθέσεις – δεν διατυπώνονται, πριν το πρώτο γύρισμα, από πληροφορίες που έλαβαν οι κινηματογραφίστριες χρησιμοποιώντας εξω-κινηματογραφικά μέσα έρευνας όπως η προφορική έρευνα. Διατυπώνονται από το κινηματογραφικό ίχνος της δραστηριότητας. Από αυτό το κινηματογραφικό ίχνος ξεκινά, πραγματικά, η έρευνα.

Κατά τη διάρκεια αυτής της δεύτερης περιόδου παρατήρησης, η έρευνα συνοψίστηκε στο επαναλαμβανόμενο κοίταγμα της ίδιας εγγραφής, μαζί ή χωρίς τα κινηματογραφημένα πρόσωπα. Στην πρώτη περίπτωση, τους ετέθησαν συγκεκριμένες ερωτήσεις οι οποίες αφορούσαν τόσο στην κινηματογραφημένη δραστηριότητα (ο λόγος κατανομής των εργασιών εκείνης της ημέρας) όσο και στη δραστηριότητα η οποία δεν κινηματογραφήθηκε (η διανομή αυτών των εργασιών τις άλλες μέρες).

Επιπλέον της συνεργασίας με τα κινηματογραφημένα πρόσωπα, πραγματοποιείται μια συνομιλία, μπροστά στην εικόνα, μαζί με μια άλλη μητέρα. Έχοντας, μπροστά στα μάτια της, ένα παράδειγμα «νταντέματος», τους παρουσίασε το δικό της τρόπο. Αυτή η στήριξη στην κινηματογραφημένη συμπεριφορά ενός άλλου τους επέτρεψε να λάβουν πιο συγκεκριμένες πληροφορίες από εκείνες που έλαβαν κατά την προηγούμενη συνομιλία, βασισμένη στο βίωμα και τη μνήμη αυτής της γυναίκας.

Η επαναλαμβανόμενη εξέταση της εικόνας συμπληρώθηκε με το πέρασμα της ταινίας σε αργή κίνηση έτσι ώστε να γνωρίσουν, στην παραμικρή τους λεπτομέρεια, μερικές διαδοχικές δραστηριότητες, όπως η έξοδος από το νερό και η μεταφορά του παιδιού μέχρι την αλλαξιέρα. Η ταχύτητα εκτέλεσης της κίνησης αποτελούσε εμπόδιο στην προσέγγισή της. Η εικόνα σε αργή κίνηση επέτρεψε, εξάλλου, στη μαγνητοσκοπημένη ανάλυση να αξιοποιήσει αυτά τα βασικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής εικόνας, δηλαδή τον επίμονο χαρακτήρα βοηθήματος και τη ροή των δραστηριοτήτων που αναπαράγει.

Η μαγνητοσκοπημένη παρατήρηση της διαδικασίας επιβεβαίωσε, επίσης το ένα από τα πιο αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά της κινούμενης εικόνας: την ικανότητά της να παρουσιάζει συγχρόνως στο θεατή τα μέσα με τα οποία ο κινηματογραφιστής

¹¹ Jane Gueronnet, *Anthropologie Filmique: Methode des esquisses et gestes domestiques*, σελ. 13.

ανακαλύπτει τα αποτελέσματά του καθώς επίσης και τα ίδια τα αποτελέσματα. Σε αυτό οφείλεται, κατά ένα μεγάλο μέρος, η καινοτομία της έρευνας που βασίζεται στην κινούμενη εικόνα. Έτσι, παρατηρούμενη διαδικασία (τουαλέτα) και διαδικασία παρατήρησης (στρατηγική των κινηματογραφιστών) αποκαλύπτονται ταυτόχρονα πάνω στην οθόνη. Η έρευνα και το αποτέλεσμα της έρευνας είναι άρρηκτα συνδεδεμένα, αντίθετα με αυτό που παράγεται από τη γραφή η οποία, λόγω της φύσης της, μπορεί να τα διαχωρίσει και να τα αποκαλύψει χωριστά.

3.3 ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΤΩΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μια εξαιρετική εφαρμογή της μεθόδου των σχεδιασμάτων που καταδεικνύει την επίδραση που έχει η παρουσία του εθνογράφου με την κάμερα στους χώρους εργασίας θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε την εξέλιξη της έννοιας της αυτοσκηνοθεσίας. Γράφει ο εθνογράφος Buob: «Πριν ξεκινήσω την εθνογραφική-κινηματογραφική μου έρευνα σχετικά με τους βιοτέχνες χαλκοπλάστες της médina de Fès, μου φαινόταν ότι το να χρησιμοποιήσω την ταινία ως οδηγό της συζήτησης θα μπορούσε να ωφελήσει τη μελέτη μου πάνω στις τεχνικές της βιοτεχνίας. Καθώς κινηματογραφούσα διαδικασίες κατασκευής αντικειμένων, πίστευα ότι δείχνοντας τα πλάνα μου στους χαλκοπλάστες προκειμένου να συλλέξω τα σχόλιά τους, θα καταλάβαινα καλύτερα τις κινήσεις και τις πράξεις εκείνες που διαφεύγουν της άμεσης αντίληψης και, ευρύτερα, θα μπορούσα να συλλάβω την αντίθεση που θα μπορούσε να υπάρξει μεταξύ του «παρατηρούμενου αντικειμένου» και του «βιώματος» των κινηματογραφημένων προσώπων (Houdaille, 1981). Εντούτοις, οι διάφορες απόπειρες εναλλαγής πλάνων που στηρίζονταν στις ταινίες σύντομα απέτυχαν. Αυτή η φαινομενική αδιαφορία των τεχνιτών για κοινή παρακολούθηση των ταινιών ήταν αντιστρόφως ανάλογη με την ευκολία με την οποία μου επέτρεπαν να κινηματογραφώ. Οι βιοτέχνες έδειχναν αδιαφορία για το περιεχόμενο των ταινιών ενώ με δέχονταν, όλοι, με την κάμερα στο χέρι, μέσα στα εργαστήρια».¹²

Αυτή η διαπίστωση αποτελούσε ένα παράδοξο: από τη μια, οι χαλκοπλάστες δέχτηκαν τον κινηματογραφιστή με μεγάλη άνεση παρά το γεγονός ότι η κινηματογραφική εμπειρία σε επαγγελματικό περιβάλλον απαιτεί, γενικά, μεγάλη προετοιμασία και σύνθετες διαπραγματεύσεις με τους διάφορους συντελεστές της εργασίας. Από την άλλη, έδειχναν πολύ περιορισμένο ενδιαφέρον για τις εικόνες.

Η περιγραφή των συνθηκών της εισχώρησής του κινηματογραφιστή (διείσδυση στο χώρο εργασίας), που βίωναν στην εργασία τους οι βιοτέχνες και των ιδιοτελειών του λόγου τους απέναντι στην τεχνογνωσία τους, θα μας επιτρέψει να καταλάβουμε αυτό το οποίο φαινόταν σαν μια αντίθεση και να δια φωτίσουμε τη συχνά, παράδοξη σχέση που είχαν οι χαλκοπλάστες με το επάγγελμά τους.

¹² Baptiste Buob, *Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès*, σελ. 1

Η βιομηχανία υπό τη σκέπη της βιοτεχνίας

Αν όλο και περισσότεροι εθνολόγοι χρησιμοποιούν κάμερα επί τόπου, λίγοι είναι εκείνοι που τη χρησιμοποιούν ως προνομιούχο εργαλείο της εθνογραφικής διερεύνησης μαζί με τα «κλασικά» εργαλεία της εθνολογίας (συζητήσεις, απευθείας παρατηρήσεις, έρευνες ντοκιμαντέρ, κλπ). Η διερευνητική μέθοδος σύμφωνα με την Claudine de France ([1982] 1989: 309-310) υπονοεί δυο κύριες αρχές: απευθείας κινηματογράφηση των δραστηριοτήτων (αντικατάσταση της απευθείας παρατήρησης από την κινηματογραφική παρατήρηση) και χρησιμοποίηση των εικόνων ως κύριο βοήθημα ανάλυσης (αντικατάσταση της άμεσης παρατήρησης από την μαγνητοσκοπημένη παρατήρηση). Ακολουθώντας αυτή τη διερευνητική μέθοδο προκειμένου να μελετήσει τους χαλκοπλάστες της médina de Fès, ο Buob, κατασκεύασε το αντικείμενο της έρευνάς του κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής έρευνας, με κάθε γύρισμα να τροφοδοτεί τα επόμενα και να βοηθά στον προσανατολισμό των υπόλοιπων διαδικασιών συλλογής πληροφοριών (Buob, 2004). Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο προχώρησε η έρευνά του είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη διαδικασία σκηνοθεσίας και παρακολούθησης των ταινιών.

Ξεκίνησε την κινηματογραφική του εθνογραφία με γύρισμα μέσα σε ένα παλιό караβανσεράι με τριάντα περίπου εργαστήρια χαλκοπλαστών. Παρότι αυτές οι εγγραφές δεν ήταν αντικείμενο μαγνητοσκοπημένου μοντάζ («μονταρισμένη» ταινία η οποία προορίζεται για προβολή), απετέλεσαν, όμως, ένα σημαντικό στάδιο της έρευνάς και βοήθησαν στην επιτυχία μετέπειτα γυρισμάτων.

Πράγματι, αυτό το πρώτο γύρισμα τον καταξίωσε αμέσως στο χώρο ως κινηματογραφιστή «ενεργούς παρατήρησης». Οι χαλκοπλάστες συνήθιζαν την παρουσία της κάμερας, ενώ ο εθνογράφος διείσδυε σε νέο χώρο και νέους ρυθμούς. Μετά από αυτές τις πρώτες εγγραφές, αποφάσισε να πραγματοποιήσει μια ταινία χρησιμοποιώντας, ως κατευθυντήρια γραμμή, τη διαδικασία κατασκευής μιας σειράς αντικειμένων.

Γυρίζοντας αυτή τη ταινία (Ovales, 2006), ανακάλυψε τους πρώτους ελιγμούς μιας οργάνωσης της οποίας δεν είχε καν υποψιαστεί την πολυπλοκότητα¹³. Παρατηρώντας

¹³ Η κατασκευή των οβάλ δίσκων περιλαμβάνει δεκατρία στάδια: το κόψιμο του πυθμένα των δίσκων, τη διακόσμησή τους με κοπίδι και το ίσιωμά τους στη μηχανή ελασματοποίησης · την κατασκευή «ζωνών» και τη συρραφή τους στον πυθμένα · το μπράτσο στη μπορντούρα των ζωνών και στη συνέχεια την κατασκευή χερουλιών και τη συρραφή τους στις ζώνες · το γυάλισμα των διαφόρων στοιχείων συρραφής · ξύσιμο των δίσκων για να προετοιμαστεί η βάση των ποδιών από την ανάποδη ·

τους χαλκοπλάστες να κατασκευάζουν οβάλ δίσκους, διαπιστώνουμε με σιγουριά ότι απαλλάσσονται πλήρως από τον επίσημο ορισμό του μαροκινού βιοτέχνη σύμφωνα με τον οποίο ο βιοτέχνης πρέπει να εκτελεί μια δραστηριότητα με κυρίαρχη συνιστώσα, να κατέχει μια αναγνωρισμένη επαγγελματική ιδιότητα, να καταφεύγει σε ένα περιορισμένο αριθμό υπαλλήλων, να εργάζεται μέσα στο δικό του χώρο ή στο σπίτι του και να εξασφαλίζει ο ίδιος την παραγωγή και την εμπορευματοποίηση των προϊόντων του¹⁴. Ο περιορισμός στον επίσημο ορισμό του βιοτέχνη θα απέκλειε την πλειοψηφία των εργαζομένων στο εργαστήριο χαλκού όπου συναντώνται ανάκατα: χειρωνακτικές και μηχανικές υλικές τεχνικές: απομονωμένα ή ομαδοποιημένα βιοτεχνικά εργαστήρια και εργοστάσια, υπάλληλοι, βιοτέχνες-έμποροι, επιχειρηματίες και απλοί έμποροι.

Έτσι, με τους εκατοντάδες χώρους παραγωγής και τους χιλιάδες εργαζόμενους, το εργαστήριο χαλκού απέχει από την εικόνα που έχουμε, συνήθως, για τη βιοτεχνία *fassi*. Αν ο όρος βιοτεχνία χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει αυτή τη δραστηριότητα, πρέπει να έχουμε κατά νου ότι αυτό το επάγγελμα αποτελεί μια μορφή τμηματικής εργασίας που χαρακτηρίζεται από μεγάλη ελαστικότητα και στην οποία ο επιμερισμός της εργασίας συμβάλλει στον περιορισμό του μέρους της τεχνογνωσίας που μπορεί να επιστρατευθεί από τον κάθε χαλκοπλάστη. Ο επιμερισμός της εργασίας είναι, πράγματι, ένα κύριο χαρακτηριστικό της χαλκοπλαστικής τέχνης αφού υπάρχουν περισσότερες από δεκαπέντε ειδικότητες οι οποίες αποτελούν άλλα τόσα αυτόνομα επαγγέλματα (κόψιμο φύλλων μετάλλου, διακόσμηση με τη μικρή σμίλη και/ή με το εργαλείο χαρακτηριστικής, μορφοποίηση των αντικειμένων του χυτηρίου, ελασματοποίηση των πλακών, μορφοποίηση των δίσκων με το σφυρί, μορφοποίηση των δίσκων με τον τροχό, κλπ.). Εξάλλου, η χαλκοπλαστική τέχνη χαρακτηρίζεται από ένα σύστημα υπεργολαβίας μέσα στο

το πασπάλισμα των ποδιών με ασβεστόγαλα για να προετοιμαστεί η επαργύρωση του συνόλου με ηλεκτρόλυση. Εκτός από τη συρραφή και τη δημιουργία βάσης, κάθε στάδιο της διαδικασίας πραγματοποιείται σε ένα διαφορετικό χώρο παραγωγής. Κάποια εργαστήρια βρίσκονται σε μικρή απόσταση μεταξύ τους διότι είναι συγκεντρωμένα σε καραβανσεράι ` άλλα, που βρίσκονται σε παλιά δωμάτια κατοικιών είναι πιο απομακρυσμένα μεταξύ τους. Παραδείγματος χάρη, πάνω από 600 μέτρα χωρίζουν το εργαστήριο διακόσμησης από το εργαστήριο ελασματοποίησης. Οι χώροι εργασίας είναι σχηματικά δυο τύπων: φάμπρικες στις οποίες συγκεντρώνονται διάφοροι ειδικοί, κάποιοι από τους οποίους χρησιμοποιούν μηχανές και εργαστήρια εξειδικευμένα σε μια δραστηριότητα και στα οποία η εργασία είναι, κυρίως, χειρωνακτική. Σε αυτούς τους χώρους, ο καταμερισμός εργασίας είναι πολύ σημαντικός. Παραδείγματος χάρη, έξι χαλκοπλάστες εμπλέκονται προκειμένου να διακοσμήσουν τους πυθμένες με κοπίδι, έξι άλλοι, για τα μπράτσα και να συρράψουν τα διάφορα στοιχεία. Κατά τη διάρκεια της ταινίας *Ovales* (2006), διαπιστώνουμε ότι οι τεχνίτες είναι περισσότεροι από τριάντα από τους οποίους ο καθένας πραγματοποιεί τουλάχιστο μια πράξη κατά τη διάρκεια της διαδικασίας.

¹⁴ Dahir n° 194-63-1 της 28 Ιουνίου 1963, τροποποιημένο από το Dahir n° 86-97-1 της 2 Απριλίου 1997

οποίο οι περισσότεροι χαλκοπλάστες εργάζονται για λογαριασμό αφεντικών που τους δίνουν εντολές. Εξειδικευμένοι στην εκτέλεση ενός συγκεκριμένου καθήκοντος, αυτοί οι χαλκοπλάστες εργάζονται, συνήθως, με πολύ εντατικούς ρυθμούς και αμείβονται με εξευτελιστικούς μισθούς.

Αυτή η εξειδίκευση, συνδυασμένη με επιμερισμό εργασίας και με υπερβολικό κερματισμό των καθηκόντων, φέρνει στο νου περισσότερο τη σχεδόν μηχανική επανάληψη του εργάτη παρά τη χειρωνακτική εφαρμογή της βιοτεχνικής εργασίας. Οι κινηματογραφημένες δραστηριότητες φαίνονται ως αποκρουστικά καθήκοντα, σχεδόν χωρίς κίνητρο και συχνά καταστροφικά: η εργασία είναι επαναλαμβανόμενη, ελάχιστα δημιουργική και καθόλου ευχάριστη¹⁵. Αυτή η οργάνωση εργασίας έρχεται σε ριζική αντίθεση με τις σημασίες που, συνήθως, συνδυάζονται με την έννοια της παραδοσιακής μαροκινής βιοτεχνίας όπως την αντιλαμβάνονται οι επισκέπτες (αλλοδαποί και μαροκινοί), οι οποίες τροφοδοτούνται από τα λόγια και τα κείμενα των οδηγών, των αντιπροσώπων των κρατικών οργανισμών, των καταστηματαρχών και κάποιων βιοτεχνών. Αυτή η αναπαράσταση της βιοτεχνίας, η οποία, στο εξής, αποτελεί μέρος της κοινής αίσθησης, παρουσιάζει τη χαλκοπλαστική τέχνη ως τομέα της κοινωνικής και οικονομικής ζωής, εδραιωμένου από αρμονικές σχέσεις αλληλοβοήθειας και μέσα στον οποίο θα μεταφερόταν τεχνογνωσία δουλεμένη μέσα από μια ιστορία πολλών αιώνων. Η στερεότυπη εικόνα του βιοτέχνη καθισμένου στο πλατύσκαλο του εργαστηρίου του, να κατασκευάζει με τα χέρια, πλήρως, τυπικά αντικείμενα μπροστά σε ένα προσεκτικό μαθητευόμενο, έχει εισχωρήσει βαθειά στη φαντασία του συνόλου.

Εντούτοις, μια, ακόμη και γρήγορη, μελέτη της ιστορίας αυτού του επαγγέλματος αρκεί για να αποκαλύψει ότι τέτοιες αναπαραστάσεις της βιοτεχνίας συνθέτουν μια ιδεολογική κατασκευή η οποία χρησιμεύει στο εξής ως marketing. Πράγματι, η χαλκοπλαστική τέχνη *fassie* με την σημερινή της οργάνωση κατασκευάζει, κυρίως, σκεύη τα οποία χρησιμοποιούνται για το σερβίρισμα του τσαγιού. Όμως αυτά τα πιατικά ήταν αντιγραφή από εκείνα που εξάγονταν μαζί με τα φύλλα τσαγιού από τους Άγγλους, ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Οι τσαγιέρες και οι δίσκοι που παράγονται στη Fès είναι επίσης αντίγραφα με τα ίδια σχήματα και διακοσμητικά των

¹⁵ Για μια πιο λεπτομερή παρουσίαση της οργάνωσης της χαλκοπλαστικής, βλ. Baptiste Buob, 2005.

εγγλέζικων σερβίτσιων. Εξάλλου, η χαλκοπλαστική τέχνη *fassie* δεν χρησιμοποιεί μόνο την παλιά τεχνογνωσία και η εξάπλωσή της κατά τον εικοστό αιώνα οφείλεται κατά πολύ στη βιομηχανοποίηση των τεχνικών διαδικασιών και στις αλλαγές της εσωτερικής οργάνωσης του επαγγέλματος (Buob, 2006).

Ο παραδοσιακός λόγος τροφοδοτείται από κάποια σύμβολα που επαναλαμβάνονται σε όλες τις ξεναγήσεις: τις κινήσεις κοψίματος, την παρουσίαση των καταστημάτων-εργαστηρίων, κάποια γεωμετρικά διακοσμητικά, κλπ. Όμως, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι αν δεν υπήρχε η ομαδοποίηση των χώρων εργασίας γύρω από την ιστορική πλατεία χαλκοπλαστικής, την πλατεία *Seffarîne*, η διατήρηση κάποιων χειρονακτικών τεχνικών και η απουσία γραμμών συναρμολόγησης (αλυσιδωτή εργασία), η χαλκοπλαστική τέχνη θα ήταν πολύ πιο κοντά στους *Μοντέρνους Καιρούς* του Charlie Chaplin απ' ό,τι στη βιοτεχνία. Ο Buob έκανε έρευνα πάνω στη βιοτεχνική εργασία δίπλα στους χαλκοπλάστες που εργάζονται στην άλλη πλευρά του εξιδανικευμένου παραδοσιακού περιβάλλοντος.

Πορτραίτο του εθνολόγου-κινηματογραφιστή ως εργαζόμενου

Σύμφωνα με τον ίδιο τον ερευνητή: «Κατά την έρευνά μου πάνω στις τεχνικές κατασκευής των χαλκοπλαστών, υιοθέτησα μια κυρίως περιγραφική προσέγγιση προκειμένου να συλλάβω πως εκδηλώνονται οι κινήσεις, οι στάσεις, οι λεκτικές ή μη λεκτικές διαδράσεις, κλπ. Ακολούθησα, λοιπόν, τις διδαχές του André Leroi-Gourhan ([1948] 1983: 63) ο οποίος θεωρεί ότι η πραγματοποίηση μιας ταινίας τεχνολογίας έγκειται στο «να αποκόψει ένα φαινόμενο από την υλική ζωή [...] και [στο να] περιγράψει την εξέλιξή του» πρέπει, λοιπόν να συλλάβουμε το «δράμα» του «παιχνιδιού του ανθρώπου και της ύλης» που αφορά οποιοδήποτε τεχνικό έργο.¹⁶

Οι παραγωγοί ντοκιμαντέρ οι οποίοι δελεάζονται από τη διερευνητική κινηματογραφική εμπειρία, πολύ κοντινή με τον άμεσο κινηματογράφο, προσπαθούν ανοιχτά να μαγνητοσκοπήσουν καταστάσεις με την ελπίδα να ξεχαστούν, και η έκφραση «κάντε σαν να μην ήμουν εδώ» υπολογίζεται αναμφίβολα μεταξύ των οδηγιών που εκφράζονται συχνότερα. Αυτή η παράδοση εντολή υποτίθεται ότι ωθεί τα κινηματογραφημένα πρόσωπα να ξεχάσουν την παρουσία του κινηματογραφιστή και της κάμερας. Εκφράζει τη φαντασματική επιθυμία να παρατηρείς χωρίς να

¹⁶ Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès., σελ. 11.

φαίνεσαι, όντας στην καρδιά της πράξης. Μέσα από αυτή τη διαταγή, ο κινηματογραφιστής συνδέεται με τον αφελή εθνογράφο ο οποίος πιστεύει ότι η επιτυχία της παρατήρησής του περνά μέσα από μια διαδικασία πραγματοποίησης η οποία θα τον συγχώνευε μέσα στο άψυχο περιβάλλον και μέσα από την οποία θα κατέληγε να «γίνει μέρος των επίπλων». Όμως το μοίρασμα της κινηματογραφικής εμπειρίας δεν είναι αποτέλεσμα της λήθης του κινηματογραφιστή από τα κινηματογραφημένα πρόσωπα αλλά αποτέλεσμα «αμοιβαίας συνήθειας» (France, 1989: 311). Αναμφίβολα και ο ίδιος ζήτησε αυθόρμητα από μερικούς χαλκοπλάστες να «κάνουν σαν να μην ήταν εκεί». Και, τελικά, οι διάφορες ταινίες του πάνω στη μαροκινή βιοτεχνία δίνουν την εντύπωση ότι αυτή η οδηγία ακολουθήθηκε. Όμως, προφανώς μια απλή εντολή δεν αρκούσε για ένα αρμονικό μοίρασμα του χρόνου και του τόπου κατά τα γυρίσματά του εθνογράφου.

Η κινηματογράφιση της εργασίας απαιτεί, συχνά, μια προγενέστερη, μακριά περίοδο εισχώρησης και επεξήγησης στα πρόσωπα τα οποία επιθυμούμε να κινηματογραφήσουμε. Η παρουσία μιας κάμερας μέσα σε ένα εργατικό ή βιοτεχνικό περιβάλλον συχνά παρεξηγείται, όχι μόνο λόγω των μυστικών κατασκευής που μπορεί να περιβάλλουν τις δραστηριότητες, αλλά και λόγω του συγκρουόμενου δικτύου ιεραρχικών σχέσεων μέσα στο οποίο ο εθνολόγος-κινηματογραφιστής εντάσσεται παρά τη θέλησή του. Συνεπώς, η κινηματογράφιση υλικών δραστηριοτήτων, σε ένα τέτοιο επαγγελματικό περιβάλλον, απαιτεί, γενικά, μια μακριά περίοδο εισχώρησης και επεξήγησης στα πρόσωπα τα οποία επιθυμούμε να κινηματογραφήσουμε. Εντούτοις, λέει ο ίδιος: «δεν συνάντησα αντίθεση, ούτε εχθρικότητα, ούτε και χρειάστηκε να διαπραγματευτώ για πολύ πριν λάβω την άδεια να κινηματογραφήσω την εργασία των χαλκοπλαστών»¹⁷. Αυτή η τελευταία διαπίστωση εξηγείται μέσα από δυο κύριες αιτίες, οι οποίες διαφωτίζουν τη σημερινή κατάσταση του επαγγέλματος¹⁸. Η πρώτη σχετίζεται με τις ιεραρχικές σχέσεις, η δεύτερη με την άμεση και αμοιβαία ορατότητα των δραστηριοτήτων των βιοτεχνών.

¹⁷ Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, σελ 13.

¹⁸ Εξάλλου, οι χαλκοπλάστες όπως και πολλοί βιοτέχνες που εργάζονται εν όψει και εν γνώσει των περαστικών, διακόπτονται όταν ποζάρουν για τους περαστικούς τουρίστες, και η κινηματογραφική πράξη στη médina γίνεται κοινότητα. Η σχέση κινηματογραφιστή/κινηματογραφημένου(ων) δεν είναι ποτέ συγκρουσιακή από τη στιγμή που ο επισκέπτης τους ζητά την άδεια. Το Μαρόκο έχει περάσει την εποχή όπου ο κινηματογραφιστής είχε «φήμη μάγου» ικανού να «πάρει την ψυχή» των κινηματογραφημένων προσώπων (MORIN, 1956: 43)

Υπάρχει, μέσα στο χώρο των χαλκοπλαστών, ένα μεγάλο χάσμα μεταξύ των παραγωγικών και εμπορικών χώρων. Οι βιοτέχνες είναι υπεργολάβοι οι οποίοι εργάζονται για εμπορικούς εργολάβους απέναντι στους οποίους δεν έχουν να δώσουν άλλο λογαριασμό παρά την εργασία που αντιστοιχεί στις απαιτήσεις τους. Έτσι, αντίθετα με την επιχείρηση, οι εργαζόμενοι ενοικιαστές ενός χώρου εργασίας είναι ανεξάρτητοι και, γενικά, δεν έχουν ιεραρχικά άμεσα ανώτερους. Άρα, μια απλή λεκτική συναίνεση από την πλευρά τους ισοδυναμεί με άδεια γυρίσματος.

Η δεύτερη επεξήγηση έχει να κάνει με την περιορισμένη θέση της δημιουργικότητας στο επάγγελμα και την σχεδόν άμεση μετάδοση των καινοτομιών από το ένα εργαστήριο στο άλλο. Το μυστικό της βιοτεχνικής εργασίας σχεδόν δεν υπάρχει πια στη *fassie χαλκοπλαστική*: ένας βιοτέχνης που εφευρίσκει μια νέα διακόσμηση ή ένα νέο σχήμα θα γίνει αμέσως αντικείμενο μίμησης από άλλους που είχαν την ευκαιρία να τον δουν να εργάζεται στο εργαστήριό του ή που είχαν την ευκαιρία να παρατηρήσουν τα αντικείμενά του εκτεθειμένα σε ένα κατάστημα.

Όχι μόνο κατάφερε, χωρίς δυσκολία, να κινηματογραφήσει στα εργαστήρια, αλλά επίσης, να κυκλοφορήσει εκεί όπως ήθελε. Πολύ γρήγορα, οι χαλκοπλάστες φάνηκαν να ξεχνούν την παρουσία του και να κάνουν τις ίδιες ακριβώς κινήσεις με εκείνες που κάνουν όταν δεν υπάρχει κάμερα. Λέει ο Buob: «Πράγματι, διαπίστωσα ότι δεν υπήρχαν καθόλου ή υπήρχαν ελάχιστες κινήσεις ή συμπεριφορές προφιλμικές ¹⁹».

Η αποδοχή της παρουσίας του μέσα στα εργαστήρια οφείλεται τόσο σε στρατηγική γυρίσματος που στοχεύει στη μείωση ενοχλήσεων που προέρχονται από τον κινηματογραφικό μηχανισμό όσο και σε μια ιδιαίτερη τοπική αντίληψη για την εργασία.

Προκειμένου να κάνει με τον καλύτερο τρόπο κινηματογραφική εθνογραφία, ο ερευνητής πρέπει να περιορίσει στο ελάχιστο το μηχανισμό του γυρίσματος του

¹⁹ Η έννοια της προκίνηματογραφίας που χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο των ντοκιμαντέρ χρησιμεύει να δείχνει «ο,τιδήποτε, μέσα σε αυτό που μπορεί να κινηματογραφηθεί[...] μετατρέπεται ή δημιουργείται από την παρουσία του κινηματογραφιστή και της κάμερά του» (FRANCE, 2006: 118). Η προκίνηματογραφία είναι, λοιπόν, δείκτης του βαθμού ευκαιριακής αναστάτωσης λόγω της παρουσίας της κάμερα μέσα σε ένα δεδομένο περιβάλλον. Η αδυναμία να ξεχωρίσει μέσα στον ενδεχόμενο προκίνηματογραφικό χαρακτήρα της συμπεριφοράς των συντελεστών οφείλεται, γενικά, στο γεγονός «ότι δεν υπάρχει παρόμοια κατάσταση παρατήρησης που να χρησιμεύει ως μη προκίνηματογραφική αναφορά» (*oip. cit.: 120*). Όμως η δική μου μέθοδος έρευνας δεν βασιζόταν μόνο στην κινηματογραφική παρατήρηση, αφού είχα την ευκαιρία, πάρα πολλές φορές, να παρατηρήσω απευθείας, χωρίς κάμερα, παρόμοιες καταστάσεις με εκείνες που κινηματογράφησα. Κατά τη διάρκεια αυτών των παρατηρήσεων, διαπίστωσα ότι δεν υπήρχε εμφανής ανισορροπία μεταξύ αντικειμένου παρατήρησης και αντικειμένου κινηματογράφησης. Για παρουσίαση μερικών προκίνηματογραφικών συμπεριφορών και για το ευριστικό κέρδος που η ανάλυσή τους έφερε στην έρευνά μου, βλ. BUOB, 2007.

προκειμένου να διευκολύνει την εγγύτητα με τα κινηματογραφημένα πρόσωπα και να αποκτήσει μια άνεση μετακίνησης η οποία να του επιτρέπει να προσαρμοστεί γρήγορα στις εξελίξεις της πράξης. Αυτό έκανε και ο Buob. Γράφει χαρακτηριστικά: «κινηματογράφησα μόνος, με ελαφρύ εξοπλισμό (κάμερα χειρός και προσαρτημένο μικρόφωνο). Εξάλλου, δεν διέκοψα ποτέ τη δραστηριότητα των χαλκοπλαστών ούτε και τους ζήτησα να «ξαναπαίξουν» μερικές κινήσεις. Χάρη σε ελαφρύ υλικό και στην επιλογή να μην διακόψω ούτε να διευθύνω τις πράξεις, βρισκόμουν «σε κίνδυνο» μπροστά σε συνήθεις συνθήκες γυρίσματος επαγγελματικών ταινιών ντοκιμαντέρ (Lallier, 1996), αφού μείωνα την απόσταση που προερχόταν από τη συμβολική λειτουργία και τη κοινωνική εξουσία του μηχανισμού γυρίσματος (επεμβατική συμπεριφορά, παρουσία ενός ηχολήπτη, χρήση τρίποδου και προβολέων): «η κινηματογραφημένη παρατήρηση απαιτεί να περάσουμε από μια λογική του θεάματος (της αναπαράστασης του γυρίσματος) σε μια λογική εργασίας. Για να φτάσουμε σε αυτή την εύθραυστη ισορροπία, πρέπει ο παρατηρητής να δείξει μεγάλη διαθεσιμότητα και μεγάλη ικανότητα προσαρμοστικότητας προς το παρατηρούμενο περιβάλλον» (*op. cit.*: 86). Έπρεπε, λοιπόν, θεωρητικά, να κάνουμε κοινότυπη την κινηματογραφική πράξη καθώς και την παρουσία της κάμερα μπαίνοντας σε μια λογική εργασίας²⁰. Η κινηματογραφική πράξη, χωρίς να εμποδίζει τη συνηθισμένη ροή των πράξεων, μπορεί να ενωθεί με τον ήχο. Η κινηματογράφιση της εργασίας απαιτεί, με αυτή την προοπτική, από τον κινηματογραφιστή να μείνει στο ίδιο μήκος κύματος της δραστηριότητας και να υιοθετήσει το ρυθμό της». ²¹ Η επιτυχία αυτής της μορφής συνεργασίας εκδηλώθηκε με προφανή τρόπο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων με την αλληλοβοήθεια και τον αμοιβαίο σεβασμό μεταξύ κινηματογραφιστή και κινηματογραφημένων. Καμιά φορά, παιδιά σταματούσαν ακίνητα, χαρούμενα, μπροστά από το φακό της κάμερας. Οι χαλκοπλάστες τότε επενέβαιναν γρήγορα για να διακόψουν αυτό το παιχνίδι που εμπόδιζε τη σωστή πορεία της εργασίας του εθνογράφου. «Μου άφηναν απόλυτη ελευθερία κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων μου και δεν δίσταζαν να με βοηθήσουν όταν εξωτερικά, ενοχλητικά γεγονότα προέκυπταν. Εξάλλου, αν οι χαλκοπλάστες φαίνονταν να μην

²⁰ Η επιθυμία για πραγματοποίηση μιας κινηματογραφικής παρατήρησης, αυστηρά μη καθοδηγητικής με ελαφρύ εξοπλισμό επέτρεψε, επίσης, να ξεχωρίσω από τους δημοσιογράφους ή τους ειδικούς του ντοκιμαντέρ οι οποίοι δεν διστάζουν να διακόπτουν τη ροή της εργασίας προκειμένου να δώσουν μια πολιτισμένη εικόνα της βιοτεχνικής δραστηριότητας (καθαρισμός των εργαστηρίων, προσθήκη φωτός, καθοδηγούμενη σκηνοθεσία κλπ.)

²¹ Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, Baptiste Buob, σελ. 19.

προσέχουν την παρουσία μου, δεν απαγόρευαν στον εαυτό τους να μου μιλήσουν και μπορούσαν να μου ζητήσουν να τους βοηθήσω σε μερικές επικίνδυνες πράξεις. Έτσι, στην ταινία *Fonderie* (2006), ένας βιοτέχνης μου ζητά να του δώσω ένα κομμάτι χαρτόνι για να μπορέσει να τοποθετήσει, χωρίς να καεί, ένα βαρύ σκεύος σε ένα καυτό φούρνο. Αυτές οι εξαιρετικές καταστάσεις τονίζουν το γεγονός ότι οι χαλκοπλάστες «δεν έκαναν σαν να μην ήμουν εκεί» αλλά προσπαθούσαν να μην ενοχλήσουν την εργασία μου, ακριβώς όπως και εγώ προσπαθούσα να μην ενοχλήσω τη δική τους. Η παρουσία μου, λοιπόν, δεν εμπόδιζε την καθημερινή άσκηση των βιοτεχνών και οι βιοτέχνες δεν εμπόδιζαν ούτε και εκείνοι τη δραστηριότητά μου» λέει επίσης ο Buob.²²

Αυτή η ικανότητα διαχωρισμού του χρόνου και του τόπου εργασίας παρατηρείται συχνά κατά το γύρισμα ταινιών που αφορούν υλικές τεχνικές, διότι η σωματική άσκηση της κινηματογραφικής πράξης έχει την τάση να εξομοιώνει κινηματογραφιστή και κινηματογραφημένο χώρο και ανθρώπους. Το γεγονός ότι υποφέρουν μαζί από την κούραση, το θόρυβο, τη μόλυνση δημιουργεί τις ευνοϊκές συνθήκες για την εγκατάσταση εργατικής επαφής. «Πράγματι, όταν τα κινηματογραφημένα όντα εμπλέκονται σε μια αναγκαστική υλική εργασία, ανακαλύπτουν συχνά με τη σειρά τους ότι ο κινηματογραφιστής είναι και ο ίδιος απορροφημένος από μια εργασία η οποία είναι κατά ένα μεγάλο μέρος υλική · μαθαίνουν να τον σέβονται και τον εντάσσουν προοδευτικά στο καθημερινό τους σκηνικό» (France, 2006: 129).

Ο κινηματογραφιστής οδηγείται, λοιπόν, να εξακριβώσει αυτό το οποίο διατύπωσε με οξυδέρκεια η Jane Guéronnet (1987: 41): «[Τα] κινηματογραφημένα πρόσωπα και [ο] κινηματογραφιστής [δημιουργούν] μαζί νέους κανόνες επαφής, κατά τη διάρκεια της ολοκλήρωσης της πράξης, εμβαθύνοντας έτσι τη συνεργασία τους.» Ο κινηματογραφιστής ψάχνει, συνεχώς, θέσεις παρατήρησης από τις οποίες μπορεί να δείξει κάποιες πλευρές της δραστηριότητας χωρίς να εμποδίζει τις μετακινήσεις κινηματογραφημένων συντελεστών. Κινηματογραφώντας, μπορεί, επίσης, να έχει πρόσβαση σε χώρους παραμελημένους ή απαγορευμένους. Λέει χαρακτηριστικά ο Buob: «Μπόρεσα, έτσι, να τοποθετηθώ πίσω από τις μηχανές, να αναρριχηθώ σε σκάλες, να κινηματογραφήσω από πολύ κοντά, κλπ.»²³ Η κινηματογραφική εμπειρία

²² Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, σελ 19.

²³ Αυτές οι διαπιστώσεις δεν αφορούν στα γυρίσματα που ασχολούνται με την περιγραφή των υλικών τεχνικών. Πληθώρα αδειών δίδονται στους κινηματογραφικούς. Παραδείγματος χάρη, κατά τα

είναι, λοιπόν, η ευκαιρία μιας παράξενης μορφής διαχωρισμού του χώρου κατά τη διάρκεια μιας κοινής εμπειρίας του χρόνου.

Εν συντομία, οι εμπειρίες μου επί τόπου ήταν διαφορετικές από τις εμπειρίες του εθνολόγου ο οποίος είναι αναγκασμένος να «δημιουργήσει γι' αυτόν τον ίδιο ένα “τοπικό” ή “εξωτερικό” ρόλο ο οποίος περνά το μειονέκτημα μιας εισβολής για ένα προνόμιο και μια επιβεβλημένη επαφή για την συνηθισμένη κοινωνικοποίηση» (Corans, 1999: 13).²⁴

Ενώ η απευθείας παρατήρηση, η οποία είναι το χαρακτηριστικό της εθνολογικής έρευνας χωρίς κάμερα, «είναι, σπανίως, μια πολιτιστικά αναγνωρισμένη δραστηριότητα και κοινωνικά χρήσιμη» (*ibid*), η κινηματογραφική παρατήρηση αποκτούσε αμέσως σημασία στα μάτια των χαλκοπλαστών *fassis*. Πολύ γρήγορα, ο εθνογράφος έγινε κατά κάποιο τρόπο, υφηγητής της εργασίας των βιοτεχνών. Η παρουσία του δεν συνδυάστηκε με την παρουσία ενός εξωτερικού παρατηρητή, αλλά με την παρουσία ενός εργαζόμενου ο οποίος εξασκεί μια παράλληλη δραστηριότητα με τη δική τους. Έτσι, στην ταινία *Place Seffarine* (2006), ένας λουστραδόρος που κινηματογραφείται απευθύνεται στον Hassan το χαράκτη: «Γιατί με κινηματογραφεί;» Ο Hassan απαντά: «Είναι το επάγγελμά του!». Στο τέλος αυτής της ίδιας ταινίας, αφού πραγματοποιήσει την τελευταία πράξη κατασκευής του κινηματογραφημένου αντικειμένου, ο Hassan δηλώνει κοιτώντας την κάμερα: «Τελειώσαμε την εργασία!». Η κινηματογράφηση τοποθετούσε λοιπόν, τον εθνογράφο στο επίπεδο ενός εργαζόμενου, απαραίτητη συνθήκη για τη συμμετοχή στην καθημερινή εμπειρία. «Είναι από τους δικούς μας» άκουσε, συχνά, να λένε ο Buob ενώ δεν εξασκούσε προφανώς τη δραστηριότητα του χαλκοπλάστη.

Ο ίδιος ο Buob αποκαλύπτει ένα ακόμα σημείο ταύτισης: «Η υπόστασή μου ως εργαζόμενου δεν αποτελεί απλό προϊόν εργατικής συμπάθειας, αλλά οφείλεται, επίσης, σε μια τοπική αντίληψη της υλικής δραστηριότητας. Το γεγονός ότι προχωράμε σε ενεργητική παρατήρηση με διαχώριζε από ένα συγκεκριμένο αριθμό ανθρώπων οι οποίοι παρατηρούν τους χαλκοπλάστες «με σταυρωμένα τα χέρια». Εδώ και πολλές δεκαετίες, ερευνητές μελετούν μέσα στα εργαστήρια προκειμένου να προετοιμάσουν την επανένταξη του ιστορικού κέντρου της Fès. Οι χαλκοπλάστες,

εθιμοτυπικά, η κινηματογράφηση επιτρέπει, συχνά, να έχουμε πρόσβαση σε χώρους στους οποίους έχουν πρόσβαση μόνο οι μνημένοι.

²⁴ Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, Baptiste Buob, σελ. 13

συνηθισμένοι σε τέτοιες έρευνες οι οποίες γίνονται από εθνικά και διεθνή ιδρύματα και οργανισμούς, εκφράζουν κάποιες αμφιβολίες σχετικά με τους στόχους αυτού του τύπου πραγματογνωμοσύνης και φαίνονται, συχνά, συγκρατημένοι με την παρουσία αυτών των «παθητικών» παρατηρητών. Όπως τα βλέμματα των τουριστών, έτσι και των ερευνητών τους ωθούν, συχνά, να θεωρήσουν τους εαυτούς τους «ζώα σε πανηγύρι».

Η προσχώρηση σε παρατήρηση με εργαλεία δεν δημιουργούσε καμία αμφιβολία: ήμουν δίπλα τους χωρίς διερευνητικό βλέμμα²⁵.

Η ταινία κινδυνεύει να διαψεύσει το λόγο.

Κατά την έρευνα του χώρου, ο Buob προσπάθησε να χρησιμοποιήσει τις εικόνες ως οδηγό συζήτησης με στόχο τη λεπτομερή ανάλυση της τεχνογνωσίας που κινητοποιείται από τους χαλκοπλάστες. Όπως η φωτογραφία, μια τέτοια χρήση της ταινίας είναι μέθοδος η οποία γενικεύεται: ο ερευνητής προβάλλει τα πλάνα που έχουν γυριστεί με κινηματογραφημένα πρόσωπα για να συλλέξει τις αντιδράσεις τους. Στη φωτογραφία, αυτή η τεχνική έρευνας χρησιμοποιείται εδώ και πάνω από ένα αιώνα. Στην κινηματογραφία, έπρεπε να περιμένουμε το 1964 μέχρι η Germaine Dieterlen να προτείνει να χρησιμοποιήσουμε την ταινία ως «οδηγό συζήτησης» με τους πληροφοριοδότες επί τόπου (France, 1989: 305). Αυτή η καθυστέρηση οφείλεται, σύμφωνα με πολλούς, στην κινηματογραφική ενορχήστρωση η οποία, πριν την έλευση των ελαφρών τεχνικών εγγραφής της εικόνας και του ήχου στη δεκαετία του 60, στη συνέχεια της βιντεοσκόπησης της δεκαετίας του 70, δεν ταίριαζε με την προβολή ταινιών επί τόπου²⁶. Από τότε, αυτή η χρήση των κινούμενων εικόνων επιβλήθηκε προοδευτικά ως μέθοδος έρευνας. Χάρη σε αυτές τις συνεδρίες feedback, ο εθνογράφος μπορεί να επωφεληθεί από ένα πραγματικό ευριστικό όφελος που

²⁵ Αντίθετα από μερικές απόψεις, ο παρατηρητής κινηματογραφιστής μπορεί να είναι λιγότερο κατασκοπευτικός από ένα εθνολόγο που παίρνει σημειώσεις. Η κάμερα παράγει, αναμφίβολα, ένα «αποτέλεσμα αντανάκλασης» με το οποίο τα κινηματογραφημένα πρόσωπα φαντάζονται τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να εμφανίζονται στην εικόνα. Αντιστρόφως, αυτό που μπορεί να σημειωθεί σε ένα ημερολόγιο είναι, γενικά, μη προσβάσιμο σε εκείνους που ερευνούμε (BUOB,2004).

²⁶ Εντούτοις, πολύ νωρίς, κάποιοι κινηματογραφιστές συνεργάστηκαν με κινηματογραφημένα πρόσωπα και κατά το γύρισμα. Μεταξύ 1920 και 1921, με την ευκαιρία του γυρίσματος της ταινίας *Nanook of the North* ο Robert Flaherty εμφάνιζε καθημερινά τα φιλμ και τα προέβαλε την ίδια μέρα στον κύριο πρωταγωνιστή του μελετούσαν, στη συνέχεια, το σενάριο για το γύρισμα της επομένης. Επίσης, η εμπλοκή των κινηματογραφημένων προσώπων στη διαδικασία του γυρίσματος, αυτό το οποίο ο LUC DE HEUSCH (1962) χαρακτήρισε «συμμετοχική κάμερα», είναι προγενέστερη της χρήσης της ταινίας ως οδηγού συζήτησης και αποκλειστικής μεθόδου.

του επιτρέπει να έχει πρόσβαση σε ένα πεδίο εννοιών γενικά σιωπηλό και σε μια διαφορετική από τη δική του αντίληψη της εικονογράφησης του κόσμου²⁷.

Γράφει ο Buob: «Είχα σκοπό να πραγματοποιήσω αυτό το είδος συνεδριών σε διάφορες ευκαιρίες: με τρόπο αυτοσχέδιο (χρησιμοποιώντας την κάμερα ως μηχανή μαγνητοσκοπήσεως και το φακό υγρών κρυστάλλων ως οθόνη) καθώς επίσης και με τρόπο περισσότερο οργανωμένο κατά τις προβολές των εικόνων μου (σε μια τηλεόραση). Εντούτοις, κατά τη διάρκεια συζητήσεων, αυτοσχέδιων ή οργανωμένων, στηριζόμενοι στις μαγνητοσκοπήσεις, οι χαλκοπλάστες ξέφευγαν γρήγορα από το αρχικό θέμα που αφορούσε την τεχνογνωσία τους. Εξαιρετικά λακωνικοί όσο αφορά τις δικές τους δραστηριότητες, ξέφευγαν από τη σχέση συζήτησης για να προσπαθήσουν να αναγνωρίσουν, αλλού, αυτό το οικείο πρόσωπο, ή να ανασύρουν, αλλού, αυτή τη διασκεδαστική λεπτομέρεια. Αρκετά γρήγορα, εύχονταν να σταματήσουν την παρακολούθησή μου έδιναν συγχαρητήρια και μου ζητούσαν όταν θα μπορούσαν να λάβουν ένα αντίγραφο της οπτικοακουστικής μου εργασίας. Κατάφερα να καταλάβω αυτή τη συμπεριφορά απέναντι στις ταινίες μου μέσα από την ανάλυση των συζητήσεων που δεν στηρίζονται στις εικόνες.

Αν ευνόησα μια διερευνητική κινηματογραφική μέθοδο, δεν απέκλεισα, παρ' όλα αυτά τη χρήση εξω-κινηματογραφικών μέσων έρευνας. Έτσι, περίοδοι γυρίσματος, άμεσων παρατηρήσεων και συζητήσεων εναλλάσσονταν στο τοπίο μου. Στις συζητήσεις που δεν χρησιμοποιούσαν την επίδειξη εικόνων, οι χαλκοπλάστες αρκούσαν στο να ονομάζουν τις τεχνικές διαδικασίες χωρίς να υπεισέρχονται σε λεπτομερή επεξήγηση και προτιμούσαν να αναφέρουν διαφορετικές τεχνικές από εκείνες που χρησιμοποιούν καθημερινά. Γρήγορα, συνειδητοποίησα ότι στη

²⁷ Οι εκτεθειμένες εικόνες αποδεικνύουν μια συνάντηση μεταξύ των παρατηρημένων γεγονότων και των επιλογών του κινηματογραφιστή, με άλλα λόγια, από «οπτική», η οποία «προκύπτει [...] από τη διπλή δραστηριότητα του κινηματογραφιστή και των κινηματογραφημένων όντων» (GUÉRONNET, 1987: 10). Κατά την επί τόπου παρακολούθηση των εικόνων του εθνογράφου, τα κινηματογραφημένα πρόσωπα και τα μέλη της ομάδας τους μπορούν να αντιδράσουν τόσο απέναντι στα μαγνητοσκοπημένα γεγονότα όσο και απέναντι στον τρόπο με τον οποίο αυτά έχουν συλληφθεί από τον κινηματογραφιστή. Οι αρετές αυτού του είδους εναλλαγής – η «μοιρασμένη ανθρωπολογία» του Jean Rouch – είναι, αναμφίβολα, εξαιρετικά πλούσιες παρά το γεγονός ότι δεν έχουν, ακόμη, διερευνηθεί αρκετά. «Ο εθνογράφος έχει τη δυνατότητα να προβάλλει, μπροστά στον πληθυσμό που μελετά, τις εικόνες που τράβηξε. Οι συντελεστές της ταινίας οδηγούνται να κριτικάρουν τις εικόνες μετά από απαίτηση του οπερατέρ και έτσι από αυτή την αντιπαράθεση, μπορεί να προκύψει ένας διάλογος ασύγκριτου πλούτου. Με άλλα λόγια, μέσα από αυτή τη δυνατότητα «παρακολούθησης» της ταινίας, έχουμε την ευκαιρία να επαναλάβουμε την εργασία του εθνογράφου μέσα από τον “εθνογραφημένο”». (ROUCH, 1968: 463).

χαλκοπλαστική, όπως και σε πολλές άλλες καταστάσεις, «η πράξη και ο λόγος πάνω στην πράξη δεν συγχέονται» (Chamoux 1996: 3).»²⁸

Η δυσκολία λήψης πληροφοριών οι οποίες αφορούν κατευθείαν τις τεχνικές των χαλκοπλαστών θα μπορούσε να επεξηγηθεί με την ασύλληπτη και ελάχιστα κωδικοποιήσιμη φύση της τεχνογνωσίας που έχει αποκτηθεί κυρίως με εισχώρηση. Εντούτοις, αυτή η δυσκολία χρησιμοποίησης της αφαίρεσης, η οποία είναι απαραίτητη στη συνειδητοποίηση των τεχνικών πράξεων που είναι ελάχιστα κωδικοποιήσιμες, δεν αρκεί για να καταλάβουμε το λακωνικό λόγο πάνω στην τεχνογνωσία.

Όπως είδαμε η παραγωγική πράξη των χαλκοπλαστών χαρακτηρίζεται από την ανιαρή και τμηματική πλευρά. Επίσης, μερικοί εργαζόμενοι είχαν την τάση, περισσότερο να αποσιωπούν το ρόλο τους μέσα στη διαδικασία κατασκευής παρά να προωθούν μια δραστηριότητα την οποία κρίνουν απαξιωτική. Όταν τους συνέβαινε να αντιμετωπίζουν τις τεχνικές πράξεις τους απερίφραστα, εξέφραζαν μια κατηγορηματική αρνητική κριτική η οποία διέκοπτε κάθε παρατεταμένη συζήτηση πάνω στην ίδια την υλική δραστηριότητα. Απαντώντας σε ερώτηση που αφορούσε τις κινήσεις, ένας χαράκτης προέβαλε μια σύγκριση μεταξύ ανθρώπου και μηχανής που εξέφραζε το αίσθημα της απανθρωπιάς που όλοι ένιωθαν αλλά λίγοι εξέφραζαν:

«Ο άνθρωπος είναι εξαιρετικά ευνοημένος σε σχέση με τη μηχανή διότι είναι πολύ πιο φτηνός. Παραδείγματος χάρη, υπάρχουν μηχανές με τις οποίες μπορούμε να διακοσμήσουμε δίσκους. Τι συμβαίνει όταν σπάσει μια βίδα; Πρέπει να κατασκευάσουμε μια άλλη και αυτό κοστίζει πολύ ακριβά. Συγχρόνως, είναι κάτι που πρέπει να το κάνουμε διότι χωρίς αυτό η μηχανή είναι άχρηστη. Αλλά αν εγώ κόψω τον αντίχειρά μου, αν χάσω ένα δάχτυλο... Τι συμβαίνει; Λοιπόν, με αντικαθιστούν αμέσως, χωρίς να με πληρώσουν. Να γιατί ο άνθρωπος είναι περισσότερο κερδοφόρος από μια μηχανή.»²⁹

Πραγματοποιώντας συνεχώς τις ίδιες κινήσεις, οι διακοσμητές έχουν την αίσθηση ότι μετατρέπονται σε μηχανή. Συντελεστές τμηματικής τεχνογνωσίας, μηχανικής και ελάχιστα αξιόλογης, δίνοντάς τους καμιά φορά την αίσθηση ότι είναι πλήρως πραγματοποιημένο, ξεφεύγουν από αυτή την κατάσταση μέσα από την απουσία λόγου ή μέσα από αρνητικό λόγο που θα περιβάλλει την ίδια τους την τεχνική

²⁸ Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, Baptiste Buob, σελ. 27.

²⁹ Ibid., σελ. 29.

προσωρινότητα. Το γεγονός ότι βλέπουν εικόνες της καθημερινής τους πρακτικής και ότι τις συζητούν παρέπεμπε τους χαλκοπλάστες σε μια υποβαθμισμένη κοινωνικο-τεχνική κατάσταση και σε μια στείρα καθημερινή πρακτική. Επίσης, απέφευγαν να μιλούν γι αυτό.

Αν οι χαλκοπλάστες προσπαθούσαν να καλύψουν ό,τι σχετίζεται με τις πράξεις που εφαρμόζονται, είχαν, αντιθέτως, έντονη τάση να προωθούν τον έλεγχο που ασκούν σε ένα μεγαλύτερο τεχνικό σύνολο. Γράφει ο Buob: «όταν ζητούσα από ένα χαλκοπλάστη λουστραδόρο, κόπτη ή συγκολλητή να μου μιλήσει για τις δραστηριότητές του, έλεγε ότι ήταν ικανός να χειριστεί το κοπίδι του συγκολλητή, το κουτάλι του διακοσμητή ή τα σφυριά που χρησιμοποιούνται για να φτιάξουν ένα δίσκο. Μιλούσε λακωνικά για τη δραστηριότητά του και προχωρούσε σε λεπτομερή περιγραφή της δραστηριότητας του διακοσμητή ή του χύτη. Οι χαλκοπλάστες, όχι μόνο περιέγραφαν ένα σύνολο περισσότερο τεχνικών παρά μηχανικών και ανιαρών κινήσεων που έκαναν καθημερινά, αλλά και διεκδικούσαν απόλυτη τεχνογνωσία. Μέσα από το είδος λόγου, χρησιμοποιούν τους όρους του παραδοσιακού λόγου ο οποίος παρουσιάζει το βιοτέχνη ως άτομο ικανό να κατασκευάσει διάφορα ολοκληρωμένα αντικείμενα. Όμως δεν υπάρχει χαλκοπλάστης ικανός να κατασκευάσει αντικείμενα «από την αρχή μέχρι το τέλος»³⁰. Αφού η χρησιμοποίηση των υπηρεσιών άλλων εξειδικευμένων βιοτεχνών είναι απαραίτητη για να πραγματοποιήσει μερικές συγκεκριμένες πράξεις.»³¹

Οι χαλκοπλάστες έχουν σαφή τάση επιμονής στην ένταξή τους στη μαροκινή παράδοση και στην κάλυψη της βιομηχανοποιημένης διάστασης του επαγγέλματός τους. Η συζήτηση σχετικά με την αναγκαιότητα προστασίας μιας παράδοσης που κινδυνεύει από την επαφή με ένα μοντερνισμό που αναστατώνει, αποτελεί, στο εξής, μέρος των παραδειγμάτων στη διάθεση των βιοτεχνών *fassis* για να σκεφτούν τη σχέση τους στην αλλαγή. Επίσης, η διεκδίκηση του ελέγχου του συνόλου των τεχνικών κατασκευής είναι μέσο άρνησης της βιομηχανικής διάστασης του επαγγέλματος και της σύγχρονης πλευράς του. Απέναντι στον κερματισμό της τεχνογνωσίας και στην αυξανόμενη προσωρινότητα των συνθηκών ζωής, η διεκδίκηση μιας συνολικής τεχνογνωσίας αποδεικνύει την εγγραφή των εργαζομένων χαλκοπλαστών στο μοναδικό προτεινόμενο σφαιρικό πρόγραμμα στη μαροκινή

³⁰ Στη σημερινή κατάσταση ιστορικής γνώσης, τίποτα δεν επιτρέπει, εξάλλου να πούμε ότι αυτό συνέβαινε άλλοτε.

³¹ Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, Baptiste Buob, σελ. 32.

βιοτεχνία: τη μουσειοποίηση μιας χώρας που προσπαθεί με κάθε τρόπο να αποδείξει το ρίζωμά της στην παράδοση και να καλύψει τις κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές οι οποίες έχουν, εντούτοις, εγκαθιδρυθεί εδώ και δεκαετίες (Buob, 2005). Για τους χαλκοπλάστες που εμπλέκονται σε ένα τρόπο τμηματικής και ελάχιστα ικανοποιητικής παραγωγής, η υπερβολική αξιολόγηση είναι, λοιπόν, η έκφραση πραγματικής στέρησης και ένας τρόπος εξόδου από την ανωνυμία με τη διαφοροποίηση, τουλάχιστον πνευματικά, από το σύνολο των εργαζομένων. Στις ταινίες είναι ολοφάνερες οι αντίξοες συνθήκες εργασίας (ο συνεχής δυνατός θόρυβος, η παλαιότητα των εγκαταστάσεων, η βρωμιά των κλειστών εργαστηρίων, η ακούραστη επανάληψη των ίδιων κινήσεων, κλπ.) και, συνεπώς, οι ταινίες παρουσιάζουν μια αρνητική εικόνα η οποία έρχεται σε αντίθεση με τα λόγια των βιοτεχνών.

Γράφει ο Buob: «Έχω, ήδη, πει ότι κατά την παρακολούθηση της ταινίας μου, οι χαλκοπλάστες είχαν την τάση να ενδιαφέρονται περισσότερο για τα πρόσωπα παρά για τις υλικές τεχνικές. Οι έννοιες που συνήθως σχετίζονται με την έννοια του παραδοσιακού βιοτέχνη επιμένουν σε «συναδελφικό πνεύμα», ενάρτη μορφή αλληλεγγύης μεταξύ εργαζομένων. Εντούτοις, μια προσεκτική εξέταση αποκαλύπτει ότι η αλληλοβοήθεια που υποτίθεται ότι διαποτίζει τις σχέσεις παραγωγής χάνεται πίσω από τον παράνομο ανταγωνισμό (μίμηση, μείωση κόστους, πτώση της ποιότητας, κλπ.) και την έλλειψη εμπιστοσύνης. Πολλοί είναι οι βιοτέχνες που γνωρίζονται, όμως μόνο μερικοί διατηρούν σχέσεις και έξω από τον επαγγελματικό χώρο οι οποίες αποδεικνύουν μια φιλία σφυρηλατημένη από καιρό και, σπανιότερα, μια αλληλεγγύη μεταξύ εργατών.»³²

Πράγματι, όπως διαπίστωσε ο Pierre Bourdieu ([1963] 1977: 279) σχετικά με τους αλγερινούς εργαζόμενους της δεκαετίας του 60, οι χαλκοπλάστες *fassis* βιώνουν μια «ψυχολογική απομάκρυνση από το επάγγελμα» κυρίως διότι «η μιζέρια και η ένδεια θίγουν τις σχέσεις αλληλοβοήθειας». Η κατάσταση των χαλκοπλαστών μπορεί να συγκριθεί με την κατάσταση των «συμβασιούχων μισθωτών» του σύγχρονου εργατικού κόσμου της Γαλλίας, για τον οποίο η αίσθηση της εκμετάλλευσης δεν αποτελεί κίνητρο συλλογικής δράσης (Beaud et Pialoux, [1999] 2004: 453). Η προσωρινότητα στη χαλκοπλαστική βιώνεται αποκλειστικά, σχεδόν, ατομικά.

³² Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, Baptiste Buob, σελ. 33.

Σίγουρα, οι χαλκοπλάστες γνωρίζονται, και αναγνωρίζονται στις ταινίες, αλλά δεν θα έπρεπε να δούμε σε αυτό το γεγονός την έκφραση μιας μορφής διαχρονικής αλληλεγγύης. Στη χαλκοπλαστική καθώς και στις περισσότερες μαροκινές αστικές οικονομικές δραστηριότητες, οι σχέσεις αλληλεγγύης βρίσκονται «μέσα σε θύελλα» και περιορίζονται στο ολοένα και πιο στενό οικογενειακό περιβάλλον (Escalier, 2001). Η αναγνώριση ενός προσώπου είναι, ίσως, ένα μέσο για τον πρωταγωνιστή που γίνεται θεατής να εστιάσει εκ νέου στις εικόνες τη στιγμή της παρακολούθησης με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκλείεται από το πεδίο ο,τιδήποτε κάνει ολοφάνερη την προσωρινότητα.

Η χρήση της κάμερας σύμφωνα με τη διερευνητική μέθοδο συνέβαλε, αναμφίβολα, στη δημιουργία ενάρετων συνθηκών συνεργασίας με τους χαλκοπλάστες. «Η ανάγκη να μπω σε μια λογική εργασίας η οποία προκύπτει από αυτή τη μέθοδο, μου έδωσε αμέσως την υπόσταση του ενεργού παρατηρητή. Δεν διακρίνουμε, εδώ, μια μορφή συνεννόησης που χαρακτηρίζει τα άτομα τα οποία επιδίδονται σε μια υλική τεχνική; Εξάλλου, αν έγινα τόσο εύκολα δεκτός, είναι διότι η δραστηριότητά μου είχε την τάση να διαφοροποιεί τους κινηματογραφημένους βιοτέχνες από το σύνολο των υπολοίπων χαλκοπλαστών.»³³

Η κάμερα έπαιζε, λοιπόν, το ρόλο ενός προβολέα που επέτρεπε σε μερικούς να ξεχωρίσουν από την ανώνυμη μάζα των υπολοίπων εργαζομένων.

Εντούτοις, αυτή η μορφή εργατικής συνεργασίας δεν προχώρησε πέρα από το χρόνο καθημερινής εργασίας. Πράγματι, αν το μοίρασμα μιας κοινής εμπειρίας φαινόταν ως αναγκαιότητα, το μοίρασμα των εικόνων αποδείχτηκε, αντιθέτως, αδύνατο, αφού η μη επεξεργασμένη εικόνα των δραστηριοτήτων τους διέψευδε το λόγο τους.

Εκτός από την κατανόηση ορισμένων ιδιαιτεροτήτων της σχέσης που έχουν οι χαλκοπλάστες με το επάγγελμά τους, κυρίως της αναντιστοιχίας μεταξύ αυτού που βιώνουν και αυτού που εκφράζουν, η εθνολογική-κινηματογραφική έρευνα μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε ότι αν η εναλλαγή εικόνων που στηρίζονται στις οπτικοακουστικές παραγωγές του εθνογράφου μπορεί να αποδειχθεί ευριστική, η άρνηση συμμετοχής σε εναλλαγή πλάνων μπορεί να αποδειχθεί παραγωγική στην κατανόηση ενός αντικειμένου έρευνας.

Το συμπέρασμα αυτό εκφράζει πολύ γλαφυρά ο Buob: «Ο βιοτέχνης είναι με τα ξερά ή με τα χλωρά» λέει το ρητό. Αν η κοινωνική και οικονομική δραστηριότητα και οι

³³ Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, Baptiste Buob, σελ 35.

εγγεγραμμένες εικόνες μου έτειναν να αφομοιώσουν τους χαλκοπλάστες με τα ξερά, αυτοί μετατρέπονταν σε χλωρά τη στιγμή των γυρισμάτων και των συζητήσεων. Κινηματογραφώντας τους χαλκοπλάστες, τους φώτιζα δείχνοντας τις εικόνες, διακινδύνευα να τραβήξω το πέπλο από μια πραγματικότητα αντίθετη με τη συζήτηση που έκαναν πάνω στην τεχνογνωσία τους. Αλλά ακόμα και εκείνοι, όπως και εγώ, ήξεραν ότι το πέπλο είναι διάφανο».³⁴

³⁴ Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, Baptiste Buob, σελ 38.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία στηρίχθηκε στο σύνολο των βιβλιογραφικών αναφορών που αναφέρονται στη μέθοδο των σχεδιασμάτων, ως μέθοδο εξερεύνησης κατά την υλοποίηση ενός εθνογραφικού ντοκιμαντέρ. Η επισκόπηση της θεωρίας συνοδεύτηκε και από επισκόπηση εφαρμογών της μεθόδου που παρουσίασαν οι ίδιοι οι εθνογράφοι – κινηματογραφιστές που τις υλοποίησαν. Σε όλες τις αναλύσεις είναι έκδηλος ο στοχασμός πάνω στις αλλαγές στις μεθόδους του εθνολόγου (παρατήρηση και γραφή) που επιφέρει η κάμερα ως εργαλείο εθνογραφικής καταγραφής.

Η εισαγωγή του κινηματογράφου στη μηχανή έρευνας του εθνολόγου τροποποιεί τον τρόπο με τον οποίο παρατηρεί και περιγράφει; Σίγουρα, είναι ακόμη πολύ νωρίς για να απαντήσουμε σε αυτή την ερώτηση με τρόπο που να ικανοποιεί πλήρως τους εθνολόγους – είναι δεν είναι χρήστες της κινούμενης εικόνας – λόγω του πλήθους των συγκριτικών εργασιών που θα απαιτούσε ένα τέτοιο εγχείρημα. Φαίνεται, εντούτοις, πιθανό να απαντήσουμε έμμεσα, τονίζοντας ορισμένα χαρακτηριστικά του διαβήματος του εθνολόγου-κινηματογραφιστή τα οποία αποδεικνύουν, τότε την προσήλωσή του, τότε την απομάκρυνσή του από τις κλασικές μεθόδους έρευνας οι οποίες βασίζονται στην αναπόσπαστη χρήση της άμεσης παρατήρησης και της γραφής.

Ανοίγοντας το δρόμο σε μια εντελώς νέα μορφή μαγνητοσκοπημένης παρατήρησης, διότι προσφέρει, για πρώτη φορά, στον ερευνητή ένα επίμονο και αναστρέψιμο βοήθημα για την αναπαραγωγή κοινών φαινομένων, η κινηματογραφία κλονίζει την υπόσταση της άμεσης παρατήρησης. Η είσοδός της στη σκηνή δεν έχει ως συνέπεια να μετατρέψει, απλά και καθαρά, την κινούμενη εικόνα στο γραπτό λόγο, αλλά να προκαλέσει, χάρη στη συνεχώς ανανεώσιμη εξέταση των ίδιων διαδικασιών, μια βαθιά μεταλλαγή του συνόλου της σχέσης παρατήρηση-λόγος. Εντούτοις, οι εθνολόγοι-κινηματογραφιστές δεν ήταν αμέσως σε θέση να επωφεληθούν από αυτές τις δυνατότητες που προσφέρει η χρήση της κινούμενης εικόνας. Αυτό αφορά, κατά ένα μεγάλο μέρος, τις ποικίλες δυσκολίες της τεχνολογίας και τις βαθιά ριζωμένες μεθοδολογικές συνήθειες των επιστημών της παρατήρησης. Επίσης, η

κινηματογραφική προσέγγιση δεν αποσπάστηκε, παρά προοδευτικά, από τις κλασικές μεθόδους έρευνας, χωρίς να ξετυλιχτεί όλο το εύρος της ιδιαιτερότητάς της.

Το ίδιο το αντικείμενο της σχεδίασης της οπτικοακουστικής καταγραφής για εθνογραφικούς σκοπούς έπρεπε πρώτα να στηριχτεί στην κατανόηση της σημασίας που έχει η παρουσία της κάμερας στο κινηματογραφούμενο περιβάλλον. Η επεξεργασία μιας εθνογραφικής ταινίας προκύπτει από αντιμετώπιση των δυο σκηνοθεσιών: τη σκηνοθεσία των κινηματογραφημένων προσώπων και τη σκηνοθεσία του κινηματογραφιστή. Σε αυτή την αντιμετώπιση, ο εθνολόγος-κινηματογραφιστής υπόκειται σε αμετάβλητες δυσκολίες ενός νόμου της κινηματογραφικής παρουσίασης: του νόμου του εμποδίου της εικόνας, δυνάμει του οποίου η εικόνα οριοθετεί ταυτόχρονα το σώμα, την ύλη και την τελετουργία, αυτές τις τρεις πλευρές της τεχνικής συμπεριφοράς οι οποίες είναι οι περισσότερο προσβάσιμες στην κινηματογραφική προσέγγιση. Επίσης, ο εθνολόγος-κινηματογραφιστής πρέπει να αρκестεί στο να τονίσει μερικές δραστηριότητες και να αμβλύνει άλλες με την ίδια καταγραφή. Τονίζοντας την υλική τεχνική, αμβλύνει την υλική δραστηριότητα και πάει λέγοντας

Η επιλογή μιας κατευθυντήριας γραμμής εξαρτάται, λοιπόν, από αυτό που ο εθνολόγος κινηματογραφιστής εννοεί να τονίσει περισσότερο και να οριοθετήσει κατά την περιγραφή του. Όμως, μερικές διαδικασίες όπως είναι μια υλική τεχνική κατασκευής, ένα εορταστικό εθιμοτυπικό, μια αθλητική σωματική τεχνική, κλπ. προσφέρουν μια εμφανή αυτοσκηνοθεσία. Οι εκδηλώσεις τους τονίζονται από μόνες τους, χρησιμεύοντας με αυτό τον τρόπο ως οδηγός «τεμαχισμού» για τον κινηματογραφιστή. Αυτές οι διαδικασίες με ποικίλη κυρίαρχη κατεύθυνση, σωματική, υλική ή εθιμοτυπική, απαιτούν, για όποιον εννοεί να στηριχτεί στη δική τους σκηνοθεσία, συγκρίσιμους περιγραφικούς κανόνες, αν όχι ταυτόσημους.

Εκτός όμως από τις «αυτονόητες» σκηνοθετικές επιλογές, που ακολουθούν την τονισμένη κατευθυντήρια γραμμή των κινηματογραφούμενων δραστηριοτήτων, η προσεκτική ανάλυση των μεθόδων καταγραφής αποκαλύπτει πλήθος μεθοδολογικών επιλογών που είναι διαθέσιμες στον κινηματογραφιστή.

Κάθε αυτοσκηνοθεσία της παρατηρούμενης διαδικασίας, όσο εμφανής και αν είναι, απαιτεί, εντούτοις, να επιβεβαιωθεί από τον κινηματογραφιστή. Άλλες

κατευθυντήριες γραμμές προσφέρονται στον κινηματογραφιστή, οι οποίες τείνουν να αναδυθούν στο περιθώριο των «κυρίαρχων» γραμμών και ευνοούν μια συχνά ανταγωνιστική περιγραφική στρατηγική. Αυτή η στρατηγική βασίζεται στην αξιοποίηση των παράπλευρων τοπικών και χρονικών διαρθρώσεων μέσα σε μια διαδικασία. Τέτοιες διαρθρώσεις είναι η αισθητή εκδήλωση των πιο στοιχειωδών μορφών της ανθρώπινης συνεργασίας, ή, αν το προτιμάμε, μιας στοιχειώδους κοινωνικής μορφής. Μερικές ανιχνεύονται εύκολα (τα κανάλια επικοινωνίας), άλλες έχουν απατηλή εμφάνιση (τα διαλείμματα και οι παύσεις). Και οι μεν και οι δε αποκαλύπτουν στο θεατή πλευρές της ανθρώπινης διαδικασίας που προσπαθούσε να καλύψει η πρώτη οικογένεια των κατευθυντήριων γραμμών: τα παρασκήνια της εθιμοτυπίας περισσότερο από τη σκηνή, τη δραστηριότητα του σώματος περισσότερο από το υλικό αποτέλεσμα αυτής της δραστηριότητας, τους νεκρούς χρόνους της ανάπαυσης περισσότερο από τις φάσεις της έντονης εργασίας κλπ.

Παρά το γεγονός ότι η επιλογή μιας κατευθυντήριας γραμμής δεν εξαρτάται, οριστικά, από την σκηνοθεσία της παρατηρούμενης διαδικασίας, δεν προκύπτει, εντούτοις, από μια μεθοδολογική επιλογή η οποία έχει υιοθετηθεί ελεύθερα. Μεθοδολογική συμπεριφορά και σκηνοθεσία του εθνολόγου-κινηματογραφιστή εξαρτώνται και οι δυο από τις δυσκολίες, από τις μεταβλητές, από την τεχνολογία. Αυτή η τελευταία λειτουργεί ως όριο, που επιβάλλει ή απαγορεύει μερικούς τρόπους παρουσίασης, κάνοντας άλλους δυνατούς, ευνοώντας την επιμονή μεθοδολογικών συνηθειών, ή, αντιθέτως, την εμφάνιση και την ανάπτυξη νέων τάσεων

Έτσι, ευνοήθηκε αρχικά η μεθοδολογική τάση που έγκειται στη χρήση της ταινίας ως απλό μέσο έκθεσης αποτελεσμάτων, τα οποία προέκυψαν από εξω-κινηματογραφικές διαδικασίες διερεύνησης, όπως είναι η άμεση παρατήρηση και η προφορική έρευνα. Χάρη στην ταινία έκθεσης, ο εθνολόγος-κινηματογραφιστής παρέμενε μέσα στην εξάρτηση της γραπτής κουλτούρας. Αντιθέτως, η τεχνολογική πιθανότητα να πραγματοποιήσουμε συνεχείς, μεγάλες εγγραφές και με συγχρονισμένη την εικόνα με τον ήχο, εκείνη της επανάληψης του γυρίσματος και της εξέτασης, χωρίς βιασύνη, των εικόνων επιτόπου στον τόπο της έρευνας, είχαν άμεσες συνέπειες στη μεθοδολογική συμπεριφορά και τη σκηνοθεσία του εθνολόγου-κινηματογραφιστή. Μια νέα μορφή διερεύνησης γεννήθηκε, βασισμένη, πάνω απ' όλα, στην ανακάλυψη των διαδικασιών από την ταινία εξερεύνησης. Εμπιστευόταν στη μαγνητοσκοπημένη

παρατήρηση και στα κινηματογραφικά προσχέδια το ρόλο που συνήθως αποδίδεται στην άμεση παρατήρηση, στην απ' ευθείας παρατήρηση, καθώς επίσης και στην προηγούμενη προφορική έρευνα. Η γραφή διέθετε, συνεπώς, ένα νέο αισθητό βοήθημα: το κινηματογραφημένο αισθητό, του οποίου επέτρεπε, στο εξής, την μικρο-ανάλυση, ενώ η κινηματογραφική περιγραφή, ανακαλύπτοντας, χάρη στη συνεχή εγγραφή, αυτές τις νέες κατευθυντήριες γραμμές που είναι οι διαρθρώσεις μεταξύ των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, έκανε το θεατή να εισχωρήσει μέσα στα παρασκήνια της κοινωνικής ζωής.

Στο πλαίσιο των ταινιών εξερεύνησης, η μέθοδος των σχεδιασμάτων επέτρεψε στους εθνογράφους να καταστήσουν συμμετόχους της διαδικασίας εξερεύνησης, τα ίδια τα κινηματογραφούμενα πρόσωπα, τα οποία καλούνται να σχολιάσουν όσα καταγράφονται από την κάμερα, πολλές φορές αμέσως μετά το γύρισμα. Από το σχολιασμό αυτό προκύπτουν πολλές φορές ενδιαφέροντα ευρήματα για την ίδια τη μέθοδο κινηματογράφησης. Στην πρώτη εφαρμογή της μεθόδου των σχεδιασμάτων που περιγράψαμε, ασχοληθήκαμε με την κινητικότητα της γωνίας λήψης στην ταινία παρατήρησης, σημειώνοντας τα πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα της σταθερής γωνίας λήψης, όπως και την ευριστική λειτουργία της κινητικότητας της γωνίας λήψης. Συμπεραίνουμε από αυτή την περιγραφή πως η κινητικότητα ή η σταθερότητα της γωνίας λήψης μπορεί να είναι αποτέλεσμα στρατηγικής επιλογής όσο και δυσκολίας που προκύπτει από τη διαδικασία παρατήρησης.

Το δεύτερο παράδειγμα εφαρμογής της μεθόδου των σχεδιασμάτων έδειξε χαρακτηριστικά πόσο η εξω-κινηματογραφική μυθοπλασία, όπως διεισδύει στην ταινία από πολιτικές επιταγές, κυρίαρχη κουλτούρα και βιωμένη πραγματικότητα των κινηματογραφούμενων προσώπων, μπορεί να ακυρώσει σχεδιαστικές επιλογές κατά την υλοποίηση της μεθόδου. Η άρνηση των χαλκοπλαστών της Medina de Fes να σχολιάσουν την οπτικοακουστική καταγραφή που τους αφορούσε, υποχρεώνει τον εθνογράφο-κινηματογραφιστή σε αμφισβήτηση των ίδιων των μεθόδων που επέλεξε να χρησιμοποιήσει και σε ευρύτερο προβληματισμό για την αποκάλυψη της πραγματικότητας, σε μια διαρκή συσχέτιση της σχεδίασης με την υλοποίηση της ταινίας.

Η μέθοδος των σχεδιασμάτων προσφέρει ποικιλία απαντήσεων στα ερωτήματα που θέτει ο εθνογράφος-κινηματογραφιστής κατά το τελικό μοντάζ της ταινίας του. Η αποκάλυψη της πραγματικότητας θα έχει πάντοτε στοιχεία μυθοπλασίας, αλλά η μέθοδος των σχεδιασμάτων επιτρέπει να ληφθούν υπόψη όσο γίνεται περισσότερες οπτικές γωνίες.

Η διερευνητική αυτή μέθοδος φαίνεται εξαιρετικά γόνιμη για να αποκαλυφθούν χαρακτηριστικά των κοινωνικών δραστηριοτήτων που δεν είναι εκ πρώτης όψης φανερά. Η συσχέτιση των επαναληπτικών λήψεων με τις αντιδράσεις των κινηματογραφούμενων προσώπων μπορεί να λειτουργήσει σαν καταλύτης για μια νέα θεώρηση της κινηματογραφούμενης δραστηριότητας. Πολύ θα θέλαμε να εφαρμόσουμε τη μέθοδο αυτή στην κινηματογράφιση της χορευτικής δραστηριότητας, που ήταν το κυρίως αντικείμενο που θέλαμε να προσεγγίσουμε με αυτή την εργασία. Οι δυσκολίες επεξεργασίας του θέματος μας υποχρέωσαν να ασχοληθούμε αρχικά με τις γενικές θεωρητικές παραμέτρους κινηματογράφησης μιας κοινωνικής δραστηριότητας, όπως αναπτύχθηκαν παραπάνω. Η εξειδίκευση της μεθόδου με βάση την ειδική βιβλιογραφία και φιλομογραφία και η υλοποίηση μιας ταινίας εξερεύνησης πάνω στη χορευτική δραστηριότητα μπορεί να αποτελέσουν αντικείμενο έρευνας στο εγγύς μέλλον.

ΒΙΒΛΙΑ

1. Jean Breschand (Μετάφραση: Δώρα Θυμιοπούλου), ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ, η άλλη όψη του κινηματογράφου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006
2. Δημήτρης Γκουζιώτης (Διεύθυνση Γιάννης Σολδάτος), ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ, τέχνη- τεχνική- παραγωγή-διανομή, Σειρά ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2005
3. Mead Margaret (κείμενα Mead Margaret, Marc Ferro, Emilie de Brigard, Jean Rouch, Asen Balikci, Timothy Asch, Marcus Banks, David MacDougall, Jay Ruby, Μετάφραση Γιώργος Νικολακάκης, Βίκυ Μπαρδή), ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις, Σειρά ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ-Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ, copyright 1998, Αθήνα, Εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, 1998
4. David Bordwell, Kristin Thomson (Μετάφραση, εισαγωγή, συμπληρωματικό λεξιλόγιο Κατερίνα Κοκκινίδη), ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (τίτλος πρωτοτύπου Film Art : an introduction ,The MacGraw-Hill Companies, Inc, 5^η έκδοση 1997, New York), Αθήνα, ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, 2004
5. Συλλογικό Έργο, ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ, Σειρά ΘΕΑΤΡΟ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ-ΧΟΡΟΣ, τόμος 28, Αθήνα , Εκδοτική Αθηνών, 1999
6. Συλλογικό Έργο, ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ, Σειρά ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ, τόμος 22, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999
7. Εύα Στεφανή, ΔΕΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2007
8. Νίκος Μεταλληνός, ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ, Αθήνα , Εκδόσεις Έλλην, 2003
9. Δερμεντζόπουλος Χρήστος , ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, Αθήνα, Εκδόσεις ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, 2004
10. Laburthe- Tolra, ΕΘΝΟΛΟΓΙΑ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ, Αθήνα , Εκδόσεις ΚΡΙΤΙΚΗ, 2003
11. Levi- Strauss, Claude (μετάφραση Αθανάσιος Στεφανής), Αθήνα, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, 2003.
12. Δημητρίου Σωτήρης, Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ γλώσσα –σώμα, Αθήνα, Εκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ , 2001.
13. Δημητρίου Σωτήρης, Κοτσώνη Σίβυλλα, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ, Αθήνα, Εκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ , 2000.
14. Rotha Paul, DOCUMENTARY FILM: these of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as exists in reality, Λονδίνο, Εκδοτική Faber and Faber, 1907.
15. Τσιτσιπής Λουκάς, ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ: ΓΛΩΣΣΑ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΔΙΑΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ, Αθήνα, Εκδοτικός οίκος GUTENBERG, 1998
16. Marc Henri Piauxt, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: Πέρασμα στην εικόνα, Πέρασμα από την εικόνα. Επιμέλεια : Χρήστος

Δερμετζόπουλος, Μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου . Αθήνα 2000,εκδόσεις
METAIXMIO.

17. Claudine de France, Introduction a la methodologie du film ethnographique:
Resume de la these de Claudine de France, 1979.
18. Jane Gueronnet, Anthropologie Filmique: methode des esquisses et gestes
domestiques .Ritualite et cooperation dans une technique du corps,
presentation Claudine de France. In: Formation de Recherches
Cinematographique . Nanterre, Université de Paris,1994.
19. Dominique Terres, Cinematographie du plissage artisanal, memoire ,1978.
20. GUERONNET, Jane, *Le geste cinematographique* (Nanterre, Université Paris X
– Formation de recherches cinématographiques) [Cinéma et sciences
humaines, 6]. 1987
21. LEROI-GOURHAN, André, Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique
existe-t-il 1983 [1948] in A. Leroi-Gourhan, *Le fil du temps* (Paris,
Fayard) : 59-67. ?
22. Labanotation,the system of analysing and recording movement, ann hutcinson,
2005, routeledge publications.
23. Meaning in motion, jane c. desmond, 2006.
24. Beyond dance, laban’s legacy of movement analysis, eden davis, 2006,
routledge.

ΑΡΘΡΑ

1. Baptiste Buob,Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes
croisés dans la médina de Fès. Paru dans Ateliers du LESC,2009.
2. The Social and the Subjective look: Documentaries and reflexive modernity
(paper) , Ib Bondebjerg, professor , Department of Film and Media Studies,
University of Copenhagen, and Director of the Center for Media and Democracy
in the Network Society.
3. Constructing credible images : Documentary studies , social research and visual
studies. John Wagner, draft paper, 2004, university of California, Davis
4. Anthropologie filmique: methode des esquisses et gestes domestiques , Formation
de recherché cinematographiques , 1981, prepublications de la formation de
recherches cinematographiques . Universite paris x Nanterre ,responsible Claudine
de France το κείμενο που μετέφρασα είναι της Jane Gueronnet : ritualite et
cooperation dans une technique du corps (no4)
5. Instruments et strategies du film documentaire (no3), responsable: Claudine de
France. 1980 A)La mobilite du point de vue dans le film d’observation (Jeanne
Gueronnet) B) Cinematographie d’une activite artisanale (Dominique terres)
6. Le film documentaire: contraintes et options de mise en scene
7. Labda alpha journal , RITUAL IN FILM , troy Belford , department of
anthropology, Wichita state university , volume 36, 2006
8. Multimedia and the teaching of cultural variations , Frode Storaas, Bergen
Museum, University of Bergen, Norway.
9. The human-interest film & the ethical imperative , Hans Erchinger, Regent
College, December 2003.

10. Toward an ethnographic film archive, Alan Lomax , filmmakers newsletter, February 1971.
11. Ethnography in/of the world system: The emergence of Multi-Sited Ethnography , George E. Marcus,1995
12. Clarifying Qualitative Research : a focus on traditions , Evelyn Jacob, Education Researcher , 1998, vol. 17 , no.1 , 16-24
13. The expository Film : the search for truth , Mateus Araujo, research paper
14. The promise of ethnographic film, Paul Henley ,1996, article
15. Alan Lomax and Choreometrics , John Bishop. In envisioning Dance on film and video , Judy Mitoma ed.Routledge press,2002.
16. An intersection of disciplines : anthropology and movement analysis in the 1960's, Alison Jablonko, Alan Lomax
17. Alan Lomax as Builder and User of Ethnographic Film Archive , John Bishop, Alan Lomax
18. Choreometrics and Ethnographic Filmmaking , Alan Lomax. Filmmakers Newsletter February 1971.
19. Ethnografeast , September 2002,journal ETHNOGRAPHY , center of urban ethnography
20. Social research and the film , tom Harrison , documentary news letter , vol.1 , no 11, November 1940
21. Anthropology of the future, ethnology of the present, Fred Myers
22. Documenting the Human Condition in Everyday Culture, Susane Elizabeth Goopy, Griffith University, Australia , David Lloyd, Griffith University, Australia., INTERNATIONAL JOURNAL OF THE HUMANITIES,NOLUME 3, NUMBER 5.
23. Documentary and the coming of Sound, Bill Nichols
24. Ethnographic Filmmaking: Reader Initiated Comments, Savicom Newsletter, Volume 9, Number 1, 1981, Glen Muschio , Department of Anthropology , Temple University. The society for the anthropology of visual communication.
25. (NON)FICTION AND THE VIEWER: RE-INTERPRETING THE DOCUMENTARY FILM, Tammy Stone
26. Poru Ruta/ Paul Rotha and the politics of translation , Abe Mark Nornes, part one, Jul 1999
27. Discovery Research for design thinking, documentary design
28. Η γέννηση του εθνογραφικού φιλμ, σημειώσεις, Ειρήνη Στάθη, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα πολιτισμικής τεχνολογίας και επικοινωνίας.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

1. www.wikipedia.org/wiki/Documentary_Film
www.ant.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/4/431 ANTHROPOLOGICAL THEORY, Birgit Meyer

2. www.minpaku.ac.jp a) reflection and new vision for visual anthropology b) audio-visual anthropology :participation and reconstruction c)questions of method in ethno-cinematography d) site-seeing: anthropology and the arts of observation
3. Through his eyes – Erin Sexton
4. A view through the camera – Patrick Mooney , definitional essay
5. AP English Language and composition : Using Documentary Film as an Introduction to Rhetoric (college board)
6. www.ant.sagepub.com ANTHROPOLOGICAL THEORY. twenty first century indigenism , Richard Borshay Lee
7. www.screenonline.org.uk
8. www.sensesofcinema.com
<http://www.tc.umn.edu/~rbeach/teachingmedia/module11/index.htm>
9. <http://www.tc.umn.edu/~rbeach/teachingmedia/module11/9.htm>
10. www.annualreviews.org
11. www.culturalequity.org choreometrics
12. www.filmfestival.gr
13. www.designdocumentaries.com Design documentaries participatory research and design, Bas Raijmakers ,STBY