

A black and white photograph of a young man with a surprised expression, wearing a dark mask and holding a spear. The background is a blurred natural setting.

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ

**Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ
ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΦΙΛΜ**

ΑΘΗΝΑ 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ	4
1.1 Ο κινηματογράφος: ένα μέσο μεταξύ επιστήμης και θεάματος	5
1.2 Πρώτες επιστημονικές εφαρμογές του κινηματογραφικού μέσου	6
1.3 Οι πρώτες λήψεις στο «πεδίο»	8
2. ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ALBERT KHAN	11
3. Η «ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΚΑΜΕΡΑ» ΤΟΥ ROBERT FLAHERTY	13
4. ΤΟ «ΣΙΝΕ-ΜΑΤΙ» ΤΟΥ ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΟΦ	16
5. Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ: Από τον Boas στο ζεύγος Bateson	17
5.1 Η επαναστατική Νέα Μέθοδος. Η Mead και Bateson στο Μπαλί.	20
6. ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ	23
6.1 Παρατηρήσεις για τη συγκρότηση της φιλικής ανθρωπολογίας	24
6.2 Φιλμική ανθρωπολογία και ανθρωπολογία	26
ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	30
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	31

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ

Η μελέτη των χαρακτηριστικών της ιστορίας της οπτικής ανθρωπολογίας, δεν σημαίνει μόνο να ανατρέξουμε και να δούμε κατά μήκος της ιστορίας της επίσημης πειθαρχίας έτσι όπως εξελίχθηκε στις ακαδημίες, τότε, πως και ποιος «εξουσιοδοτημένος» ανθρωπολόγος πήρε υπό μάλης μια κινηματογραφική μηχανή. Σε αυτή την σύντομη αναγνωριστική μελέτη θα συναντήσουμε πρωταγωνιστές με διαφορετικές ρίζες, που προέρχονται από ανόμοιους κόσμους: φυσιολόγοι, εξερευνητές, γεωγράφοι, βιολόγοι, πραγματικοί κινηματογραφιστές, αλλά ακόμα και οδοντίατροι, που πολύ συχνά ελάχιστα πράγματα τους συνέδεαν με την ανθρωπολογία, καθώς και ανθρωπολόγοι σύγχρονοί τους.

Στον τομέα του οπτικού η ανθρωπολογία συναντάει μια κάποια δυσκολία στην χάραξη μιας δικής της αποκλειστικής διαδρομής. Στις διάφορες προσπάθειες ανασύστασης αυτής της διαδρομής που επιχειρήθηκαν μέχρι τώρα, που μέχρι σήμερα υπήρξαν αποσπασματικά (De Brigard, Chiozzi, Mattioli) στο προσκήνιο εμφανίζεται αυτή που ο Clifford Geertz ονόμασε η «αλεπουδίσια» φύση της ανθρωπολογίας. Χαρακτηριστικό της αλεπούς είναι ότι ψαχουλεύει και κλέβει στο κοτέτσι των άλλων, εδώ και εκεί, όπου τύχει. Αυτός ο παραλληλισμός ήταν απαραίτητος στον Geertz για να μπορέσει να υπογραμμίσει την έλλειψη ενός πλαισίου αυστηρών κανόνων της πειθαρχίας και να τονίσει τη διαφορά του ακανθόχοιρου φιλοσόφου που είναι κλεισμένος στον εαυτό του και ανασυνθέτει τον κόσμο με τις θεωρίες του. Χαρακτηριστικό του ανθρωπολόγου αντίθετα είναι το να προκαλεί «αλληλεπιδράσεις εννοιών, προβλέψεις, παραδείγματα που προέρχονται από τον χώρο και το χρόνο του, με γεγονότα και τεκμήρια της ζωής των ανθρωπίνων ομάδων» (Clemente, 1990). Θα μπορούσαμε να επεκτείνουμε αυτόν τον παραλληλισμό και για την προσέγγιση ενός πεδίου όπως αυτό της οπτικής ανθρωπολογίας για να μην εκπλαγούμε για το ανομοιογενές πλήθος που αποικεί τις απαρχές της. Σε αυτή την περίπτωση η πειθαρχία ανέπτυξε έναν διάλογο με την κινηματογραφική γλώσσα της μυθολογίας, την επιστημονική κινηματογραφία και την ντοκιμαντερίστικη παράδοση, μια σχέση τα αποτελέσματα της οποίας φαίνεται να είναι ακόμα αρκετά διφορούμενα.

Το επιστημολογικό και μεθοδολογικό πλαίσιο κανόνων αυτού του τομέα παρουσιάζεται πράγματι ακόμα ανίσχυρο και συζητήσιμο, ένα *vademecum* (εγκόλπιο) για τη χρήση της κινηματογραφικής μηχανής, στα πλαίσια της ανθρωπολογικής έρευνας είναι ακόμα μακριά και αναμένεται, και η κατάσταση περιπλέκεται περαιτέρω από την σχετική ευκολία με την οποία σήμερα είναι δυνατή η παραγωγή «οπτικής ανθρωπολογίας», χάρη στην είσοδο των ηλεκτρονικών μέσων εγγραφής, που έχοντας μειώσει δραστικά το κόστος και τις τεχνικές δυσκολίες στη χρήση, δημιουργούν τις συνθήκες παραγωγής τεραστίων ποσοτήτων υλικού που δύσκολα ταξινομείται και ερμηνεύεται.

Ίσως πολλές από τις αμφιβολίες θα μπορούσαν να αποφευχθούν αν ξαναθυμηθούμε ότι όπως με μια πένα μπορούμε να γράψουμε από τη λίστα με τα ψώνια μέχρι τη Θεία Κωμωδία, και τα μέσα οπτικοακουστικής λήψης επιτρέπουν ένα εξίσου ευρύ φάσμα δυνατοτήτων. Το παράδειγμα είναι

βέβαια απλουστευτικό, χρειάζεται να λάβουμε υπόψιν, όταν στεκόμαστε σε οποιοδήποτε οπτικό τεκμήριο που φέρει την ετικέτα του ανθρωπολογικού ότι εξαρτάται πάντα από το συνολικό πλαίσιο της έρευνας και των προθέσεων που την καθοδηγούν, που θα αποφασίσει για τον προορισμό και τον χαρακτήρα αυτού του τύπου τεκμηρίωσης: διδακτική, υπομνηματική, επεξηγηματική, μέχρι την μορφική αυτονομία της πραγματικής ανθρωπολογικής ταινίας.

Οι σελίδες που ακολουθούν συνθέτουν ένα βλέμμα που στρέφεται προς το παρελθόν, στην διερεύνηση παραδειγμάτων και τρόπων αναπαράστασης του ανθρώπου και των δραστηριοτήτων που χρησιμοποίησαν την κινούμενη εικόνα. Στην ιστορία αυτής της αναπαράστασης

1.1 Ο κινηματογράφος: ένα μέσο μεταξύ επιστήμης και θεάματος

Στις 28 Δεκεμβρίου 1895, στο "Salon Indien" του Παρισιού οι αδελφοί Louis e Auguste Lumière παρουσιάζουν την *La Sortie des usines Lumière*, το πρώτο φιλμ με αντίτιμο στην ιστορία του κινηματογράφου. Η υπόθεση είναι πολύ απλή, πρόκειται για σύντομες σκηνές της καθημερινής ζωής και της δουλειάς στο εργοστάσιο, χωρίς καμία προσπάθεια να υπάρξει σενάριο ή και μοντάζ. Υπάρχει επομένως μια τάση ντοκιμαντερίστικη, επομένως, σε αυτή την πρώτη κινηματογραφική παραγωγή των απαρχών. Η ιδιαιτερότητα του μέσου ήταν εξάλλου, η δυνατότητα που έδινε της αναπαραγωγής της πραγματικότητας όπως ακριβώς είναι, σε κίνηση, και οι αδελφοί Lumière ήθελαν πάνω από όλα να δείξουν αυτή τη δυνατότητα.

Αυτή ήταν επομένως μια επιλογή, όχι βέβαια πολύ μελετημένη, που οφείλονταν κυρίως στην αγωνία να δειχθούν οι τεχνικές δυνατότητες της ανακάλυψης, ένα γεγονός που θα επιβιώσει έως ότου ο George Mèlies, μερικά χρόνια αργότερα θα αναπτύξει και να αποδείξει τις αφηγηματικές δυνατότητες του νέου εργαλείου έκφρασης, επινοώντας την ταινία με υπόθεση.

Αυτό το γεγονός που έλαβε τότε χώρα στο Παρίσι σηματοδοτεί σε κάθε περίπτωση τη γέννηση του κινηματογράφου ως μορφή μαζικού θεάματος και θεσπίζει τη γέννηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Το 1896 θα δημιουργηθεί η Pathè Frères, η πρώτη εταιρεία κινηματογραφικής παραγωγής, που από το 1900, θα δημιουργήσει τον πρώτο πυρήνα της κινηματογραφικής βιομηχανίας καθαυτή. Το 1903 καταβεβλημένος από τον ανταγωνισμό της Pathè, ο Louis Lumière θα της παραχωρήσει την ευρεσιτεχνία του *cinématographe* που οι δύο αδελφοί είχαν εφεύρει οκτώ χρόνια νωρίτερα.

Ο *cinématographe* ολοκλήρωνε τις προσπάθειες περίπου πενήντα χρόνων έρευνας πάνω στις δυνατότητες αναπαραγωγής της κίνησης ξεκινώντας από σταθερές εικόνες. Οι πρώτες ευρεσιτεχνίες πάνω στην «χρονοφωτογραφία» ανέρχονται στο 1859 από τον Thomas Hooman du Month και από αυτές του Γάλλου Louis Arthur Ducos de Hauron το 1864. Το 1874 έχουμε την ολοκλήρωση μιας περαιτέρω εξέλιξης από τον αστρονόμο Pierre Jules César Janssen, που με το «φωτογραφικό του ρεβόλβερ» κατάφερε να καταγράψει τις φάσεις διέλευσης της Αφροδίτης μπροστά από τον Ήλιο. Στα πρώτα αυτά βήματα του κινηματογράφου στον αστερισμό της επιστήμης, αντιστοιχούσε, από το τέλος

του 19^{ου} αιώνα και μετά, μια τεράστια ανάπτυξη του κινηματογράφου ως μορφή θεάματος, που επισκίασε τον εξίσου σημαντικό προορισμό της κινηματογραφίας. Η πρώτη ημερομηνία που αναφέραμε αντιπροσωπεύει το σημείο από το οποίο ξεκινάει το σταυροδρόμι, ανάμεσα στον επιστημονικό κινηματογράφο και τον κινηματογράφο-θέαμα. Η μεγάλη ανάπτυξη του δεύτερου θα βάλει σχεδόν σε δεύτερη μοίρα την ύπαρξη του πρώτου τόσο που να γίνει σχεδόν μι απόλυτη ταύτιση του κινηματογράφου με μια μορφή διασκέδασης.

Ας προσπαθήσουμε όμως να ανακαλύψουμε αυτή την ξεχασμένη ιστορία.

1.2 Πρώτες επιστημονικές εφαρμογές του κινηματογραφικού μέσου

Οι πρώτες αυτές εφαρμογές ανέρχονται στο 1870 με τους πρώτους πειραματισμούς του Edward James Muybridge, που κατάφερε να φωτογραφήσει σε ακολουθία τον βηματισμό ενός αλόγου που καλπάζει, με την μεσολάβηση ενός πολύπλοκου μηχανισμού που έστησε κατά μήκος της πίστας του υποδρόμου. Μερικά χρόνια αργότερα, το 1882, ο Γάλλος φυσιολόγος, Jules-Etienne Marey, ρύθμισε με τέτοιο τρόπο ένα πολύπλοκο όργανο που ονομάστηκε «κινηματογραφικό τουφέκι» ώστε να επιτύχει την καταγραφή μιας σειράς εικόνων με τον ρυθμό των είκοσι εικόνων το δευτερόλεπτο. Αυτό το σύστημα, σύμφωνα με τις δηλώσεις του Marey, θα επέτρεπε τη λήψη μιας ακολουθίας εικόνων ενός ανθρώπου ή ενός ζώου σε κίνηση, πράγμα που θα διευκόλυνε αφάνταστα τη μελέτη της μετακίνησης, των ανθρώπων και των ζώων. Για τον Γάλλο φυσιολόγο ο κινηματογράφος «υποκαθιστά την ατέλεια των αισθήσεών μας (της όρασης στην προκειμένη περίπτωση) και την πενιχρότητα της παραδοσιακής γλώσσας» (Carpitella 1986). Με τον Marey έχουμε επομένως την επίσημη γέννηση του κινηματογράφου ως οργάνου έρευνας των εμπειρικών επιστημών:

"Ο Marey με τις μελέτες του πάνω στην φυσιολογική δυναμική οστική και μυϊκή των κινήσεων του αλόγου, του ανθρώπου και των πτηνών προσφέρει, ιδιαίτερα με την περίπτωση των πτηνών, μια συνεισφορά πολύ συγκεκριμένη στην επινόηση του αεροπλάνου, στην πτήση του ανθρώπου, ενώ στο επίπεδο της ανθρώπινης και ζωικής φυσιολογίας δίνει τη δυνατότητα να αποδειχθεί ότι ο κινηματογράφος είναι από τη μια μεριά μια νέα γλώσσα, από την άλλη ένα εργαλείο που μας επιτρέπει να φθάσουμε σε αποτελέσματα που με κανέναν άλλο τρόπο δεν θα ήταν δυνατόν να πετύχουμε" (Tosi, 1986).

Αν στη δουλειά του Marey μπορούμε να ανιχνεύσουμε τις ρίζες του επιστημονικού κινηματογράφου στην υπηρεσία συγκεκριμένων επιστημών, στην δουλειά ενός από τους μαθητές του τού Félix-Louis R gnault μπορούμε να διακρίνουμε την αρχή του εθνογραφικού κινηματογράφου ή της ταινίας κοινωνικής έρευνας με την ευρεία έννοια του όρου (Chiozzi 1983, Mattioli 1991), εννοώντας μια ερευνητική πρακτική που απευθύνεται στον «άνθρωπο», με την μεσολάβηση και την χρήση του κινηματογραφικού μέσου. Ο R gnault, το 1895, παρουσίασε στην εθνογραφική έκθεση της Ανατολικής Αφρικής που έγινε στο Παρίσι, την χρονοφωτογραφική σεκάνς της κατασκευής μιας πήλινης κούπας από μια γυναίκα Woolof. Τα επόμενα χρόνια ο R gnault θα πραγματοποιήσει μια σειρά από λήψεις καταγράφοντας την κινητική συμπεριφορά στην μετακίνηση διαφόρων πληθυσμών της Αφρικής:

τρόπος που κάθονται και αναρριχώνται στα δέντρα των φυλών Woolof, Fulani και Diola. Ίσως στην υποβλητικότητα και την ώθηση που δημιούργησε η δουλειά του να οφείλεται το γεγονός ότι το 1900 η Εθνική Εθνολογική Διάσκεψη που συνήλθε στο Παρίσι, προσυπέγραψε την παρακάτω απόφαση:

«Όλα τα ανθρωπολογικά μουσεία θα πρέπει να προσθέσουν στις συλλογές τους τα κατάλληλα κινηματογραφικά αρχεία. Η απλή και μόνο παρουσία ενός αγγειοπλαστικού τροχού, κάποιων όπλων ή ενός αρχαϊκού αργαλείου δεν είναι αρκετή για την κατανόηση της λειτουργικής τους χρήσης. Αυτό μπορεί να μεταδοθεί στις επερχόμενες γενιές μόνο μέσα από συγκεκριμένες κινηματογραφικές εγγραφές» (Tosi 1986).

Το 1912, ο ίδιος ο Règnault προτείνει την δημιουργία πραγματικών κινηματογραφικών αρχείων για την συγκριτική μελέτη των κινήσεων και της κουλτούρας των πρωτόγονων λαών. Για την ακρίβεια όμως, το ενδιαφέρον του Règnault στρέφεται περισσότερο στην ηθολογία του ανθρώπινου γένους γενικά, παρά προς μια πραγματική εθνολογική συζήτηση, που να επικεντρώνεται στις ιδιαιτερότητες κοινωνικές και πολιτιστικές μιας ιδιαίτερης πληθυσμιακής ομάδας:

«όπως ο ίδιος έλεγε ρητά σε ένα σύντομο δοκίμιό του που ήταν αφιερωμένο στον κινηματογράφο και την εθνογραφία, αναδεικνύοντας ότι ο θεωρητικός στόχος που προκαθορίζει κινηματογραφώντας είναι αυτός της μελέτης «της ιδιαίτερης φυσιολογίας κάθε εθνικής ομάδας» (Regnault 1933) και (Chiozzi 1983).

1.3 Οι πρώτες λήψεις στο «πεδίο»

Η πρώτη συστηματική χρήση της κινηματογραφικής μηχανής «στο πεδίο» πραγματοποιήθηκε το 1898 κατά τη διάρκεια της διάσημης εθνογραφικής αποστολής στα στενά Torres, την οποία διηύθυνε ο Alfred Cort Haddon, ζωολόγος στο επάγγελμα. Στην "Cambridge Anthropological Expedition", συμμετείχαν εκτός από τον ίδιο τον Haddon άλλοι δύο πατέρες της βρετανικής ανθρωπολογίας: ο Charles George Seligman (1873-1940) και ο William Halse Rivers (1864-1922). Η αποστολή αναγνωρίστηκε στην ιστορία των ανθρωπολογικών σπουδών ως: «η πρώτη προσπάθεια μελέτης ενός πληθυσμού και του περιβάλλοντός του από μια διεπιστημονική οπτική γωνία» (Fabietti 1991).

Η πρωτοβουλία των κινηματογραφικών λήψεων οφείλεται στον ίδιο τον Haddon που είχε κατά νου να αναδείξει με συστηματικό τρόπο όλα τα δεδομένα τα σχετικά με τους υπάρχοντες πληθυσμούς σε εκείνη την περιοχή, από την κοινωνική οργάνωση μέχρι τη θρησκεία, από την καθημερινή ζωή μέχρι τον υλικό πολιτισμό και την τεχνολογία, σύμφωνα με τις επιταγές της ολοκληρωτικής έννοιας της κουλτούρας όπως είχε εκφραστεί από τον Edward Burnett Tylor στην εισαγωγή του *Πρωτόγονοι Πολιτισμοί* του 1871:

"Η κουλτούρα, ή πολιτισμός με την ευρεία εθνογραφική της έννοια, είναι το σύνολο που περιλαμβάνει τη γνώση, τα πιστεύω, την τέχνη, την ηθική, το δίκαιο, τα ήθη και τα έθιμα και οποιαδήποτε άλλη ιδιότητα και συνήθεια που ο άνθρωπος αποκτά ως μέλος μιας κοινωνίας» (Tylor 1920:1).

Η φιλοδοξία ήταν να προσφερθεί ένας απογραφικός κατάλογος κατά το δυνατόν πλήρες των πληθυσμών που κατοικούσαν στα στενά Torres:

«Η αποστολή είχε σχεδιαστεί σαν μια ομαδική εργασία για την σύνθεση ενός συστηματικού εθνολογικού καταλόγου που θα κάλυπτε όλες τις πτυχές της ζωής στο στενό Torres, συμπεριλαμβανομένης της φυσικής ανθρωπολογίας, της ψυχολογίας, του υλικού πολιτισμού, της κοινωνικής και θρησκευτικής οργάνωσης. Χρησιμοποιήθηκε μια γκάμα μεθόδων καταγραφής, από τις οποίες αρκετές ήταν νέες, όπως η γενεαλογική μέθοδος του W. H. Rivers, που είναι κλασική πλέον, η φωτογραφία μαζί με την εγγραφή ηχητική σε κυλίνδρους κεριού και την κινούμενη εικόνα». (de Brigard 1989:24).

Από την έρευνα αυτή, δυστυχώς, δεν διασώθηκε τίποτα, εκτός από τέσσερις σύντομες σεκάνς (τρεις χοροί ανδρών και ένα παράδειγμα ανάμματος της φωτιάς), και αυτό επιβεβαιώνει ακόμα μια φορά, την ανάγκη δημιουργίας αρχείων όχι μόνο για όσα παράγονται σήμερα στο πεδίο της οπτικής ανθρωπολογίας, αλλά και με σκοπό να προωθηθεί η ανάκτηση, όταν αυτό είναι δυνατόν, των όσων έχουν γυριστεί στο παρελθόν. Όπως επισημαίνει ο Brigard πολύ συχνά:

«Η τύχη πολλών εθνογραφικών ταινιών εγκαταλελειμμένων στις αποθήκες των μουσείων ή των υπογείων των ανθρωπολόγων είναι να παραμείνουν για πάντα άγνωστες και αχρησιμοποίητες. Πολλές καταστράφηκαν σε πυρκαγιές και για πολλές άλλες δεν μπορεί να υπάρξει καμία παρέμβαση φροντίδας και συντήρησης, αν τα προγράμματα αποκατάστασης που υπήρξαν για το λόγο αυτό από την περίοδο του '50 δεν αιτιολογούνται, επικεντρώνονται και χρηματοδοτούνται κατάλληλα.

Η αποστολή του Haddon σηματοδοτεί έτσι την επίσημη γέννηση της οπτικής ανθρωπολογίας ως μεθόδου συλλογής δεδομένων μέσα από τη συστηματική χρήση των μέσων οπτικοακουστικής καταγραφής στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας: το παράδειγμα του Haddon τονώνει την χρήση του νέου μέσου και το 1902 ο Αυστριακός εθνολόγος Rudolf Roch είχε τη δυνατότητα να δει στο Cambridge τις ταινίες του Haddon, και στις έρευνές του από το 1904 έως το 1906 στη Νέα Γουινέα και την νότιο-δυτική Αφρική, παίρνει μαζί του κινηματογραφικές μηχανές και φιλμ. Παρ' όλες τις δυσκολίες της μεταφοράς κατά την οποία καταστράφηκε μεγάλο μέρος του υλικού, κατάφερε να διασώσει τα φιλμ με τους χορούς του Ακρωτηρίου Nelson, των νεαρών γυναικών που μεταφέρουν νερό και των μικρών παιδιών που παίζουν στην Hanuabada, καθώς και έναν άνδρα που ξυρίζεται από κάποιον άλλον με ένα ξυράφι από οψιανό λίθο, ενώ διάσημη είναι και η λήψη που έκανε ο Roch του αυστραλιανού ιθαγενούς που τραγουδάει στον κώνο του μαγνητοφώνου με ρολά κεριού. Η αποκατάσταση και χρήση για μελέτη των ταινιών του έγινε το 1960 από το Πανεπιστήμιο της Βιέννης.

Και συνεχίζοντας σε αυστραλιανό έδαφος βρίσκουμε έναν άλλον «ασυναίσθητο» πρωταγωνιστή της οπτικής ανθρωπολογίας στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Πρόκειται για τον Walter Baldwin Spencer, βιολόγος απόφοιτος της Οξφόρδη, που το 1887 ανακηρύχθηκε καθηγητής του Πανεπιστημίου της Μελβούρνη. Το 1894 ο Spencer πήρε μέρος σε μια αποστολή στην Κεντρική Αυστραλία μαζί με τον F.J. Gillen, διευθυντή των Ταχυδρομείων Alice Springs και σχολαστικό γνώστη των εθίμων των τοπικών πληθυσμών. Ο Gillen και ο Spencer είναι οι δύο πιο διάσημοι

πληροφοριοδότες της ιστορίας της ανθρωπολογίας, εξαιτίας της στενών και μακροχρόνιων φιλικών δεσμών τους με τον Sir James George Frazer, τον κατεξοχήν ανθρωπολόγο του «γραφείου» και πρώτο κάτοχο της καθέδρας της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας το 1908 στο Πανεπιστήμιο του Liverpool. Είναι γνωστή η αντιπάθεια του συγγραφέα του Χρυσού κλώνου για την επιτόπια έρευνα, που την αφήνει ευχαρίστως σε άλλους, έτσι ενώ η επίσημη ανθρωπολογία αναπτύσσεται στο γραφείο, εξερευνητές, βιολόγοι, όπως στην περίπτωση του Spencer διενεργούν έρευνες επιτόπου γράφοντας κεφάλαια μιας ανθρωπολογικής μεθόδου που θα εκτιμηθεί πολλά χρόνια αργότερα.

Μαζί με τον Gillen, ο Spencer γύρισε πάνω από δύο χιλιάδες μέτρα φιλμ 35 mm και περισσότερο από μία ώρα εγγραφής, ένα αποτέλεσμα που για τα χρόνια εκείνα αντιπροσώπευε μια εξαιρετική επιτυχία. Αυτή η καταγραφή που εκπροσωπεί την πρώτη φιλμαρισμένη μαρτυρία των γηγενών της Αυστραλίας, δόθηκε για φύλαξη από τον ίδιο τον Spencer στο Εθνικό Μουσείο της Βικτωρίας, και είχε ξεχαστεί για πολλά χρόνια, για να ξανάρθει στο φως πολλά χρόνια αργότερα χάρη στην παρέμβαση του Australian Commonwealth Film Unit, το 1967.

Άλλους πρόγονους του εθνογραφικού κινηματογράφου μπορούμε να αναγνωρίσουμε στη δουλειά του οδοντιάτρου από τη Μελβούρνη Brooke Nicholls που γύρισε την ταινία *Native Australia*, το 1922, ενώ διενεργούσε την απαραίτητη έρευνα για την πτυχιακή του εργασία «Οδοντοφυΐα και ουρανίσκος του αυστραλιανού γηγενούς». Η ταινία γυρίστηκε στην περιοχή βόρειο-ανατολικά της λίμνης Eyre της Κεντρικής Αυστραλίας στην ομάδα των Wanngganuru. Η ταινία που διαρκεί περίπου δέκα λεπτά και χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο, Aboriginal Corroborees, δείχνει δύο τελετές, μία εξαγνιστική για τη βροχή και μία καλωσορίσματος κατά την οποία οι Wanngganuru δέχονται την επίσκεψη των μελών μιας άλλης φυλής. Το δεύτερο, Women at Work and Play, δείχνει την διαδικασία της προετοιμασίας του φαγητού, χορούς και παιχνίδια. Το τρίτο, Aboriginal Implements and Weapons, απεικονίζει την κατασκευή των εργαλείων από πέτρα και ξύλο. Το τελευταίο μέρος Arts and Craft, δείχνει έναν ιθαγενή προσηλωμένο σε διάφορες χειρωνακτικές δραστηριότητες: κατασκευή δίχτυων και σχοινιού.

Στην Αυστραλία επίσης γυρίστηκε το Pearls and Savage, ανάμεσα στο 1920 και το 1923, από τον πλοίαρχο Frank Hurley και το οποίο χαρακτηρίστηκε ως η καλύτερη ταξιδιωτική ταινία που έγινε ποτέ. Η ταινία αποτελεί την καταγραφή δύο ταξιδιών που έκανε ο δημιουργός τους μεταξύ του 1920 και 1921 στα νησιά Παπούα και στη Νέα Γουινέα, όταν οι περιοχές αυτές ήταν ακόμα σε μεγάλο μέρος ανεξερευνητες και είναι ίσως η πρώτη ταινία που γυρίστηκε σε αυτά τα μέρη. Η ταινία που διαρκεί 55 λεπτά είναι σχεδόν πλήρης, απεικονίζει με προσοχή τόσο την προετοιμασία της αποστολής όσο και τη στιγμή της άφιξης στο νέο περιβάλλον και την επαφή με τον τρόπο ζωής που συνάντησαν στη διαδρομή. Ο Hurley έλεγε το 1924: «Η φιλοδοξία μου είναι να καταγράψω τα γεγονότα τα οποία είχα το προνόμιο να παρακολουθήσω και να τεκμηριώσω την καθημερινή ζωή, τις συνήθειες και τα έθιμα της Νέας Γουινέα».

2. ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ALBERT KHAN

Η ιδέα του Règnault, για την δημιουργία ενός αρχείου σχετικά με τις συνθήκες και τα έθιμα των πληθυσμών παγκοσμίως, τουλάχιστον εν μέρει πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι, κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων του μεγάλου πολέμου. Ο πλούσιος χρηματοδότης και φιλάνθρωπος αλσατικής καταγωγής Albert Khan χρηματοδότησε την ίδρυση του Centre de Documentation Sociale στο Παρίσι και τα Archives de la Planete, που διηύθυνε ο Jean Brunhes, κάτοχος της πρώτης καθέδρας ανθρωπογεωγραφίας του Collège de France, η οποία δημιουργήθηκε επίσης χάρη στην χρηματική συνεισφορά του ίδιου του Khan. Στις Archives de la Plànete φυλάσσονται όλα τα οπτικά ντοκουμέντα που συγκεντρώνουν οι φωτο-οπερατέρ που αποστέλλονται από τον Khan. Πρόκειται για μια τεράστια κληρονομιά, που αποτελείται από 140.000 μέτρα κινηματογραφικό φιλμ και από 72.000 έγχρωμες φωτογραφίες που έγιναν με την αυτοχρωματική μέθοδο που επινόησαν οι αδελφοί Lumière το 1904.

Οι οπερατέρ δούλευαν με βάση τις κατευθυντήριες γραμμές που είχε θεσπίσει ο Brunhes. Τον διάσημο γεωγράφο ενδιέφεραν κυρίως οι πρακτικές δραστηριότητες του ανθρώπου, η σχέση του με το περιβάλλον και ο χώρος στον οποίο ζούσε. Σύμφωνα με το φιλόδοξο αρχικό σχέδιο θα έπρεπε να καλυφθεί ολόκληρος ο πλανήτης, η οικονομική κατάρρευση όμως της αυτοκρατορίας του Khan, στα τέλη του '30 εμπόδισε την όλη επιχείρηση να περατωθεί. Στις προθέσεις του Khan το αρχείο αποκρίνονταν σε δύο σκοπούς: από τη μία αποτελούσε έναν επιστημονικό χώρο, κέντρο τεκμηρίωσης των ανθρώπινων δραστηριοτήτων οι οποίες κινδύνευαν με εξαφάνιση, από την άλλη αποτελούσε έναν «διδασκτικό» τόπο στοχασμού για του ανθρώπους της πολιτικής και τους επιστήμονες. Με τα λόγια του ίδιου του Khan τα ντοκουμέντα που συγκεντρώθηκαν στο αρχείο θα έπρεπε να αποτελέσουν μια κληρονομιά που να μπορεί να μελετηθεί «σε κάθε περίπτωση σε κάθε τόπο και κάθε στιγμή και αιώνιοι μάρτυρες της Πραγματικότητας, να μπορούν να συνεχίσουν να μεταδίδουν τις διδασκαλίες που αναβλύζουν από την άμεση παρατήρηση εξελικτικής κληρονομιάς" (Chiozzi 1983).

Μετά από όλες αυτές τις πολλά υποσχόμενες προϋποθέσεις, η εθνογραφική ταινία, πέφτει σε μια περίοδο στασιμότητας. Οι λόγοι για αυτή τελμάτωση μπορούν να αναζητηθούν, σύμφωνα με τον Emile de Brigarad σε μια ριζική αλλαγή της συνολικής κατεύθυνσης της ανθρωπολογικής έρευνας. Το ενδιαφέρον των ανθρωπολόγων μετακινείται από τον τομέα της υλικής κουλτούρας και των «συμπεριφορών» προς το «πνεύμα» των μεμονωμένων λαών, προς άυλες κοινωνικές μορφές δύσκολες να ερευνηθούν μέσα από την άμεση καταγραφή της πραγματικότητας. Δίπλα σε αυτές τις υπαγορεύσεις, μπορούμε να διακρίνουμε και άλλες, όπως, για παράδειγμα μια κάποια αντίσταση από πλευράς της επίσημης ανθρωπολογίας, που ανησυχούσε για την επιρροή που μπορεί να υποστεί ο τομέας της από την ανάμιξη ενός μέσου όπως ο κινηματογράφος. Επίσης, άρχισε μια υπονόμηση στη βάση ενός συστήματος συλλογής δεδομένων που στηρίζονταν στον γραπτό λόγο, η κλασική εικόνα του ανθρωπολόγου που προέβλεπα ένα μπλοκ σημειώσεων και ένα μολύβι στο χέρι, και όχι μια κινηματογραφική μηχανή στην πλάτη:

«Για τον W. D Hambly, τον Melville Herskrovitz, τον Patrick O'Reilley και τον Marcel Griaule, η ταινία αποτελούσε μια απλή εικονογράφηση, δεν ήταν αναπόσπαστο μέρος της έρευνας που να

μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την κατανόηση του υπό μελέτη φαινομένου ή να αναφερθεί στις δημοσιεύσεις». (De Brigard 1975).

3. Η «ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΚΑΜΕΡΑ» ΤΟΥ ROBERT FLAHERTY

Ο Robert Joseph Flaherty γεννήθηκε στο Iron Mountain στο Michigan στις 16 Φεβρουαρίου 1884, από οικογένεια Ιρλανδών που μετανάστευσαν στις Ηνωμένες Πολιτείες στα 1850. Παθιάζεται με τις σπουδές μεταλλειολογίας και σε ηλικία είκοσι πέντε χρονών αρχίζει να εξερευνά την περιοχή του Baffin, τα νησιά του καναδικού αρκτικού αρχιπελάγους σε μια απόσταση περίπου εξακοσίων χιλιάδων τετραγωνικών χιλιομέτρων σκεπασμένες διαρκώς από πάγους, όπου ζούσαν λιγότεροι από πέντε χιλιάδες κάτοικοι. Τα πρώτα ταξίδια του εξερευνητή χρηματοδοτήθηκαν από το ίδρυμα Mackenzie που ενδιαφερόταν για την διερεύνηση ύπαρξης στέρφων ή υγρών κοιτασμάτων. Η πολύ μεγάλη προσήλωση του Flaherty θα οδηγήσει στη θέσπιση από πλευράς της καναδικής κυβέρνησης διατάγματος με το οποίο δίδεται το όνομά του σε ένα τα νησιά Belcher, μια υποομάδα νησιών της Baffinland. Μετά τις δύο πρώτες αποστολές η κινηματογραφική μηχανή θα συνοδεύει πάντα τις επόμενες αποστολές του Flaherty ώστε να μπορεί να καταγράφει πλευρές του τοπίου και των κατοίκων εκείνων των παγωμένων περιοχών που αρχίζουν να τον απασχολούν επίσης και από εθνολογική σκοπιά. Το υλικό που γυρίστηκε κατά τη διάρκεια της τρίτης αποστολής στην Baffinland θα μονταριστεί, αλλά δυστυχώς θα καταστραφεί από μια πυρκαγιά. Παρόλα αυτά το γεγονός ότι ο Flaherty προέβη σε αυτή τη διαδικασία καταγραφής καθορίζει μια σύγκλιση της εξερευνητικής δραστηριότητας με την ντοκιμενταριστική καταγραφή. Το 1920 όμως καταφέρνει να βρει μια χρηματοδότηση για να γυρίσει μια αληθινή ταινία για τη ζωή των Εσκιμώων. Ο χρηματοδότης είναι η εταιρεία Revillon Frères του Παρισιού που διαθέτει ένα εμπορικό δίκτυο για την αγορά δερμάτων και γούνας από τον αμερικανικό Βορρά.

Στις 15 Αυγούστου του ίδιου χρόνου ο Flaherty μαζί με τη γυναίκα του Frances αποβιβάζεται στις εκβολές του ποταμού Innusuk, κοντά στο ακρωτήριο Duferin, στον μεσοανατολικό κόλπο του Hudson όπου η χρηματοδότης εταιρεία είχε εγκαταστήσει τον εμπορικό σταθμό για τη συλλογή της γούνας.

Το αποτέλεσμα αυτής της αποστολής είναι η ταινία *Ο Νανούκ του βορρά*, που θα παρουσιαστεί στο κοινό κοντά στα τέλη του 1922 στον κινηματογράφο Capitol της Νέας Υόρκης, στην οποία ο Flaherty περιγράφει σχολαστικά τη ζωή μιας οικογένειας Εσκιμώων. Νανούκ είναι το πραγματικό όνομα ενός ανθρώπου που ζει με την οικογένειά του ανάμεσα στους πάγους και παλεύει καθημερινά για την ίδια του την επιβίωση. Ο Flaherty στέκεται με λεπτομερή τρόπο στα επιμέρους στοιχεία αυτής της καθημερινής πάλης: το πιάσιμο της φώκιας, το ψάρεμα του σολομού, το κυνήγι του θαλάσσιου ίππου, την κατασκευή του igloo, την έλευση της μπόρας, την αναζήτηση καταφύγιου, προσπαθώντας

πάντα να συλλέξει την πραγματικότητα έτσι όπως παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια του, με μια ανθρωπολογική μέριμνα για την οποία σχεδόν τον κατηγόρησε η κινηματογραφική κριτική:

«Η εντύπωση της πραγματικότητας που ο Flaherty παράγει προέρχεται από την σταθερή και ταπεινή προσοχή στην εξέλιξη των γεγονότων, χωρίς να αξιώνει το λυρισμό ή να κοσμήσει τις εικόνες που του ανοίγονται μπροστά του. Βέβαια η διδακτική πρόθεση του σκηνοθέτη είναι πολύ συχνά ορατή, ενώ αισθάνεται κανείς επίσης την αγωνία του τίμιου ρεπόρτερ που προσπαθεί κυρίως να μας γνωρίσει κάποια γεγονότα, συγκεκριμένους τόπους και τοπία. Η ίδια η έναρξη της ταινίας που είναι μια αναπαράσταση του χάρτη της περιοχής όπου εξελίσσονται τα γεγονότα που καταγράφει η κάμερα και αφηγείται η ταινία, η επιμονή στα γενικά και πολύ γενικά πλάνα που αποδίδουν το τοπογραφικό των χώρων (στους οποίους θα εμφανιστούν στη συνέχεια οι Εσκιμώοι) αποτελούν όλα στοιχεία της πρόθεσης να μας παρουσιαστούν τεκμήρια, να αναδειχθεί η προνομιακή θέση που έχει η ανθρωπολογική όψη παρά η ψυχολογική» (Napolitano, 1975).

Παρόλο που ο Flaherty δεν είναι ανθρωπολόγος η δουλειά του περιέχει πολλές μεθοδολογικές οδηγίες που θα χρησιμοποιηθούν από τους σύγχρονους οπτικούς ανθρωπολόγους, όπως ο Rouch ο οποίος έλεγε ότι ο εθνογραφικός κινηματογράφος:

«είναι ένα αναντικατάστατο μέσο έρευνας, όχι μόνο για την ικανότητά του να αναπαράγει αόριστα αυτό που παρατηρείται, αλλά ανακτώντας την παλιά τεχνική του Flaherty, για την ικανότητα να επαναπροτείνει τα τεκμήρια στους ανθρώπους που παρατηρείται και να μελετάει μαζί τους μέσα από τις εικόνες τη συμπεριφορά τους» (Sardan 1971:1).

Και να πως περιγράφει ο ίδιος ο Flaherty αυτό που συνέβη όταν οι Εσκιμώοι είδαν για πρώτη φορά την ταινία το κομμάτι της ταινίας που δείχνει τον Νανούκ να κυνηγάει τον θαλάσσιο ίππο. Η εμφάνιση του φιλμ είχε γίνει την προηγούμενη νύχτα.

Έως το βράδυ όλο το φιλμ που είχα το είχα τραβήξει. Η φελούκα ήταν γεμάτη κρέας και χαυλιόδοντες. Ο Νανούκ δεν είχε ποτέ πριν κάνει τόσο προσοδοφόρο κυνήγι και εγώ δεν είχα κάνει καλύτερο γύρισμα. Τρεις μέρες αργότερα η καμπάνα του εμπορικού σημείου αναγγέλλει ότι ο "kablunah" (Flaherty) είναι έτοιμος να δείξει την "aggie" (ταινία) για τις "Inuik" (φώκιες). Άνδρες, γέροι, γυναίκες και παιδιά: στην αίθουσα δεν υπάρχει ούτε εκατοστό ελεύθερο. Το σεντόνι που παίζει το ρόλο της οθόνης φωτίζεται. Εμφανίζεται μια φιγούρα. Όλοι σωπαινούν. Δεν καταλαβαίνουν. Ο έμπορος φωνάζει: Κοιτάξτε, είναι ο Νανούκ!. Συνεχίζουν να μην καταλαβαίνουν. Κοιτάνε την εικόνα, τον προβολέα, τον Νανούκ, που είναι πιο έκπληκτος από όλους. Ξανακοιτάζουν την οθόνη πάνω στην οποία εμφανίζεται τώρα κάτι άλλο που κινείται, σηκώνει το κεφάλι:

"Inuik!, Inuik!". Η σάλα σείεται. Η φιγούρα στην οθόνη σηκώνεται με το καμάκι στο χέρι.

"Προσοχή! Προσοχή!" Φωνάζουν οι θεατές. Η φιγούρα χτυπάει. Η φώκια γλιστράει στη θάλασσα. Κάποιοι άλλοι τρέχουν, πιάνουν το σκοινί του καμακιού να βοηθήσουν.

"Κράτα το. Κράτα το!" Φωνάζουν οι γυναίκες. "Κράτα το.. Κράτα το" και τα παιδιά. Όταν επιτέλους καταφέρνουν να τον τραβήξουν έξω από το νερό στην αίθουσα επικρατεί πανδαιμόνιο.

Η φήμη της ταινίας διαδόθηκε σε όλη την ακτή. Ο Νανούκ μου φέρνει κάθε περαστικό Εσκιμώο για να του δείξω την ταινία, το "inuik aggie". Δύο χρόνια αργότερα με το ταχυδρομείο που φτάνει από το βορρά μόνο μια φορά το χρόνο μου έφτασε η είδηση ότι ο Νανούκ είχε πεθάνει. Είχε απομακρυνθεί στο εσωτερικό αναζητώντας ταράνδους. Δεν κατάφερε να τους βρει και έτσι πέθανε από την πείνα. Φτωχέ μου Νανούκ, η aggie μας έγινε η ταινία ο Νανούκ του βορρά και προβλήθηκε σε όλες τις πιο απομακρυσμένες γωνιές της γης ακόμα και εκεί που χρειαζόνταν να εξηγηθεί ότι όλο αυτό το λευκό πράγμα είναι χιόνι. (Griffith 1953).

Ο Chiozzi επισημαίνοντας το παραξένισμα της κάμερας ως στοιχείο που κατά κάποιο τρόπο διαφοροποιεί το πλαίσιο της έρευνας, θυμίζει το μάθημα του Flaherty και την σημασία της «συμμετοχικής του κάμερας»:

«Ο Flaherty, έχοντας συνείδηση αυτού του γεγονότος και θέλοντας να προσπαθήσει να μειώσει στο ελάχιστο το ενοχλητικό αποτέλεσμα της παρουσία της κάμερας, προσπάθησε να εξοικειώσει τους ανθρώπους στην παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής, χρησιμοποιώντας την συνεχώς χωρίς να έχει βάλει φιλμ μέχρι ότου δεν κατάφερε να οδηγήσει στο να την αντιλαμβάνονται ως στοιχείο που ανήκει στην κατάσταση» (Chiozzi 1984).

4. ΤΟ «ΣΙΝΕ-ΜΑΤΙ» ΤΟΥ ΤΖΙΓΚΑ ΒΕΡΤΟΦ

Ο Τζίγκα Βερτόφ (Ψευδώνυμο του Ντενίς Α. Κάουφμαν) εβραίο-πολωνικής καταγωγής Ρώσος, και ο οποίος θεωρείται ο πατέρας του σοβιετικού ντοκιμαντέρ, δημιούργησε το 1922 τη σειρά Κινό-Πράβντα (κινηματογράφος-αλήθεια).

Το πρόγραμμα του Βερτόφ εκφράστηκε μέσα από τα μανιφέστα για τον κινηματογράφο όπου διακήρυττε ότι η κινηματογραφική μηχανή πρέπει να ενεργεί όπως το σινέ-μάτι, έχοντας δηλαδή σαν αποστολή να αντικαθιστά το μάτι του θεατή εκεί όπου εκτυλίσσεται ένα γεγονός: «Εγώ είμαι το σινέ-μάτι. Εγώ είμαι το μηχανικό μάτι. Είμαι μια μηχανή που θα δείχνει τον κόσμο έτσι όπως μόνο η μηχανή μπορεί να το κάνει. Από εδώ και στο εξής θα σας απαλλάξω από την ανθρώπινη ακινησία. Είμαι σε αέναη κίνηση. Μπορώ να πλησιάσω τα πράγματα και να απομακρυνθώ από αυτά, να γλιστρήσω κάτω από τα πράγματα, να διεισδύσω σε αυτά. Μπορώ να κινηθώ πάνω στη μούρη ενός αλόγου που καλπάζει, να διασχίσω το πλήθος και μάλιστα με μεγάλη ταχύτητα, να οδηγήσω τους στρατιώτες στη μάχη, να απογειωθώ όπως ένα αεροπλάνο... Το σινέ-μάτι περιλαμβάνει όλες τις μεθόδους, χωρίς καμιά εξαίρεση, που επιτρέπουν να καταφέρουμε να καταγράψουμε την ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: μια πραγματικότητα σε κίνηση». (Verton 1923).

Η θεωρία του βασίζεται στην προϋπόθεση ότι το οπτικό ντοκουμέντο που έχει την ικανότητα να μιλάει από μόνο του και να είναι πραγματικά η αποκάλυψη της απτής πραγματικότητας. Από μια άποψη, ο Βερτόφ μπορεί έτσι να θεωρηθεί ως ο πρόδρομος αυτού που θα είναι αργότερα η τηλεοπτική κάλυψη. Αν όμως το *Σινέ-Μάτι: η ζωή στο απρόοπτο* (1924) και *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929) είναι η πρακτική υλοποίηση των θεωριών του, άλλες παραγωγές του,

όπως το *Εμπρός Σοβιέτ* (1926) και το *Τρία τραγούδια για τον Λένιν*, αποτελούν πραγματικό φόρο τιμής στο σοβιετικό καθεστώς της εποχής. Ο ίδιος ο Λένιν υποστήριξε ότι για τους σκοπούς της επανάστασης ο κινηματογράφος ήταν η πιο σημαντική από όλες τις τέχνες, εξαιτίας των εκπαιδευτικών και προπαγανδιστικών της ικανοτήτων. Οι θεωρίες του Βερτόφ βρήκαν μεγάλη απήχηση στη Γερμανία από τον Hans Richter και στη Γαλλία από τον Jean Vigo, ο οποίος το 1929 πιστοποιούσε τη σπουδαιότητα του ζωντανού γυρίσματος, προσθέτοντας όμως ότι ο κινηματογράφος δεν θα μπορούσε να αποτελέσει καθαρή μαρτυρία της πραγματικότητας, αλλά «μια τεκμηριωμένη οπτική γωνία».

5. Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ:

Από τον Boas στο ζεύγος Bateson

Το 1930 είναι μια σημαντική χρονολογία για την οπτική ανθρωπολογία. Αυτή τη χρονιά ο Franz Boas γυρίζει ένα φιλμ σε 16mm στα Kawakitl στην Βρετανική Κολούμπια και καταγράφει τον ήχο σε κυλίνδρους από κερί. Ο Boas ήταν ήδη ηλικιωμένος, ήταν 70 χρονών, και αυτή ήταν η τελευταία του αποστολή ως ανθρωπολόγος. Δεν έγραψε τίποτα θεωρητικό πάνω σε αυτή την ανέκδοτη πρωτοβουλία του. Αυτό το ντοκουμέντο ανακαλύφθηκε πολύ πρόσφατα, και περιλαμβάνει ερευνητικό υλικό που δεν παραχωρούν τίποτε στην αισθητική, δεν έχει καν μονταριστεί αυτό το υλικό από τον Boas. Το υλικό θα χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά και αυστηρά για την έρευνα και για το λόγο αυτό εκδηλώνει μια στενή σχέση ανάμεσα στον τρόπο χρήσης της κινηματογραφικής μηχανής και την αντίληψη του Boas για την κουλτούρα.

«Ο Boas αισθανόταν την επείγουσα ανάγκη να σώσει και αν ήταν αναγκαίο να ανακατασκευάσει κατά το δυνατόν την παραδοσιακή κουλτούρα των Kawakitl. Προσυπέγραφε έτσι μια θεωρία της κουλτούρας που του επέτρεπε να μετακινεί τμήματα της συμπεριφοράς από το φυσικό τους περιβάλλον με σκοπό να τα καταγράψει και να τα αναλύσει. Αυτή η θεωρία για την κουλτούρα δημιούργησε μια προσέγγιση για την ίδια την εικόνα. Ο Boas κινηματογράφησε τα κεφάλια των Kawakitl, ενώ καμαρώνουν, ενώ δηλαδή συζητούν ή επιχειρηματολογούν. Κανονικά αυτές οι συζητήσεις γίνονταν στην καρδιά της νύχτας, στα πλαίσια μιας τελετής μπροστά σε ένα κοινό. Στην ταινία οι δύο άντρες είναι έξω στο φως του ήλιου και δεν υπάρχει ούτε τελετή, ούτε κοινό. Για τον Boas η *performance* διατηρούσε ακόμα εκείνα τα στοιχεία που ήθελε να μελετήσει και επομένως ήταν κατάλληλη για τις ανάγκες της έρευνάς του». (Chiozzi 1983:29)

Τελικά, αν και για διαφορετικούς λόγους ο Boas ακολουθεί μια μεθοδολογία ανάλογη με αυτή του Flaherty. Αυτό που θέλει να αποτυπώσει με την κάμερα είναι ο τρόπος συμπεριφοράς των ανθρώπων μιας ιδιαίτερης κοινωνίας, τα ιδιαίτερα στοιχεία του πολιτισμού τους. Επίσης, στον Boas υπάρχει η επιθυμία να κατασκευασθεί μια κληρονομιά δεδομένων σχετικών με μια κουλτούρα που χάνεται, να

συλλεγούν οπτικές πληροφορίες για αυτήν την κουλτούρα που να μπορούν να χρησιμεύσουν στο μέλλον.

Σε μια μαθήτριά του Boas, την Margaret Mead και τον σύζυγό τους, Gregory Bateson, φυσιολογίστη με σπουδές, που κατά σύμπτωση είχε εκπαιδευτεί στη σχολή του του Haddon στο Cambridge, οφείλεται η δημιουργία ενός από τα πιο έγκυρα εθνογραφικά corpus τεκμηρίωσης της οπτικής ανθρωπολογίας. Από το 1936, κατά τη διάρκεια των δύο ετών της έρευνάς τους στο Μπαλί, χρησιμοποιήθηκε μια ποσότητα χωρίς προηγούμενο από φιλμ και υλικό τόσο φωτογραφικό όσο και κινηματογραφικό. Τραβήχτηκαν περίπου 25.000 χιλιάδες φωτογραφίες και τυπώθηκαν περισσότερα από 22.000 πόδια κινηματογραφικού φιλμ 16mm. Η οπτική παραγωγή του ζεύγους Bateson είναι η πρώτη όπου παρατηρείται ένα αποκλειστικό προνόμιο στον τρόπο συλλογής των δεδομένων, με τη χρήση των μέσων οπτικοακουστικής εγγραφής.

"Σιγά σιγά αναπτύξαμε μια μέθοδο καταγραφής (και σχολιασμού) με βάση την οποία εγώ παρακολουθούσα τα κυρίαρχα γεγονότα, ενώ ο Gregory κινηματογραφούσε και φωτογράφιζε (δεν είχαμε όργανα εγγραφής των ήχων και έπρεπε να χρησιμοποιούμε μουσικές εγγραφές που έκαναν άλλοι) και ο νεαρός γραμματέας μας από το Μπαλί, Made Kaler, κρατούσε μια έγγραφη στα μπαλινέζικα, που μας έδινε τη δυνατότητα ενός λεξικού και έναν έλεγχο στις παρατηρήσεις μου". (Mead, 1977, στο Operti 1991).

Σύμφωνα με τον Marvin Harris η εντατική χρήση της νέας μεθόδου ήταν η άμεση συνέπεια της κριτικής που ασκήθηκε σε αυτήν την τακτική περιγραφής του «ήθους» των κατοίκων των Σαμόα και της Νέας Γουινέας. "Ενας από τους τρόπους που η Mead χρησιμοποίησε προσπαθώντας να ξεπεράσει αυτή τη δυσκολία, είναι καθαρά μεθοδολογικός. Προσπάθησε, πράγματι, να τελειοποιήσει την αποδεικτική ικανότητα των παρατηρήσεών της, καταφεύγοντας σε φωτογραφικές μηχανές και μηχανήματα καταγραφής με ταινία για να καταγράψει τα πιο χαρακτηριστικά αποτελέσματα της συμπεριφοράς, στο περιβάλλον της κατάστασης που την παρήγαγε, και δημοσιεύοντας ή εκθέτοντας αυτές τις εγγραφές μαζί με τις γραπτές περιγραφές. Οι γραπτές περιγραφές βασίζονται με τη σειρά τους στην καταπληκτική ικανότητα της Mead να κρατάει σημειώσεις" (Harris 1971: 560).

Η νέα μέθοδος χρησιμοποιήθηκε και στην επόμενη έρευνα στη Νέα Γουινέα, στις περιοχές γύρω από τον ποταμό Serik, που είχε στόχο τη συλλογή υλικού, ώστε να επιχειρηθεί μια σύγκριση ανάμεσα στους Iatmul και τους κατοίκους του Μπαλί. Το υλικό της αποστολής στο Μπαλί και τη Νέα Γουινέα θα ενταχθεί στη σειρά *Films on character formation in different cultures*, a cura dell'Institute for Intercultural Studies. Πρόκειται για έξι ασπρόμαυρες ηχητικές ταινίες που δείχνουν την σχέση που υπάρχει στον τρόπο που εκπαιδεύονται τα παιδιά στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης κουλτούρας σε σχέση με άλλες όψεις της ίδιας κουλτούρας όπως η trance, ο χορός, το θέατρο.

Η εργασία των Bateson και Mead είναι πολύτιμη από μεθοδολογικής πλευράς, αφού υπάρχει η πολύ συγκεκριμένη πρόθεση της συλλογής δεδομένων γύρω από μη λεκτικές πτυχές της συμπεριφοράς που δεν θα μπορούσαν να περιγραφούν και αναλυθούν με κανέναν άλλον τρόπο.

Θα πρέπει πάντως να θυμίσουμε ότι η Mead δεν βρίσκει να υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο κινηματογραφημένο και το φωτογραφικό υλικό και αποδίδει και στα δύο θεμελιακές λειτουργίες για την έρευνα. Ας θυμηθούμε μια τελευταία ταινία που προστίθεται στη σειρά, με τίτλο *Learning to Dance in Bali*, που μονταρίστηκε το 1978 και παρουσιάστηκε το 1988 στο Margaret Mead Festival και το 1989 στο Festival dei Popoli της Φλωρεντίας.

Η ταινία χωρίζεται σε τρία μέρη, που φωτίζουν τους διάφορους τρόπους έναρξης του χορού στο νησί του Μπαλί. Στην πρώτη σεκάνς, ο περίφημος δάσκαλος Mario του Tabanan, δίνει ένα μάθημα *Keybar*, έναν από τους πιο διάσημους χορούς του Μπαλί, σε ένα παιδί τον Karba. Στις επόμενες σεκάνς βλέπουμε τον Karba με τον πατέρα που αρχίζει να του διδάσκει τα πρώτα βήματα του χορού. Ακολουθεί το ανταποδοτικό μάθημα χορού ανάμεσα στον Mario και έναν χορευτή από τη Νότια Ινδία. Τέλος, ο Mario μας προσφέρει ένα υπέροχο δείγμα *Keybar*, όπου ο χορευτής παρουσιάζει ένα θέαμα μπροστά σε μια ορχήστρα *gamelan*.

Η Mead εξυμνούσε διαρκώς με άρθρα και δοκίμιά της τη χρήση μέσω οπτικοακουστικής εγγραφής στην ανθρωπολογική έρευνα, θεωρώντας τα έναν τρόπο με ανεκτίμητες δυνατότητες αντικειμένου μελέτης που έχουν να αντιμετωπίσουν οι ανθρωπολόγοι. Όπως έγραφε χαρακτηριστικά στο περίφημο κείμενό της, *Visual anthropology in a Discipline of Word*:

"Πολλές από τις καταστάσεις με τις οποίες έχουμε να κάνουμε, είναι καταστάσεις που διαμορφώθηκαν από χιλιάδες χρόνια ανθρώπινης ιστορίας, που δεν θα μπορούσαν ποτέ να αναπαραχθούν στο εργαστήριο. Αλλά με την σχολαστική συλλογή και συντήρηση οπτικού και ηχητικού υλικού με πλούσια σχόλια, μπορούμε να αντιγράψουμε και να αναλύσουμε λεπτομερώς αυτά τα υλικά. Με τον ίδιο τρόπο που τα διάφορα όργανα ακριβείας μας δίδαξαν περισσότερα για το σύμπαν, έτσι οι προσεγμένες καταγραφές αυτών των πολύτιμων υλικών, μπορούν να φωτίσουν την αυξανόμενη γνώση και την εκτίμησή μας για το ανθρώπινο είδος". (Mead 1975: 10).

5.1 Η επαναστατική Νέα Μέθοδος: Η Mead και Bateson στο Μπαλί.

Ο Gerald Sullivan είναι ο δημιουργός του *Margaret Mead, Gregory Bateson and Highland Bali: Fieldwork Photographs of Bayung Gedé, 1936-1939* το οποίο περιλαμβάνει περισσότερες από 200 φωτογραφίες από αυτή την περίοδο.

Η Margaret Mead και ο Gregory Bateson έφθασαν στο Bali τον Μάρτιο του 1936. Με την βοήθεια του Walter Spies, άρχισαν να αναζητούν ένα αρχικό πεδίο για την έρευνά τους. Στο τέλος Απριλίου η Mead και ο Bateson αποφάσισαν να κατασταθούν στο Bayung Gedè: "το χωριό μας, πάνω στα βουνά, είναι ένα όμορφο ανεξάρτητο τετραγωνισμένο χωριό." Η Mead και ο Bateson παρακολούθησαν ήδη αρκετές τελετές και παραστάσεις χορού οι οποίες, όπως παρατηρεί η Mead, ήταν "σημαντικά δείγματα [τα οποία] σχημάτιζαν μαζί ένα είδος αποτύπωσης των [ψυχολογικών] λανθανουσών ικανοτήτων της μπαλινέζικης κουλτούρας". Ήλπιζαν ότι το Bayung Gedè (βαθύ και

σκοτεινό για τα μπαλινέζικα στάνταρντ που είχαν υπόψη τους) θα τους προμήθευε το κλειδί του προτύπου που αναζητούσαν. Από τη στιγμή που κατανόησαν το Bayung Gedé, μπόρεσαν να κινηθούν.

Νοούμενο με αυτόν τον τρόπο, το χωριό ήταν ένα θαυμάσιο μέρος. Φαινομενικά έμοιαζε φυσικά απομονωμένο, τοποθετημένο πέρα από ένα, σε μεγάλο βαθμό, απόκρημνο δρόμο μέσα από τα βουνά. Επίσης, φαινομενικά στην αρχή, έμοιαζε με ένα κοινωνικά απομονωμένο μέρος, κατά μεγάλο μέρος, αποτελούμενο από παντρεμένα ζευγάρια, περίπου πεντακόσιες ψυχές, και επίσης, ενοχλητικά, προσκολλημένες στα ήθη και τα έθιμά τους.

Το Bayung Gedé βρέθηκε κοντά στο επίκεντρο ενός μεγάλου σεισμού το 1917. Πολλοί από τους τοίχους που περιστοιχίζαν από πριν τα σπίτια και ένας μεγάλος αριθμός ναών υπέστησαν μεγάλες καταστροφές. Οι ναοί ξανακτίστηκαν. Πολλοί από τους μαντρότοιχους αντικαταστάθηκαν από

πλεχτούς φράχτες. Αυτοί οι φράχτες έδωσαν στο χωριό μια μοναδική όψη. Επέτρεψαν επίσης στους εθνογράφους να περπατήσουν προσπερνώντας τους μαντρότοιχους, να δουν τι συνέβαινε στο εσωτερικό τους και να προχωρήσουν χωρίς να χρειάζεται να σταματήσουν και να δοκιμάσουν τις λιχουδιές της μπαλινέζικης κουζίνας.

Πολύ σημαντικό στοιχείο, ότι η Mead μπόρεσε εύκολα να παρατηρήσει το εύρος των κοινωνικών αλληλοεπιδράσεων ανάμεσα σε άτομα κάθε ηλικίας και να φτιάξει το «σχέδιο των δυνατοτήτων της μπαλινέζικης κουλτούρας».

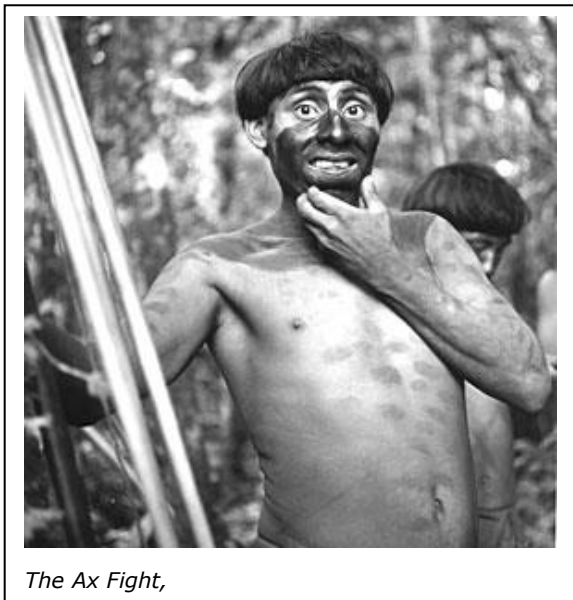
Η Mead μπόρεσε να χρησιμοποιήσει τις μεθόδους που είχε ήδη διατυπώσει και αναπτύξει. Προς το τέλος Αυγούστου, ο Bateson κατάφερε να ερευνήσει τη χρήση της



Ο Nang Karma κρατάει την κόρη του και τον αδελφό της (30 Σεπτεμβρίου 1936).

φωτογραφίας και της κινηματογραφικής λήψης. Μετά από κάποια επιμέρους πειράματα, άρχισαν να δημιουργούν ένα πλαίσιο μεθόδων ενσωματώνοντας την εργασία όλων τους (και του βοηθού τους) στις 20 Σεπτεμβρίου 1936. Οι συνοδευτικές, φωτογραφίες που δεν είχαν δει ποτέ πριν το φως της δημοσιότητας, τραβήχτηκαν εκείνο το απόγευμα. Οι σημειώσεις της Mead περιγράφουν στοιχεία της αλληλοεπίδρασης μεταξύ πολλών σχέσεων ηλικιωμένων και παιδιών. Το κείμενο Madé Kaler's κατέγραφε μια συζήτηση σχετικά με την ανοικοδόμηση ενός από τους τοπικούς ναούς.

Πολύ γρήγορα κατέστη φανερό ότι το Bayung Gedé δεν ήταν κοινωνικά απομονωμένο όσο είχε αρχικά υποτεθεί. Η κοινότητα διαμόρφωνε το κέντρο αυτού που τώρα μπορεί να ονομασθεί ένα τελετουργικό πεδίο και στη συνέχεια περιγράφηκε ως ένα μητέρα-κόρη χωριό. Οι τοπικοί συνομιλητές της Mead και του Bateson ήταν γνώστες αυτών των δια-κοινοτικών σχέσεων. Πολύ μικρό διάστημα από τότε που η Mead και ο Bateson πήγαν στο Bayung Gedé, ένας ιερέας μιας από αυτές τις κοινότητες, το Katung, ξεκίνησε την αναβίωση κοινών τελετών. Ο κόσμος του Bayung Gedé και του Katung δεν είχαν σχέσεις, αλλά οι θεοί των ναών τους ήταν αντίστοιχα μητέρα και γιος. Λίγο καιρό αργότερα ο λαός της Sukawana, κέντρο ενός άλλου σημαντικού ορεινού τελετουργικού μέρους, επισκέφτηκαν το Bayung Gedé για να παρουσιάσουν κοινές τελετές. Ο λαός του Katung παρακολουθούσε. Ο ναός που ο Madé Kaler είχε περιγράψει στις 20 Σεπτεμβρίου, αν και βρισκόταν στο Bayung Gedé, δεν ήταν και πολύ συνδεδεμένος με το χωριό όσο με δύο ιδιαίτερες εξωτοπικές ομάδες: τους Pasek Kayu Selem και τους Pasek Gelgel. Ο ιερέας, όλων των ναών στον κρατήρα της λίμνης, θα πρέπει να είναι ένας Pasek Kayu Selem; αυτή η ομάδα υποστηρίζει ότι εγκαταστάθηκε στο



The Ax Fight,

Μπαλί πριν την άφιξη των ευγενών των νότιων πεδινών. Οι Pasek Gelgel υπήρξαν για μεγάλο διάστημα υπηρέτες των πιο ευγενών οικογενειών: των μεγαλοπρεπών οίκων των πρώτων Gelgel και τώρα των Klungkung. Οι παρατηρήσεις της Mead και του Bateson, ιδιαίτερα τα κείμενα του Madé Kaler, περιέχουν πολλές πληροφορίες για αυτό και για άλλα χωριά και για τις σχέσεις τους. Η απογραφή του Bateson δείχνει επίσης ότι η κοινότητα είχε οργανωθεί σε έναν αριθμό εκκλησιάσματος. Οι αγροτικές περιοχές ανήκουν στις θεότητες των

διαφόρων λαών. Οι αυλές των σπιτιών ανήκουν στο θεό του ναού του κύριου χωριού.

Τελευταία, λίγα πράγματα φαίνεται να έχουν αλλάξει στο Bayung Gedé. Η ηλεκτρονική επανάσταση του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης και το δέλεαρ των πόρων που προέρχονται από τους τουρίστες δεν απουσιάζουν, το χωριό όμως μοιάζει πάντα να είναι το ίδιο. Ο κύριος δρόμος ακόμα περνάει μέσα από τα βουνά από άλλη διαδρομή. Ο πληθυσμός αυξήθηκε, αλλά όχι μέχρι του σημείου να διπλασιαστεί. Η μορφή και η πρακτική των τελετών άλλαξαν όταν οι θεοί υπέδειξαν και επέτρεψαν αυτή την αλλαγή.

6. ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Υπάρχει ένα υπέροχο άρθρο της Claudine de France *L'anthropologie filmique: une genèse difficile mais prometteur*¹ (Φιλμική ανθρωπολογία: μια δύσκολη αλλά υποσχόμενη γένεση), το οποίο για πολλούς λόγους απασχόλησε τις ανθρωπολογικές σπουδές και κυρίως τον τομέα εκείνο που ονομάζουμε Οπτική Ανθρωπολογία.

Κατά πρώτον τα κείμενά της Claudine de France – συμπεριλαμβανομένου και του βιβλίου της *Anthropologie et Cinéma* υπήρξε ένα σημείο αναφοράς για όσους με ευθύνη και σοβαρότητα στάθηκαν πάνω σε ζητήματα της οπτικής ανθρωπολογίας- δεν έχουν ποτέ δημοσιευθεί στην Ελλάδα αλλά ακόμα και στην Ιταλία μόνο πρόσφατα είδαν το φως της δημοσιότητας. Κατά δεύτερον στο κείμενο αυτό μπορεί να διακρίνει κανείς μια καλά επεξεργασμένη οπτική γωνία που η συγγραφέας προτείνει εδώ και καιρό, και τώρα έρχεται να αναζωπυρώσει τη συγκρότηση της φιλμικής ανθρωπολογίας (μια διαφορετική ονομασία για τον κλάδο που γνωρίζουμε ως οπτική ανθρωπολογία) ως πραγματικής ξεχωριστής επιστήμης, κύρια απόγονο της πολύμορφης πρακτικής του εθνογραφικού φιλμ. '

Πράγματι, η έκδοση του άρθρου αποτελεί ένα μέρος του συλλογικού βιβλίου με τίτλο *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique (Από το εθνογραφικό φιλμ στην φιλμική ανθρωπολογία)*², όπου συναντάμε και κείμενα διαφόρων άλλων ερευνητών της Formation de Recherches Cinématographiques, κέντρο έρευνας που δραστηριοποιείται περισσότερο από είκοσι χρόνια στο Πανεπιστήμιο Paris X-Nanterre. Προερχόμενοι όλοι από τις ανθρωπιστικές επιστήμες (ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, ψυχολογία), οι ερευνητές-κινηματογραφιστές που συνθέτουν την ομάδα της ER.C., μαθητές αρχικά του Jean Rouch και τώρα της Claudine de France³, θεωρούν και χρησιμοποιούν το φιλμ ως ένα όργανο και, ταυτόχρονα, ως αντικείμενο μελέτης.

6.1 Παρατηρήσεις για τη συγκρότηση της φιλμικής ανθρωπολογίας

Σχετικά με την συγκρότηση της φιλμικής ανθρωπολογίας ως μιας επιστήμης καθαυτή, υπάρχουν πολλά σημεία τα οποία χρειάζεται να διευκρινιστούν και ερωτήματα να τεθούν. Μερικά από αυτά που φαίνεται να είναι τα λιγότερο σημαντικά, αφορούν στην επιλογή της ονομασίας. Άλλα έχουν σχέση με την ίδια την διαδικασία, τα κίνητρα αυτής της επιλογής και στις συνέπειες που μπορεί να προκαλέσει.

Στην εισαγωγή του *Cinéma et Anthropologie*⁴, η Claudine de France, προτιμάει να αποκαλέσει «φιλμική ανθρωπολογία» το πεδίο μελέτης που συνήθως ονομάζουμε «οπτική ανθρωπολογία». Για αυτή της την επιλογή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι:

¹ Claudine de France *L'anthropologie filmica: una genesi difficile ma promettente*.

² *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Editions des archives contemporaines, 1994.

³ Η Claudine de France, μαθήτρια του André Leroi-Gourhan, είναι Διευθύντρια Έρευνας του C.N.R.S., υπεύθυνη της F.R.C. και της Διδακτορική Εκπαίδευση στον "Κινηματογράφο, τηλεόραση, οπτικοακουστικά" του Πανεπιστημίου Paris X-Nanterre.

⁴ Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, Maison des Sciences de l'Homme, Παρίσι, 1982.

Σε αυτό οφείλεται, ξεκινώντας το ευρύ εμπειρικό πεδίο που προσφέρει το εθνογραφικό φιλμ και οι παραγωγές που έχουν κάποιες συγγένειες μαζί του, ότι αναπτύσσεται σήμερα αυτή η νέα επιστήμη που, από τη σκοπιά μας, θα αποκαλούσαμε φιλική ανθρωπολογία, παρά οπτική ανθρωπολογία.

Δεν υπάρχουν ξεκάθαρα κίνητρα για την επιλογή αυτή, είναι όμως σαφές ότι υπάρχει μια προτίμηση κυρίως στην επιθυμία να υπογραμμιστεί η μέγιστη καταλληλότητα των κινούμενων εικόνων σε σχέση, για παράδειγμα, με τις φωτογραφικές εικόνες.

Είναι γνωστό ότι, μεγάλο μέρος των δυσκολιών που συναντάει η οπτική ανθρωπολογία στη δόμησή της, οφείλονται στο γεγονός ότι αντλεί τη γνώση της και τις μεθόδους τους από δύο επιστημονικούς χώρους: την ανθρωπολογία και την επιστήμη της οπτικοακουστικής επικοινωνίας. Από αυτές, πράγματι, η κινηματογραφία (ακόμα και στη σημερινή ηλεκτρονική μορφή) προσέλαβε έναν προνομιακό ρόλο. Για πολλούς δημιουργούς, από την εθνογραφική κινηματογραφία μέχρι την οπτική ανθρωπολογία, η δυσκολία φαίνεται να βρίσκεται στο να καταφέρουν να βρουν μια ικανοποιητική ισορροπία ανάμεσα στις διάφορες, μερικές φορές αντιφατικές, ανάγκες αυτών των δύο ερευνητικών περιοχών.

Από τη δική μας σκοπιά θεωρούμε ότι η οπτική ανθρωπολογία ως ένα προσοδοφόρο πεδίο εφαρμογών στο εσωτερικό των ανθρωπολογικών σπουδών, αφού πράγματι ένα από τα σημαντικότερα σημεία του ενδιαφέροντος βρίσκεται ακριβώς στην αλλαγή μεθοδολογιών της ανθρωπολογικής και ταυτόχρονα στις τροποποιήσεις που επισυμβαίνουν σε αυτήν. Τα οπτικοακουστικά μέσα νοούνται ολοκληρωτικά στην υπηρεσία της έρευνας και της επικοινωνίας στον χώρο των ανθρωπολογικών σπουδών. Επομένως, ερμηνεύουμε τη μορφοποίηση της οπτικής ανθρωπολογίας σε ένα ξεχωριστό πεδίο σαν μια τυχαία ανάγκη, που οφείλεται στην καινοτομία της μεθοδολογίας της και στην ανάγκη να δημιουργήσει ένα δικό της χώρο όπου να μπορεί να αναπτυχθεί. Από τη στιγμή που παγιώθηκε και αναγνωρίστηκε, η οπτική ανθρωπολογία μπορεί να θεωρηθεί οριστικά ενσωματωμένη στις μεθοδολογίες της ανθρωπολογικής έρευνας.

Η επιλογή να αποδοθεί ένα προνομιακό στοιχείο το όργανο της έρευνας, το φιλμ, ώστε να αναχθεί η φιλική ανθρωπολογία σε μια ιδιαίτερη επιστήμη είναι πράγματι μια εντυπωσιακή επιλογή. Όμως είναι ακόμα πιο απαραίτητη η όλο και πιο σταθερή προσκόλληση της οπτικής ανθρωπολογίας στις προβληματικές της ανθρωπολογίας γενικά ώστε να μειωθεί στο μέγιστο βαθμό η τάση απομάκρυνσης προς κινηματογραφικές εκφράσεις που δεν ανήκουν στην ανθρωπολογία. Και δεν θα βοηθήσει σε αυτό η αντίσταση των ανθρωπολόγων να αναγνωρίσουν τους τρόπους λειτουργίας του κινηματογραφικού μέσου.

Ακόμα και η έκπληξη αναφορικά με την επιλογή της ονομασίας συνδέεται, κατά κάποιο τρόπο, με την αντίληψη που θα διατυπώναμε για την έννοια της οπτικής ανθρωπολογίας. Αν και το επίθετο *φιλικός* δηλώνει όλα όσα σχετίζονται με την κινηματογραφική τέχνη, στην πορεία της ιστορίας του

κινηματογράφου με τον όρο *φιλμ* ταυτίστηκε ένα κάποιο προϊόν⁵. Θεωρούμε ότι οι παραγωγές της οπτικής ανθρωπολογίας μπορούν και οφείλουν να είναι συχνά διαφορετικές από ένα *φιλμ*, και η πρόσληψη αυτής της ρίζας του όρου ως δηλωτικής φαίνεται να είναι ένα στοιχείο που θα μπορούσε να επισύρει μια σειρά από παρανοήσεις.

Ένα άλλο σημείο που χρειάζεται την προσοχή μας είναι η επιλογή από πολλές πλευρές της σκέψη πάνω στην οπτική ανθρωπολογία να αποκλείονται από τον χώρο της μελέτης όλες οι δυνατές μορφές οπτικοακουστικών εγγραφών που δεν ανταγωνίζονται την παραγωγή κινούμενων εικόνων. Η συζήτηση αφορά κυρίως τη φωτογραφία, αλλά και τις νέες τεχνολογίες παραγωγής και επικοινωνίας, όπως η πληροφορική και τα πολυμέσα, που ανοίγουν στο χώρο των οπτικοακουστικών περαιτέρω προοπτικές (έρευνας, ανάλυσης και διάδοσης) στις κοινωνικές επιστήμες.

Τέλος, ένα τελευταίο ζήτημα είναι αυτό που σχετίζεται με την πρόταση της δημιουργίας μιας νέας επιστημονικής ειδικότητας τη στιγμή που σήμερα η μεγαλύτερη ανάγκη φαίνεται να είναι περισσότερο η πορεία προς μια εντατική διεπιστημοποίηση των ερευνητικών πεδίων. Αναφορικά με αυτό έχουμε μια ενδιαφέρουσα τροπή, παρόλο που θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι και αντιφατική, αφού, συγκροτούμενη ως ξεχωριστή επιστήμη, η φιλική ανθρωπολογία θα συνδέεται αναπόφευκτα λιγότερο με τον αυστηρά ανθρωπολογικό χώρο και ίσως για το λόγο αυτό να μπορεί να γίνει πιο ανοιχτή στην συνεισφορά άλλων πεδίων μακρινότερων της με τα οποία εντοπίζεται να υπάρχει, ακόμα και στα πλαίσια της ανθρωπολογικής συζήτησης, η δυνατότητα σημείων σύγκλισης.

Εκφράζοντας αυτές τις παρατηρήσεις, που ίσως να αφορούν τυπικά και όχι ουσιαστικά ζητήματα, γεγονός παραμένει ότι τα κίνητρα και οι αναλύσεις πάνω στις οποίες η Claudine de France βασίζει τις επιλογές της είναι όλα απόλυτα κατανοητές και τις συμμερίζομαι όλες οι εμπλεκόμενες πλευρές. Αν στο μέλλον η ανθρωπολογία συνεχίσει να αδρανή σε σχέση με την εισαγωγή των νέων οπτικοακουστικών εργαλείων έρευνας ή να υποβαθμίζει την μεθοδολογική συνεισφορά όσων τα χρησιμοποιούν και να αγνοεί τις επακόλουθες ανάγκες για κατάλληλο εξοπλισμό και διδακτική, η διαμόρφωση μιας επιστήμης ξεχωριστής μπορεί να γίνει ένας πόλος έλξης και θα είναι ο μονόδρομος.

6.2 Η φιλική ανθρωπολογία και η ανθρωπολογία

Ανάμεσα στις θεματικές που αναπτύσσονται γύρω από την φιλική ανθρωπολογία, πολύ σημαντική είναι η επιβεβαίωση της ανάγκης, για τη οπτική ανθρωπολογία, να βάλει τέλος στην εποχή των ποικιλόμορφων παραγωγών που συχνά ή ελάχιστα έχουν να κάνουν με τις ανθρωπολογικές σπουδές ή δεν διαθέτουν την απαραίτητη εμπειρία, θεωρητική και μεθοδολογική που η χρήση των οπτικοακουστικών τεχνικών, απαιτείται σε αυτό το πεδίο.

⁵ Έτσι όπως με τον όρο "*κινηματογράφος*" εννοήσαμε πάντα περισσότερο το κινηματογραφικό θέαμα, ενώ ο όρος "*κινηματογραφία*" διατήρησε την αρχική σημασία της τεχνικής της αναπαραγωγής των κινούμενων εικόνων σε κίνηση.

Η ανάγκη μιας εξειδικευμένης προετοιμασίας σε αυτό το χώρο σπουδών διακρίνεται ανάμεσα στις γραμμές και συμπεραίνεται από τις θέσεις της Claudine de France η οποία υποστηρίζει: Είναι ανάγκη να αποδοθεί η το προνόμιο στη "σχολή της Nanterre" να είναι μία από τις σπάνιες περιπτώσεις σε πανεπιστημιακό επίπεδο (ή η μόνη;) που αντιμετωπίζει σοβαρά την εκπαίδευση στην οπτική ανθρωπολογία από όλες τις οπτικές γωνίες: θεωρητική, μεθοδολογική, τεχνικό-πρακτική.

Όσον αφορά τις αλλαγές που αυτού του είδους οι προσεγγίσεις φέρνει στην μεθοδολογία της ανθρωπολογικής έρευνας, φαίνεται ουσιαστική η ανάλυση της διαφοράς μεταξύ της άμεσης και της επεξεργασμένης παρατήρησης, που σχετίζεται με την γραφή. Η θέση που είχε επεξεργαστεί και υποστηριχθεί από την Margaret Mead, στην εκ των προτέρων προσαρμογή, στο σύνολο της ανθρωπολογικής έρευνας, sul condizionamento aprioristico, sull'insieme della ricerca antropologica, implicito nella predominanza della scrittura come mezzo di comunicazione. Οι ελλείψεις απομνημόνευσης της άμεσης παρατήρησης διορθώνονται συνεχώς από τη γλώσσα που τις διαδίδει. Όχι μόνο: η γραπτή γλώσσα ορίζει a priori τα θέματα και τους τρόπους της παρατήρησης, κατευθύνοντάς τα σταθερά προς μια σφαίρα καταλληλότερη για αυτήν. Για τον λόγο αυτό η Margaret Mead ορίζει την ανθρωπολογία μια *επιστήμη των λέξεων*⁶. Μια νέα οπτική είναι αυτή της ενίσχυσης της οπτικής γωνίας της φιλικής ανθρωπολογίας υπογραμμίζοντας ότι η απευθείας σχέση που παρεμβαίνει ανάμεσα, από τη μια μεριά, στο φιλμάρισμα, το ξανακοίταγα και την ανάλυση του παρατηρούμενου που έχει κινηματογραφηθεί και, από την άλλη, το γράψιμο έχει βαθύ αντίκτυπο στην μεθοδολογία της ανθρωπολογικής έρευνας.

Η οπτικοακουστική αναπαραγωγή των εκδηλώσεων του πραγματικού προκαλεί μια αναστάτωση στον μηχανισμό έρευνας του ανθρωπολόγου, για τον οποίο εκείνος δεν έχει πάντοτε συνείδηση αλλά που, αργά ή γρήγορα, τον παρακινεί να σκεφτεί τόσο τη φύση και τους κανόνες του παρατηρούμενου όσο και τις σχέσεις «παρατηρητή/παρατηρούμενου» και «λόγου/γραφής» στους κόλπους της ανθρωπολογικής συστηματικής έρευνας.

Η φιλική παρατήρηση, πράγματι, μπει τον ερευνητή και σε έναν άλλο τρόπο παρατήρησης. Αυτό εν μέρει οφείλεται στην συνειδητοποίηση ότι οι κινηματογραφημένες εικόνες είναι τα δεδομένα, η πρώτη ύλη πάνω στην οποία βασίζεται η ανάλυση και κατασκευάζεται η επικοινωνία. Επίσης, κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας, η συγκρότηση ερευνητής-κινηματογραφιστής απαιτεί και επιτρέπει να προσλάβει σημεία παρατήρησης, αλλά και μια συμπεριφορά συσχετισμών, αδιανόητων για έναν παρατηρητή με γυμνό μάτι.

Ελευθερώνοντας την ανθρωπολογία από την μονοσήμαντη υπεροχή της γραφής, η χρήση των οπτικοακουστικών μέσων, σήμερα και πληροφορικών, δεν διαφοροποιεί μόνο την μεθοδολογία της ανθρωπολογικής έρευνας αλλά ανοίγει νέα πεδία μελέτης. Μπορούν έτσι να αντιμετωπιστούν διάφορες θεματικές, που μέχρι τώρα αυθόρμητα παραμερίζονταν, για τις οποίες η άμεση παρατήρηση

⁶ Margaret Mead, "Visual anthropology in a discipline of words", στο *Principles of visual anthropology* (1975).

και η γραφή δεν είναι ικανοποιητικές να εγγυηθούν μια πιο βαθιά ανάλυση και επομένως το καλό αποτέλεσμα της έρευνας.

Η προσοχή και η σημασία της περιγραφής ως τρίτης βασικής αρχής στην φιλική ανθρωπολογία, υποδηλώνει τη σπουδαιότητα της εθνογραφικής όψης. Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε η φιλική ανθρωπολογία πραγματοποιεί πλήρως τις φιλοδοξίες της εθνογραφικής έρευνας, προμηθεύοντάς τις τα πιο κατάλληλα εργαλεία.

Η φιλική ανθρωπολογία δεν περιορίζεται στο να μιμείται και να προεκτείνει την κλασική εθνογραφία. Αντίθετα γίνεται η πλήρης πραγματοποίηση, η οποία είχε καθυστερήσει, προσφέροντας επιτέλους το μέσο που τις άξιζε. Με την απαραίτητη απόσταση που η εμπειρία της εμπυχωμένης εικόνας μας επιτρέπει να πάρουμε, η κλασική εθνογραφία, που βασίζεται στην άμεση παρατήρηση, στην προφορική έρευνα και την γραφή σε συνδυασμό μεταξύ τους, εμφανίζεται σαν ένας προάγγελος της φιλικής ανθρωπολογίας. Χωρίς να γινόμαστε αφοριστικοί, οι τρόποι της γραπτής περιγραφής της κλασικής εθνογραφίας μπορούν να θεωρηθούν εφηβικά τραυλίσματα σε σχέση με τις περιγραφικές δυνατότητες που προσφέρει το εθνογραφικό φιλμ. Επίσης, τα κενά της φιλικής περιγραφής μπορούν να συμπληρωθούν με το γραπτό που είναι πάντα διαθέσιμο. Μόνο η ιεραρχία ανάμεσα στα διάφορα μέσα έκφρασης που χρησιμοποιούνται ανατρέπεται. Αυτό σημαίνει ότι η φιλική ανθρωπολογία προσφέρει για πρώτη φορά τα μέσα για την απόλυτη πραγμάτωση της περιγραφής της οποίας οι δυνατότητες, χάρη στην εικόνα, μόλις αρχίζουν να γίνονται εκμεταλλεύσιμες.

Η πιο κατάλληλη και ενδιαφέρουσα εφαρμογή της φιλικής ανθρωπολογίας είναι επομένως, αυτή που θα ονομάζαμε πρωταρχική έρευνα, ή προνομιακή χρήση των οπτικοακουστικών εργαλείων, από πλευράς του ίδιου του ανθρωπολόγου, από την εποχή της επιτόπιας έρευνας. Μόνο με αυτή τη μορφή, πράγματι, η οπτικοακουστική επιλογή εμπλέκεται βαθιά στην ίδια τη μεθοδολογία της έρευνας, επηρεάζοντας και καθορίζοντας την επιτυχία. Η σπουδαιότητα για τον εθνογράφο να ενεργοποιήσει μια κατάλληλη μεθοδολογία στην κατάσταση που προτίθεται να τεκμηριώσει και να μελετήσει, παραμένει και στον χώρο της οπτικής ανθρωπολογίας, η οποία θα πρέπει κάθε φορά να προσαρμόζει τις μεθοδολογικές επιλογές της στις ανάγκες που προκύπτουν από μια συγκεκριμένη έρευνα.

Δεν πρόκειται πράγματι για έναν τρόπο σαν τους άλλους απόκτησης τεκμηρίων, αλλά για έναν τρόπο που, αν εφαρμοστεί συνειδητά και λογικά, απαιτεί ιδιαίτερες μεθοδολογίες έρευνας και επηρεάζει βαθιά την ίδια τη σχέση ανάμεσα στον ερευνητή και τον κόσμο που μελετάει, που σημαίνει ανάμεσα στον παρατηρητή και τον παρατηρούμενο, αυτόν που φιλιάρει και αυτόν που φιλιμάρεται. Με αυτή την προοπτική, με την οποία συμφωνούμε, οι επιλογές που κάνει ο ανθρωπολόγος-κινηματογραφιστής (επιλογές της σκηνοθεσίας, της συμπεριφοράς, της μεθοδολογίας της έρευνας, κλπ.) θα πρέπει κατά κύριο λόγο, προσαρμοσμένες κατάλληλα, να αποκρίνονται στις ανάγκες της εθνογραφικής έρευνας πεδίου. Από αυτή την οπτική γωνία, αποκλείεται κάθε στοιχείο και συμπεριφορά που θα υπαγορεύονταν από άλλες ανάγκες (τεχνικές, καλλιτεχνικές, κλπ.), να τεθεί φανερά σε σύγκρουση με τους σκοπούς της πρωτογενούς έρευνας. Είναι προφανές ότι η

διαθεσιμότητα χρόνου που έχει ο ερευνητής-κινηματογραφιστής δεν παρά ένας, αν και όχι ο πιο θεμελιώδης, αναπόφευκτος παράγοντας για τον ανθρωπολόγο-κινηματογραφιστή.

Συμπερασματικά, αν μέχρι πριν λίγο μόλις καιρό μπορούσαμε να κρυφτούμε πίσω από ανάγκες και τεχνικούς περιορισμούς προκειμένου αποφύγουμε την αντιμετώπιση της απαραίτητης βασικής μεθοδολογικής σκέψης που απαιτεί την εισαγωγή των οπτικοακουστικών εργαλείων στην ανθρωπολογική έρευνα, κυρίως αυτή του πεδίου, αυτό σήμερα σεν είναι πιστευτό. Οι κατάλληλη τεχνολογία υπάρχει. Αυτό που λείπει είναι μια σοβαρή και συνειδητή προσέγγιση που να επιτρέπει την εμβάθυνση σε αυτόν τον επιστημονικό χώρο, σε επίπεδο θεσμικό, που να προωθεί την ανάπτυξη της ανθρωπολογικής έρευνας. Με πολύ μεγάλη ευθύνη θα πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη όλες αυτές τις παραμέτρους, επισημαίνοντας με σαφήνεια και αναλυτική οξυδέρκεια ποιες είναι οι προϋποθέσεις και οι απαραίτητες βάσεις, ώστε αυτός ο τομέας έρευνας να αποκτήσει μια κατάλληλη δομή.

Επιλεγμένη Φιλμογραφία

Flaherty, *Nanook of the north* (1922)

Grierson, *Drifters* (1929)

Margaret Mead e Gregory Bateson, ταινίες από τη σειρά *Balinese Character* (1936-1939)

Jean Rouch, *Au pays des mages noir* (1947), Σόρκο, Νίγηρας

Jean Rouch, *Cronique d'un été* (1960)

Ian Dunlop, *Desert People* (1966), Κεντρική Αυστραλία

John Marshall, *The Hunters* (1958), !Kung, Botswana

John Marshall, *N/um Tchai, the Cerimonial Dance of the !Kung Bushmen* (1966), !Kung, Botswana

John Marshall, *Bitter Melons* (1971), !Kung, Botswana

Timothy Asch, *The Feast* (1969), Yanomamo, Βενεζουέλα/Βραζιλία

Timothy Asch, *The Ax Fight* (1975), Yanomamo, Βενεζουέλα/Βραζιλία

Asen Balikci, film della serie *The Natsilik Eskimo*, Natsilik, Καναδάς (βορειανατολικός)

Robert Gardner, *Dead Birds* (1963) Papuani, Παπούα/Νέα Γουινέα

Robert Gardner, *Sons of Shiva* (1985), Ινδία

Robert Gardner, *Forest of Bliss* (1986), Ινδία

Judith e David MacDougall, *To Live with Herds* (1972), Jie, Ουγκάντα

Judith e David MacDougall, *Kenya Boran* (1974), Boran, Κένυα

Judith e David MacDougall, *Tempus de Baristas*, Σαρδηνία, Ιταλία

Βιβλιογραφία

- Chiozzi P, *Antropologia Visuale*, Casa Usher, Firenze 1983.
- De Brigard E., "Breve storia del film etnografico", in AA.VV, *Realtà dell'Uomo. Cinema e antropologia*, "Il Nuovo Spettatore 12", Franco Angeli Editore, Milano, 1989.
- Griffith R, *The world of Robert Flaherty*, Duell. Sloan e Pearce, N. Y.1953
- Mattioli F., *Sociologia Visuale*, Nuova eri, 1991.
- Harris M, *L'evoluzione del pensiero antropologico*, Il Mulino, Bologna, 1971.
- Napolitano, *Flaherty*, La nuova Italia, I Castori, 1975.
- Operti 1991
- Sardan J P.O., *Ou va la cinéma ethnographique*, L'ethnographique, 65: 1-11, 1971
- Tosi V, "A proposito della scientificità del film etnologico" στο Bollettino AICS (Associazione italiana cinematografia scientifica), 1980.
- «Itinerari di antropologia visuale», Eurograf, Roma, 1993, pp. 8-28.
- De France Claudine, *Cinéma et anthropologie*, Maison des Sciences de l'Homme, Παρίσι, 1982.
- De France Claudine, *Anthropologie et Cinéma*,
- Margaret Mead, "Visual anthropology in a discipline of words", στο *Principles of visual anthropology (1975)*.
- AA.VV., *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Editions des archives contemporaines, 1994.
- Dziga Vertov, *Manifeste de Vertov, ciné-oeil*,1923
- U. Fabietti (1991), *Storia dell'antropologia*, Zanichelli, Μπολόνια, 1991
- Harris, Stephen G. 1971. "A local government council sponsored vernacular literacy programme." Papua New Guinea Journal of Education 7: 42-48.
- CARPITELLA DIEGO, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1986.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1



**Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ: ΤΑΝΙΕΣ
ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΜΗ ΜΥΘΟΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ**

Ειρήνη Στόθη

1 Από τους Lumière στο ντοκιμαντέρ–δράμα

Πολλές φορές το να αρχίσει κανείς μια συζήτηση για την έννοια και τις πρακτικές του ντοκιμαντέρ χρειάζεται πρώτα να μιλήσει για το πώς ο κινηματογράφος εμφανίστηκε και εξελίχτηκε κατά τα πρώτα χρόνια που ακολούθησαν τις πρώτες δημόσιες προβολές ταινιών.

Συνήθως όμως η «φωνή» ενός ανθρώπου που ασχολείται με την κινηματογραφία του ντοκιμαντέρ εμπλουτίζεται πέρα από τις ιστορικές πηγές σε πολλά άλλα στοιχεία που σχετίζονται με την έννοια του ντοκιμαντέρ και επηρέασαν την μορφή και την αισθητική του στις διάφορες περιόδους της εξέλιξής του.

Σε αυτή την συνάντηση θα προσανατολιστούμε κυρίως προς μία κατεύθυνση που θα στοχεύει στην ιστορία των προσεγγίσεων του ντοκιμαντέρ με μια όμως επισήμανση: *Τίποτα δεν είναι μόνο έτσι*. Θα ακολουθήσουμε μια μεθοδολογία που δεν θα παρατηρεί τα διάφορα ιστορικά στάδια καθαυτά όπως έχουν καταγραφεί στα περισσότερα βιβλία ιστορίας του ντοκιμαντέρ ή της μη μυθοπλαστικής ταινίας, αλλά θα επιχειρήσουμε ένα διαδραστικό χαρακτήρα, θα είμαστε σύντομοι και διεισδυτικοί διανθίζοντας τα κύρια σημεία που θεωρούμε ότι αποτέλεσαν τη βάση για κάθε εγχείρημα στο χώρο της κινηματογραφίας του ντοκιμαντέρ.

Πρόταση για βιβλιογραφία: Stan Brakhage, *Selected Writings on Film-Making*.

Θα ξεκινήσουμε από τους αδελφούς αδελφούς Lumière, θα περάσουμε από τον Flaherty και τον *Νανούκ του βορρά*, *War of the Worlds*, *Cinema Vérité*, κλπ. Επίσης θα εξετάσουμε τα προσωπικά ντοκιμαντέρ. Μια ιδέα είναι να σταθούμε στις ταινίες που υπήρξαν οι αγαπημένες αυτών των περιόδων.

Ο πρώτος μας στόχος είναι να διερευνήσουμε τις διαφορετικές φόρμες που χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία των μη μυθοπλαστικών ιστοριών. Η βασική επισήμανση που θα πρέπει να κάνουμε στο σημείο αυτό είναι ότι υπάρχουν περισσότεροι από έναν τρόποι να μιλήσουμε για την αλήθεια, να αναζητήσουμε την αλήθεια, να δείξουμε την αλήθεια, να πούμε την αλήθεια. Αφού παίρνουμε σαν δεδομένο ότι μια μη-μυθοπλαστική ταινία καταγράφει την πραγματικότητα προκειμένου να αποτυπώσει την αντικειμενική αλήθεια και δεν δημιουργεί μια πραγματικότητα που αποδεικνύει μια βεβαιωμένη αλήθεια, πράγμα που πράττει ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος.

Επίσης ένα άλλο στοιχείο είναι ότι η κατανόηση του γεγονότος ότι η αναζήτηση της αλήθειας είναι ίδιον της ανθρώπινης φύσης. Από την εποχή της εμφάνισης του ανθρώπινου είδους, εμφανίζονται και οι ιστορίες, οι αφηγήσεις αυτής της ύπαρξης, ενώ πολλές από αυτές τις ιστορίες έχουν να κάνουν με το τι πραγματικά συμβαίνει στον κόσμο μας, γύρω μας και γιατί.

En αρχή ήν το εργαλείο. Το γεγονός ότι υπάρχουμε και βλέπουμε πράγματα γύρω μας και το ότι αυτά τα πράγματα επιθυμούμε να τα κοινοποιήσουμε και σε άλλους ανθρώπους δίπλα μας, μας δημιουργεί την ανάγκη ενός εργαλείου επικοινωνίας. Το πρώτο αυτό εργαλείο είναι η ανθρώπινη φωνή, μετά το μολύβι, και στη συνέχεια τα τεχνικά μέσα: η φωτογραφική μηχανή, μηχανές καταγραφής ήχου, κινηματογραφικές μηχανές, βίντεο, και σήμερα πλέον ψηφιακά μέσα κάθε είδους. Σε κάθε περίπτωση, με κάθε νέα επινόηση, υπήρχε και η αντίστοιχη ανάγκη να βρούμε τρόπους χρήσης των εργαλείων για την σύλληψη των πραγματικών γεγονότων, την διαμόρφωσή τους σε ένα αφηγηματικό τόξο που να είναι μεταβιβάσιμο και κατανοητό από άλλους ανθρώπους. Οι άνθρωποι χρειάζεται να μπορούν να καταλάβουν τι συνέβη και γιατί. Αυτό είναι ένα βασικό μας χαρακτηριστικό.

Οι δημιουργοί σε κάθε μία από τις νέες τεχνολογίες χρειάζεται να επινοήσουν επίσης τις αφηγηματικές τεχνικές τους και την κατάλληλη γλώσσα. Μεγάλοι αφηγητές όπως ο Όμηρος πρότειναν τη ζωντανή περφόρμανς για τα επικά ποιήματα. Ο Ηρόδοτος έδειξε πως γράφεται η Ιστορία. Ο Πρωτοδημοσιογραφισμός έχει τις ρίζες του στον Εμφύλιο Πόλεμο στην Αμερική. Οι Αδελφοί Lumière, οι πρώτοι εφευρέτες της κινηματογραφικής μηχανής και μηχανής προβολής (cinématograph), ξεκίνησαν κινηματογραφώντας πραγματικά γεγονότα και εικόνες από την πραγματική καθημερινή ζωή, όπως ένα τρένο που φτάνει στο σταθμό ή τους εργάτες ενός εργοστασίου την ώρα που αποχωρούν από τη δουλειά τους. Ο Thomas Edison, επινοητής του kinetograph, προσκάλεσε ηθοποιούς και αθλητές να πάνε στο στούντιο του και να «παίξουν» κάτι που στη συνέχεια κατέγραφε στο φιλμ.

Ας δούμε όμως μερικές από τις πρωταρχικές αυτές ταινίες. *Η έξοδος από το εργοστάσιο* (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, Lumière Brothers 1895) και *Το φιλί* (The Kiss, Thomas Edison 1896). Οι ταινίες αυτές αποτελούν αυτό που σήμερα αποκαλούμε raw footage (αμοντάριστο υλικό). Είναι μονοπλάνα που έγιναν με μια συνεχόμενη λήψη, χωρίς καμία παρουσία μοντάζ.

Οι ταινίες των Lumière ανταποκρίνονται πολύ περισσότερο σε αυτό που εμείς σήμερα αποκαλούμε ντοκιμαντέρ (documentary) — αληθινά δηλαδή πράγματα τα οποία συνέβησαν στον κόσμο. Οι ταινίες του Edison αντίθετα μοιάζουν με αυτό που αποκαλούμε μυθοπλασία (δράμα) — ηθοποιοί που αναπαριστούν ένα γεγονός στη σκηνή. Από τη στιγμή όμως που δεν υπάρχει αφήγηση και κυρίως από τη στιγμή που δεν υπάρχει κάποιο μοντάζ διαφορετικών πλάνων, είναι πολύ δύσκολο να προσδιορίσουμε για ποιο πράγμα μιλάνε ακριβώς αλλά και για το τι εννοούν, ποιο είναι δηλαδή το νόημα που παράγουν. Είναι προφανές ότι δεν είναι ιστορίες. Το τρένο απλά εισέρχεται στο σταθμό, αλλά ποιοι είναι πάνω στο τρένο, γιατί έρχονται σε αυτή την πόλη, ποιοι τους περιμένουν; Η ταινία δεν δίνει καμία πληροφορία ούτε άμεση ούτε έμμεση. Από την άλλη, εργάτες βγαίνουν από το εργοστάσιο, αλλά ποια είναι η δουλειά τους, ποιες είναι οι συνθήκες εργασίας τους; Ένας άντρας και μια γυναίκα ανταλλάσσουν ένα φιλί αλλά ποιοι είναι, πως συναντήθηκαν, τι θα γίνει στο μέλλον στη ζωή τους;

Όπως γνωρίζουμε οι ιστορίες αναδεικνύουν και εμπλέκουν συναισθήματα και επίσης τροφοδοτούν τη φαντασία και το ενδιαφέρον του κοινού. Στην πραγματική ζωή όμως τα πράγματα απλά συμβαίνουν και μόνο μέσα από την ανάπτυξη μιας ιστορίας καταφέρνουμε να τους δώσουμε νόημα και σημασία.

Οι ιστορίες αποτελούνται από αφηγηματικά μέρη τα γνωστά μας, αρχή, μέση και τέλος. Τα γεγονότα ακολουθούν ένα χρονικό τόξο στο οποίο εξελίσσονται και στο τέλος με το πέρασμα αυτού του χρόνου οι άνθρωποι, οι τόποι και τα πράγματα γίνονται με κάποιο τρόπο διαφορετικά από αυτά που ήταν στην αρχή. Συνήθως για την όποια αλλαγή επέρχεται υπάρχει μια αιτία, εμφανής ή λιγότερο εμφανής, για καλό ή και για κακό σκοπό. Αυτή η αιτία συνήθως έχει κάποιο νόημα έτσι που το όλο πράγμα να φαίνεται αληθινό, έτσι όπως πραγματικά συνέβη. Γιατί συνέβη, έγινε μέσα στο μυαλό μας. Έτσι γίνονται οι ιστορίες και έτσι δουλεύουν στο νου μας. Όλα όσα βιώνουμε με τη φαντασία μας συμβαίνει να είναι πολύ περισσότερα από αυτά που μπορούν να αποδώσουν οι λέξεις στις σελίδες ενός βιβλίου ή οι εικόνες μιας ταινίας στην οθόνη ή οι ήχοι που βγαίνουν από ένα ηχείο. Το αφηγηματικό έχει αυτή τη δύναμη και τόσο το δράμα όσο και το ντοκιμαντέρ την χρησιμοποιούν αποτελεσματικά.

Πολλοί θεωρητικοί του κινηματογράφου υποστηρίζουν ότι το ντοκιμαντέρ θα πρέπει να επικοινωνεί κοινωνικές ιδέες και αξίες και να συμβάλλει στις αλλαγές των

κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών. Με αυτή την έννοια μπορούμε να μπούμε στην πολιτική πλευρά που χαρακτηρίζει όλο τον κινηματογράφο, που είναι, όμως, πιο έκδηλη στο ντοκιμαντέρ, αφού αυτό έχει πιο στενή σχέση με την πραγματικότητα. Θέλω να πω ότι κάθε έργο τέχνης, συμπεριλαμβανομένων και των ταινιών, είναι μια μετάφραση ή μια ελεύθερη απόδοση της πραγματικότητας. Ο βαθμός ελευθερίας, κατά συνέπεια και η παραποίηση, περισσότερο ή λιγότερο, της πραγματικότητας, μας δίνει τις διαφορετικές βαθμίδες που κατηγοριοποιούνται ως εξής: κάνουμε ένα νοητό ταξίδι από τη ρεαλιστική στη χαοτική αφήγηση, περνώντας από την ποιητική απόδοση της πραγματικότητας. Σαν τελικό προϊόν έχουμε μια πρόταση του δημιουργού που έχει να κάνει τόσο με την αναφορά μιας κοινωνικής και οικονομικής κατάστασης όσο και με τις αλλαγές που προτείνει πάνω σε αυτή. Αυτή είναι όμως μια καθαρά πολιτική διεργασία που ελλοχεύει σε κάθε καλλιτεχνικό έργο.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, στο κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ έχουμε αυτή τη «θεώρηση της πραγματικότητας», σύμφωνα με το Grierson, και την πρόταση για κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές, σε μια κοινωνία, σύμφωνα με άλλους θεωρητικούς. Αν συνδυάσουμε τα δύο αυτά χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ, τότε θα καταλάβουμε ότι διαφέρει από το τηλεοπτικό στο ότι δεν είναι μια απλή αναφορά, αλλά μια δημιουργία καλλιτεχνική που έχει τις ρίζες της σε ένα πραγματικό γεγονός.

Για να γίνει πιο κατανοητό αυτό θα πρέπει να αναφερθεί ότι η ιστορία του ντοκιμαντέρ ταυτίζεται με την ιστορία του κινηματογράφου. Για παράδειγμα, *Η έξοδος από τα εργοστάσιο* (La sortie des usines), 1895, θα μπορούσε κανείς να πει ότι είναι ένα ντοκιμαντέρ, κινηματογραφημένο από τον Luis Lumière, το οποίο αναφέρεται στην επιχείρησή του. Στην κυριολεξία επειδή η κάμερα για πρώτη φορά τοποθετείται πάνω από το ύψος των ματιών του ανθρώπου που κάνει λήψη, έχουμε την πρώτη έννοια τέχνης. Δεν μπορούμε όμως να μιλήσουμε για ένα καλλιτεχνικό έργο. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τα επίκαιρα (newsreels). Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε περισσότερο με μια αναφορά παρά με μια καλλιτεχνική δημιουργία.

Στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, μέχρι το 1922, έχουμε πολλά τέτοια παραδείγματα. Ταινίες που αναφέρονταν στην Ινδία (*The Delhi Durhar*, 1911), στην Ανταρκτική (*The undying story of Captain Scott*, 1913), στην άγρια φύση (*Animal life in the Antarctic*, 1913) ή σε ιστορικές προσωπικότητες, όπως η ταινία *The life of Villa*

(1914), μονταρισμένα επίκαιρα, μια παραγωγή που επίβλεψε ο Griffith, η οποία αναφερόταν στον επαναστάτη Βίλλα που έζησε στο Μεξικό, ακόμα και εντυπωσιακές παραγωγές, όπως η *Thirty leagues under the sea* (1914), των John Ernest και Georges Williamson, και η *How life begins* (1916), που με πειραματικό τρόπο συνδυάζουν την επιστήμη και την κινηματογραφική αναφορά, δεν έχουν παρά σπέρματα από την τέχνη του κινηματογράφου.

Ο σκηνοθέτης της ταινίας δεν επεμβαίνει τόσο που θα παραποιούσε την πραγματικότητα, χωρίς να αλλάζει την πυρηνική της αλήθεια. Το περίβλημα του πυρήνα της αφήγησης, ο οποίος μας μιλά για αυτό που έγινε, είναι μια μυθοπλασία που έχει φτιαχτεί από το σκηνοθέτη. Αν αυτό συμβεί μόνο τότε έχουμε ένα καλλιτεχνικό έργο. Δεν μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι το κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ εμφανίζεται από τότε που ξεκίνησε ο κινηματογράφος. Θα χρειαστούν οι δημιουργοί να δουν πρώτα τους πειραματισμούς στην κινηματογραφική τέχνη, ειδικά στην *avant-garde* και στον εξπρεσιονισμό για να αισθανθούν ότι νομιμοποιούνται να παρέμβουν στο γεγονός και να κάνουν το δικό τους έργο.

2 Εξελίξεις πριν και μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

Χρειάστηκαν περίπου δέκα χρόνια, από το 1895 έως το 1905, για τους σκαπανείς του κινηματογράφου να αποτυπώσουν τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να μονταριστεί μια ταινία και πως μπορεί να χρησιμοποιηθεί η αφήγηση στην εξιστόρηση μιας ιστορίας. Οι πρώτες αφηγηματικές ταινίες ήταν δραματικές: *Η μεγάλη ληστεία του τρένου* (*The Great Train Robbery*, Edwin Porter, 1903) και το *Ταξίδι στη Σελήνη* (*Le Voyage dans la lune*, Georges Méliès, 1902).

Χρειάστηκε επομένως να φτάσουμε στη δεκαετία του 1920 προκειμένου να αρχίσουν να γίνονται αφηγηματικά ντοκιμαντέρ. Δεν είναι εύκολο να πούμε γιατί συνέβη αυτό, γιατί χρειάστηκε όλος αυτός ο χρόνος. Οι δύο πιο δημοφιλείς ταινίες ντοκιμαντέρ αυτής της περιόδου είναι *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (*Verton*, 1929) και ο *Νανούκ του βορρά* (*Flaherty*, 1922). Είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, αναφορικά και με τον τρόπο προσέγγισης της πραγματικότητας και με το ύφος που χρησιμοποιούν και αποτελούν δύο εξαιρετικά παραδείγματα διαφορετικών μορφών ντοκιμαντέρ.

Η ιδέα πίσω από τον *Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή* ήταν η τεκμηρίωση και η προώθηση της επιτυχίας της προλεταριακής επανάστασης στην νεόκοπη

Σοβιετική Ένωση. Ο παραγωγός και σκηνοθέτης Dziga Vertov, πίστευε ότι οι κινηματογραφικές μηχανές και οι ταινίες μπορούν να δείξουν την αλήθεια σχετικά με το πώς είναι τα πράγματα και πως οι άνθρωποι θα πρέπει να ζουν μαζί στον πλανήτη. Για κείνον η νέα τεχνολογία ήταν κάτι σαν δώρο από τον ουρανό: «...τόρα μπορούμε επιτέλους να πούμε την αλήθεια» ήταν το μότο του και νομίζω αυτή υπήρξε μια αντίδραση σε κάθε νέο μέσο –τύπος, ήχος, διαδίκτυο πρόσφατα. Ωστόσο ποτέ δεν ήταν ακριβώς έτσι.

Έτσι προέκυψε το πρόβλημα του πως μπορεί να χρησιμοποιηθεί η κινηματογραφική λήψη στην αφήγηση μιας ιστορίας, πώς να συντεθούν πράγματα με τέτοιο τρόπο που να μας λένε «Τι σημαίνει τελικά όλη αυτή η πραγματικότητα».

Ο Vertov συνέλεξε εικόνες της πραγματικότητας για την ιστορία που ήθελε να πει έχοντας έναν κάμεραμαν που γυρίζει στους δρόμους, μέσα στα εργοστάσια καταγράφοντας την πραγματική ζωή, κάνοντας πραγματικά πράγματα. Στη συνέχεια προκύπτει το πρόβλημα του πως θα χρησιμοποιηθούν αυτές οι εικόνες προκειμένου να ειπωθεί η ιστορία. Ο Vertov αντιλαμβάνεται ότι η κατασκευή μιας ιστορίας μπορεί να κάνει το όλο εγχείρημα να φαίνεται ψεύτικο, μη πραγματικό, έτσι όρισε μια σειρά από κανόνες που θα ακολουθούσε στη διαδικασία του μοντάζ –πώς να βάζει ένα πράγμα σε συσχετισμό με ένα άλλο με τρόπο που να αναδεικνύεται η αλήθεια. Ονόμασε αυτή τη μέθοδο Kino Pravda, ή Σινέ- αλήθεια.

Ο Vertov πίστευε στην μεθόδό του, αλλά ενώ Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή είναι εξαιρετικά φιλμαρισμένη και μονταρισμένη ταινία, είναι ταυτόχρονα βαρετή, εκτός κι αν είχες υπάρξει πραγματικά μέσα στα γεγονότα και την ατμόσφαιρα που καταγράφει. Κανένας μας όμως δεν ήταν τότε εκεί εκτός από τους ανθρώπους της εποχής του. Η μέθοδος του Vertov δεν μας λέει μια ιστορία όπου θα νοιαζόμαστε για τους ανθρώπους που εμπλέκονται σε αυτήν. Δεν ξέρουμε καν ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι. Δεν υπάρχουν καλοί και κακοί και δεν ξέρουμε τίποτα για τα συμβάντα της ζωής τους. Έχουμε επομένως ένα κομμάτι πραγματικότητας, αλλά δεν ξέρουμε το νόημά της και χρειάζεται να την ερμηνεύσουμε με κάποιο τρόπο, προκειμένου να την κατανοήσουμε.

Στον *Νανούκ του βορρά* (η ταινία 78min.) ο Robert Flaherty κτίζει μια ταινία με μια πολύ σαφή ιστορία: ο άνθρωπος ενάντια στη φύση. Ποιος θα νικήσει? Αυτή η ιστορία και αυτή η ταινία έχει έναν ήρωα, τον Νανούκ, έναν Εσκιμώο γνωστό γιατί σκοτώνει πολικές αρκούδες και ένας «κακός»: το σκληρό και αφιλόξενο περιβάλλον.

Ο Flaherty χρειάστηκε περίπου τρία χρόνια για τα γυρίσματα κοντά στον Νανούκ και την οικογένειά του, παρακολουθώντας και παρατηρώντας την καθημερινή τους ζωή στην παγωμένη αρκτική. Στα μισά της διαδικασίας των γυρισμάτων έχασε όλο το υλικό του σε μια έκρηξη φωτιάς, αφού το φιλμ εκείνα τα χρόνια ήταν ιδιαίτερα εύφλεκτο. Έτσι αναγκάστηκε να ξαναγυρίσει επιτόπου και να ξανατραβήξει τα πάντα, πράγμα που πήρε περίπου ένα ακόμη χρόνο δουλειάς. Κατά τη διάρκεια αυτών των γυρισμάτων αποφάσισε ότι θα ήταν σωστό να κάνει τα γυρίσματα ζητώντας από τον Νανούκ να «στήσει» όλες τις σκηνές του ψαρέματος του θαλάσσιου ελέφαντα χρησιμοποιώντας ένα ήδη νεκρό ζώο. Στην πραγματικότητα σκηνοθέτησε πολλά γεγονότα... Που λοιπόν είναι η αντικειμενική αλήθεια και η καταγραφή της μέσα στην ταινία?

Αυτοί οι προβληματισμοί οδηγούν σε μια όλο και αυξανόμενη συζήτηση περί της κινηματογραφικής αλήθειας και της αποτύπωσής της, πράγμα που εξελίσσεται στα χρόνια που ακολουθούν μέχρι και τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η άποψη του Verton για μια διευθέτηση σαν αυτή το Flaherty θα ήταν ότι αυτό αποτελεί μια παραποίηση της πραγματικότητας. Πιστεύω ότι θα αποκαλούσε το *Νανούκ του βορρά* δράμα και όχι ντοκιμαντέρ. Θα πίστευε ότι τοποθετώντας το δράμα του ανθρώπου απέναντι στη φύση αποτελεί απλά έναν κινηματογράφο-ψεύδος, και όχι κινηματογράφο-αλήθεια. Ο Flaherty όμως πίστευε ότι βαθύτερες αλήθειες, ιδιαίτερες αλήθειες, θα πρέπει να υπάρχουν στα πράγματα, που μπορούν να είναι θέματα για ταινίες, και έτσι δεν έβλεπε κανένα λάθος στη μυθοποίηση των γεγονότων προκειμένου να φτάσει σε αυτές τις υψηλές αλήθειες. Με αυτόν τον τρόπο μας αφήνει να παρατηρήσουμε τον Νανούκ ως ένα ξεχωριστό άτομο, ικανό και διασκεδαστικό, που πάντα γελάει, που δεν φοβάται τις αρκούδες και τα θαλάσσια κήτη και που πάντα προσπαθεί να φροντίσει την οικογένειά του. Αυτό μας κάνει να τον νοιαζόμαστε και να ελπίζουμε να τα καταφέρει στις προσπάθειές του. (Δύο χρόνια μετά την ολοκλήρωση της ταινίας μαθεύτηκε ότι τον Νανούκ τον σκότωσε και κατέφαγε μια πολική αρκούδα).

Οι εξελίξεις που μεσολάβησαν στη δεκαετία του τριάντα έφεραν πολλές αλλαγές στο τρόπο σκέψης και στον τρόπο παραγωγής στον κινηματογράφο. Οι πρωτοπορίες που είδαν το φως στην προηγούμενη δεκαετία έφεραν μια ανάμειξη μορφών στην έκφραση.

Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία πολλών τάσεων. Μία από αυτές είναι ο ποιητικός ρεαλισμός στη Γαλλία, όπου ένα σημαντικό δείγμα είναι τα ποιητικά ντοκιμαντέρ που γίνονται σε αυτά τα χρόνια. Το καλύτερο ίσως παράδειγμα είναι το *Σχετικά με τη Νίκαια* (1930) του Vigo. Μέσα σε 25 λεπτά, στο ντοκιμαντέρ *Σχετικά με τη Νίκαια*, κινηματογράφησε τη ματαιότητα, και συνάμα την αθλιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Με πεσιμιστική και άκρως καυστική διάθεση, ανάμεσα στα πλάνα των τουριστών και των πλουσίων που συνωστίζονταν στο τουριστικό θέρετρο της Νίκαιας στη Γαλλία, αντιπαρέβαλλε σκηνές άγριων ζώων, καταστροφής της φύσης, και εξαθλιωμένης φτώχειας. Πρόκειται για ένα δυναμικό βωβό πολιτικοκοινωνικό σχόλιο.

Η πραγματική όμως μετάβαση σε ένα τελείως νέο τρόπο σκέψης για το πραγματικό θέαμα και το ντοκιμαντέρ έρχεται από άλλους δρόμους.

Στο σημείο αυτό θα ασχοληθούμε με ένα ραδιοφωνικό πρόγραμμα του 1939 το οποίο πιστεύω δίνει ένα καλό παράδειγμα ανάμιξης και συνδυασμού του ντοκιμαντέρ με το δράμα: το *War of the Worlds* του H.G. Welles (σενάριο), και ένα καλό παράδειγμα να περάσουμε στην περίοδο του ντοκιμαντέρ μετά τον Παγκόσμιο πόλεμο.



Όταν μεταδόθηκε το σόου από το ραδιόφωνο ο κόσμος πίστεψε ότι επρόκειτο για πραγματικό γεγονός. Ο Orson Welles ανέφερε στην αρχή του σόου και στο τέλος όταν έκλεισε η εκπομπή ότι όλο αυτό ήταν μια περφόρμανς, αυτό όμως δεν διαφοροποίησε την πεποίθηση του κοινού ότι ήταν πραγματικότητα. Ο λόγος που το κοινό πίστεψε ότι όλο αυτό ήταν πραγματικότητα ήταν επειδή το σόου παρουσιάστηκε με τη μορφή ειδήσεων.

Η ιστορία ξεκινάει με ένα είδος ζωντανής εκπομπής χορευτικής μουσικής, κάπως χαλαρωτικής. Χρειάζονται μόνο μερικά δευτερόλεπτα και αμέσως ξεχνάμε ότι παρακολουθούμε ένα ράδιο-δράμα και αυτό συμβαίνει ακριβώς τη στιγμή που η ζωντανή μουσική διακόπτεται από μια ζωντανή σύνδεση με την είδηση ότι ένας μετεωρίτης προσγειώθηκε στο κτήμα ενός χωρικού έξω από το Πρίνστον στο New Jersey. Στη συνέχεια επανερχόμαστε στη χορευτική μουσική, μετά επιστρέφουμε στην είδηση για τον μετεωρίτη και μετά a hatch ανοίγει και ένα τέρας βγαίνει έξω and it's like the Hindenburg crashing all over again only now the Martians have landed.

Ο λόγος που όλο αυτό το σόου λειτούργησε έτσι (ως πραγματικό γεγονός) είναι επειδή ο Welles ανέμειξε τη φόρμα της επιστημονικής φαντασίας με αυτή του ρεπορτάζ ειδήσεων. Κάτι τέτοιο δεν είχε ποτέ συμβεί πριν και για το λόγο αυτό μέρος του κοινού παραπλανήθηκε.

Ο Welles επίσης εναλλάσσει τους αφηγητές. Το σόου ξεκινάει με έναν αφηγητή που εισάγει τη ζωντανή μουσική, μετά περνάει σε έναν ρεπόρτερ στο σημείο της εμφάνισης του μετεωρίτη, μετά σε έναν παρουσιαστή ειδήσεων στο ραδιοφωνικό σταθμό της Νέας Υόρκης ο οποίος παρουσιάζει διάφορες τοποθεσίες καθώς ξετυλίγεται η ιστορία. Όλα αυτά γίνονται με πολύ πειστικό τρόπο παρόλο που η τεχνικές δυνατότητες της εποχής ήταν πολύ περιορισμένες. Ο Welles ακολούθησε την ίδια τακτική εναλλαγής των αφηγητών αργότερα στην ταινία του *Citizen Kane*. Ο κάθε αφηγητής αφηγείται την δική του εκδοχή για τον πραγματικό Charles Foster Kane. Αυτή η ανάμειξη στοιχείων διαφορετικών μορφών αφήγησης ενδυναμώνει την απλή καταγραφή των γεγονότων και δείχνει ότι τελικά οι δύο μορφές –μη μυθοπλαστικής και μυθοπλαστικής ταινίας- έχουν μεγάλη σχέση μεταξύ τους και είναι πολλές φορές αζεδιάλυτες.

Cinéma Vérité

Τα ντοκιμαντέρ των δεκαετιών του 30, 40 και 50 ακολούθησαν λίγο πολύ το δραματικό χαρακτήρα, όχι στα χνάρια μιας νέας μορφής ντοκιμαντέρ, αλλά μιας φόρμας που τελειοποιήθηκε κατά μήκος των γραμμών της προπαγάνδας. Υπήρξαν δύο λόγοι που κινήθηκαν προς την κατεύθυνση της προπαγάνδας. Ο ένας ήταν θεωρητικός, αφού η δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ επιχειρεί κατά βάση να πείσει το κοινό ότι αυτή που παρουσιάζει είναι η μία και πραγματική εκδοχή της πραγματικότητας, ο τρόπος με τον οποίο τα πράγματα πραγματικά υπάρχουν ή έγιναν. Ο άλλος λόγος ήταν πρακτικός – κοστίζει πολλά χρήματα μια κινηματογραφική παραγωγή, έτσι όποιος έκανε μια ταινία ήταν είτε πλούσιος είτε διέθετε κάποια εξουσία, ελέγχοντας την απαραίτητη υποδομή to pull off such a huge economic investment.

Ο θρίαμβος της θέλησης (1934), μια παραγωγή του Τρίτου Ράιχ, αποτελεί ίσως το καλύτερο παράδειγμα του ντοκιμαντέρ ως προπαγάνδα, ενώ το *Γιατί πολεμάμε* (Why We Fight, Frank Capra, 1943) είναι λίγο πολύ το ίδιο πράγμα με τη διαφορά ότι συνήθως δεν το κατατάσσουμε στην προπαγάνδα.

Ο θρίαμβος της θέλησης είναι η ιστορία της ανόδου του Τρίτου Ράιχ και της αποστολής που λαμβάνει από τον Θεό να επικρατήσει στον κόσμο. Το *Γιατί πολεμάμε* είναι μια σειρά από ταινίες πληροφόρησης (information films) που παρήχθησαν κατά τη διάρκεια και μετά τον πόλεμο από το Αμερικανικό Υπουργείο Πολέμου (U.S. War Department), που έδειχναν πως τα «καλά παιδιά» έχοντας τον Θεό στο πλευρό τους, καταπολέμησαν τις δυνάμεις του κακού.

Φαίνεται επομένως ότι για δεκαετίες κυρίως άνθρωποι που εκπροσώπησαν τη φωνή της εξουσίας, με αρκετές βεβαίως εξαιρέσεις, παρήγαγαν τον κύριο όγκο των ντοκιμαντέρ. Τα πράγματα άρχισαν να αλλάζουν, ωστόσο, τη δεκαετία του 1960 όταν τέσσερις άνθρωποι που αυτοαποκαλούνταν Drew Associates — ο Bob Drew, ο Richard Leacock, οι αδελφοί Maysles και ο D. A. Pennebaker — δουλεύοντας με χρήματα που λάμβαναν από το *Life Magazine*, επαν-επινόησαν τόσο την τεχνολογία όσο και την θεωρία του ντοκιμαντέρ. (Στην πραγματικότητα άλλοι πριν από αυτούς επηρέασαν τα εκφραστικά τους μέσα και την θεωρία τους, αλλά για λόγους συντομίας δεν θα αναφερθώ σε αυτό).

Ο λόγος για τον οποίο όλα τα ντοκιμαντέρ ήταν κάπως «θαμπά» είναι ότι έμοιαζαν με διαλέξεις, εικονογραφήσεις ή συνεντεύξεις που είναι λίγο πολύ το ίδιο πράγμα. Η πραγματική ζωή δεν είχε βγει ποτέ από την ταινία ποτέ δεν είχε αποτυπωθεί στην τηλεόραση.

Οι Drew Associates πίστευαν ότι το ντοκιμαντέρ μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν βαρετό και ανιαρό και ήταν επίσης εμφανώς δοσμένο από τη μεριά της φωνής της εξουσίας τόσο που το είδος να είναι σχεδόν νεκρό. Θέλησαν επομένως να επιστρέψουν στις αρχές και την ιδέα του Verton περί της τεκμηρίωσης της φυσικής συμπεριφοράς του ανθρώπου των φυσικών γεγονότων, χωρίς την βαριά προπαγάνδα της «Φωνής του Θεού» που έλεγε σε όλους τι να σκέφτονται. Οι τέσσερις συνειδητοποίησαν ότι ένα μεγάλο πρόβλημα στην τεκμηρίωση της φυσικής συμπεριφοράς ήταν ο ίδιος ο εξοπλισμός για την δημιουργία του φιλμ: οι κάμερες, οι ταινίες εγγραφής και τα φώτα ήταν ογκώδη και βαριά για να μπορούν να διατηρήσουν την φυσικότητα συμπεριφορών και γεγονότων. Έπρεπε να σταματήσει κανείς να κάνει ότι κάνει και να περιμένει την ετοιμασία του εξοπλισμού. Επιπλέον δημιουργούνταν συνθήκες συνειδητοποίησης ότι βρίσκεται κανείς μπροστά στην κάμερα και η συμπεριφορά μπροστά στην κάμερα κάποιου που έχει συνείδηση της παρουσίας της δεν είναι και πολύ ενδιαφέρουσα, γιατί δεν είναι πραγματικά φυσική και πραγματική. Χρειάζονται

κατά μία έννοια καλοί ηθοποιοί προκειμένου να αποδώσουν κάτι τέτοιο και πολλοί άνθρωποι σε πολλές περιστάσεις δεν είναι ικανοί να το πράξουν.

Η ομάδα επανασχεδίασε τον εξοπλισμό. Ελαφριά κάμερα με μεγάλο μόνιτορ ώστε ο κάμεραμαν να μπορεί να βλέπει το κάδρο του χωρίς να χρειάζεται να κοιτάζει από το βισέρ. Αυτό έκανε τους κινηματογραφούμενους να αισθάνονται πιο άνετα, να κοιτάνε τον κάμεραμαν στα μάτια και να πιθανώς να ξεχνούν ότι μια μηχανή τους καταγράφει.

Μία ακόμα καινοτομία ήταν ο ασύρματος σύγχρονος ήχος. Μέχρι τότε όλα τα συστήματα εγγραφής ήχου στερεώνονται στην κάμερα με ένα καλώδιο που ρύθμιζε ώστε το μαγνητόφωνο και το φιλμ στην κάμερα να τρέχουν ταυτόχρονα έτσι που να διευκολύνεται το μοντάζ στο τέλος. The Drew Associates ξεφορτώθηκαν τα καλώδια πράγμα που διευκόλυνε την κίνηση και έκανε όλο τον εξοπλισμό ευέλικτο. Το σημαντικό είναι ότι αυτή η τεχνολογία διευκόλυνε τόσο την κίνηση του κάμεραμαν που κινείται ανεξάρτητα από το μαγνητόφωνο δημιουργώντας ελευθερία και άνεση των καταγραφόμενων.

Ο στόχος της ομάδας ήταν να οδηγήσουν σε μια σκηνή που να εκτυλίσσεται χωρίς διακοπή ή χωρίς αλλαγή στην συμπεριφορά των συμμετεχόντων: να γίνουν κατά κάποιο αόρατοι ή τουλάχιστον να αγνοούνται από τους συμμετέχοντες. Έτσι γεννήθηκε αυτή η νέα μορφή του ντοκιμαντέρ που ονομάζεται «Direct Cinema» ή «Cinéma Vérité».

Οι Drew Associates άλλαξαν ριζικά τον κόσμο της παραγωγής ντοκιμαντέρ. Αμφιβάλλω αν υπάρχει σήμερα, σε οποιοδήποτε μέσο, ένα ντοκιμαντέρ που δεν προέρχεται από τα εργαλεία και το θεωρητικό υπόβαθρο του «Direct Cinema» ή «Cinéma Vérité». Στο ραδιόφωνο το καλύτερο παράδειγμα της μορφής του cinéma vérité είναι το παράδειγμα της δουλειάς των *The Kitchen Sisters*. Στο χώρο του φωτοδοκιμίου έχουμε το *Suburbia* του Bill Owens.

Ακόμη και σε δραματικές ιστορίες τώρα έχουμε μια φορητή μηχανή στο χέρι που σχεδιάστηκε για να μπορεί να συλλαμβάνει και να καταγράφει την «αλήθεια». "Υπάρχουν πολλά βιβλία και δοκίμια για τον cinéma vérité, και μπορείτε να τα βρείτε και να τα διαβάσετε εύκολα. Προς το παρόν θέλω μόνο να τονίσω ότι οι Drew Associates νόμιζαν ότι είχαν βρει επιτέλους έναν τρόπο να αφηγηθούν αληθινές ιστορίες. Παραθέτω ένα απόσπασμα από τον Bob Drew όπου αναφέρεται στο πώς προσπάθησαν να επανασχεδιάσουν τη μορφή ντοκιμαντέρ:

Θέλαμε να κάνουμε το λόγο λογικό και να βρούμε μια δραματική λογική στην οποία τα πράγματα πραγματικά συνέβησαν. Αν μπορούσαμε να το κάνουμε αυτό θα μπορούσαμε να βρούμε μια εντελώς νέα βάση για μια απολύτως νέα δημοσιογραφία ... Θα ήταν ένα θέατρο χωρίς ηθοποιούς, κείμενα χωρίς συγγραφείς, θα γινόταν ένα ρεπορτάζ χωρίς περιλήψεις και απόψεις, θα δινόταν η δυνατότητα να κοιτάζει κανείς τις ζωές των ανθρώπων σε κρίσιμες στιγμές από τις οποίες οποία θα μπορούσε κανείς να συναγάγει κάποια πράγματα και να δει ένα είδος αλήθειας που μπορεί να του προσφέρει μόνο η προσωπική εμπειρία (Bob Drew).

Στο σημείο αυτό καλό θα ήταν να μπορούσαμε να δούμε μερικά αποσπάσματα από ταινίες που παρήγαγε η ομάδα Drew Associates: *Salesman*, (Maysles Brothers, 1969) <http://www.youtube.com/watch?v=oXxZnL5HokA>. *Don't Look Back*, (D.A. Pennebaker, 1967). <http://www.youtube.com/watch?v=lPmm5G0ZDPA>

Η φράση κλειδί στο παραπάνω απόσπασμα του Bob Drew είναι η εξής: «να βρούμε μια δραματική λογική στην οποία τα πράγματα πραγματικά συνέβησαν». Αυτό σημαίνει ότι επιχείρησαν να βρουν ιστορίες που δεν είχαν ανάγκη από την αφήγηση ή την διάλεξη, ιστορίες που να μπορούν να αφηγηθούν από μόνες τους, όπως μια εκλογική αναμέτρηση ή η περιοδεία του Bob Dylan στην Αγγλία, κάτι που ήδη είχε αρχή, μέση και τέλος στη βασική δομή του.

Primary, Richard Leacock, 1960 - <http://www.youtube.com/watch?v=QIfdItb57b4>

Οι Drew Associates δεν αγαπούν την αφήγηση, θεωρούσαν ότι είναι ψεύτικη και ότι οι πραγματικά καλές ιστορίες δεν έχουν ανάγκη την αφήγηση. Το πρόβλημα ήταν και παραμένει να βρει κανείς πραγματικά καλές ιστορίες. Στην πλειοψηφία τους οι ιστορίες της καθημερινής ζωής δεν εμφανίζονται ως καλές ιστορίες. Χρειάζεται κάτι να ανακαλύψει κανείς μέσα τους: κάτι ιδιαίτερο. Φυσικά όταν πας να κινηματογραφήσεις μια προεκλογική εκστρατεία του John Kennedy ή μια περιοδεία του Bob Dylan, όπου ένα σωρό ενδιαφέροντα πράγματα θα συμβούν τότε μπορεί να μην χρειάζεσαι μια αφήγηση αλλά μια οξυδερκή ματιά να καταγράψεις τα πάντα. Αλλά πώς να κάνεις κάτι τέτοιο με άλλες καταστάσεις όπου μπορεί να χρειαστεί να αφηγηθείς κάτι προκειμένου να καταστήσεις κατανοητό το βαθύτερο περιεχόμενο; Και πως μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι υπάρχει μόνο ένας τρόπος να πεις μια αληθινή ιστορία; Αυτό είναι προφανές ότι δεν είναι απόλυτο. Σίγουρα υπάρχουν πολλοί τρόποι να μιλήσει κανείς την αλήθεια και οι κανόνες του *cinéma vérité* μας

έδειξε έναν από αυτούς. Η χρήση της αφήγησης σε ένα ντοκιμαντέρ δεν είναι ποτέ λάθος, απλά μερικές φορές είναι περιττή.

Sherman's March - προς μια νέα Αφήγηση

Μια εξαιρετική ταινία που δείχνει πως μπορεί να λειτουργήσει η αφήγηση σε μια ταινία του *cinéma vérité* είναι η ταινία του Ross McElwee, ενός φοιτητή του Richard Leacock στο MIT. Ο Ross McElwee σπούδαζε κινηματογράφο με τον Leacock και κέρδισε μια χρηματοδότηση προκειμένου να κάνει μια ταινία για την πορεία του Στρατηγού William Tecumseh Sherman στην πολιτεία της Γεωργίας κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου στις ΗΠΑ. Αυτό όμως που έκανε στο τέλος ήταν μια ταινία για τον ίδιο, τη μοναξιά του και την αναζήτηση μιας συντρόφου. (*Sherman's March*: Ross McElwee, 1986)

Πράγματι, ο Ross McElwee αφηγείται την ταινία μιλώντας για τα δικά του συναισθήματα και επιθυμίες, σχολιάζοντας την απελπισία. Παρόλο που ταινία του συνέχισε να θεωρείται ένα αριστούργημα του *cinéma vérité* και κέρδισε βραβείο στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Sundance για το ντοκιμαντέρ το 1986 δεν είναι πραγματικά μια ταινία *cinéma vérité*. Είναι κάτι άλλο, κάτι νέο, και θα έπρεπε να έχει δοθεί ένα νέο όνομα σε αυτή τη μορφή. Σίγουρα όμως δύσκολα θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί ένα νέο είδος αφήγησης, πράγμα που φανερώνει τη δύναμη που το *cinéma vérité* άσκησε στην κινηματογραφική παραγωγή και την ελευθερία που δημιούργησε στους σκηνοθέτες να κάνουν ταινίες για την πραγματικότητα.

Ο λόγος για τον οποίο η ταινία *Sherman's March* είναι μια διαφορετική μορφή του ντοκιμαντέρ είναι αυτός: δεν προσποιείται ότι υπάρχει μια αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά είναι μια εντελώς υποκειμενική παρουσίαση. Επίσης η ταινία δεν προσποιείται ότι η ζωή ξετυλίγεται μέσα από μια προσυσκευασμένη αρχή, μέση και τέλος, αφού στο τέλος McElwee εξακολουθεί να είναι μόνος, χωρίς σύντροφο – και δεν υπάρχει ένα τέλος στην ιστορία του. (*Sherman's March*: This is Pat).

Η ταινία γυρίστηκε με μια κάμερα *cinéma vérité* (μεγάλο σκόπευτρο) και ένα μικρό μαγνητόφωνο που θα μπορούσαν να χωρέσουν στη ζώνη του McElwee. Το συνεργείο του ήταν μόνο ο εαυτός τους και το πιο εκπληκτικό πράγμα σχετικά με την ταινία, το πράγμα που κάνει το έργο να λειτουργεί ως σύνολο, είναι ο τρόπος που χρησιμοποιεί για τις συνεντεύξεις όπου οι άνθρωποι που στους οποίους ρωτάει δεν ενοχλούνται ή

επηρεάζονται από τη κινηματογραφική μηχανή στο χέρι του. (*Sherman's March: Meet Claudia*).

Ο McElwee, χρησιμοποιώντας το μικρό, ελαφρύ εξοπλισμό κατορθώνει να συλλάβει, να τεκμηριώσει, πολύ οικείες και προσωπικές στιγμές όπου οι άνθρωποι που βιντεοσκοπεί δεν φαίνεται να ενδιαφέρονται ή γνωρίζουν καν ότι κάποιος τους καταγράφει. Αντιδρούν φυσιολογικά και μιλάνε με ειλικρίνεια και το αποτέλεσμα είναι μαγευτικό. Ένας γενικός κανόνας λέει ότι οι άνθρωποι αλλάζουν σχεδόν πάντα τη συμπεριφορά τους όταν καταγράφονται. Ο McElwee χρησιμοποιηθεί με κάποιο τρόπο τη μηχανή ώστε να τους κάνει να εγκαταλείψουν τις άμυνές τους και να ανοιχτούν στο φακό. Αντί να κάθεται πίσω από την κάμερα και να προσπαθεί να γίνει αόρατος, καταγράφοντας χωρίς να παρεμβαίνει, ο McElwee χρησιμοποιήσει τη μηχανή για να προκαλέσει την ιστορία να συμβεί μπροστά της. Με τον τρόπο αυτό ο McElwee οδήγησε *cinéma vérité* σε ένα νέο επίπεδο, μια νέα σφαίρα.

Μια άλλη διάσταση του *cinéma vérité* αναπτύσσεται στη Γαλλία όταν το καλοκαίρι του 1960 ο ανθρωπολόγος και κινηματογραφιστής Ζαν Ρους και ο κοινωνιολόγος Εντγκάρ Μορίν βγαίνουν στους δρόμους του Παρισιού και του Σαν Τροπέ για να έρθουν σε επαφή με την εργατική τάξη και να ρωτήσουν τον κόσμο αν είναι ευτυχισμένος. Αποτέλεσμα αυτού του πρωτοποριακού εγχειρήματος είναι ένα ντοκιμαντέρ το οποίο έμελλε να αλλάξει την πορεία ολόκληρης της γενιάς της νεοσύστατης τότε στη Γαλλία, Νουβέλ Βαγκ. Είναι η στιγμή που γεννιέται το «*cinéma vérité*», τιμώντας τον μεγάλο δημιουργό Βερτόφ και ανυψώνοντας ταυτόχρονα το ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ σε υψηλότερα επίπεδα. Η αμεσότητα και η διαπροσωπική σχέση του δημιουργού με το αντικείμενο κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης καθώς και η αυτοαναφορικότητα γίνονται πλέον αναπόσπαστα στοιχεία της δουλειάς του Ρους, ο οποίος αργότερα καθιερώνεται ως ο κυριότερος εκπρόσωπος του άμεσου κινηματογράφου στην Ευρώπη.

3 Σύγχρονες προσεγγίσεις στο ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ ήταν ανέκαθεν ο τρόπος να προσεγγίσει η τέχνη του κινηματογράφου τη ζωή γύρω μας. Πλέον, περισσότερο από ποτέ οι ταινίες μυθοπλασίας μοιάζουν με ντοκιμαντέρ και τα ντοκιμαντέρ με ταινίες μυθοπλασίας. Τα τελευταία χρόνια με την επικοινωνιακή επανάσταση του διαδικτύου και ειδικά μέσα από video πλατφόρμες όπως Youtube και Vimeo, κάθε δημιουργός έχει πρόσβαση σε ένα ανοιχτό και

απέραντο κοινό. Μεγάλα websites όπως αυτό των New York Times αλλά και πολυάριθμα μικρότερα ανεβάζουν ντοκιμαντέρ, μικρής ή μεγάλης διάρκειας, που καταγράφουν αληθινές ιστορίες. Ο Michael Moore πριν λίγα χρόνια με το ντοκιμαντέρ του *Fahrenheit 9/11*, σημείωσε τεράστια εμπορική επιτυχία στο αμερικάνικο box office, και το φαινόμενο αυτό συνεχίζεται ακόμα πιο έντονο στις μέρες μας. Είναι πλέον δεδομένο πως το ντοκιμαντέρ έχει αποκτήσει μια ξεχωριστή και αυτόνομη ισχύ με μοντέρνο, επαναστατικό και συναρπαστικό χαρακτήρα. Μέσα από μια δίωρη ανοιχτή διάλεξη θα ταξιδέψουμε στο μαγικό κόσμο των ιστοριών που περισσότερο από ποτέ απασχολούν όλα τα δημοφιλή μέσα του πλανήτη.

Σήμερα στον 21^ο αιώνα διαθέτουμε ένα νέο μέσο, το Διαδίκτυο, και βρισκόμαστε μπροστά σε ερωτήματα που χρήζουν απαντήσεων σχετικά με το αν το ντοκιμαντέρ τείνει προς μια εξέλιξη της ίδια του της μορφής, έτσι όπως η μυθοπλαστική ταινία και το ραδιόφωνο εξέλιξαν τη δική τους μορφή με το πέρασμα του χρόνου. Στην πραγματικότητα βρισκόμαστε στην αρχή αναμένοντας να δούμε πως θα διαμορφωθεί η κατάσταση καθώς και νέους τρόπους οικονομικής διαχείρισής της. Η παραγωγή οπτικοακουστικού υλικού που μπορεί να διοχετευθεί στο δίκτυο αποτελεί έναν πλουτοπαραγωγικό παράγοντα που θα μεταβάλει την κατάσταση της παραγωγής και διάθεσης κινούμενης εικόνας. Αυτή η αλλαγή θα μεταβάλει επίσης και τις μορφές και ύφος των ταινιών με θέμα την πραγματικότητα (ήδη σύντομα βίντεο με θέμα καθημερινά γεγονότα από όλες τις σφαίρες της ανθρώπινης δραστηριότητας με μηδενικό κόστος εμφανίζονται κάθε λεπτό στο δίκτυο).

Φαίνεται ότι αυτή η μορφή προσελκύει περισσότερο μορφές έκφρασης που εκπηγάζουν από τους νέους και πρόκειται για ένα μέσο που και παράγεται και καταναλώνεται από νέους, νέες όμως έρευνες δείχνουν ότι η κατανάλωση αυτών των προϊόντων γίνεται σε μεγάλη κλίμακα και από μεγαλύτερες ηλικίες μέσω των κοινωνικών δικτύων κλπ. Μπορεί επίσης να μην πρόκειται για ένα νέο μέσο καθαυτό και να είμαστε μπροστά σε ένα σύστημα απλής μετάδοσης ενός παλιού μέσου

Μία άλλη διάσταση είναι η διαπίστωση ότι οι τεχνολογίες καταγραφής, παραγωγής, μετάδοσης (διάθεσης) και πρόσληψης (θέασης) μπορούν να εντοπιστούν όλες μαζί σε ένα smartphone. Τι όμως πραγματικά είμαστε σε θέση να κάνουμε με αυτό. Με ποιο τρόπο χρησιμοποιούμε αυτή την τεχνολογία προκειμένου να αφηγηθούμε μη μυθοπλαστικές ιστορίες? Το μεγαλύτερο μέρος οπτικοακουστικού υλικού που συναντάμε στο YouTube μοιάζει πολύ περισσότερο με αυτό που ο Edison και οι

αδελφοί Lumière γύριζαν στις απαρχές του κινηματογράφου: μη αφήγηση, απουσία ουσιαστικού περιεχομένου, απουσία ιδιαίτερου νοήματος. Με άλλα λόγια μια σειρά από εικόνες οι οποίες μπορούν να νοηματοδοτηθούν ανάλογα με την περίσταση και την συγκυρία της θέασης και πρόσληψης. Τα Smartphones υπήρξαν μια καταπληκτική τεχνολογία στην τεκμηρίωση και μετάδοση των πεπραγμένων της Αραβικής Άνοιξης για παράδειγμα ή των Occupy Movements, και τα κινήματα αυτά πιθανότατα δεν θα είχαν καταστεί δυνατά με τη μορφή και τη δύναμη που εκφράστηκαν χωρίς αυτή την τεχνολογία.



Ίσως το Occupy movement να απέτυχε στις Ηνωμένες Πολιτείες γιατί η ιστορία — το περιεχόμενο και το νόημα του κινήματος— αφέθηκε στα παλαιά μέσα, στο status quo, και τα μεγάλα μέσα είναι η φωνή του 1%. Raw tape των διαμαρτυριών δεν ήταν αρκετά να στηρίξουν μια επανάσταση. The raw tape χρειαζόταν να χρησιμοποιηθούν από μια μεγάλη αφήγηση που να κινητοποιήσει την καρδιά και το νου των ανθρώπων και όχι απλά να δείξει κάτι που συμβαίνει. Έτσι η αφήγηση μιας ιστορίας φαίνεται να παραμένει τελικά ένα σημαντικό κομμάτι της διείσδυσης και επιρροής που ένα μέσο μπορεί να ασκήσει στις μάζες και στα μεμονωμένα άτομα.

Υπάρχουν δύο ιστορίες, που και οι δύο παρήχθησαν από εφημερίδες, που αποτελούν καλά παραδείγματα του τι θα μπορούσε να είναι το μέλλον των web-based αφηγηματικών μορφών.

Η πρώτη είναι το *Snow Fall* από την *New York Times* και η δεύτερη το *Firestorm* από τον *Guardian*. Και οι δύο χρησιμοποιούν έναν συνδυασμό κειμένου, ήχου και βίντεο και οι δύο επιτρέπουν στον θεατή να επιλέξει την σειρά και την εμφάνιση των μερών.

Είναι με άλλα λόγια διαδραστικές μορφές αφήγησης. Δεν πρόκειται για παραγωγές ιδιωτών με τη χρήση smartphones και ελαφράς τεχνολογίας εν γένει, αλλά είναι το αποτέλεσμα συνεργασίες επαγγελματιών που χρησιμοποιούν τον καλύτερο τεχνολογικό εξοπλισμό και η παραγωγή τους στοίχισε δεκάδες χιλιάδες δολάρια. Ωστόσο αποτελούν παραδείγματα για το τι μπορεί να γίνει σήμερα με τη χρήση της τεχνολογίας σε επίπεδο αφήγησης, μιας μορφής αφήγησης που μπορούν να τη μιμηθούν και ερασιτέχνες με τη χρήση ήπιας τεχνολογίας όπως τα smartphones και τα laptops.

Ωστόσο ένα από τα ζητήματα που εγείρονται σε τέτοιες μορφές ντοκιμαντερίστικης αφήγησης είναι πως επιτυγχάνεται η συνέχεια της ιστορίας. Τι συμβαίνει τη στιγμή που ο θεατής χρειάζεται να επιλέξει αν θα ακολουθήσει μια γραμμική ή μια ελλειπτική αλληλουχία στο περιεχόμενο που του προσφέρεται. Από έρευνες διαπιστώθηκε ότι οι χρήστες-θεατές δεν ακολουθούν όλη την ιστορία και πολύ συχνά παραλείπουν μια ενότητα ή την εγκαταλείπουν πριν ολοκληρωθεί. Και στα δύο αυτά έργα θεατές που ρωτήθηκαν παραδέχτηκαν ότι ή παρέλειψαν ή εγκατέλειψαν μέρος της εφαρμογής. Έτσι μια πιθανή διερεύνηση περί του είδους της ιστορίας σε ένα διαδραστικό ντοκιμαντέρ θα λέγαμε ότι η πληροφόρηση υπερτερεί της συναισθηματικής εμπειρίας και η ιστορία και το νόημα μειονεκτούν έναντι αυτής της πληροφόρησης.

Παρόλα τούτα θα λέγαμε ότι αυτό που είναι ιδιαίτερο σε μια τέτοια μορφή αφήγησης μέσω του ιστού ως μέσου είναι ακριβώς η ικανότητά του να συνδέει πράγματα μεταξύ τους και επίσης η ικανότητά του να προσφέρει εύκολη αναζήτηση δεδομένων. Η μοναδικότητα της εμπειρίας έγκειται στη δυνατότητα να περιηγηθείς οπουδήποτε, οποιαδήποτε στιγμή το επιθυμείς. Με άλλα λόγια δεν υπάρχει τρόπος ελέγχου της οπτικής μας γωνίας. Τη στιγμή που προσπαθείς να «δημιουργήσεις» μια οπτική γωνία, π.χ έλεγχο της οπτικής σου γωνίας, αυτό που επιτυγχάνεις είναι να επινοήσεις εκ νέου ένα παλαιό μέσο, όπως η τηλεόραση ή το ραδιόφωνο, ή οτιδήποτε άλλο.

Ο Jaron Lanier έλεγε κάποτε πόσο σημαντικό θα ήταν αν μια ταινία μπορούσε να γυριστεί σε Virtual Reality, αφού ο θεατής θα περιφέρονταν στη σκηνή, κοιτάζοντας τους ηθοποιούς από οποιαδήποτε οπτική γωνία. Αν ωστόσο το σκεφτεί κανείς λίγο καλύτερο, θα διαπιστώσει ότι αυτό είναι ένα total mess. Ο Shakespeare καλεί τους θεατές να δουν τον Άμλετ να dump την Οφελία σε μια δεδομένη στιγμή. Αν εκείνη τη στιγμή δεν είμαι εκεί και περιπλανιέμαι σε κάποιο άλλο μέρος ή περιεργάζομαι

κάποιο αντικείμενο δευτερεύουσας ίσως σημασίας για την ιστορία και την άρθρωσή της, θα χάσω αυτό που μου προτείνεται: την οπτική γωνία του Shakespeare σε αυτή την περίπτωση.

Ας φέρουμε στο νου κάποια CD-ROM games όπως το Myst. Είχαν ένα σωρό συνδέσμους, αλλά περιορισμένους στο κόσμο του ίδιου του CD. Όπου κι αν κατευθυνόσουν ήταν κάποιο μέρος που είχε επινοηθεί από τον δημιουργό του.

Παρόλα αυτά ήταν δυνατό να χρησιμοποιηθούν οι σύνδεσμοι με τέτοιο τρόπο που να μην είναι βαρετό.

Τέλος, θα πρέπει να συμπεράνουμε ότι, σε γενικές γραμμές, το διαδίκτυο είναι ακατάλληλο για να αφηγηθείς μια ιστορία με συναίσθημα, εκτός από τις περιπτώσεις που μιμείται τα μεγαλύτερα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Τι όμως σημαίνει αυτό για τον ανεξάρτητο παραγωγό; Είναι γεγονός ότι σε κάθε αφήγηση οι άνθρωποι πάντα θα επιθυμούν μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος, γιατί είναι στην ανθρώπινη φύση να ξέρει ως να το κάνει αυτό. Και είναι σημαντικό ότι στις μέρες μας διαθέτουμε άριστο εξοπλισμό που μπορεί να χωρέσει σε ένα μικρό σάκο. Είναι όμως κακό το ότι η παραγωγή για το διαδίκτυο φαίνεται να είναι μια σπασμένη αφήγηση που δεν υπάρχουν για την ώρα ικανοποιητικές λύσεις ώστε να δίνεται μια ικανοποιητική αφηγηματική μορφή.

Αν τα δημόσια μέσα δημιουργήσουν ένα cross-platform περιοδικό, παρόμοια στο ύφος και την προσέγγιση προς τις αρχές του πρώιμου NPR (National Public Radio), και να διαθέτουν ανεξάρτητες φωνές, διερευνώντας νέους τρόπους αφήγησης ιστοριών και προωθώντας την παράδοση ντοκιμαντέρ παρακάτω. Αυτό μπορεί και να είναι, ένα άπιαστο όνειρο.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

ΕΜΕΙΣ (παραλλαγή του μανιφέστου)

Προσωρινές οδηγίες στις λέσχες *Κινογκλάς*]

ΑΠΟ ΤΟΝ Τζίγκα Βερτόφ

Η δραστηριότητα του Τζίγκα Βερτόφ (1886-1954), θεωρητικού και κινηματογραφιστή από τους πιο σημαντικούς της σοβιετικής πρωτοπορίας της δεκαετίας του '20, υπήρξε αντικείμενο μιας αδιάκοπης πολιτιστικής αναφοράς και ανακίνησης. Όχι ότι υπήρξαν στιγμές που ο Βερτόφ «ξεχάστηκε»: αντίθετα, πολλές φορές σκανδαλωδώς παραπονημένος, άλλοτε να χαρακτηρίζεται ως εκπρόσωπος θεωριών παράδοξων και περιέργων που μόνο μια ανάγνωση λανθασμένη θα μπορούσε να τις συσχετίσει με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του έργου του.

Τόσο που η αγιοποιημένη εικόνα του Βερτόφ ταυτίζεται άλλοτε με αυτή του υποστηρικτή της κινηματογραφίας ντοκιμαντέρ και του επινοητή του *Cinéma-vérité*, άλλοτε με αυτή, εντελώς αντίθετη και δευτερεύουσα, του πειραματιστή και του υστερικού φορμαλιστή. Στην πραγματικότητα, τη βάση της πρακτικής του Βερτόφ αποτελούν δύο βασικές έννοιες: από τη μια μεριά, το αίτημα της «οπτικής» κατάκτησης της πραγματικότητας και από την άλλη, την υπόθεση της «κινηματοποίησης» της εργατικής και αγροτικής Σοβιετικής Ένωσης. Στην πραγματικότητα αυτή η υπόθεση αφορά τη χρήση του κινηματογράφου ως οργάνου για την άμεση συμμετοχή των μαζών σε όλες τις επιλογές (πολιτιστικές, οικονομικές, πολιτικές) που εκδηλώνονται στη Σοβιετική Ένωση. Όπως σημειώνουν πολλοί μελετητές και αναλυτές του έργου του, ο Βερτόφ με μια σκανδαλώδη απλότητα είχε προβάλλει με ακρίβεια την ανατροπή μιας ολόκληρης πολιτιστικής λογικής. Σκέφτηκε ότι ο κινηματογράφος είναι μια γλώσσα που μπορεί να την χρησιμοποιεί και όχι να την υφίσταται ο άνθρωπος, ένα μέσο καθ' όλα ανάλογο της ανάγνωσης και της γραφής. Εκτός απ' αυτό οραματίστηκε ότι η εργατική τάξη θα έπρεπε να μάθει

αυτή τη γλώσσα και στη συνέχεια και να την χρησιμοποιεί προκειμένου να κατακτήσει την πραγματικότητα που του ανήκει. Όπως όλες οι γλώσσες διατείνεται ο Βερτόφ, ο κινηματογράφος συνδράμει τη γνώση αλλά και την παραποίηση και για το λόγο αυτό η μάθηση αυτής της γλώσσας θα πρέπει να συμβαδίζει με την διασάφηση και την επαλήθευση των μορφών της, των κανόνων της και της προσαρμογή της στην πραγματικότητα.

Τα δύο κείμενα που ακολουθούν θα πρέπει να μελετώνται λαμβάνοντας υπόψη αυτό το δεδομένο. Περιέχουν σχεδόν όλα τα βασικά σημεία της προβληματικής γύρω από την οποία κινείται η έρευνα (κινηματογραφική και θεωρητική) του Βερτόφ. Το πρώτο, *Εμείς*, εμφανίστηκε το 1922 στο επίσημο περιοδικό του κονστρουβιστικού κινήματος «Κινο-φωτ», και είναι μια παραλλαγή του μανιφέστου που δημοσιεύτηκε στα τέλη του 1919. Το δεύτερο, *Προσωρινές οδηγίες στις λέσχες Κινογκλάς*, αποτελούσε μέρος της συλλογής *Στα μονοπάτια της τέχνης* που εκδόθηκε από την Πρόλετκουλτ το 1926, είναι μια προσπάθεια οργανικής συστηματοποίησης της έννοιας *Κινογκλάς* (Κινηματογράφος-μάτι) μέσα από μια ακριβή ανάλυση (πέρα από τις αναπόφευκτες γενικεύσεις) όλων των χαρακτηριστικών της. Κεντρικό θέμα στη σκέψη του Βερτόφ, είναι η άρνηση του καλλιτεχνικού κινηματογράφου ή του κινηματογράφου που βασίζεται στην υποκριτική, εννοώντας τον ως τόπο μεταφοράς αφηγηματικών κωδίκων και δομών που ανήκουν στο θέατρο και τη λογοτεχνία. Αντίθετα, ο κινηματογράφος που δεν βασίζεται στην υποκριτική είναι δημιουργία μιας γλώσσας αποκλειστικά κινηματογραφικής και ορισμός ενός ειδικού πεδίου έρευνας: το πεδίο της πραγματικότητας νοούμενης διαλεκτικά ως *κίνηση* (άλλη βασική έννοια) υλική των πραγμάτων. Εννοείται ότι κάθε αναφορά στην πραγματικότητα είναι πολύ μακριά από κάθε αίτημα παθητικής καταγραφής της. Ο κινηματογράφος των *Κινόκι* είναι τεχνική-μορφική κίνηση, που μπορεί να παρεμβαίνει στην κίνηση των πραγμάτων. Είναι επίσης η εκ νέου οργάνωση της κίνησης σε μια γλώσσα που είναι η μεταμόρφωση «της φαινομενικής συνέχειας της ορατής ύλης σε ασυνέχεια του λόγου».

Σε αυτή τη διαδικασία αποσύνθεσης, επανασύνθεσης και μεταμόρφωσης το μοντάζ παίζει αποφασιστικό ρόλο, αφού αποτελεί «οργάνωση του ορατού κόσμου».

Η ιδέα ενός κινηματογράφου που είναι ο τόπος συνάντησης της επιστήμης (ανάλυση και παρέμβαση στο πραγματικό) και της δημιουργικότητας (η γλωσσική επεξεργασία του πραγματικού) βρίσκεται στο επίκεντρο της αναθέρμανσης της θεωρίας του

Βερτόφ από τον Godard της μετά το '68 περιόδου, καθώς και πολλών άλλων συνεχιστών του.

ΤΑ ΜΑΝΙΦΕΣΤΑ

Α. ΕΜΕΙΣ (παραλλαγή του μανιφέστου)

Εμείς ονομαζόμαστε *Κινόκ*⁷ για να ξεχωρίζουμε από τους κινηματογραφιστές, παλιατζήδες που ξεπουλάνε με κέρδος παλιά ρετάλια φιλμ.

Εμείς αρνούμαστε ότι ανάμεσα στην πονηριά και τους υπολογισμούς αυτών των μεταπρατών και του αυθεντικού *Κινοκισμού* μπορεί να υπάρχει κάποια σχέση.

Το ρωσο-γερμανικό *κινόδραμα*, γεμάτο από οράματα και εφηβικές αναμνήσεις, είναι μια ανοησία για τα μάτια μας.

Στις αμερικάνικες ταινίες περιπέτειας, που διαθέτουν έντονο δυναμισμό θεάματος, στις αμερικανικές σκηνοθεσίες τύπου Pinkerton, οι *Κινόκι* ευγνωμονούν για την γρήγορη εναλλαγή των εικόνων και για τα γκρο πλάνα. Δεν είναι δυσάρεστες (ταινίες), αλλά είναι ανοργάνωτες, δεν βασίζονται σε μια αυστηρή μελέτη της κίνησης. Βρίσκονται ένα σκαλοπάτι πάνω από το ψυχολογικό δράμα, αλλά χωρίς υπόβαθρο. Είναι στερεότυπες. Αντίγραφα αντιγράφων.

ΕΜΕΙΣ λέμε ότι οι παλιές ταινίες, βασισμένες στη λογοτεχνία και το θέατρο ή συναφή έχουν λέπρα.

- Μην πλησιάζετε!
- Μην τις αγγίζετε με τα μάτια
- Κίνδυνος θάνατος
- Μολυσματικές

ΕΜΕΙΣ διευκρινίζουμε ότι το μέλλον της κινηματογραφικής τέχνης είναι η άρνηση του παρόντος της. ΕΜΕΙΣ κάνουμε έκκληση για την επιτάχυνση του θανάτου του.

Εμείς διαμαρτυρόμαστε ενάντιο στη συνένωση των τεχνών που πολλοί θέλουν να την πλασάρουν ως σύνθεση. Ένα μίγμα από κακά χρώματα, ακόμα κι όταν επιλεγούν σύμφωνα με τις αποχρώσεις του φάσματος, δεν θα μας δώσει ποτέ λευκό, αλλά βρώμικο.

⁷ Κινόκι: ο όρος δημιουργήθηκε από τον Βερτόφ και αποτελείται από τις λέξεις *Κινο* (κινηματογράφος) και *οκο* (συνώνυμο του *γκλας*, δηλαδή «μάτι»). Την εποχή που γράφτηκε το μανιφέστο οι Κινόκι ήταν μόνο τρεις: Ο Βερτόφ και η σύντροφός του Ελισαβέτα Σβίλοβα (μοντάζ) και ο αδελφός του Βερτόφ, Μιχαήλ Κάουφμαν (οπερατέρ).

Προς τη σύνθεση μόνο όταν είμαστε *στο ζενίθ* των δυνατοτήτων κάθε τέχνης, όχι πριν.

ΕΜΕΙΣ καθαρίζουμε τον *Κινοκισμό* από τους παρείσακτους: μουσική, λογοτεχνία και θέατρο, αναζητούμε το δικό μας ρυθμό χωρίς να τον κλέβουμε από κανέναν και τον βρίσκουμε στην κίνηση των πραγμάτων.

ΕΜΕΙΣ ωθούμε

- έξω -

από τους γλυκερούς εναγκαλισμούς των ρομαντικών ιστοριών

από το δηλητήριο του ψυχολογικού δράματος

από τα νύχια του ερωτικού θεάτρου

Γυρίζουμε την πλάτη στη μουσική

- έξω -

στους ανοιχτούς χώρους, στον χώρο των τεσσάρων διαστάσεων (3 + ο χρόνος)στην αναζήτηση υλικού, μέτρου και ρυθμού που είναι πραγματικά δικά μας.

Ο «ψυχολογισμός» αποκλείει από τον άνθρωπο την ακρίβεια του χρονομέτρου, εμποδίζει την επιθυμία του να αποκτήσει συγγένεια με τις μηχανές. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να δίνεται στον σημερινό άνθρωπο ένα ιδιαίτερο προνόμιο στα πλαίσια της τέχνης της κίνησης.

Ντρεπόμαστε, μπροστά στις μηχανές, για την στάση των ανθρώπων. Ο ακαταμάχητος τρόπος του ηλεκτρισμού, μας φαίνεται πιο πειστικός από την χαοτική διευθέτηση των ενεργητικών ανθρώπων και την αρρωστημένη απάθεια των παθητικών.

Η χαρά που μας προσφέρει ο χορός των πριονιών σε ένα πριονιστήριο μας είναι πιο κατανοητή και πιο κοντινή από αυτή των χορών των ανθρώπων.

ΕΜΕΙΣ αποκλείουμε για την ώρα τον άνθρωπο από τον ορίζοντα του κινηματογράφου εξαιτίας της ανικανότητάς του να ελέγξει τις κινήσεις του.

Με την βοήθεια της ποίησης της μηχανής, ο δρόμος μας μάς οδηγεί από τον χασομέρη πολίτη στον τέλειο ηλεκτρικό άνθρωπο.

Απογυμνώνοντας την ψυχή της μηχανής, δημιουργώντας έναν έρωτα ανάμεσα στον εργάτη και τον πάγκο εργασίας, του αγρότη και του τρακτέρ του, του μηχανοδηγού και της μηχανής

εμείς φέρνουμε την δημιουργικότητα στην μηχανική εργασία

εμείς συσχετίζουμε τον άνθρωπο με τις μηχανές

εμείς διαμορφώνουμε καινούργιους ανθρώπους.

Ο καινούργιος άνθρωπος απελευθερωμένος από το βάρος και την δυσκινησία, που τώρα μπορεί να κάνει ανάλαφρες και ακριβείς κινήσεις όπως αυτές των μηχανών, θα είναι το θέμα της κινηματογραφικής μας μηχανής.

ΕΜΕΙΣ προχωράμε με γυμνό πρόσωπο προς την συνειδητοποίηση του ρυθμού της μηχανής, προς το θαύμα της μηχανικής εργασίας, προς την αντίληψη της ομορφιάς των χημικών εμφανίσεων, εμείς τραγουδάμε τους σεισμούς, εμείς συνθέτουμε κινοποιήματα για τη φλόγες και τους ηλεκτρικούς σταθμούς, εμείς ενθουσιαζόμαστε με τις κινήσεις των κομητών και των μετεωριτών, με το άναμμα των προβολέων που τυφλώνουν τα αστέρια.

Οποιοσδήποτε αγαπάει την τέχνη του θα πρέπει να αναζητάει την τεχνική της ουσία.

Τα τεντωμένα νεύρα της κινηματογραφίας χρειάζονται ένα αυστηρό σύστημα από ακριβείς κινήσεις.

Το μέτρο, ο ρυθμός, η φύση της κίνησης, η διάταξή της σε σχέση με τους άξονες των συντεταγμένων του κάδρου, και, ίσως, με τους άξονες κοσμικούς άξονες των συντεταγμένων (3 διαστάσεις συν την τέταρτη: ο χρόνος) θα πρέπει να ληφθούν υπόψη και να μελετηθούν από όλους του δημιουργούς του κινηματογράφου.

Αναγκαιότητα, ακρίβεια, ταχύτητα: τρία στοιχεία που απαιτούμε από μια κίνηση που είναι άξια να κινηματογραφηθεί και να προβληθεί. Ζητάμε από το μοντάζ να συγκεντρώσει τη γεωμετρία της κίνησης με τη χρήση μιας πειστικής διαδοχής των κάδρων.

Ο Κινοκισμός είναι η τέχνη οργάνωσης των απαραίτητων κινήσεων των πραγμάτων μέσα στο χώρο χάρις στη χρήση ενός καλλιτεχνικού-ρυθμικού συνόλου σύμφωνο προς τις ιδιότητες της ύλης και του εσωτερικού ρυθμού κάθε πράγματος.

Τα *διαλείμματα* (περάσματα από τη μία κίνηση στην άλλη) είναι αυτά που δομούν το υλικό (τα στοιχεία της τέχνης της κίνησης) και σε καμία περίπτωση οι κινήσεις καθαυτές. Τα διαλείμματα είναι αυτά που οδηγούν τη δράση έως την κινητική ιδιότητα. Ο οργάνωση της κίνησης είναι η οργάνωση των στοιχείων της, των διαλειμμάτων, δηλαδή, με τη μορφή φράσεων. Σε κάθε φράση μπορούμε να διακρίνουμε την άνοδο, την κορύφωση και την ύφεση της κίνησης (που μπορούν να πραγματοποιηθούν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό). Ένα έργο φτιάχνεται από φράσεις με τον ίδιο τρόπο που μια φράση φτιάχνεται από διαλείμματα της κίνησης.

Από τη στιγμή που θα συλλάβει ένα *κινοποίημα* ή ένα απλό τμήμα του, ο *Κινός* θα πρέπει να ξέρει πως θα το καταγράψει με ακρίβεια και να του δώσει

κινηματογραφική μορφή τη στιγμή κατά την οποία θα υπάρξουν οι πιο ευνοϊκές τεχνικές συνθήκες.

Είναι προφανές ότι και το τελειότερο σενάριο δεν μπορεί ποτέ να υποκαταστήσει αυτή την καταγραφή, έτσι όπως κανένα ‘λιμπρέτο’ δεν μπορεί να υποκαταστήσει μια παντομίμα, καμία λεκτική περιγραφή των έργων του Σκριάμπιν δεν μπορεί να αποδώσει την ελάχιστη ιδέα της μουσικής του.

Για να μπορέσει να καταγραφεί σε χαρτί μια δυναμική μελέτη χρειάζονται τα γραφικά σημεία της κίνησης.

ΕΜΕΙΣ αναζητάμε την κίνο-γκάμα⁸ (όπως το κοντράστ)

ΕΜΕΙΣ πέφτουμε, εμείς ανεβαίνουμε με το ρυθμό των κινήσεων,
σε επιτάχυνση ή σε επιβράδυνση
είτε μας πλησιάζουν, είτε απομακρύνονται, είτε μας συναντάνε,
κυκλικά, σε ευθεία, ελλειπτικά,
δεξιά ή αριστερά.

Οι κινήσεις ..

Ο κινηματογράφος εκτός των άλλων είναι η τέχνη που φαντάζεται την κίνηση των πραγμάτων στο χώρο. Ο κινηματογράφος μορφοποιεί το όνειρο του εμπνευστή, του οποιουδήποτε εμπνευστή, μελετητή ή καλλιτέχνη, μηχανικού ή ξυλουργού. Ο κινηματογράφος πραγματώνει, με τον *Κινοκισμό*, ό,τι είναι απραγματοποίητο στη ζωή.

Σχέδια σε κίνηση, σκαριφήματα σε κίνηση, σχέδια του μέλλοντος. Θεωρία της σχετικότητας επί της οθόνης.

ΕΜΕΙΣ γιορτάζουμε τη φανταστική νομιμότητα της κίνησης.

Οδηγούμενα από τα φτερά των υποθέσεων, τα μάτια μας, που κινούνται σαν έλικες, πολλαπλασιάζονται στην πολλαπλότητα του μέλλοντος.

ΕΜΕΙΣ πιστεύουμε ότι είναι κοντά η στιγμή που θα μπορέσουμε να εξαπολύσουμε στο χώρο καταιγίδες κίνησης ελεγχόμενες από τα χαλινάρια της τεχνικής μας.

Ζήτω η δυναμική γεωμετρία, η φούγκα των σημείων, των γραμμών, των όγκων, των επιφανειών.

Ζήτω η ποίηση της μηχανής που κινεί και κινείται, η ποίηση των μοχλών, των τροχών, των ατσάλινων φτερών, της σιδηράς κραυγής των κινήσεων, των εκτυφλωτικών λάμψεων της ρίψης του πυρακτωμένου μετάλλου.

⁸ Με την μουσική σημασία του όρου.

B. ΠΡΟΣΩΡΙΝΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ ΣΤΙΣ ΛΕΣΧΕΣ ΚΙΝΟΓΚΛΑΣ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα μάτια μας βλέπουν πολύ άσχημα και πολύ λίγο: αυτό οδήγησε στην ανακάλυψη του μικροσκοπίου για να μπορούμε να δούμε αυτό που διαφεύγει από το γυμνό μάτι, του τηλεσκοπίου για την εξερεύνηση μακρινών και άγνωστων κόσμων, της κινηματογραφικής μηχανής για να μπορούμε να διεισδύσουμε όλο και πιο βαθιά στον ορατό κόσμο και να εξερευνήσουμε και καταγράψουμε τα ορατά φαινόμενα, για να μην ξεχάσουμε αυτό που τώρα συμβαίνει ή αυτό που θα πρέπει οπωσδήποτε να λάβουμε υπόψη στο μέλλον.

Η πορεία των πραγμάτων ανετράπη με την κινηματογραφική μηχανή. Αυτό το παιχνίδι, που επινοήθηκε όταν δεν υπήρχε πια καμία χώρα όπου να μην έχει κυριαρχήσει ακόμα το κεφάλαιο, χρησιμοποιήθηκε από την αστική τάξη για την διασκέδαση των λαϊκών μαζών, ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, να αποσπάσουν την προσοχή των εργαζομένων από τον κύριο σκοπό τους: τον αγώνα εναντίον των αφεντικών. Στις υποσκότεινες κινηματογραφικές αίθουσες οι προλετάριοι πεινασμένοι και άνεργοι λίγο πολύ, αφήνονταν στην επιρροή και την υποβλητικότητα, αλλά και την διαφθορά του κινηματογράφου των αφεντικών. Τα θεατρικά θεάματα είναι ακριβά και οι αίθουσες μικρής χωρητικότητας. Για το λόγο αυτό τα αφεντικά επέβαλαν στον κινηματογράφο να διαδώσει τα θεατρικά θεάματα, επέβαλαν στον κινηματογράφο να δείξει τους έρωτες και τα πάθη της αστικής τάξης, την άσκηση πίεσης των αφεντικών έναντι των εργαζομένων, επέβαλαν στον κινηματογράφο να διαιωνίσει τη διαφορά ανάμεσα στα ανώτερα όντα, την αριστοκρατία, και τα κατώτερα όντα, τους εργάτες και τους αγρότες.

Στην προεπαναστατική Ρωσία ο κινηματογράφος των αφεντικών είχε αναλάβει αυτό ακριβώς το καθήκον. Μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση ο κινηματογράφος χρειάστηκε να προσαρμοστεί στην νέα πραγματικότητα: οι ηθοποιοί που υποδύονταν τσαρικούς λειτουργούς άρχισαν να υποδύονται εργάτες, οι γυναίκες ηθοποιοί που έκαναν τις κυρίες της αυλής τώρα κάνουν τις σοβιετικές γυναίκες.

Αυτά όλα είναι τεχνάσματα που εντάσσονται στο χώρο της τεχνικής και της αστικής θεατρικής φόρμας, παρόλο που δεν πολλοί αυτοί που το κατάλαβαν. Γνωρίζουμε,

πράγματι, αρκετούς πολέμιους του σύγχρονου θεάτρου που, ταυτόχρονα, υποστηρίζουν με ενθουσιασμό τον κινηματογράφο με την τωρινή του μορφή.

Κανένας όμως δεν έχει αντιληφθεί ότι, αν εξαιρέσουμε τα κινηματογραφικά επίκαιρα ή κάποιες επιστημονικές ταινίες, ένας μη θεατρικός κινηματογράφος δεν υπάρχει ακόμα.

Θεατρικές παραστάσεις και ταινίες κατασκευάζονται με τα ίδια συστατικά: αρχικά ένας δραματουργός ή ένας σεναριογράφος, μετά ένας σκηνοθέτης θεατρικός ή κινηματογραφικός, καθώς σκηνογραφίες και πρόβες και τέλος παραστάσεις για το κοινό. Η θεατρική αρχή συνίσταται στην υποκριτική του ηθοποιού: *κάθε ταινία που γίνεται με βάση ένα σενάριο και βασίζεται στην αρχή της υποκριτικής, είναι ουσιαστικά, μια θεατρική παράσταση.* Δεν υπάρχει καμία πραγματική διαφορά, υπό αυτή την έννοια, ανάμεσα σε έργα από σκηνοθέτες με διαφορετικό προσανατολισμό, αφού, και στο σύνολο και στις επιμέρους περιπτώσεις, ανεξάρτητα από τις προτιμήσεις και τις τάσεις ή από την εν γένει στάση απέναντι στο θέατρο, το πλαίσιο αναφοράς παραμένει πάντα το ίδιο.

Όλα αυτά δεν έχουν να κάνουν με την αυθεντική έφεση της κινηματογραφικής μηχανής: η εξερεύνηση των πραγματικών γεγονότων.

Η Κινοπράβντα ξεκαθάρισε ευθύς εξ αρχής ότι για να ακολουθήσουμε τα βήματα της Επανάστασης χρειάζεται να εργαστούμε έξω από τα πλαίσια του θεάτρου.

Η Κινογκλάς συνεχίζει να εργάζεται όπως και η Κινοπράβντα για την δημιουργία ενός κόκκινου σοβιετικού κινηματογράφου.

2. ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΚΙΝΟΓΚΛΑΣ

Στη βάση των αναφορών που συμπληρώθηκαν από τους κινοπαρατηρητές η Επιτροπή της Κινογκλάς επεξεργάζεται το σχέδιο για το που θα πρέπει να στρέψουν την προσοχή οι κινηματογραφικές μηχανές και για την επίθεση που θα πρέπει να πραγματοποιήσουν σε ένα συγκεκριμένο τομέα της πραγματικότητας που λαμβάνεται σε μια κίνηση αδιάκοπης μεταμόρφωσης. Η δουλειά των κινηματογραφικών μηχανών θυμίζει αυτή των πρακτόρων της ΓΚΕΠΕΟΥ, που δεν γνωρίζουν τι ακριβώς πάνε να συναντήσουν παρόλο που έχουν αναλάβει μια συγκεκριμένη αποστολή να απομονώσουν από τη σύγχυση της ζωής αυτό ή εκείνο το πρόβλημα, αυτή η την άλλη δράση και να φωτίσουν αυτά τα γεγονότα.

α. Ο *Κινόκ*-παρατηρητής εξετάζει με προσοχή το περιβάλλον και τα πρόσωπα που δραστηριοποιούνται, προσπαθώντας να συνδυάσουν μεταξύ τους μεμονωμένα φαινόμενα, με βάση άλλοτε γενικά και άλλοτε ειδικά χαρακτηριστικά. Ο διευθύνων (επιβλέπων) θα προμηθεύει κάθε φορά το θέμα της έρευνας στον *Κινόκ*-παρατηρητή.

β. Ο διευθύνων της λέσχης ή κίνο-εξερευνητής μοιράζει τα θέματα στους παρατηρητές και, στα πρώτα στάδια, βοηθάει τον καθένα ξεχωριστά στη συμπλήρωση ενός καταλόγου των πραγματοποιημένων λήψεων. Όταν ο διευθύνων θα έχει συλλέξει όλους τους καταλόγους θα τους ομαδοποιήσει και θα τακτοποιήσει τα διάφορα δεδομένα που καταγράφηκαν με την μηχανή έως ότου η δομή του θέματος εμφανιστεί σε ικανοποιητικό βαθμό σαφής.

Τα θέματα για τις αρχικές παρατηρήσεις μπορούν σχηματικά να χωρισθούν σε τρεις κατηγορίες:

1. *Παρατήρηση του τόπου* (για παράδειγμα: μια ίζμπα-αναγνωστήριο, ένας συνεταιρισμός).
2. *Παρατήρηση των προσώπων και των αντικειμένων σε κίνηση* (για παράδειγμα: ο πατέρας τους, ένας σκαπανέας, ο ταχυδρόμος, ένα τραμ, κλπ).
3. *Παρατήρηση που βασίζεται σε ένα θέμα ανεξάρτητα από την αναφορά σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο ή τόπο* (για παράδειγμα: το νερό, το ψωμί, τα παπούτσια, γονείς και παιδιά, πόλη και επαρχία, το πιάνο, το ρύζι, κλπ).

Ο διευθύνων του κέντρου θα πρέπει να μάθει τη χρήση της φωτογραφικής μηχανής (και σε ένα δεύτερο στάδιο, της κινηματογραφικής μηχανής) ώστε να μπορεί να φωτογραφίζει τα καιρία δεδομένα της όλης διαδικασίας παρατήρησης και να το χρησιμοποιήσει για την εφημερίδα τοίχου.

Η εφημερίδα τοίχου, *Κινογκλάς*, βγαίνει μία φορά το μήνα ή κάθε δύο εβδομάδες: η λειτουργία της είναι να εικονογραφεί φωτογραφικά τη ζωή στο εργοστάσιο, στο συνεργείο, στο χωριό, να προωθεί συγκεκριμένες εκστρατείες, να καταδεικνύει με τον πιο πλήρη τρόπο την υφιστάμενη ζωή, να πραγματοποιεί προπαγανδιστικό και οργανωτικό έργο. Ο διευθύνων συντονίζει τη δουλειά του με ένα κύτταρο των κόκκινων *Κινόκι* και εξαρτάται κατευθείαν από την Επιτροπή της *Κινογκλάς*.

γ. Η Επιτροπή της *Κινογκλάς* βρίσκεται στην κορυφή της οργάνωσης. Αποτελείται από έναν εκπρόσωπο του κάθε κέντρου των *Κινόκι*-παρατηρητών, έναν εκπρόσωπο των *Κινόκι* που δεν είναι οργανωμένοι και, προσωρινά, τρεις εκπροσώπους των *Κινόκι* παραγωγών ταινιών.

Η Επιτροπή της *Κινογκλάς* στο καθημερινό πρακτικό της έργο στηρίζεται στον τεχνικό μηχανισμό που αποτελείται από το κύτταρο των κόκκινων *Κινόκι*.

Ο κύτταρο των *Κινόκι* θεωρείται, ταυτόχρονα, εκπαιδευτικό κέντρο και κέντρο πιστοποίησης προκειμένου να αποστέλλονται στην παραγωγική εργασία τα μέλη των κέντρων είτε είναι σκαπανείς είτε *Κόμσομολ*⁹.

Όλα τα κέντρα των *Κινόκι-παρατηρητών* θα ενταχθούν, μελλοντικά, στη διαδικασία παραγωγής των νέων σειρών της *Κινογκλάς*.

Αυτοί (οι *Κινόκι*) θα πραγματοποιούν όλα τα κινηθέματα της μελλοντικής μας δραστηριότητας.

Με αυτό το πέρασμα από τη δημιουργία των μεμονωμένων δημιουργών ή μιας ομάδας δημιουργών στην μαζική δημιουργία, είμαστε σίγουροι ότι εμείς μπορούμε Να επισπεύσουμε το ναυάγιο της αστικής καλλιτεχνικής κινηματογραφίας και των ιδιοτήτων της: ο δημιουργός υποκριτής, ο μύθος-σενάριο και τα πολυτελή παιχνίδια που λέγονται σκηνογραφία και σκηνοθέτης-μέγας ιερέας.

3. ΒΑΣΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ

1. Το κινόδραμα είναι το όπιο των λαών.
2. Κάτω οι αθάνατοι θεοί και θεές της οθόνης. Ζήτω οι κοινοί θνητοί, κινηματογραφημένοι μέσα στην πραγματικότητα των καθημερινών τους ασχολιών.
3. Κάτω οι αστικοί μύθοι-σενάρια! Ζήτω η ζωή έτσι όπως είναι.
4. Το κινόδραμα και η θρησκεία είναι θανάσιμα όπλα στα χέρια των καπιταλιστών. Δείχνοντας την δική μας επαναστατική ζωή, εμείς αποσπούμε από τα χέρια του εχθρού αυτά τα όπλα.
5. Το σύγχρονο κινόδραμα είναι ένα απομεινάρι του παλιού κόσμου. Είναι μια προσπάθεια να υποχρεωθεί η δική μας επαναστατική πραγματικότητα να ακολουθήσει τις αστικές φόρμες (έκφρασης).
6. Κάτω η σκηνοθεσία της καθημερινής ζωής: κινηματογραφήστε μας στην πράξη, για αυτό που είμαστε.
7. Το σενάριο είναι ένας μύθος που οι λογοτέχνες εφευρίσκουν για λογαριασμό μας. Εμείς ζούμε τη ζωή μας χωρίς να την υποβάλλουμε στις επινοήσεις του καθένα.

⁹ Κομμουνιστική νεολαία.

8. Στην πραγματικότητα ο καθένας κάνει τη δουλειά του χωρίς να παρεμποδίζει τη δουλειά των άλλων. Η δουλειά των κινηματογραφιστών θα πρέπει να περιορίζεται στο να μας κινηματογραφεί χωρίς να εμποδίζει τη δουλειά μας.

9. Ζήτω η *Κινογκλάς* της προλεταριακής επανάστασης.

4. ΟΙ ΚΙΝΟΚΙ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

Στο χώρο της καλλιτεχνικής κινηματογραφίας κυριαρχεί η πεποίθηση σύμφωνα με την οποία το μοντάζ συνίσταται στην συγκόλληση των μεμονωμένων σκηνών υπηρετώντας ένα σενάριο που έχει λίγο πολύ επεξεργαστεί από πριν ο σκηνοθέτης.

Οι *Κινόκι* που δίνουν στο μοντάζ μια εντελώς διαφορετική σημασία, το αντιλαμβάνονται ως την *οργάνωση του ορατού κόσμου*.

Οι *Κινόκι* διακρίνουν το μοντάζ σε:

1. *Το μοντάζ κατά τη διάρκεια της πράξης της παρατήρησης*: προσανατολισμός με γυμνό μάτι σε ένα οποιοδήποτε τόπο σε μια οποιαδήποτε στιγμή.

2. *Το μοντάζ μετά την παρατήρηση*: νοητική οργάνωση των παρατηρηθέντων φαινομένων σε σχέση με τη μια ή την άλλη κατεύθυνση που τα χαρακτηρίζει.

3. *Το μοντάζ κατά τη διάρκεια των λήψεων*: προσανατολισμός του ματιού εξοπλισμένου με την κάμερα στον τόπο που επιθεωρήθηκε στο σημείο 1. Προσαρμογή στις συνθήκες γυρίσματος ελαφρώς διαφοροποιημένες.

4. *Το μοντάζ μετά τις λήψεις*: πρώτη στοιχειώδης οργάνωση του κινηματογραφημένου υλικού που να υπηρετεί κάποιους βασικούς δείκτες. Αναζήτηση των κομματιών του μοντάζ που λείπουν.

5. *Η πρώτη ματιά (καθορισμός των κομματιών του μοντάζ)*: αστραπιαίος προσανατολισμός στο εσωτερικό των οπτικών πεδίων για τη συλλογή των απαραίτητων κάδρων σύνδεσης. Μεγιστοποίηση της προσοχής. Στρατιωτικός νόμος: γρήγορη ματιά, ταχύτητα, ρυθμός

6. *Το οριστικό μοντάζ*: ανάδειξη των μικρότερων και κρυφών θεμάτων. Επανοργάνωση όλου του υλικού με σκοπό την καλύτερη σειρά διαδοχής των πλάνων. Ανάδειξη του πυρήνα του κινηθέματος. Ομαδοποίηση των όμοιων καταστάσεων και, τέλος, ποσοτικός υπολογισμός του ομάδων του μοντάζ.

Όταν οι συνθήκες δεν επιτρέπουν μια πρωτότερη παρατήρηση - όπως, για παράδειγμα στην περίπτωση όπου η κινηματογραφική μηχανή διεξάγει μια παρακολούθηση ή

κινηματογραφεί ζωντανά (επ' αυτοφώρω) - παρακάμπτονται τα δύο πρώτα σημεία και εφαρμόζονται τα 3 και 5.

Για τις μικρού μήκους σκηνές ή στην περίπτωση ιδιαίτερα γρήγορων λήψεων είναι δυνατός ο συνδυασμός περισσότερων σημείων μεταξύ τους.

5. ΟΙ ΚΙΝΟΚΙ ΚΑΙ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε στο σενάριο. Θα ήταν αρκετό να το τοποθετήσουμε υπεράνω του συστήματος του μοντάζ όπως το ορίσαμε πριν για να ακυρώσουμε, με τη μία, το ίδιο το μοντάζ. Το μοντάζ και η οργάνωση του υλικού είναι αυτά που δομούν τις ταινίες μας και όχι. Όπως συμβαίνει στο κινόδραμα, η πένα κάποιου συγγραφέα.

Αυτό σημαίνει ότι εμείς εργαζόμαστε όλη την μέρα, χωρίς ιδέες και πλάνα;

Το αντίθετο.

Αν το προβλεπόμενο σχέδιό μας μπορεί να συγκριθεί με το σχέδιο μιας επιτροπής διερεύνησης που της ανατέθηκε η επιθεώρηση των ξενώνων των ανέργων, το σενάριο, αντίθετα, θα μπορεί να συγκριθεί με μια αφήγηση πάνω στην επιθεώρηση, που γράφεται πριν από την πραγματοποίηση της επιθεώρησης καθαυτής.

Με ποιο τρόπο, επομένως, συμπεριφέρεται το κινόδραμα, και με ποιό οι *Κινοκί*;

Οι Κινοκί πραγματοποιούν το κινोधέμα τους με βάση τα συγκεκριμένα κινοντοκουμένα που σχετίζονται με την έρευνα. Οι σκηνοθέτες των κινोधράματος, αντίθετα, αφού θα συνθέσουν ένα σενάριο, θα προσθέσουν κάποια κινηματογραφικά διακοσμητικά, δύο φιλιά, τρία δάκρια, ένα φόνο, σύννεφα στο φεγγαρόφωτο και κανένα περιστέρι. Στο φινάλε θα εμφανίσουν και μια επιγραφή: «Ζήτω! ...» και θα κλείσουν με την *Διεθνή*.

Με μικρές παραλλαγές τα κινोधράματα της *agitation* είναι φτιαγμένα με αυτόν τον τρόπο.

Όταν μια ταινία κλείνει με την *Διεθνή* η λογοκρισία, κατά κανόνα, την αφήνει να περάσει, χωρίς να ενδιαφέρεται για την αμηχανία που θα δοκιμάσει ο θεατής όταν ακούει τον ύμνο του προλεταριάτου σε ένα τόσο αστικό περιβάλλον.

Το σενάριο είναι επινοήση ενός ανθρώπου ή μιας ομάδας ανθρώπων, είναι η επιθυμία μετατροπής της αφήγησης σε ταινία. Εμείς δεν λέμε ότι πρόκειται για μια εγκληματική επιθυμία: αλλά η παρουσίαση ενός τέτοιου έργου σαν ουσιαστικό καθήκον του κινηματογράφου, το θάψιμο των πραγματικών κινोधμάτων για να επιβιώσουν αυτές οι κινοιστοριούλες, η σπατάλη όλων των καταπληκτικών

δυνατοτήτων της κινηματογραφικής μηχανής στο όνομα της λατρείας του κινodrάματος, αυτό δεν μπορούμε να το κατανοήσουμε, ούτε να το ανεχθούμε.

Εμείς δεν μπήκαμε να δουλέψουμε στον κινηματογράφο με την προοπτική να τροφοδοτήσουμε με διηγήματα άνδρες και γυναίκες που βυθίζονται στις αναπαυτικές πολυθρόνες των καλύτερων αιθουσών μας.

Και αν πολεμάμε το κινodrαμα δεν το κάνουμε βέβαια για να διασκεδάσουμε τις μάζες των εργαζομένων με νέα παιχνιδάκια και να θαμπώσουμε τη συνείδησή τους.

Υπηρετούμε μια συγκεκριμένη τάξη, την τάξη των εργατών και των αγροτών, που δεν έχει ακόμα μπλεχτεί στα δίχτυα του κινodrάματος.

Στόχος μας είναι να παρουσιάσουμε τον κόσμο έτσι όπως είναι, να φανερώσουμε, στους εργαζόμενους, την αστική δομή αυτού του κόσμου.

Στόχος μας είναι να κάνουμε τους εργαζόμενους να αποκτήσουν συνείδηση των φαινομένων που τους αφορούν και τους περιβάλλουν. Θέλουμε να δώσουμε, στον καθένα που δουλεύει το αλέτρι ή στον πάγκο του εργοστασίου, τη δυνατότητα να βλέπει τους αδελφούς του να εργάζονται, την ίδια στιγμή, σε διάφορα μέρη του κόσμου, και να βλέπει μαζί τους, ποιοί είναι οι εχθροί και οι εκμεταλλευτές τους.

Κάνουμε τα πρώτα μας βήματα στον κινηματογράφο: ακριβώς γι' αυτό ονομαζόμαστε Κινόκι. Ο σημερινός κινηματογράφος, νοούμενος ως μια εμπορική δραστηριότητα ή ως ένας τομέας της τέχνης, δεν έχει τίποτα κοινό με τον δικό μας.

Ακόμα και σε τεχνικό επίπεδο η σχέση μας με αυτό που ονομάζεται «καλλιτεχνικός κινηματογράφος» είναι εντελώς επιφανειακή: η εκτέλεση των καθηκόντων που θέσαμε στους εαυτούς μας απαιτεί και μια διαφορετική αντίληψη της τεχνικής. Δεν χρειαζόμαστε καθόλου σπουδαίες σπουδές, μεγαλειώδη σκηνικά και ακόμα λιγότερο «μεγαλειώδεις» σκηνοθέτες, «μεγάλους» ηθοποιούς και αισθησιακές ντίβες.

Αντίθετα έχουμε απόλυτη ανάγκη από:

1. Γρήγορα μέσα μεταφοράς
2. Φιλμ υψηλής ευαισθησίας.
3. Μικρές μηχανές χειρός, ελαφρές.
4. Συσκευές φωτισμού, επίσης ελαφρές.
5. Μια *equipe* (ομάδα) από ταχύτατους κίνο-ρεπόρτερ.
6. Ένα στρατό *Κινόκι-παρατηρητές*

Στην οργάνωσή μας περιλαμβάνονται:

1. Οι *Κινόκι-παρατηρητές*

2. Οι *Κινόκι-οπερατέρ*
3. Οι *Κινόκι-κατασκευαστές*
4. Οι *Κινόκι-μοντέρ* (άνδρες και γυναίκες)
5. Οι *Κινόκι-τεχνικοί εργαστηρίου*

Διαδίδουμε τις μεθόδους μας στους *κόσμομολ* και τους σκαπανείς και εμπιστευόμαστε την επιστήμη και θεωρητική μας κουλτούρα στα σίγουρα χέρια της εργατικής νεολαίας που μεγαλώνει.

Μπορούμε να διαβεβαιώσουμε τους αξιότιμους σκηνοθέτες (ακόμα κι αυτούς που δεν είναι) ότι η κινεοεπανάσταση μόλις άρχισε.

Θα αντισταθούμε σθεναρά, χωρίς να εγκαταλείψουμε καμία θέση έως ότου η εργατική νεολαία δεν θα μας δώσει δυνατά το χέρι, και, από εκείνη τη στιγμή, περνώντας πάνω από το πτώμα της καλλιτεχνικής και αστικής κινηματογραφίας, θα προχωρήσουμε μαζί προς ένα νέο κινηματογράφο της χώρας μας και ολόκληρου του κόσμου: προς τον Οκτώβρη.

Σχόλιο, μετάφραση: Ειρήνη Στάθη, 2003.