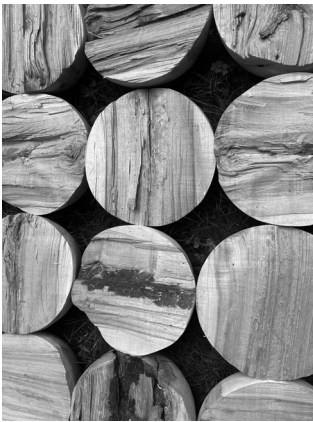


SZABÓ ELEMÉR

MEGFELELŐ KÖZELSÉG

Jean Rouch *Az örület urai* című etnográfiai filmjének értelmezése



**...a valósággal szemben
kialakított provokatív
viszony a Rouch-féle
cinéma vérité
alapotívuma...**

16

Bevezetés

■ Jelen tanulmány a modern etnográfiai filmzés történetének legendás francia alkotójával, Jean Rouchsal és az ő egyik központi jelentőségű alkotásával, *Az örület urai* című, Afrikában forgatott dokumentumfilmjével foglalkozik. Tanulmányomban először röviden szólok a rendezőről, filmjeiről, elméleti és módszertani újításairól, a francia etnográfus-filmrendezőnek az etnográfiai filmtörténetben betöltött szerepéről. Ezt követően rátérek *Az örület urai* című film szoros elemzésére, mely egyértelműen 'kultuszfilm' mind a mozgókép, mind az antropológia számára – ahogy azt Marc Piauxt afrikanista antropológus és filmkészítő állította.¹ Elemzésem igyekszik felhasználni a vonatkozó etnográfiai, posztkoloniális, filmelméleti, esztétikai megközelítéseket egyaránt. A filmről született, manapság „mainstreamnek” számító posztkoloniális olvasatok értelmezése után, revideálva a klasszikus etnográfia eredményeit és eszköztárát, megvizsgálom, hogy mit állít *Az örület urai*ban bemutatott vallási jelenségről az írott etnográfia. A film etnográfiai körülírása izgalmas adalékokkal fog szolgálni, melyek segítségével értelmezésem a rendezői poétika megrajzolásán túl arra is rá fog mutatni, hogy a film szokványos poszt- és antikoloniális olvasatainak melyek a korlátai.

A francia Jean Rouch (1917, Párizs – 2004, Niger) a fekete és a modernizálódó Afrika etnográfusa, az afrikai mozi úttörője. Rouch rendezői pályája az etnográfiai film történetében

alapvető fontossággal bír. Az ő filmtörténeti szerepe példázza leginkább azt az interdiszciplinaritást, amely az etnográfiai filmet övezi. Rouch ugyanis egyszerre fontos szerzője a kulturális antropológiának (vizuális antropológiának), az etnográfiai filmtörténetnek, és egyszerre előkelő helyen jegyzett filmrendezője a francia új hullám filmtörténeti korstúlusának, ezáltal az egyetemes filmművészet történetének. Rouch öröksége ennek fényében inter- és multidiszciplináris keretek között közelíthető meg: életművét a dokumentumfilm-történet, a (film)művészettörténet és az etnográfia egyaránt vizsgálja, akár csak a media studies, a postcolonial studies és az afrikánisztika.

Az európai filmesztétika Rouch nevéhez köti a cinéma vérité filmstílus 'fel-találását', amelyet elsődlegesen technikai és stílári alapon közelítenek meg: rugalmas, improvizatív kamerakezeléssel, sűrű 'feed-back'-kel és interjútechnikával jellemzik. Ugyanakkor Rouch számára a cinéma vérité nem (csak) egy stílus: benne a rendező sajátos ars poeticájára ismerhetünk rá, aki úgy tekint a 'film-igazság'-ra, mint amely nem csupán tükrözi a valóságot, hanem egy új társadalmi valóságot képes létrehozni. Más szóval a film egyszerre reprezentál valami valóságosat, és egyszerre át is alakítja a valóságot. James Clifford, a posztmodern antropológia képviselője szerint Rouch kamerája egyfajta katalizátorként működik: megpróbál a filmen kívüli valóságra hatni, annak érdekében, hogy új minőségek, tartalmak jelenjenek meg, a szereplők egy önreflexiós folyamatban újfajta tudásra, attitűdökre tegyenek szert.² A cinéma vérité szemléletét és módszereit érdemes e ponton a posztmodern antropológiával párhuzamba állítani. A párhuzam alapja az a posztmodern reflexió, melynek értelmében „az antropológus nemcsak gyűjti, hanem ottlétével teremti is az adatokat a kultúrák közötti találkozás során, [...] folyamatosan hozza létre és módosítja a másság és a saját meghatározásait. [...] Az antropológus szemlélete része az interpretációnak.”³ Rouch egy alkalommal így fogalmaz: „Megtanultam a Dogonoknál, hogy a történetek főszereplője nem Isten, aki a rendet képviseli, hanem Isten ellensége, a Sápadt Róka, a rendetlenség démona. Ezért filmkészítés közben hajlamos vagyok a terepet, amit filmezek, valóban Isten művének, kamerám jelenlétét pedig tűrhetetlen rendetlenségnek tekinteni. Ez a tűrhetetlen rendetlenség válik kreatív mozzanattá.... kamera jelenlétében olyan dolgok történhetnek meg, amelyek nélküle sohasem.”⁴ Rouch hisz a fantázia és a játék kreatív energiáiban, transzformatív erejében, és ezt az energiát, erőt igyekszik belecsatornázni a filmjeibe úgy, hogy a kamera a valóságban rejlő lehetőségek felszabadításának eszközévé váljék. Ez a valósággal szemben kialakított provokatív viszony a Rouch-féle cinéma vérité alapmotívuma. Rouch etnográfiai filmes életművének e sajátos vonása komoly kihívást jelent a néprajztudomány számára, hiszen a klasszikus etnográfia nézőpontjából ugyancsak megkérdőjelezhető annak létjogosultsága, ahogyan Rouch a kamerájával beleavatkozik a lokális kultúrába, provokálja, faggatja, sőt átalakítja azt jelenlétével.⁵

Rouch időnként szinte „mitizálja” a kamerát, meglátása szerint például a kamerája egy transzba esés lefilmezésekor maga is katalizálja a transzot. „Úgy is hívja ezeket a szituációkat, hogy film-transz (ciné-transe): a kamera nemcsak rögzíti a megszállott állapotát, hanem jelenlétével és mozgásával ki is váltja, fokozza azt. A film alanyaival való együtt mozgás Rouch módszerének alapeleme.”⁶ Film-transz elméletében a kamera keresőjét egy olyan sámánisztikus eszköznek tekinti, amelynek segítségével ő is transzba esik, miközben valamely afrikai istenségről és transzba esett afrikaiakról készít portréfilmet.⁷

Rouch további védjegye a feed-back technika, az a reflexív filmforma, mikor a film elkészülte után a film szereplői visszanézik és értékelik a filmet, ráadásul a filmre vonatkozó olvasataik belekerülnek a filmbe.⁸ Ez a filmforma, melyet tulajdonképpen Rouch honosít meg a filmtörténelemben, jelzi azt a szándékát, hogy a szerzőséget megossza filmes és filmezett között, annak a felismerésnek a fényében, hogy az éppen szereplő kultúra képviselőinek a filmmel kapcsolatban jogaik is vannak. Ez a reflexív filmforma az előítéletes megközelítések kiszűrésének egyik lehetősége is – mivel a szereplők filmre vonatkozó olvasatait a filmbe komponálja, így filmjeinek sokszor nincs „végső” olvasata. Rouch az antropológiai filmre úgy tekint, mint egy olyan reprezentációs eszközre, amelyet, más erőforrásokhoz hasonlóan, a méltányosság és igazságosság elve mentén szintén meg kell osztani a másikkal, akit megjelenít. Etnográfiai munkájának vezényszava a ‘shared anthropology’, a bemutatott „másik” kultúra képviselőivel megosztott antropológia.⁹

Terjedelmes életműve több mint száz filmből áll. Rouch filmjeit a stílusjegyek alapján általában az alábbi kategóriákba sorolják: a „tisza” etnográfiai film, a fikciót és a dokumentarista jelleget ötvöző, ún. etnofikció, illetve az abszurd szürrealizmusba hajló tiszta fikció.¹⁰ E kategóriák mérvadóak Rouch filmformáinak, stílárius különbségeinek leírásában, ugyanakkor nincsenek tekintettel arra az egységes rendezői vonalvezetésre, amelyre felfűzhetők az említett, egymástól elkülönítve kezelt filmformák. Valójában Rouch filmes módszerei, kevert műfaji motívumai át- meg átjárják a darabokat, egymást is kontextualizálják. Magam egy geopolitikailag tagolt, a korabeli gyarmati rendszer erőviszonyai által áthatott térbe helyezném el ezeket a kategóriákat, amelyek összekapcsolhatók, ha tekintetbe vesszük a filmnyelvnek a szociokulturális kontextushoz alkalmazkodó megválasztását. Az életmű a geopolitikai centrum és periféria között feszül, Párizs és az afrikai dognok földje között: míg Rouch talán legismertebb filmje, az *Egy nyár krónikája* a centrumban, a „párizsi törzsről” készült, addig számos filmje vezet a távoli Száheli-övezet kietlen fennsíkjaira. Az *Örület urai* című film az említett geopolitikai térben valahol középen helyezkedik el, a gyarmati nagyváros vonatkozásában áll, elemzése ezért is sugározhat ki mindkét irányba (Párizs, Afrika) az életművön belül.

***Az örület urai* – cselekmény, dramaturgia, narráció**

■ A film a nigeri songhai népcsoport körében kialakult szekta, a hauka megszállottság-kultuszával foglalkozik. Cselekménye Accrában játszódik, Aranypart (mai Ghána) koloniális fővárosában, illetve a város határán kívül, annak környékén. A film 1955-ben készült, az ország Angliától való függetlenné válásának előestéjén. A film szereplői szezonális migráns munkavállalók, akik mintegy 1000 km-t migráltak a francia Nigerből, a Száheli-övezet sivatagos területéről déli irányba, átlépve a francia–angol fennhatóság határát, hogy a gazdaságilag dinamikusan fejlődő partvidéki nagyvárosokban megélhetést keressenek. Ők nem mások, mint a Rouch által oly sokat kutatott songhaiok, akik munkamigrációja és hitvilága Rouch etnográfiai kutatásainak és filmjeinek egyik központi témakörét jelenti.¹¹

A film bevezető szekvenciája Accra zajos utcáit mutatja be, ahol marginális urbánus foglalkozásokat űző afrikaiakat látunk, üvegmosókat, dokkmunkásokat, szűnyogirtókat, csempészeket. Az utcán felvonulnak keresztény vallási közös-

séggként 'Jézus nővérei', de magasabb tarifáért „testületileg” tüntető accrai prosztituáltakat is láthatunk. Majd a film főszereplői kiválnak e színes zűrzavarból, e gyors vágásokkal érzékeltetett kavalkádból, hogy egy furgonnal elutazzanak a városból egy titkos szertartás, a haukaritus helyszínére. A haukapap, a kultuszt vezető vallási specialista kakaófarmjára tartanak.

Itt először rituálisan beavatnak egy jelöltet a szektába, majd a pap állatáldozatokat mutat be néhány vezeklő „bűnbocsánatára”. Ezután a rítus megszállottsági fejezete következik, melynek során a hauka szellemei megszállnak egyes beavatott résztvevőket. Az európai nézők számára provokatív fordulatként e szellemek a gyarmati hatalom klasszikus figuráit „tesztelik meg”, a koloniális társadalmi berendezkedés jellemző karaktereiként lépnek színre. A transzba esett parádézó „megszállottak” ilyen módon például a katonai és adminisztratív elit tagjainak szerepében találják magukat, a generálist, a főhadnagyot, a kormányzót és a kormányzói palota őreit „játsszák el”, a „gonosz polgármestert”, avagy Madame Salmát, aki egy francia tisztviselő fekete felesége volt eredetileg a 19. század végén. De szellem képében megjelennek a technicizált világ képviselői is, a kamionsofőr, a mozdonyvezető, és a sort folytathatnánk. A rituálé helyszíne egy tisztás, ahol különböző szakrális objektumok találhatóak: egy oltár, egy kifestett termesztár, amely a kormányzó palotáját szimbolizálja,¹² továbbá a kormányzó bajszos, napszemüveges, kardot viselő, fából készült kis szobra. A rítus során szakrális kontextusba kerülnek olyan gyarmati fegyveres erőkhöz kapcsolható tárgyak, mint a síp, a puská, a parafa kalap, a piros vállszalag és az angol nemzeti lobogó, a Union Jack, amelyet egy színes, mintás drapéria helyettesít. A film és a rítus csúcspontján levágnak, megfőznek és megesznek egy kutyát, isszák a vérét, pusztá kézzel nyúlnak a forró kondérba a húscsapatokért.

A film végén a keretes szerkezetnek megfelelően ismét Accrában vagyunk, ahol a rítus másnapján szemrevételezhetjük a film szereplőit immár hétköznapi szerepeikben, árokásás közben, avagy a forgalmat irányító rendőrként. E szereplők a hauka által mintegy a civilizációs ártalmaktól megtisztulva, boldogan és elégedetten térnek vissza a gyarmati főváros hétköznapijaiba. A szekta tagjainak mosolygó, tiszta tekintetét látjuk.¹³ Közben halljuk Rouch narrációját, konklúzióját: „Ezek a boldog emberek gyógyírt találtak mentális problémáikra, megtalálták annak módját, hogyan küzdjenek meg a mi ellenséges társadalmunkkal.” A filmképen feltűnik a helyi pszichiátria intézete, a „Mental Hospital” épülete, ami előtt állva mosolyognak a szereplők, mivel úgymond nekik arra nincs szükségük.

A film szerkezetében tehát felismerhető egy tudatosan hagyományos narratív forma, a 'kimenekülés, gyógyulás, visszatérés' hármasságának megfeleltethető klasszikus expozíció, csúcspont és lezárás.¹⁴ Úgy vélem, Rouch tudatosan választja ezt a szerkezetet filmjéhez, de nem pusztán a klasszikus dramaturgia filmművészeti hagyománya miatt, hiszen ő a francia új hullám kimagasló rendezőgyénisége is, amely köztudott, hogy leszámol 'a papa mozijának' klasszikus formáival. A hagyományos formaválasztást inkább a nem hagyományos témaválasztással lehet összefüggésbe hozni: Rouch a nem mindennapi tartalmi mondandót klasszikus filmszerkezettel ellensúlyozza.¹⁵

A klasszikus filmformát erősíti a narráció is, magát a rendezőt halljuk, mint a hagyományos etnográfiai filmek 'mindentudó' narrátorát, aki folyamatosan értelmezi számunkra a látottakat. *Az örület urai* formailag tehát klasszikusnak látszik, tematikailag ugyanakkor semmiképp sem a klasszikus etnográfia intenciói

érvényesülnek benne, hiszen – ahogy a bevezető kommentár tudósításából kiderül – egy kulturális innovációval, az afrikai nagyváros új, „nagy kalandjával” állunk szemben, és nem egy tradíció megörökítésével.¹⁶

Rouch a filmet színes celluloidra forgatta a haukapap közvetlen felkérésére: a filmezés ötlete, szituációja tehát a helyi közösség irányából szerveződik. Megjegyzendő, hogy az operatőr-rendező Rouch technikailag nem tudott egy percnél többet rögzíteni egy beállításban. Technikai értelemben is egy „montázsfilmről” van szó tehát, melynek hossza kevesebb mint 30 perc. A lehetőségekhez képest így is rendkívül tudatos szerkesztés született.

A filmben hallhatjuk a szellemek megidőzésében szerepet játszó dallamokat, és egy pillanatra láthatjuk is az egyhúros hangszert a zenész kezében. Ez a mozzanat felidézi Rouch film-transz elméletét. Rouch a megszállottsági rítusokat bemutató filmjei kapcsán önmagát a szertartás zenészéhez hasonlítja, úgy, hogy az ő „hangszere” a kamera, és az is generálja az előadást.¹⁷ Rouch nem pusztán megfigyel, hanem a kamerával részt vesz a rítusban, a felvételek stílusa bármennyire is a megfigyelő film kategóriáját hívja elő a filmesztétákból. Az operatőr is legalább akkora transzba esik a keresőn keresztül, mint az afrikai zenész, állítja Rouch.¹⁸ Ezekben a filmekben Rouch hosszabb beállításokban mutatja a zenélést, az egyhúros hangszeres játékot is. Jelen esetben erről azért nincsen szó, mert a rendező tudatosan más témát és filmformát választ. Itt nem a transz folyamata az elsődleges téma; azt más filmjeiben precízen bemutatja annak minden fázisában (körtánc, végtagok rángása, felakadt szem, habzó száj). Itt a szertartás tartalmi szelekción megy át, a tudatos vágás és a „csúcsra járatott” szerkesztés biztosítja a kulturális találkozás „extázisát” Rouch számára, melyet saját narrációjának vokális kódja is kifejezésre juttat.

A keretes szerkezetbe feszülő rítus dramaturgiai ívét egy éles párhuzamos vágás szakítja meg talányosan, melyet most hosszabban elemzek, és amely kiemelt jelentőséggel bír a film társadalmi recepciójának kontextusában is. A rendező a rítus bemutatásának folyamatába egy érdekes képsort vág be, az értelmezést befolyásoló párhuzamot teremtve. Amikor a rítus helyszínén a szertartás vezetője a kormányzó szobrának fején széttör egy tojást, felhangzik a narrátor „költői kérdése”: miért pont tojás? Rouch nemcsak megválaszolja ezt a kérdést, narrálva a látnivalókat, hanem meg is mutatja a lehetséges választ az Accra utcáin játszódó felvételek segítségével. Egy éles vágást követően katonai parádét, díszszemlét látunk a fővárosban, és magát a kormányzót tollforgós sisakjával. Ezt a strucctollas fejdíszet imitálja a tojás használata a narráció szerint. Ez az asszociáció nem nélkülözi a szürreális esztétika humorát. E „mimetikus asszociáció” szerves része a szertartásrendnek, a szobor lábánál lévő műanyag lovacskához hasonlóan, amely szintén katonai felszerelés mimetikus leképződését képviseli. A katonai felvonulást bemutató képsor totálképei, a kormányzót „lenéző”, felső kameraállásból fényképezett beállítások kapcsán Sarah Cooper azt emeli ki filmelemzésében, hogy ezek a formai megoldások reflexív módon a rendező saját pozícióját fejezik ki.¹⁹ Eltávolodik a saját kultúrától, és „megfelelő közelségbe” kerül a másik kultúrához, mely utóbbit a rítust rögzítő valóban közeli, mondhatni „bensőséges plánok” megválasztása fejezi ki. Cathrine Russel szerint ez a tojás-sisak párhuzam annyira „csikorgóan” szürreális, hogy Rouch itt a szürrealizmust ajánlja európai nézőinek a haukával kapcsolatban.²⁰

A bemutatott katonai szemlét is egyfajta „rituálénak” foghatjuk fel, mint ahogy a film fő témája is egy másik rituálé. Ez esetben a vertovi szeriális mon-

tázst fedezhetjük fel a filmrészlettel kapcsolatosan. A rituálék szériáján túl ezt erősítheti az erőszakszervezet képeinek és a rítus erőszakos jeleneteinek asszociatív kapcsolata is – mondhatni „kultúrák szériái” jelennek meg egymás mellé rendelve. A narráció ugyanakkor úgy kapcsolja vissza a rítushoz az elemzett epizódot, hogy miközben a katonai felvonulás afrikai nézőit mutatja a kép, azt halljuk Rouchtól, hogy a tömegben haukatáncosok figyelik modelljeiket. Ezek után látjuk majd a modellek „megelevenedését” a szertartáson. Így a néző elfogadja a felajánlott magyarázó, kauzális folyamatvágás koncepcióját, eltekintve attól is, hogy az epizód durván megbontja a szertartás menetét. A végső szerkezet kialakításában fontos szerepet játszott a film első fogadtatása is.

A film recepciója

■ Az 1955-ben még fenálló gyarmati adminisztráció a filmet betiltotta, de az angol közigazgatás érveitől eltérő okból tiltakoztak ellene a párizsi vetítésen afrikai értelmiségiek, francia társadalomtudósok, köztük Rouch mentora is, Marcel Griaule, Franciaország akkortájt vezető antropológusa.²¹ Az elmúlt fél évszázadban viszont érdekes módon a filmes szakma rehabilitálta a filmet, annak jelentése és jelentősége is módosult. Sőt a szakma körein túl is „kultuszfilmmé” vált, saját honlappal bír (www.maitres-fous.net). Olyan neves filozófusok, mint a posztstrukturalista Deleuze a kétkötetes filmelméleti könyvében vagy a posztmodern Baudrillard *A rossz transzparenciája* című híres munkájában hivatkoznak erre a filmre.²² Deleuze a cinéma vérité eklatáns példájaként tekint *Az örület uraira*, amely „lerombolt minden igazság-modellt, hogy igazság-alkotóvá, igazság-termelővé válhasson: nem az igazság filmje lesz, hanem a film igazsága”.²³

Nem lényegtelen továbbá jelen tanulmány szempontjából az sem, hogy az antikoloniális mozgalom egyik hivatkozási pontja, szellemi bástyája lett, mint a gyarmati elnyomás kiváló filmes reprezentációja Afrikában. Ma már az afrikai egyetemek oktatási anyaga.²⁴

Részletesen visszatérve a film közvetlen fogadtatására, a film első nyilvános vetítése Párizsban hatalmas botrányt kavart, Rouch kollégái a Musée de L’Homme-ban a nyersanyag megsemmisítését követelték, elsősorban arra hivatkozva, hogy a film a kutyaevő, primitív feketék rassziszta képzetét erősíti. Sőt Roucht magát is rasszistának titulálták.²⁵ Az angol gyarmati adminisztráció betiltotta a film vetítését Aranyparton azon az alapon, hogy Aranypart kormányzóját, az angol korona helytartóját, a királynő reprezentánsát, közvetve Anglia királynőjét alázza meg szimbolikusan, illetve az egész gyarmati rendszert kigúnyolja/karikírozza.²⁶ A kritika szerint a hauka szekta a filmben bemutatott jelenetben a kormányzó személyét többek között az őt ábrázoló szobor fején széttört tojással gyalázza meg szimbolikusan, teszi nevétség tárgyává. Maguk a haukatagok tagadták a rítus bármiféle politikai célzatosságát, avagy parodisztikus felhangját.²⁷ A film mindenesetre számos társadalmi kör, afrikai értelmiségiek, állatvédők heves tiltakozását váltotta ki. A film e korai fogadtatásának recepciótörténetében érdekes az, hogy a vita kerülni látszott a filmes reprezentáció kérdéseit, és zömében a bemutatott jelenséggel volt kapcsolatos.

A film utóélete ezzel szemben igen sikeres. Jelentős számú pszichológiai, szociológiai, posztkoloniális tanulmány hivatkozik a filmre említés szintjén, a kulturális idegenség, ütközés, ‘inkommenzurabilitás’ általánosan elfogadott

filmreceptióját erősítve. Jean Baudrillard például *A rossz transzparenciájában* a kibékíthetetlen radikális másság leírásában idézi fel Rouch filmjét. „Minden más kultúra vendégszerető, elképesztő felszívó képességgel. [...] Míg mi a másoknak az elejtése és követése között ingadozunk, a ragadozás és az eszmei elismerés között, a többi kultúra megőrzi annak lehetőségét, hogy saját játékszabályába illesztve hasznosítsa azt, ami máshonnan, akár a mi nyugati világunkból érkezik. [...] És anélkül hasznosítják, hogy veszély fenyegetné kódjukat vagy az alapvető berendezkedésüket. Pontosan azért, mert nem valami egyetemes törvény illúziója élteti őket, nem váltak olyan esendőkké, amilyenek mi vagyunk, örökösen arra intve, hogy magunkévá tegyük a törvényt, legyünk önmagunk tetteink, hajlamaink és örömeink forrásai.”²⁸ A primitív kultúrák Baudrillard szerint nem vesződnek olyan célkitűzéssel, mint önmagukkal azonosnak maradni, „hiszen minden a Másiktól ered”. Rouch szereplői Baudrillard olvasatában „elnyugatiasodott primitívek: mind kannibál, s gyilkos vendégszeretettel fogadja azokat az értékeket, amelyeket soha nem fog a magáénak vallani”.²⁹ Ennek a vendégszeretetnek a formája szerinte nem megbékülés, hanem kihívás, ahol az említett „kannibálforma: integrál, elnyel, utánoz, fölfal”.³⁰

Maga Rouch igen sokat tett a kritizált filmje rehabilitációjáért. Ez a stratégia kitapintható a botrányos párizsi vetítés után született filmes narrációban, mely utólag lett a film képei alá szerkesztve. Ebben a narrációban Rouch azt tudatosítja a nézőben, hogy ha bármi sokkolót, megdöbbentőt lát, az nem más, mint a songhaioknak a mi „mechanikus civilizációkra” adott reflexiója, kompenzációja.³¹ Rouch a filmvégi kommentárban a következő konklúziót vonja le, idézem: „Ezek a boldog emberek gyógyírt találtak mentális problémáikra, megtalálták annak módját, hogyan küzdjenek meg a mi ellenséges társadalmunkkal.” A filmbéli narrációban a hangsúly ugyanakkor elsősorban a „mechanikus”, technicizált városi civilizáció és a csendes szavannák falvainak törzsi társadalma közötti ellentét van, a haukarítus úgy tételeződik mint a városból való kimeneküléssel egybekötött terápia a mechanikus világ ártalmaira. Érdekes megfigyelni, hogyan tolódik el Rouchnál az évek során az interpretáció hangsúlya a gyarmatosítottak és gyarmatosítók közötti oppozíció irányába. Rouch az afrikai modern nagyváros által okozott személyes mentális problémakezelés felől elmozdul a gyarmati rendszer elleni csoportterápia magyarázata felé. Henley közli Rouch évtizedekkel később született kommentárjait, amelyekben Rouch egyre inkább úgy közelíti meg a filmben megjelenített haukarítust mint magának a gyarmati rendszernek az öntudatlan, implicit forradalmi kritikáját.³²

A posztkoloniális tanulmányok filmreceptiója a maga során felfedezte és zászlajára tűzte ezt a filmet, lévén, hogy alapvetőnek és figyelemre méltónak tartotta a benne feltételezett elnyomásellenes gesztust. *Az őrület urai* úgy vonult be ezáltal a posztkoloniális indíttatású filmtörténetbe, mint az antikoloniális paródia, mimikri klasszikus mintapéldánya.³³ A posztkoloniális mimikristúdiumok szerint ugyanakkor a mimikri meg is erősítheti a hatalmi viszonyokat. Vannak olyan posztkoloniális olvasatok, amelyek a haukakultusznak nem a parodisztikus jellegét emelik ki, hanem – szintén a gyarmatosító–gyarmatosított politikai oppozíción belül maradván – úgy értelmezik a rítust mint a belsővé tett tisztelet kifejeződését a fehér, gyarmati hegemon hatalom felé. A hegemonia interiorizált tiszteletének tézise Frantz Fanon *Fekete bőr – fehér maszkok* című nagy hatású tanulmánykötete nyomán született, amely a „belső gyarmatosításról”, a gyarmatosított psziché problémáiról ír. A filmben előforduló mimikri mozzanata mind-

két értelmezésben a nyugati néző büntudatának forrásává válik. Homi K. Bhabha mimikrielméletének fényében a filmhez fűzött posztkoloniális olvasatok felvetik annak ambivalenciáját, problematikáját is, hogy a hauka mint mimikri inkább megerősíti a fennálló társadalmi hierarchiát, semmint kiutat mutatna belőle, mely által az implicit forradalmi töltet válik kérdésessé. Bhabha úgy véli, hogy még a parodisztikus mimikri is inkább normákra nevel, mintsem megkérdőjelezné azokat.³⁴

Ezen a ponton természetesen kapcsolható a hauka értelmezése ahhoz a történeti antropológiai irányzathoz, amely a karnevál, a „feje tetejére állított világ” európai jelenségével foglalkozik, szintén megkérdőjelezve a „dolgok rendje” ideiglenes visszájára fordításának radikalitását, a karnevál ténylegesen felforgató jellegét.³⁵ Vagy, hogy közelebbi példát említsünk, a Közép-Afrikában ugyanebben a korszakban kutató Victor Turner szimbolikus antropológusnak a státusz-megfordító rítusokról szóló leírásai is hasonló helyzetet mutatnak be, a társadalmi szerepek ideiglenes, rituális kicserélődését, majd e szerepek részleges visszarendeződését, sőt megerősítését, például a „tréfabarátság” közösségi, kommunikációs intézményével. Turner továbbgondolta Arnold van Gennep beavatási rítusokról szóló analitikus leírását: számára a mindennapok struktúráinak megkérdőjelezése és finomítása, e kettő együttes fellépése, illetve maga a „mimetikus fázis” volt fontos, a mindennapi normák társadalmilag fölforgató normákkal való konfrontációja a rituálisan megfordító cselekvéseken keresztül.³⁶ A közép-afrikai rítusok Turner elemzésében dinamikus „áramlatélmények”, melyeken keresztül a „nyitottság és a változás lehetősége jut fölszínre”,³⁷ melyekben ugyanakkor nem föltétlenül a lázadásé, ütközésé, a hatalmi játszámaké, „kulturális osztályharcé” az utolsó szó. Azt írja: „A vallásos képzetek és gyakorlatok többet jelentenek a gazdasági, politikai viszonyok groteszk tükröződésénél.”³⁸

Sarah Cooper filmelemzése egyrészt megtartja, másrészt meghaladja a posztkoloniális értelmezési keretet. Cooper szerint a rendező rálát a gyarmatosítottak helyzetére, de nem válik alanyaival közösen egy „néppé”, Rouch nem válik feketévé (ahogy egy másik filmjének, az *Én, a négernek* a címe sugallaná), hanem megtalálja (a lévinasi etika kifejezésével élve) a „megfelelő közelséget” a Másikhoz. „Rouch etnográfija egy nyugati, középosztálybeli, fehér férfi kameráján keresztül rögzül, de ez az etnográfia tekintetbe veszi alanyának pozícióját is.”³⁹ Úgy tűnik, a rendező kreál egy úrt, helyet, távolságot annak elismerésére, jelzésére, amit nem tudunk megismerni. Ahogy maga Rouch fogalmaz: „nem szabad mindent elmondani”.⁴⁰ Cooper szerint Rouch mindent megtesz filmes eszközeivel a másik kultúra feltárása érdekében, de kihívást is intéz azon felfogás ellen, hogy a képek segítségével teljesen megismerhető, azaz a saját kultúrára redukálható lenne a Másik, a lefilmezett alany visszavezethető lenne a róla készült filmképre.⁴¹

A haukatáncosok rítusa „egyszerre próbál túljutni a koloniális helyzet bináris struktúráján és a rasszbéli különbségeken”: a rítusban Afrika és a Nyugat valóban „találkoznak”, de ez nem eredményezi sem azok összeolvadását, sem azt, hogy az egyik eltüntetné, kiszorítaná a másikat egy egyszerű mimézis keretében.⁴² Cooper cizellált olvasatában a mimézis és a paródia közötti térbe helyezi a rítust, és ehhez Bhabhát hívja segítségül: mimézis és mimikri között Bhabha szerint ott található a (kreatív) írás tere, amely margóra helyezi a történelmet, egy új valóságot teremt – a cinéma vérité módjára, mondhatnánk. Amit Bhabha kreatív írásnak nevez, Cooper szerint explicit vizuális formát ölt Rouch

esztétikájában. A dichotóm gondolkodás ellen intézett kihívás lehetőségét Cooper tehát abban látja, hogy a rendező bizonyos mértékig kimozdítja saját hagyományos etnográfusi pozícióját a középpontból, és „megfelelő közelségbe” helyezkedik a másik kultúrához.⁴³ Hozzátehetnénk, hogy „megfelelő távolságra” mozdul el a saját nyugati kultúrájától.

Rouch írott etnográfija

■ A posztkoloniális és a manapság ugyancsak mainstreamnek számító filmfilozófiai olvasatokkal szemben érdemes visszalépni, és revideálva a klasszikus etnográfia erényeit, eszköztárát, megvizsgálni, hogy mit is mond a haukáról az írott etnográfia. E kérdésben a legfontosabb hivatkozási forrást magának Rouchnak a vonatkozó etnográfiai írásai jelentik, aki mélyreható kutatásai folytán méltán tekinthető a terület egyik legnagyobb szaktekintélyének. Rouch doktori tézise ugyanis a songhai vallásosságról szól, melynek ismertetésében első-sorban egy mai szerző, Paul Henley írására hagyatkozom.⁴⁴

Henley megkülönbözteti az etnográfus szerző Roucht és a dokumentumfilm rendező Roucht.⁴⁵ A szerző Rouch rámutat, hogy a hauka egy tágabb megszállottsági kultuszkör egyik változata, az ún. holey-kultuszok tagja. A haukán kívül még öt másik megszállottsági kultusz tartozik ide, melyek mindegyikében közös az, hogy a szellemekhez az etnikai másság valamiféle „transzpozíciója” kapcsolódik, a szellemvilág az egzotikus mássággal szorosan asszociálódik. E természetfölötti lényekhez tehát másságattribútumok társulnak, amelyek áttételesen azokat a különböző népcsoportokat idézik meg, amelyekkel a songhaiok a történelmük során, annak különböző fejezeteiben találkoztak. A holey-szellemek panteonja ezen attribútumokon keresztül megjeleníti a songhaiok keleti és nyugati fekete szomszédait (hausszák, gourmaiak), avagy az északra található nem feketéket is, a tuaregek és a fulbék társadalmát.⁴⁶ Továbbmenve, a másságjegyek a természeti erők antropomorfizált attribútumaival is keverednek, így artikulálva a radikálisan Más, a transzcendentális másság tapasztalatát.

Talán nem árt hangsúlyozni, hogy az etnikai vonatkozású, ugyanakkor túlzó és sokszor ijesztő, sokkoló attribútumok, mivel a radikális másság megkonstruálásának eszközei, nem feleltethetők meg egy az egyben a songhaiok empirikus tapasztalatának. A hausszák nem vérszívó transzvesztiták a songhaiok szemében, ahogyan egyébként a hausszákhoz társított szellemek azok, hanem békés kereskedelmi partnerek.⁴⁷ Ugyanígy a hauka gyarmati figurái sem egy az egyben leképeződései, fotokópikus tükörképei a modelljeiknek. Ezt a szempontot érdemes figyelembe venni annál az olvasatnál, amely a gyarmati rendszer szereplőinek puszta parodisztikus miméziseként írja le a haukát.

A másik probléma a hauka egyoldalú anti- és posztkoloniális olvasatával az, hogy a kultusz tovább él, sőt virágzik a posztkoloniális érában olyannyira, hogy a felszabadított Niger egyik katonai diktátora, kormányzója a 80-as években maga is haukabeavatott lett. Ráadásul a panteon új és új figurákkal gazdagodik, amelyek már egyáltalán nem a gyarmati rendszert testesítik meg. Csak egy példa: a 90-es években a népszerű kung-fu filmek hatására bekerül a szellemek panteonjába az ún. kínai. Ezekről a későbbi fejleményekről már Paul Stoller számol be, nem Rouch.⁴⁸

A holey-kultusz egyes szellemcsaládjainak mind megvan a maguk specialitása a különböző típusú gondok orvoslásának területén, így a haukaszellemeknek

is, akikkel különösen hasznos konzultálni boszorkányság elhárítása ügyében, de karriertanácsadásban, avagy a katonai szolgálat elkerülésének praktikáiban is igen effektívek. A haukaszellemek továbbá funkcionálisak a termékenység előidézése területén is. Erre a filmben is vannak mellékesnek tűnő utalások: az egyik gyógyulásért, megtisztulásért esdeklő vezeklő arról számol be, hogy két hónapja impotens, amióta megcsalta feleségét egy másik férjes asszonnyal. Az impotencia előidézéséhez afrikai kontextusban egyébként a boszorkányság kapcsolódik. A film vége demonstrálja a gyógyulást, a boldogan mosolygó feleség premierplánjával és az azt alátámasztó narrációval. A haukakultusz és a termékenységi rituálék összefüggésének tükrében új megvilágításba kerül a tojás mint klasszikus termékenységi szimbólum rituális felajánlása a filmen belül, avagy a természetjár szerepe, amely az etnográfiai szakirodalom szerint szintén termékenységi szimbólum.⁴⁹ A házasságtörés bűnéből fakadó impotenciát, melyet a rítus előtt bevall egy „vezeklő”, nehéz direkt módon a gyarmati helyzetre vonatkoztatni. A tojástörés gesztusa a kormányzó szobrának fején ennek alapján már nem paródia, hanem sokkal inkább pozitív konnotációval bíró rituális ajándék lehet a kormányzó megidézett szellemének.⁵⁰

A hauka egy másik feltűnő sajátossága a többi holey-kultuszhoz képest a technicizált világ figuráinak jelenléte: a film kapcsán említettekén túl beépül a haukapanteonba például a telefonszerelő vagy a repülőpilóta alakja. Henley szerint a songhaiok analóg módon viszonyulnak a technika hatalmához és a természeti erőkhöz: ahogy Dongó, a vihar istene rituális ajándékot kér a szárazság megszüntetéséért, hasonló módon alkudozás és felajánlás történik a hauka során is, erkölcsös viselkedést ígérnek az európai technológia erejéért cserébe, illetve a technika erejének megidézésével remélhetik a boszorkányságtól, természetlenségtől való megszabadulást.

A hauka tehát egy átfogóbb kultuszkör szerves része, semmint a gyarmati világ által generált új vallási forma. Egy olyan kultuszkörbe tartozik, amely ugyanakkor valamiképpen mindig beépíti hitrendszerébe az idegenség tapasztalatát. A filmben bemutatott szertartás holey-kultuszként való interpretációja kizárja a paródiaértelmezést. A hauka gyarmati szellemeinek paródiája legalább olyan abszurd, mint ahogyha azt mondanánk, hogy a songhaiok kigúnyolják, karikírozzák Dongót, a villám és a vihar istenét.⁵¹

A hauka tehát a holey átfogóbb kategóriájába és történeti kontextusába illeszkedik, ahol Dongó legalább olyan agresszív, mint a haukában színre vitt „gyarmatosító szellemek”. Ezt Rouch Dongóról szóló megszállottsághoz tartozó filmjei híven alátámasztják. Maga a holey kifejezés songhai nyelven örületket jelent, az örület és a szellemvilág szerves kapcsolatára utal. Ez a kapcsolat leképeződik a film címében is, amely ugyanakkor a kettős értelmezés problémáját veti fel. Ezt a filmcím magyar fordításának kérdőjelei is demonstrálják. Kétféleképpen fordítják ugyanis az eredeti *Les maîtres fous*-t: „bolond gazdák”-nak és „az örület urai”-nak. Az első fordítás a gyarmati uralom képviselői, a „gazdák” parodisztikus megítélésére utal, a második inkább a szellemvilág és az örület szimbolikus összekapcsolódására, melyre az etnográfiai leírások mutatnak rá.

A holey-szellemek hidegek, mint a hullák, ürületek esznek, sárral mosakodnak, vért isznak és transzvesztiták.⁵² Lényükhöz alapvetően hozzátartozik a transzgresszió, a társadalmi határok áthágása, a tabuk megsértése. Éppen e tabusértés igazolja transzcendens mivoltukat, amennyiben nem e világi normák szerint viselkednek. Az *örület urai*ban felmerülő legfőbb tabusértést a kutyaevés

mozzanata képviseli. E momentumot a posztkoloniális olvasat úgy közelíti meg, hogy a kedvenc háziállat lemészárlásával az európai gyarmatosítókon esik szimbolikus sérelem, és a kutyaevés egyfajta hatalmi elégtételt ad a hauka résztvevőinek.⁵³ Am, ha ismét tekintetbe vesszük az etnográfiai szakirodalmat, rábukkanhatunk benne a songhaiok azon idegenségképzetére, amely a délebbre fekvő szomszédokhoz társítja a kutyaevés tabusértő szokását.⁵⁴

A kutyaevéssel kapcsolatosan a filmes Rouch hallható kommentárja etnográfiai szempontból, az értelmezést tekintve meglehetősen szűkszavú ahhoz képest, hogy „drámai csúcspontból” van szó. A narráció vokális kódja ugyanakkor szinte eksztatikussá emelkedik. Az etnográfiai adatok tükrében igazat kell adnunk Henley-nek, aki a narrációt „cselesen kétfenekűnek” nevezi.⁵⁵ A narrátor Rouch a néző számára elfogadható „drámai túlzással” először azt állítja, hogy a „kutya nagyon erős tabu, ezért ha megeszik, a szellemek ezzel azt demonstrálják, hogy erősebbek minden embernél, legyen az akár fekete, akár fehér”. Ha ezt komolyan vennénk, akkor megdőlné az európai kultúra paródiájának kizárólagos elmélete, hiszen a kihívás nem csak a fehéreknek szól. (Ugyanakkor miért kerülnek be a fehérek a mondatba?) Egy később adott interjúban Rouch már azzal érvel, hogy a kutya a gyarmatosítók háziállata, és leölése, elfogyasztása analóg azzal a szimbolikus cselekedettel, amivel máskor disznót vágva tiltakoznak az iszlám befolyás ellen. Rouch pontosan tudja, hogy a hauka egy „multikulturális játék”, de finom csúsztatásai a filmrendezésben meghagyják azt hatalmi játéknak, illetve akként konstruálják meg. Az író Rouch ezzel szemben nem erreszti a hangsúlyt a hauka vallásantropológiai elemzésében. Az improvizatívnak tűnő filmes narráció egy precízen tudatos konstrukció.

A kutyaevés kapcsán a hauka kérdésének egy izgalmas pontjához érkeztünk el. A szellemek ugyanis korántsem csak a fehér gyarmati kultúrát jelenítik meg, hiszen, mint láttuk, a déli népcsoportokról kialakított másságképzet is ötvöződik bennük. Ez a hibrid jelleg ugyanakkor nem akcidentális, hanem lényegi vonása a haukaszellemeknek. A songhaiokra kifejtett erős iszlám befolyás hatására a haukapanteonban megjelennek az iszlám világ karakterei is, vagyis a gyarmatosítók konkrét politikai-technikai ereje hibridizálódik az erősnek tartott iszlám hatalommal, amint erről maga Rouch is beszámol.⁵⁶ A hibriditás odáig fokozódik, hogy a gyarmati berendezkedés figurái is felvesznek iszlám jegyeket, így a kormányzó szelleméről a filmben is elhangzik az az érthetetlen megjegyzés, hogy „a Vörös-tenger partjáról” származik, más szóval London helyett Mekkából. A szellemek túlterjednek eredeti modelljeiken, ez a variált modell vagy „modellált variáció” többféle másság hatalmát ötvözi egybe, és azt tárja fel a kultusz tagjai számára, hogyan is nézhet ki a radikális, erős Másik.

Mіндеzen etnográfiai vizsgálódásokból világossá vált, hogy a hauka elsősorban vallási esemény és nem antikoloniális politikai üzenet. Ez utóbbit hangsúlyozó filmértelmezések Henley szerint összecserélik a rítus célját az eszközeivel – a haukakultusz tagjai a gyarmati rendszert mint politikai fenomént legfeljebb egyfajta eszköztárként használják fel vallási céljaik elérésére.⁵⁷

Összegzés

■ Tanulmányomban a Rouch és más etnográfusok által leírt néprajzi adalékok megvilágították a filmre vett rítus pontosabb társadalmi jelentését. Így „a két Rouch” különbségével feltárhatóvá vált a filmrendező intenciója, filmpoétikájá-

nak jellege. Rouch filmjét és etnográfiai szövegeit összevetve úgy tűnik, hogy a filmrendező Rouch és az etnográfus író Rouch némileg másról beszél. A filmrendező Rouch nem tér ki a haukakultusz hibrid vonásaira, nem kontextualizálja azt a holey-kultuszok tágabb, történeti keretében, hanem a gyarmati uralom és a technicizált világ leképeződésének egy egyértelműbb képét adja a filmben. Ez a kép sokatmondó, megdöbbentő, egy új (film)valóságot teremt, felforgatva a megszokott viszonyrendszereket – hogy megidézzük a cinéma vérité e jelentéstöbbletét is.

Habár egy etnográfiai dokumentumfilmtől nem várható el egy monográfiához mérhető árnyalt és részletes informativitás, itt a rendezői koncepció nem csupán kényszerűségből, a film mint médium természete miatt szűkít. Nem is csupán egyfajta esztétikai célzattal magyarázható „fikciós dokumentarizmus” művészi formájával állunk szemben. Ehelyett Rouch és filmje vonatkozásában érdemes rálátni a kulturális találkozás etikai alapján moderáló rendezői pozícióra. A film az etnográfiai leírás tudományos állásfoglalásához képest egy olyan tükröt állít, amely önmagába nézésre, a gyarmati viszonyokra való reflektálásra sarkallja a nyugati nézőt. A filmrendező Rouchnál határozottan kitapintható egy kreatív szerzői viszony a témája iránt. A haukakultusz kreativitásához hasonlítható a rendezés elve, ahol Rouch célja etikai, eszköze etnográfiai. Ilyen kreatív motívum az, ahogy a fanoni kolonizált psziché mentális zavaraira a rouchi filmes narratíva megoldást kínál a hauka által nyert megtisztulás és gyógyulás happy endjével. A gyógyult szereplők mögött feltűnik a pszichiátria épülete, melynek szolgáltatásaira hőseinknek nincs szükségük. A hagyományos dokumentumfilm valóságot leképező, mimetikus jellege és a hauka sajátos rouchi interpretációja, az etnográfiai adatok rendezői szelekciója, mondhatnánk álcázása, avagy mimikrije inkább Rouch antikoloniális törekvését tükrözi. Mimézis és mimikri között Bhabha szerint ott található a (kreatív) írás tere, amely margóra helyezi a történelmet, a befogadás terében egy új társadalmi valóságot teremt – a cinéma vérité módjára, tehetnének hozzá.

Mint láthattuk, *Az őrület urai* esetében Rouch tudatosan felépít egy rendezői narratívát, amelyben a politikumot helyezi előtérbe a vallási funkcióval szemben. Létezik olyan megközelítés, amely Rouch ‘atopikus’ rendezői pozícióját hangsúlyozza, amennyiben nem helyezhető el sem a gyarmatosító, sem a gyarmatosított pozíciójába.⁵⁸ Ezzel szemben úgy vélem, hogy Rouch igenis elfoglal egy konkrét pontot a térben, állást foglal az etikai és a geopolitikai térben egyaránt, és ezáltal kijelöli saját (minket további kutakodásokra inspiráló) helyét a filmtörténetben és etnográfiában is. Meghagyja, megkonstruálja a „játékteret” az Én és a Másik között, amit a lévinasi etika a ‘megfelelő közelség’ fogalmában határoz meg. Rouch ebbe a ‘megfelelő közelségbe’ vonz be mindenkit, a közös változás, közeledés reményében.

■ JEGYZETEK

1. Idézi Paul Henley: *Spirit Possession, Power, and the Absent Presence of Islam: Re-viewing Les maîtres fous*. The Journal of the Royal Anthropological Institute 2006. Vol. 12, No. 4. 731–761. 731. (A továbbiakban Henley 2006.)
2. James Clifford: *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, Art*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988. 77.
3. Heltai Gyöngyi: *Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban*. In: Füredi Zoltán – Gergely István – Komlósi Orsolya (szerk.): *Dialektus Fesztivál filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Bp., 2002. 89–112. 93.

4. Idézi Kovács András Bálint: *Az etnográfus filmrendező*. Filmvilág 1985. 7. sz. 38–43. 40. (A továbbiakban Kovács 1985.)
5. Talán a filmezett közösség életébe való beavatkozásnak a legszélsőségesebb példája Rouch ún. Sigui-projektje. Rouch e legnagyobb szabású néprajzi vállalkozása egy olyan filmsorozat, mely a nyugat-afrikai dogonokról készült, és amelynek első darabja 1951-ben, utolsó része pedig 1981-ben készült. A sorozat gerincét annak a rituális ünneppsorozatnak a rögzítése jelenti, amelyre csak minden hatvan évben kerül sor, és amelynek időtartama több év. Ennek a dogonok eredetmitosztát megelevenítő rítusnak a lefilmezése „önmagában is jelentős tény, de ha meggondoljuk, hogy maga a rítus arra épül, hogy senki sem láthat kettőnél több Szigit (ez az ünnep neve), akkor ez a természetes tabu most megtörik, hiszen így már maguk a Dogonok is többször végignézhetik ünnepségüket. Arról nem is beszélve, hogy Rouch lefilmezte a beavatási barlangot is, ahová csak a kevés számú beavatott léphet be, így láthatóvá tette azt is, amit rituális okokból senki sem láthat. Csak 2029-ben fog kiderülni, milyen változásokat okozott Jean Rouch kamerája a dogonok ősi szertartásában.” (Kovács 1985. 43.) Mikor Rouch filmes beavatkozása a dogon kultúrába a letűnő, tradicionális kultúrákat dokumentálni hivatott, „megmentő néprajz” részéről kritikát váltott ki, a rendező úgy válaszolt, hogy nem kell annyira féltetni a dogonokat, „ki fognak találni egy új kozmológiát”. *Az őrület urait* ugyanakkor nem érheti a kívülről történő beavatkozás vádjá, hiszen, mint látni fogjuk, kifejezetten a közösség kérésére, annak céljai érdekében forgatja „megfigyelő” filmjét.
6. Kovács 1985. 41.
7. Jean Rouch: *Ethnography and African Culture*. In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 97–107. 107.
8. Egyébként Rouch a „médiuumai” esetében óvatos tapintattal járt el, ugyanis nem alkalmazta a feed-back módszert a megszállottságfilmeknél, miután előfordult az, hogy a moziban az önmagukat visszanező szereplők transzállapotba kerültek, a kontrollált rítusok keretén kívül. (Rouch 2007. 103.)
9. Bővebben lásd Paul Henley: *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. University of Chicago Press, Chicago & London, 2009. 310–337.
10. Kovács 1985. 40. Az első kategóriába szokták sorolni például Rouch afrikai megszállottságrítusokat bemutató filmjeit. E számtató tematikus korpuszba illeszkedik többek között *Az őrület urai* is. Ugyanakkor vannak, akik az elemzett filmmel kapcsolatosan inkább a szürrealista esztétika stílusjegyeit emelik ki (lásd Cooper 2006. 18). A második kategóriára a leghíresebb példák az *Én, a néger* és a *Jaguár* című filmek. A harmadik kategória kapcsán Kovács András Bálint igazából csak egy munkát említ: a Párizsról Godard-ral és a francia új hullám más képviselőivel közösen rendezett sorozat egyik rövidfilmjét, *Az Északi pályaudvart*, de ide sorolhatnánk a *Cocorico*, *Mr Poulet*-t is, illetve azokat a filmeket, ahol az abszurd szürrealizmus érvényesül a cselekményszövevényben és a filmnyelvben. Mint később látni fogjuk, a 30-as évek Párizsának szürrealizmusa nagy hatással volt Rouch életművére.
11. Ugyancsak a songhai munkavállalók migrációjával foglalkozik Rouch *Jaguár* című filmje is. A jaguár ebben a filmben nem az állatra, hanem az autómárkára utal mint a befutottság szimbólumára. A film cselekménye szerint három nigériai falusi fiú elindul Ghánába szerencsét próbálni, mindhárom különböző keresőtevékenységbe fog, és amikor újra beköszönt az esős évszak, elhatározzák, hogy visszatérnek a falujukba. Összegyűjtött vagyonukat az utolsó fillérig ajándékokra költik, és visszatérvén mindent elajándékoznak. Újra régi foglalkozásukat űzik (az egyik földműves, a másik pásztor, a harmadik halász). A *Jaguár* izgalmasan szemlélteti, hogyan növeli a társadalmi státuszt, és miként válik társadalmi tőkévé a migráció „kalandja” a szavannai falujukba hazatérő főhősök számára. „A film azt a kultúrakeveredést ábrázolja, ami az ősi törzsi és a modern urbánus kultúra között végbemegy a mai Afrikában.” (Kovács 1985. 41.) Míg a *Jaguár* főszereplői a savanna – nagyváros – savanna mozgást valósítják meg, *Az őrület uraiban* ez a vándorlás kicsiben és megfordítva képeződik le (nagyváros – városzéli savannában is látunk egy
12. A természetjáró sajátos humorral a gyarmati államapparátus hivatali életének nyüzsgését idézi meg.
13. Néhány párhuzamos vágás kontrasztba állítja őket az egy nappal korábbi, a rítus alatt transzba esett, habzó szájú, önkívületbe révült „arcaikkal”. Ez a flash-back a film keretes szerkezetének formai megoldásai közé tartozik, hiszen már a bevezető gyors szekvenciában is látunk egy rövid snittet a későbbi rítusból. Ez az előreugrás (flash-forward) egy habzó szájú megszállottat mutat pár másodpercig. Felmerülhet az a kérdés, hogy vajon vertóvi szeriális montázst vagy eizensteini dialektikus montázst látunk-e a film elején. Az első esetben a hauka csupán a színes afrikai kavalkád egyik érdekes színfoltja az európai számára, a másodikban viszont a kolonális nagyváros civilizatorikus ártalmaira adott ellenreakció. A film dramaturgiája és a narráció a másodikat erősíti meg. Eszerint a csendes savannák lakói mintegy belekényszerülnek a kul-

tuszbá, hogy ellensúlyozzák a koloniális nagyváros „mechanikus civilizációjának” ártalmait. A megszállott személy arcának éjszakai premier plánja asszociatív viszonyba kerül, és formailag ellentétes a város utcáin nappal parádézó tömegjelenetek totálképeivel. A film lezárásának képsorai is ugyanezt üzenik.

14. A szerkezeten a beavatási rítusok klasszikus stádiumai is tükröződnek: izoláció, próbatétel, reintegráció. Arnold van Gennep szerint a rituális eljárás három mozgáselemből áll. Az alanyok először elkülönülnek a mindennapi cselekvésvilágtól és egy ’küzszög’-állapoton keresztül átlépnek az idő és a tér mindennapi fogalmaitól eltávolított, rituális világba. Majd sor kerül az elkülönítést előidéző válság mimetikus eljárására, amikor is a rítus szereplői a mindennapi élet struktúráit egyszerre kérdőjelezzik és erősítik meg, tovább finomítva azokat, majd pedig visszatérnek a mindennapi életvilágba. (Idézi Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Osiris, Bp., 2002. 13. – a továbbiakban Turner 2022.) Van Gennep elméletét Victor Turner antropológus fejleszti majd tovább afrikai terepmunkái során.

15. A francia új hullám kimagasló képviselője, Godard, aki Párizsban, a „centrumban” rendezi a filmjeit, és Roucht egyszerre mesterének nevezi – lásd William Rothman: *Introduction*. In: William Rothman (ed.): *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. State University of New York, Albany, 2009. 1–11. 8. –, a hasonló szándékú „dekonstrukciót” másként, a szerkezet formai oldaláról végzi el. Elhíresült tézise, hogy „minden filmnek van eleje, közepe és vége, csak nem biztos, hogy ebben a sorrendben.” (Idézi Kelecsényi László: *Vezetékneve: Godard*. Filmvilág 2014. 12 sz. 43–45. 43.)

16. Rouch az új társadalmi jelenségeket bemutató „néprajzi” filmjeivel tulajdonképpen az etnográfiai filmet újítja meg, vagy „menti meg” a modern mozi számára.

17. Michael Chanan: *Rouch, Music, Trance*. In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 87–95. 93.

18. Jean Rouch: *On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer*. Studies in Visual Communication 1978. Vol. 5, No. 1. 2–8. 7.

19. Sarah Cooper: *Knowing Images: Jean Rouch's Ethnography*. In: *Uő: Selfless Cinema? Ethics and French Documentary*. Legenda, Oxford, 2006. Újraeközlés itt: <http://www.maitresfous.net/Cooper.html> (Utolsó letöltés: 2023. 05. 15.) (A továbbiakban Cooper 2006.)

20. Idézi Cooper 2006.

21. Henley 2006. 733.

22. Gilles Deleuze: *Az idő-kép. Film 2*. Palatinus, Bp., 2008 (A továbbiakban Deleuze 2008), illetve Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Ballasi–BAE Tartóshullám–Intermedia, Bp., 1997 (A továbbiakban Baudrillard 1997).

23. Deleuze 2008. 181.

24. Henley 2006. 734.

25. Henley 2006. 733. Ezzel szemben Deleuze szerint „senki nem tett annyit, mint ő, azért, hogy elmeneküljön a Nyugat és önmaga elől, hogy szakítson a néprajzi filmmel, és azt mondja: *Én, a néger*.” (Deleuze 2008. 268.) Deleuze itt a néprajzi filmen egy kívülálló, a hatalmi pozíciójával visszaélő, a kamerával „kolonizáló” megfigyelő filmformát ért.

26. Elisabeth Cowie: *Ways of Seeing: Documentary Film and the Surreal of Reality*. In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 201–218. 210.

27. Henley 2006. 748.

28. Baudrillard 1997. 121.

29. Uo. 122.

30. Uo. 123.

31. Steven Ungar: *Whose Voice, Whose Film?* In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 111–123. 113.

32. Henley 2006. 737.

33. Bővebben lásd Cooper 2006.

34. Idézi Cooper 2006.

35. Lásd Norbert Schindler: *Karnevál, egyház és fordított világ. A 16. századi nevetéskultúra funkciójáról*. In: Sebők Marcell (szerk.): *Történeti antropológia*. Replika, Bp., 2000. 183–215. 183.

36. Turner 2002.

37. Uo. 14.

38. Uo. 22.

39. Cooper 2006.

40. Rouch 2007. 102.

41. Ezt az alulmaradást, a „megszállás”, birtoklás elbukását Cooper párhuzamba állítja „a bukás etnográfijával”, „az etnográfia bukásával” úgy, hogy megidézi Sara Ahmed eszmefuttatását ar-

ról, hogyan tanulja meg az etnográfus, hogy nem tudhat meg mindent, és mi az, amit nem tudhat meg (Cooper 2006).

42. Uo.

43. Uo.

44. Henley 2006.

45. Uo. 737.

46. Uo. 749–750.

47. Uo. 752.

48. Uo. 743.

49. Uo. 753–754.

50. A szobor lábánál látható lovacska nem egy lovas katona megjelenítése, hanem az etnográfiai leírások alapján a „médiomot”, a megszállottat szimbolizálja, akire mint lóra a szellem „ráül” és „meglovagolja” őt.

51. Két megjegyzés kívánkozik ide, melyek szintén a gyarmatosítók közvetlen paródiája ellen szólnak. Egyrészt a megjelenő szellemek köre meghaladja a gyarmati közjogi méltóságok csoportját, ti. alacsony katonai és társadalmi rangú, presztízsű szereplők is megjelennek. De a fehér európaiak körén is túllép a megjelenített panteon, hiszen a mozdonyvezető, a sofőr nem valószínű, hogy fehér az afrikai társadalomban. A technika megjelenésével még az emberi dimenzió is szűknek bizonyul a szellemmodellek tekintetében. A gyarmatosítóknak való üzenetetés célzatosága ellen hat, hogy a résztvevők között a rendezőn kívül nincs fehér ember. A szertartás pedig nem egy „játékfilm” kedvéért folyik, hanem fordítva, a film készül a szekta „missziós” céljából.

52. Az egyes szellemekhez különböző melódiák, illatok, jelmezek társulnak, de ezen túl mindnek megvan a saját mozgáskultúrája is. Jó példát lehet erre hozni a Dongóról készült „portréfilm-ből”: a haukatáncos felnéz az égre, és morogni kezd, mivel a vihar istenének megjelenésekor dörög az ég.

53. Cowie 2007. 211.

54. Henley 2006. 755.

55. Uo.

56. Rouch 2007. 104.

57. Henley 2006. 756.

58. Reda Bensmaïa: *A Cinema of Cruelty*. In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 73–85. 81.

