

Michael Stewart

A titkok a szerény, hétköznapi dolgokban rejlenek

Kollaboratív antropológia a digitális korban

Absztrakt: A MyStreet egy internetes kollaboratív antropológiai kutatási projekt, mely a digitális rögzítést, a Google Térképet és a vizuális etnográfiai kutatást ötvözi. Célja, hogy olyan teret alakítson ki egy sor „minor” diskurzus számára, ahol a „vadászati” bizonyítékoknak (Carlo Ginzburg) jut meghatározó szerep. Ezt a projektet és első eredményeit egy 1930-as évekbeli brit társadalmi mozgalom, a Mass Observation szellemének felélesztéseként mutatom be. Bár a Mass Observationt a tudományos antropológia eleinte elutasította, a mozgalom rendkívüli, demokratikus víziója önmagunk tudományáról, melyet a hétköznapi élet közösségi antropológiájának megalkotása révén akartak létrehozni, ma is éppoly releváns, mint 1937-ben volt.

Kulcsszavak: kollaboratív antropológia, vizuális antropológia, tömegvizsgálat, módszertan, dokumentumfilm

Bevezetés

Bár a 20. század nagy részében a vizuális antropológiát jellemzően háttérbe szorították a diszciplínán belül, az etnográfiai filmkészítés gyakran úttörő szerepet játszott az antropológusi gyakorlatban. Ahogy Grimshaw megállapította, korántsem véletlen, hogy Robert Flaherty ugyanabban az évben, 1922-ben mutatta be „az őslakos nézőpontját” a *Nanook of the North* (Nanook, az északi) című filmben, mint amikor Bronislaw Malinowski műve, *A nyugat-csendes-óceáni térség argonautái* megjelent (Malinowski 2001 [1922]): a dokumentumfilmkészítésben Flaherty hasonló startégiához jutott el, mint amihez Malinowski a résztvevő megfigyelés révén (Malinowski 2001 [1922]: 16, 51–52). *Mutatis mutandis*, ugyanilyen kapcsolat figyelhető meg egy másik egyidejűség esetében is: nevezetesen John Grierson a General Post Office (GPO) Film Unittal (az Országos Posta Filmosztálya) készített társadalmi-organicista filmjei (például a *Night Mail* [Éjjeli posta]), illetve az antropológia területén a Radcliffe-Brown-féle strukturalista funkcionális domaninciája között a harmincas évek közepén. Később, az 1950-es években és a 60-as évek elején pedig Jean Rouch részvételi filmes technikái (azaz hogy bevallottan arra használta a kamerával felszerelkezett kérdezőt, hogy a társadalmi interakció revelatív pillanatait idézze elő) előzték meg egy vagy több generációval az antropológia 1980-as években bekövetkező önreflexív fordulatát.

Annak a kutatási stílusnak a kapcsán, amit ma kollaboratív antropológiának nevezünk, hasonlóképpen felfedezhetjük, hogy a filmes gyakorlatban rajzolódnak ki egy későbbi szövegelemzési mód körvonalai. E kutatási stílus révén a tudósok igyekeznek kimozdítani az adatközlő és az etnográfus perspektívája közötti tradicionális, elméleti reflexió tárgyává csak elvétve tett megkülönböztetést. Kétségtelen, hogy itt-ott születtek ilyen jellegű munkák: kezdve azzal, hogy Hadron visszatért Torres Straitsbe, és 1898-ban kiállította a tíz évvel korábban ott készült fotóit (Edwards 1997: 22–28), azon keresztül, hogy Robert Flaherty (bevallatlanul) kollaborációban készítette a *Nanookot* (Rothman 1997: 1), illetve 1924-ben a szamoai Savai’I szigeten a *Moanát*, addig, hogy Malinowski a mexikói Oaxaca-völgy kereskedelmi rendszerének vizsgálatát Julio de la Funte mexikói antropológussal együtt végezte. Kétségtelen, hogy a terepmunkának szinte mindig része az intenzív együttműködés több adatközlővel, közöttük olyanokkal is, akik a munka során megértik az etnográfiai vizsgálat természetét. De a legtöbb esetben a kollaboratív antropológia – mint olyan terepmunka, amit a megfigyelttel együtt terveznek meg – egészen a közelmúltig feltűnően hiányzott.

Szóval épp, ahogy Grimshaw jósolta volna, a kollaboratív kutatás messze legszisztematikusabb és leginnovatívabb példája akkor jelent meg a vizuális antropológiában, amikor Sol Worth és John Adair a vizuális adatok új formáját próbálta megteremtteni 1966-ban, oly módon, hogy az arizonai Pine Springs rezervátum navahó nyelvű lakosait önálló

Forrás: Mysteries Reside in the Humblest, Everyday Things: Collaborative Anthropology in the Digital Age. *Social Anthropology / Anthropologie sociale* 21(3): 305–321. DOI: <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12041> Copyright © 2013, WILEY. Hungarian translation © Replika.

filmkészítésre képezték ki. Ez a projekt, bár markánsan relativista célkitűzése koránt sem érte el célját, máig inspirálóan hat, mint az úgynevezett „végsőkig vitt állampolgári tudomány” (Haklay 2013) megteremtésére tett kísérlet. Ebben a kutatási formában a probléma definícióját, az adatgyűjtést és -elemzést is „civil állampolgároknak” kell végezniük, többé-kevésbé alapszintű technikai felkészítést követően vagy bizonyos esetekben anélkül. És pontosan ez az, amit Worth és Adair csinált a navahó „civilekkel” majd’ ötven évvel ezelőtt.

Mára a digitális forradalom a kutatás és a kreatív önkifejezés korábban elképzelhetetlen áradatát engedte szabadon. Az antropológiában ezt széleskörben tárgyalják „óslakosmédiá” címszó alatt, amit úgy fognak fel, mint az önreprezentáció felszabadító mobilizálódását (Turner 1992; Ginsburg 1999; illetve az „ersatz antropológia” körüli éles vitákhoz lásd Weiner 1997). Ez esetben a negyedik világbeli közösségekre szokták szűkíteni ezt a gyakorlatot (lásd például Ginsburg, Abu-Lughod és Larkin [szerk.] 2002), pedig az elméleti megfontolások könnyen áthelyezhetők első világbeli kontextusokra, s így fontos ihletői voltak a MyStreet projektnek is. Azt az elképzelést, hogy a modern Web 2.0 technológia lehetővé teheti a mediatisált kommunikáció demokratizálódását, a média- és kultúratudományban is széles körben osztják. Gross úgy fogalmaz, hogy a „webalapú média a közönség által generált, sokirányú kommunikációt valósítja meg, s így lehetővé teszi a civileknek, hogy ne pusztán fogyasztóként, hanem előállítóként szálljanak be a buliba...” (Gross 2009: 67), és egészen odáig megy, hogy azt állítsa: ezeknek a fejleményeknek sikerült megdönteniük a média főnről lefelé szerveződő zsarnokságát.

Amikor 2010-ben a University College of Londonban (UCL) elindítottuk a *MyStreet* kollaboratív antropológiai weboldalt (www.mystreetfilms.com¹), az új technológiák demokratizáló potenciálját próbáltuk meg feltárni, de anélkül, hogy magunkévá tettük volna azoknak a szerzőknek a túl utopisztikus elgondolásait, akik az előállító és a fogyasztó elletetésének feloldódását látják a Web 2.0-s környezetben – mint például Jenkins, aki a tartalomgyártó (*producer*) és a fogyasztó (*consumer*) összeolvadásával születő *producer*ekről beszél (Jenkins 2006).² Erőfeszítéseink egy olyan forma létrehozására irányulnak, mely révén az antropológusok az új média lehetőségeit a kutatás céljaira mobilizálhatják, illetve újfajta kapcsolatot kezdenek kiépíteni a tudomány világa és a külvilág között.

Hogy bemutassam azokat a lehetőségeket, amelyeket ez a még szárnyait bontogató projekt meggyőződésünk szerint tartogat, fel szeretném tární azokat az inspirációs forrásokat, melyek a MyStreet koncepcióját alakították, és amelyek a projekt bővülése során a jövőben is meg fogják határozni azt, ahogyan a filmet az antropológusi tevékenység új formáinak kialakítására használjuk.

1 Az oldal már nem elérhető. A projekt során született filmek egy része megnézhető a *MyStreet* vimeo-csatornáján: <https://vimeo.com/mystreetfilms>, illetve ízelítőt adhat a vállalkozásból a *MyStreet* cseh változatának honlapja: <https://mystreetfilms.cz/> (*A ford.*)

2 A tanulmány szerzője által vezetett MyStreet csapatnak az antropológiában és a filmben is otthonos tagjai vannak, akik a *Doc in a Day* (Dokumentumfilm egy nap alatt) című facilitatív workshopok is dolgoznak, melyek ugyancsak a UCL szervezésében kapcsolódnak a MyStreethez – lásd a 10. jegyzetet.

A populáris kultúra óceánja

A MyStreetet arra az elvre építettük, amit Marcel Mauss fogalmazott meg, amikor a populáris kultúrát (*l'ethnologie*) olyan hatalmas óceánként írta le, amelybe az etnográfus kiveti a hálóját, és akárhol is halászik, gazdag zsákmányra lel (idézi Clifford 1988: 134). Amikor felhívást intéztünk polgártársainkhoz, hogy csatlakozzanak a „filmés beszélgetéshez”, a lehető legegyszerűbben fogalmaztuk meg a célunkat:

MyStreet

A te történeted – filmen elmesélve

Arról szól, hogy hol vagy, ki vagy és hogyan élsz... a helyedről a térképen.

A MyStreet a hétköznapi élet élő archívuma, mely téged is arra biztat, hogy hagyd nyomot és keltsd életre a környezeted.

Számold be videón egy számodra fontos helyhez fűződő élményeidről és az ottani emberekéről. Nézd meg mások filmjeit online, és tanulj mások életéről és lakóhelyéről. ...

A MyStreet azt szeretné, hogy kapcsolódj be a munkába úgy, ahogy neked tetszik.

A MyStreet azt kéri a résztvevőktől, hogy csináljanak egy filmet, bármilyen filmet, mindössze azzal a néhány megkötéssel, hogy ne legyen hosszabb 10 percnél, legyen dokumentarista jellegű és kapcsolódjon hozzá egy postai irányítószám. Tudatosan nem akarjuk előre meghatározni, hogy milyen jellegű filmes munkákat várunk. Mauss szellemében „egyszerűen csak” arról akarjuk biztosítani a lehetséges résztvevőket, hogy a modern társadalmi világ tényleg a sokféleség, a rejtett források és történetek óceánja: nem tudjuk, ki lakik a szomszédban, ki ül mellettünk a buszon, mi folyik a szemben lévő bolt kirakata mögött. De ha a figyelmünket mindazokra a dolgokra fordítjuk, melyek máskor észrevétlenek maradnak – egy kicsit úgy, mint George Perec, aki 1974 októberében kiült a Saint Sulpice térre Párizsban, hogy anyagot gyűjtsön *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Egy párizsi hely kimerítésének kísérlete) című kötetéhez (Perec 1975) –, a „hétköznapi-ban” olyan jelentéstartalmat fedezhetünk fel, mely messze túlmegegy a közhelyeken. Úgy érthetünk meg dolgokat, hogy az messze túlmutat a társadalmi valóságnak a média által bemutatott szegényes képén, azoknak a trópusoknak a során, melyeket túl sokszor használunk irányítóként a társadalmi élet zavaros vizein átkeltünkben („a migránsok”, „a hajléktalanok”, „növekedés” stb.). A MyStreet ennek megfelelően nemcsak internetes filmszatórta, hanem egy kutatási projekt is egyben, úgy kitalálva, hogy a résztvevők a bekapcsolódásuknak köszönhetően másképpen láthassák a világunkat és másképpen gondolkodhassanak róla.

Mauss víziója továbbra is meghatározó jelentőségű, de még fontosabb az a – Mauss szociológiájához sok szempontból hasonló – megközelítési mód, melyet egy úttörő, de lényegében elfeledett nagyszabású kollaboratív antropológiai/szociológiai projekt képviselt az 1930-as években. A Mass Observation (Tömegvizsgálat), melynek első változata 1937 januárjától mintegy tíz évig zajlott, „tömegmegfigyelők” hadseregét kívánta toborozni, akik a brit hétköznapi élet titkait voltak hivatva kutatni, így hozva létre „önmagunk tudományát”. A program ezáltal akarta felülírni a „közvéleményről” a kor tömegmédiájában kialakított leegyszerűsítő és gyakran hamis képet. Nincs módunk elmesélni ennek a korai, rendkívüli és egykettőre országos ismertségre szert tevő társadalmi mozgalomnak a teljes történetét (ehhez lásd McClancy 1995; Cunningham 1988; Highmore 2002;

Hinton 2013). Bár az M-O, ahogy nevezni szokták, gyakorlatilag eltűnt a színről a háború éveiben, a modern Nagy-Britannia radikális társadalomtudományának létrehozására tett kísérlete máig nagyon is releváns maradt. Ha megpróbáljuk rekonstruálni, milyen szubverzív ösztönzést jelentett ez a mozgalom, akkor három dolog emelhető ki: a „társadalmi” természete iránti szokatlan érdeklődés egy olyan országban, ahol a valódi szociológia lényegében nem létezett; „a hétköznapi” varázsának szürrealizmus ihlette újrafelfedezése mint „a társadalmi” feltárásának eszköze; és mindenek felett az a forradalmi törekvés, hogy lebontsák a tudomány világa és a külvilág, a kutató és a kutatott közötti falat.

Az M-O abban a furcsa brit intellektuális szcénában született meg, melyben a szociológia jórészt empirikus jellegű kérdőíves felmérésekre korlátozódott Henry Mayhew, Charles Booth és Seebohm Rowntree nyomdokán (vö. Anderson P. és Nairn 1968; vegyük észre, hogy Bartlett módszertani kézikönyvéből (1939) hiányoznak a szociológusok; lásd még Bulmer 1985.). Az antropológia mellett Durkheim munkásságát is nagyrészt figyelmen kívül hagyták a szociológusok. Valójában csak antropológusok, Malinowski és Radcliffe-Brown kardoskodtak nyíltan amellett, hogy meg kell alkotni a szociológia elméletét, annak az elméletét, hogy mi a „társadalom” – ez olyannyira így volt, hogy amikor John Rex 1961-ben megírta a *Key Problems in Sociological Theory* (A szociológiai elmélet kulcsproblémái) című művét, hosszan tárgyalta ezeket az antropológusokat, és nem foglalkozott az LSE (London School of Economics) szociológusaival, például L. T. Hobhouse-szal (Blumer 1985: 13). Így hát 1937-ben Nagy-Britannia valódi szociológiai vizsgálata szűzföld volt. Az M-O elfoglalta ezt a területet két vezetőjével, Charles Madge költővel, a *Daily Mirror* újságírójával és a zoológusból magát etnográfussá átképző Tom Harrisonnal az élen. Tevékenységükre döntő hatást és ösztönzést a képzőművész és filmkészítő Humphrey Jennings, e mozgalom egyetlen igazi zsenije gyakorolta.³ Madge-hez hasonlóan, és e tekintetben Harrisonnal ellentétben, Jennings alaposan és mélyrehatóan végiggondolta a szürrealista program implikációit.

Az M-O korai időszakának szürrealista kötődését jól szemlélteti az alábbi 1937-es felhívás, mely a frissen toborzott tömegmegfigyelőktől a következő témákban várt adatgyűjtést:

- Az emberek viselkedése a háborús emlékműveknél;
- A sofőrök beszélései és gesztusai;
- Az aszpidisztra-kultusz;
- A totózás antropológiája;
- Fürdőszobai viselkedés;
- Szakáll, hónalj, szemöldök;
- Antiszemitizmus;
- A disznóviccek mesélése, elterjedése és jelentősége;
- Temetések és temetkezési vállalkozók;
- Az evés női tabui;
- A bábák magánélete.

A kutatási témák e kollázsa által megjelenített filozófiai megközelítésmód aggodalmat váltott ki a tudományos életben elismert társadalomtudósokból – T. H. Marshall az egész mozgalmat elutasította, mint „sületlenséget” (Marshall 1937). Ez a külön program azonban

³ Jennings jelen volt az M-O születésénél, de a szó szoros értelmében nem volt alapítója (Hinton 2013: 7–16).

tökéletesen kifejezi Humphrey Jennings személyes vízióját. A BBC-n 1938-ban sugárzott, *The Poet and the Public* (A költő és a közönség) című rádiós előadásorozatában így fogalmazott: „a titkok a legszerényebb dolgokban rejlenek” (Jennings 1993b [1938]: 280), ha ezekre nyitottak vagyunk, olyan módszereket dolgozhatunk ki, melyek segítségével feltárhathatjuk a modern élet társadalmiságának erejét és logikáját.

Jeremy MacClancy, aki az M-O rehabilitálásának úttörője volt az antropológia területén, úgy fogalmazott, hogy Jennings az egyéni képzelet iránti, Freudot követő pszichológiai érdeklődés és „a társadalmi” természetére vonatkozó francia kérdésfeltevés között akart hidat verni (Jennings 1993a). Jennings művészetének egyik kulcsfogalma „a képről” alkotott elgondolása volt, mely némiképp leegyszerűsítve arra a sajátos folyamatra vonatkozik, amely során az elképzelt emberi világot a „kik vagyunk mi” történetileg kialakult képzele formálja. Jennings jellegzetes módon úgy fogta fel, hogy az ilyen „képek” felfedezésének útja a korabeli legújabb tömegtechnológián, a kamerán keresztül vezet:

intellektuális szempontból a kamera jelentősége egyértelműen abban a módban van, ahogyan a választás problémáját – a választást és a választás elkerülését – kezeli. Freud azt mondja (*A mindennapi élet pszichopatológiája*, 12. fejezet), hogy a délkü érzése („Kire is emlékezett ez?”) „valamely tudattalan fantáziára vonatkozó emlékek felel meg”. A kamera pontosan annak a tárgynak vagy képnek a rögzítését szolgáló eszköz, mely kiváltotta ezt az emléket. Ezért a nagy sietség, hogy lássuk, „hogyan hívták elő a képek” (Jennings 1993a [1938a]: 230).

Szembeötlő, hogy Jennings víziójában az egyéni cselekedeteket a társadalmi erők formálják – azaz hogy képes átlátni a „választás” individualizáló retorikáján. Durkheimhez hasonlóan egyének feletti erőket lát a fotós látszólag személyes gesztusai mögött. Hasonló dolgokat állít akkor is, amikor a költő szerepéről beszél a modern társadalomban, aki ha jól dolgozik, az őseket idézi meg – épp úgy, jegyzi meg, mint a trobriand-szigeteki varázslók Malinowski *Corall Gardens and Their Magic* (Korallkertek és mágiájuk) című művében (1935) –, hogy emlékeztesse rá az embereket, hogy valójában kik ők.⁴

Mivel azonban a kamera elvileg mindenkinek lehetővé teszi, hogy képalkotóvá váljon, az M-O-ban, legalábbis Jennings víziója szerint, „a költészetet mindenki írja majd” – az emberek fogják feltárni a „képeket” egy újonnan alkotott társadalmiság számára.⁵ Ennek megfelelően az M-O-tól azt várták, hogy áttörjön a hétköznapi élet mindent átható racionalitásának mítoszára – azon, ahogyan mind a tudományban (Webertől kezdve mindig is), mind a tömegmédiában rendszeresen megjelenítik: a két lábbal a földönjáró, racionálisan kiszámított viselkedés fantomoktól, fétisektől és szellemektől megfosztott szférájaként. Annak a modernista mítosznak az elutasításával, mely szerint a történelemben alapvető törés következett volna be a „tradíció” és a „modernitás” között, az M-O alapítói

4 „Látják, bármennyire iparosodtunk is, vannak őseink, akár szeretjük őket, akár nem, és azt, hogy hogy kerülnek ide, a legjobban a francia költő, Apollinaire fejezi ki, aki azt mondta, másokkal ellentétben ő nem háttal a múltnak és arccal a jövő felé áll; hanem épp ellenkezőleg, háttal a jövőnek, hiszen nem láthatja, és arccal a múlt felé, hisz a múlt az, ahonnan megtudhatja, ki ő, és hogyan vált azzá, aki. A „ki vagyok én” fogalmát a múltból kinyerni – megteheti ezt a költő a saját maga számára, de főként megteheti a közösség számára; úgy értem, megpróbálhatja megfogalmazni a számukra, hogy kik ők (Jennings 1993b/1938b: 281–282).

5 Lautréamont grófja (azaz az önmagának grófi címet adományozó Isidore-Lucien Ducasse), a szürrealizmus bibliájának nevezett szöveg (*Maldoror énekei*) szerzője mondta azt, hogy „a költészetet mindenkinek kell írnia”.

képesek voltak meglátni, hogy a „lancashire-i vadonban... vagy Kelet-Londonban” ugyanolyan gazdag és titokzatos képzeletvilág fedezhető fel, mint a végtelenül egzotikus „malekulai kannibálok” között, ahol Harrison korábban amatőr terepmunkát folytatott (Harrison 1937). Raymond Firth a tőle megszokott módon éles, de szokatlanul rosszindulatú kritikájában – ironikus módon – pontosan emeli ki ennek a közelítésmódnak az eredetiségét és frissességét a modern élet szociológiájában. Miközben Firth szörszálhasogató módon és kategorikusan lerántja a leplet az M-O módszerének ellentmondásairól és teoretikus szempontból nem kielégítően megalapozott fogalomkészletéről, figyelmét teljességgel elkerüli Madge, Jennings és Harrison munkájának igazi eredetisége.

Ez a vakfolt különösen nyilvánvaló abban, ahogyan Firth félreolvassa az M-O egyik nagyszerű művét: a *May the Twelfth – Mass Observation Day Surveys 1937 by over 200 Observers* (Május tizenkettedike – A Tömegvizsgálat napi felmérése 1937-ből, 200 megfigyelő részvételével) című szöveget (Jennings és Madge 1937). Ez a kötet Jennings *Pandaemonium 1660–1886: The Coming of the Machine as Seen by Contemporary Observers* (Pandemónium 1660–1886: A gép eljövetele kortárs megfigyelők szemével) című, posztumusz megjelent munkájához (Jennings és Madge 2012 [1985]) hasonlóan van megtervezve. Oly módon épül fel, ami egy fél évszázaddal később válik majd divattá: a különböző olvasók különbözőképpen tudják olvasni – végigküzdhetik magukat rajta, „mint egy folyamatos narratíván vagy filmen”, vagy megmártózkodhatnak az egyes részekben, illetve kreatív módon kereshetnek a többféle alternatív mutató (*általános, földrajzi, sláger*) segítségével (1993b [1938]: 255).⁶ Jennings szövege önreflexív módon mindent lefed „a legtényszerűbbtől és leghivatalosabbtól a legnépszerűbbig és legröhejesebbig” (Jennings és Madge 1937: 4). De Firth csak a zűrzavart volt képes meglátni,

ahol a koronázási szertartás leírásába állandóan benyomakodnak az időjárásra vonatkozó megjegyzések, az emberek egészségi állapotáról vagy kisbabákról vagy az illemhelyekről szóló beszámolók, vagy a női biciklistákat, illetve a művészetet illető viták... Mivel... ezekről semmiféle általánosítás nem fogalmazódik meg, leginkább hulladéknak hatnak (Firth 1939: 178).

Firth elképedt rajta, hogy alig fordítottak figyelmet arra, „ami az antropológus számára a jelenség lényegi fázisait jelenti – nevezetesen az éppen zajló komplex rítusra, a királysághoz társított vallási és erkölcsi fogalmakra” (Firth 1939: 178).

A modern olvasó számára azonban a *May the Twelfth* azt mutatja meg, hogy mennyire korlátolt volt a rítusnak az a funkcionális felfogása, ami az antropológia tudományát 1939-ben uralta. Maga a Mass Observation éppen hogy a lázas nemzeti krízishelyzetre válaszul született meg, amit a népszerű, populista király erőszakos trónfosztása váltott ki, illetve válaszul arra, hogy a tömegmédiá a kialakulóban lévő válsággal kapcsolatban mellébeszélte (erről a parasztvakításról Charles Madge a *Daily Mirror* riportereként saját tapasztalatokat szerzett). A koronázással kapcsolatban az M-O tudósítói a többség paradox viszonyát dokumentálták ahhoz az eseményhez, amit az emberek „a többi ünnephez hasonló munkaszüneti napnak és ünnepségnek tekintettek, ...de nem sok érdeklődést

6 A szöveget nemrégiben újra felfedezték annak köszönhetően, hogy Danny Boyle erre támaszkodva rendezte meg az ipari forradalom színpadra állítását a 2012-es olimpia nyitóünnepségén.

mutattak az iránt, hogy mi is volna a király funkciója vagy megkoronázásának jelentősége”, és szembeötlő volt az is, hogy az ünnepséget „lehetetlen volt elkerülni; azok, akik megpróbáltak kimaradni belőle, valamilyen ürüggyel végül rendre visszatértek a rádióhoz, vagy a büntudat jeleit mutatták, vagy végül arra jutottak, hogy mégiscsak érdekli őket” (Jennings és Madge 1937: 91). Csak egy olyan mozgalom, mint a megfigyelő és a megfigyelt közötti határt lebontani kezdő Mass Observation lehetett alkalmas rá, hogy összegyűjtse és kontextualizálja azokat az adatokat, amelyek segítségével megérthetjük a nemzeti újjászületés modern mítoszának valódi természetét. Így volt képes arra, hogy beváltsa eredeti ígérését, és túllépjen azoknak az újságíróknak az önelégült fantáziáiképein, akik anélkül állították magukról, hogy az emberek nevében beszélnek, hogy szóba elegyedtek volna velük vagy megfigyelték volna őket. Ezt azonban Firth nem vette észre.

Az etnográfia demokratizálása

Az M-O tevékenységének másik kulcsfontosságú eleme, amelyből még ma is tanulhatunk, radikálisan demokratikus kutatási programja. Az M-O-nak ez az aspektusa szorosan összefügg alapítóinak a filmes kifejezésmód iránti elmélyült érdeklődésével,⁷ és éppen ezért elektív affinitást mutat azzal a fajta anyaggal, aminek az összegyűjtését a MyStreet lehetővé teszi.

Legsikeresebb kiadványuk, a megjelenését követő hetekben több mint százezer példányban eladott *Britain by Mass Observation* (Nagy-Birtannia a tömegmegfigyelés perspektívájából) első fejezetében a szerzők élesen bírálják azt, ahogyan a sajtó és a tömegmédiá „Európa” vagy „az átlagemberek” közössége nevében hasbeszél, és felhívják rá a figyelmet, hogy igazából senki sem tudja, hogy a hétköznapi európaiak vagy britek hogyan viszonyulnak például a Szudéta-vidék hitleri megszállása nyomán kialakult európai válsághelyzethez.

Ennek egyik következménye, hogy a társadalomtudomány területén megteremtett új egyetemi állások és anyagi források ellenére a társadalmi reformjavaslatok „»fönről lefelé születnek«. Nem aszerint, hogy az emberek »mit akarnak«, hanem aszerint, hogy »mi jó nekik«” (Mass Observation 1939: 11). Az M-O el akarta utasítani ennek a fönről lefelé építkező társadalommérnökségnek az egész filozófiáját, és ehhez egy olyan alapvető társadalomkutatási módszer megfogalmazásával járultak hozzá, amely szerint „mindenki lehet megfigyelő, nem kell hozzá különleges képzés” (Mass Observation 1939: 10).

De hogy lehet ezt megvalósítani? Az M-O indulásokor Harrison ragaszkodott hozzá, hogy különböztessék meg a többé-kevésbé teljes állásban dolgozó „megfigyelők” belső körét (akik közül sokan Harrisonnal, illetve Harrisonnak dolgoztak a woltoni „Worktown” [A munka városa] projekten) és a „hétköznapi tudósítók” egykettőre ezres nagyságrendűre hízott tömegét, akik az anyagot küldték megrendelésre. Ez utóbbi megfigyelők szerepét a következőképpen magyarázták:

7 Azon kívül, hogy Jennings eleinte részt vett a GPO filosztály munkájában (Jackson [szerk.] 2004: 141–155), Tom Harrison is forgatott Douglas Fairbanksszel Óceániában (Heinmann 1999: 113–116). Mindnyájan igen tudatosan viszonyultak az egyetlen valóban „tömeg”-hatású (és piaci logikájú) médiumhoz.

A megfigyelők fényképezőgépek, melyekkel a mai életet akarjuk lefényképezni. A kiképzett megfigyelő ideális esetben torzítás nélküli fényképezőgép. A tömegmegfigyelés azon az elképzelésen alapul, hogy kiképzetlen megfigyelői szubjektív fényképezők... Nem azt mondják el, hogy milyen a társadalom, hanem hogy hogyan néz ki az ő szemükben (Madge és Harrison 1938).

A valódi innovációt az jelenti, amikor ugyanebben a szövegben a szerzők a toborzott megfigyelők társadalmi sokféleségét is bemutatják és elemzik, azaz elismerik, hogy a megfigyelők társadalmi helyzetét is figyelembe kell venni, amikor az általuk szolgáltatott adatokat értékelik és értelmezik. Más, korábbi, a Seebom Rowntree yorki felméréséhez hasonló kutatások is igénybe vettek helyieket adatszolgáltatóként és szakértőként, de egyik sem tárgyalta ebben az értelemben csapata összetételét, és főleg nem foglalkoztak azzal, hogy hogyan befolyásolja valakinek a társadalmi helyzete a társadalomról alkotott elképzelését.

Csakhogy az M-O transzparenciára való törekvése nem oldotta fel azt az alapvető ellentmondást, hogy vajon a megfigyelők mindössze olyan adatok rögzítésének megszemélyesített eszközei voltak, melyeket ők maguk nem értenek, vagy pedig ők voltak azok, akik elkezdték létrehozni „önmagunk tudományát”? Ez a bizonytalanság volt az oka, hogy professzionális antropológus kritikusai mély ambivalenciával viszonyultak a programhoz. Firth és Malinowski is pontosan tisztában volt vele, hogy más tudósoknak milyen fenntartásaik vannak ezzel az etnográfiai terepmódszerrel szemben. Attól tartottak, hogy miközben az M-O azt állítja magáról – a nagyközönség számára viszonylag meggyőzően –, hogy „önmagunk antropológiáját” teremti meg, látszólag kaotikus, gyakran eléggé ötletszerű és naiv megközelítésmódja aláássa új tudományáguk pozícióit. Firth gúnyt űzött az amatőrökből, amiért nem tudják eldönteni, hogy a megfigyelők a későbbi kifinomult elemzés számára szolgáltatnak-e nyersanyagot, vagy pedig – ahogyan Madge mondta egy helyen – az M-O lényege a tények összegyűjtésében áll, az olyan „teljességgel objektív tényekében”, melyeknek a kinyeréséhez az óslakos megfigyelő jobb pozícióban van, mint az idegen antropológus (lásd még Malinowski 1938: 94).

Humphrey Jennings érdekes megoldást talált erre a problémára a *May the Twelfth* című kötetben: ő meg akarta engedni, hogy ugyanakkor az anyagnak különböző értelmezései jelenjenek meg egymás mellett, és így különböző nézőpontok érvényesülhessenek. Ezt az újítást azonban Harrison számúzta az M-O-ból, amint Jennings kilépett (Hinton 2013: 66–69). Jennings álláspontja pedig kendőzetlenül ellenséges fogadtatásban részesült a tudományos világban. Malinowski, aki azt a fajta gyors általánosíthatóságot tartotta szem előtt, amit fel lehet mutatni „tudományos eredményként”, reménytelennek találta Jennings módszerét, és torz bemutatásában „az igazság kockéltkoncepciójának” nevezte (Malinowski 1938: 95). Később azt róta fel az M-O-nak, hogy az „az érzések, a gondolatok, sőt a viselkedés meghatározatlanul és végtelenül sokféle apró eltérését mutatja be” (Malinowski 1938: 118) a közös társas cselekvések során, ezzel ellentétben a szociológiának a visszatérőre, az azonosra, a közösségre jellemzőre kell koncentrálnia, különben belevész a trivialisok mocsarába. Mai szemmel nézve Jennings víziója a társadalomról mint töredékek alkotta egészből, melyeknek a montázsja és ellentétpárjai tárhatják fel a társadalmiságot, legalább olyan termékenynek tűnik, mint Malinowski normaorientált, szabályok

meghatározta koncepciója ugyanerről. Malinowski megoldása az volt, hogy vissza kell állítani a megfigyelő és a megfigyelt közötti merev határt, hogy fenn kell tartani „az emberi drámában való szereplés személyes valósága és a belső folyamatokra utaló cselekedetek külső regisztrációja közötti” (Malinowski 1938: 100) alapvető megkülönböztetést. Csakhogy ez ellentétes volt az M-O egész törekvésével (Harrison 1959: 159–60; Heimann 1999: 125).

A demokratikus, kollaboratív antropológia felélesztése a 21. században

Fentebb vázoltam, hogy a MyStreet hogyan merít ihletet az M-O azon elképzeléséből, mely szerint önmagunk antropológiájának le kell bontania a kutató és a kutatott közötti korlátot, csakúgy, mint „a társadalmi” iránti, szürrealizmus ihlette érdeklődéséből. Ugyanakkor az M-O-nak arra az aspektusára is hagyatkozik, amit Jennings először a *May the Twelfth* című kötetben fogalmazott meg, de amely kiteljesedett esztétikai formáját csak Jennings dokumentumfilmese munkásságában nyerte el: azaz a „hétköznapi” iránti kíváncsiságra. Korábban említettem már Jennings rádiósorozatát, amelyben a mindennapok költészetéről beszélt, filmes munkáiban azonban egy olyan formát dolgozott ki, ami a modern Nagy-Britannia egyedülállóan demokratikus, egalitárius vízióját testesíti meg a szereplők észrevétlen, feljegyzésre nem méltatott napi tevékenységeinek feltárásán keresztül. Háborús filmjei (*Listen to Britain* [Hallgasd meg Nagy-Britanniát], *Fires Were Started* [Tüzeket gyűjtöttak] és főleg az *A Diary for Timothy* [Napló Timothynak]) nagyszabású lírai alkotások. Lindsay Anderson azt mondta róluk, hogy már a címük kimondása is gyönyörűséget okoz (Anderson L. 1982: 55 [1954]). De ugyanennek az esztétikának a működését érhetjük tetten Jennings korábbi, egyszerűs filmjében, a *Spare Time*-ban [Szabadidő] is, amelyet az M-O részeként forgatott (Wright idézi Sussex 1975: 110). Sőt, véleményem szerint ez a film korszakos jelentőségű. Ellentétben a GPO Filmosztály John Grierson vezette kvázi-marxista–organicista tagjaival, Jennings nem arra koncentrált, hogy hogyan lehetséges a proletáriátus organikus integrációja a nemzetegyesítő éjszakai munkásvonaton vagy a nemzetmelengető bányamunkában, hanem a munkán kívüli időre. Ezek az emberek – férfiak és nők – akkor találják meg a saját hangjukat, gesztusaikat és ritmusukat, amikor kiszabadulnak az óra zsarnoksága és a gépsorok vasfegyelme alól, és Jennings ezekben a pillanatokban próbálta keresni a kreativitást és a szépséget.

A gondosan elpróbált jelenetek korszaka volt ez persze. A filmeket alig-alig mozdítható 35 mm-es kamerával forgatták, a hangot később vették fel és vágáskor keverték be. Jennings ezeknek az akadályoknak az ellenére és generációjának filmesei között egyedülként rendre ellenállt a hibátlan ívű cselekmény zsarnokságának. Egy tánctermin jelenetben a kamera megtalál és követ egy nőt, aki miközben körbefoxtrozza a termet, könnyedén lehajol, hogy visszagombolja a cipőjét; és még ennél is líraibb, ahogy a walesi bányász-férfikar összegyűlik, egyenként belépnek a kórusba, a zongorakísérő pedig egyikük segítségével kibújik a kabátjából anélkül, hogy egy pillanatra is abba hagyja a játékot. Az improvizációnak ezek az apró mozzanatai jóval többet jelképeznek Jennings művében: azt, hogy a „köznapi” emberek, akikről azt szoktuk gondolni, hogy az „előljáróik” képviselik a legjobban az érdekeiket, képesek rá, hogy maguk vigyék az ügyeiket, hogy maguk találjanak megoldást a saját problémáikra.

Hiába gúnyolták és nézték le Jennings-t a kollégái, amiért „szépen bánik az egyszerű emberekkel” (Vaughan 1976: 205), a populáris kultúra arcait bemutató kifinomult, néha szomorkás filmstílusa fel tudta fedezni a gazdagságot és a többértelműséget ott, ahol szocialista realista kritikusai a munkásosztály tagjait csakis úgy akarták látni, mint akik „hősiesek a nehézségek közepette” – mint a munka hőseit vagy a kapitalizmus áldozatait (Jackson 2004: 215). Ha hetven év távlatából megnézzük a *Spare Time*-ot, képsorai – mint például amikor egy gyerekbanda egy imbolygó, viharvert bádoglemezen a magasba emel egy soványka lányt, aki Nagy-Britanniát jelképezi, és felvonul vele reszelős trombitakísérettel, ami inkább hangzik kazoo-dünyyögésnek, mint igazi, ércesen vibráló trombitaszónak – a filmes költészet diadalmas pillanatai. Az olyan kritikusok számára, mint Edward Anstey, ez a pillanat sznob gúnyolódásnak hat

az alacsony jövedelmű csoportok önmaguk szórakoztatására tett erőfeszítésein. Elsősorban a kazoo-bandát mutató képsorokra gondolok, ahol ezek a szerencsétlen, alulöltözött, vacogó kislányok és kislányok azt a fajta felvonulást próbálják imitálni az ipari tájban, melynek nagyszabású változatát a New York-i Broadwayen szokták megrendezni (idézi Sussex 1975: 110).

Ma az, ahogyan a fiatalok bizonytalan kézzel kisajátítják a nagyszabású, országos színpad ikonikus mozzanatait, az „aláveret” és a domináns jóval ambivalensebb és „titokzatosabb” kapcsolatára utal, mint amit a GPO Filmsztyálya vezetői valaha is el tudtak volna képzelni.

Filmjeiben, a *Spare Time*-ban és a későbbi *Listen to Britain*-ben, Jennings az ábrázolás révén, ki nem mondva és csak részben elméletté fogalmazva, olyan erőteljes, szubverzív víziót teremtett meg a mindennapi élet és a populáris kultúra lehetőségeiről és affordanciáiról, amely messze túlnyúlik a GPO-filmek szocialista realizmusára jellemző egyszínű felmagasztaláson. Valami hasonlót csinált írásban Charles Madge a populáris kultúráról szóló két klasszikus tanulmányában, melyek közül az egyik a „Lambeth Walk” táncórületét értelmezi úgy, mint a brit popkultúra egyfajta organikus náciellenességének a kifejeződését, a másik pedig a Bolt melletti West Houghtonban honos Keaw Yed rítust „a totemizmus kisléptékű változataként” mutatja be (Mass Observation 1939). Mindketten a hétköznapiakat szellemítették át, megmutatták benne a „fentet” és a „lentet”, hogy így fedezzék fel a körülöttük lévő világ rejtett gazdagságát.

Ahogy MacClancy megállapította, e szerzők egyéni és meglehetősen egyedi szürrealizmus volt az, ami radikális és előremutató esztétikájuk megteremtéséhez vezetett. Benjaminhoz hasonlóan ők sem akartak belépni a „spiritizmus nyirkos hátsó szobáiba” (1995: 306 [1929]), ahol oly sok szürrealista pihent meg, hanem ragaszkodtak ahhoz „a profán megvilágításról” szóló elgondoláshoz, melyben a művész „a hétköznapi felismeri az érthetlent, áthatolhatatlant, az érthetetlenben, áthatolhatatlanban pedig a hétköznapi” (Benjamin 1995: 315 [1929]).

A minor gyakorlatok és a dokumentumfilm mint feltételezésen alapuló tudás

Mai szemmel nézve elismeréssel kell szólnunk arról, hogy az olyan munkák, mint Jennings filmjei és Madge tanulmányai megmutatták, hogy a populáris kulturális formákban ott vannak az elemei annak, amit Deleuze és Guattari később „minor irodalomnak”

nevezett.⁸ Deleuze és Guattari arra tett kísérletet, hogy Kafkát az irodalomkritika kritériumaitól eltérő fogalmak szerint olvassa. Ennek során vezették be a minor irodalom fogalmát, mely „nem egy kisebbségi nyelv irodalma, hanem olyan irodalom, amit a kisebbség a többség nyelvén ír” (2009: 33 [1983: 16]). A Prágában ténylegesen beszélt németet használva Kafka olyan teret talált meg, ahol az irodalmi német *keretei között*, de nem az irodalmi német *nyelven* írt. Éppen a prágai német szegényes szókinccse és hibás szintaxisa tette lehetővé a számára, hogy semlegesítse a választékos német kifejezések elitista érzetét, és kreol vagy szinkretikus alternatívát találjon a domináns kifejezőmód keretei között, mégis azzal szemben. A domináns társadalmi diskurzus kategóriáinak való ellenállás (a „deterritorializáció”) lehetővé teszi, hogy „saját nyelvünkben idegenként létezzünk” (2009: 55 [1983: 26]), nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy a Lambeth Walk során a rajongók és az előadók egy olyan formát hoztak létre, amely ellenáll a totalitáriánus dualizmusoknak és kizárásoknak.

Vajon lehetséges-e, tettük fel a kérdést, a dokumentumfilmet „minor” művészetként használni, a segítségével feltárni az utca, a folyosó, a buszmegálló hétköznapi világának modern „minor” gyakorlatait, ezeknek a helyszíneknek a perspektívájából nézni a társadalmi életre – a tényleges találkozásokból, a hétköznapi élet nyelvhasználatából, nem pedig a hivatalosan jóváhagyott, a tévéműsorok stílusában fogant kanonikus történetmesélés modoros gesztusaiból kiindulva (Vaughan 1976).

De miért éppen a dokumentumfilm? Pontosan indexikus természete miatt: a dokumentumfilm medialitása és anyagiséga alkalmas rá, hogy előhívja a tudástermelésnek azt a nyitott és gyümölcsöző formáját, mely kifejezetten jól illik egy időpillanat etnográfiai jellegzetességeinek kutatásához, hiszen ugyanazokat a kérdéseket ébreszti fel a nézőben, mint amelyek a való életben is megfogalmazódnak („Mit jelent ez a gesztus?”, „Mi a jelentősége ennek a csöndnek?”) – s így egyfajta etnográfiai perspektívát nyit meg (lásd Grimshaw és Ravetz 2009). Voltaképpen úgy is fogalmazhatunk, hogy azt a fajta bizonyítékot, ami a dokumentumfilmben jön létre, azoknak a „nyomoknak” az aleseteként kezelhetjük, melyeket Carlo Ginzburg olasz történész központi jelentőségűnek tartott a történészi munkában. Híres tanulmányában Ginzburg az egyszerű és specifikus megillető helyet keresi, miközben a történelmi (és más humán jellegű) értelmezés episztemológiai modelljét vagy paradigmáját állítja fel. Ginzburg azt mondja, a társadalmi élet látszólag triviális részletei, „apró nyomai” egy mélyebb, másképpen nem megtagasztható valóság megértését tehetik lehetővé a figyelmes, értelmező detektív számára (Ginzburg 2010 [1979]: 22–23). Ezt a fajta tudást nevezi vadászatnak.

Ginzburg ezt a „bizonyítékon és feltételezéseken” alapuló megközelítést szembeállítja a dedukció mindazon statisztikai modelljeivel, melyek olyan remekül működnek, ha az

⁸ Deleuze és Guattari könyvének magyar fordítása (Deleuze és Guattari 2009 [1975]) a „literature mineure”-re a „kisebbségi irodalom” terminust használja. Mi azért használjuk a „minor” kifejezést, hogy ezzel utaljunk a fogalomnak arra a kiterjesztésére, amely a tanulmányban is megjelenik: Stewart a hivatalos reprezentációk alulról építkező alternatíváinak jelzőjeként használja, és ő is megkülönbözteti a kisebbséget jelentő „minority”-től. A szövezzel való egyetértéssel arra is utalunk, hogy a fordítás az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén 2017-ben megalakult Minor Média/Kultúra Kutatócsoport kutatómunkájának részeként készült. A kutatócsoportnak célja az is, hogy a kisebbségi kultúrák hagyományos, dichotomikus szemlélete helyett a nem domináns önreprezentációk komplex dinamikájának vizsgálatára tegyen javaslatot. (A ford.)

embereket biológiai lényeknek tekintjük, akik születnek, szaporodnak és meghalnak. Ha azonban az a feladat, hogy megértsük az emberi aktorok életvilágát, érvel Ginzburg, sokkal jobban járunk, ha azokhoz az ősi, közkeletű deduktív képességekhez folyamodunk, melyeket a racionalizmus felemelkedése a háttérbe szorított a tudás gyakorlatai között. Az ilyen képességeket, mint például „amellyel felismerjük a hibás lovat a csánkjáról, a küszöbön álló vihart a szél, az ellenséges szándékot az arckifejezés hirtelen változásából”, nem lehet kézikönyvből, tankönyvből vagy az osztályteremben megtanulni, hanem csakis az élet során, konkrét tapasztalatból; ezek „olyan finom megkülönböztetéseken alapulnak, melyeket nem lehet formalizálni, gyakran még szavakba sem lehet foglalni” (Ginzburg 2010: 39 [1979]). Az így megszerzett tudás a demokratikus tudás egy formája, a közös emberi örökség része – lehet egységes és lehet változatos, de minden ember osztozik benne, származzon bárhonnán és bármely társadalmi osztályból.

Ha egy percre belegondolunk, könnyű belátni, hogy a megfigyelő dokumentumfilm is a Ginzburg-féle „vadászati tudás” egy fajtája: olyan filmes stílus ez, mely a mindennapi élet szabálytalanságait és egyszeri mozzanatait használja, melyben „az adatok egyedi és nélkülözhetetlen természete döntő jelentőségű”, és amely az érzékeken alapuló, „alacsony intuíció” segítségével a tudásnak olyan, „lényegében néma formáját” hozza létre, melynek „szabályait sem formalizálni, sem kimondani nem lehet” (Ginzburg 2010: 51–52 [1979]). A képlékeny vizuális formák megragadásának ez az intuitív gyakorlata, mely a tudományos módszer felől nézve pontatlan, sőt hanyag, a nyomokra hagyatkozva képes az ösztönt, a belátást, az intuíciót úgy hadrendbe állítani, hogy a néző „közvetlenül [...] eljuthat az ismerttől az ismeretlenig” (Ginzburg 2010: 52 [1979]). És ezáltal a „vadászati tudás” képes lehet olyan tevékenységformákat előidézni, melyek a szó valódi értelmében antropológiai módon hidalják át a változatosságot és a különbségeket.

A fentiekben a MyStreet-féle programokban alkalmazott munka bemutatását a hétköznapi megismerés bizonyos, Ginzburg által leírt formáira alapoztam, de minimális változtatásokkal épp úgy hagyatkozhattam volna a megfigyelő film Grimshaw és Ravetz-féle koncepciójára is (Grimshaw és Ravetz 2009). Ezek a szerzők Colin Youngot, a British National Film and Television School (Brit Nemzeti Film- és Televízióművészeti Egyetem) korábbi vezetőjét követik, aki azt tanította a diákjainak, hogy olyan filmeket csináljanak, amelyek *megmutatnak*, és ezáltal hívnak felfedezésre, nem pedig olyanokat, amelyek *elmondanak*, és így kizárják az anyagban rejlő ellentmondásokat és a felfedezés, illetve megértés alternatív útjait. Pontosabban arról beszélnek, hogy a megfigyelő film kísérletező módon viszonyul a világhoz, és fokozza a „megélt tapasztalat integritásának és kivételességének érzetét, mely integritás a hétköznapi események folyásából mintha ki volna lopva” (Grimshaw és Ravetz 2009: 544). Grimshaw és Ravetz úgy fogalmaz, hogy a megfigyelőfilm-készítés voltaképpen az affektív antropológiai tudás új típusát képezi, „a világban előforduló emberi viszonyok feltárásának egy módját a gyakorlati készségek perspektívájából” (Grimshaw és Ravetz 2009: 551), mely utóbbi „a kapcsolatokon alapul, és szinte megfoghatatlan, empatikus pillanatokban fejeződik ki” (Grimshaw és Ravetz 2009: 552). Ahogy látni fogjuk, pontosan ez a MyStreet célja.

A közérzet meteorológiai térképei – a MyStreet a gyakorlatban

Bármilyen elektív affinitás álljon is fenn a megfigyelői film és a feltételezésen alapuló érvelés között, a digitális vizuális média demokratizáló potenciálját nem tekinthetjük te-leologikusnak (Bird 2011). A digitális kamera és a Web 2.0 masinériájának segítségével sokféle irányba útnak indulhatunk. A YouTube teljességgel szerkesztetlen világában könnyen belefutunk a banalitások tömegébe anélkül, hogy olyasmire akadnánk, ami társadalmi vagy esztétikai értelemben értékes. A MyStreet részben éppen arra a számtalan virális internetes „szenzációra” adott válaszul született meg, amikor a „kiskölykök” mobiltelefonnal lefilmezik és aztán feltöltik ellenségeik rituális megalázását. Úgy gondoltuk, hogy ha egyszer ezek a fiatalok máris ilyen nagy „hatást” tudnak gyakorolni e médium segítségével, miért ne terelhetnénk ezt az energiát másféle célok felé?

De mit értünk azon, hogy a MyStreet kollaboratív etnográfiai projekt? Azt szeretnénk, hogy minden egyes filmkészítő maga dönhessen arról, hogy mit tesz a látvány részévé és mit hagy ki belőle – hogy ők maguk határozzák meg a problémát, ők maguk gyűjtsenek adatokat és maguk elemezzék őket. Azt akarjuk, hogy ez tényleg „önmagunk tudományos vizsgálata legyen önmagunk által”, és el akarjuk utasítani az adatközlő és a professzionális antropológus megkülönböztetésének a visszaállítását, amire Tom Harrison törekedett az M-O-ban, amikor ambivalens módon azoknak a szakembereknek az elismerésére hajtott, akikről megvetően nyilatkozott. És azt szeretnénk, hogy ne legyen végső történet – épp úgy, ahogy Deleuze és Guattari is el alkarta kerülni, hogy Kafka életműve egyetlen, egységes formává kristályosodjon, ezért engedték meg, hogy különböző belépési pontok sokasága nyíljon meg, és az életmű sok-sok ívét bejáró különféle lehetséges útvonalak nyüzsgő tömege váljon láthatóvá (Deleuze és Guattari 2009: 7 [1975]).

A MyStreet mint élő archívum koncepciója az, hogy burjánozzanak benne a különféle növekedési irányok. Ezért nem lehetséges tehát, hogy csak egyetlen történet legyen, hogy a totalitás rajzolódjon ki egy ilyen napló lapjain: a cél az, hogy a mindennapi élet radikális heterogenitásának montázsát hozzuk létre, és engedjük meg, hogy a nézőkben munkáljon a kollázs destabilizáló hatása. Ugyanakkor persze már maga a névválasztás is alapvető korlátokat és megkötéseket jelez. Azzal, hogy a projektet MyStreetnek, nem pedig „MyLife”-nak, „MyHome”-nak, „MyDreams”-nek (Az én életem, Az én otthonom, Az én álmaimnak) nevezzük, meghatározunk bizonyos paramétereket. Ennek tudatában magyarázzuk meg, hogy az „utcát” metaforikusan kell érteni – minden olyan dokumentumfilmet publikálunk, amelyhez hihető postai irányítószám kapcsolódik. De azért elsősorban a helyre koncentrálunk. Az alább röviden bemutatott két film szorosan kötődik a városfelfedezés műfajához – a médiatermékeknek ahhoz az önállósult csoportjához, mely rendkívül népszerű az interneten, és annak a globális mozgalomnak a része, mely Benjamin flaneurjéhez hasonlóan az idegen szemével próbálja újrafelfedezni a várost, és vissza akarja követelni a teret mindenki számára („right to city” [a városhoz mindenkinek joga van] mozgalmak, „urbanex” [városfelfedező programok] stb.). Más filmeket – részben példa lehet erre az alább tárgyalt *Our Street* (A mi utcánk) – a nosztalgia jellegzetes hangvétele mozgat, mely oly gyakran jelenik meg helyekkel kapcsolatban, és az az érzés, hogy a térhasználat megváltozása veszteséghez, eláruláshoz vezet. Megint mások (erre lesz a példám lejjebb a *What the Neighbours Saw* [Mit láttak a szomszédok?]) a közösséget és a

különbségeket fedezik fel – talán ezek adják a legtisztább kifejeződését az alapítók azon szándékának, hogy ez a weboldal a sokféleség, a másság és a különbségek feltárásának és vizsgálatának a helye legyen.

A program önértékelésének részeként megkérdezett filmkészítők személyes beszámolóiból az derül ki, hogy az oldal mentőövként szolgál olyanoknak, akik a filmek segítségével akarnak bekapcsolódni a körülöttünk lévő világról szóló beszélgetésbe. Elmondták, hogy nincs még egy ilyen hely, a nyitott történetmesélésnek ilyen komolyan vett és komolyan vehető zónája, olyan környezet, amely mentes a számtalan „konvergens” oldalra jellemző trollkodástól és felszínes hetvenkedéstől (Bird 2011: 505). A filmkészítőket minden évben meghívjuk a UCL-en rendezett Open City Docs Festre [Nyílt Város Dokumentumfilm-fesztivál] (www.opencitydocsfest.com). 2013-tól kezdve ezeknek a gyűléseknek az egyik célja az lesz, hogy megvizsgáljuk közösen a filmesek és filmek gyűjteményének irányait és tendenciáit, kitaláljuk, hogyan lehetne az új megközelítésmódokat terelgetni és biztatni.

Így próbáljuk magunkat mások ugyanezen a terepen folytatott tevékenységéhez képest meghatározni. Manapság sok szó esik a crowdsourcingról mint a kreatív, horizontális kollaboráció új formájáról, ennek működése és a benne felmerülő hatalmi struktúrák azonban jóval nagyobb figyelmet érdemelnének, mint amire itt lehetőségem van. Álljon itt mégis néhány szó erről.

Európa-szerte és Európán kívül is sorra születnek az olyan projektek, amelyek ki akarják használni az új média lehetőségét az állampolgárok bevonására, s ily módon hangot adni a marginalizált és alulreprezentált csoportoknak, akiknek általában nincs beleszólásuk a közügyekbe.⁹ Ezek közül a legismertebb két olyan film, melyeket bevallottan a Mass Observation inspirált, Kevin MacDonald, illetve Morgan Matthews dokumentumfilmes volt a rendezőjük és a Google, valamint a BBC támogatta őket bőkezűen. Mindkettő a nagyközönség által egy weboldalra feltöltött, több ezer órányi filmes anyagból építkezik. Mindkettő hűséges az M-O (amúgy sokat kritizált) véletlenszerű napválasztásához, illetve ahhoz, hogy a végső, publikált anyag összeállítását a profi auteurre bízták.

A nemzetközi film érthető módon arra kényszerült, hogy az egész emberiség történetét mesélje (a nyitó képeken a hold, vízből kibukkanó elefántok, anyatejet szopó kisbaba, és „az evilágot és a túlvilágot” elválasztó vékony hártýáról szóló, hajnali négykor zajló beszélgetés szerepel), szembeállítja egymással az emberi technológiát és a természetet, majd bemutatja az ember különféle utazási szokásait, hogy eljusson az emberi életcikluson végigvezető út univerzális történetéig. A történelemre és az emberi életvilágok megkülönböztető jegyeire legfeljebb ha érintőlegesen tud utalni. A brit film, mely egyetlen nemzetet jelöl ki keretnek, egy erőteljesebb beágyazott narratívát használ, de így is lehetővé teszi, hogy különféle hangok, perspektívák, értékekek találkozzanak össze, vagyis azt, amit Terry Turner a színvonalas kollaboratív kutatómunka céljaként jelöl meg (Turner 2002: 77). Az „életünk egyetlen napja” műfajból következő kényszerű modorosság, illetve a nemzet mint individuum megkerülhetetlen, uralkodó metaforája – a nemzet

9 Néhány brit példa: http://www.digital-works.co.uk/about_us.html, <http://worldfilmcollective.com/> és egy zsurnalisztikusabb megközelítésű: <http://peoplesvoicemedia.co.uk/join-institute-community-reporters>. Nagyszabású és nagyhatású nemzetközi példa az *Out My Window* [Kinézek az ablakon], Katerina Cizek Highrise [Toronyház] című projektjének a része, mely mintha George Perec 1978-ban kiadott *La Vie mode d'emploi* [Az élet – Használati utasítás] című kötetét idézné meg.

mint ugyanazt a napot megélő közösség fikciója (vö. Anderson B. 2006: 42 [1983: 35]) – azonban egy „major” kódot erőltet rá a filmre. Elvégre Nagy-Britanniát mint nemzetállamot olyan intézmények tartják egyben, amelyekben a film szereplői mind részt vesznek. Ennek eredményeképpen az a beszélgetés, amit a különböző nézők megalkotnak a filmet nézve, nem képes hitelesen tükrözni a filmszerű heterogenitást, hanem olyan narratív eszközökre épül, amelyek a lefilmezett társadalmi „gesztusokat” az össznemzeti történet szimbólumaivá változtatják, mely történet jórészt alig vagy egy kicsit sem kapcsolódik az adott napon lefilmezett cselekedetek társadalmi logikájához.

Ezek a munkák a fenti korlátok ellenére is a filmkészítés legmagasbb fokát képviselik, és akár azt is mondhatjuk, hogy a forma inkluzív ereje kárpótol a rövidre zárt történetmesélésért. Mi azonban egy kicsit más filozófiából indultunk ki – mellesleg a *Life in a Day*ről (Az élet egy napban) éppúgy nem tudunk, mint ők rólunk. Azt akartuk, hogy a *MyStreet* egy érezhető igényre, keresletre adott válaszként, organikusan fejlődjön. Ezért nem kerestünk támogatót, és az első évet leszámítva, amikor az oldal megismertetésére egy jelentős díjat tudtunk felhasználni – 6000 fontot nyertünk három filmmel, amit a nemzetközi zsűri a legjobbnak talált –, az anyagi ösztönzőket visszafogtuk (vö. Bird 2011: 504–505). Amikor ezeket a sorokat írom, az oldal még alig kétéves, és máris egy kicsivel több mint 300 publikálásra szánt filmet tudtunk életre hívni, illetve begyűjteni.¹⁰ Ezek túlságosan sokfélék ahhoz, hogy itt jellemezhessem őket, de talán érdemes röviden megvizsgálni, hogy közülük négy hogyan tárja fel a „minor” gyakorlatokban rejlő lehetőségeket az „apró nyomokra” hagyatkozva, hogy lehetővé tegyék egy mélyebb, másképpen nem meg tapasztalható valóság megértését (Ginzburg 2010: 22–23 [1979]).

Az *On the Bench* (A padon) Maha Taki első filmje, aki a híres kelet-londoni vasárnapi virágpiacnak otthont adó Columbia Road egyik lakótelepén él. A film arról szól, hogy öt idős férfi rendszeresen találkozik egymással egy padon, melyet majdnem mindennap elfoglalnak egy órára. Nincs narráció, a néző nem kap utasításokat, hogy mit nézzen, kivéve a videó egyszerű leírását: „Portré idős urakról, akik ugyanannál a padnál találkoznak mindennap a parkban, Columbia roadi lakásom mellett Bethnal Greenben”. Nincs az egész filmet átfogó narratív ív, csak a hétköznapi élet drámája. De a film nem tart sehova. Akárcsak az egykori taxisofőr és a golfjátékos, akiknek a hangját a film végén halljuk, a történet sodródik, elfogadja, amit az élet ad, „napról napra él”, és mindeközben bemutatja, hogy ezek az amúgy nagyon zárkózott férfiak hogy találhatnak nap mint nap helyet egy utcai pad senkiföldjén társasági életük ápolására. Mélyen megható, ahogyan ez a film a társadalmiságról beszél.

A *Strata Artist* (Az utca művésze) című filmben az ugyancsak elsőfilmes Jose Paya-Cano a hajléktalan Henry történetét meséli el, aki a divatos Shoreditch negyedben vezetett városnéző sétákból tartja fenn magát. Henry megfogalmazása szerint az ő munkája az, hogy ügyfelei számára visszaadja a várost a maga teljességében – megtanítja nekik, hogy kell friss szemmel nézni, észrevenni az utcák és a hozzájuk kapcsolódó történetek

¹⁰ Ezek közül mintegy 70 a *Doc in a Day* workshopok nyomán keletkezett, ahol a UCL munkatársai segítettek a résztvevőknek elmesélni a saját történetüket – lásd például az Agincourt House c. munkát, <http://www.mystreetfilms.com/#/films/watch/637>. Ezeknek a többszerzős filmeknek a sajátosságait egy másik tanulmányban fogom tárgyalni.

észrevétlen részleteit. Henry egy híresen ronda londoni körforgalom közepén él, amiről egyszerűen azt mondja: „ott élek, úgyhogy nagyon fontos nekem”. Pontosabban addig élt ott, amíg a rendőrség az Occupy London mozgalom tagjának nem hitte, és le nem rombolta a sátrát. Deleuze és Guattari arról beszél, hogy az ember idegenné válik a saját nyelvében. Itt Henry a városnéző túra során, José pedig az egy-egy túrát lekövető filmjében a nézőt próbálja idegenné tenni a saját városában – arra akarnak rávenni, hogy nézzük meg újra, egy idegen szemével, azokat az embereket, akiken átlépünk vagy akik mellett elmegyünk a nem-helyeken, ami az ő helyük a mi világunkban.

Az *Our Street* című filmben, mely válogatásomban az egyetlen kampányfilm, Stan – egy helyi aktivista, aki a Euston negyedben született és nőtt fel – azt mondja: „megszakad a szívem, amiért ezt az egész területet le fogják rombolni, hogy helyet csináljanak a Londont Birminghammal összekötő új, nagy sebességű vonatnak, mely 20 perccel fogja csökkenteni az utazási időt egy maréknyi gazdag ember számára”. A film, mely azután készült, hogy a rendező híret vette a MyStreet oldalnak, annak az előrevetített nosztalgikus érzésnek és kötődésnek ad hangot, amit a hely megsemmisítésének a fenyegetése váltott ki. De feltárja azoknak az öregeknek a félelmét is, akiknek „az égvilágon senkijük sincsen”. George-nak, az egykori hadifogolynek a környéken él a sógornője: „Ha el kell innen költöznöm, ki fog gondoskodni rólam? Kicsoda?” – mondja. Ezeknek az idős embereknek minden napját áthatja a rettegés és az aggodalom, attól tartanak, hogy azok a gyenge kötelékek, amelyek segítségével eleveckélnek öreg napjaikban, elpattannak, ha költözni kell, és nem lesz senki, aki egyáltalán észreveszi, hogy ők mit veszítenek. A film határozott hangon figyelmezteti azokat, akik – más szempontból teljesen érthető módon – racionalizálni szeretnék a várost, hogy alapvető kötelességük törődni azokkal a jellemzően öreg és szegény emberekkel, akiknek az életét olyasvalami forgatja fel fenekestül, amit nem tudnak másként látni, mint „a gazdagok gyorsvonatának”.

A *What the Neighbours Saw* című filmet ugyancsak a weboldal megszületése hívta életre, és első látásra talán ez tűnik a legjelentéktelenebbnek a válogatásomból. Csakhogy ez a film, a minden évben néhány napra az egyik házra applikált karácsonyi kivilágítás ürügyén, alkalmat ad a nézőnek, hogy az osztály, a megkülönböztetés és az etnicitás többértelmű, ambivalens jeleit olvassa az angol külvárosban. A gyermeki örömeink és a magukat kitaszítottak érzők (vagy magukat kitaszítók) szorongásainak a megmutatásával a film készítője feltárja a közös helyi ünneplés jelentését. Mi más ez, mint etnográfia kicsiben?

Következtetések

A navahó indiánokról szóló úttörő könyv legelején olvashatunk arról, hogy John Adair, aki már jó huszonöt évvel korábban is dolgozott ebben a közösségben, az egyik korábbi adatszolgáltatójától, Sam Yazzie ezüstművestől kér tanácsot és támogatást. Yazzie előbb tudni akarja, hogy ha a navahók filmet készítenek, az vajon nem árt-e a birkáiknak. Miután Worth és Adair megnyugtatja, hogy a filmezés se nem árt, se nem használ a birkáknak, Yazzie azt kérdezi, „akkor minek filmezni?” (Worth és Adair 1975: 4). Amikor Adair feldolgozza az anyagot, rájön, hogy Yazzie kérdése nyomán értették meg azt, hogy hogyan tanulták meg kezelni és használni a navahók az újszerű szimbolikus formát:

Egy olyan korban, amikor a világ leginkább azon aggódott, hogy hogyan fognak a különböző kultúrából származó emberek megtanulni együttélni, egy olyan módszer, amelynek segítségével egy csoport meg tudja mutatni egy másiknak, hogy mit lát és hogyan érez, talán szükségszerűen nagyobb jelentőségre tett szert annál, mint amit az itt leírt konkrét kutatás megcélzott (Worth és Adair 1975: 6).

Pont úgy, ahogyan Worth és Adair mondja, a film a kölcsönös elismerés fontos médiuma lehet (lásd még Grimshaw és Ravetz 2009: 551–552). Még a többi előadóművészetnél, például a színháznál is kivételesen lehetőséget kínál arra, hogy a nézők a sajátjukétól távoli világokba merüljenek úgy, mintha maguk is részesei lennének. Ily módon a film képes kitágítani a nézők kulturális referenciáinak körét. Mouffe (2005) és mások is rámutatnak, hogy a demokrácia a kibékíthetetlen ellentétek tárgyalásos alapú ütköztetésében gyökerezik. Ahhoz, hogy fennmaradjon, nemcsak széleskörű ésszerű vitára van szükség, hanem olyan empátiát serkentő intézményekre is, melyek lehetővé teszik, hogy mások nézőpontjával azonosuljunk. Ebben az összefüggésben a film expresszív és affektív dimenzióinak komoly politikai értéket tulajdoníthatunk. Born úgy fogalmaz, hogy az a fajta film, amiről itt szó esett, „szállítani képes a szolidaritás és a sokféleség között lévő, potenciálisan megosztó feszültségeket”. De abban is segíthet, hogy kidolgozza azt a „megfelelő távolságot”, ahonnan „elendő tudásra és megértésre tehetünk szert [...] a másik kultúráról ahhoz, hogy kialakuljon a felelősség és a törődés” (Born 2004: 508–509).

1975-ben David MacDougall bírálatot jelentetett meg a „légy a falon” filmkészítési stílusról, arról a stílusról, amelynek ő és felesége, Judith a hírnevét köszönhette. Kritikájában azt emeli ki, hogy ez a stílus őszintétlenül és érzelmileg bénító módon nem hajlandó elismerni a kamera jelenlétét és hatásait az összes jelenlévő által közösen alkotott történetben. Jóval azelőtt, hogy a „öslakosmédiá” elképzelése divatossá vált volna, egy olyan kort vizionált, amikor a filmkészítők talán „a szereplők szolgálatába állnak, és velük együtt találják ki a filmet” (MacDougall 1998: 133). Az eredeti szöveghez fűzött 1992-es függelékben MacDougall azt mondja, hogy a többszerzőjűség fogalma még őszintebben írja le azt az alkotói folyamatot, amelyet immár „intertextuális filmnek” nevez (MacDougall 1998: 138).

Mint ahogy az előbbiekben megmutattam, a MyStreet az antropológiai filmes tevékenységnek az egyik ilyen többszerzős zónája. Legutópisztikusabb formájában talán akár úgy is fel lehet fogni, mint egy lehetséges választ Adair adatközlőjének kérdésére: „minek filmezni?” Azért, hogy a nézőket egy érzékletes gondolatfolyamon – mely a valóságos emberekről szóló filmek nézésének sajátja – keresztül más világokba juttassuk el, olyanokba, amelyek jórészt észrevétlenül maradnak előttük, mint a hajók az éjszakában (Grimshaw és Ravetz 2009: 552). Az a fajta megfigyelői filmkészítés, melyet a MyStreet bátorít, ha igazán jó, akkor – Grimshaw és Ravetz megfogalmazásában – „kitágítja az idő szövetét”, ami a figyelem intenzívebb formáit hívja elő. A MyStreet a tér kontextusában – nemcsak az idő, hanem a tér szövetének kitágításával – szeretne hozzájárulni a közösségi, kollaboratív antropológia új formájához.

Fordította Gács Anna

Szeretnék köszönetet mondani Karen Brownnak, Chris Pinneynek és David Berlinernek fontos észrevételeikért és a *Social Anthropology* anonim lektorainak a konstruktív megállapításokért. Ugyancsak köszönetet mondok a MyStreet csapatának, köztük Steph Patennek, Celia Turleynek, Vasilis Giotsasnak és Olivia Bellasnak az egész munkájukért.

Hivatkozott irodalom

- Anderson, Benedict (2006 [1983]): *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Budapest: L'Harmattan.
- Anderson, Lindsay (1982 [1954]): Only Connect: Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings. In *Humphrey Jennings. Filmmaker, Painter, Poet*. Mary-Lou Jennings (szerk.). London: BFI in Association with Riverside Studios, 5–12.
- Anderson, Perry és Tom Nairn (1968): Components of the National Culture. *New Left Review* 50: 3–57.
- Bartlett, Frederic (1939): *The Study of Society. Methods and Problems*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Benjamin, Walter (1995 [1929]): A szürrealizmus. Az európai értelmiség utolsó pillanatfelvétele. In *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Bacsó Béla (szerk.). Budapest: Ikon – ELTE Esztétika Tanszék, 303–318.
- Bird, Elizabeth S. (2011): Are We all Producers Now? Convergence and Media Audience Practices. *Cultural Studies* 25(4–5): 502–516. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502386.2011.600532>
- Born, Georgina (2004): *Uncertain Vision. Byrt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Secker and Warburg.
- Bulmer, Martin (1985): The Development of Sociology and Empirical Social Research in Britain. In *Essays on the History of British Sociological Research*. Martin Bulmer (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press, 3–37.
- Clifford, James (1988): *The Predicament of Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cunningham, Valentine (1988): *British Writers of the Thirties*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari (2009 [1975]): *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Budapest: Quadmon.
- Edwards, Elisabeth (1997): Making Histories: the Torres Straits Exhibition of 1898. *Pacific Studies* 20(4): 13–34.
- Firth, Raymond (1939): An Anthropologist's View of Mass Observation. *Sociological Review* 31(2): 166–193.
- Freud, Sigmund (2016 [1901]): *A mindennapi élet pszichopatológiája*. Budapest: Gabo.
- Ginsburg, Faye (1999): Shooting Back: from Ethnographic Film to the Ethnography of the Media. In *Between Resistance and Revolution. Cultural Politics and Social Protest*. Richard Gabriel Fox és Orin Starn (szerk.). London: Routledge, 118–144.
- Ginsburg, Faye (2002): Introduction. In *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod és Brian Larkin (szerk.). Berkeley, CA: University of California Press, 1–36.
- Ginzburg, Carlo (2010 [1979]): Nyomok. A jel-paradigma gyökerei. In *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*. K. Horváth Zsolt (szerk.). Budapest: Kijárat, 13–53.
- Grimshaw, Anna (2001): *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimshaw, Anna és Amanda Ravetz (2009): Rethinking Observational Cinema. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15: 538–556.
- Gross, Larry (2009): My Media Studies: Cultivation to Participation. *Television and New Media* 10(2): 243–256. DOI: <https://doi.org/10.1177/1527476408325105>
- Haklay, Muki (2013): Citizen Science and Volunteered Geographic Information: Overview and Typology of Participation. In *Crowdsourcing Geographic Knowledge: Volunteered Geographic Information in Theory and Practice*. Daniel Z. Sui, Sarah Elwood és Michael Goodchild (szerk.). Berlin: Springer, 105–122.
- Harrison, Tom (1937): *Savage Civilisation*. London: Gollancz.
- Harrison, Tom (1959): *World Within. A Borneo Story*. London: Cresset Press.
- Heimann, Judith M. (1999): *The Most Offending Soul Alive: Tom Harrison and his Remarkable Life*. London: Aurum Press.

- Highmore, Ben (2002): *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*. London: Routledge.
- Hinton, James (2013): *The Mass Observers. A History, 1937–1949*. Oxford: Oxford University Press.
- Jackson, Kevin (szerk.) (1993): *The Humphrey Jennings Film Reader*. Manchester: Carcanet Press.
- Jackson, Kevin (szerk.) (2004): *Humphrey Jennings. The Definitive Biography of One of Britain's Most Important Filmmakers*. London: Picador.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jennings, Humphrey (1993a [1938a]): What Does that Remind You of? In *The Humphrey Jennings Film Reader*. Kevin Jackson (szerk.). Manchester: Carcanet Press.
- Jennings, Humphrey (1993b [1938b]): The Poet and the Public (Ten Radio Talks Broadcast on the BBC National Programme between 26 April and 28 June 1938). In *The Humphrey Jennings Film Reader*. Kevin Jackson (szerk.). Manchester: Carcanet Press.
- Jennings, Humphrey és Charles Madge (1937): *May the Twelfth. Mass Observation Day Surveys 1937 by Over 200 Observers*. London: Faber & Faber.
- Jennings, Humphrey és Charles Madge (2012 [1985]): *Pandaemonium 1660–1886*. London: Icon.
- MacClancy, Jeremy (1995): Brief Encounter: The Meeting in Mass-Observation of British Surrealism and Popular Anthropology. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 1(3): 495–512.
- MacDougall, David (1998 [1975]): Beyond Observational Cinema. In *Transcultural Cinema*. David MacDougall. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 125–139.
- Madge, Charles és Tom Harrisson (szerk.) (1938): *First Year's Work 1937–39 by Mass Observation*. London: Lindsay Drummond.
- Malinowski, Bronislaw (1935): *Coral Gardens and Their Magic*. London: Allen and Unwin.
- Malinowski, Bronislaw (1938): A Nation-wide Intelligence Service. In *First Year's work 1937–39 by Mass Observation*. Charles Madge és Tom Harrisson (szerk.). London: Lindsay Drummond, 81–121.
- Marshall, Thomas Humphrey (1937): Is Mass-Observation Moonshine? *The Highway* 30: 48–50.
- Mass Observation (1939): *Britain by Mass Observation*. Harmondsworth: Penguin.
- Mouffe, Chantal (2005): *On the Political*. Abingdon: Routledge.
- Perec, Georges (1975): *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: C Bourgois.
- Rex, John (1961): *Key Problems in Sociological Theory*. London: Routledge és Kegan Paul.
- Rothman, William (1997): *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sussex, Elizabeth (1975): *The Rise and Fall of British Documentary. The Story of the Film Movement Founded by John Grierson*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Turner, Terence (1992): Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today* 8(6): 5–16.
- Turner, Terence (2002): Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples. In *The Social Practice of Media*. Faye Ginsburg, Lilu Abu-Lughod és Brian Larkin (szerk.). Berkeley, CA: University of California Press, 75–89.
- Vaughan, Dai (1976): *Television Documentary Usage*. London: BFI Television Monograph Series.
- Weiner, James F. (1997): Televisualist Anthropology: Representation, Aesthetics Politics. *Current Anthropology* 38(2): 197–235.
- Worth, Sol és John Adair (1975): *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

Michael Stewart

a szociálintropológia professzora, University College of London Egyetem, oktató, Közép-európai Egyetem Nacionalizmus Tanulmányok Programja, alapító igazgató, London Open City Dokumentumfilm Fesztivál (Nagy-Britannia)