

Tendenciák a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban

A tanulmány az etnográfiai filmre vonatkozó új elméleti elképzeléseket mutatja be két, e témának szentelt kötet (*Film as Ethnography és Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*) alapján. A kulturális reprezentációt vizsgáló posztmodern diskurzus kontextusában a dolgozat azokat az új elképzeléseket taglalja, melyek a „filmkép” és a „szó” hiteles etnográfiai szövegteremtő képességét vetik össze. A cikk azt kívánja igazolni, hogy az etnográfiai filmelmélet új koncepciói nem csupán azoknak a módszertani változásoknak az egyszerű imitációi, alkalmazásai, melyek a kulturális antropológiában annak „irodalmi fordulata” következtében végbementek. Bár a vizuális antropológia irodalmát a 70-es években alapvetően egy pozitívista irányultság jellemezte, a *Principles of Visual Anthropology* szerzői a kulturális örökség filmen való megőrkítésének lehetőségét és szükségességét hangsúlyozták, de már ebben az időszakban is voltak olyan filmes antropológusok, elsősorban David MacDougall és Jean Rouch, akik ugyanazoknak a reprezentáció objektivitására vonatkozó problémáknak és elméleti kételyeknek adtak hangot, mint a kor antropológusai. A cikk azt törekszik tehát bizonyítani, hogy az etnográfiai film és a kulturális antropológia vonatkozásában inkább egy párhuzamos elméleti fejlődés jellemző. Az írás bemutatja és vizsgálja az etnográfiai film néhány új definícióját és kategorizációs modelljét. Be kívánja határolni, hogy az etnográfiai film vizsgálatában milyen módon és milyen mértékben alkalmazhatók a posztmodern irodalomelmélet és a *readers' response theory* fogalmai. A dolgozat azt is nyomatékosítja, hogy a szerzők által javasolt módszertani irány mind az etnográfia, mind az etnográfiai film számára a dialógusra épülő reprezentációs formák alkalmazása. Napjainkban, amikor az etnográfiai film elfogadott szubdiszciplínává vált a vizuális és kulturális antropológiában, fontos, hogy az e területre vonatkozó kortárs elméleti kutatások eredményeit a magyar közönség is megismerje.

Tabula
 1998 I (1-2): 106–129.

Az etnográfiai film egyszerre része a vizuális antropológiának és a dokumentumfilmgyártásnak. Ezt az „öszvérműfajt”, közel százéves története ellenére, sokáig nem tekintették hiteles reprezentációs formának az antropológusok. Az etnográfiai filmelméletre vonatkozó kortárs nyugati elképzelések feltérképezésére alkalmas két kötet (Crawford–Simonsen 1992; Crawford–Turton 1992) bemutatásakor tehát elsősorban azokra az okokra helyezem a hangsúlyt, melyek napjainkra az antropológiai kutatás és elmélet szférájában is növelték az érdeklődést a vizuális antropológiai módszerek s az etnográfiai film iránt.¹

A szaktudományok és a szubdiszciplínák fejlődésének logikája alapján feltételezhetnénk, hogy az etnográfiai film „rehabilitációja” csupán a kulturális antropológia közelmúltbeli módszertani és stiláris válságának – úgynevezett irodalmi fordulatának – kö-

vetkezménye. Úgy tűnhet, mintha a vizuális antropológia elméletének és gyakorlatának művelői pusztán területük speciális igényeihez igazítanák a „divatos” kulturális antropológiában honos beszédmódokat. Egy effajta fejlődésmodell igazolására is találhatnánk dokumentumokat. Hisz a jelen perspektívájából már csak történetileg értelmezhető Paul Hockings magabiztos küldetéstudata az etnográfiai filmkészítés feladatára vonatkozóan: „Sok mindent meg kell tanítanunk az emberiségnek önmagáról, s tegyük is azt minden számunkra elérhető média segítségével, beleértve a televíziót és a műholdas adásokat is... Történelmi dokumentumokat kell létrehozunk a jövő számára, s ezzel egy időben meg kell tanítanunk a kulturális sokféleség jelentését és értékét.” (Hockings 1975:480.)

David MacDougall definíciójának más hangsúlyai jelezhetnék az antropológiai beszédmódváltozások hatását: „Az etnográfiai film különbözik mind az őslakos, mind a nemzeti filmgyártástól, azáltal, hogy az egyik társadalmat igyekszik értelmezni a másik számára. Kiindulópontja két kultúra, ha akarjuk, két életszöveg találkozása, s ami ebből létrejön, az egy további, igen speciális kulturális dokumentum.” (MacDougall 1992a:96.)

A hetvenes évek vizuális antropológusai tehát még meg voltak győződve arról, hogy az etnográfiai film mint reprezentációs forma segítségével – műszaki és anyagi akadályokat elhárítva, szívós pozitívista munka árán – lehetséges a valóság antropológiai szempontú objektív megközelítése. Ezzel szemben a jelenkor etnográfiai filmesei mind a kultúra összes elemére kiterjedő rögzítésvágy tudományos igazolhatóságát, mind az antropológiai tapasztalat objektív reprezentációjának lehetőségét megkérdőjelezzik, s a kulturális antropológusokhoz hasonlóan inkább az adatközlők és a filmkészítők dialógusának lehetőségeit kutatják. E nézőpontból tehát úgy tűnik, hogy a két bemutatandó könyv leggyakrabban visszatérő problémái – a filmes és a filmezett kapcsolatának sajátosságából eredő etikai és módszertani következmények, a filmkészítési szituációból következő rejtett hatalmi egyenlőtlenség kiküszöbölésének lehetőségei – az „írott”-ból a vizuális antropológiai felé irányuló, egyirányú hatásról tanúskodnak.

E problematika vizsgálatakor figyelembe veendő azonban, hogy az ezen a területen működő filmek már húsz évvel ezelőtt felvetettek néhány olyan szakmai és etikai dilemmát, melyek a kulturális antropológiában csak a közelmúltban kaptak nagyobb hangsúlyt. Jean Rouch (1975:100) már a hetvenes években arra biztatta a túlzottan szenvtelen, a filmbeli közösséget csupán a tudományos információ hordozójának tekintő filmeseket, hogy jöjjenek le az elefántcsonttoronyból, s résztvevőként csatlakozzanak a vizsgált kultúra képviselőivel együtt végzett kutatáshoz.

Az egyirányú hatást megkérdőjelező példa az is, hogy az *observational cinemáról* írott híres bírálatában az etnográfiai filmelméletben és gyakorlatban egyaránt aktív David MacDougall olyan etikai és módszertani kérdéseket vetett fel már két évtizeddel ezelőtt, melyeket máig nem sikerült megválaszolni: „Ha a filmkészítő a filmezetteket nem engedi »belelátni« a filmbé, azzal tulajdonképpen önmagát zárja el a filmezettek elől, hisz világos, hogy köztük lévén, a filmezés a legfontosabb tevékenysége. Önnön emberi természete egy részének megtagadásával a filmezettek emberi természetének egy részét is megtagadja. Így ha nem is személyes viselkedésével, de munkamódszerének következményeként jövátelhetetlenül az antropológia gyarmati eredetét erősíti.” (MacDougall 1975:118.)

Visszatérve az alapkérdéshez, a kulturális és vizuális antropológia kapcsolatához, a fenti két nézőpont felvázolása után úgy foglalthatunk állást, hogy a két terület között nem egyirányú kölcsönzés, nem hierarchikus viszony áll fenn, inkább párhuzamos fejlődéssel van dolgunk. A kulturális antropológia szemlélete az utóbbi évtizedben főként amerikai hatásra, a posztmodern irodalomelmélet inspirációjára alakult át, míg az etnográfiai filmre ugyanebben a periódusban a dokumentumfilm-készítés új irányzatai, illetve „az új filmes stratégiák autodidakta alkalmazása” hatottak (Crawford 1992a:72).

A *Film as Ethnography* (A film mint etnográfia, Crawford–Turton 1992) néhány szerzője – Peter Loizos, Peter Ian Crawford, Wilton Martinez – is azt hangsúlyozza, hogy egy átalakulás részesei vagyunk, amennyiben nem jellemző többé az elkülönült egymás mellett fejlődés: filmesek és antropológusok kezdenek nem csupán odafigyelni egymásra, de együtt is gondolkodnak. A dialógus inspiráló lehet az antropológiai tudás természetét kutató kulturális antropológus s a tévés elvárásoktól korlátozott etnográfiai filmes számára egyaránt.

Az etnográfiai film, ahogy már említettük, határműfaj. Része a vizuális jelenségeket antropológiai módszerekkel kutató vizuális antropológiának, de produktumai megközelíthetők a filmelmélet felől is. A két bemutatandó kötet alapvetően antropológiai irányultságú, e tudományág közelmúltban lezajlott *irodalmi fordulatát* használja elméleti és hivatkozási alapul az etnográfiai film újraértékeléséhez és részbeni rehabilitálásához. A vizsgált két könyv egy-egy konferencia anyagára épül. A *Film as Ethnography* az 1990-es manchesteri, míg a másik kötet az 1991-es oslói NAFA (Nordic Anthropological Film Association) konferencia előadásainak gyűjteménye. Jócskán akad mindkét kötetben publikáló szerző (Christopher Pinney, Peter Loizos, Peter Ian Crawford, David Turton, David MacDougall), gyakoriak az ismétlődő és kereszthivatkozások. Nyilvánvaló tehát, hogy egy szűk – filmkészítőkből, antropológusokból és kritikusokból – álló csoport fáradozik az újfajta beszédmód megteremtésén az etnográfiai filmmel foglalkozó elmélet és kritika számára. A szerzőket jelenleg nem annyira a filmelemzés, mint inkább az interpretáció elmélete érdekli. Az *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions* (Etnográfiai filmesztétika és a narratív hagyományok) című kötet (Crawford–Simonsen 1992) vizsgálja ugyan bizonyos film- és társadalmi modelleknek egy-egy elbeszélői hagyománnyal való összefüggését, a szerzők többsége azonban a konkrét etnográfiai filmeket inkább „irányjelzőként” használja, ezekkel jelölve ki az új kihívásoknak leginkább megfelelőnek tartott stílusirányzatokat. Igyekeznek azonban elkerülni a szigorúan hierarchikus kategorizációt, s elismerik a különféle filmmodellek értékét az egyes történelmi korszakokban. A kötetek tudatosan vállalt toleranciája mellett az is jellemző, hogy a szerzők zöme a Magyarországon ismeretlen amerikai rendező, Trinh T. Minh-ha² nevével fémjelzett dekonstruktív, kísérleti filmtípust hozza fel követendő példának. Posztmodern ihletésű etnográfiai filmjei nemcsak az *observational cinemán*, a tárgyul választott valóság-szelet kamerával való szentvelen megfigyelésén lépnek túl, de azon az etikai motivációjú filmtípuson is, mely filmes és filmezett hatalmi különbségének csökkentése céljából őslakosokkal való dialógust használ, a filmes antropológust pedig a filmbeli szituáció résztvevőjévé avatja.

Lehetséges értékelési szempontja a két könyv posztmodern etnográfiai filmet favorizáló „tendenciájának”, ha megvizsgáljuk, vajon az etnográfiai filmfesztiválok kínálatában is hasonló egyértelműséggel jelentkezik-e ez az értékrend. Három egymást követő

éven figyelemmel kísérve a párizsi etnográfiai filmfesztivál választékát, majd a skandináv antropológiai filmszövetség 1993-as izlandi konferenciájának filmanyagát, annyi megkockáztatható: felfedezhető ugyan egy törekvés a reflexív, az alkotókat és szereplőket egyenlő jogokkal és felelősséggel felruházó filmmodell megteremtésére, de az említett európai fesztiválok programjában nem láttunk példát az etnográfiai film szabályainak demonstratív megtagadására vagy dekonstrukciójára. Jobbára csak az elméletben s talán az amerikai etnográfiai filmes gyakorlatban van jelen az a látásmód, amit Crawford (1992a:78) „megidézőnek” (evocative), MacDougall (1992a:97) pedig „intertextuális film”-nek hív. E filmkészítési stílus és kritikai hozzáállás hozadéka Pinney szerint az lehetne, hogy: „... lehetőséget ad a tér-idő egység, a realista narráció és végül az Én dédelgetett nyugati fogalmainak elbizonytalanítására” (Pinney 1992:101).

De e posztmodern filmmodell propagálása inkább a szerzők ama meggyőződését tükrözi, hogy az etnográfiai filmnek is át kell esnie a maga „irodalmi fordulatán”, stilis és funkcionális átértelmeződésén. Nem pusztán a kulturális antropológiában a közelmúltban tért nyert diskurzustípusok filmbé való „átültetését” szorgalmazzák, hanem inkább elméleti keretet kívánnak biztosítani az antropológiai kutatás kétfajta – szóval, illetve képpel dolgozó – reprezentációs formája közötti eltérések meghatározásához. A két szféra összehasonlíthatóságának alapja szerintük egy módszertani rokonság, mely a megváltozott terepmunkamódszerek és az *observational cinema*, valamint a *cinéma vérité* módszerei között áll fenn. Hasonlóak azok az etikai és hatalmi helyzetre vonatkozó dilemmák is, melyek a filmkészítők és a filmezettek, illetve az adatközlők és antropológusok kapcsolatának értelmezésében jelentkeznek.

A *Film as Ethnography* című kötet szerzői elsősorban azt kívánják bizonyítani elméleti szinten, hogy etnográfia – kulturális antropológiai reprezentációs forma – „írható kamerával” is. A szerzők ezt az eltérő szabályrendszerű, de nem alsóbbrendű formát akarják elhelyezni az átalakulóban lévő antropológiai diszciplínán belül, kidolgozva az etnográfiai filmtípusok rendszerzésére és értelmezésére szolgáló kategóriákat. Úgy látják, jelenleg is tartó öndefiníciós krízisében a kulturális antropológia számára is tanulságos lehet a szó és kép funkcionális határait vizsgáló összehasonlítás.

Részletesebben azokra a tanulmányokra térek ki, melyek a címben jelzett elméleti kérdéseket helyezik előtérbe, az etnográfiai film definíciójával s kategorizálási problémáival foglalkoznak. A *Film as Ethnography*ban Kirsten Hastrup³ koppenhágai professzor szemszöge azért is figyelemre méltó, mert sem alkotóként, sem kritikusként nincs igazán kapcsolata az etnográfiai filmmel. Az Oxfordban végzett, főként Izlanddal és a terepmunka-szituáció értelmezésével foglalkozó szerző a szó és a kép hitelességének kritériumait vizsgálja az antropológia reprezentációs formáiban. Nála a mérleg serpenyője a szó felé billen: „Az írások magukba tudják olvasztani a filmek által létrehozott képeket, de ez fordítva nem lehetséges.” (Hastrup 1992:19.)

Ennek alapján azt hihetnénk, hogy dolgozata a régtől hangoztatott hierarchikus szemlélet megtámogatására íródott, az „írott etnográfia” felsőbbrendűségének igazolási kísérlete a posztmodern korszakban. De azzal, hogy a szerző a kép és a szó összehasonlítását olyan modellben végzi, mellyel a kulturális antropológiában a kultúrák összehasonlítása történik, jelezni kívánja nemcsak a kép, hanem a szöveg hitelességének korlátait is.

A *hely* és a *tér* (place and space) kategóriáinak párhuzamával arra utal, hogy a kép, a maga metonimikus valóságviszonyával csak ritka (*thin*) leírást képes adni (Geertz 1988), míg a valósághoz metaforikusan vagy allegorikusan viszonyuló szöveg pontosabban ragadhatja meg azt az antropológiai realitást, amely ma már feltételezi az antropológusnak és az adatközlőnek az írás terében való együttes jelenlétét. Míg a kamera a szóban forgó hely látásának élményét adja, a terepmunka-szituáció inspirációjára keletkező szöveg a látottak kontextusának értelmezésére is képes. Így az írás *tere* változó, miközben a mozgókép a *hely* látványára redukált.

Hastrup szerint ha a vizuális antropológusok a kortárs kulturális antropológia szellemében át kívánják gondolni szerepüket, le kell mondaniuk arról az egykori naiv feltételezésről, hogy a képek abszolút igazságértékkel rendelkeznek. Az a felfogás, hogy a képgyűjtés a legobjektívebb adatgyűjtés, az antropológiának ahhoz a korszakához kötődik, mikor a résztvevő megfigyelésből csak a megfigyelést hangsúlyozták. Ma már közhely annak konstatalása, hogy az antropológus nemcsak gyűjti, hanem ottlétével teremt is az adatokat a kultúrák közötti találkozás során: antropológus és adatközlő folyamatosan hozzák létre és módosítják a *másság* és a *saját* meghatározásait. Az antropológia tekintélye, hitelessége ma már nem a „magam láttam” megfellebbezhetetlennek tűnő igazságán nyugszik. Nem tudományos cél többé minden fontosnak tűnő látvány megörökítése az utókor kutatói számára, hisz megjósolhatatlan, hogy a jövőben mely adat vagy látvány lesz érdekes. A „régí”, a „kihaló” megörökítése nem elsődleges cél, mert e kontextusban a múlt nem feltétlenül érdekesebb a mánál. Hastrup szerint az etnográfiai írókban mára tudatosodott, hogy az antropológiai elemzés mindig halott tapasztalat feldolgozása, törekvésük inkább a véletlen és a lényeges történés elválasztására irányul. A kép azonban nem képes jelezni, hogy a látott esemény egyszeri történés-e vagy rutin aktus. Az írás lehetőségeivel szemben a kép nem tudja érzékeltetni az antropológus és az adatközlő adott eseményre vonatkozó esetleges kategorizálási különbségeit sem, ahogy homályban maradhatnak a kultúrák találkozásakor történő gyakori félreértések is. Ha tehát az etnográfiai film pusztán a történések rögzítését tűzi ki célul, akkor Hastrup szerint eleve egy szűkített funkciót vállal. Hisz a kortárs kulturális antropológiában a terepmunka új értelmezése, az antropológusi jelenlét hatásainak kimutatása nyomán a kutatók azt igyekeznek elsősorban feltárni, hogy a végbemenő történésekből melyek relevánsak az adott kultúra szempontjából. Tudatosult, hogy ezek „kijelölése” az antropológus szubjektív döntése, így elfogadottá vált, hogy az antropológus szemlélete része az interpretációnak.

A következő, képet és szöveget jellemző kategóriapár a *feljegyzés* (record) és az *elrendezett emlék* (recollection). A fentiekből már kikövetkeztethető, hogy Hastrup szerint a mai kulturális antropológiában nem a feljegyzések, inkább a kiválasztott és elrendezett emlékek tekinthetők hiteleseknek. A mozgóképen azonban nehéz a viselkedést alkotó *cselekvéseket* (happening) a társadalmilag jelentékeny *cselekedetektől* (event) megkülönböztetni. Pedig szerinte csak az utóbbiak vizsgálata tartozik az antropológia feladatkörébe. Az etnográfiai filmnek a szerző szerint akkor van jövője, ha nem szűkíti le ambícióját a látható rögzítésére, ha nem mossa össze a valóságot annak ábrázolásával. A szerző a képet *térkép*hez (map) hasonlítja, míg a szöveg inkább *útmutató* (itinerary), mely túrajelzéseként kalauzolja az olvasót a „másik” kultúrájában. Míg a képpel rajzolt

térkép az univerzum tudományos feltérképezéseként, az útmutató emberközpontú kozmológiaként értelmezhető.

Hastrup szerint a kép nem rendelkezik a reflexió gazdag stílárís eszköztárával, így a film hajlamos a „mi” és az „ők” (*Self-Other*) közötti különbség abszolutizálására. Ez a gondolat azért lényeges, mert a mai kulturális antropológiai reprezentációs formákban a kulturális különbségek megállapítását egy kontextualizációnak kell követnie. S erre a szöveg több lehetőséget ad, elsősorban a terepmunka során átélt és rögzített „tapasztalat-morzsa” segítségével.

Míg tehát a *kép* antropológiai kontextusbeli „viselkedése” a hely, a laza leírás, a happening és a térkép kategóriáival írható le, addig a *szöveget* a tér, a sűrű leírás, az újradefiniált emlékezet, az esemény s az útmutató fogalmai jellemzik. Összegzésként Hastrup megállapítja, hogy az etnográfiai film által létrehozott tudás ikonografikus jellegű, míg a szöveg – reflexivitása révén – a tudást képes öntudattá fordítani.

Peter Loizos⁴ azt vizsgálja, hogy tudományos kritériumok szerint hiteles bizonyítéknak tekinthető-e az etnográfiai film. Kérdésfeltevését azzal igazolja, hogy a jelen tudományosságában már nem fogalmi kategóriákban fogalmazott elemzések fogadhatók el. A válasz megalapozása érdekében elemzi az egyes etnográfiai filmtípusok nyújtotta információ jellegét, a film és a befogadói kontextus viszonyát, illetve az etnográfiai filmek oktatási segédanyagként való alkalmazhatóságát. Abból indul ki, hogy szinte minden etnográfiai filmtípus hordozhat hiteles antropológiai információt. A hitelesség egyedüli kritériuma, hogy a befogadó tisztában legyen a szóban forgó filmből szerezhető tudás jellegével.

Klasszifikációját egy tematikus szál, a halál etnográfiai filmben való megjelenítései segítségével állítja fel. Ennek alapján megkülönböztet *dokumentáló* (documentation modality), *értelmező* (explanatory), *értelmezést elhárító* (explanation rejected), *kontextust gazdagító* (context enrichment) és *egyéni tapasztalatokat felhasználó* (experience and theoretical understanding) irányultságú etnográfiai filmeket. Kulturális jelenségek, tapasztalatok adekvát megközelítésére legkevésbé alkalmasnak az etnográfus filmest a film világából kizáró ún. *observational cinema* stílust tartja. De bírálat helyett inkább cáfolja a különböző etnográfiai filmtípusokat érő kritikai előítéleteket, s stílárís szabadságra bátorítja az alkotókat. Loizos Hastrupnál optimistább a kulturális és vizuális antropológia reprezentációs formáinak lehetséges egyenrangúsága tekintetében. Szerinte az etnográfiai filmeket önnön stílárís szabályrendszerükön belül kell vizsgálni. Nem jogos tehát Robert Gardner *Forest of Bliss* című filmjén didaktikus szándékú kommentárt és rendszerezett antropológiai információt számon kérni. E tolerancia Loizos szerint azért is lehetséges, mivel a jelen információáradatában egy-egy területet vagy népcsoportot illetően már nem vagyunk egyetlen filmes vagy antropológus közléseire utalva, nem időszerű tehát minden alkotótól elvárni a témára vonatkozó összes, pozitívista módon rendszerezett tudást. Ma már nézhetünk etnográfiai filmet, olvashatunk etnográfiát. A sorrend is tetszőleges, sőt lehetőség van tudásunk folyamatos korrigálására.

Loizos különleges figyelmet szentel az általa *egyéni tapasztalatokat felhasználónak* nevezett filmes anyagfeldolgozási módnak, melyben szerinte a néző szinte személyes kontaktusba kerülhet a távoli kultúrából származó adatközlővel. A nézői azonosulást egy, a befogadó és a szereplő által egyaránt átélt tapasztalat értelmezése tenné lehetővé. (Loizos példájában egy etnográfiai film szereplője apja haláláról, illetve annak átélésé-

ról számol be.) A cikk kérdésfeltevéséhez visszatérve épp az tisztázandó, hogy meddig fogadható el „tudományosan legitim” értelmezési alapnak e tapasztalati párhuzam. Illetve tágabban: mire használható a tapasztalat a társadalomtudományban, hogyan illeszthető be egy hagyományosan pozitivista elemekből összeálló tudásformába. A szerző a válaszhoz való közelebb jutás érdekében azt indítványozza, hogy – az antropológiai írásművek univerzumához hasonlóan – a vizuális dokumentumokat is olyan szöveg-együttesként kellene felfognunk, melynek elemei csak egymással való összefüggésükben nyerik el jelentésüket. Ily módon a részek antropológiai értelemben vett hitelessége, bizonyítóereje nagyobb lehet, mintha csupán különálló filmalkotásokként értelmeznénk őket.

A *film mint beszédmód* című tanulmányában Peter Ian Crawford⁵, aki egyébként mindkét vizsgált kötet szerkesztője is, átfogóan, egyszerre elméleti és rendszerező érdeklődéssel vizsgálja az etnográfiai filmet. Szerinte mára a vizuális antropológia s az etnográfiai film is elfogadott szubdiszciplína lett az antropológiai diskurzuson belül. Cikkét ő is a szöveggel, illetve a képpel dolgozó antropológiai reprezentációs formák különbségeinek tudatosításával indítja, de az etnográfiai film nála nem „tisztá képként” s az etnográfia sem „tisztá szóként” szerepel, mint Hastrup oppozíciókra épülő felfogásában. Crawford sem egyes filmes irányzatok diszkvalifikálásának szándékával kategorizál, de nála a korszerűnek tartott antropológiai írásmóddal összhangban lévő posztmodern filmstílus favorizálása hangsúlyosabb. A kategorizálás célja nála nem elsősorban kritikai elemzés, hanem az elemzést megkönnyítő fogalmak kidolgozása.

Crawford hét filmtípust különít el, úgynevezett kis és nagy formákat. Ezek közül egyesek inkább a szak-, mások inkább a nagyközönségnek szólnak. A Loizos által javasolt ötféle filmes *anyagfeldolgozási módot* háromra redukálja, úgymint *áttekinthető* (perspicuous), *kísérleti* (experimental) és *megidéző* (evocative) anyagfeldolgozási módra. E felbontás némi hierarchiát tükröz, amennyiben a legmagasabbra értékelt, megidéző anyagfeldolgozási módot tanulmányában Trinh T. Minh-ha dekonstruktív filmjei képviselik.

A fenti anyagfeldolgozási módok háromféle *filmes eljárással* kombinálódhatnak. A „fly on the wall” (légy a falon) esetében a kamera észrevétlen szemlélője az eseményeknek. A *participatory cinemára* jellemző „fly in the soup” (légy a levesben) alkalmazásakor a kamera aktív résztvevője, időnként indukálja az eseményeknek. Végül „fly in the l” (repülés az ében) esetében az alkotó az adott filmtéma vizsgálatával párhuzamosan radikális, kritikus szemléletű önelemzésre is vállalkozik.

A szó és a kép-hitelességi korlátainak vizsgálatakor Crawford a kulturális antropológiában az elmúlt évtizedben lejátszódó reprezentációs krízisből indul ki. Ennek jellemzői az objektív ábrázolás lehetőségének megkérdőjelezése, a reflexivitás stílárís elemeinek kritikai vizsgálata, valamint az antropológus szubjektum etnográfiaiba emelésének problémája. A szerző arra kíváncsi, hogy eme elvek és követelmények mennyiben alkalmazhatók az etnográfiai filmre. Úgy foglal állást, hogy az etnográfia és az etnográfiai film ugyanannak a kutatási folyamatnak kétféle „terméke”. Mindkettő az emberek egymás közti kommunikációjának feltételeit vizsgálja. „Az ábrázolás kétféle diszkurzív gyakorlata, illetve formája ugyanazon antropológiai folyamat két különböző terméke, melynek létrehozóit az emberi interszubsztívitás kommunikációs feltételei foglalkoztatják és irányítják.” (Crawford 1992a:68.)

Crawford célszerűnek tart különbséget tenni *ábrázolás és ábrázolások* (representation – representations) között. Míg az egyes számú alak a kutatási folyamatra utal, a többes számú a kész szellemi vagy kulturális termékeket jelöli. Ilyen értelemben az antropológia mint reprezentációs folyamat terméke a „másik” (Other). Mind az etnográfia, mind az etnográfiai film reprezentációs folyamata paradox abban az értelemben, hogy a jelen-tés létrehozásához egyszerre szükséges az alkotó jelenléte és hiánya. A kutatás a „becoming” és „othering”, az ábrázolandó kultúrához való közeledés, ezzel együtt az alkotó saját kultúrájától való távolodás, majd az etnográfia megírásakor a megismert kultúrától való távolodás – néha egymásba átható – folyamataival írható le. Crawford a vizuális szférában ezt a problematikát úgy értelmezi, hogy az etnográfiai filmben a filmkép érzéki jellege miatt stilisztikai eszközöket kell alkalmazni a filmkép által sugallt jelenléttől való eltávolításra. Míg tehát a kulturális antropológusnak azért kell „harcolnia”, hogy – például szóképek alkalmazásával – írásaiban érzékeltethesse az „ott lenni” élményét, a filmes antropológusnak szöveget, narrációt kell alkalmaznia digitális, eltávolító eszközként. Mindkét alkotó egyrészt folyamatosan közeledik a vizsgált kultúrához, másrészt távolodik is tőle. Az „érezki” és az „értelmező” elemek együttes jelenléte a szövegben és a filmben tehát nem ellentéteket, hanem kapcsolatokat jelöl.

Az etnográfiára ma jellemző szubjektivitás és reflexivitás iránti igényt, az írásmód történetmesélő megújítását Crawford szerint elsősorban az irodalomelmélet inspirálta. Az etnográfiai filmek ezzel látszólag párhuzamos stiláris átalakulását azonban inkább a dokumentumfilm műfajának „áthangolódása”, illetve egyéni rendezői kísérletsorozatok készítettek elő. Crawford is kiemeli, hogy az őslakosszemszög (native point of view) megjelenítésének igénye, a filmes és a filmezettek viszonyából adódó etikai dilemmák a vizuális antropológiában már harminc éve napirenden vannak. Ma közeledés tapasztalható a két terület között.

Az antropológusok etnográfiai filmmel szembeni egykori gyanakvásának okát Crawford abban látja, hogy a film egyszerre *nyelv és megörökítés* (language and record). Míg a vágatlan kép is tartalmaz már bizonyos jelentést, addig az írás „nyersanyagánál” – az adatnál – a kodifikálás az antropológusra vár. A filmkép tehát szemantikailag gazdag és szintaktikailag gyenge. Az antropológiai tárgyú szöveg esetében ennek az ellenkezője az igaz. Az írott forma esetében éppen a nyersanyag kódolatlansága miatt nagy az antropológus felelőssége. Ezzel szemben az *observational cinema* éppen azt használja kifejezőeszközként, hogy a film nyersanyaga erősen kódolt. Az alkotó „nyitva hagyja” e látványkódokat, megengedve a befogadónak, hogy maga hozza létre a vásznon történetek olvasatát. Az etnográfiai filmet, ahogy már utaltunk rá, Crawford hét alcsoportba rendezi:

1. Etnográfiai nyersanyag.
2. Kutatói film.
3. Etnográfiai film. Olyan „nagy forma”, mely egyszerre készül szakmai és „civil” közönség számára. Az antropológiai kutatás szempontrendszerét is érvényesíti, s a dokumentumfilm műfajhoz is kapcsolódik.
4. Etnográfiai tévés dokumentumfilm – széles, nem felkészült közönség számára készített „kis forma”.
5. Ismeretterjesztő film – elsősorban pedagógiai, oktatási célokat szolgál.

6. Non-fiction filmek – távoli kultúrákhoz kapcsolódó, „egzotikus” útifilmek. Korábban mozihíradóban szerepeltek, manapság inkább televízióban fordulnak elő.

7. Fikciós filmek – témájuk révén érintkeznek az etnográfiai filmmel.

A modalitásformák különféleképpen kombinálódhatnak az egyes anyagfeldolgozási módokban. Leggyakoribb a *világos* (perspicuous), az elrendezett antropológiai információ egyértelmű értelmezésére törekvő film, míg a ritkábban feltűnő *kísérleti* (experimental) munkák többféle interpretációt lehetővé tevő, „nyitott” befogadási folyamatra csábítják a nézőt. Crawford szerint azért van viszonylag sok egyértelmű értelmezést sugalló etnográfiai film, mert a szakértőként működő antropológusok szeretnék a közönséget minél több hiteles információval ellátni. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a film megtekintése után csupán a nézők töredéke kap kedvet egy, a témára vonatkozó monográfia elolvasására. Az egyértelmű értelmezésre törekvő etnográfiai filmek műfaji problémái abból erednek, hogy a megrendelő televízió természeténél fogva etnocentrikus, az idegen kultúrát mindig saját nemzeti normáihoz méri. E média sajátosságot elfogadva, Crawford szerint a televízió számára dolgozó antropológusok a másik kultúra tolmácsaként kívánnak működni, megmagyarázzák, miként kell értelmezni bizonyos eltéréseket: előre gyártott jelentéseket tálalnak a nézőknek.

A képernyőkön ritkábban feltűnő, kísérleti etnográfiai filmekben a „mi” és az „ők” közötti különbségek helyett a hasonlóságok kapnak inkább hangsúlyt. Ennek elérése érdekében az alkotók általában az *observational cinema* mára már sablonná vált stílárís eljárásait alkalmazzák: sok képet kevés narrációval, eredeti hangot, kevés vágást, képaláírással fordított dialógust, a közelképek kerülését, a kamera és a stáb jelenlétének hangsúlyozását a filmformában. E fenti két anyagfeldolgozási mód Crawford szerint a „fly on the wall” és a „fly in the soup” filmes eljárással kombinálódhat.

A megidéző (evocative) anyagfeldolgozási mód, mely általában a „fly in the l” filmes eljárással kötődik össze, az előbbiektől eltérően lemond a mimetikus ábrázolásról. Az etnográfiai filmben Robert Gardner mellett Tinh T. Minh-ha képviseli ezt az irányzatot. 1982-ben készült *Reassemblage* című, e megidézőmódot reprezentáló filmjében szándékosan figyelmen kívül hagyja az etnográfiai filmkészítés szabályait: nem kerüli a közelképet, s szinkronhangot használ. A reflexív fogások alkalmazása miatt az amerikai rendező filmjeiben a *fiction* és *non-fiction* határai elmosódnak. Crawford így jellemzi Tinh T. Minh-ha módszerét és törekvését: „A kamerát arra használja, hogy kommentálja és dekonstruálja a más kultúrák ábrázolásának nyugati konvencióit. Nem más ez, mint a nyugati szem énjének kritikája.” (Crawford 1992a:79.)

David MacDougall⁶ *A stílus bűnrészessége* című dolgozatában nem elméleti vagy klasszifikációs kérdéseket tesz fel, és nem a filmkészítő antropológus „maradi vagy haladó”, pozitivista vagy posztmodern irányultságát vizsgálja, hanem a kultúrák – vizuális ábrázolhatóságuk terén való – különbségeire hívja fel a figyelmet. Abból indul ki, hogy bár az etnográfiai film átvett bizonyos elveket a kulturális antropológiából, vizuális szabályrendszere alapvetően az európai dokumentumfilm beszédmódmodelljein alapult. A jelenből visszanezve nyilvánvaló, hogy az etnográfiai filmesek nem mindig találták meg a különféle kultúrákhoz az adekvát filmnyelvet. Egyes kultúrák könnyebb „vizualizálhatóságuk” révén többször jelentek meg etnográfiai filmek tárgyaként. Ez a szerző szerint azért tudatosítandó, mert az ilyen „szereplés” hat a szóban forgó kultúrákra.

A filmesek számára e különbségek tudatosítása azért lényeges, mert enélkül maguknak sem vallják be: olykor nem értik, amit rögzítenek. Néha a szereplőket csupán reflexszerűen követik a kamerával, majd az egészet valamiféle keretbe foglalják – de jelentés és mozgóképes produktumokból nehezen olvasható ki. Gyakori az efféle kudarc az ausztrál őslakosokról forgatott munkákban, míg az afrikai pásztortársadalmak viszonylag „nyitottak” a filmen keresztüli megmutatkozásra. MacDougall szerint nem a kultúrák közötti szakadék, hanem a nyugati reprezentációs elvek és technikák okozzák e nehézséget. A nyugati realista tradícióhoz – melynek szellemében készül az etnográfiai filmek többsége – olyan társadalomtípusok a legmegfelelőbbek, melyekben a beszéd feltárja a személyes érzelmet és véleményt, s melyekben a közösség nyíltan megjeleníti konfliktusait. Problematikus azonban, ha a kamerakezelés és vágás nyugati technikai tradíciója révén a filmbeli történés nyugati ok-okozati sémába rendeződik, miközben a szóban forgó közösség nem követ a fentihez hasonló „dramaturgiai modellt”. A szerző szerint az etnográfiai dokumentumfilm konvenciói ama törekvés nyomait viselik, hogy a filmkészítők elkötelezetté kívánták tenni a nézőt a filmbeli kultúra vagy individuum iránt. Olyan technikákat használtak (például közelkép), melyek révén láthatóvá vált az ábrázolt kultúra, személy sebezhetősége, s kifejeződhetett a nézői segítségnyújtás iránti igény. MacDougall szerint tehát az etnográfiai film formai eszköztára azt célozta, hogy a nézőt bűnrészessé tegye. E konvenciók azonban csak akkor hatékonyak, ha a „közel hozott” szereplők filmbeli kitárulkozása a befogadó számára értelmezhető gesztusokban nyilvánul meg. A közelkép – az interjúban a „beszélő fej” – azonban bírhat más jelentéssel is, utalhat például a beszélő tekintélyére, jelölhet egy, az adott közösséget döntően befolyásolni képes személyre való koncentrációt.

A *közelkép* mellett vannak más, a néző filmbeli mozgását irányító mechanizmusok. A *lineáris időfelfogáson* túl ilyen a *párhuzamos vágás*, mely a konfliktusra épülő szerkezet vizuális megfelelője. E konfliktusok azonban sokszor nyilvánvalóbban léteznek a filmkészítő, mint a filmezett közösség tagjai számára, mivel ők nem nyugati értelemben vett konfliktusra, érdekérvényesítésre épülő társadalmi modellben gondolkodnak. MacDougall újra az ausztrál őslakosokat hozza fel példának, akiknél a beszéd funkciója nem feltétlenül a személyes érzelmek és vélemények kifejezése. Kultúrájuk inkább enumeratív, felsorolásra s nem konfliktusra épül. Egykori földterületük filmbeli megmutatása számukra elégséges bizonyíték tulajdonjoguk igazolására, minden további magyarázat szükségtelen.

A fenti probléma szempontjából a szerző pozitívan értékeli a kulturális antropológiában és az etnográfiai filmben bekövetkezett elbizonytalanodást: csak kezdete a változásoknak, hogy az alkotók nem tartják többé produktumaikat a másik kultúra egyedül hiteles reprezentációs formájának. MacDougall szerint a jövő az *intertextuális filmé*: gyakoriak lesznek az egymáson átszúrt filmes-őslakos szemszögek, melyek versengenek a nézőknek „ajánlott” interpretációikban. Ez az etnográfiai film konvencióit és a befogadást egyaránt módosító átalakulás lehetővé teszi a korábbi munkák újfajta interpretációját, létrejöhetnek majd egyszerre több kultúrához tartozó filmek. Az intertextuális filmek az „én” és a „másik” problematikájának újabb és újabb megközelítési formáit teremtik majd meg.

Dai Vaughan⁷ a vágó szemszögeből vizsgálja a dokumentumfilmet, aminek szabályrendszerét a kétértelműség esztétikájaként jellemzi. Véleménye szerint a film kettős természete – egyszerre *megörökítés* és *nyelv* (record and language) – teszi lehetővé,

hogy egy eseményről olyan hitelesnek látszó riportot készíthetünk a dokumentumfilm-mes konvenciók betartásával, melynek nincs sok köze az adott helyen és időben valóban történtekhez. A dokumentumfilm hitelességi válsága a kamerák és a hangrögzítés tökéletesebbé válásával erősödött fel. Ma már nem aktuális ugyanis az a műfaji konvenció, hogy a dokumentumfilm csak az emberi lét nyilvános történéseivel foglalkozhat. (Ez abból alakult ki, hogy korábban csak a filmgyári stúdióban készült fikciós film volt alkalmas az egyéni pszichikum bemutatására.) A hordozható kamera, a zajtalan videokamera és a fejlett hangrögzítés mára lehetővé teszi a legintimebb emberi mikrokonfliktusok rögzítését is nem előre meghatározott technikai feltételek között. Törvényszerűen erősödött fel tehát a „hogyan tovább” etikai és stiláris kérdése a dokumentaristák táborában. E kihívásra adott egyik válasz volt az *observational cinema* irányzata, mely a szereplő és a néző kapcsolatából ki akart iktatni minden filmes trükköt, beavatkozást. Ez Vaughan szerint tévút, mert a „strukturálnak” nem feltétlenül az „igaz”, hanem a „véletlen” az oppozíciós párja. Tehát szembe kell nézni azzal, hogy a dokumentumfilm nem stílust vagy módszert, inkább filmanyaghoz való viszonyt, konvenciót jelöl. Ennek alapja, hogy alkotó és befogadó elfogadja a képet annak, amit az rögzíteni látszik. „Dokumentumfilmet készíteni ezért annyit jelent, mint meggyőzni a nézőt, hogy ami lenni látszik: az van.” (Vaughan 1992:102.)

Vaughan szerint a filmesek rég rájöttek, hogy a dokumentumfilm paradox, aberrált forma. Példák során mutatja be, miként manipulálható a dokumentumfilmként „eladott” képstruktúra, hogyan változtatható a szemantika a képek különféle összevágásával. A befogadás döntő kérdése, hogy milyen elemek irányítanak a dokumentumfilm dokumentumfilmként való „olvasatában”. A szerző úgy véli, hogy a műfaj jellegzetességeinek tartott konvenciókat leginkább praktikus megszorítások, technikai nehézségek és a szűkös anyagi lehetőségek alakították ki. Például a filmhíradóstílus – nem folytonos képek narrációval való összekötése – a szűkös nyersanyagkészlet s azon szokás nyomán rögzült, hogy a tudósítók nem maradtak végig ott az eseményen, amelyről hírt adtak. A játékfilmrendezők sokáig tudatosan mellőzték a dokumentumfilmre jellemző kamera látószöveget – a kívülálló megfigyelő pozícióját –, jelezve a két műfaj eltérő viszonyát a valósághoz. Az utóbbi években csökkent a játék- és dokumentumfilm közötti stiláris távolság. Az *observational cinema* ajánlata a klasszikus dokumentumfilmet jellemző technikai és konvencionális kötöttségekről való lemondás volt. Vaughan azt jósolja, hogy a jövőben inkább a játék- és dokumentumfilmek hasonulása fog bekövetkezni. Ettől azonban szerinte a dokumentumfilm hitelességi válsága még nem oldódik meg.

Etnográfiai film definíciót, illetve egy ehhez szükséges kritériumrendszert ajánl az oxfordi antropológus, Marcus Banks⁸ *Mely filmek az etnográfiai filmek?* című tanulmányában. Szerinte – az amerikai posztmodern kulturális antropológia térhódításával párhuzamosan – az etnográfiai film is új identitást keres. A szerző némi iróniával figyelemzteti kollégáit: a követendő stílusirány meghatározásakor nem kell feltétlenül megfogadni a pénzt biztosító tévés producerek tanácsait. Meg lehetne változtatni azt a gyakorlatot is, hogy az etnográfiai filmekben az antropológus szerepe csupán a szakmai jóváhagyás megadásának formális gesztusára redukálódik.

Az etnográfiai filmként való elfogadhatóság kritériumrendszerének meghatározásához Banks a *szándék-esemény-reakció* hármasságra támaszkodik. Szándéka szerint etnográfiai tekinthető egy antropológus által készített film. Angliában azonban antro-

pológus manapság ritkán forgat filmet. Jellemzőbb, hogy a szakterületéről készített tv-produkcióban szaktanácsadóként működik, és így csak korlátozott beleszólási joggal rendelkezik a filmforma végső elrendezésére vonatkozóan. Így tehát – néhány híres rendező ritkán feltűnő munkáin kívül – napjaikban kifejezetten etnográfiai szándékúnak csupán a kutatói felvételek (research footage) minősíthetők. Korábban létezett az antropológiában egy irányzat, mely az etnográfiai film funkcióját a mára nehezen definiálható „valóság” rögzítésére korlátozta. Karl Heider, Peter Fuchs, illetve a göttingeni etnográfiai filmarchívumhoz kapcsolódó kutatók helytelennek, tudománytalannak tartottak minden, az etnográfiai/antropológiai információ rögzítésén túlmenő filmes ambíciót. A filmképnek csak a rögzítés aspektusát hangsúlyozva, a nyelvi jelleget figyelmen kívül hagyva úgy látták, hogy a filmkép szolgálhat további antropológiai elemzés anyagául, de filmformán belüli koherens szakmai elemzés nem lehetséges. Banks a fenti kérdésben úgy foglal állást, hogy etnográfiai szándékúnak tekinthető mind a további elemzésre szolgáló dokumentum, mind az antropológiai szempontú elemzést már tartalmazó film. Egy esemény etnográfiainak való minősítéséhez ma már nem elegendő, hogy „nem nyugati emberek nem nyugati dolgokat csinálnak”. Hisz például Robert Gardnernek a fenti meghatározásnak eleget tévő filmjeitől is sokan megtagadják az „etnográfiai film” minősítést, arra hivatkozva, hogy nem határozható meg pontosan, miről szólnak. A szerző inkább Jay Ruby nézőpontját osztja, aki szerint az etnográfiai film legfőbb meghatározója maga a létrehozás folyamata és ténye. E túl általánosnak tűnő megállapítás ráirányítja a figyelmet az etnográfiai filmforma „csináltságának” tudatosítására. Banks szerint ugyanis Rouch filmjeit nemcsak a szerző egyedi stílusa határozza meg, hanem az ábrázolandó közeghez fűződő speciális viszonya is, ahogy például a szereplők filmre vonatkozó olvasatait a filmbe komponálja. Így műveinek nincs „végső” olvasata, épp készítésük bonyolultsága miatt.

Az esemény etnográfiai voltának meghatározásához elengedhetetlen az úgynevezett egzotikus vidékekről szóló tv-filmek elhatárolása az etnográfiai filmektől. Az etnográfiai filmek alkotói általában hosszabb terepmunkát végeznek az adott kultúrában, s az útifilmkészítőkkel szemben ők a helyi nyelvet is beszélik.

Az etnográfiai filmek használhatnak olyan jeleket – eredeti hang képaláírással, kulturális antropológiai terminológia –, melyekkel önmagukat etnográfiai filmként határozzák meg. A nézők e jelek alapján is definiálják a műfajt. Banks szerint ugyanakkor felesleges a posztmodern antropológiai kulcsszavait „átültetni” az etnográfiai filmbe, hisz egy másik reprezentációs modelltől származnak, s ezekre nem alapozódhat egy identitását kereső műfaj definíciója. Az ábrázolási módszerek között sem jelölhető ki „egyetlen helyes”. Az *observational cinema* például Banks szerint a kulturális antropológiai terepmunkagyakorlatának filmes imitálása volt. A *cinéma vérité* vagy *direct cinema* jelentkezése az etnográfiai filmben pedig dokumentumfilm-stílusok kölcsönzéseként értelmezhető. Lehetséges tehát a filmes eljárások között hierarchiát felállítani. Közös bennük a televízióval szembeni gyanakvás, s néhány módszertani alapelv betartása. Például az, hogy az etnográfiai filmben inkább követni, mint provokálni kell az eseményeket, sokat és hosszan kell filmezni a terepen, nem kis részleteket gyűjteni, hogy kerülni ajánlatos a híres emberek szerepeltetését, s hogy bízni kell a kamera előtt bekövetkező „mágikus pillanatokban”. A szerző szerint értékelendő, hogy az etnográfiai filmesek általában nem törnek

rá egy közösségre, nem privilegizált helyzetűeket szerepeltetnek, hisznek az apró dolgok fontosságában, s van türelmük várni a terepen.

A szerző szerint néhány etnográfiai filmes – David MacDougall, Gary Kildea, Robert Gardner – valójában a terepen dolgozó antropológushoz hasonló munkát végez, s filmjeik tudományos szempontból egyenértékűek az elismert etnográfikkal. A kötet más szerzőitől eltérően Banks úgy látja, hogy az esemény etnográfiai reprezentációjának szempontjából az *observational cinema* módszerével készült munkák a leggazdagabbak. Az etnográfiai film nézői/szakmai reakció szerinti besorolására térve a szerző abból indul ki: nem feltétlenül mérvadó, hogy mely filmeket fogadnak el etnográfiaiaként. Előfordul, hogy bizonyos produktumokat – például Robert Gardner munkáit – filmnyelvi eredetiségük miatt „kitagadnak”. De a televízióban bemutatott etnográfiai filmeket vagy az angol Granada TV által készített filmeket fogadó szakmai és nézői reakciók sem ellentmondásmentesek. Banks megalapozatlannak tartja egyes antropológusok maximalizmusát, akik monográfiányi információt s csak abban lehetséges árnyaltságot kérnek számon az átlag tv-nézőknek szánt másfél órás etnográfiai filmektől. Szerinte e filmek igenis használhatók oktatási segédanyagként, különösen ha a vetítést követő vitán a közönségnek lehetősége van kiegészítő információ gyűjtésére. A fentiek alapján a szerző szerint ideje elismernünk, hogy az „etnográfiaiság” tértől, időtől, tudományos divattól igenis függő kategória: „Az etnográfiai jelleg nem olyan valami, ami kint megtalálható s kamerával rögzíthető, hanem olyan dolog, amit filmhez való viszonyunktól függően magunknak konstruálunk.” (Banks 1992: 127.) Az etnográfiai film esetében Banks olyan fejlődési folyamatot érzékel, melyben nem a monográfia szabályrendszerét másoló, hanem egyre inkább szuverén produktumok készülnek. Az efféle etnográfiai filmek elfogadásához be kell látnunk, hogy: „Az etnográfia nem abszolút meghatározás... nem is egy változatlan dolog... inkább egyfajta kulturális konstrukció, ama társadalomtípus terméke, mely létrehozza magát az antropológia tudományát is.” (Banks 1992: 128.)

Az etnográfiai film befogadáselméletének megteremtése első látásra igencsak erőltetett, nem sok sikerrel kecsegtető vállalkozásnak tűnik. Ugyanakkor Wilton Martinez⁹ *Ki hozza létre az antropológiai tudást? Az etnográfiai filmnézés elmélete felé* címmel publikált terjedelmes tanulmánya komoly szakmai sikert aratott, sokan hivatkoztak rá, sőt az 1993-as izlandi NAFA konferenciát teljes egészében e kérdés megvitatásának szentelték.

Martinez 1988-ban egy bevezető antropológiai kurzuson egyetemistákkal végzett, az etnográfiai filmek értékelésére vonatkozó vizsgálattal kezdett a téma kutatásához. Egy, az „olvasat” kutatásával párhuzamos elméleti modellt kívánt kidolgozni az etnográfiai film befogadási szabályaira vonatkozóan, hozzájárulva ezzel, hogy a vizuális antropológia az átalakuló kulturális antropológia elfogadott résztudományává emelkedhessen. Könnyű belátni, hogy a jelentésteremtéshez az etnográfiai film nézőjének is mozgósítania kell a témára vonatkozó (meggyökeresedett, illetve változásra képes) képzetait. Ugyanakkor ezt az egyszerre individuális és társadalmi gyökerű befogadási folyamatot leírni igen bonyolult vállalkozásnak tűnik. A gyakorlatias amerikai szemlélet jegyében a szerző azért tesz mégis kísérletet erre, hogy – elsősorban az egyetemi szférában – terjesztési recepteket javasolhasson e műfaj számára. Az egyetemisták másságinterpretációját ugyanis meghatározónak tartja a társadalom egésze számára.

Abból indul ki, hogy az etnográfiai filmeket ma is sokan a szerző által kódolt jelentés puszta hordozójának tartják, a néző szerepét ennek megértésére korlátozva. E megközelítést azonban túlságosan leszűkítőnek tartja. Az etnográfiai filmet néző pozíciójának pontosabb megközelítéséhez, illetve saját felfogása behatárolásához Martinez az irodalomkritika, a filmelmélet és a marxista *Cultural Studies* befogadásra vonatkozó elképzeléseit értelmezi, elsősorban a filmstruktúrák és a nézői motivációk közti dialogizáló viszonyra vonatkozóan. Az etnográfiai film nézőjét egyszerre tartja aktívnak és motíválnak a jelentésképzésben, aki azonban időnként passzívan és elidegenedetten reagál a látottakra. Éppen ezen ellentmondás hiteles magyarázatához kell a befogadás folyamatának mechanizmusaira koncentrálni.

Először azt vizsgálja, hogy az etnográfiai filmek milyen technikákkal irányítják a nézőt a befogadói folyamat során. Bizonyos filmtípusok sikereit vagy kudarcait értelmezendő Ecótotól átveszi a „nyitott és zárt stratégiák” közötti különbségtételt. Vizsgálata eredményei azt mutatják, hogy míg a többféle értelmezést lehetővé tevő, nagyobb befogadói aktivitást mozgósító, nyitott stratégiájú filmek adekvátabb befogadást eredményeznek, addig az egyértelműséget sugalló, zárt stratégiájú etnográfiai filmek gyakran gyökeres *félreolvasást* (aberrant reading) szülnék, főként az elképzelt „modell olvasó” (Eco terminológiája) és a valódi befogadói reagálás különbsége miatt. Martinez vizsgálatában e meglepő eredmény úgy mutatkozott meg, hogy a kísérleti, reflexív filmek (*Cannibal Tours*, *Number Our Days*) pozitív fogadtatásával szemben a nézőket túlságosan egyértelműen irányító etnográfiai filmek (például Chagnon és Asch janomamikról szóló munkái) nézői ellenszenvet váltottak ki az ábrázolt kultúrákkal szemben. Az okok megértéséhez Martinez szerint elengedhetetlen a szöveg- és a filmkép-befogadás különbségeinek tudatosítása. A szövegben az olvasót irányító mechanizmusok leírására Iser kidolgozott egy hármas struktúrára épülő modellt. Martinez az etnográfiai film területén ezt a kiegészítéssel látja alkalmazhatónak, hogy e műfajban nehezebb a nézői interpretáció önellenőrzése, mivel a filmek a néző számára ismeretlen kultúrát mutatnak be. A szerzői előstrukturálásnak is kevesebb lehetősége van, hisz az üzenet két eltérő értékrendszerű kultúrán keresztül kódolódik. Ráadásul a képek – ahogy erre Hastrup meggyőzően rámutatott – kevésbé alkalmasak kontextualizáló magyarázatokra, mint a szöveg, így az etnográfiai filmben nagy a félreértés, a nem adekvát olvasat veszélye.

Iser a szintagmatikus szinten működő *blanks* (üresség) and *vacancies* (üresség) mellett feltételez egy paradigmatiszta szinten működő *negation* (tagadás) is, mely arra szolgál, hogy felkészítse az olvasót egy eddigi értékrendszerét esetleg megkérdőjelező nézőpontra. E színvonalas irodalomra jellemző kategória etnográfiai filmes megfelelője Martinez szerint a saját kultúra értékrendszeréből való időleges kilépés a film hatására, illetve a „másik” kultúra nézőpontjának elfogadása. Ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy a tagadás elvének eltúlzott alkalmazása az etnográfiai film formájában elidegenítő hatású lehet, a rendező szándékával ellentétben épp az etnocentrikus előítéleteket erősítheti. Hasznos analógiának bizonyul Iser *secondary negation* (másodlagos tagadás) fogalma is, mely a modern irodalomban az elvárásnak az előbbinél áttételesebb megkérdőjelezése. Ez olyan eljárásokban ölthet testet, mint az elbeszélői perspektíva problematikusabbá tétele, a fragmentált narratív forma vagy a gyakori látószög-váltás. Martinez vizsgálata szerint a nézők vonzódnak találják a hasonló eljárásokat alkalmazó, a kultúrák

közötti szakadékokat nem leegyszerűsítve áthidaló meditatív filmformákat. Iser közelítésének korlátozottságát az etnográfiai filmre vonatkozóan abban látja, hogy modellje a befogadás mechanizmusát csak az egyén szintjén vizsgálja, míg a befogadást befolyásoló társadalmi, történelmi tényezőkre nem fordít figyelmet.

Az etnográfiai filmek esetében azonban feltétlenül tudatosítandó, hogy a gyarmati korszak örökségeként a „primitívről”, a „másikról” fetiszizált kép alakult ki a történelmi köztudatban: egyszerre látták benne egy romlatlan világ reprezentánsát, ugyanakkor kárhoztatták, mivel nem a nyugati civilizáció elvei szerint gondolkodott és cselekedett. E kettősség nemcsak a filmekben, hanem a befogadási prekoncepciókban is kimutatható. Szintén jellegzetes kulturális beidegződés, hogy a nyugati néző hagyományosan a „kamera tekintetével” azonosul, ami eleve kívül-felül helyezi a bemutatott kultúrán. Mind a filmkészítők, mind a nézők oldalán kevés példa akad még ezen befogadási hagyományok meghaladására, újfajta dialógusteremtés igényére.

Későbbi, igen nehéz feladat lesz a szerző szerint a nézők etnográfiai filmre vonatkozó értékeléshorizontjának körülírása, melybe formai (esztétikai, műfaji, stílusra vonatkozó), illetve tartalmi (történelmi paradigmák, ideológiák és a „primitívekre” vonatkozó narratívák) mesterkódok egyaránt tartoznak.

Martinez vizsgálata arra is rávilágított, hogy a mai egyetemisták jobban ismerik és értik a játék-, mint a dokumentumfilm nyelvét, s a filmhez kötődő „szórakozás”-képzetük miatt előnyben részesítik a humorral és történettel operáló etnográfiai filmeket. A nézők szöveghez – esetünkben filmhez – való viszonyát tehát esztétikán kívüli tényezők is bőven befolyásolják. E tanult elvárásokból, társadalmi tapasztalatból ötvöződő erőviszonyok meghatározóak lehetnek adott társadalmi közegben. Martinez a Reagenkorszak „mindenki magáért felelős” ideológiáját hozza fel olyan példának, mely negatívan befolyásolta a harmadik világ megítélését.

Martinez szerint az antropológiai oktatásban vizsgálandó és tudatosítandó, hogy még a reflexív, kísérleti filmek sem mentesek a kizsákmányolás ideológiájának utóhatásaitól, bár a „másik” alakjának megkonstruálásában ezek a hagyományos etnográfiai filmnél tágabb teret nyitnak a sztereotípiák megkérdőjelezésére. Kár, hogy épp kísérleti filmek szerepelnek ritkán oktatási segédanyagként.

Maguk a filmolvasatok három csoportba rendezhetők [*hegemonikus, kompromisszumos* (negotiated) és *oppozíciós*]. Martinez szerint leginkább a kisebbségi közegekből származó diákok hajlamosak az oppozíciós olvasatra. A pedagógiai gyakorlatra vonatkozóan mindebből Martinez azt a következtetést vonja le, hogy mára tarthatatlanná vált az a pozitivisták elképzelés, mely szerint az oktatásban a „legobjektívebb” filmformák a leghasználatosabbak. A hatékony tanári stratégia szerinte az interpretatív és reflexív antropológia, a posztkoloniális történettudomány, a kritikaelmélet kombinációjára, valamint reflexív, kísérleti etnográfiai filmek oktatásbeli felhasználására épülhet.

A *Film as Ethnography* általánosabb, még a vizuális anyag újfajta rögzítési és tárolási módszereire is kiterjedő szemszögétől eltérően az *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions* egy szűkebb területre koncentrálnak. A kötet tanulmányainak hangneme is ironikusabb, játékosabb. A szerkesztők bevezetőjükben Flaherty példájából indulnak ki, aki – miután a *Nanook* első variánsa elégett – a később felvett filmanyagot máig vitatott módon történetté formálta. Innen eredeztethető az a dokumentumfilmes konvenció, hogy az életmódot bemutató filmanyagot a tárgyul szolgáló társadalom im-

manens struktúráinak modelljére kell felfűzni. Elkülönül *leírás* és *dráma*, s elfogadottá válik, hogy a filmes értelmezheti is a bemutatott kulturális jelenséget.

E kötet már egy következő fázisból, a kulturális antropológia „irodalmi fordulatából” indul ki, melynek logikája szerint az antropológus íróként, produktuma – az etnográfia – pedig lényegében regényként értékelendő. Fokozott figyelem irányul a mű konstruált természetére, s azon folyamatokra, melyek a terepmunka során a két fél találkozását kísérik. Az adatközlők e felfogásban társszerzőként is megjelenhetnek.

A szerkesztők szerint az etnográfiai filmelméletben is ideje a fenti logikát érvényesíteni. Kérdéssé válik ezáltal, hogy miként jelenhet meg az adatközlők hangja a filmformán belül, hogyan viszonyul egymáshoz a filmet alkotó két (őslakos és nyugati) perspektíva. Az új kihívásokra válasz lehet a szereplők filmbeli öninterpretációja vagy az adott kultúrára jellemző narratív formában forgatott film. Így sem csökken azonban az aránytalanság, hogy az antropológiai tárgyú könyv vagy film iránti érdeklődés szinte kizárólag a nyugati kulturális közegből jön. A fentiek voltak a könyv alapjául szolgáló 12. oslói NAFA konferencia alapproblémái, melyeket három kérdéskörre osztottan vizsgáltak: a filmes antropológusok és az adatközlők viszonya, a filmes antropológusok és a közönség viszonya s végül az adatközlő filmezettek és a közönség viszonya.

A könyv célja, hogy a filmes antropológusok és az adatközlők filmbeli egyenrangúsága érvényesítésének kérdését a filmstílus szintjén vizsgálja. A probléma nehézsége már abból érzékelhető, hogy az etnográfiai filmek zöme nyugati realista narrációs formában készül. Az őslakosok aktívabb közreműködésével forgatott filmek esetében pedig az a nyugtalanító, hogy e nyugati antropológiai diskurzust gazdagító találkozások intellektuális hasznából miként profitálhatnak a szóban forgó kultúrák.

Tord Larsen az *Esztétikai fordulat* című tanulmányában az antropológiai igazság-fogalomban bekövetkezett változásokat vizsgálja. A metaforákat és allegóriákat a kortárs etnográfiaiban már nem tekintik kerülendőknél, s nem tartják a tudományos szigorral összeegyeztethetetlennek. Bár ezeket a stiláris eljárásokat korábban is alkalmazták, Ruth Benedict például metaforák segítségével írta le a kultúrákat, a szerző szerint használatuk napjainkban vált gyakoribbá. Ebből adódóan mára kétféle lehetőség is kibontakozni látszik: leírhatjuk a kultúrákat esztétikai kategóriák segítségével, illetve tekinthetjük a kultúrákról született leírásokat esztétikai produktumoknak. A korábbi hagyományos felfogás szerint ezek az értelmezések veszélyeztetnék az antropológusi közmegegyezésre épülő igazságkritérium érvényesíthetőségét.

Tanulmányában a szerző az etnográfia nem műalkotásként való felfogására épülő igazságfogalom kidolgozására tesz kísérletet. Károsan hatna ugyanis az antropológusi gyakorlatra és kritikára, ha az etnográfia csak a *creative writing* egyik formájaként értelmeződne, még akkor is, ha maguk az antropológusok is nagyban hozzájárultak a korábban a társadalomtudományi vizsgálódásban egyedül elfogadott pozitivistá szemlélet megingatásához. Elsősorban amikor amikort kardoskodtak, hogy a *megfigyelő* (subject) nemcsak elemzője, hanem teremtője is annak a *realitásnak* (object), amit megérteni igyekszik. Az antropológusok épp a terepmunka-szituáció értelmezése révén döbbenek rá a többi tudományág művelőinél korábban, hogy a megismerő szerepe nem kizárólag passzív. E felismerésből kétféle tárgyhoz való viszony következhet: cél lehet egy tárgyat „beszélni hagyó semleges szubjektum” megteremtése – e törekvést Larsen „mazochista episztemológiá”-nak nevezi –, illetve a szóban forgó kultúrát a résztvevő meg-

figyelő, filmkészítő antropológus kategóriába gyömöszölhetjük. Utóbbinak a „szadista episztemológia” nevet adja. Nem fogadható azonban el, hogy csak a tárgyban való elmerülés, illetve saját reflexióink közlése kínálkozzon alternatívául. E dilemma megoldása Larsen szerint az „igaz szerelem”, melynek episztemológiai ekvivalense a sem a *subject*-hez, sem az *object*-hez nem tartozó, cserére épülő dialógus. Bár nem biztos benne, hogy e cserefolyamat, vagyis az antropológiai tevékenység eredménye – a könyv és a film – valóban a felek közti egyenjogúságot reprezentálja majd, vagy csupán az antropológusi hatalmi pozíció bonyolultabb formája lesz. Konklúziójában visszatér a cikk kiindulópontjához: meg kell őrizni az igazságfogalmat, mely azonban nem jelenthet egyetlen uniformizált bizonyítási kódot, illetve egyetlen preferált narratív modellt. Ha nem sikerül az orientáló igazságfogalom kidolgozása, az antropológiai kutatás csak esztétikai tevékenységként s az etnográfia műalkotásként való értelmezése lehetséges a továbbiakban.

David MacDougall *Kinek a története?* címet viselő tanulmányának lényegi kérdésfelvései a szerző etnográfiai filmkészítés és kritika területén szerzett több évtizedes elméleti és gyakorlati tapasztalatára támaszkodnak. Kiindulópont, hogy a mai hitelességi krízis immár második az etnográfiai film történetében. Úgy húsz éve kérdőjeleződött meg először a rendezői hang uralkodó pozíciójának etikai igazolhatósága. Akkortól eredeztethető a dialógusszándék megerősödése s a polifon filmformára való törekvés.

E második kritikai hullám már a reprezentációs technikát kérdőjelezi meg. Kiváltója az azzal való elégedetlenség, hogy a technika és a látvány tagolása szempontjából még e kísérleti filmek is „menthetetlenül” nyugati filmek maradnak, kiirthatatlannak tűnő etnocentrikus elemekkel. MacDougall elismeri ennek veszélyét, mégis abból a feltevésből indul ki, hogy a filmeknek mint kulturális tárgyaknak több identitásuk is lehet. A dialógizáló filmeket természetesen és jogosan szemlélik és értelmezik másként az antropológusok, a szereplők és a nézők. Egyes etnográfiai filmeket tarthatunk eltérő kulturális jelentések képi formában való megjelenésének. Ezen alkotások felmutatják a filmet létrehozó kultúrák metszéspontjait. A párhuzamos világok fennmaradását a filmformában MacDougall szerint az teszi lehetővé, hogy a filmkép a szónál erősebben őrzi az ábrázolt kultúra tárgyiasságát. Ez egyaránt szolgálhat a film javára vagy kárára. Előfordulhat, hogy a „másik világ” magának követeli a közös filmet. MacDougall erre saját példáját hozza fel, mikor nem volt képes befejezni egyik filmjét a főszereplő ausztrál őslakos kisfiú halála után, annyira a fiú szellemi tulajdonának érezte azt. Nehéz tehát megkülönböztetni filmes és filmezett hozzájárulásának arányait az etnográfiai filmben. „Milyen módon különböztethetjük meg a filmbe általunk beépített struktúrákat azoktól, melyeket gyakran általunk fel sem fedezve, a szereplők építenek a filmbe?” (MacDougall 1992b:29.)

Ugyanaz-e, hasonló-e a filmtárgy funkciója a készítőik s a benne szereplő kultúrák képviselői számára? E kérdésnek vannak ontológiai és etikai dimenziói. A filmkészítők látszólag eldönthetik, hogy korábbi dramaturgiai sablonokra vagy a rögzített események általuk feltételezett szerkezetére kívánják-e felfűzni etnográfiai nyersanyagukat. S a nyugati befogadók szemében a film történetként is olvasható, miközben a szereplők, illetve a vizsgált kultúra képviselői – eltérő narratív hagyományaik miatt – nem értelmezik azt összefüggő történetként. A film szerveződhet őslakos narratív modellek mintájára is. Ettől az őslakos befogadók nem feltétlenül érzik magukénak a filmet, s a kölcsönzés maradhat csupán a film tudományos hitelét erősítő eszköz. A filmben megszólalók

hangja tehát szükségképpen különbözik a „film hangjától”. Példaként a szerző Jean Rouch munkáit hozza fel, melyekben a filmbe épített őslakos narratív modellek tulajdonképpen stiláris funkciót töltenek be, a rendező ezekkel fogalmazza meg interpretációját az adott kultúráról. Példa erre az 1965-ben készült *Oroszlánvadászok*.

MacDougall kitér a kulturális és vizuális antropológia mai párhuzamos fejlődésére. Bár a kulturális antropológiában is régóta megkérdőjelezték a pozitívizmus mindenhatóságát, a szerzők tudták, hogy a pozitívista etnográfiaiak nyelve nem alkalmas minden kultúra, s legkevésbé a speciális személyiségfogalommal rendelkező kultúrák bemutatására. Az etnográfiai filmesek azonban ettől függetlenül, saját tevékenységükben átéltek etikai és episztemológiai dilemmáik után jutottak el a mai összetett, idézetekre épülő filmformáig. Mára tehát mind az írott, mind a vizuális antropológiában tudatosodott, hogy: „...ahányszor egy idézet feltűnik, lehetővé válik egy őslakos narratív modell” (MacDougall 1992b:31).

Ugyanakkor még a filmbe illesztett őslakos szövegek-modellek poétikai önállósága is megkérdőjelezhető, amennyiben azok végső soron alárendeltek maradnak a filmstruktúrát meghatározó rendezői akaratnak. Másrészt azonban az őslakos szövegek lényegesen módosíthatják is az alkotók által tervezett mondandót. Az *observational cinema* módszerének népszerűsége épp annak felismerésén alapult, hogy az etnográfiai film képanyagában kikerülhetetlenül jelen vannak a szerző szándékától független jelentéselemek, s hogy e rejtett történetek érdekesebbek lehetnek annál, mint amit a filmkészítő kíván elmondani az adott kultúráról. Az *observational cinema* e törekvése logikusan vezetett a kultúrák képviselőinek mind aktívabb részvételére épülő filmmodellhez.

Így is kérdés marad azonban, hogy az etnográfiai filmek milyen helyet foglalnak el az őslakos közösségek értékrendszerében, tulajdonítanak-e nekik esztétikai, utilitarista vagy kommunikációs funkciót. MacDougall szerint a közösségek ma már tudatában vannak a média erejének, ha azt másként használják is, mint a nyugatiak. A szerző saját filmjét (*Familiar Places* 1980) hozza fel példának, melyben egy – immár városi – ausztrál őslakos család keresi az ősei szellemét s a klán identitását hordozó egykori lakóhelyét. Lényeges, hogy a szereplők a filmes vándorút során nemcsak a kísérő antropológussal, Peter Suttonnal, hanem a nézővel is dialogizálnak, a területre való tulajdonjogukat bizonyítandó. Kultúrájuk jellegéből adódóan elsősorban a földek filmbeli „megmutatása” szolgál számukra jussukat megerősítő eszközként.

MacDougall szerint végső soron a filmrendező tehetségén múlik, hogy felismeri és kommentálja-e filmje szövegeit, vagy hagyja, hogy azok értelmezés nélkül, párhuzamosan fussanak, s megelégszik a két világ találkozásáról szóló riport készítésével. Újra Rouch szemléltet egy bonyolultabb megoldást, aki a kultúrák határainak átlépése pillanatában, az önfelfedezés stádiumában szereti elkapni szereplőit. De ugyanő választotta filmje narratív modelljéül a kulturális elemek újraélesztésének vagy a történelmi tudat kialakulásának mechanizmusát. MacDougall szerint efféle bonyolult filmformák csak akkor szülehetnek, ha a rendezők úgy fogják fel a filmezést, „...mint olyan körülmények teremtését, melyekben új tudás lephet meg minket” (MacDougall 1992b:39).

Bill Nichols¹⁰ *Az etnográfus meséje* című tanulmánya az amerikai filmelmélet felől jut a leginkább Peter Crawfordéra rímelő etnográfiai film meghatározásához. Filmtörténeti szempontú kiindulásként rámutat, hogy az idegen kultúrák iránti kíváncsiság koronként eltérő stílusú filmeket helyezett a nyugati nézői érdeklődés homlokterébe.

A közönség korábban Satyajit Ray filmjeiből informálódott Indiáról, Yasujiro Ozu filmjeiből Japánról. Ma e funkciót betölthetik dokumentumfilmek vagy etnográfiai filmek. Sőt, napjainkra egyre jellemzőbbek a kisebbségi alkotók által forgatott filmek. A korábban meghatározó fehér férfi antropológus filmes szólama egy lett a sok közül. Ezzel azonban az etnográfiai filmes reprezentáció problémái még nem oldódtak meg, hisz Nichols szerint a „másik” nem is az idegen kultúrában, hanem az antropológus tudatalattijában fészkel. Nem szűrhetők ugyanis ki a produktumból a filmes antropológus társadalmi háttérének hatásai, testi reakciói, az általa tanult nyugati narrációs formák elemei. E problémákat nem lehet pusztán a hosszú felvétel és a kevés vágás technikai trükkjével kikerülni.

A kulturális antropológia posztmodern fordulata előtt a helyzet egyszerűbbnek tűnt. Az etnográfiai film az úgynevezett „józan diskurzusok” közé tartozott, melyek a világhoz való viszonyukat problémátlannak feltételezték. A nyugati „itt” és az egzotikus „ott” között állt a terepmunka és a forgatás, a két szféra jelszerű elválasztottságát biztosítandó. Az etnográfiai filmben gyakran alkalmazott eredeti hang, majd mellette-felette az antropológusi kommentár egyszerre hangsúlyozta a hitelességet garantáló „ottlétet” s a tudományos távolságtartást.

A korábban a két világ különállását demonstráló, az etnográfiai filmekben gyakori utazástoposz ma inkább az antropológusi/rendezői önfelfedezés poétikáját előlegezi, a filmkészítőre fordítva a figyelmet. Nichols szerint az etnográfiai film napjainkban azt tartja fő feladatának, hogy feloldja a személytelen tudás és a megszerzését lehetővé tevő személyes tapasztalat közötti ellentmondást. E funkcióváltást elfogadva a szerző ama különbség tudatosítására figyelmeztet, hogy míg az akadémikus tudás „agyról agyra”, a hagyományos társadalmak tudása „testről testre” terjed. Ennek hatnia kellene az etnográfiai film esztétikájára is. Ugyanakkor a műfaj alkotásainak zöme a fenti különbségről tudomást sem véve nyugati tér-idő struktúrákat, sőt mozikliséket alkalmaz. Az ilyen konvenciók elfogadásának pszichológiai háttere Nichols szerint az, hogy visszamenőleg is erősítik az „itt” és az „ott” elválasztottságát. Az alkotók ezzel védekeznének az etnográfiai filmek tudat alatt veszélyesnek tartott, „kihívó” ambivalenciája ellen: „...mint egy megfigyelő, aki az idegen és ismerős közötti habozás vágyának csapdájába van fogva” (Nichols 1992:54).

Nichols szerint nem az eltávolítás, hanem éppen a tapasztalat, a „testről testre” terjedő tudás filmes eszközökkel történő átadására való törekvés vezetne az etnográfiai film megerősödéséhez. Ehhez szerinte az etnográfiai film alkotóinak a társadalomtudományi paradigmák helyett/mellett újabbakat is kell alkalmazniuk a *Cultural Studies*ből, sőt a szövegelméletből. Megújítandó tehát az etnográfiai filmkritika s a befogadás értelmezésének módszertana. Nichols nem csupán új interpretációkat igényel, hanem a történetileg kialakult reprezentációs formák megkérdőjelezését is. Erről az alapról írja körül az etnográfiai film új identitását: „...testről testre közvetített tapasztalatpolitika és ismeretelmélet... az etnográfiai film jobban reagálhat egyfajta megidézésre való törekvésre, mint az ábrázolásra való törekvésre” (Nichols 1992:60).

Ahhoz a Nichols által elfogadott célhoz tehát, hogy beemelhessük a „harmadik világot” az „elsőbe”, mindenekelőtt a személyes, „gyónás jellegű” filmek arányát kell növelni. Ennek kontextusában értékeli különösen azokat a próbálkozásokat, melyek a diaszpórák és az elűzöttek, a hontalanok szemszögét reprezentálják, illetve amelyek a kultu-

rális különbségeket hazai közegben, s nem biztonságos távolságban, egzotikus helyszíneken elemzik. E kisebbségi filmek Nichols szerint azért is fontosak, mert jelenthetik egy „saját diskurzus” alapító hangjait.

Christopher Pinney¹¹ az indiai vizuális tradíció bizonyos jellegzetességein mutatja be, hogy a nyugati hagyománytól való látszólag csak formai eltérések milyen lényegi szemantikai különbségeket rejtnek. Érveit nem az indiai etnográfiai filmekre alapozza, hanem az ottani vizuális tömegkultúra elterjedt műfajaira, a (fikciós) hindi filmre, a családi és esküvői fotóra, videóra, valamint az olajnyomatra.

A „mi” és a „másik” nézőpontjainak különbségére világít rá, hogy az európai művész körökben nagyra tartott, a neorealizmus stílusában alkotó Satyajit Ray filmjeit hazájában sosem fogadták el hiteles India-ábrázolásként, míg a mese- és trükk elemeket tartalmazó hindi filmeket – például Mehboob Klan *Mother Indiáját* – igen. E filmtörténeti utalással a szerző azt az etnográfiai filmek számára megszívlelendő tanulságot előlegezi meg, hogy a kultúrák közötti dialógust erőtető etnográfiai filmes alkotók becsapják magukat, ha azt hiszik, hogy a vizsgált kultúrára jellemző formai elemek filmjükbe emelésével automatikusan közelebb is jutnak az elemzendő kultúrához. Pinney nem kárhoztatja a nyugati és a „másik” hagyományát reprezentáló vizuális szeletek keverését. A vágás és a megkettőzés (*doubling*) speciális indiai szemantikájának felvillantásával csupán arra kíván rámutatni, hogy e „vegyes formák” értelmezéséhez elengedhetetlen a helyi kontextusra vonatkozó értelmezés vizsgálata. Részletesebben az indiai tér-idő és személyiségfelfogás nyugati tradíciótól való eltéréseire tér ki. Ezek jelentősen különböznek a realista (lineáris időkezelésre, ok-okozatiságra és individuumra épülő) nyugati modelltől, melyben a nyugati játék- és dokumentumfilmek zöme is készül. Értelmez néhány Indiában gyakori dupla, tripla portrét, árnyékfotómontázst és komponált családi fotót, melyek szerkezetükben a hindi filmek toposzait idézik, és melyek tulajdonképpen jellegzetes beállítások deklarált parafrázisai. A mára gyakorivá váló indiai esküvői videók is sokszor a hindi filmben alkalmazott torzított optikával készülnek.

Pinney szerint a nyugati és az indiai tér-idő és személyiségfelfogás különbségének alapvető oka, hogy Indiában nincs egy uralkodó narratív tradíció. Nagy a formai játékok szabadsága, s nincs akadálya, hogy az indiai nézők a hindi filmek mai történeteit is ősi esztétikai kódok és tradíciók által megformálva értsék és élvezzék. (Egyes kutatók szerint a hindi film a szanszkrit *rasa* stilisztikai eszközeit alkalmazza. Ilyen elem például, hogy a kifejlődő érzelmek törvényszerűen zenei-lírai kifejeződésformákba torkollnak.) Míg európai szemmel e filmek tűnhetnek egy megkövesedett tradíció mechanikus ismételtetésének, Pinney szerint a helyi nézők számára nem jelentenek zárt formát. Gyakori bennük a modern európai művészetre jellemző reflexivitás, a „film a filmben” fogás is. A Metz nyomán alkalmazott megkülönböztetés értelmében – miszerint a film történeti modalitásban fogalmazott, ha nem néz ki rám (a nézőre), és diskurzus, ha kinéz rám – a hindi filmet a nézővel dialógust folytató diskurzusformának tekinthetjük. A nézők és a film közötti e közvetlen viszonyra utalnak olyan ma is fellelhető szokások, mint a filmsztárok képei keretében vagy a tv-doboz keretében való fényképezkedés.

Az indiai filmmel szembeni nyugati idegenkedés Pinney szerint a néző-szubjektum másféle felfogásában gyökerezik. A nyugati *individual* helyett Indiában inkább a *dividual* kifejezéssel írhatjuk le a befogadói látószöveget, mely nem mennyiségileg, hanem fokozatilag különbözik a nyugati néző szemszögétől. Ez a nyugati realizmus tér-idő egységét

megkérdőjelező megkettőződés, mely jelentkezik a kettőzött kontúrú fotókon, a filmfigurák „kétlelkűségében”, a jó és a rossz testvér mitikus párharcában, egyfajta szürreális montázshoz teszi hasonlónak a művészi gondolkodás alapelvét. Az indiai kultúrában párhuzamos világok lehetségesek, nem kötelező az ellentétek harcából kialakuló szintézis. Az effajta, nem személyiségeket, hanem pózok/testek sokaságát megörökítő mozgóképek beemelése az etnográfiai filmbe azért fontos Pinney szerint, mert lehetőséget ad a nyugati fogalmak destabilizálására, kizárólagos érvényességük megkérdőjelezésére.

Ha végül jelezni kívánnánk az eddig vázolt értelmezések magyarországi alkalmazhatóságát, abból kellene kiindulni, hogy elméleti szinten ilyen kérdésfeltevések még nem jellemzik a magyar néprajzi filmekről való gondolkodást. Pedig a késő Kádár-korszak dokumentumfilmjei (a Gulyás testvérek, Sára Sándor munkái például) alkalmasak lennének etnográfiai szempontú elemzésre is, hisz nyilvánvaló politikai irányultságuk mellett ilyen jellegű vonatkozásaik sem elhanyagolhatóak.

JEGYZETEK

1. A két – mára alapművé vált – könyvben megfogalmazott kérdések még mindig újabb és újabb válaszokat provokálnak ki a vizuális antropológiával foglalkozó kutatókból.
2. Trinh T. Minh-ha vietnami származású amerikai filmrendező, antropológus. Filmjei: *Reassemblage*, 1982; *Naked Spaces: Living is Round*, 1985; *Surname Viet. Given Name Namn*, 1985; *Shoot for the Contents*. Fontosabb művei: *Woman, Native, Other*. Bloomington: Indiana University Press, 1989; Bourdier Jean Paul társszerzővel: *African Spaces: Designs for Living in Upper Volta*. New York: Africana Pub. Co., 1985; *Drawn from African Dwellings*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
3. Lásd *Culture and History in Medieval Iceland: an Anthropological Analysis of Structure and Change*. Oxford: Oxford University Press, 1988; *A Passage to Anthropology: between Experience and Theory*. London – New York: Routledge, 1995.
4. Peter Loizos a London School of Economics (University of London) antropológia tanszékének tanára. Lásd *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self Consciousness 1955–1985*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
5. Peter Ian Crawford Aarhusban (Dánia) a Third World Information, valamint a NAFA (Nordic Anthropological film Association) munkatársa. Vö. *L'oeil nordique: le film ethnographique dans les pays nordiques*. *Journal des Anthropologues* 47–48:25–38.
6. David MacDougall filmrendező, az Australian National Universityn (Canberra) tanít, a Program in Visual Research and the Centre for Cross Cultural Research irányítója. Lásd *Beyond Observational Cinema. Movies and Methods II*. Bill Nichols ed. Berkeley: University of California Press, 1975; *Films de mémoire*. *Journal des Anthropologues* 47–48:67–86. Filmjei: *Lorang's Way*, 1972; *To Live with Herds* 1974; *Under the Men's Tree*, 1977; *A Wife Among Wives*, 1978 (Judith MacDougallal); *Photo Wallahs* (Judith MacDougallal); *Tempus de Baristas*.
7. Vö. Vaughan, Dai: *Television Documentary Usage*, London: BFI, 1976; *Let There Be Lumière. Sight and Sound* 50(20):126–127.
8. Fontosabb művei: *Visual Research Methods*. *Social Research Update* 11., 1995; *Constructing the Audience through Ethnography. The Constructing the Viewer, Media Ethnography and the Anthropology of Audience, Proceeding from NAFA 3*. In P. I. Crawford and Sigurjon b. Hafsteinnsson,

- eds. Hojbjerg, Denmark: Intervention Press, 1996.; Banks, Marcus – Howard Morphy, eds.: *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven – London: Yale University Press 1997.
9. Wilton Martinez a University of Southern California (Los Angeles) antropológiai tanszékének tanára.
10. Bill Nichols a University of California (Santa Cruz) tanára. Lásd *Representing Reality: Issues and concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991; *Dislocating Ethnographic Film: In and Out of Africa and Issues of Cultural Representation*. *American Anthropologist* 99(4):810–824.
11. Christopher Pinney a School of Oriental and African Studies (University of London) antropológia-szociológia tanszékének tanára. Vö. *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*. *In Anthropology and Photography*. Elizabeth Edwards, ed.: 74–95. New Haven – London: Yale University Press, 1992.

IRODALOM

BANKS, M.

- 1992 Which are the Ethnographic Films? *In Film as Ethnography*. P. I. Crawford – D. Turton, eds. 116–131. Manchester – New York: Manchester University Press.

CRAWFORD, P. I.

- 1992a *Film as Discourse: the Invention of Anthropological Realities*. *In Film as Ethnography*. P. I. Crawford – D. Turton, eds. 66–82. Manchester – New York: Manchester University Press.
- 1992b *Grass, the Visual Narrativity of Pastoral Nomadism*. *In Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*. P. I. Crawford – J. Simonsen, eds. 121–140. Aarhus: Intervention Press.

CRAWFORD, P. I. – J. SIMONSEN, EDS.

- 1992 *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus: Intervention Press.

CRAWFORD, P. I. – D. TURTON, EDS.

- 1992 *Film as Ethnography*. Manchester – New York: Manchester University Press.

GEERTZ, C.

- 1988 Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elméletéhez. *In Misszionáriusok a csónakban*. Vári András vál. 13–61. Budapest: Akadémiai Kiadó.

HASTRUP, K.

- 1992 *Anthropological Visions: Some notes on Visual and Textual Authority*. *In Film as Ethnography*. P. I. Crawford – D. Turton, eds. 8–25. Manchester – New York: Manchester University Press.

HOCKINGS, P.

- 1975 *Conclusion*. *In Principles of Visual Anthropology*. P. Hockings, ed. 477–482. The Hague – Paris: Mouton.

LOIZOS, P.

1992 Admissible Evidence? Film in Anthropology. *In* *Film as Ethnography*. P. I. Crawford – D. Turton, eds. 50–65. Manchester – New York: Manchester University Press.

MACDOUGALL, D.

1975 Beyond Observational Cinema. *In* *Principles of Visual Anthropology*. P. Hockings, ed. 109–124. The Hague – Paris: Mouton.

1992a Complicities of Style. *In* *Film as Ethnography*. P. I. Crawford – D. Turton, eds. 90–98. Manchester – New York: Manchester University Press.

1992b Whose Story Is It? *In* *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*. P. I. Crawford – J. Simonsen, eds. 25–42. Aarhus: Intervention Press.

MARTINEZ, W.

1992 Who Constructs Anthropological Knowledge? Towards a Theory of Ethnographic Film Spectatorship. *In* *Film as Ethnography*. P. I. Crawford – D. Turton, eds. 131–161. Manchester – New York: Manchester University Press.

NICHOLS, B.

1992 The Ethnographer's Tale. *In* *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*. P. I. Crawford – J. Simonsen, eds. 43–76. Aarhus: Intervention Press.

PINNEY, C.

1992 Doubling and the Mouth of God. *In* *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*. P. I. Crawford – J. Simonsen, eds. 77–105. Aarhus: Intervention Press.

ROUCH, J.

1975 The Camera and Man. *In* *Principles of Visual Anthropology*. P. Hockings, ed. 83–102. The Hague – Paris: Mouton.

SORENSEN, E. R.

1975 Visual Records, Human Knowledge and the Future. *In* *Principles of Visual Anthropology*. P. Hockings, ed. 467–476. The Hague – Paris: Mouton.

VAUGHAN, D.

1992 The Aesthetics of Ambiguity. *In* *Film as Ethnography*. P. I. Crawford – D. Turton, eds. 99–115. Manchester – New York: Manchester University Press.

Tendencies in contemporary visual anthropology

This paper surveys the new theories of ethnographic film based on the review of two books, dedicated to this topic (*Film as Ethnography and Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*). Within a postmodernist discourse on cultural representation the paper examines the current positions concerning the relationship between film and written world as ways of producing ethnographic knowledge and texts. The article tries to verify that the new tendencies in ethnographic film theory are not simple applications, imitations of the methodological changes in cultural anthropology due to its „literary turn“. Although the mainstream literature on visual anthropology in the 70s (*Principles of Visual Anthropology*) accentuated a positivist approach, expressed the need and the possibility of objective recording of cultural heritage on film, some ethnographic film makers as David MacDougall or Jean Rouch were outlining the same concerns and theoretic doubts as the anthropologists of that period. The paper seeks to explain by examples that there was a parallel conceptual development between ethnographic film and cultural anthropology. The article presents some new definitions and classifications for ethnographic film. It tries to define to which extent the notions of the postmodern literary theory and the readers' response theory are applicable to the research of ethnographic film. It accentuates also that the suggested solution by the authors for ethnography and for ethnographic film is the same, notably the application of more dialogue-like forms of representation. Now when the ethnographic film has become an accepted subdiscipline of visual and cultural anthropology it seems to be important to outline the current theoretical positions for the Hungarian public as well.