

# A mozgókép, a terepmunka és az elmélet

Interjú Zempléni Andrással

*Az antropológiai kutatásaid során hogyan használtad a mozgóképet, a videofelvételeket a kutatómunkában, elemzésben, analízisben?*

Tegnap a Puskin moziban tartottunk egy közös bemutatót Jean Rouchsal, akivel 1965-ben kötöttünk máig tartó barátságot. Akkor ő az *Albert Úr, a próféta* című filmjét, én pedig egy dél-elefántcsontparti orvos-próféta „ördögi gyónásnak” nevezett gyógyítási módszerét vizsgáltam, amely később a „kivetített betegségtudat”-elméletem egyik mintapéldájává vált. A tegnapi bemutatón beszélt a *Ndöp* című filmünkről, amelyet 1968-ban készítettünk Szenegálban Henri Collomb orvosprofesszorral (akit egyébként Rouch mint nagy kaliberű szellemi kalandort tartott számon, és akinek afrikai pályám kezdetét köszönhetem). Ezt a filmet azóta is gyakran vetítik, 10-20 alkalommal minden évben, a legkülönbözőbb egyetemi és orvosi intézményekben, konferenciákon. Franciaországi népszerűségét talán annak a ténynek köszönheti, hogy oly korán megpróbált vizuális, tehát egyszerűsített választ adni arra a bonyolult kérdésre, amely azóta is rendkívüli módon foglalkoztatja a francia szakközönseget, sőt a politikai és bírósági köröket is: Léteznek-e olyan nem nyugati, lehetőleg az afrikai vagy az arab kultúra által kidolgozott gyógy módszerek, amelyekkel a nagyszámú afrikai, arab vagy akár ázsiai, sőt kelet-európai bevándorló gyakran érthetetlennek tűnő elmezavarait kezelni lehet. Röviden, ez a 45 perces színes film egy olyan szenegáli megszállottsági rítusról – a vuduhoz hasonlítható Ndöpről – szól, amely főként az általunk (nyugatiak által) elmebetegnek nevezett személyek gyógyítására szolgál ma is. Az akkori kutatásaim központi kérdése az volt, hogy a szenegáliak, pontosabban a wolofok és a lebuk milyen fogalmak segítségével határozzák meg és milyen módon gyógyítják lelki bajukat. Továbbá, ezen saját ősi módszereiket mi, a nyugati lélektani nézetek képviselői, hogyan tudjuk megérteni és esetleg fel is használni (Henri Collomb a Dakarban ma is létező Fann nevű pszichiátriai kórház főorvosa volt). Hamar rájöttünk arra, hogy ott, de máshol is Afrikában, a nyugati pszichiátria kulcsfogalmait (mint például „elmebetegség”) és kategóriákat (skizofrénia, hisztéria stb.) nem alkalmazhatók. Amennyiben a helyi fogalmakat – amelyeket a kórházba látogató betegek nap mint nap használtak – nem értjük és nem alkalmazzuk, akkor sem megérteni, sem „gyógyítani” nem tudunk senkit. A film – amely-



2000 3 (2): 215–229.  
Tabula

nek első része a kórházban bemutatott gyógyítandó asszony betegségi-szimptomáiról, második része pedig „megszállottságának” rituális gyógyításáról szól – az előbb megfogalmazott kérdéseket taglalja a maga vizuális módján, tehát számomra, az etnográfus számára, kissé hézagos módon.

*Neked mint antropológusnak mi volt a feladatod a film munkálataiban?*

A „mindenes” terepember szerepét töltöttem be. Megírtam az ethnopszichiátriai forgatókönyvet, fölvettem a kapcsolatot a beteg Khady családjával, egyeztettem a hattagú, Franciaországból érkező, két operatőrös (tehát nagyon drága) stáb időbeosztását a helyi rituális kalendáriummal, előkészítettem a kórházi és rituális helyszíneket, sőt még a feláldozandó tehenet is én vettem meg a filmet finanszírozó Sandoz nevű gyógyszer-gyár költségére (mert különben a stábnak várakoznia kellett volna, és az afrikai idő elnyelte volna a teljes költségvetést). De főszerepem mégis a néprajzi előmunka elvégzése volt, amelyet minden antropológiai film készítésénél alapvető fontosságúnak tartok. Körülbelül két évet töltöttem el azzal, hogy az 1968-ban lefilmezésre kerülő rítust megfigyeljem, számtalan szertartáson részt vegyek, ezeket leírom a korabeli pre-videós, „ceruzás” eszközökkel, felvegyem hangszalagra, végigfényképezzem. Persze mindezt nem a jövő film érdekében, hanem az alapkutatásunk elvárásainak jegyében tettem. Így mire a film forgatására sor került, a Ndöpöt és a hozzá kötődő hagyományos fogalmakat már rég leírtam, kielemeztem és publikáltam. Tehát számomra a film „mondanivalója” kész volt. De a filmkészítés nem néprajz, és főleg nem én tartottam a kamerákat. A filmet, mint említettem, egy hattagú professzionális csapat készítette, a forgatás összesen két hétig tartott, a két (technikai szempontból) remek operatőr azelőtt sosem volt Afrikában, sőt a film hivatalos rendezője sem, akivel többször meggyűlt a bajom. Hogy csak egy epizódot említsek, sajnos Michel Meignant-nak fogalma sem volt a vallási szertartásokról, még kevésbé az afrikai kötetlen rítusokról, és a Khadyt megszálló *rab*nak, ősszellemnek szánt házioltár ott heverő cserépedényét is egyszerűen arrébb rúgta, mondván hogy „útban van”. A „mindenesnek” kellett közbelépnie, hogy lecsitítsa a helyiek indulatait, amelyeket a „szentségtörő” érdekelt nem is vett észre. Nem akarom a szerepemet eltúlozni, de mondhatom, hogy én követtem a két operatőrt sokszor rohanna is, hogy jelezzem nekik, mi a következő momentum, milyen szögből lehetne fölvenni ezt és ezt a rítust vagy gesztust, és főleg mit nem szabad kihagyni. Ugyanis egy olyan szertartás mozzanatait, amelytől az emberek olyan gyógyhatást várnak, mint a Ndöptől, nem lehet a szereplőkkel megismételteni. A szertartást az ősszellemek „rendezik”, az emberek pedig „babonásak”: úgy gondolják, hogy minden változtatásnak súlyos következményei lehetnek rájuk nézve. Nekem mint antropológusnak az volt tehát a szerepem, hogy ezt a hagyományos (és egyébként kötetlen), ősi, kulturális „rendezést” közös nevezőre hozzam az antropológiai film sajátosan kötött idejű és erősen szabályozott rendjével, törekedve az eseményekhez és főleg a helyi szellemiséghez való hűségre. Hiszen a film fő kritikusaik akkor is és ma is a helyi embereket tartom. Annál is inkább, mert szinte minden film, amelynek a készítésében részt vettem vagy magam csináltam – legyen az Szenegálban, Csádban, később az elefántcsontparti szenufóknál vagy akár a jelenkori Magyarországon – elsősorban általam tanulmányozott rituális folyamatokról szól.

*Tehát Te az antropológiai filmtémáknak igen tág körében a rítusfilmezésre szakosítottad magad. Milyen sajátos problémákkal találtad magad szembe?*

Nem én vagyok az első, aki szembekerült azzal a problémával, amit egy kívülálló számára a rítus helyes értelmezése jelent, valamint azzal sem, amit e jelenség „húséges” audiovizuális visszaadása vet fel. Ugyanis a rítus, lévén gesztuselemek által dominált, nem diszkurzív, sokszor rendkívül bonyolult cselekvéssorozat, még a benne aktívan részt vevő szereplők számára sem teljesen „érthető”. Viszont ezek a szereplők jól ismerik a rítus lényegét, pontosan tudják, hogy bármely elemének kimaradása vagy nem a jó sorrendben való végrehajtása milyen következményekkel járhat a rítus egészének hatékonyságát illetően. Itt látom a filmet készítő antropológus felelősségét és ugyanakkor „húséget” célzó törekvésének kettős problémáját. Elvben nem áll jogában válogatni a rítus elemeiből vagy azokat „átrendezni” filmje vizuális szempontjai szerint, hiszen ha még oly tökéletesen értené is a rituális cselekvést, egy helytelen interpretációval pontosan annak leglényegesebb funkcióját, a hatékonyságot csalná meg, készítvén így egy, a helyiek számára elfogadhatatlan – mert hatástalan és társadalmi szinten használhatatlan – verziót. Gyakorlatban viszont tudjuk, hogy bárki számára nézhető filmet nem lehet „vágás” – tehát válogatás – nélkül készíteni. Ennél a mindig nehezen megköthető kompromisszumnál játszik alapvető szerepet az előbb említett előkészítő terepmunka folyamán kialakult „közös nézet” arról, hogy milyen módon lehet mégis hierarchizálni a *ritém*-eket, kijelölve a kulcsfontosságúakat, azokat tehát, melyek semmiképpen nem hagyhatók ki a készülő filmből. Egyébként ennek a „megfigyelteket” és „megfigyelőt” szorosan (érzelmileg is) összefonó „közös nézetnek” a megszületését tartom az antropológiai terepmunka lényegének. Az említett Ndöp-filmben ennek a „közös nézetnek” az érvényesítése nemcsak abba az akadályba ütközött, amelyet a hivatalos rendező és a két operatőr totális kívülállása állított (magyarán, hogy nem én, az antropológus voltam a film technikai készítője), hanem a nagy technikai apparátussal végzett filmezés egyszerű ténye is olyannyira zavaróan hatott, hogy a rítusban részt vevők, számomra is teljesen váratlanul, egyszerűen kihagytak, mondanám utólag, eltitkoltak egy elemet, egy másikat pedig erősen minimalizáltak. Így sikkadt el e gyógyítást célzó rítus két, a „közös nézet” szerint is nagyon fontos mozzanata.

*Milyen mozzanatokra utalsz?*

A lehetséges gyógyulás egyik fő feltételének azt tartják, és tartom magam is, hogy a megszállott beteg (általában nő) saját maga megnevezzé a testébe hatolt, az ott lakozó ősszellemet (*rab*). Ez a rítuselem általában nagyon látványos momentum, hiszen a szellem nevét gyakran dramatikus körülmények között és eszközökkel kényszerítik ki. A fülsiketítő dobzenére mámorosan táncoló „papnők” gyűrűjébe szorított, apatikusan ülő beteget fokozatosan transzba ejtik, majd amikor a feszültség szinte elviselhetetlen fokra hág, hirtelen minden leáll, és a főpap felteszi a kérdést: „*nu mu tudu?*” (mi a neve?). Ha a beteg – illetve a benne lakozó *rab* – nem válaszol, a dionüszoszi tánc s a paroxisztikus dobolás még nagyobb intenzitással kezdődik újra, miközben a főpap a megszállott beteg szövetbe befogott fejét elkezdja ritmikusan jobbra-balra ingatni, s energikusan rázni. Aztán minden újra leáll: „*nu mu tudu?*” S ez addig tart, akár többször is ismétlődve, míg

nem sikerül a beteg testből kihozandó („leszállítandó”) szellem nevét kikényszeríteni. Ezt a nagyon látványos, tehát nemcsak a „közös nézet”, hanem a „filmnézet” szempontjából is kihagyhatatlan jelenetsort egyszerűen kihagyták a szereplők a rítusból.

A másik kulcsmozzanat, amelyet ők *busunak* (ráköpésnek), *sajjnak* (kezdetnek) vagy *raynak* (simogatásnak) neveznek a Ndöp előestéjén történik, mintegy az elkövetkező, nyolc napig tartó rítus hatékonyságának előfeltételét biztosítandó. Ejjféléjt a megszállott beteg házában összegyűlt papnők hangos dobolás kíséretével elkezdik magas hangon énekelni a *rabokat* hívó, „személyre szóló” jeldalokat, hogy ezzel odacsalják őket, és megnyerjék jóindulatukat, így biztosítva tartós és hatékony közreműködésüket a rítus egész idejére. Miközben körbetáncolják a szoba közepére terített gyékényen ülő, lemeztelenített felsőtestű pácienszt, mellére és hátára „köpik” a szájukba vett tejet, a *rabok* kedvenc áldozati italát. A papnők sorban egymás után két tenyerükkel energikusan „simogatják” (*ray*), azaz masszírozzák a tejjel elárasztott beteg hátát és mellét. Mire a végére jutnak, a beteg sokszor transzba esik. Ez a szintén lényeges, elvben jól filmezhető és jól értelmezhető mozzanat a filmben teljesen másként jelent meg: az éneklő főpapnő csupán benedvesítette a félig felöltözve hagyott Khady nyakát és vállát. Itt vetődik fel a kérdés, hogy egy kívülálló vagy akár egy helyi néző hogyan tudná ezen a szinte „szimbolikus-ra” leredukált filmgesztuson keresztül érzékelni vagy átélni a *busu* testélményét és mélypszichológiai „maternázs” hatását, amely a felnőtt beteg csecsemő állapotba való visszajuttatásával, regressziójával áll kapcsolatban.

Minderre vonatkozóan három pontot érdemes kiemelni. A film kommentárja természetesen felidézi a szóban forgó rítuselem szándékát, de ennek jelentőségét nem tudja igazán érzékeltetni a nézővel, hiszen a szó mást ad át, mint a film által nyújtott élmény. Amikor a Ndöpöt vetítik, a vetítést követő vita bevezetőjében minden alkalommal elmesélem a két kimaradt vagy minimalizált mozzanatot, bár tudom, hogy akkorra már maga a film egy más rítust írt a nézők „lelkébe”. Valamit a szereplők megtartottak maguknak, mintegy ellenállva a filmezés és az azzal járó „technikai” elemek (kameraszemek, világítás, asszisztens és rendező felügyelői jelenléte stb.) sajátos erőszakjának. Ezért gondolom, hogy ez a típusú, a filmezéssel óhatatlanul együtt járó erőszak az antropológiai film „hűségének” legfőbb akadálya. Erre majd még visszatérek. Továbbá igen sok hagyományos, de főleg beavatási rítusnak az az egyik fő vonása, hogy szervezői és szereplői éppen nem a leglátványosabb, tehát mozgóképközlésre alkalmas mozzanataiban látják lényegének és hatékonyságának csúcspontjait. Jó példa erre a neves francia antropológus, Maurice Godelier tudományos vezetése alatt forgatott nyolc- vagy kilencórás filmsorozat, mely az új-guineai baruják igen összetett és látványos beavatási rítusairól szól. Ezt a filmsorozatot a szintén neves és a mi forgatócsoportunknál jóval tapasztaltabb ausztrál Dunlop nevű cég professzionális stábjá forgatta. Godelier, akivel a készülő párizsi antropológiai múzeum (Musée des Arts et des Civilisations) koncepciójának kidolgozásán és audiovizuális eszközeinek előkészítésén dolgoztam tavaly együtt, egy anekdotát idézett fel a „hűségkérdésre” vonatkozó vitáink során. Elmondta, hogy miután a szóban forgó filmeket levetítette jól ismert „barujái” előtt, megkérdezte tőlük, mit gondolnak az egészről. Meglepődve tapasztalta mély hallgatásukat és látható zavartságukat. Mikor kérdezte, hogy mi a baj, kiderült, hogy egy, az általa persze ismert, de teljesen diszkrét gesztus *ritème*, ami a baruják napmitoszainak kulcsmotívumát kondenzálja – mondjuk olyasmi, mint amikor a csíksomlyói búcsún a csángók a „napba néznek” –,

elkerülte a sok látványosságtól (és technikai gondtól) megmámorosodott operatőrök figyelmét. E diszkrét, de központi részlet kimaradása megkérdőjelezte az egész film hitelességét az érdekeltek szemében. Ezek után megegyeztünk Godelier-vel, hogy bármilyen rítusról filmet készítő antropológus legfőbb gondja, mondhatnám erkölcsi kötelessége kell legyen, hogy az ilyen fontos elemek kimaradását – kötődjön ez szándékos kihagyáshoz, minimalizáláshoz vagy vizuális látványtalansághoz – meggátolja. És ezt csak úgy teheti, hogy a készülő filmet bemutatja az érdekelteknek, véleményüket és kritikus megjegyzéseiket figyelembe véve készíti el a végleges változatot.

*Itt egy alapproblémát érintesz, amelynek már hosszú története van a vizuális antropológiában. Te hogy próbáltad megoldani?*

Ezzel valójában nem sok újat mondtam, hiszen hasonló kérdésekkel például Jean Rouch is sokat foglalkozott, de számos elődje és utódja – többek között Te is – felvetette. A vizuális antropológia legjobbjainak munkamódszereiből okulva azt a következtetést vontam le a magam számára, hogy mindez részben megoldható. Úgy, hogy a kamerát ne az „operatőr”, hanem maga az etnográfus tartsa a kezében. Szereljen rá a filmezendő rítus hangvilágát maximálisan venni tudó mikrofont. Készítse elő a mozgó szereplők, a gyors rituális akciók és a technika által reá, az etnográfusra is kényszerített mozgás forgatókönyveit. Vezettesse magát helyi barátai által, és így kövesse, esetleg éjjelnappal és nagy távolságokat is megtéve azt a bizonyos „közös nézetet”, amely előzőleg behatolt nemcsak a fejébe, hanem a filmezésre felkészült testébe is. Ezt a felfogást követve, és persze a Ndöp-tapasztalatokat is észben tartva, a videotechnika gyors fejlődésének köszönhetően, „átvedtettem”, mint sok más kollégám, amatőr terepfilmessé, ami persze nem jelenti azt, hogy filmessé váltam volna a szó szoros értelmében, csupán azt, hogy az audiovizuális módszert a „sűrű leírást” készítő, valamint elméletalkotó törekvéseim szolgálatába állítottam.

Afrikai forgatásaim java része az észak-elefántcsontparti szenufók jóslási, gyász-, maszk- és beavatási rítusaira vonatkozik. Azért sorolom fel e rítustípusokat, mert mindegyik sajátosan egyedi feladatot rótt rám, és különböző akadályokat állított elém. Valójában nemcsak a „közös nézet” követése, hanem egyszerűen az egyes rítusok más-más idő- és térvalóságai teszik azt, hogy a filmező etnográfusnak teljesen különböző körülmények között kell feltalálnia magát. Például a szenufó jóslási rítusnak materiálisan és mentálisan is meghatározó jellemzője, hogy egy igen szűk térben, miniatűr „jósházban” játszódik, ahol csak széles látószögű objektívvel, többnyire félhomályban (délelőtt vagy délután) lehet filmezni. E szűk térben a forgató etnográfus már-már elviselhetetlenül mozdulatlan és „kicsavart” pozíciókban kényszerül követni akár órákon át is a jós, a kliens és a szellemek rendkívül bonyolult (testi és verbális) interakciójának jelcsere-szövevényét. Ezzel szemben a szenufó maszkritusok egyik fő vonása (és hatékonyságuk feltétele), hogy a gyors mozgású maszkok igen rövid idő alatt nagyon tág rituális teret jelölnek ki a résztvevők számára. Itt az etnográfusnak sokszor nem csak a teleobjektív-re, hanem motorkerékpárra is szüksége van ahhoz, hogy követni, és lehetőleg megelőzni tudja a szaladó vagy táncoló maszkokat, mert időben kell behelyezkednie ezek rituális „megállóiba” a már forgatásra kész kamerával. Hiszen a „közös nézet” által kijelölt szó

szerinti nézőpontokban váró sokaságban még forgatásra alkalmas helyet és mozgásteret is ki kell harcolnia magának és a kamerának.

De térjünk át egy más témára. Mint a cikkemben is említem, engem az én egyébként inkább bizalmatlan és állítólag morcos, de mélyen ragaszkodó „szenufóim” 1975-ben avattak be kis falunk Waba nevű „szenterdőjében”, miután sok előzetes megpróbáltatásnak vetettek alá, ravaszul és tartósan megfigyelve viselkedésemet, s lakonikusan elfogadva mindennapi szolgálataimat. Azóta immár 25 éve követem sokrétű, első látásra „érthetetlen” vagy akár abszurd, sőt mi több, titkos beavatási rítusait, mondhatnám ma már, rítusainkat. Miután ezek hatását a saját bőrömen is tapasztaltam, és miután már számtalanszor láttam őket több szomszédos erdőben – ahol élvezetesen variálják a szertartásokat –, azt hiszem, állíthatom, hogy ebben az esetben a „közös nézetet” kialakító előmunkám vége felé tartok. Az első V8-as (tehát nagy és korántsem diszkrét) videokamerát 1987-ben vittem be az erdőnkbe. Nem abból a célból, hogy filmet készítsék, hanem egyrészt azért, hogy az utókor számára „megmentsék” néhány eltűnés előtt álló rítust, másrészt azért, hogy a leírásaim mellé vizuális bizonyítékokat is gyűjtsék. Ugyanis számomra az antropológiai filmezés szerepe korántsem merül ki ismeretterjesztő filmek készítésében, hanem elsősorban arra szolgál, hogy az antropológus leírásait és értelmezéseit mindenki által érzékelhető kép- és hangbizonyítékokkal támassza alá (és így lehetőséget adjon arra is, hogy utódjai akár másként értelmezzék, mint ő ugyanazt a rítust). Továbbá, mivel a beavatási rítusok jellegzetesen abszurdak és „érthetetlenek”, és mivel a szenufók egyeseket csak minden hetedik évben és jobbára öt-tíz perc alatt, igen gyors ütemben hajtanak végre, szükségem volt arra, hogy a megőrzött szalagok segítségével semmit el nem veszítve értelmezzem őket. Így gyűlt fel az a terjedelmes és részben már a helyszínen feldolgozott kép- és hanganyag, amelyen és amellyel máig is dolgozom, amikor a „törzsi beavatásról” vagy a szenufókról írok, illetve tartok előadást.

*Milyen főbb filmezési problémákkal szembesültél itt?*

Nem nehéz kitalálni, hogy a legsúlyosabb a szóban forgó rítusok titkossága és a szenufók országshere ismert filmezésallergiája. Nem véletlen például, hogy néhány évvel ezelőtt egy dél-szenufó maszktársaság egyszerűen összetörte az elefántcsontparti televízió kameráját, miután az idegenekből álló és fővárosi megbízatásától eltelt stáb nem vette figyelembe a többször megismételt filmezési tilalmat. Nem nehéz levonni azt a következtetést sem, hogy ilyen körülmények között szó sem volt és máig sem lehet szó arról, hogy egy szenufó beavatott bevigyen – be merjen vinni – kamerát vagy akár fényképezőgépet az erdő titkos szertartásainak felvétele céljából. Ez a tilalom – „semmi sem jöhet ki az erdőből” – természetesen a hangfelvétellel is érvényes. Sohasem fogom elfelejteni a mély szorongást, amely végigkísérte azt az éjszakámat, amikor 1975-ben a hálósákomba rejtett, diszkrét elektronikus mikrofonnal ellátott zsebmagnetofonomat becsempészttem a sötétbe boruló erdőnkbe Nambélé gyámapám hallgatólagos beleegyezésével a „munkám” nevében. Akkor is tudtam már, hogy erre nyilvánosan engedélyt kérné egy olyan konszenzuális alapon működő titkos társaságtól, mint amilyen a szenufó „szenterdő”, egyenlő lett volna a drasztikus tilalom ostoba kikényszerítésével. Egyszerűen kidobtak volna a „rádiómmal” együtt, mint ahogy ezt 1998-ban meg is tették egyik beavatott társammal és jó barátommal, akire meggondolatlanul rábíztam készülékemet.

Szóval (a számomra) első éjjeli rítusaink hanganyagát titokban vettem fel, éspedig úgy, hogy a magnetofonom piros jelzőlámpáját ragtapasszal leragasztottam, a szükséges négy kazettát sorba raktam számozott zsebeimbe, a szalagvéget jelző kattantást és egyéb árulkodó kazettacsere-zajokat köhögéssel lepleztem, és persze gondosan ügyeltem arra, hogy ki mellé fekszem az erdő tisztásán, nehogy szomszédaim eláruljanak. Persze tudtam, hogy e hanglopás eltűrésének *sine que non* feltétele, hogy a faluban sosem „nyitom ki rádiómat”, nehogy a felvett titkos hangokból valamit meghallhassanak a nem beavatottak, elsősorban a nők. Ezt a ki nem mondott szabályt máig is betartom. Éveken át úgy hallgattam vissza és írtam át a felvett anyagokat, hogy egy vagy két beavatott társammal félrevonultunk a bozótosba, a falunktól néhány száz méterre eső, csirkeólnak használt minitanyára, és ott silabizáltuk ki, sokszor fülhallgató segítségével a titkos szövegeket. Amikor a folyó felé tartó nők vagy gyermekek arra jöttek, a magnetofont leállítottuk. Néhány hónap után ebből olyannyira bevett szokás lett, hogy a falubeliek – a nőket is beleértve – tanyairodámat „André szenterdőjének” kezdték nevezni, és azzal gúnyoltak, hogy én ott a szenufó csirkéket avatom be. Valójában szinte mindenki tudta, hogy mi ott mit csinálunk, ámde – a cikkemben kifejtett titokszemléletnek megfelelően – senki sem „jelentett fel” vagy akadályozta meg a munkámat: hallgattak arról, amit tudtak.

Ami pedig a kamerát illeti, annak használatára sem kértem engedélyt, és azt nem is lehetett volna úgy elrejtetni, mint a zsebmagnetofont. Viszont annak használatát a már lassan mindenki által észrevett és eltűrt hangfelvételeim diszkrét kezelése valamennyire „előkészítette”. Ebben az esetben a hallgatólagos megállapodás az volt, hogy a felvett képeket soha nem fogom bemutatni az elefántcsontparti televízióban, és a felvételhez világítást nem használok. Az előzőt sosem, de mivel a rítusok java része éjjel vagy kora hajnalban történik, az utóbbi „megegyezést” többször megszegtem. Ez a kontextustól függően rosszallást és néha heves tiltakozást váltott ki: „Oltsd le, idelátnak (a nők) a faluból!” Jobbára rögtön el is oltottam a fényszórót, megelégedve azzal, amit már fel tudtam venni. Alkalmanként úgy próbáltam kiegészíteni a képanyagot, hogy a még hiányzó rituális mozzanatokra tartottam fenn a rosszallás és tiltakozás kockázatát. A későbbi Hi8-as, jóval diszkrétebb és fényérzékenyebb kamerám sokat javított a helyzeten. De egyes kulcsmomentumok még így is – és örökre – elkerülték gépem képmezőjét. Filmezésüket nemcsak a száműzéstől való félelmem, hanem a „közös nézet” tisztelete is betiltotta. Hogy csak egy példát mondjak: a beavatást megnyitó, teljes éjszakán át tartó rítussorozat hatékonysága elképzelhetetlen a nélkül a félelmetes koromsötétség nélkül, amelyben a meztelen és agyongyötört beavatandók „meghalnak”, s rejtett erdei anyjuk „újraszüli” őket. Ezt rituális anyánk éles női hangja valamennyiünk tudomására hozza. Amikor hajnali kettőkor ellentmondást nem tűrően csendet parancsol, mindenki elhallgat (oly mélyen, hogy még a beburkolt magnetofonra is rá kell feküdni), és minden tűz (még a pipák parazsa is) kialszik. Hogyan is lenne ekkor merszem meggyújtani a fényszórómat, és főként milyen címen „rontanám el” így erdőnk egész beavatási rítusát?

Pedig a kamerám ott volt mellettem. Várta a hajnalt, amikor a „közös nézet” már befogadja a fényt. Ehhez még egy történetet szeretnék fűzni, amely megint csak a kimaradás kérdésére vonatkozik. A szenufó beavatási rítus legfeszültebb és nem véletlenül egyik leglényegesebbnek tartott mozzanatára reggel fél hat felé kerül sor. Szó szerint „földművelésnek” hívják. Ez abból áll, hogy az újoncoknak nagy mennyiségű kölessört

kell lenyelniük, amelybe egy bizonyos, órákon át főzött és igen veszélyes szert kevertek. E szertől a beavatandó teste látványosan felfújódik, erei pattanásig kitágulnak, néhány perc múlva a mérgezett italt ismételtén és nagy ívben ki kell hánynia, „barázdákat” kell „vetnie”. Ha erre nem képes – mert bizonyos tilalmakat feltételezetten megszegett –, akkor azonnal beadják neki a szintén órákon át kotyvasztott ellenszert. Ha szerencséje van, életben marad. Nem részletezem most azt, hogy ez az erőpróba milyen mély kapcsolatban áll a szenufók földműves etikájával, vagyis azzal az agonisztikus módon végzett, a kitartás és a testi-lelki szenvedés ötvözetén alapuló, eksztázisjellegű „munka” koncepciójával, amely paraszti ethoszuk szívét képezi. Csupán azt akarom kiemelni, hogy ha valami, akkor ez a sajátos „barázdavetés” kultúrájuk lényegbevágó rítusa, ezért akartam akár a kidobás árán is filmre venni. 1974-ben láttam először. Hét évvel később már több erdőben kihagyták a modernizálódó fiatalok ellenállása, illetve esetleges elhalálozásuk rendőri következményei miatt. Tehát sietnem kellett. A következő beavatási évad elején megtudtam, hogy már csak két, a „keménységükre” büszke erdőben terveznek „földművelést”. Az egyikből még e rítust megelőzően kiutasítottak más okok miatt. Maradt az utolsó. Alaposan és hosszasan készültem az eseményre. A sors iróniája: közben megtudtam, hogy el kell érnem az aznap reggel kilenckor induló helyi repülőt, hogy ott lehessenek másnap egy kötelező és elhalaszthatatlan párizsi CNRS-tanácskozáson. Megkértem az egyetlen autótulajdonost, a helyi papot, hogy autójával reggel héttől kezdve az erdő mellett várjon. Éjfél tájban megjelentem a helyszínen, és úgy ültem be a szigorúan kijelölt korosztályi helyemre, hogy onnan majd a hajnali derengés leple alatt észrevétlenül a „földművelés” zónája felé tudjak lopakodni kamerámmal. Mondanom sem kell, hogy egy percig sem aludtam. Reggel öttől kezdve diszkrét *check-up*oknak vettem alá felszerelésemet, és vártam, vártam. Mivel a „földművelés” előjeleit kívülről ismertem, fél hat felé már nyugtalanul lestem őket, de helyettük csupán valamilyen alig hallható vita foszlányait észleltem. Ennek eleinte szinte örültem, gondolván, hogy minél több fény lesz, annál élesebben látszanak majd a filmen a duzzadó erek és a vetett „barázdák”. Ámde nemcsak a fény, hanem a vita is egyre erősebb lett. A beavatók azon tanakodtak, hogy az egyik jelölt nem túl fiatal-e a veszélyes italhoz, hogy egy másiknak a gyámja engedi-e, hogy védence abból igyon, *summa summarum*, hogy egyáltalán nem lenne-e jobb elállni az egészsőtől... Szóval nekik volt idejük és okuk a szóváltásra, én pedig szorongva néztem az órát azzal az előérzettel, hogy itt kétszeresen vesztes leszek: nemcsak a repülőt, hanem ezt az eltűnőben levő rítust is végérvényesen lekésem, amit itt is – mint másutt – ejteni fognak. Nyolc óra felé diszkréten és csalódottan távoztam az erdőből. A repülő persze egy órát késett, és mint később kiderült, a „földművelés” egy enyhített formájára végül is sor került. Miért fűzöm az előbbiekhöz ezt a történetet?

*Ez egy újabb, érdekes példája a kihagyásnak, de a tiédhez hasonló helyzetbe a dokumentumfilmek s főleg a kivételes eseményekre kiküldött riporterek nap mint nap kerülhetnek és kerülnek...*

Nem is másért meséltem el, csupán azért, mert talán jól érezteti, hogy én nem filmes, hanem elsősorban terepkutató vagyok, aki rögzített anyagait egész más célokra szánja és használja, mint a filmes. Egyébként ezt a történetet szinte szégyellnem is



kellene, hiszen valójában úgy jelenek meg benne, mint egy rítuspaparazzi, aki egzotikus jelenetekre utazik, és ezek megszerzéséért hajlandó betörni vendéglátói intimitásába. De most ezt félretéve, az előző állításomból logikusan az következne, hogy számomra a mozgókép csak leírásaim illusztratív vagy vizuális bizonyítékot nyújtó mellékeszköze lenne. Ezt én másképp látom. Az antropológiai kutatásban a mozgóképnek egy harmadik, sokkal nehezebben meghatározható szerepet is tulajdonítok. Nevezük ezt a már oly sokszor említett „közös nézet” és az etnográfiai élmény érzéki átadásának, amelyre az írott tanulmány, a könyv vagy a montírozott film csak részben alkalmas. A rítus kulcselemeit – mint a „földművelés” például – nyers valóságukban kell újra meg újra látni és hallani ahhoz, hogy valamennyire „megértsük”, milyen társadalmi értékeket s élményeket sűrítenek össze néhány gesztusban.

*Itt egy másik alapkérdést érintesz. Legyen az rítus vagy más társadalmi jelenség, valamit úgy bemutatni, hogy a lényeges momentumokat a külső néző számára is érthetővé tegyük, ehhez néhol olyan vizuális, sőt olykor művészi eszközök kelljenek, amit az a korábban említett stáb talán meg tudott volna úgy csinálni, hogy akár manipulálva is, de egy olyan vizuálisan „fogyasztható” formába hozta volna, amelyet a néző ugyan értett volna, de Téged, a terepembert, nem elégíthetett volna ki. Ezt az alapproblematikát annak idején Rouch is felvetette: általában a szakmájukat jól ismerő terepkutatók tudják, hogy mit kellene filmezni, de nem tudják azt úgy lefilmezni, mint ahogy a filmesek tudnák. Hogyan lehet ezt az alapkonfliktust megoldani? Bizonyos szituációkban nincs szükség egy hatfős stábra, hanem mondjuk egy két-három fős stábbal is meg lehet csinálni a filmet. Erre gondoltál-e? Mit tettél volna, ha például egy operatőrrel kellett volna dolgoznod? Továbbá egyes rítusokban nem derülnek ki vizuálisan azok a kulcselemek, amiket te említettél, hiszen a rítusokban esomó olyan tudás van, amit Te ismersz, de nem vizualizálható, nem látható a kívülálló számára. Hogy lehet megoldani ezt a kérdést?*

Ami az első kérdést illeti, egyetértek veled, sőt megerősíteném Rouch nézetét arról, hogy a sajátos vizuális és művészi eszközeivel dolgozó filmes soha nem jeleníti meg ugyanazt és mindazt, amit a terepkutató tudása és az említett kulcsmomentumokhoz való ragaszkodása kívánna átadni a nézőnek. A filmes és a terepkutató „húsége” egészen más jellegű, és bizony gyakran összeegyeztethetetlen, talán még olyankor is, amikor tökéletes filmes képzettségű terepkutató tartja a kamerát, mint például Jean Rouch vagy Te magad. De ezt Ti jobban tudjátok, mint én. Ami pedig az operatőr vagy egy kis stáb közreműködését illeti, az nyilván az adott helyzettől függ. Ilyesmiről szó sem lehet a szenufó szent erdőben, ahol még az én kis beavatott kamerám is hivatlan vendég. Az autentikus maszkrítusok esetében hasonló a helyzet. Ezzel szemben például a szenufó gyász- vagy egyéb nyilvános rítusok megjelenítése és átadása sokat nyerhet egy hivatásos operatőr közreműködésével. Megint más a helyzet a már említett miniatűr házikóban lejátszódó jóslási rítus esetében. Ennek a nagyon összetett és a kívülálló számára érthetetlen rítusnak a lefilmezése nemcsak a jó és az intim ügyeiben konzultáló kliens beleegyezését igényli, hanem a válaszoló szellemek jóváhagyását is. Mindezt meg lehet oldani úgy – ezt kitapasztaltam –, hogy a jók magára a filmezésre, tehát az operatőr jelenlétére is engedélyt kér szellemeitől egy előzetes metakonzultáció révén, amelyet persze nem enged lefilmezni. Ha az engedélyt megadják, akkor az operatőr saját maga a

kliens „tanújának” hagyományos szerepébe kerülhet, és kezdődhet a forgatás. Már régóta tervemben állt ezt a rítust egy „igazi” antropológiai filmben megörökíteni egy hivatásos hangmérnök és operatőr segítségével. Ha ez a film sikerülne, talán új megközelítést hozná egy olyannyira egyetemes rítusnak, mint a jóslás.

*Sok filmes gondolja manapság úgy, hogy a kép- és hangfelvételt egyenesen a helyiekre lehetne, sőt kellene bízni, és hogy ez lenne a vizuális antropológia jövője. Ma már Amerikában, Németországban vagy akár a francia etnológusoknál nagyon sok olyan terepmunkás van, aki odaadja a kamerát a terepen az embereknek, és azok saját önképüket csinálják meg egyfajta vezetéssel, irányítással. Egy alaszakai antropológus ismerősünknek, Curt Madisonnak az a véleménye, hogy hamarosan nem lesz szükség antropológus filmekre, hanem a közösségek önkifejezése fog előtérbe helyeződni vizuálisan és audiovizuálisan, amikor egy alaszakai eszkimó vagy egy ott élő őslakos önmaga készíti el a saját filmjét önmagáról, azzal a tudással, amelyet átvett az őseitől. Ez elképzelhető Afrikában?*

Miért ne. Hasonló kísérletekre már sor került, kiváltképp Rouch afrikai körében, és ezt a lehetőséget a fényképezés szerényebb szintjén az egyik beavatási korosztálytársammal, aki professzionális fotográfus, magam is kipróbáltam. De idáig még nem találtam meg azokat a „helyi” jelentkezőket, akiknek, szakértelmükön túl, kedve és mersze lenne rokonaik vagy ismerőseik jóslási magánügyeibe kamerával felvértézve beavatkozni. Hiszen ezzel azt a kockázatot is kellene vállalniuk, hogy a fehérek világából hozott eszközeikkel kiprovokálhatják a saját magánügyeikre is felügyelő szellemek kiszámíthatatlan reakcióját. Ebben az esetben – ugyanúgy, mint a beavatás esetében – a kérdés nem olyan egyszerű, mint amilyennek látszik. Minden attól függ, mit értünk „helyi embereken” vagy „őslakoson”, tehát attól is, hogy ez a helyi filmes milyen személyes kockázatot vállal vagy nem vállal „irányított” munkája miatt és által. Más esetekben, például egy gyászszertartáson az őslakosok által készített film nemcsak megvalósítható, hanem rendkívül érdekes is lenne – egyébként erre van precedens –, hiszen a helyi emberek ugyanazokat a rítusokat bizonyára másképpen látják, mint az etnográfus, és ezek a látásmódok a „közös nézet” lényegét csak gazdagíthatják. Abban viszont nem hiszek, hogy X vagy Y helyi filmes látásmódját társadalmi általános látásmódjának kellene tekinteni. Az ugyanúgy, mint a mi társadalmunkban, csak egy egyéni verzió.

*Az előbb azt mondtad, hogy Te magad nem filmes, hanem elsősorban terepkutató vagy, aki audiovizuális anyagait más célokra használja, mint a filmesek. Az „etnográfiai” és az „antropológiai” filmet szembeállító tudósok szerint van bizonyosfajta leírás szint (az etnográfiai esettanulmány) és egy másfajta elemző és elméleti szint (az antropológiai összehasonlítás). Annak idején ez volt a nagy ellentét a göttingeni filmintézet leíró, anyaggyűjtő, pozitivistá elmélete és a Rouch iskolája között. 1968-ban több diáklázadás volt a hagyományos néprajzi film ellen. Amikor például Simon Ferenc előadást tartott Göttingenben a néprajzi filmezésről, a diákok szembeszálltak vele. Akkoriban vett részt Boglár Lajos is Chicagóban egy konferencián, amely a néprajzi film elleni diáklázadással végződött. Állításodhoz visszatérve, Te milyen más célokra utaltál filmanyagaid felhasználását illetően?*

Hármat már említettem: kép- és hangbizonyítékokkal szolgálni az óhatatlanul interpretatív leírásaim alátámasztására; megmenteni az utókor számára az olyan eltűnőben lévő rítusok nyers mozgóképét, mint például a szenufó beavatási „földművelés”, amelyről beszéltem; átadni nemcsak írott formában, hanem a kép és a hang érzéki szintjein is azt a közös nézetet és élményt, amelyet az etnográfus megosztott vendéglátóival egy adott helyzetben, egy adott pillanatban. De bármilyen fontosak is ezek a célok, szerintem szinte másodlagosak azokhoz képest, amelyek afrikai kutatásaimban alapvető szerepet játszottak, bár vajmi kevés közülük van a hagyományos néprajzi, illetve művészi filmkészítéshez.

*Talán kifejthetnéd részletesebben, hogy itt miről van szó...*

Két dologról. Arról, hogy az audiovizuális megközelítés szerintem forradalmi szerepet játszott és játszhat egyrészt a rítusleírás és -elemzés megújításában, másrészt pedig az ehhez kötődő antropológiai elméletek megalapozásában és bizonyításában. Engedd meg, hogy mindezt néhány példán keresztül kifejtsem. Amikor az 1930-as évek jegyzetfüzete, cédulái, fényképezőgépe után a magnetofon, a 16-os kamera és nem oly rég a „könnyű” videó is bekerült a terepkutató arzenáljába, a rítusokat tanulmányozó etnográfus látóköre rohamosan kitágult. Vegyük egyik vesszőparipámat, a szenufó jóslási rítust. Hasonlítsd össze egy ilyen rítus hagyományos „ceruzás” leírását ugyanennek a többször visszajátszott és kielemezett hang- vagy videoszalag segítségével történt elemzésével: szinte semmi közülük sincs egymáshoz. Mivel egy nagyon gyors ritmusú és maximálisan összetett verbális és testi interakcióról van szó a jós és kliense között, a „ceruzás” etnográfus – legyen bármennyire is jó megfigyelő – ennek az interakciónak csak néhány alapvonását és a jóslás végeredményét képes feljegyezni. Megjegyzem azonban, hogy például a jós által használt ikonok – körülbelül száz tárgyacska, amelyek társadalmának alapkategóriáit szimbolizálják, és amelyeket a konzultáció első részében „vet ki” – ebben a „cédulázó” korban lettek a legpontosabban leírva (lásd például Viktor Turner monográfiáját a hasonló tárgyakkal dolgozó ndembu jóslásról). Ezek után érthető, hogy hangfelvétellel, annak szó szerinti átírásával egy új értelmezési mód lehetősége nyílt meg.

A jóstól kliense nem azt várja, hogy valami ésszerűt, valószínűt vagy valamilyen bölcsességet mondjon, hanem azt, hogy az igazságot találja meg. A jóslási rítusok egyetemes jellemzője, hogy a jós kijelentéseinek igaz voltát nem szavai, hanem mantikus cselekedetei és tárgyai biztosítják, legyenek azok a kivetett ikonok, a kávézacc rajzai vagy akár a pikk dáma. Egyszerűsítve, a jós cselekvése és az abból eredő orákulumok azt bizonyítják, hogy nem ő, a magánember beszél, hanem valaki más, aki az ő tárgyain s esetén keresztül közli a dolgok állását, azaz a személytelen igazságot. A szenufó rítus esetében ezt a valaki mást a széttárt lábakkal ülő jóssal szembeállított szellemszobor jeleníti meg. Hogyan éri el vagy kényszeríti ki a jós e lény közbenjárását? Milyen hangutánzó „hasbeszéddel” és retorikai fordulattal – párbeszéddel, heves igenléssel, kételkedéssel, „segédszelleme” meghazudtolásával – győzi meg kliensét, hogy nem ő maga, hanem ez a láthatatlan lény beszél és cselekszik? Szóval milyen módon kerül a személytelen igazság ruhája a közölt mondanivalóra, például a betegség vagy a halál okára, a tervezett utazás vagy beavatás kimenetelére? Ami pedig mindennek az etnológiai elemzését illeti, ezeket a kérdéseket már meg lehet közelíteni a hangszalag tüzetes vizsgálatával.

De a szóban forgó jóslási rítust még mindig nem tudjuk leírni hitelesen, hiszen azt, ami a legfontosabb – a tárgyi cselekvés és a beszéd egymást feltételező, szerves összeronódását – a hangszalag nem tudja rögzíteni. Erre csak a film képes. Arra, hogy egyszerre követhessük a jók kijelentéseit, a szoborra vetett pillantásait, arcának mimikáját, valamint a bal kezével manipulált ikonok esését, azok pozícióját, ugyanakkor jobb keze munkáját, amellyel kliense kezét fogva ezt ütemesen combjához csapdossa, miközben ajkai is igenelnek a szellemnek éppen feltett kérdésre, nem is beszélve törzse ritmikus hajladozásáról a szobor irányába, mellyel szinkronizált verbális és gesztusválaszait skandálja... Egyszóval arra csak a film képes, hogy ennek a két jelcserélő testnek energetikai interakcióját megragadja, s hűségesen rögzítse.

Ezek után joggal kérdezhetnéd, hogy én mit csinálok ezekkel a videofelvételekkel, hogyan használom őket. Először is csak szenufó ismerőseim vagy barátaim jóslási szépszait filmezem, miután már tudomást szereztem pontos konzultációs indítékaikról (lásd például a cikkemben szereplő Umár esetét). Ha nem tudnám, miért megyünk a jóshoz, ennek egyes kijelentéseit vagy gesztusait félreérthetném, és persze azt is, hogy kliensei miért reagálnak ilyen vagy olyan módon azokra. Többnyire a jóst is személyesen ismerem, ami szintén hasznos, mert így technikája és retorikája sem okoz meglepetést: nincs két szenufó jók, aki az igent vagy a nemet ugyanúgy fejeznék ki. Ezek az előzmények, de ami az igazi munkát illeti, az a forgatás után kezdődik a szó szerinti átírással és a képelemzéssel. Nem fogok részletekbe bocsátkozni, csupán azt emelném ki, hogy ezt a sokszor hetekig tartó munkát nem egyedül, hanem egy kis *ad hoc* helyi csoport közreműködésével végzem. A körülöttem jövő-menő ismerősök pusztán kíváncsiságból vagy kifejezett kérésemre „belenéznek” a kis videovetítőmön visszaforgatott jelenetekbe, és segítenek eldönteni, hogy mit jelent az adott esetben a jók „igen” hanglejtésének a változása („erről van szó!”, „talán”, „tényleg?”, „na végre!”...), az előírt állatáldozásra vonatkozó kijelentéseinek és combcsattanásainak felgyorsulása (az áldozás sürgőssége, illetve a már mozgásba hozott láthatatlan erők összezsugorítása?) vagy akár a jók gyanúsán elhadart önigazolása (aki éppen tévedett, lásd Umár). Számomra ez a szinte kollektív képelemzési és átírási munka elsősorban persze arra szolgál, hogy a szenufó jóslást a lehető leghitelesebben le tudjam írni, és ebből kiindulva talán a jósláselméletet egy újabb verzióval gazdagítani, de még arra is, hogy közben tovább tanuljak úgy látni és hallani, ahogy társaim tudnak a legintimebb ügyekben. És ez korántsem mellékes a „közös nézet” szempontjából.

Hasonló módszerrel dolgoztam éveken át a beavatási rítusokra vonatkozó felvételeimen. Az elején a már említett „csirke szent erdőmben”, ahol csak a tényleges falubeli résztvevők fordultak meg, később pedig egy kisvárosi asszisztensem házában, ahova esetenként behívtunk néhány tudásukról híres nagy beavatottat, mint például az ottani szent erdő anyját „előadó”, megdöbbentő emlékezőtehetséggel megáldott fiatal szónokot. A vizsgált anyagok meglehetősen ezoterikus volta miatt a kép- és hangelemzés itt egy valóságos közös vállalkozássá vált, ahol nemegyszer az is előfordult, hogy motorke-rek-páros futárt küldtünk az értelmezésre képes szakértő házába. Ezek az élvezetes és tanulságos értelemgyeztetések gyakran szinte teológiai minősíthető tartalmas vitákba torkolltak a szenufó *poro* (titkos társaság) és világnézet alaptételeit illetően. *Summa summarum*, a videoanalízis itt az általad említett „önkifejezéssel” lett határos, an-

nak diszkrét eszközévé vált anélkül, hogy itt valaki is filmet csinált volna: *kinek* is készítettük volna vagy készítették volna ők? Talán az elefántcsontparti nemzeti televíziónak?

A kérdés persze ironikus, de nem alaptalan, hiszen ennek a televíziónak már régóta fáj a foga a híres szenufó *poróra*, és 1998-ban küldött is egy stábot, hogy a mi kis erdőnk „kijöveteli” rítusát megörökítse, amely a beavatási rítus egyetlen teljesen nyilvános eseménye. A történet arról tanúskodik, hogy az „önkifejezés” útjai kiszámíthatatlanok vagy legalábbis tekervényesek. Ami engem illet, már a stáb megérkezése előtt szándékosan eltűntem a faluból. Tudtam ugyanis, hogy ha részt veszek a filmezendő rítuson – ami beavatotti kötelezettségem –, akkor kellemetlen választás elé fogok kerülni: vagy felkérnek engem is mint beavatott antropológust, hogy valamit mondjak el erdőnk „titkaiból”, amit régi ígéretemhez híven nyilván nem tehettem volna meg, vagy pedig kérésük megtagadása után óhatatlanul arról faggattak volna, hogy én, az egyetlen fehér, mit keresek ebben az erdőben. De az életrajzomról sem kívántam nyilatkozni. Így a forgatás megtörtént nélkülem, s én naivan úgy gondoltam, hogy ezzel számomra az ügy le van zárva. De korántsem volt így. Mondhatom, meglepődtem, amikor egy héttel később az „öregék” beidéztek az erdőbe, helyemet a vádlottak „lugasában” jelölve ki. A legfőbb vád természetesen az volt, hogy nem vettem részt a szóban forgó rítuson. Igazam tudatában magabiztosan előadtam érveimet, de hamar észre kellettennem, hogy nem hatnak. Erre megjegyeztem, hogy tudomásom szerint a televíziónak semmi helye sincs az erdőnkben. Legnagyobb megdöbbenésemre a gyülekezet java részének más volt a véleménye. Hosszú vita után ki lett mondva az ítélet, és ki lett szabva a bírság: egy ökor, tíz gyöngytyúk és hat csirke. Ehhez még egy jóakaróm azt is hozzátette, hogy miután mindezét kifizetem (amit később meg is tettem), remélik, hogy ezentúl én is növelni fogom erdőnk nevét, és én is azon leszek, hogy közös anyánk „kis faluja” helyén (amit az erdő tisztásán egy miniatürizált, ultrahagyományos szenufó falu jelképez) hamarosan cemenházak álljanak! Megrökönyödtem. Ezek szerint a „közös nézet” modernizálódása valamelyest elkerülte a figyelmemet.

Remélem, ha kissé terjengősen is, de sikerült többé-kevésbé válaszolnom kérdéseidre. Még csak annyit szeretnék hozzáfűzni, hogy a terepfelvételeim hang- és képelemzése, valamint részletes átírása után a filmezett rítusok elemzése nem áll meg. Valójában otthon, a tereptől távol kezdődik az a sokszor keserves munka, amit én elméletalapításnak és bizonyításnak neveztem. S hogy az elmélet ne szakadjon el a megismert valóságoktól, alapvető szükségem van a részletesen kielemezett és átírt terepfelvételekre, melyek így mindig kéznél vannak, amikor a megértéshez újabb és újabb pontos részleteket keresek, vagy amikor tételeimet a valóság kontrolljának akarom alávetni. Mindezen túl pedig – dacára a sok terep- és kimerítő elemző munkának – sokszor a filmfelvételek ismételt újranézésekor derülnek ki intuitív módon azok az elméletindító összefüggések, amik a konkrét munka során elkerülték a figyelmemet. Mondhatnék példákat – az általam megkísérelt áldozási, megszállottsági, beavatási, jóslási vagy titokelméletek kidolgozására –, de ezek részletes kifejtése már egy más történet lenne.

Készítette *Tari János*

## ZEMPLÉNI ANDRÁS JELENTŐSEBB PUBLIKÁCIÓI

- 1965 L'enfant nit ku bon. *Psychopathologie Africaine* 1(3):329–441.
- 1966 La dimension thérapeutique du culte des rab. *Psychopathologie Africaine* 2(3):295–439.
- 1972 Divination, maladie et pouvoir chez les Moundang du Tchad. Paris: Hermann.
- 1973 Pouvoir dans la cure et pouvoir social. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 8:141–179.
- 1975 De la persécution à la culpabilité. *In* Prophétisme et thérapeutique: Albert Atcho et la communauté de Bregbo. Marc Augé et al., dir. 153–218. Paris: Hermann.
- 1976a La chaîne du secret. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 14:313–324.
- 1976b From Symptom to Sacrifice: The Story of Khady Fall. *In* Case Studies in Spirit Possession. Vincent Crapanzano, ed. 81–139. New York: J. Wiley.
- 1981 Modèles et pragmatique: réflexions sur la causalité de la maladie chez les Sénoufo. *Social Science and Medicine* 3:279–293. /Numéro spécial: Causality and Classification in African Medicine and Health. J. M. Janzen – G. Prins, eds./
- 1982 Anciens et nouveaux usages sociaux de la maladie en Afrique. *Archives des Sciences Sociales des Religions* 54(1):5–19.
- 1983 Le sens de l'insensé. De l'interprétation magico-religieuse des „troubles psychiques”. *Psychiatrie Française* 4:29–47.
- 1984a Possession et sacrifice. *In* Le Temps de la Réflexion 5. 325–352. Paris: Gallimard.
- 1984b Secret et sujétion. Pourquoi ses „informateurs” parlent-ils à l'ethnologue? *Traverses* 30–31: 102–115.
- 1985 La maladie et ses causes. *Ethnographie* 2–3:13–44.
- 1987 Des êtres sacrificiels. *In* Sous le masque de l'animal. Michel Cartry, dir. 267–317. Paris: P. U. F.
- 1988 Entre „sickness” et „illness”. *Social Science and Medicine* 27(11):1171–1182.
- 1990 How Do Societies and Corporate Groups Delimit Themselves? *Culture, Medicine and Psychiatry* 14: 201–211.
- 1991a L'amie et l'étranger. Hommes et femmes en société matrilineaire. *In* La Fidélité. Un horizon, un échange, une mémoire. C. Wajsbroot, ed. 57–75. Paris: Autrement. /Essais, Séries „Morales”./
- 1991b Anthropologie de la patrie: le patriotisme hongrois. *Terrain* 17:29–38.
- 1991c Initiation. *In* Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie. Pierre Bonte – Michel Izard, eds. 375–377. Paris: P. U. F.
- 1993 L'invisible et le dissimulé. Du statut religieux des entités initiatiques. *Gradhiva* 14:3–15.
- 1995 How to Say Things with Assertive Acts? *In* Beyond Textuality. G. Bibeau – E. Corin, eds. 233–249. Berlin: Mouton de Gruyter.
- 1996a Les manques de la nation. Sur quelques propriétés des notions de „patrie” et de „nation” en Hongrie contemporaine. *In* L'Europe entre cultures et nations. Daniel Fabre, dir. 121–157. Paris: MSH.
- 1996b Savoir taire. Du secret et de l'intrusion ethnologique dans la vie des autres. *Gradhiva* 20:23–43.
- 1997 Report of the Research Group „Frontières, Espaces et Identités en Europe”. *In* Annual Report (1996/97) of Collegium Budapest. Institute for Advanced Study. 161–169. Budapest: Collegium Budapest.
- 1999 Du bois à la pierre ou de la mémoire à l'histoire: „lieux de piété nationale” et „réenterrements politiques” en Hongrie contemporaine. *In* Lieux de mémoire en Europe Médiane. Antoine Marès, ed. 65–81. Paris: /Colloques Langues'O 11./
- 2000 Exposer le sens. L'objet et le corps au musée anthropologique. *Le Débat* 108:96–114. (En collaboration avec J. Mercier.)

## The moving image, fieldwork and theory

András Zempléni completed his university education in Paris at the Sorbonne, where he studied ethnology, psychiatry and linguistics. He defended his dissertation in 1968 based on an ethno-psychiatric study carried out among the Wolof and Lebu peoples of Senegal. He is the co-founder of the school of Dakar and the author of several works in medical anthropology based on fieldworks among the Wolof of Senegal, the Moundang of Tchad and the Nafara (Senufo) of Côte d'Ivoire. Assisting in the filming of possession rites in Senegal and making films in the course of a subsequent research of initiation rites and mourning rituals, as well as divination consultations among the Senufo of Côte d'Ivoire raised numerous theoretical and practical questions for him. Zempléni addresses these questions in the present interview. He considers arriving at a "common viewpoint" by the observed and the observer both in anthropological fieldwork and in the filming of rituals to be of paramount importance.