

## Az etnográfus tudása. Terepmunka kamerával és jegyzetfüzettel Nyugat-Bengálban

A cím számos kérdést vet föl, és számos történetet rejt magában. Van-e az etnográfusnak tudása? Létezik-e olyan, hogy bengáli kultúra? És mi a tudás? Ahogy Wittgenstein mondta: egy szó egy egész mitológiát hoz magával. Hozzátehetnénk: egy egész antropológiát, tudományt, interpretációt, elemzést. Amikor a fenti kérdések némelyikére megpróbálok választ adni, olyan fogalmakat és problémákat is megtárgyalok majd, amelyek az 1967-ben Nyugat-Bengálban kezdett és kisebb megszakításokkal azóta is folytatott antropológiai munkám során vetődtek föl.

**A**z *antropológia* és *etnográfia* szavakat gyakran mint fölcserélhetőket használják annak ellenére, hogy a tudományágon belül létezik egy analitikus különbségtétel. Az antropológia az elméletre, az összehasonlításra, az általánosításra utal, az etnográfia pedig a megfigyelést, a leírást és a narratívát jelöli. Könnyen belátható azonban, hogy egyik nem létezhet a másik nélkül, tehát még ha hasznossági okból fenn akarjuk is tartani a fenti megkülönböztetést, jobb, ha gondolkodásunkban ugyanazon kísérlet két különböző vetületeként és momentumaként él tovább e két fogalom.

Ez az álláspont következményeket von maga után az elért tudásra vonatkozóan: közvetlenül feltételezi a kritikus empirikus tudás létezésének lehetőségét. Ez viszont egy olyan tárgyi világ létezését feltételezi, amelyben a világ realitását kognitív módszerekkel megközelíthetjük. Kétféle módszer létezik erre, és valamilyen formában mind a kettő implikálja a megfigyelőt. Az egyik számszerűsíthető, mérhető és ellenőrizhető általánosításokból áll, a másik pedig a cselekvő szubjektum nézőpontjából fakadó interpretációkból. Mind a kettő kritikai tudást eredményez, mind a kettő megfigyelés, hipotézis, verifikáció és narratíva viszonylataiban működik. Ugyanakkor eltérő kompetenciákat vesznek igénybe, és egyik sem redukálható a másik fogalmaira vagy szabályszerűségeire. Az alábbi beszámoló az interpretatív megközelítés alapján fogalmazódott meg.

Az elmúlt néhány év során számos kritikai intést fogalmazták meg az antropológiai, illetve etnográfiai szövegek írásával kapcsolatban. A reprezentáció válságát éljük, s ez megkérdőjelez mindenféle számszerűsítést, interpretációt és narratívagyártást. Azt mondják, beszennyeződnek az igazság és érvényesség terén támasztott elvárásaink, a környező, felül nem vizsgált politikai és gazdasági kontextus miatt csakúgy, mint az intenciókkal és közvetítő szereplőkkel kapcsolatos kérdések miatt. Ezért tehát gyanússá váltak a fogalmak, módszerek és ítéletek, s problematikussá az általuk közvetített tudás.<sup>1</sup>

Ennek ellenére az antropológia és az etnográfia továbbra is többféle tudást közvetít: ha nem is a hipotézisek és cáfolatok nagyszabású tudománya (bár bizonyos keretek között

erre is sor kerülhet), azért nevezhetjük egyes eseteken belüli vagy eseteket átívelő, értelmes jelentésstruktúrákon belül tett értelmező általánosítások halmazának (lásd Geertz 1973).

A jelenlegi kritikák által fölvetett problémák és rejtélyek eltérő érvényességgel bírnak. Értékelésük nem egyszerű feladat, mivel nem léteznek szilárdan elkülönülő elméleti és gyakorlati iskolák. Sok nagyírú munkát éles kritika ért, ezek megközelítés és eredmények tekintetében olyan széles skálát fognak át, mint Eric Wolf, Marvin Harris, Clifford Geertz, Marshall Sahlins, Claude Lévi-Strauss, Louis Dumont és Victor Turner. Bár a kritikusok nem oszlanak iskolákra, elvi állásfoglalás és tendencia szerint komolyabb nehézségek nélkül elkülöníthetjük őket.

Ezeket a szélesen és puhán értelmezett határokat kiválóan jelzi az egymás iránt mutatott interpretatív jóindulat hiányának változó mértéke. Gondolok itt a politikai gazdaságtan és a politikatörténet, az interpretáció és a szemiotika, a struktúra és a kulturális szimbolizmus kérdései körül kikristályosodó érvekre, álláspontokra és módszerekre. Léteznek ugyan kombinációk, de végső soron a politikai gazdaságtan, a hermeneutika és a strukturalizmus bizonyos aspektusai jutnak előnyhöz más aspektusokkal szemben, ezek alapját pedig gyakran a dolgok állására és a világ működésmódjára vonatkozó axiomatikus kijelentések adják.

A kritikusok eltérőek. Vegyük például a *Writing Culture* szerzőit. Kritizálják az általam említett szerzők és álláspontok bármelyikét és mindegyikét, azokat az eszközöket használva, amelyeket az imént elkülönített három csoportosulás sajátított ki magának. Vegyük még hozzá azt a két művet, amelyet a fentivel együtt hármásban szokás emlegetni – *Anthropology as Cultural Critique* (Az antropológia mint kultúrakritika) és *The Predicament of Culture* (A kultúra állapota) –, és azt látjuk, megegyezés már csak a kritizálandó szövegek listájában van, valamint abban, hogy a reprezentáció, az autoritás és a narratíva fogalmaival kapcsolatban kétségek merülnek föl.

Az elvetett szövegek helyett kínáló alternatívák hasonlóan ködösek, és kínos kelletlenséggel kerülnek elő. Az új típusú írás legyen dialogikus, a terepmunka képezze a narratív formában előadott eredmények részét. Az olvasó hallhasson több hangot, s célunk legyen a megosztható, összmunkán alapuló antropológia. Idézzünk föl eseményeket, helyzeteket, találkozásokat, útmutatónk legyen a poétika. Ismerjük föl a kultúrában és a kulturális kutatásban (poétikában, dialógusban és politikai gazdaságban) meghúzódó hatalmi viszonyokat, s a kritikát gyakorolja ki-ki önnön kultúráján is. A listát még bővíthetném, de nem lehet valamennyi ajánlást úgy megfogadni, hogy azok ne kerüljenek egymással ellentmondásba.

Számomra az alternatívák legalább annyira problematikusak, mint azok a munkák, amelyek helyét elfoglalni igyekeznek. Hogy csak egy néhányat említsek: a fent tárgyalt három könyv igen kevés figyelmet fordít Indiára (ugyanígy Kínára, Japánra vagy akár Európára). Hasonlóan feltűnő bármiféle „benszülött” antropológia teljes hiánya (a kritikusok és a kritizáltak szinte kivétel nélkül európaiak vagy amerikaiak). Teljesen elhanyagolják a társadalmak változását vagy átalakulását. A három könyv dagad a módszertani, programmatikus és preskriptív buzgalomtól, a létrehozandó tudás lényegi kérdése ugyanakkor szinte teljes egészében elsikkad. Alig-alig kerül szóba annak kérdése: miféle etnográfát is kellene művelnünk. Felvetődik ugyan néhány lehetőség, de a legtöbb energiát arra fordítják, hogy elkerüljük a buktatókat, megfelelő pozíciót foglaljunk el, és eleget

tegyünk a helyes megjelenés kívánalmainak. Ennek eredményeképpen az, hogy miként lehet dolgozni, egészen elvész a negatív kritika örvényeiben.

Saját, Bengálban végzett etnográfiai és antropológiai kutatásaim mintegy huszonöt évet ívelnek át, eredményei pedig egyre több esetben filmben is megjelennek a monográfiák mellett. Mindkét forma kritikai tudást és megértést eredményez, mind a kettő te-repmunkára és kulturális konstruktumokra épül, mind a kettő megfigyeléseket, narratívákat, képeket, szimbólumokat és kategóriákat hasznosít. Az etnográfiai és filmes gyakorlatnak tudnia kell kezelni a megfigyelő és a megfigyelt, szubjektum és objektum, partikuláris és általános, egyedi és egyetemes közötti viszonyokat. Ezek a dichotómiák magukban nem paradigmaticusak, és nem is puszta kontrasztok: attól függően, hogy mit teszünk velük, olyan dialektikus kapcsolatokat jelölnek, amelyekből egyre összetettebb világkonstrukciók származtathatók, és amelyek – az alábbi példák tanúsága szerint – közvetített ellentéteket lepeznek le, sokkal inkább, mint puszta formális ellentétpárokat.

Aki filmeket és monográfiákat készít, az fogalmakkal dolgozik, s etnográfiai és antropológiai narratívákat állít elő (ezek lehetnek belsők vagy elméletiek), szimbólumokat és kategóriákat teremt. Ezek a fogalmak éppúgy megteszik, mint bármely más fogalmak: nem kell a filozófiára, az irodalomra vagy a történettudományra vetnünk szemünket ahhoz, hogy saját fogalomhasználatunkat igazoljuk. Ugyanakkor figyelniük kell az antropológiai diskurzus összes vetületére: az általunk használt fogalmaknak lokális és globális értelemben egyaránt jelentése van.

Filmjeim és könyveim egy olyan tárgyi világgal szembesítenek, amely a megfigyelőtől külön áll: India, Bengál, Bishnupur, továbbá Amerika világával. E világról nyújtott felfogásom azonban nem annak külsőségein és autonómiáján alapul, hanem képein és fogalmain, amelyek *nem* alkotnak független realitást.<sup>2</sup> Tanulmányaim tehát nem közvetlenül egy objektív világra vonatkoznak, hanem emberek alkotta dolgokra. Ezért hát a képekről, fogalmakról és szimbólumokról képek, fogalmak és szimbólumok révén készítetek filmeket és könyveket. Az antropológia (akár írott, akár filmbeli) más, mint a szépirodalom (regény), a játékfilm, a képzőművészet, költészet vagy a fizikai vagy természettudományok, mégis lehetséges kritizálni, elfogadni vagy megcáfolni, megváltoztatni, revidálni, verifikálni vagy újraértelmezni, mint a világra vonatkozó képünket, illetve beszámolóunkat. Az antropológia nevű értelmező módszerben terepen dolgozunk, kultúrákat konstruálunk, tárgyasítunk vagy találunk ki, legyen az akár a magunké, akár a körülöttünk élő más népeké.

Első példám a bengáli bazár, egész pontosan a bishnupuri Chowk bazár (Östör 1984). Amíg ebben a Kalkuttától mintegy 160 kilométerre északnyugatra fekvő bengáli városban dolgoztam, nem tanulmányoztam a várost és nem is írtam róla helytörténetet. De azon „helyismeret” révén, amelyet megszereztem, mégis bebocsáttatást nyertem az ottani térbe és időbe, szűkebb és tágabb értelemben egyaránt. Ünnepek és rítusok, vezetés és politika, rokonság és kaszt, bazárok és termékpiacok, a világrendszer és társaik kiválóan feltáruznak a türelmes etnográfiai megközelítés számára, ugyanúgy, mint a *puja*, *rajniti*, *bajar* és a *jati* fogalmai. A lokális részt vesz a globálisban (és viszont), s a megfigyelő reprezentációi reciprok kapcsolatba lépnek a helyiek reprezentációjával. De a lokálisat nem olvashatjuk az általános nélkül, és valamennyi konstrukciónkat és kapcsolásunkat gondosan meg kell alapozni. Mit mond és mutat nekünk az etnográfus? Miféle tudást lehet létrehozni? Ki által és kinek?

A Chowk (vagy szögletes) bazár jellegzetes megjelenését boltjainak és térségeinek, fedett és nyitott kereskedőtereinek, raktárainak és templomainak köszönheti. Mezőgazdasági termények halmai váltakoznak alumínium edényekkel, kézi szövésű és gyári szövetekkel, teát árusító standokkal és édességboltokkal. A Chowk a város belső, kisebb bazárjaival és a rajta túl elterülő nagyobbakkal is kapcsolatban áll, ugyanúgy, mint a helyi ténykedések – mint a helyi és regionális adminisztráció, a politikai pártok, bíróságok, termelés és szállítás – egyéb színtereivel. Megkülönböztetett helyet foglal el a város közepén, lakónegyedek (*paras*), templomok, nyílt terek és dísztavak, buszpályaudvarok, kormányhivatalok és műhelyek veszik körül.

A bazárban működő emberek sokrétű kapcsolatban állnak egymással. A személyekre alkalmazott számos kifejezés azt fejezi ki, mivel foglalkoznak: *arotdar* és *mahaja* (nagykereskedők), *paikari* és *kuchari* (kisebb volumenű kereskedéssel foglalkozók), *chasi* (termelők), *silpi* (kézművesek), *khoddar* (vásárlók), továbbá ügynökök, sofőrök, fuvarosok.

A kereskedés módjai szintén kapcsolódnak az emberek típusaihoz és a köztük működő viszonyokhoz. A bazárban végzett tevékenységeket ugyanakkor a termékek típusa határozza meg. A kereskedés tárgyai és szakkifejezései olyan fogalmak körül rendeződnek el, mint *cahida/sarabaraha* (körülbelül a keresletnek és kínálatnak felel meg), *amdani/raptani* (import és export), *beca/kena* (vétel és eladás), *adan/pradan* (egyfajta csereviszony), *mul dhon* (tőke vagy javak bizonyos hitelvonatkozásokkal – ez időn alapuló fogalom), *bebosay* (üzleti gyakorlat), *cakri* (fizetést hozó munka). A fenti kifejezések mindegyike további kifejezésekre utal a bazár gyakorlati kontextusában, és mindegyik időbeli résre mutat a jelzett tevékenység egyes komponensei között. Így például a *cakri* a kormányalkalmazotti státusra utal a bazárban, és mint ilyen a kormány, irányítás és a bazár közötti kapcsolatról tájékoztat. A kormány alkalmazásában levő személy szabályozhatja az ellenőrzött anyagok kínálatát (kerozin, olaj és cukor a jegyre árusító üzletekben), csakúgy, mint a rizsadagok előállítását a malmok és gazdaságok révén.

A fent említett fogalmak olyan tevékenységekre utalnak, amelyekben a személyek részt vesznek. Ezeket a szemléleteket és gyakorlatokat a bazár napi életében kísérhetjük figyelemmel. Ugyanilyen valóságosak azonban azok a belső fogalmak, amelyek a fentieket és a hozzájuk hasonlókat kategóriák, személyek és gyakorlat komplex hálózatába vonják. Így például a *baki*, a *rhin*, a *len-den* mind olyan fogalmak, amelyek a birtoklás, az adás és elvétel/elfogadás gyakorlatára utalnak valamilyen kölcsön-adósság viszonyban, amely az idők során bizonyosfajta személyek között fennáll. Az időt többfajta jelentése közül nem az órával mérhető idő uralja, amely az iparosult társadalmakban dominál. A tartam, a ciklus és az évszak más aspektusok, amelyeket a megfigyelő „a bazár idejével” társíthat. A termények sorai jönnek és mennek, emelkednek és esnek kínálatban és termelésben, s egybeesnek ünnepekkel, évadokkal és családi rítusokkal. Az árak (*dor*, *dam*, *mul*) hasonlóan összetettek: olyan fogalom- és kapcsolatrendszert értünk ezen, amely kifejezi a javaknak vagy gyakorlatoknak egy bizonyos időben vagy az idők során tulajdonított értéket és érdemet.

A kapcsolatok és gyakorlatok a személyek mint kereskedők (*arotdar*) és mint termelők (*casi*) között állnak fenn. Az *arotdar* a Bishnupurt környező falvakban számos termelőtől gyűjt, raktároz és szállít terményt, s Kalkuttában és máshol működő nagykereskedőket lát el. Ezenkívül kisebb kereskedőket (*paikari*) is ellát a Chowkon és a város más bazárjaiban. Ezen kapcsolatok számos vonatkozását nem fogom itt megtárgyalni,

de ugyanazokat a fogalmakat és gyakorlatokat foglalják magukban, amelyeket korábban már említettem. A felszínen ezek a kapcsolatok kétirányúak és kölcsönösek, de nem elszigeteltek, és nem lehet őket egy kalap alá venni csupán azért, hogy rendszert alkossanak. Ezek olyan közvetített kapcsolatok, amelyek sok irányban elágazva újabb és újabb kétirányú kapcsolatokat hoznak létre. Így tehát a bazár rendszerének felszíne alatt háromszintű kapcsolati háló húzódik meg, s itt válik fontossá egy harmadik fontos fogalom: az a közvetítő aspektus, amelynek segítségével új kapcsolat jön létre egy újabb irányban. Lehetséges, hogy csak két személyről van szó, akik közül az egyik magasabb szintű közvetítő, mint a másik, ugyanakkor a cserekapcsolatot bármelyikük újabb kapcsolatra válthatja be: az *arotdar* egy másik, nagyobb kereskedő felé, aki máshol működik, a *paikar* pedig a háztartási fogyasztásban működő vásárló (*khoddar*) felé.

A bazár határain túl, a kormányhoz fűződő kapcsolat síkján a kereskedőnek tisztviselőkkel kell tárgyalnia, akik az ellenőrzött javak kereskedelmét közvetítik. Ezek a strukturális viszonyok két, három vagy akár több személyt is bevonhatnak: még a kétpólusú kapcsolatokban is a közvetítő az egyik kategória. A közvetítő kategória annak képességét jelzi, hogy a személy kapcsolatokat és csereakciókat kezdeményezzen és bonyolítson le különböző irányokban és a mindent átszövő hierarchiák különféle szintjein. Maga a közvetítők struktúrája antropológiai konstrukció, amely a bazár élő realitása után jött létre. De az ezzel társított értékek ugyanakkor belsőleg létező kategóriák, amelyek eszmetársításai a tisztelet, a képesség és a hatalom. Az általunk felvázolt kapcsolatfajták emberek és nem dolgok között állnak fönn. Az emberek egymásra támaszkodnak, és a közvetítésben magasabb szinten állók képesek az idő, a készletek, a hitel és más kapcsolatok manipulálására oly módon, hogy tevékenységükbe több személyt vonjanak be. Az ilyen képesség vagy hatalom (*karma khamata*, *karma sakti*) tiszteletet gerjeszt (*sanman*). A hatalom és a képesség más emberek lépéseinek irányítására vonatkozik a bazár kategória- és gyakorlatrendszerében, s ez potenciálisan más kapcsolati területekre is behatolást jelent.

Az eddigiekben megvitatott kategóriák egy belső tudásrendszer felé mutatnak, amelyben összekapcsolódik jelentés, gyakorlat és érték. Erre gondolnak a kereskedők, amikor a *bajarere bhabról* (a bazár eszméjéről vagy gondolatáról) beszélnek. A bazár mint gondolatrendszer az üzlet, a képesség, a hatalom és ennél is több gondolat minőségi aspektusa – személyeket és gyakorlatokat összekapcsoló jelentés- és értékrendszer. Az egész egységet a *bhabbal* kapcsolatos fogalmakkal jelölik: a bazár *buddhija* (intelligenciája), *biddhaja* (tudása) és *gunja* (minősége). A fordítások elnagyoltak, de így is világosan jeleznek egy implicit tudásrendet: a bazárban működő emberek tudnak valamit, aminek a folyamata és szerkezete az adott kontextusban értéként, minőségként és jelentésként határozható meg.

Számos alkalommal utaltam a bazár népére mint a kereskedelem különféle formáival foglalkozó személyekre. De a személyek ugyanakkor rokonok is, kaszttestvérek, rajongó hívek és a többi. A „rokonság, házasság, kaszt” világa mint vérség (*rakta*), házasság (*kutum*) vagy a rokonok (*attiya*) közötti kapcsolatok (*samparka*) formájában jelenik meg a bazárban. A rendszer a bazár összes szereplőjét magában foglalja, hiszen mindenki része a „kapcsolati rokonság” (*samparke attiya*) hálózatának. Minden ember házasságban jön létre egy anya és egy apa részvételével, és mint ilyen, származási vonalat folytat, és egymást átfedő házassági ciklusokat görget tovább. A Marcel Mauss által „erköl-

csi embernek” nevezett lény az életpályát végigkísérő rituálék során teljesül ki: a bazárban élő ember ezen identitások mindegyikét hordozza, ideértve a bazár élete révén szerzett konstrukciókat is.

A bazárban élő emberek több értelemben is személyek: kaszt, rokonság, házasság és maga a bazár is meghatározza őket. Mindannyian egymás nővérei és fivérei, nagybátyjai és nagynénjei, unokahúgai és unokaöccsei. Ugyanakkor erkölcsi lények is a végső realitások tekintetében: *karma* (elmúlt cselekedetek következményeinek elfogadása), *purus artha* (az emberi élet vége), *dharm*a vagy szent törvény, *artha* vagy út, eszköz, *kama*, azaz vágy, *moksa*, azaz felszabadulás, *tin gun* (három vonás: *sattva* – igazság, *raja* – energia, *tama* – tehetetlenség), *janmantar* (születések és halálok körforgása, amely az *atma*, lélek/én megszabadulásában végződik). A fent leírt különféle aspektusok és szintek (reménytelenül leegyszerűsített formában és elnagyolt fordításban) beépülnek az egyének életébe (néha harmonikusan, néha pedig némi feszültséggel, sőt konfliktussal), olyan kulturális formák révén, amelyekben megjelennek a fent említett aspektusok és szintek. Maga a bazár, az életciklusrítusok, a család és a mindennapi élet más intézményei (*sangsar*) olyan formákat adnak, amelyekben az elvek és a gyakorlatok mind a közösség, mind az egyén szintjén jól elkülöníthető konfigurációkban találkoznak.

Talán meglepően hangzik, hogy a bazár népe a bengáli év végén összegyűlik, hogy megünnepelje a nagy isten, Síva, a nagy úr, Mahadeb és társa, Kamakkha Devi, Durga istennő egy arculata isteni szent hatalmát. Ez az egyhetes ünnepi ciklus (a Gadzsan Síva) jelenti a bazári év csúcspontját, mivel maga Síva a Mahákála (maga a „nagy” idő), míg Káli az istennő egy másik arculata és egyben kísérője. A bazár férfiai erre az időre *bhakt*avá lesznek (Síva hívei és fiai), elutasítják a mindennapi életet, s az ünnep tartama alatt aszkéták módjára élnek. A nők részt vehetnek a *gadzsan* különféle templomi rítusaiban, de csak a férfiak lesznek *bakhtak*. A templomban böjtölnek és alszanak, és Sívát imádják. Ünneplik azt a hatalmat és energiát, amelyet Síva és az istennő teremt – e két aspektus összeolvad a rítusok ciklusában. Részt vesznek e hatalom (*sakti*) megteremtésében, és ennek eredményeképp ők maguk is megújulnak. Újult erővel és tettekkészséggel tudnak szembenézni az érkező új év kihívásával. Így teljes kört leírva visszatérünk a *karma khamata* és a *karma sakti* fogalmaihoz: mások cselekedetei befolyásolásának képességéhez a bazár kategória- és gyakorlatrendszerén belül.

A fenti beszámolóból világosan kitűnik, hogy a megfigyelő, az etnográfiai gyakorlat és a belső kategória- és értékrendszerek szorosan összekapcsolódnak az elemzés és értelmezés valamennyi szintjén. Azzal, hogy látszólag egyszerű leírást adunk a bazárról, rögtön egy egész társadalomtudományt és egy helyi tudáskincset implikálunk. Kezdetől fogva mintákat (elhelyezés, cselekvési tér, személyi tér) és kategóriákat (bazár, rítus, kormány, vérségi kapcsolat) vezettem be. Ide-oda ingáztam az antropológiai és a belső fogalmak között. A megfigyelés (csakúgy, mint a gondolat és a cselekedet) dialektikusan viszonyult az emberek eszméihez és tevékenységeihez, s ez adja a „bengáli kultúra” megkonstruálásának első lépését.

Második példám Bishnupur filmre vitt etnográfiaiból származik. Eddig három filmben működtem együtt kollégák egy csapatával, most készül a negyedik. Ezek a filmek a hindu hiedelem- és rítusrendszert vizsgálják abból a szemszögből, vajon miként élik meg, gyakorolják és részben magyarázzák is az emberek saját hiedelmeiket és rítusait. *A Loving Krishna* (Krisnát imádvá) a *Sons of Shiva* (Síva fiai) és a *Serpent Mother* (A kígyó-

anya) című filmek (ugyanúgy, mint a legújabb film: *Seed and Earth* [Mag és föld]) különböző – közvetett vagy közvetlen formákban – mind az eddig megvitatott témákkal foglalkoznak. Mindhárom filmben megjelennek a bazárok és a kereskedők, felvetve a vizuális etnográfiaiban használt közeg, anyag, forma és interpretáció kérdéseit. Itt azonban hadd említsek meg egy kérdést, amely mindenképp megfontolást érdemel – nehézségeink sorában a legelső. A filmek látható képekről szólnak, s ez olyan, minden mástól eltérő, sajátos tulajdonságokkal és képességekkel rendelkező közeg, amely leginkább a mozgással foglalkozik időben és térben. Ideális esetben a film vizuális gondolkodás, amely vizuális értelmezést kínál. A képek különféle összekapcsolásai a vágás-szerkesztés folyamatosora révén hangulatot és érzést idéznek meg, élményt adnak át és elvont gondolatokat eredményeznek. Amint ezt kimondjuk, azonnal egy implicit esztétikát is életre hívtunk. A kép, a forma és a kompozíció egyfelől, a teljesség intuitív megsejtése pedig másfelől minden vizuális művészetnek, így a filmnek is része. Az esztétikai élményt kognitívan is felfoghatjuk, és így kritikai tudás forrásaként is felhasználhatjuk.

Filmjeinkben a bazár, az *itihasa*, a *puja* formát és értelmezést nyer, bár merőben másképp, mint az írott etnográfiai szövegekben. A filmkészítés – csakúgy, mint az írás – során reprezentáció, elemzés vagy értelmezés problémáival viaskodunk, valamint az általános és az egyedi közötti viszony kérdésével. A formák és kontextusok roppant eltérőek. A film egyik legizgatóbb és legproblematikusabb vonása épp az, amit Krackauer úgy nevezett: a természet egészes megjelenítésének képessége, az a lehetőség, hogy valamit élményszerűen állítson elénk.

A realizmus felé mutató tendencia, amely úgy tesz, mintha szinte közvetlenül, csupán a legkisebb közvetítéssel működne és közben tudományos és objektív maradhatna – olyan illúzió és olyan kísértés is, amellyel szemben az antropológusok nagy része roppant gyatra ellenállást tanúsított.

Az etnográfiai filmet körülvevő antropológiai viták máig is arra a premisszára épülnek, hogy a film úgy mutatja be és mondja el az etnográfiát, ahogy az valójában van, anélkül, hogy ebbe különösen belezavarnának a filmgyártás művészi aspektusai, az esztétika bonyolultabban közvetített világa, amely egyébként is leginkább csak a film készítőjének szeszélyéből fakadó külsődleges adalék.

Magán a filmtudományon belül is kezdettől fogva felhívták a kritikusok a figyelmet a filmet átható kettős tendenciára: egyfelől a realizmusra, másfelől az elvont kifejezés lehetőségére.<sup>3</sup> Így a film – amennyiben az antropológusokat érinti – maga is rendelkezik a tudományos objektivitás és a szubjektív értelmezés közötti belső kontraszttal. Azok számára, akik az előbbi üdvözlőnek, az utóbbi a gondok kifogyhatatlan forrását jelenti: az „esztétikai pallérozottság” az etnográfiai validitás rovására megy. Az objektivitás bajnokai, akik elutasítják a lencsével, fókuszálási hosszal, kompozícióval, színnel, tónussal és kameramozgással való manipulációt, szeretnék közelebb vinni a filmet az antropológia tudományos vállalkozásához. Elfogadott stratégiának számít a hosszú snitt, a minimális szerkesztés és a kamera látószögeinek szűk készlete. De a film nem a természet tükre, és nem is azonos a valóság rögzítésével. A film csinált és közvetített műtermék, a valóságot képviseli ugyan, de nem közvetlenül rögzíti, inkább a valóság egy interpretációját adja a kamera, lencse, fény, mozgás és kompozíció manipulációi révén. A legjelentősebb változások akkor esnek, amikor a film elkülönülő szakaszai – a snittek – a kamerából előbukkanva a vágás során összerendeződnek.

Azok a különféle álláspontok, amelyeket a fent említett problémák kapcsán az antropológusok és filmesek elfoglalnak, maguk is ideológiák, s a filmkészítés vonatkozásában és így a különféle filmek vonatkozásában is eltérő stratégiákat eredményeznek. Három elkülönülő stílust szeretnék megemlíteni, amelyek az elmúlt hozzávetőleg húsz év során jelentkeztek. Timothy Ash és Napoleon Chagnon egy minimalista, realista stílus mellett tették le a voksukat, egy olyan fajta megközelítés mellett, amely a filmet alárendeli egy meghatározott típusú antropológia igényeinek. Ragaszkodnak a Yanomamosorozatban készült filmjeik pedagógiai felhasználásához Chagnon professzor cikkeinek és könyveinek illusztrációjaként. Az ellenkező végponton találjuk Robert Gardner filmjeit, amelyek egyfajta értelemben még mindig dokumentumfilmnek nevezhetők (Gardner különböző alkalmakkor nyilatkozva antropológiai, interpretatív és metafizikai alkotásoknak nevezte filmjeit), ugyanakkor igazoltan merítenek a filmművészet teljes eszköztárából, ideértve a montázst is. E két véglet között találjuk Jean Rouch és David és Judith MacDougall filmjeit, amelyek mind önálló vizuális etnográfiai alkotások, anélkül hogy bármilyen elvont tudományos igényeknek alárendelődnének.

A filmkészítés efféle koncepciói és stratégiái – amelyek önmagukban is ellentmondásosak – további ellentmondásokba bonyolódnak, hogyha itt megemlítjük a frissebb antropológiák igényeit, amelyeket a jelen cikk elején elemeztünk. Ezen igények között találjuk a reflexivitást és egy olyan részvételen és megosztáson alapuló, dialogikus filmkészítés ideálját, amelyhez talán még Rouch és a MacDougall-páros egyes alkotásai állnak a legközelebb. Különös módon a közelmúlt egyes írásos etnográfiai kezdeményezései – ha a vizuális közegbe ültetnénk át őket – valószínűleg épp a filmkészítés expresszivistá, elvontabb lehetőségeit használnák ki. Másfelől egy élményt intuitív és átélhető módon megragadni, hangulatot és érzést megidézni ellentmondhat a reflexív, dialogikus filmgyártás elvárásainak.

A *Pleasing God* (Isten kedvében járók) trilógiát nem könnyű beilleszteni a fent leírt kategóriák egyikébe sem. Ez egy háromrészes dokumentumfilm, egy olyan néprajzi film, amely független bármiféle írott etnográfától, de amely a filmesztétikát az antropológia fogalmaival és módszereivel kombinálja. A célunk az volt, hogy belső eszméket és gyakorlatokat tegyünk láthatóvá vizuális szimbólumok és képek segítségével. A konkrét egyedi részleteket elvont gondolatokkal kombináltuk össze, hogy ezzel sejtessük a megjelenés és a felszín mögött meghúzódó értelmezést.

A *Pleasing God* egy háromrészes film a Vishnupurban, India nyugat-bengáli részén folytatott hindu hitéletéről. Az első film, a *Loving Krishna* (Moore–Östör 1985a), Krisna kultuszáról és a rajongás mibenlétéről szól. Bemutatja Vishnupur városát, ahol mind a három film készült. A város urbánus és vidékies jellege az uralkodói múlt, a mindennapi élet, a hagyományos kézműves- és iparosfoglalkozások, a bazári cserekapcsolatok és a szent rítusok és ünnepek szoros összefonódásán keresztül tárul föl. A hitélet nyilvános és privát formáit Krisna szekérútjának részletes narratíváin keresztül mutatjuk be, amelyet az egész város hatalmas pompával ünnepel, míg Krisna születésnapjának ünnepeiről a szűk családi kör bensőségesebb szertartása emlékezik meg. A film teljes tartalma során interjúk és narrációk hangsúlyozzák a történelem folytonosan fennálló jelentőségét, a hitélet és a munka közötti kapcsolatokat, a rítusokban megnyilvánuló szimbolizmus jelentőségét és Krisna tanításának jelentőségét a mindennapi élet számára.

A második film, a *Sons of Shiva* (Síva fiai, Gardner–Östör 1985) egy négynapos ün-



nep, a Siva-kultusz éves ünnepe megörökítésére tesz kísérlet. Itt a hívek tevékenységeit követjük végig a kezdetektől a legvégéig: a fokozatosan élénkülő cselekvéssor részletesen élénk tárul egészen az aszkétikus és önmegtagadó gyakorlatok során elért csúcspontig. A híveket a Szent Fonál felvételétől az egyéni hitgyakorlatokon keresztül a formális templomi és csoportos rítusokban kulmináló folyamat teljes hosszán át végigkövetjük. Informális tevékenységeikben is láthatjuk őket: ételt készítenek, vallásos dalokat énekelnek, a baulokat – egy mendikáns szerzetesrend tagjait – hallgatják.

A harmadik film, a *Serpent Mother* (Kígyóanya) (Moore–Östör 1985b) a kígyóisten-nő imádatának kultuszát tárja föl, és ezen keresztül a női isteni hatalom jelentőségét is a városi emberek életében. Ennek az istennőnek a tiszteletét általában a bengáli társadalom alacsonyabb sorban élő tagjaival társítják, csakúgy ahogyan Krisna kultusza a magasabb osztályokkal kapcsolódik össze a köztudatban. A hívek azonban ragaszkodnak hozzá, hogy minden hittevékenység egységes – a film a rítusnak ezt a belső egységét igyekszik megragadni. Középpontjában a *jhapan* ünnepe, az évenként megtartott nagy kígyóünnep áll. Figyelemmel kísérik az ünnep előkészítését, a hagyományos kézműves- és népművészeti ágak részvételét az istennő tiszteletében, a szent énekek éneklését és magát a rituális tevékenységet is. Határvonalat húztunk a mindennapi hitéleti tevékenységek és a nagy kígyóünnep különleges izgalma között, ahol a hozzáértő személyek mérgekígyók tucatjaival játszanak a nagy istennő tiszteletére. A rítus nehezen követhető, összetett szimbolikáját a filmben a résztvevők magyarázzák el, s emellett egy antropológiai kommentár is igyekszik hozzáférhetővé tenni az első pillantásra egzotikusnak és érthetetlennek tűnő magatartásformát.

Ez a három film nem szándékosan szól a bazárról – ami a tartalmat vagy a témát illeti, nem felelnek meg az írott néprajzra felhozott példának. A formális, strukturális és értelmezési kérdések azonban hasonlóak, és ezért érvényes összehasonlítást tehetünk az írott és a vizuális között. A filmeknek határozott stílusuk van (amely a készítés módjából, a fényvel, tónussal, látószöggel, kameramozgással kapcsolatos döntésekből fakad, és így hoz létre egy bizonyos mozgóképi és fotografikus jelleget), valamint sajátos formájuk (minden film formája és megjelenése különálló, független egész). Egy meggyőződést hordoznak: a kép közvetített természete ellenére ezek a filmek bengáli rítusokról szólnak, amelyek 1982-ben és 1983-ban zajlottak Vishnupurban, nem pedig valamelyik hollywoodi stúdióban. Autentikus dokumentum- vagy néprajzos filmek ezek, de ezzel együtt magukon viselik a készítő szándékainak és a készítés körülményeinek szubjektivitását, valamint a résztvevők nyilvános életének nyomait. E filmeknek mindezen túl van szerkezete (a részek és az egész közötti egyedi viszony), mind a filmszerkezet mind pedig a rítus kulturális szerkezete értelmében.

A fent említett fogalomkészletek könnyebben kapcsolódnak a filmhez egymagában vagy az antropológiai monográfiákhoz különállóan. Ezen azt értem, hogy a formát, stílust és meggyőződést általában a filmekkel társítjuk, míg a struktúrát, valóságosságát és a szándékot az etnográfiaival. Valójában a két utóbbi csak közvetetten kapcsolható ide: az igazság és intenció kérdéseit a közelmúltig a tudományos fogalmi keretek vagy paradigmák kérdésköre fedte le. A konvencionális megoldás erre az volt, hogy meghatározták, egy bizonyos megközelítés milyen mértékben igazodik a társadalmi tényekhez (például azt kérdezték, x nép előnyben részesíti-e az unokatestvérek házasságkötését, és nem azt: mit árul el bármilyen tárgyról az éppen használatos elemzéstípus).

Mindenesetre elemzéséből az következik, hogy a stílus és a forma éppoly életbevágó egy monográfia esetében, mint a szerkezet és a szándék a film esetében. Mind a hat kategória alkalmazható kellene hogy legyen minden egyedi alkotásra: mi a bazárról írott esszé vagy a Krisna-ünnepről készített film formája, illetve szerkezete, stílusa illetve szándéka? Meggyőzőnek és autentikusnak mondható? Milyen értelemben? A bazárról nyújtott beszámolómból fakad egy analitikus struktúra és egy kulturális interpretáció, de az, ahogyan a bazárt leírtam és egyes elemzéseket értelmezésekkkel párosítottam, egyben egy stílust is létrehoz s a végeredményként előállt munka mind formával, mind szerkezettel egyaránt rendelkezik. Ugyanezt mondhatjuk el a filmekről: a trilógia sem képez kivételt az etnográfiaakra vonatkozó megfontolások alól. Még ennél is továbbmegetünk, és a filmkészítés folyamatát feloszthatjuk három fázisra: a terepen való filmezés, a formálás, vágás, szerkesztés, valamint a befejezett munka megtekintésének szakaszaira. Vajon nem találjuk-e meg az etnográfiai szövegek készítésében is ezeket a – legtöbbször elhanyagolt – fázisokat? Nem beszélünk-e terepmunkáról és megírásról, nem is szólva az etnográfiai szövegek recenzálásáról, megvitatásáról és kritikájáról? Ennek megfelelően térnek el a terepmunka kivitelezésének stílusai és az etnográfiai szövegek megformálásai is, és persze mindig velünk lesz a valóságűség kérdése is.

A filmek a vágóasztalon állnak össze vagy esnek szét: a készítők itt adnak nekik formát, ritmust és folyamatot. Ha a filmfelvételek egymásutánját azok az antropológiai megfontolások alapozták meg, amelyek (az esetek nagy részében) könyvek létrejöttéhez vezetnek, akkor a szerkesztés folyamata is hatékony és igazsághű lesz e szavak etnográfiai értelmében. A különböző felvételek összekapcsolásával filmszerkezetet is létrehozunk, de csak akkor, ha a részek és az egész kapcsolatára fordított figyelem az egész munkafolyamat során alapelvünk marad. A szerkezet a formával közlekedik: az egyes részek is megváltoznak, amikor összekapcsoljuk őket, s egészen más formát adnak a filmnek, mint az elkülönülő részek azon egyvelege, ami a kiindulás pillanatában előttünk hevert. A formai megfontolások egyben a film üteméhez, folyamához és ritmusához is kapcsolódnak – ezek olyan mozgóképi elvárások az etnografiával kapcsolatban, amelyek meghatározzák a sötétebb vagy világosabb színhatású képsorok, a lassabban vagy gyorsabban mozgó szekvenciák, a beszédesebb vagy szűkszavúbb részek, a hangalámondásos vagy felírtos fordítással kísért szakaszok viszonyát és arányait. A felvételek szöge, nézőpontja, folytonossága vagy iránya nem csupán formai aspektusok, hanem a szándékról és stílusról is árulkodnak, végső soron pedig a film által közvetíteni kívánt kulturális jelentés eszközei is. Ezzel egyben visszatértünk a filmkészítés mögött meghúzódó etnografiához, amelynek célja, hogy a film sajátos interpretációs eszközeivel hozzájárulhasson az antropológiához és így a valóban antropológiai filmek létrejöttéhez.

A szerkesztés meghatározza a hang és kép egyensúlyát, a hely és idő kontinuitását. A szerkesztés hozza létre a film metaforáit azáltal, ahogyan egymás mellé elhelyezi a képi és hangyi szimbólumokat. Így a szellemigéző kelyhek, az istenek képmásai, a rítusvégző és a kézműves gesztusai filmes és egyben néprajzi elemek is, amelyek a hit és rajongás metaforáivá lépnek elő a filmben való ismételt megjelenéseik révén. Mondanunk sem kell, hogy az ilyen fajta célzott elhelyezés egyben a film egy strukturális vonását is adja.

A fent tárgyalt vonások mindegyike problémákat is hozhat magával. Előfordulhat, hogy nem elég átlátható a képi narratíva, hogy nem kellően jelentésteliek a metaforák, vagy egyik szinten sem megfelelően szimbolikusak (vagy éppen túl sok szinten hordoznak

túl gazdag szimbolikát), a vágás szándékolatlan vagy szándékolatlanul is sugallhat egzotikumot vagy szenzációhajhászást. A rítus (akárcsak a bazár) saját önálló szerkezettel rendelkező kulturális forma, amelyet az etnográfia kulturális kategóriák, interpretációk, többcsatornás kommunikáció és különféle elemzések kereteiben jelenít meg. A film bemutathatja a rítust, de csak filmes stílus, szerkezet és forma függvényében. Nyilvánvaló, hogy a film és az antropológia eltérnek a rítustól kulturális formájuk tekintetében, de mégis világosan belátható: egyes formákhoz más formákon keresztül próbálunk hozzáférni, egyes fogalmakhoz más fogalmakon keresztül – szimbólumhoz a szimbólumon át, képhez a képen át vezet az út.

A rítus egyes arculatainak megjelenítésében sikeresebb lehet a film, mint a néprajz és ugyanennek a fordítottja igaz bizonyos más aspektusokra. Ugyanakkor mind a kettő narrációt kínál, értelmez, elemez és megidéző – eltérő módokon, más-más mértékben. Kiegészítik egymást, amennyiben mind a kettő ugyanazt az egészet igyekszik megérteni, ám nem képesek rá egyforma eredménnyel, még a maguk eltérő módján sem. A filmből hiányzik az eddigiekben megvitatott kulturális elvek rendszerének és szerkezetének feltárása és megvilágítása, a bazár artikulációja a kaszt és rokoni viszonyok, a rituális területek. (A rítus hasonló tárgyalását nyújtottam már más publikációkban is. Lásd Östör 1980; 1984: 2. fejezet.)

Az etnográfiai hiányzik a mozgás és a hang, az élet sokcsatornás folyama, amelyet a film olyan kiválóan képes bemutatni és megidézni. A felület, a megjelenés, a fény, a tónus és a hangulat egyedi módon használható a film közegében. Az az érzésünk, mintha ott lennénk – mintha egyetlen pillanat alatt egy egész komplex realitás jelent volna meg a szemünk előtt. A legfontosabb a hang, a mozgás, a szín és a tárgyak egyidejűsége, az emberi cselekvést és lakóhelyet körülölelő milliányi részlet, amelyet a film egyben, egészében, egyidejűleg képes megjeleníteni. Ezek mind esztétikai megfontolások, de nem zárják ki a kritikai tudás lehetőségét. A *Loving Krishna* és a többi film intuitív megsejtést nyújt a teljességről, a rítusról, egyfajta exegézisről, egyfajta életformáról. De a vizuális jelképek kínálta nagyfokú konkrétság és részletesség túltesz bármilyen írott műben elérhető részletgazdagságon. Az információ egyidejűleg sok csatornán érkezik, amelyeket ugyan nem lehet párhuzamosan mind dekódolni, de nyitva marad a további tanulmányozás, szükség esetén a kockáról kockára való elemzés lehetősége is. Ez a fajta részletesség a háttérben marad, és a fő narratívában nem is szükséges kibontani, ám az etnográfiai intenció révén mégiscsak beleépül a filmbe. Bár a képek maguk specifikusak (egy bizonyos Krisna-ünnep), ám a képek összevágásával absztrakciókat hozhatunk létre, és megjelenhet az etnográfiai jelentés.

A bengáli filmek és könyvek esetében a néprajzi filmek és a monográfiák összetartanak abbéli szándékukban, hogy a kulturális formákat interpretálják – a bazároknak és rítusoknak megvan a maguk formája és szerkezete, és gyakorlóik körében is eltérő stílusok és szándékok különíthetők el. A filmeknek és etnográfiai szövegeknek is van formájuk és stílusuk, a meggyőzésben sikerrel vagy kudarccal járnak, és készítőik is stílussal és intencióval itatják át őket. Ami számít, az az, hogy a vishnupuri bazár és rítus realitása nyomán miként nyilvánulnak meg ezek a hasonlóságok, és hogyan épülnek föl a létrejövő műtermékek. Az eredményeket minden esetben meg lehet beszélni, ki lehet értékelni, dicsérhetjük vagy elutasíthatjuk őket, tanulhatunk belőlük, és kritizálhatjuk bármelyiket.

Maga a bazár mindhárom filmben megjelenik, a *Loving Krishna* kezdetén hosszú vizuális ábrázolást is kapunk róla. A film a mindennapi élet folyamatába ágyazott ünnepeket és rítusokat mutatja be, ezért a bazár tevékenysége sok felvételsorban megjelenik, akár a város és története részeként, akár a rítusok kontextusainak egyikeként. A kereskedés különféle cikkei és rendszerei, a bazár helyszínei és népe közvetve vagy közvetlenül a rituális cselekvés részeként jelenik meg. A kulcsfontosságú elemek a gondolat és tett eltérő területei közötti kapcsolódások: rítus, gazdaság, történelem, helyek, emberek és tárgyak vesznek részt e területek működésében. A *Loving Krishna* első 12 perce képi beszámoló a városról. Ebbe a narratívába épül be egy felvételegyüttes a bazárról, ezen belül látható egy Sitala istennőhöz intézett rövid reggeli ima is. A felvételsor a szabadteri bazár felől a boltok és standok övezte fedett beltéri rész felé halad. A bazár képei, a különböző fajta kereskedők és vásárlók interakciói, az áruk és eszközök választéka rövid képsorokban kapcsolódik össze a napi hitélet részleteivel. A filmnek ez a része – amit afféle vizuális esszének tekinthetünk a bazárról – nem csupán képeket, hanem ezekkel együtt járó hangokat is kínál. A végeredményként elének álló gazdag és sokrétű narratíva olyan ökonómiával dolgozik, amely írásban nem megvalósítható, még a szavak szaporítása árán sem. A szóbeli és audiovizuális tájékoztatás kiegészíti egymást és még az antropológiai kommentárnak, illetve feliratozásnak is teret enged. A szertartás képsorai nem csupán a rítust, de a bazár teljes kontextusát, a pap és a kereskedő, a szertartás mestere és annak résztvevője közötti interakciókat is mutatják, miközben a bazár élete folyik tovább a szokott mederben.

Mindennek az implikációja az, hogy a gazdasági cserekapcsolatokat és a hitéletet nem választják el kemény és világos határok, hogy ugyanaz a személy ugyanazon a helyen többféleképpen is cselekedhet, hogy a rituális és a mindennapi élet tárgyai és cselekvései kiegészítik egymást. A bazár életének mindezen aspektusait részletesen tárgyaltam *Culture and Power* (Kultúra és hatalom) című könyvem egyik fejezetében. Ez az esszé sokkal több mindent lefed, mint ama ötpercnyi film, igaz ugyan, hogy el is foglal vele 90 oldalt. Később a film folyamán egy körülbelül négyrészes összeállítás mutatja be a kézi-ipar, a rítusok és a kézművesek kapcsolatát. Rövid képsorok mutatják be a szövés, a tengeri csigaház-faragás, a dobkészítés, a harang- és az egyéb fémtárgyöntés folyamatát. Az itt készült tárgyakat az ünnepek során az istenek tiszteletére és szolgálatára használják, s ez adja a film fő fókuszát. A másik két film is tartalmaz hasonló képsorokat, különösen az istenképmások készítéséről, amelyre a Siva- és a Manasa-ünnepek idején kerül sor.

A bazárra jellemző tevékenységek, amelyeket a jelen dolgozat első felében leírtunk, a szóban forgó három filmben is felbukkannak. Ezek a filmek több kommunikációs csatornát párhuzamosan igénybe véve haladnak előre, ideértve a szóbeli és az írásos közléseket is. De egy filmhez írni egészen mást jelent, mint etnográfiai szöveget írni, s ez legjobban akkor világlik ki, amikor a hangalámondást vagy narrációt papírról felolvassuk (a fordítás szóban vagy feliratban jelenik meg). Az etnográfiai szöveg inkább kiegészíti, mint elnyomja a filmek képi közléseit. Ezért a kereskedelem rendszerére, az üzleti élet fogalmaira és kategóriáira vonatkozó ismeretek egy része nem jelenik meg a filmben. Nem mondanám, hogy lényegileg lehetetlen a bazár szerkezetét filmen bemutatni, hiszen a tudományos filmek épp a magyarázatot és a tájékoztatást tekintik fő feladatuknak, diagramokat és táblázatokat, animációt és más segédeszközöket használnak föl e célra. Sok

ilyen esetben a képek egyszerre szolgálnak illusztrációs és riport-célokat. Az eredmény egy másfajta film, amely más jellegű esztétikai és etnográfiai döntésekből fakad. A *Loving Krishna* című filmben saját érdekességük okán szerepelnek a különféle rituális és bazárbeli tevékenységek képsorai, de egyben azért is, mert hozzáadnak a film értékéhez: ezért létfontosságú a kapcsolat a városi, a bazárbeli és a Krisna-ünnepi jelenetek között. Az, ahogyan ezeket a képsorokat felvettük, előrevetíti az egész film jellegét – ez a sorozat csak egynéhány meghatározott irányban folytatható. Ezekből a szekvenciákból egyformán nehéz lenne egy szigorúan tudományos vagy egy teljesen lírai filmet létrehozni.

Ez nem jelenti, hogy a Bengál-trilógia ne tudna megbirkózni az absztrakciókkal, a fogalmakkal vagy a kulturális értékekkel. Megtud, és valóban kezeli is ezeket. Inkább egy ellentétes összehasonlítás kínálkozik itt a rítusokról és ünnepekről szóló monográfiámmal. A filmek kritikai tudást tartalmaznak a rítusról: a *pudzsa* (felajánlás és rajongás), a *lila* (istenek szent játéka), a *sakti* (szent női erő) legalább olyan összetett fogalmak, mint a fentebb megvitatott *karma khamata*, *bhab* vagy *bebosay*. Gyakran ugyanazok az érték- és kategória fogalmak kerülnek elő a bazárról adott értelmezésében, mint a rítusról szóló szövegekben. De a filmek közvetett módon kezelik az absztrakciókat (kivéve az antropológus hangján elhangzó közvetlen narráció egynéhány esetét). Ehhez hasonlóan, ha a bazárról készítenénk egy filmet, ennek vizuális megoldást kellene kidolgoznia az üzlet, a közvetítés és a hatalom fogalmaiból fakadó problémákra. A pusztán tájékoztatás és magyarázat terén a film még ez esetben sem lenne egyenértékű a monográfiával. Még a tudományos filmek is tartalmaznak esztétikai választásokat és döntéseket, s a hangok, szavak, képek és grafikai elemek egyensúlyát kell megteremteniük az egész mű keretén belül. Ha mégoly élményszerű is egy a bazárról vagy a rítusokról szóló film, óhatatlanul tudást és tájékoztatást hordoz a képek ritmusában és egymásra következésében. Amikor egy film a (külső vagy részt vevő személytől fakadó) narrációhoz folyamodik, itt is folytonosságot és egyensúlyt próbál létrehozni szó és kép világa között, hogy a filmnek formát adhasson. Az áldozat, odaadás és szent hatalom elvont fogalmainak kezelése során a film a résztvevők élményein és életeseményein keresztül ragadja meg a hangulatot, és hozza létre a néző számára felkínálkozó megértést: kombinálja a kritikai tudást a jelenlét érzetével, érzelmekkel és érzetekkel. Ekképp a filmek nem tartalmaznak sem több, sem kevesebb tudást, mint a monográfiák, nem is szemfényvesztő pótlékai a valós megélésnek – mindkettő elemeit fölhasználják a filmszerkezet és az esztétika keretein belül.

A jelenlegi bengáli, kalkuttai és világhelyzet fényében talán jelentősége van annak, ha hangsúlyozzuk az antropológiai filmekből és monográfiákból nyerhető tudás lehetőségét és értékét. A filmek és az etnográfiai szövegek maguk is a tudás különböző típusai, és létrehozásuk folyamatai maguk is megértéssel ajándékoznak meg. A formák és módszerek eltérnek, de az eredmények összetartanak. A belső és külső kategóriák dialektikája részleges, ám a végtelenségig kiterjeszthető a mélyebb és lenyűgözőbb igazságok irányába. A filmes-antropológus és a munkáját jelentő kontextus között mindig fennmarad egy bizonyos távolság. Ez még Bengál vagy India saját szülőtteire is igaz.

Az eltérő (vizuális, szóbeli, írásos) módszerek az átfogó tudományágak, iparágak és belső kulturális szokások más-más elemei közül válogatnak. Bármit is eredményezzenek ezek a folyamatok, az eredmény részben belső lesz és részben külső, helybeli és idegen, benne lesz a szubjektum és az objektum, a munka és a készítő.

A filmre vitt antropológia eltér az írottól, és mégis ugyanannyira közvetett: egyikük sem alkalmas arra, hogy a valóság tényeit és képeit közvetlenül megragadja és rögzítse. Mind a kettő műtermék, mindkettőnek személyek adnak formát és értelmezést, és ez olyan folyamat, amelyben sok ember vesz részt. Ez a csináltság sem nem teljesen szubjektív és belső, sem pedig maradéktalanul objektív és külsődleges – inkább a személy, a tapasztalat, a kategória, a módszer, a diszciplína és az adott esztétika közötti dialektikus találkozás eredője.

A filmek és a könyvek adhatnak tudást, bár ez a tudás nem lesz általános és közvetlen, önálló vagy abszolút. A tudás ennél jóval egyedibb és közvetettebb, kontextusfüggőbb és viszonylagosabb. A munka folyamata során dialektikusan alakul ki, a kívülálló és a beavatott, a helyiek és a filmes, illetve antropológus találkozásából. A realitás nyomán jön létre összehasonlítás, valamint azon kétirányú folyamat során, amely a terepen végzett kutatás és az írás, illetve a filmfelvételek készítése és a vágás között zajlik. Olyan tudás ez, amelyet személyek és kultúrák, egyediségek és általánosságok, antropológiai és filmes hagyományok, valamint a kultúra belső viszonyrendszerei közvetítenek.

Fordította *Frank Orsolya*

## JEGYZETEK

1. Lsd. pl. Marcus és Fischer 1986, Clifford és Marcus (szerk.) 1986, Clifford 1988.
2. Az esztétikai és kritikai tudás tárgyalásának alapjául a következő mű szolgált: Maquet 1986.
3. Lsd. Kracauer 1960, Bazin 1967, Eisenstein 1947.

## IRODALOM

BAZIN, ANDRE

1967 *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press.

CLIFFORD, JAMES

1988 *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

CLIFFORD, JAMES – MARCUS, GEORGE

1986 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

EISENSTEIN, SERGEI

1947 *The Film Sense*. New York: Harcourt Brace and World.

FRUZZETTI, LINA – ÖSTÖR, AKOS

1984 *Kinship and Ritual in Bengal*. Delhi: South Asian Publishers.

GARDNER, ROBERT – ÖSTÖR, AKOS

1985 *Songs of Shívá* (16 mm, color film, 27 min.). Cambridge: Harvard Film Study Center. Distributed by Bar Films, CA.

GEERTZ, CLIFFORD

1973 *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.

KRACAUER, SIEGFRIED

1960 *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

MAQUET, JACQUES

1986 *The Aesthetic Experience*. New Haven: Yale University Press.

MARCUS, GEORGE – FISCHER, MICHAEL

1986 *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press.

MOORE, ALLAN – ÖSTÖR, AKOS

1985a *Loving Krishna* (16 mm, color, 39 min.). Cambridge: Harvard Film Study Center. Distributed by Bar Films, CA.

1985b *Serpent Mother* (16 mm, color, 27 min.). Harvard Film Study Center. Distributed by Bar Films, CA.

ÖSTÖR, AKOS

1980 *The Play of Gods: Locality, Ideology, Time and Structure in the Festivals of a Bengali Town*. Chicago: University of Chicago Press.

1984 *Culture and Power: Legend, Ritual, Bazaar and Rebellion in a Bengali Society*. Beverly Hills – New Delhi: Sage Publications.

ÖSTÖR, AKOS – FRUZZETTI, LINA – BARNETT, STEVE, EDS.

1982 *Concepts of Person: Kinship, Caste, and Marriage in India*. Cambridge: Harvard University Press.

ÁKOS ÖSTÖR

## The ethnographer's knowledge. Fieldwork with camera and notebook in West Bengal

The title of this paper raises many questions and tells several stories. Do ethnographers know anything? Is there a Bengali culture? What is knowledge? As Wittgenstein has said, with a word comes a whole mythology. We may add an anthropology, a science, an interpretation, an analysis. In attempting to answer some of these questions I shall discuss concepts and problems occasioned by the anthropological work I started in West Bengal in 1967 and continued, on and off, ever since.