

Néprajzi filmek két megközelítésben

Immár huszonegyedszer, 2002. március 18–24. között is megrendezték Párizsban az etnográfiai filmszemlét a Musée de l’Homme-ban. Egy rendkívül befogadóbarát sereg-szemlérlől lévén szó, rendezői teljesen ingyen mutatnak be, majd bocsátanak vitára közel negyven, zömében 2001-ben forgatott etnográfiai filmet. A vetítések után maguk az alkotók állják a sokszor franciás szenvedélyességgel megfogalmazott kritikát a vitán, ahol – ha nem is mindig szaktudományi diskurzusban – felszínre kerülnek mind a filmesek/antropológusok által létrehozott tudás jellegére vonatkozó elméleti, mind az egyes kultúrák és forgatások speciális közegében felvetődő módszertani, esztétikai, etikai kérdések. A fesztivált rendező etnográfiai filmek bizottságának elnöke, Christopher Thompson az idei fesztivál műsorfüzetében leszögezi: válogatási elvként nem alkalmaznak semmiféle, az etnográfiai film műfaját előzetesen behatároló szempontot, céljuk továbbra is az egyes társadalmakról, közösségekről összegyűjtött tudás közzététele a legkülönfélébb formájú filmek segítségével. (Idén a nézők láthattak filmet az örökifjú Jean Rouch jóvoltából a songhay mitológiáról, majd a kínai városok és a vidék konfliktusáról, a hétköznapi lét és a spiritualitás kapcsolatáról Afrikában, veszélyeztetett tájakról és emberekről Indiában, a tradíció erejéről Macedóniában és Romániában stb.). A tematikus blokkokban tehát egyszerre jelennek meg az etnográfiai film radikálisan eltérő felfogásmódjai: az audiovizuális rögzítés mint adatgyűjtés és leletmentés, mint radikális társadalomkritika, mint kisebbségi érdekvédelem, illetve mint a filmkészítő és a filmezett kapcsolatát vizsgáló önreflexív, az identitások konstruáltságára rákérdező posztmodern kísérleti műforma.

Azért időztem e fesztivál bemutatásánál, mert annak egyik zsűritagja, Marc Henri Piault (2000) etnográfiai filmes és kutató írta az alábbiakban ismertetésre kerülő *Antropológia és Mozi* című, a Nathan kiadó Cinéma sorozatában publikált kötetet. A könyv alapján úgy tűnik, hogy a szerzőnek az etnográfiai filmről alkotott koncepcióját alapvetően befolyásolta a Musée de l’Homme-beli fesztivál minősége és eklekticizmusra épülő szemlélete.

E leginkább tudományos ismeretterjesztő műként definiálható, a filmművészet történeti, esztétikai, elemzési kérdéseivel foglalkozó sorozatban napvilágot látott kötet ugyanis nem követi az elmúlt évtizedre jellemző, elméletgyártó ambíciójú, a posztmodernnek az antropológia filmre való adaptálásában serénykedő munkákat. Piault elsősorban alkotókat mutat be, és filmeket elemez. Ez annyiban pozitív a magyar olvasó számára, hogy az antropológia és a mozi kapcsolatát reprezentáló kutatói és dokumentumfilmek zöme nem volt látható nálunk, módunk van tehát némi utólagos tájékozódásra. Az azonban, hogy a szerző egyszerre kíván technika- és társadalomtörténeti, valamint esztétikai áttekintést adni az antropológia és a mozi kapcsolatáról, némileg elnyújtottá, csapongóvá teszi a könyvet. A terjedelmet tovább növeli, hogy Piault minden tudománytörténeti szakasznál jelzi az egykori szemléletmód mai antropológiai látásmód szerinti értékelését is.

A bevezetőben leszögezi, hogy tulajdonképpen célja néhány, általa fontosnak ítélt

példán bemutatni azokat a (fikciós, dokumentum- és antropológiai) filmes irányzatokat, amelyek – nézete szerint – döntő módon inspirálták az antropológiában a képre vonatkozó reflexiókat. Személyes ízlése, meggyőződése miatt kapcsolja be a szöveges és vizuális etnográfia dialógusába a mozit, a diszciplináris határokat látszólag áthágva. E látásmódját meghatározta az 1960-as évektől folytatott tevékenysége az etnográfiai filmek bizottságában: az ottani találkozások és viták formálták az audiovizuális antropológiáról kialakított s e könyvben összefoglalt nézeteit.

Piault először a mozi és az antropológia „párhuzamos születésének” körülményeit vizsgálja. Szerinte mindkettőt a világ sokféleségének – kategorizálás és gyűjtés segítségével történő – egységes rendbe illesztése inspirálta. Az evolucionizmus és gazdasági-politikai terjeszkedés korszakában a hatékony ipari civilizációk váltak a kikerülhetetlen fejlődés mintapéldányaivá. A paradoxon abból eredt, hogy épp e „civilizációs misszió”, a gyarmatosítás tárta fel az egységesnek és racionálisnak tételezett világ bonyolult sokféleségét. Piault szerint ezen ellentmondás felismeréséből indult mind az antropológia, mind a mozi fejlődése, mindkét reprezentációs forma azért gyűjtötte a „másságokat” és egzotikumokat, hogy azok értelmezhetőek, majd beilleszthetők legyenek az egyedül érvényesnek tételezett nyugati normába. A világok, kultúrák, viselkedések, gyakorlatok mássága a fejlődés korábbi korszakából visszamaradt „nyomként”, az elkerülhetetlen haladás zsákutcájaként jelent meg, s egy meg nem kérdőjelezett európai nézőpontból értelmeződött. A technikai eszközök fejlődését kihasználva immár terepre merészkedő filmek és antropológusok párhuzamosan fedezik fel, sajátítják ki és rögzítik az emberi gyakorlatokat és kapcsolatokat. Reprezentációs formáikban még nem érhető tetten a kulturális relativizmus, a másságot ritkán fogadják el alternatívaként.

A második fejezet az etnográfusok által készített legkorábbi, a 20. század fordulóján forgatott terepfilmeket mutatja be. Alfred Cort Haddon, William Baldwin Spencer és Rüdolf Pöch felvételei már kutatásaik argumentációját támasztották alá. (Akkoriban a hangrögzítést még külön végezték.) Egy, a világ sokféleségét demonstráló és dokumentáló Planéta-archívum megvalósításához azonban nem etnográfus, hanem bankár fogott hozzá. Albert Kahn szisztematikus fotós és filmes adatgyűjtést és -rögzítést tervezett, és a maga szponzorálta fotósok és filmek munkáinak kiegészítésére a Gaumonttól és a Pathétól is vásárolt felvételeket. 1912 és 1931 között készültek is az archívum számára elsősorban hétköznapi embereket és környezetüket ábrázoló felvételek, de a modernitás eszméjéhez kapcsolható enciklopédikus terv a gazdasági válság miatt nem valósult meg.

A könyv *Vers un nouveau langage* (Egy új nyelv felé) című fejezetében a szerző abból indul ki, hogy a mozi (akkor még természetesen a némafilm) filmnyelvi tudatosodásával, technikai kísérleteivel párhuzamosan az antropológiában is igen korán megjelent a rögzített státusára kérdező episztemológiai érdeklődés. Ez mindenekelőtt abban nyilvánult meg, hogy megkérdőjelezték az audiovizuális dokumentum természettudományos értelemben vett hitelességét. E filmnyelvi tudatosodást Piault szerint az motiválta elsősorban, hogy a mozi iparosodása, a gyártás és forgalmazás intézményeinek létrejötte után megszorodtak és egymástól elkülönültek a filmes műfajok. A fikciós filmgyártás megindulása mellett az egzotikumok és érdekességek rögzítése előkészíti a társadalmi drámákat, aktuális politikai és katasztrófaeseményeket bemutató dokumentumfilmek iránti érdeklődést. A technika fejlődésével lehetővé válik a külső forgatás: az USA-ban 1905-től, Franciaországban 1907-től gyártanak filmhíradókat. A tudósítások nem „le-

letmentések”, a képeket a felfedezés dinamikája hatja át. Piault utal rá, hogy e több mint száz éve gyarapodó vizuális, majd audiovizuális adathalmaz kiaknázása nem kielégítő. Míg nehezen képzelhető el írott antropológiai mű, mely ne utalna a témával korábban foglalkozó munkákra, egy etnográfiai film esetében még nem evidens a szóban forgó területen korábban forgatott anyagokra való elemző utalás. Fontos lenne e kitekintés azért is, mivel az audiovizuális dokumentumokban kezdettől jelen van a konstruáltság, tehát a filmnyelvi eszközökkel (beállításokkal, kameramozgásokkal) létrehozott jelentésteremtésre való törekvés. Eme audiovizuális dokumentumok a mai kutatók számára tehát nemcsak amiatt fontosak, amit bemutatnak, hanem reprezentációjuk szemszöge, attitűdje is vizsgálatra érdemes antropológiai szempontból. Piault szerint lényegében a dokumentumfilmek nyelvteremtési kísérletei inspirálták az antropológus filmeseket a kép funkciójának antropológiai kontextusbeli kutatására. A montázselméletek különösen a hangosfilm elterjedése előtt voltak fontosak, hisz a jelentésközvetítés akkoriban csak a képek speciális kompozíciója révén történhetett.

Bár az alkotók szándékában kezdettől elkülönült az eleve értelmezett valóságnak tartott híradófilm s a későbbi, írott formájú intellektuális rendezéshez bizonyító segédanyagának szánt kutatói film, Piault rámutat, hogy e törekvéstől függetlenül a filmes rögzítés egyetlen módja sem tekinthető *ab ovo* objektívnek. Az expedíciók sokasodásával a terepen forgatott filmekben is mind többször ötvöződött e kétféle alkotói szándék. Megjelentek látványosságokat bemutató, nem pedagógia célú filmek, sőt gyarmati politikát legitimáló alkotások is.

Egy 1912-ben forgatott nagy dokumentumfilm-siker, a *L'Expédition Scott au pôle Sud*, melyet az angol Herbert G. Ponting készített, jelezte a sarkvidéki tematika iránti nézői érdeklődést, s megalapozta az „ember és a vad természet küzdelmének” tematikus toposzát. Ezt „antropológiább” vonalon Flaherty használja majd ki *Nanook of the North* (1922) című eszkimó életképében. A kritikus utókor vizsgálódásai szerint az ő munkájában is bizonytalan a „valóság kontra fikció” arány, akárcsak Edward S. Curtis *In the Land of the Head Hunters* (1912) című, Kwakiutl indiánokat szerepeltető, bevallottan fikciós szerelmi történetében. A rekonstrukció – egy korábbi korszak viseletét, hétköznapi gyakorlatát a filmes kérésére felelevenítő megjátszás – antropológiai értékelésének dilemmája itt ugyanúgy felmerül, mint Flaherty eszkimói esetében. Piault szerint már nem élő kulturális gyakorlatok rögzítése céljából a rekonstrukció elfogadható eljárás. Utal rá, hogy egyes kiváló antropológus filmesek – például a könyvben pozitív példaként sokszor feltűnő Jean Rouch – máig élnek e módszerrel, de a rekonstrukció tényéről a filmben feltétlenül informálni kell a nézőt.

Saját vizuális antropológia koncepcióját körvonalazandó, mely a kép antropológiáját s a kép általi antropológiát egyaránt magában foglalja, Piault a műfaj „alapító atyáiként” az orosz filmrendezőt, Dziga Vertovot és az amerikai etnográfiai filmest, Robert Flahertyt nevezi meg. Filmes oldalról ide sorolja még Vigót, Epsteint, Cavalcantit, Grierson, Ruttmannt, Bunuel és Joris Ivenst, antropológusi oldalról pedig Boast, Griaule-t, Meadet és Batesont. Vácsolja, hogy miként járultak hozzá a jelen nézőpontjából ideálisnak tartott „dialogikus antropológia” kialakulásához. Az 1960-as, 1980-as évekre jellemző pozitivistá antropológiaifilm-koncepció megváltozását azzal jelzi, hogy idézi Claudine de France 1982-ben megjelent *Cinéma et Anthropologie* című könyvét, mely módszertani alapon kívánta megszabni, hogy az antropológia mely területein tekinthető legitimnek a

filmes eszközök felhasználása. Piault szerint azonban ma már nem tekinthetünk úgy a vizuális antropológiára, mint egy szélesebb kategória (az antropológia) alárendelt egységére. Hisz a vizuális antropológiában jelentkező módszertani és ismeretelméleti dilemmák érintik az antropológiát, sőt mindenféle leírást, illetve tudásközvetítést.

Az etnográfiai film és a mozi párhuzamos fejlődésére visszatérve, Piault szerint az 1920-as évektől megnő az érdeklődés a társadalmi kérdések filmes ábrázolása iránt, s e törekvés nyomán a hagyományos kultúrák reprezentációjában is születnek új narratív modellek. Merian C. Cooper és Ernest B. Shoedsack Grass *A Nation Battle for Life* (1925) című filmjében például felbukkan az ábrázolt népcsoporttal együtt vándorló „narrátor”, egy újságíró. A témával választott vándorlás dinamikája azonban felborítja a film előre eltervezett struktúráját, s a véletlen válik témaszervező elemmé. Ennek következtében a narrátor és a filmkészítők e más irányba indult kaland egyszerű résztvevőivé „degradálódnak”. Alá kell vetniük magukat azon szituáció teremtette feltételeknek, melynek immár nem megfigyelői, hanem résztvevői. A megélt tapasztalat dinamikája a későbbiekben is sok etnográfiai filmet strukturál, s ez mindig azzal a filmnyelvi nehézséggel szembesíti az alkotókat, hogy miként jeleníthető meg egy mozgásban lévő szituáció. Piault szerint az effajta kérdésfeltevésekből nőnek majd ki a dolgok látszólagos rendjét megkérdőjelező filmnyelvi kutatások. A dilemmára adható egyik válasz lesz a formabontó, avantgárd film, mely az etnocentrizmus esztétikai dekonstrukciójára törekszik, másik pedig a politikai értelemben elkötelezett, kritikus szemléletű film, mely a kizsákmányolás és a modernizáció káros hatásait leplezi le. A filmek többsége e két pólus között helyezkedik el.

Az 1930-as években az antropológiai szempontból is vizsgálatra érdemes dokumentumfilmeket a tanúságtevés és az elkötelezettség motívumai határozzák meg. A rendezők figyelme a filmezettek – a hivatalos antropológia által akkor még többnyire figyelmen kívül hagyott – személyisége felé fordul, az ő nézőpontjuk feltérképezése válik a filmek tárgyává. (Érdemes ezzel kapcsolatban arra is utalni, hogy a direkt hangrögzítés lehetővé válása után még milyen hosszú időt vett igénybe, amíg az adatközlők szövege nemcsak illusztrációként, zenei aláfestésként, az antropológusi kommentár kiegészítéseként, hanem önálló szólamként is megjelenhetett a filmben. Ez az óslakoskommentár gyarapítja a filmben bemutatható nézőpontokat, megteremti a nem lezárt jelentés kialakításának lehetőségét.) Piault szerint az adatközlők személyisége iránti érdeklődésben is a filmesek inspirálták az antropológusokat. Ezt bizonyítandó tér ki a John Grierson által irányított brit filmműhelyre, melynek 1933-tól a General Post Office által szponzorált, közvetlen hangot alkalmazó dokumentumfilmjei felölelték a korabeli angol kisembervilág konfliktusait a bányászattól (*The Coal Face* [1935], rendező: Alberto Cavalcanti) a lakásínségig (*Housing Problems* [1935], rendezte: Edgar Anstey és Arthur Elton). Feltehetően a Szovjetunióban zajló társadalmi forradalom hatására erősödött a nyugati dokumentumfilmekben is a műben kifejezett társadalmi szolidaritásnak, a társadalom átalakítására való felszólításnak az igénye. Jó példa erre Henri Storck *La Misere du Borinage* (1932) című, egy belga bányászsztrájkáról, majd felkelésről forgatott filmje, melynek operatőre a korábban a *Komsomol* című munkát készítő holland Joris Ivens volt. A belga sztrájk krónikája hangsúlyozza a filmkészítőknek a bányászok ügyével való azonosulását, s a rendőrséggel és bányatulajdonosokkal szembeni ellenségességét. Eme állásfoglalásnak voltak formai, esztétikai következményei is, nevezetesen a szenvedés, valamint a sztrájkhoz vezető társadalmi feszültségek vizuális ábrázolásának hangsúlyozása.

A két világháború közti időszak francia filmjeiben ezzel szemben az egzotizmus és a gyarmatokkal való büszkélkedés dominált. Még az etnográfiai filmet pedagógiai és kutatási segédeszköznek tekintő Marcel Griaule két dognokról készített filmjének (*Au pays des Dogons* [1935], *Sous les Masques Noirs* [1938]) szövege sem mentes a gyarmatokat bemutató dokumentumfilmek dicsőítő hangnemétől, érzékelhető bennük egy, a dognokat stigmatizáló, eltávolító tónus. Ugyanakkor a montázs és a képi ábrázolás szakszerűen megoldott, a film azonosítja az egyes akciók szereplőit, a kommentár pedig nem csak a mítoszhoz, hanem a gyarmatosítás előtti korszakhoz is köti a dognok történelmét. Piault szerint tehát még a tekintélyes francia antropológusok sem szállhattak nyíltan szembe azzal a korabeli felfogással, mely szerint e vidékekre a francia gyarmati uralom hozta el a fejlődést, a civilizációt.

Ugyanebben az időszokban Bateson és Mead más úton járnak: a filmképek és a fotók értelmezésére alapozzák kutatásaik konklúzióit. Mead szerint a speciálisnak tartott bali viselkedésformákat, gesztusokat, testtartásokat rögzítő filmek és fotók alátámasztják az amerikai és bali anya-gyermek kapcsolatot összehasonlító vizsgálatának megállapításait. A képek objektivitásának problémája fel sem merül ebben az antropológiát természettudományként értelmezni kívánó felfogásban. Mead és Bateson a spontán és hétköznapi gesztusok rögzítésének gyakorlatát ugyanakkor elkülöníti a dokumentumfilm-készítési szándéktól. Piault szerint mai szemmel nem tagadható a Mead–Bateson-féle módszer implicit imperializmusa, amennyiben e képek egyértelműsített jelentése jövátelhetetlenül kategóriákká, névtelen etnikai jelzésekkel degradálja a rajtuk szereplő személyeket.

A 2. világháború után egyfelől tovább erősödik a film kívánatos társadalmi változások előmozdítójaként való felhasználása, e tendencia az 1960-as évek militáns baloldali filmjeiben tetőzik. Másfelől megjelenik a *cinéma vérité* vagy *cinéma du réel* irányzat, mely a háború alatt elterjedő hordozható kamera által lehetségessé váló alkotói mozgékonyt avatja a filmes poétika részévé. A stúdióbeli, minden ízében előre komponált fikciós modellel szemben e Roberto Rossellinivel kezdődő mozgalom épp a filmkészítés közben megszülető valóság rögzítését tűzi ki célul, ami által a filmek a dialógus kitüntetett helyévé s egyben befejezetlenné válnak. (Következésképpen gyökeresen átalakul a befogadó pozíciója is, aktivitásának szükségessége a jelentésteremtés folyamatában mind nyilvánvalóbbá válik). A neorealizmus tehát a látszaton túli valóság dialogikus szemléletű megközelítését tűzi ki célul, a világok, a nézőpontok sokféleségének elismertetését.

A hordozható kamera s a szinkrón hangrögzítés azt is lehetővé teszi, hogy a filmkészítők „közelebb mehessenek” tárgyukhoz. Jó példája e dokumentumfilmes törekvésnek a Grierson által 1939-ben alapított *Office National du Film du Canada*, mely az ország nyelvi és kulturális sokszínűségét igyekezett feltérképezni. A filmkészítők nem avatkoztak a rögzített eseménybe, hanem beolvadtak a tömegbe, és azonnal reagáltak egy-egy váratlan mozzanatra. Az alulexponáltság, az esetleges technikai problémák e nemzeti önismeretet segítő filmekben kevésbé számítottak. Abban is új utakat követtek, hogy egy országon, illetve egy-egy közösségen belül vizsgálták a kulturális és társadalmi különbségeket.

A 2. világháború után – az egykori hatalmi státusában elbizonytalanodott – Franciaországban is a helyi témák favorizálása s egyfajta nosztalgikus befelé fordulás vált jellemzővé a dokumentumfilmekben: a szegénység esztétizálása lett divatos témává (*Auber-ville* [1945], Jacques Prévert és Éli Lotar filmje), vagy az örök igazságok szerint élő,

alig változó paraszti világ képei kaptak akkor először hangsúlyt Georges Rouquier filmjeiben. André Leroi-Gourhan 1946-os kongói expedíciójának „melléktermékeként” aztán megszülettek az első olyan etnográfiai filmek, melyek már átmenetet képeztek a gyarmati, szcientista felfogástól egy, az óslakos-megnyilvánulásoknak is helyet adó forma felé (*Au pays des Pygmées* [1950], rendezte: Pierre Dupont). Itt már felfedezhető a kontextusba helyezés igénye, hiszen a film utal például a francia gyarmati modernizációs törekvések kudarcára, de a babingák életét a kommentár még ekkor is „primitívnek” minősíti. Leroi-Gourhan egy 1948-ban publikált cikkében megfogalmazza az etnográfiai film – ma pozitivista szemléletűként definiálható – doktrínáját. („Természetesen” a vizuális terepjegyzeteket tartja a legobjektívebb, legtudományosabb rögzítési formának.) Piault szerint Franciaországban még el kell telnie néhány évtizednek, míg – elsősorban Jean Rouch tevékenysége révén – az etnográfiai film kiléphet a technikai segéderő szerepéből.

A már említett olasz neorealizmusnak voltak antropológiai szempontból is értékes kezdeményezései, például a dialektusok „rehabilitálása”, a vidéki szegénység vagy a női szerep témává válása. *A Róma, nyílt városban* (1944–1946) Rossellini túllép az anekdotikus, történetközpontú filmformán, „rekonstituált aktualitást” kíván teremteni, a történelem hétköznapiságát, kisemberek általi létrehozottságát hangsúlyozza. *A Paisaval* (1946) kezdődően – a részt vevő kamera és a *cinéma direct* esztétikájához illően – szereplőit is a tárgyal választott régió lakóiból toborozza, sőt, a történet szövést is életmódjukhoz igazítja. Felfogása szerint a filmkészítés során átélt tapasztalat kötelezi el az alkotót a helyszín világa és problémái iránt. Piault azt emeli ki e Rossellini-féle módszerrel kapcsolatban, hogy hatására a film egyre inkább a nézői reinterpretáció eszközévé, tehát nem végleges jelentéshordozóvá válik. A jó etnográfiai film pedig – szerinte – éppen eme állandó átértelmeződés révén lehet a megismerés eszközévé.

A Magyarországon alig ismert olasz etnográfiai film is a nyugati világban elterjedt két koncepció – a vizuális rögzítés mint tudásközvetítés s mint kutatási segédeszköz – szerint kezdett fejlődni. Ezen elvek szellemében rendezték meg 1959-től Firenzében a *Festival dei Popolit*, az etnográfiai és szociológiai filmek első jelentős nemzetközi seregszemléjét. Ugyanebből a tudományos alapállásból az olasz Ernesto de Martino a népi hagyományok és rítusok vizuális enciklopédiája létrehozásának ötletét is felvetette. Az olasz etnográfiai filmesek (Ernesto de Martino, Diego Carpitella) 1950-es és 1960-as évekbeli jellegzetes témája egyébként is a látványos mágikus, vallási jelenségek, rítusok, ünnepek filmre komponálása volt.

Szokásokat rögzítő és klasszifikáló vizuális archívum végül Németországban, Göttingenben létesült 1952-ben, a tudományos filmintézet etnográfiai, antropológiai részlegében. Az itteni aprólékosan kidolgozott koncepció szerint a filmes rögzítésnek olyan megbízható tudományos segédeszközzé kell válni, mely még a vizuális megfigyelés hiányosságait is képes kiküszöbölni. Az archívumba kezdetben csak e szabályzat szerint készült felvételek kerülhettek. Mára a szigor oldódott, a tekerceken már nemcsak különálló szekvenciák vannak, hanem elemző kommentárok és hangrögzítés is. Piault szerint a deskriptív etnoantropológiai koncepció az elmúlt harminc évben sokféle szférában jelentkezett, például az antropológiai tárgyú oktató és ismeretterjesztő tv-sorozatokat is e klasszifikáló szemlélet jellemezte. Részben efféle ambícióra épült az amerikai Alan Lomax nem verbális viselkedésmoделleket rögzítő gyűjteménye is. Azért kezdte a gyűj-

tést 1961-ben, mert a rögzítendő gesztushagyományt ősi kultúramodellek „nyomainak” tartotta, s a közel kétszáz kultúrából gyűjtött vizuális mintára – tánc, ének, beszéd, munkamozdulat – alapozva összehasonlító vizsgálatot tervezett. Munkája egyszerre szolgálta volna a megőrzés, a kulturális sajátosságok interpretálásának és a változások konstatálásának szándékát.

Már teljesen más kutatói szemléletet képvisel John Adair és Sol Worth *Navajo projectje*. Az ő életrajzi dokumentumfilmjeik abból a hipotézisből indultak ki, hogy a kamerát az indiánok kezébe kell adni, hisz az általuk forgatott filmeket elemezve közelebb juthatunk majd gondolkodásmódjuk, értékrendszerük megértéséhez, s túlléphetünk a kizárólag a kutató vizuális nyelvén történő ismeretközlésen. Piault a navahók által készített filmek efféle antropológiai felhasználhatóságát illetően kétkedő, az amerikai kutatók gesztusát inkább az ábrázolt személyek objektumból szubjektummá fordítási kísérleteként, a dialogikus antropológia megteremtésének egyik állomásaként értékeli.

John Marshall busmanokról (*The Hunters* [1958]), és Timothy Ash janomamikról (*The Feast* [1970], *The Ax Fight* [1975]) készült antropológiai szándékú filmjei egy újabb módszerkísérlet, az úgynevezett *sequence filming* – a tragédiára jellemző tér-, idő egyiséget megőrző, elsősorban egyetemi oktatási anyagként szolgáló – audiovizuális rögzítés mintapéldányai. A forma itt az oktatási segédanyag funkció optimális ellátását célozza, tehát az átadandó komplex antropológiai ismeretanyag minél hatékonyabb közvetítését audiovizuális eszközökkel. Az antropológus filmesek megőrzik semlegességüket az ábrázolt eseményszekvencia iránt, melynek megszakítatlan bemutatását magyarázat előzi meg.

A kutatás természetének és módszereinek átalakulásával párhuzamosan a tudásközvetítésről vallott elképzelés is változott, mely az audiovizuális területen is leginkább az antropológusi pozíció átalakuló értelmezésében érhető tetten. Timothy Ash *Jero on Jero* (1980) című, egy bali gyógyítóról szóló filmje a *sequence filming*nél már sokkal személyesebb attitűdöt tükröz, egyértelműn a főhős személyiségére koncentrál. Továbbra is kérdés marad azonban a „másik” státusa a tudás létrehozásának folyamatában. E problémára különféle válaszok születtek a Franciaországban, az USA-ban és Kanadában szinte egy időben kialakuló *cinéma direct* módszerével forgatott filmekben. Louis Marcorelles szerint a „beszédmozi” került előtérbe, de Piaulthoz közelebb áll a kanadai dokumentarista, Pierre Perrault azon megfogalmazása, miszerint az „átélt mozija” lett a követendő irány. Ennek megteremtési kísérlete volt az USA-ban a fikciós dokumentumfilm. (Nálunk később Schiffer Pál, Dárday István, Gazdag Gyula is élt e technikával.) *A Salt of the Earth* ([1953], rendező: Hertbert Biberman, Paul Jarrico, Michael Wilson) egy új-mexikói cinkbányabeli sztrájkot rekonstruált nem hivatásos színészekkel, sokrétű ábrázolást, nem sematizált közeget teremtve. A hidegháború korszakában az efféle baloldali, szakszervezeti, érdekvédelmi témájú filmeket természetesen nem kísérte nagy szimpátia az USA-ban. Piault ugyancsak az átélt feszültségére építő filmforma megteremtésére irányuló kísérletek közé sorolja Cassavetes egyes játékfilmjeit, melyekben a rendező a rögtönzés eszközével növelte a jelenetek intenzitását. Utóbbi törekvése olyan jól sikerült, hogy egyik filmjéből készítenie kellett egy második, „enyhébb” változatot is (*Shadows* [1958 és 1961]).

Piault az antropológiai filmezésben szokásos előzetes kutatás, illetve a terepfeltételekhez való alkalmazkodás igényét fedezi fel Richard Leacock híres dokumentumfilmjé-

ben (*Primary* [1960]), melyet a rendező John Kennedy demokrata jelölt státusért folytatott kampányáról forgatott. A több kamerával készített film a kampány jó és rossz pillanataiban egyaránt közelről kíséri a későbbi elnököt. Kanadában, pontosabban Québecben a tárgyukhoz szintén igen közel merészkedő alkotók egyszerre tudták – az ábrázolt szituáció részeseivé válva – érzékeltetni a szárnyra kapó québeci irredentizmust s a fenyegetett francia identitás megőrzésének szükségességét (*Les Raquetteurs* [1958], rendező: Michael Brault és Marcel Carrière). Bár ez a milió kisajátítására tett kísérlet ellenkezik az antropológiában és az antropológiai filmben korábban kötelezőnek hirdetett távolságtartással, a saját társadalmat vizsgáló, így a közeg pontos ismeretére építő módszer azonban lehetővé teszi a kulturális jelenségek árnyaltabb megjelenítését. Az 1960-as évek függetlenségi mozgalmi idején gyakran a Québecben használt, korábban szégyellt sajátos francia dialektus válik a film „hősvé”, a dramaturgia mozgatójává. Mint például Pierre Perrault *La Bête lumineuse* (1982) című dokumentumfilmjében, melyet Piault a megtestesült szó eszközével zajló szociokulturális elemzéseként jellemez.

Piault tehát e korszakra vonatkozóan is dokumentum- és játékfilmes példákat hoz fel, mint amelyek arra inspirálják az antropológusokat, hogy ne csupán a „másikról” s a „másikért” szóló filmeket készítsenek, hanem vegyék komolyan a „másik” szavát, a filmben és a filmmel kutassák annak értelmét, utalásait.

Franciaországban az *ethno-cinéma* megújítása véleménye szerint a Musée de l'Homme-ban 1952-ben alakult etnográfiai filmek bizottságának tevékenysége nyomán kezdődött. Az elsősorban Afrikában végzett antropológusi terepakciók egyszerű technikai eszközökkel készült filmes „melléktermékei” egyszerre kívánták rögzíteni az utókor számára a hagyományos viselkedésformákat, gyakorlatokat, és jelezni az átalakuló létre reflektáló helyi kommentárokat, alternatív formákat. Kísérletet tettek audiovizuális eszközökkel nehezen feldolgozható témák, a „láthatatlan”, a mítoszok világának vizuális eszközökkel való megragadására, értelmezésére is. Tették ezt oly módon, hogy a kamerakezelésben lemondtak az antropológiai filmekre korábban jellemző szisztematikus megfigyelésről, a filmes operatőr inkább némi naivitással csodálkozott rá a terep történéseire, vett észre „új módon” dolgokat, a látható gyakorlatokban igyekezve felfedezni a láthatatlan szférájának megnyilvánulásait (*Noces de feu* [1968], rendező: Nicole Echard).

A francia *ethno-cinéma* tevékenységét nagyban inspiráló Jean Rouch egyik jelentős újítása volt, hogy témává tette a kortárs afrikai társadalmak átalakulását, a kulturális pluralizmusra reagáló helyi reakcióikat és interpretációkat. Rouch „városi”, elsősorban Elefántcsontparton forgatott filmjei valójában a változások átélésének lenyomatai anélkül, hogy a gyarmatosítás, a fejlődés kérdései ok-okozat formájában, explicit módon megfogalmazódnának bennük. A leegyszerűsítő hagyomány/modernitás dichotómiával szemben Rouch a szinkretikus jelenségek érdeklik. Munkásságának jelentőségéről Jean-Luc Godard vélekedése: elsősorban Rouch inspirálta a francia új hullám alkotóit, mégpedig a filmkészítés poétikájának megújításával. Piault kiemeli filmjeinek antropológiai értékeit is: a komplex, kortárs ipari társadalmak – addig csak a szociológia által vizsgált – problémái iránti kíváncsiságot s az értelmezésükre kidolgozott flexibilis filmformákat. Rouch az 1950-es évektől követi nyomon Afrika gazdasági és politikai átalakulását. Kultuszfilmjében, a *Maîtres Fous*-ban (1954) nem csak megmagyarázni, megmutatni akarja, ahogyan a Nigerből és Maliból jött vendégmunkások transzban megelevenítenek egyes isteneket, miközben e módosult tudatállapotban „mellékesen” kommentálják is a körü-

löttük lévő gyarmati nyomokat viselő ghánai világot, hanem érzékelteti e vad jelenségekben kifejezésre jutó gyakorlat legitimitását, funkcióját is. Rouch számára az istenek transzban való megjelenítése, a szellemekkel való érintkezés konkrét folyamat. (Hisz 1951 óta, nem mellékesen, majd negyven filmet szentelt a songhay transznak, a *holeynak*). Nála az istenek valóságosak, amennyiben az emberek általuk, a segítségükkel interpretálják magukat. Rouch eredeti és termékeny nézőpontját Piault (2000:212) „fenomenológiai kísérletnek” nevezi, melynek során a rendező a különbség megértése érdekében érzékeny közelséget alakít ki szereplőivel. Módszere igazából egy felajánlott dialógus. *Moi un Noir* (1959) című filmjének további radikális szemszögváltása, hogy afrikai szereplői nemcsak maguk mondják el életüket, hanem a vásznonról „kinézve” kérdeznek is a nézőktől, áttörve a gyarmatosítás terét és idejét. Rouch módszere segít tehát értelmezni és átértelmezni a különbség fogalmát, átalakítani az elemzés perspektíváját. Alkotásai egyszerre dokumentálják az ő személyes megértését, anélkül azonban, hogy a filmben megszólalók alá lennének vetve egy Rouch által előre elkészített forgatókönyvnek. E két szöveg hozza létre az antropológiai vizsgálódás terét, melyet a különböző kultúrákba tartozók találkozására teremtett meg. Filozofikus meséi inkább lényegi kérdéseikkel, mintsem egyszer s mindenkorra adott válaszaikkal hatnak.

Az antropológia és a film kapcsolódásait áttekintő kötetét Piault az ausztrál etnográfiai filmezés jellemzésével zárja. Az alkotók e kontinensen gyakran működnek együtt, s munkásságukat jelentős módszertani tudatosság hatja át. Ian Dunlop és Robert Tomkinson 19 részes *People of the Australian Western Desert* (1966–1969) című munkája is a különbség értelmezésére törekszik, amennyiben alternatív létezési módként veszi komolyan és vizsgálja a terepekről kiköltöző, a nyugati életformát s a másodrangú ausztrál státust elutasító bennszülötteknek az ősi kultúrához visszatérő életformáját. A forgatókönyv nincs előre kidolgozva, hanem a kamera követi a csoport vándorlását, tevékenységét. Az 1971-től forgatott *The Yrrkala film Project*ben Dunlop – rövid kommentárok kivételével – már a szót is átadja a filmben a városiasodás és az iparosodás megtapasztalása után identitásukat kereső őslakosoknak. A kamera az ő vitájuk tanúja s egyben katalizátora. Egy későbbi filmjében (*Conversations with Dundiwuy Wanambi* [1995]) Dunlop a csoport egyik tagjával felidézti az évtizedekkel korábban készített beszélgetéseket, és együtt vonnak mérleget az őslakosok sorsában és nézőpontjában bekövetkezett változásokról. Az ausztrál antropológiai filmesek egyébként is gyakran indulnak ki az őslakosok önmagukról és a világról alkotott képéből. Jerry Leach és Gary Kildea *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism* (1975) című munkájában a gyarmati időben eltanult angol-szász játékot sajátítja ki a közösség immár saját kulturális és társadalmi feladatainak a megoldására. A gyakran változásra képtelennek beállított őslakosok a krikett eme átformálásának filmbeli értelmezése nyomán éppen hogy dinamikusnak és jól alkalmazkodónak tűnnek, mintsem a gyarmatosítás passzív áldozatainak.

David MacDougall még egy lépéssel továbblépett, mikor a filmezettet a filmkészítővel egyenrangú alkotó partnerként kezelte. Az 1970-es években ez még radikálisan túlzó antropológusi pozíciónak tűnt. Az ilyen egyenrangúságot reprezentáló filmstílus, a „rész vevő film” (*cinéma participant*) hosszú terepmunkán alapult, magában foglalta a másik kultúra nyelvének és gesztusnyelvének megtanulását, a valódi találkozáshoz szükséges időbefektetést. *To Live with Herds: A Dry Season Among the Jie* (1971) című filmjükben például Judith és David MacDougall egy posztkoloniális ugandai közeg, egy „modern állam”

s a nomád pásztorok kapcsolatát tanulmányozták, majd az elkészült filmet a szereplőkkel együtt vágta. Az intim életképekben a szereplők viszik a szót, a kamera főleg hétköznapi események résztvevője, és nem csak a koherens elemzés szempontjából igazolható részek jelennek meg benne. Sokszor épp a jelenetek esetlegessége növeli a közelség és a valóságosság érzetét.

Piault utal rá, hogy az utóbbi időben egyre több alkotó használja ki a különböző korszakokban felvett (az adott kor értelmezési mintáit őrző) vizuális dokumentumok filmbe illesztésének lehetőségét, illetve a filmanyag kiváltotta reakciók vizsgálatát. Ez a reflexiókra, kulturális és reprezentációs pozíciók kommentárjára, kritikájára épülő filmforma lényegesen többet jelent az archív felvételek pusztá filmbe iktatásától. Bob Connolly és Robin Anderson *First Contact* (1982) című munkájában például egy 1930-beli, Pápua Úttett aranyásós úton készített felvételeiket kommentálják az egykori filmkészítők és szereplők. A vásznon meglevő holtak képei az emlékek, értelmezések és dimenziók sokaságát képesek a filmben működtetni. Az előítéletek és sztereotípiák történetisége is jól lemérhető az ötven éven átívelő tükörben.

A zárszóban a szerző vázolja a televíziók szerepét az antropológiai filmes ismeretterjesztésben. Japánban és az USA-ban már az 1960-as évektől, az Egyesült Királyságban a Granada a *Disappearing World* sorozattal az 1970-es évektől sugárzott ismeretterjesztő antropológiai filmeket, melyek természetesen csak a nyugati néző számára ismerős fogalmakkal operáltak. Napjainkban a Canal+ és az Arte tv-csatornák nézői láthattak jó néhányat a könyvben hivatkozott filmekből. Francia nyelvterületen fontos még a *Planete des Hommes* csatorna, mely 1988-tól csak dokumentum- és etnográfiai filmeket sugároz. Franciaországban a szerző szerint az egyetlen speciálisan antropológiai jellegű tv-sorozat a nyolc adásból álló *Lieux dits* volt, melyet ő maga készített Luc Bazinnel. Ezt 1983–1984-ben sugározták az FR3-n, az adásokban tematikus szempont szerint válogatott etnográfiai filmrészleteket értelmeztek filmesek és antropológusok. Franciaországot Piault szerint a vizuális antropológia fokozatos és óvatos elfogadása jellemzi, kevés, illetve hiányos a technikai és az elméleti képzés. Menthetetlennek tartja, hogy Párizsban nincs komoly etnográfiai filmarchívum. A két kutatható gyűjtemény egyike a Société française d'anthropologie visuelle tulajdona, amely főleg klasszikus külföldi etnográfiai filmeket tartalmaz. Emellett az EHESS-nek (Társadalomtudományi Felsőoktatási Intézmény) is van audiovizuális dokumentumgyűjteménye. E nehézségeket – a lassú emancipálódást és az oktatás nehézkes intézményesülését – a szerző azért tartja elsomorítósnak, mert az audiovizuális antropológia nézete szerint olyan új területeket is feltárhat, olyan diskurzusokat is elindíthat, melyek a tudományág egészében is új perspektívát nyithatnak.

A szerző utóbbi megállapításával nem nehéz egyetérteni, különösen ha figyelembe vesszük az audiovizuális kommunikáció növekvő súlyát. Ha azonban azt vizsgáljuk, Piault könyve végül is milyen muníciót szolgáltatott az audiovizuális antropológia emancipációjához, már nem ítélnénk ilyen egyértelműen sikeresnek e munkát. A tájékoztató irodalomjegyzékkel, név- és filmmutatóval felszerelt könyv talán a gyakorló dokumentum-etnográfiai filmkészítők számára a leghasznosabb, amennyiben a nálunk zömében ismeretlen filmek részletes elemzésével a bemutatandó kultúrához, illetve a filmanyaghoz való változatos viszony bőséges példatárát adja. Ez az alkotók filmnyelvi és módszertani tájékozódását bizonyára segíti, akkor is, ha tudjuk: egy most készülő etnográfiaifilm-

modell választását számtalan elem befolyásolja. Bármennyire divatos is ma a reflexivitás, az intertextualitás mint szerkesztési gyakorlat, az etnográfiai filmes hagyományhoz való viszony esetleges filmbeli kifejezése menthetetlenül háttérbe szorul olyan lényegesebb kérdések mögé, mint az egyes kultúrák, közösségek praktikus és szimbolikus filmszerűsége vagy filmszerűtlensége, az alkotónak az adott közösséggel kialakított viszonya, a filmre fordítható idő és pénz.

Az antropológia és a film kapcsolata iránt érdeklődő olvasó számára a könyv leginkább tudományos ismeretterjesztésként értékes, különösen a francia nyelvterületen érvényesülő tendenciák bemutatása részletes. Mivel azonban az olvasó a példaként idézett dokumentum- és antropológiai filmeknek csak csekély hányadát láthatta, kénytelen „becsületszóra” elhinni az elemzés tanulságait a francia kutatóknak. Pedig – másféle társadalmi tapasztalataink révén – a militáns baloldali filmekről talán a szerzőtől gyökeresen eltérő olvasatot alakítanánk ki, ha láthatnánk e francia és dél-amerikai munkákat. Az audiovizuális antropológia – mint önálló diszciplína – életképességéről alkotott képünket alapvetően befolyásolja, hogy nálunk is hiányzik egy nyilvános, legalább az alapművekkel ellátott etnográfiai filmarchívum, könyvtár, ahol a valóban szinte elválaszthatatlan határú antropológiai és dokumentumfilmek iránt érdeklődők búvárkodhatnának, s ahonnan az oktatási intézmények kölcsönözhetnének.

Bár az antropológia és a mozi kapcsolódásainak túl sok vonatkozását átfogni akaró szerző nem törekedett kifejezetten az ismeretlen nemzeti vagy regionális tradíciók felfedezésére, de még az általa áttekintett nyugati tudományosságban is számos olyan regionális antropológiai vagy dokumentumfilmiskola van, amelyet érdemes lenne alaposabban megismerni, mondjuk egy kiállításhoz vagy egy alkotói bemutatkozáshoz kapcsolva. Hisz abban feltétlenül egyetérthetünk a szerzővel, hogy ma már nem lehet teljes egyetlen terület, jelenség antropológiai vizsgálata, illetve bemutatása a témával kapcsolatos audiovizuális dokumentáció értelmezése nélkül.

Dialéktuskísérlet

A néhány évtizede vagy néhány éve létező, az előbbieken említett párizsi vagy akár a firenzei, göttingeni, New York-i antropológiai/etnográfiai filmszemlék mellé idén felsorakozott a pesti Dialéktus fesztivál is.¹ A magyar néprajzi és antropológiai filmek eme szemléjét a Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány – elsősorban Domokos János és Füredi Zoltán – szervezte, a sikeres rendezvénynek a felújított Uránia mozi kamaratermei adtak otthont április 17. és 20. között. Az egyik teremben a több mint száz nevezett alkotásból kiválasztott versenyfilmek, a másikban tematikus elvek szerint csoportosított munkák peregtek. A záró, úgynevezett szakmai napon az antropológiai/néprajzi filmhez kapcsolódó előadások hangzottak el, valamint a díjnyertes filmeket láthatta újra a közönség.²

A Dialéktus fesztivál üdvözlendő kísérlet arra, hogy a szakmai szférában – a Néprajzi Múzeumban, illetve a budapesti és miskolci egyetem kulturális antropológia tanszékein – folyó, a vizuális antropológiához kapcsolódó tevékenységek és a reflexiók tágabb körben is rezonálhassanak, hogy a befogadói s a filmes szakmai közegben is elindulhasson egy, az antropológiai/néprajzi filmet értelmező diskurzus. E törekvés többféle szinten is

hozhat hasznót: filmek, alkotók és befogadók „diskurzusa” egy fesztivál keretében segítheti az egyes kultúrákról összegyűjtött tudásanyag közvetítését, az antropológiai/néprajzi film műfaji sokszínűségének tudatosítását (ugyanakkor határainak szimbolikus kijelölését), a kulturális antropológia és a néprajz sokat vitatott territóriumhatárainak érzékelését. Legfőképp azonban megkönnyítheti az antropológiai film esztétikai és módszertani pluralitásának beláttatását, s egy nyugaton több évtizede létező, bár mind az antropológiában, mind a filmtudományban marginális beszédmód hazai meggyökereztetését.

E rövid reflexióban – a Magyarországon a társadalomtudományok és esztétika 1949 utáni kényszerű „egyhangúsága” következtében kimaradt fázisokra utalva – csak annak tudatosítására szorítokozom, hogy mind a fesztivál filmválasztéka, mind vizuális antropológiai írásokat tartalmazó katalógusa szükségképpen egy több évtizede folyó, nemzetközi antropológiai filmes diskurzusba kapcsolódik, s hogy e ténynek mind szinkrón, mind diakrón vonatkozásban vannak bizonyos következményei.

Film és antropológia sokszálú kapcsolatának immár egy évszázados története van. Ennek folyamán a filmkészítő/antropológus társadalmi kontextusától, hatalmi helyzetétől, valamint a filmnyelvi fejlődés pillanatnyi állapotától s a vászonra vitt kultúra jellegétől sohasem független filmtípusok és felhasználási módok alakultak ki. Célszerűtlennek tűnik tehát ma egyes, valahol valamiért korszerűnek tartott vagy tűnő filmtípusok mintaként való átvétele, favorizálása. Szinkrón szemszögből pedig nem árt tudatosítani, hogy a vizuális antropológia módszertanát az elmúlt évtizedekben erősen befolyásolták a posztmodernhez és az „irodalmi fordulathoz” kapcsolódó, döntően angolszász elméletkísérletek. Ezek – amúgy is elavulóban lévő – konvenciórendszerének mechanikus átvétele, illetve alkalmazási követelménye sem látszik célszerűnek, hisz a szóban forgó elmélet a mienktől radikálisan eltérő társadalmi, kulturális kontextusban gyökerező filmekre alapozódott.

Annak tudatosításával, hogy az idei pesti fesztivál versenyfilmjei e szinkrón (elméleti, módszertani) és diakrón (történeti) tengely metszéspontjában helyezkednek el, korántsem a bemutatott filmek vagy a hozzájuk kapcsolódó reflexiók megkétszerezésére, tehát egy külső, kijelölt trendhez való alkalmazkodás szükségességére kívánok utalni. Inkább arra, hogy a kialakuló diskurzusban nem célszerű e háttérrel sem figyelmen kívül hagyni, sem fetisizálni. A posztmodern irodalmi fordulat nyomán az irodalomtudományból az antropológiai filmelméletbe is átsugárzó dekonstrukció és kíméletlen önreflexió korszaka után amúgy is értelmetlen lenne bármiféle elméleti ortodoxia számonkérése vagy követése. Sem a kísérleti, szubjektív, az identitások konstruáltságára rámutató, a filmes-és filmezett én bonyolult viszonyára egy nem hagyományos filmformában rákérdező munkák, sem a vizuális rögzítést csak segédanyagként elfogadó, kizárólag tudományos ismeretterjesztésre törekvő filmek favorizálása nem lenne célszerű – épp a műfaj filmes irányzatokkal és az antropológia szaktudományos dilemmáival egyaránt kapcsolatos fejlődéstörténete ismeretében. Annál is kevésbé, mivel a fesztivál filmjei nem annyira fáziskésésről, inkább fázistorlódásról tanúskodnak. A vizuális rögzítés eljárásainak és médiumainak gyors terjedése következtében az antropológiai film történeti fejlődésében valamikor lényegesnek, korszerűnek tartott filmformai eljárások majd mindegyike – ha nem is mindig tudományos megfontolás, kulturális antropológiai tudatosság következtében – felbukkan a Dialéktus filmjeiben. Ez annál is figyelemre méltóbb, mivel az először megrendezett fesztiválra nevezett, zömében hazai televíziós forgalmazásra szánt

filmeknek – természetesen – csak töredéke készült „műfajtudatosan”, tehát antropológiai/néprajzi tudásközvetítés céljából. (Bár, ahogy a műfaj történeti vizsgálata is bebizonyította, az alkotói szándék adott korszakban tudományosnak, illetve antropológiainak tartott jellege még nem garantálja, hogy a produktum egy kultúrába mélyen beláttató s egyben a nézőt önvizsgálatra készítető– tehát ma antropológiainak tartott – film lesz. Hisz az antropológia önmeghatározása, a kutatás módszertana, a kutató és az adatközlő viszonya is alapvetően megváltozott a hőskorhoz képest.) Egyes etikai és tudományos eredetű, idővel filmnyelvi szabályokká váló konvenciók betartása az eredendően nem néprajzi/antropológiai céllal készült filmekben újjól nyomatékosítja a vizuális antropológiai fejlődés párhuzamait a tágabb, általános filmnyelvi, illetve dokumentumfilm konvenciórendszer alakulásával. Lássunk néhány példát.

Nyelv

Bár a fesztiválon döntően magyar nyelvi közegben forgatott filmek voltak, ahol azonban felbukkant idegen nyelvű szöveg, ott általában betartották azt az antropológiai filmkészítésben csak több évtizedes fejlődés után általánossá vált szokást, hogy az eredeti szöveget a filmben hagyták, s annak fordítását képaláírással szerepeltették. A nyelviség problémáját tágabban értelmezve, a filmezettek az esetek nagy részében nemcsak interjúalanyként, adott kulturális gyakorlatukról hírt adó adatközlőként szerepeltek, hanem bizonyos autonómiát, saját „szólamot” is kaptak, hogy kultúrájuk specialitása, illetve személyiségük egyedisége is megnyilatkozhasson („*Idehallgassatok pulyák...*”). Az *eleven szellem* című filmben azt a megint csak lassan kialakuló antropológiai filmes műfaji szabályt láthattuk érvényesülni, melynek értelmében a filmkészítőnek illik megtanulni a vizsgált kultúra nyelvét: Somfai Kara Dávid tehát saját nyelvükön, saját környezetükben faggatta a kirgizeket sámánizmust és iszlámot ötvöző vallási hagyományaikról.

Több filmben maga a nyelv vált főszereplővé. Ezekben az identitás- és nyelvhasználati konfliktus összefonódott, és mintegy a filmben használt dialektus testesítette meg a tárgylal választott kulturális problémát. E zömében regionális konfliktusokhoz kapcsolódó filmtípust nevezte Piault „beszédmozinak”, illetve az „átélt mozijának”. A fesztiválon az erdélyi és csángó közegben játszódó filmeket lehetett ebbe a kategóriába sorolni: sokszor a szereplők speciális nyelvhasználata, romló magyar nyelvük vagy immár csak imában megőrzött magyar identitásuk lett a lazuló kulturális gyökerek szemléltetője. A *Gyöngyökkel gyökereztél* a csángóknál már szinte csak idősek száján élő, archaikus magyar ima eltűnésének a pillanatát, a nyelvi és kulturális identitásváltás záró szakaszát elemezte. A Kallós Zoltán gyűjtői, értékmentői pályájának tisztelgő *Hegyen, földön járogaték vala* pedig épp e nyelv- és kultúrávesztéssel szembeszegülő több évtizedes, nehézségekkel terhelt tevékenységet dokumentálta. A hátrányokat is vállaló, elkötelezett értelmiségi magatartását értelmező Kallós visszaemlékezéseit a gyűjtések archív felvételei tagolják és támasztják alá.

A nyelvi és kulturális identitás átalakulását vizsgáló filmtípusba tartozott még a *Farsang farkán*, melyben a kommunista korszakban „betiltott” népszokások újraélesztési kísérletének vagyunk tanúi, immár egy nyelvileg és kulturálisan erősen megváltozott erdélyi falusi környezetben.

A kommentár

Nem volt jellemző a korai dokumentum- és antropológiai filmekben szokásos, a szereplők szólását elnyomó, a nézőnek előre megfogalmazott értelmezést javasoló, így a filmezett és néző dialógusát gátló kommentár (melynek konvenciója – s ezt ne felejtsük el – nemcsak a tudásközvetítő szerep másféle felfogásában lelte magyarázatát, hanem egy praktikus technikai okban, a szinkrón hangrögzítés lehetetlenségében is). Ahol ez az akcióantropológusi kommentár uralta a filmet, például a marosvásárhelyi utcagyerekekről szóló riportfilmben, az *Árnyékokban*, ott a közönség a vitában azonnal megkérdőjelezte e számon kérő hangú és jóindulatú érdek-képviseleti hévtől áthatott publicisztikai szólámat. A kommentár tehát a filmek nagy részében helyére került: általában történelmi háttérinformációt tartalmazott, sokszor archív fotók vagy filmfelvételek vizuális információival kiegészítve (*Történetek a boldogulásról, Khalfan and Zanzibar*).

Filmes és filmezett viszonya

Az antropológiai szándékú filmkészítés irányából nézve gyakoribb hiányosság volt, hogy a filmkészítő személyisége és személyessége gyakran kimaradt a filmből, tehát a filmes és filmezett közti kapcsolat nem dialógust, inkább csak információszolgáltatást eredményezett. Ez akkor is igaz, ha a megnyilatkozók őszintesége, kitárulkozása tanúskodott a két fél kamerán kívüli bizalmas kapcsolatáról, maga a produktum azonban ritkán hangsúlyozta e kölcsönös egymásrataltságot és egyenrangúságot.

A nézőt is e filmmel zajló dialógus aktív részeseként szemlélve azt látjuk, hogy voltak a fesztiválon a direkt nézői aktivitásra ösztönző, úgynevezett üzenős filmek is. Ha ezt az érdekvédő magatartást a filmesek oldalán keressük, akkor a *Rének a neten* című munka kínálkozik nyilvánvaló példaként. Ennek készítői ugyanis az ellehetetlenülő, rénjeiket vesztett nomádok megsegítésére szólítják fel a nézőket. A szereplők oldaláról vizsgálva az „üzeneteket”, *A történetek a boldogulásról* egyes szereplői a kamerát felhasználva üzennek a „hatalomnak” a segélyek szerintük igazságtalan elosztásáról, illetve panaszozzák a velük megesett igazságtalanságot.

A tudatos önreprezentáció immár nem érdekvédelmi, hanem kulturális emlékezetörző szerepét példázta a díjazott *Pilisi mész*, melynek polgármester alkotója a közösség, illetve a helyi tv számára rögzíti a helyi jelentőségű eseményeket. Ezek azonban néha – ahogy ebben az esetben is – sokkal tágabb kör számára is izgalmasak lehetnek. E hagyományos technológiájú mészégetésről s egyben a helyi szlovák kultúráról és férfiközösségről a kultúra képviselői által forgatott film valójában egy sikeres pilisi „navajo project”, melyből még a személyes hangú, reflexív kommentár sem hiányzik. E spontán kialakuló, a filmkészítő szerint módszertanilag kevésbé tudatos filmforma érdekes módon igencsak megfelel az antropológiai film iránt manapság támasztott igényeknek. Például a kommentár itt épp a tevékenységhez kapcsolódó kulturális és érzelmi többlet átadásának eszköze, melynek segítségével a nézők is bekapcsolódhatnak az immár nem kifizetődő, de egykor közösségteremtő „igazi férfimunka” tiszteletébe.

Azt az antropológiai film műfaj öntudatosodása során kialakult, a filmes és filmezet-

tek kapcsolatát alapvetően érintő, egyszerre etikai és szakmai követelményt viszont kevesen tartották be, mely szerint az elkészült filmet meg kell mutatni a benne szereplő, gyakran féltett, bizalmas információit a filmesnek átadó közösségnek. Ez nem valamiféle módszertani ortodoxia miatt lett volna elsősorban fontos, hanem hogy a befogadási reflexiók filmbe építésével létrejöhessen egy olyan – a megélt látványával szembesülő személyesebb – filmforma, amely a nézőt túllendítheti a pusztán információfeldolgozás szintjén, s beleláttathatja, érzelmileg bevonhatja az adott kultúrába, majd – az átélés személyes síkjának aktivizálásával – esetleg saját kultúrájára vonatkozó lényegi kérdéseket gerjeszthet benne.

A megélt tapasztalat dinamikája

A fesztiválon kevés volt a jelen idejű akciót, tapasztalatot a filmes, következképpen a néző számára is megjelenítő film. A filmkészítők inkább csak akkor követtek egy-egy eseményt, ha az eleve is a külvilágnak szánt aktus, szertartás, nyilvános közösségi történet volt. Jelen idejű, nyílt kulturális vagy közösségi konfliktus tanúivá kevésszer váltunk a kamera által. Kivéve talán az „*Idehallgatások pulyák...*” című filmet, mely egy, a családi konfliktusait ritkán kitergető cigányközeg átalakulásából következő dilemmát elemzett. Azzal, hogy főhőse, az idős, beteg asszony bekerül a hodászi, cigány nyelvet beszélő, a helyi kultúrát ismerő gondozónővel is rendelkező – elvileg tehát példászerű – egyházi gondozóintézetbe, első látásra minden rendben van. Az intézet ama célja, hogy gondoskodjon az elgyengült öregekről, nem elszakítva őket kultúrájuktól, csak helyeseltető. A gyenge, valóban gondozásra szoruló néni azonban nem tárgya a filmnek, hanem a saját kultúrája átalakulására kritikusan rákérdező alanya. Mást sem tesz, mint a filmesnek, illetve a látogatóba érkező fiának felrója a mindennél erősebbnek gondolt családi kötelék általa el nem fogadott gyengülését. Drámai erővel, kétnyelvű monológjaival érzékelteti, hogy bár „jó dolga van az intézetben”, számára mégis elviselhetetlen, hogy ne saját házában éljen, s főleg hogy ne rokonai, gyermekei gondoskodjanak róla, ahogy ezt a szokás diktálja. A másik oldal – a gondozást immár nem vállaló fiatal nemzedék – szólama kevésbé van jelen a filmben, mely azonban így is drámai erővel jeleníti meg a néző számára az életmódváltás ellentmondásait.

Összességében, kevés olyan film volt a fesztiválon, ahol egy esemény előre nem látható dinamikája konstruálta volna a filmformát, s ily módon a filmkészítő alárendelődött volna az ábrázolt kultúra narratív modelljének. (Megjegyzem, a filmet filmes és filmezett egyenrangú, közös vállalkozásának felfogó macdougalli modell sem jelentkezett.) A kamera két oldalán állók szimbolikus egyenrangúvá válása, a filmkészítők jelentésmeghatározó pozíciójának feladása persze nem kockázat nélküli a film nézhetősége szempontjából sem. Hisz, különösen ha távoli kultúra jelenségeinek ábrázolásáról van szó, a film általában a befogadó közeg „elvárási horizontjához” való alkalmazkodás elemeit is hordozza. E kultúrák közti távolság áthidalásában s ugyanakkor az ábrázolt sámánszertartás érzékeny kísérésében Vargyas Gábor *Yao Prong* című munkája járt elől.

Részben a megélt tapasztalat dinamikája formálta a fődíjas *Csend* című munkát, melyben azonban a fikciós dokumentumfilm elemei is megjelentek. (Az utóbbi megállapítás azonban nem von le semmit a film antropológia filmként való értékelhetőségéből).

A fikciós (történetgeneráló) momentum: a kolozsvári hallássérültek iskolájából csángó-földi falujába visszatérő kisfiú kezébe életében először fényképezőgépet adnak, hogy örökítse meg, amit környezetében fontosnak tart. E valószínűleg a rendezőtől származó dramaturgiai ötlet egyszerre épít narratívát, s – a „fotó a filmben” fogással, e dupla tükörrel – a sérült kisfiú adott közösségben elfoglalt helyét is érzékelteti szavak nélkül, amellett hogy a falu, a közösség sajátos hangulatai is kirajzolódhatnak. Lakatos Róbert tehát e *fotó a filmben* reflexiós eszközzel volt képes elsősorban érzékeltetni a süketnéma kisfiú szólását. Nagyrészt szavak és kommentár nélkül tette nyilvánvalóvá azt a nem csak fizikai távolságot, mely a hagyományos kultúrától átitatott, természetközeli otthona s a kolozsvári intézet között van. Míg az ottani beszédórán a kisfiút mint egy jó szándékú, de csekély eredményességű oktatási törekvés tárgyát látjuk, addig falujába visszatérve – fogyatékosága ellenére – teljes értékű, aktív személyiséggé válik, sőt a fényképezőgép adta dramaturgiai segéderő révén némileg az események alakítójává is. Annak ellenére, hogy mind szüleivel, mind pajtásaival csak jelekkel s kifejező gesztusokkal (gyakori félreértéseknek is helyt adva), de mindenekelőtt érzelmekkel kommunikál, tökéletes „otthonléte” mégis megkérdőjelezhetetlen a varázslatos környezetű faluban, ahol a gyerekek még szőréen ülnek meg a lovat, s azzal a patakban gázolnak, vagy ahol a „főutcán” még szekérrel lehet gyorsasági versenyt rendezni.

Érdekvédő film

Több film igyekezett valamely kívánatosnak tartott társadalmi, kulturális törekvést – például a tanyasi iskolák fenntartását (*Ellobbanó mécsvilág*), a falusi kisközösségek újraépülését (*Jósvafői capriccio*) előmozdítani, tehát érdek-képviselési eszközként működni. De a célt általában túlzottan hagyományos vizuális eszközökkel (legtöbbször interjúval), tehát a szereplők reflexióival, érveivel s kevésbé a közösség lényegi eseményeibe belelátva, a nézőt az eseményekhez kapcsolva valósították meg.

Kísérleti filmek

Kevés olyan kísérleti film szerepelt, melyben a nézői asszociáció szabadon működhetett közre az adott kultúrával kapcsolatos értelmezés kialakításában. A filmformai eszköztár bátrabb használata, a montázs, a fragmentaritás csak két falusi témájú filmben (*Alsósófalvai anziksz* és *Emberek – Homo provincialis*) jelent meg. Az utóbbiban sokszor az archív és a mai filmanyag ironikus összevetése volt jelentésteremtő. E filmek alkotói nem egy terepmunka során kialakított olvasatukat fogalmazták meg racionálisan elrendezett vizuális formában, hanem inkább a „másik” közegre való friss kameraszemmel való rálátásból szerveztek dramaturgiai modellt: a játékosság, a humor, a személyes pillanatok domináltak a tudományos ismeretterjesztő szándékkal szemben.

E formai kísérleteken túl, a fesztivál programjában nem leltünk példát a Crawford (Crawford–Turton, eds. 1992:78) által „megidézőnek”, MacDougall által „intertextuális filmnek” keresztelt (Crawford–Turton, eds. 1992:97) filmformára, mely nemcsak a realista narráció formai elemeiről mond le, hanem a filmkészítői, illetve nézői identitást is

elbizonytalanítani törekszik a másik kultúra tapasztalatainak felmutatásával. Nem kizárt azonban, hogy a következő években épp a fesztivál által formálódó diskurzus segít egy nagy hatású néprajzi/antropológiai film létrejöttében. Reméljük, hogy a zömmel magyar témájú néprajzi antropológiai filmekből idővel kirajzolódik majd egy sajátos *dialektus*, mely talán felzárkózik a jelentős műfajformáló tradíciók mellé.

JEGYZETEK

1. A fesztivál részletes programját lásd Füredi–Gergely–Kömlösi, szerk. 2002.
2. A fesztivál díjnyertes filmjei:
Fődíj (NKÖM): *Csendország* (Lakatos Róbert)
MADE-díj: *Pilisi mész* (Szőnyi József)
Uránia-díj: *Yao prong* (Vargyas Gábor)
Duna Tv-díj: „*A regéci vár alatt...*” (Ruszkai Nóra)
Elismerő oklevél: „*S immár itt vagyok*” (Moharos Attila), *Córesz* (Groó Diana)
A zsűri írásos javaslatot tett az alábbi filmek megvásárlására a hazai televízióknak:
„*Farsang farkán...*” (Karácsony M. Erika – Barabás László), *Az eleven szellem* (H. Kollmann András – Somfai Kara Dávid), *Történetek a boldogulásról I–II.* (Kőszegi Edit – Szuhay Péter).

IRODALOM

CRAWFORD, PETER I. – TURTON, DAVID, EDS.

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

FÜREDI ZOLTÁN – GERGELY ISTVÁN – KOMLÓSI ORSOLYA, SZERK.

2002 *Dialektus Fesztivál 2002. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

PIAULT, MARC HENRI

2000 *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Éditions Nathan.