

CSORBA JUDIT DOROTTYA

Van-e antropológiai film?

Jay Ruby: *Picturing Culture – Explorations of Film and Anthropology*.

Chicago–London: The University of Chicago Press, 2000. 339 p.

Az antropológiai és néprajzi filmzés elméletének történetében az 1990-es évek a tematikus tanulmánykötetek évtizede volt. Ezek összefoglalták mindazokat a fogalmakat és irányzatokat, amelyek az azt megelőző évtizedben kerültek felszínre, és a nem fikciós filmkészítés ezen ágának legfontosabb fogalmaivá és kérdéseivé váltak. Többek között ilyen volt a reflexivitás, az esztétika, a narratív, a részt vevő megfigyelés módszerével készített film, valamint az antropológus szerepének kérdéskörei. Az új évezred küszöbén Jay Ruby egy olyan kötet megjelentetésére vállalkozott, amely a néprajzfilm-készítés időben és tematikában jóval nagyobb spektrumát öleli fel. *A kultúra megfilmesítése – kutatások a film és az antropológia területén* című tanulmánykötetében a szerző három évtizednyi kutatómunkáját foglalja össze a film és antropológia összefüggéseiről.

Jay Ruby a philadelphiai Temple University antropológiaprofesszora, az antropológiai filmzés területén elsősorban elméleti szakember, a Society for the Anthropology of Visual Communication alapítója és egykori elnöke, valamint a Center for Visual Communication jelenlegi elnöke.

Ruby abból a meggyőződésből indul ki, hogy az antropológiai film ideálja – ha egyáltalán létezik, létezhet vagy szükséges léteznie ilyennek – még nem valósult meg. Ennek egyik akadálya mindaddig az volt, hogy az antropológusok képzettségüknél fogva művelik az etnográfia, foglalkoznak vele, míg a filmesek nem, alkotásaikban csupán mozgóképpé szeretnének alakítani valamilyen antropológiai témát. Így elszakadnak a filmek „szereplőtől”, ahelyett hogy a Jean Rouch által megfogalmazott közös antropológia létrehozására vagy antropológiai dialógusra törekednének.

Bevezetését az általa elképzelt ideális antropológiai, néprajzi film fikciójával kezdi, amely szerinte még csak a fantázia szintjén létezik. Ez nem antropológiai témájú dokumentumfilm, hanem olyan alkotás, amelyet antropológusok hoznak létre, hogy egy mélyebb, antropológiai betekintést nyújtsanak az adott témába. Ez a nagyon jól körülhatárolható műfaj eltér a realista dokumentumfilm és a televíziós újságírás fogalmi korlátaitól. A filmművészet egészéből, a játékfilmekből, a dokumentumfilmekből, az animációs és a kísérleti filmekből egyaránt merít konvenciókat és technikákat.

Ez az elgondolás egyelőre csak a tudományos-fantasztikus munkák szintjén létezik, közel sincs a megvalósuláshoz, de olyan ideál, amelyet érdemes felkutatni, a vizsgálódás tárgyaként meghatározni. A kötet célja, hogy ennek megvalósításához alapokat fektessen le az amerikai antropológia és film történeti összefüggéseinek kritikai feltárása által. Az ilyen elemzés alapján születnek meg azok a javaslatok, amelyekkel a fantázia egy része

valósággyá válhat. A szerző az etnográfiai film klasszikus műveit mint történetileg fontos alkotásokat nézi, de ezek kritikájából kiindulva felállítja azt a modellt, ahogyan az antropológusoknak filmet kell készíteniük. Kézenfekvő a kérdés, hogy miért szükséges egy ideálkép vagy modell az antropológiai filmek készítéséhez. Ruby azzal érvel, hogy az etnográfiai és dokumentumfilmek általában csak marginális kapcsolatban állnak az antropológiával, és ezek a filmes formák valójában akadályai az antropológiai film fejlődésének. Antropológiai filmen általában egzotikus népekről készült filmeket értenek, ezt támasztják alá a fesztiválok által bemutatásra kiválasztott filmek is.

A kötet bevezetőjének egyik fontos része az antropológiafilm-készítés elméleti kereteinek története, az elméleti irányzatok összefoglalása, illetve a néprajzi film – antropológiai filmezés (*ethnographic film*, *anthropological cinema* – ez utóbbi két kifejezést felváltva használja) fogalmainak meghatározása. Egyik kritikai észrevétele Karl Heider álláspontját veszi célba (Heider 1972), miszerint minden film az emberi viselkedés terméke, egyetlen film sem állhat önmagában, mivel az etnográfiai film elsődleges funkciója, hogy az írott etnográfiát kiegészítő audiovizuális segédanyagként szolgáljon. A kritika szerint ez az álláspont a filmet mint antropológiai kifejezőmódot bizonyosan alárendeltté teszi. Így az antropológusok abban érdekeltek, hogy a filmet kutatási eredményeik közvetítésére használják, míg az elemzéseknek az etnográfiai és dokumentumfilm konvencióin kívül kell olyan modellt keresniük, amely az antropológiát képiles közvetíti, és amelynek segítségével céljaiknak megfelelő filmformát lehet létrehozni.

Az 1970-es években már egyre inkább jellemző volt az objektivitásra való törekvés, de a szakma még mindig a hamis antropológiatudomány kontra film esztétikája törésvonal mentén oszlik meg. Amikor a pozitívizmus végleg túlhaladott lett, egyre többen kezdtek úgy tekinteni a dokumentarista realizmusra és a társadalomtudományi ismeretekre, mint két egymástól jól megkülönböztethető ismeretelméleti módszerre.

Az 1990-es évek egyik elméleti vonulata magának az antropológiai filmezés területének újra meghatározása. Ruby Faye Ginsburggel, Marcus Banksszel és David. MacDougallal ért egyet, miszerint a 20. század végén a néprajzi film végül is a komoly elméleti viták, valamint a film mint az antropológiai tudás közvetítőjének kritikai újraértékelése határára mozog.

A szerző az antropológiai film és az azzal kapcsolatos elméleti vizsgálódás célját abban határozza meg, hogy az etnográfiai film az antropológiai érdeklődés középpontjába, a tudományterület érdekkörébe kerüljön, a terület művelői az antropológiai elméleteknek kihívást jelentő és azokat megváltoztató etnográfiai filmelméletet és gyakorlatot dolgozzanak ki – vagyis egyrészt egy vizuális antropológia megalkotása, másrészt a néprajzi filmnek és a kultúraábrázolás más képi törekvéseinek határozott elválasztása. Az antropológiai filmek eddigi létezésének megkérdőjelezésével, valamint az etnográfiai film behatárolt megfogalmazásával a kötet ehhez kínál radikális kiindulási pontot. Mivel az etnográfiai filmhez populáris nézetek kapcsolódtak az idők folyamán, Ruby azt javasolja – nem is sorolva a műfajt az antropológiai tevékenységek közé –, hogy az antropológusok fogalmilag határolják el magukat tőle, és az eddig létrejött filmalkotásokat „antropológiainak szánt” filmeknek nevezzék.

Ezt az elméletét Ruby 1974 óta több tanulmányban kifejtette és továbbfejlesztette. Terminológiai javaslata, hogy az etnográfiai kifejezést azokra a filmekre használják, amelyek alkotója etnográfiai képzésben részesült, etnográfiai munka megalkotása a célja,

etnográfiai terepmunka-technikákat alkalmazott, és munkáját azok értékelik, akiknek kompetenciájuk van erre. Ezt, mivel meggyőződése, hogy a meghatározás az ábrázoló média fajtájától független, az írott és a képi etnográfiára is alkalmazhatónak tartja. Vagyis alapja lehet annak az elméletnek, amely az etnográfiai film mibenlétét meghatározza. Mivel az elképzelés szerint a képi megfogalmazásnak igazából csak közvetítői szerep jut, az a kérdés is felvetődik, hogy lenne-e befogadója a Ruby által elképzelt néprajzi filmnek.

A néprajzi filmezés története című részben a szerző felsorolja a néprajzi, antropológiai filmezés eddigi legismertebb alakjait, és rövid kritikai megjegyzéseket fűz munkájukhoz, alkotásaikhoz. Ilyenek Robert Flaherty filmjei, Margaret Mead és Gregory Bateson filmjegyzetei, John Marshall *The Hunters*, és Robert Gardner *Dead Birds* című filmjei, Timothy Asch munkái, Jean Rouch filmjei, Sol Worth és John Adair navahó filmes projektje, Asen Balikci, Gary Kildea, Michael O'Rourke, David és Judith MacDougall munkái, valamint a televíziós antropológiai sorozatok. Egyes alkotók munkásságát a kötet további fejezeteiben részletesen is kifejti.

Az etnográfiai terminus használatának tévedései és tévútjai alcímet viselő részben Ruby vitába száll Bill Nichols azon elképzeléseivel, melyek szerint az antropológia írás és szavak által uralt pozitivistá társadalomtudomány, s etnográfiai filmet elsősorban filmeseknek kell készíteniük és nem etnográfusoknak, elméleteket pedig kultúratudományokból és a szövegelemzés irodalmi modelljeiből lehet felállítani (Nichols 1992). Ruby meggyőződése ezzel szemben az, hogy az etnográfiai film jövőjének alapjai antropológiai elméletekben rejlenek, valamint abban, hogy a műfajt antropológiai képzésben részesült filmkészítők tartják kézben. Elsődleges cél az etnográfiai tartalom, nem a jó film. A kettő elválaszthatatlanságát hangsúlyozva nyilván sokan vannak, akik ebben nem értenek egyet a kötet szerzőjével, aki a továbbiakban azzal érvel, hogy ha az antropológiai irodalom olvasói általában elhanyagolhatónak tartják az antropológus írói képességeit, és inkább a tartalom megértésére törekednek, miért nem tudják ugyanezt megtenni az etnográfiai filmmel? Az írott és a képi közlés mód közötti alapvető különbségre itt nem tér ki a szerző, aki szerint az etnográfiai film túl komoly dolog ahhoz, hogy filmesekre bizzák. Talán csak egyetlen mozzanat lenne Ruby gondolatmenetét megfordítva arra a következtetésre jutni, hogy az etnográfiai film túlságosan képi műfaj ahhoz, hogy etnográfusokra bizzuk. A megoldás mégis inkább a két szakma együttműködésében rejlik.

A Kutatás kamerával című fejezetben a mozgófilm és az emberi viselkedés megörökítése kezdeteinek elemzéséből arra a következtetésre jut, hogy a film soha nem lesz a valóságnak az az objektív megörökítője, aminek a néprajzi filmezés úttörői remélték. Mint minden másfajta médium, a film is kulturálisan létrehozott eszköz arra, hogy megállapításokat formáljunk a világról. A következő fejezetekben Ruby a legismertebb amerikai néprajzi filmkészítők, Robert J. Flaherty, Robert Gardner és Timothy Asch munkáját vizsgálja. Ők behatóan tanulmányozták és gyakorolták az emberi viselkedés filmen való megjelenítését. A kamerát egyikük sem csupán a kutatás, hanem inkább a kifejezés eszközeként használta. Olyan embereket, embercsoportokat akartak bemutatni, akiknek élete és szokásai mind a filmkészítőknek, mind pedig a megcélzott közönségnek idegenek voltak. Ezek azok a törekvések, amelyek először eszünkbe jutnak, ha antropológiára és filmre gondolunk.

Flaherty hozzájárulását a film és antropológia vitájához jelentéktelennek tartják.

Munkáját a néprajzi filmezés elemzői Jean Rouch kivételével sokáig nem is értékelték. Mégis tagadhatatlan, hogy Flaherty kulcsfigurája a filmtörténetnek és a néprajzi filmezés történetének. Módszerével olyan alternatívát mutatott a hollywoodi filmezés ellenében, amelyben egyszerre akart közel kerülni a filmezett emberekhez és együttműködni velük, valamint felépíteni egy dramaturgiailag is izgalmas filmtörténetet, egybeszöve a szereplőknek saját magukról alkotott képével.

Gardner napjainkban talán a világ legismertebb néprajzifilm-készítője. Ruby ezért is tartja fontosnak munkássága kritikai elemzését, mindjárt megállapítva, hogy Gardner munkáit problematikusnak tartja. Véleményét nem személyes támadásnak szánja, hanem egy, a néprajzi filmezés területén régen hiányzó kritikai elemzésnek. Ruby meggyőződése, hogy Gardner az 1950–1960-as években jelentősen hozzájárult az antropológiai filmezés egészéhez. A *Dead Birds* (Halott madarak, 1964) című film óta azonban eltávolodott a kulturális antropológia elméleti kérdéseitől. Ez két okra vezethető vissza: 1. Gardner függősége egy idejtmúlt, nem helytálló elméleti elképzelésen alapszik, amely szerint az antropológia feladata az autentikus primitív kultúra utolsó emlékeinek megmentése; 2. filmjei készítésekor nem tudta hasznosítani a néprajzi terepmunka során megszerzett antropológiai ismereteket. Filmművészi képességeit is kétségbe vonja azzal, hogy morálisan és politikailag kétesnek tartja filmművészetének esztétikai alapjait. Ruby szerint Gardner maga sem érdekelt filmjeinek antropológiai megvitatásában, illetve magában a néprajzi filmezésben.

Ruby az etnográfiai vagy az antropológiai kategóriákban való tárgyalás helyett úgy értékeli Gardner filmjeit, mint egy romantikus filmművész alkotásait, aki szerint az „egzotikus másik” esélyt ad neki, hogy felfedje saját válaszait olyan emberi kérdésekre, mint a halál (*Forest of Bliss*, A boldogság erdeje 1985) vagy a nők szerepe a társadalomban (*Rivers of Sand*, Homokfolyamok, 1974). Mivel egyeseket vonz Gardner „művészi látomása”, néhány antropológus néprajzilag is jelentősnek tartja filmjeit. Munkássága azt képviseli, amit sokan tartanak az antropológiai film feladatának – művészileg elfogadható filmek készítése egzotikus népekről. Egyes filmes eszközök, mint például a montázs és a narratív kreatív használatát *Dead Birds* című filmjében azonban Ruby sem tagadja.

Timothy Asch harminc éven keresztül antropológusokkal készített filmeket, a legtöbbet a janomamö indiánok között Napoleon Chagnonnal. Elsődleges célja volt, hogy egyetemi hallgatóknak antropológiai oktatófilmeket és kutatóknak hozzáférhető kutatási anyagokat készítsen. Ehhez felfedte az együttműködés lehetőségét filmes és antropológus között. Megfigyelő módszert használt, didaktikus antropológiai interpretációval kombinálva. Filmesztétikai szempontból is a tudományos filmek magyarázó, animációs módszerei jellemezték munkáit. Ruby két, a janomamö indiánok között készített filmjét, a *The Feast* (Az ünnep, 1970) és az *Ax Fight* (Fejszeharc, 1971) címűt elemzi az 1993-ban Asch-sel készített interjúk alapján. A kötet ezen fejezetének lényegét a szerző abban látja, hogy Asch saját munkájáról beszél, filmjeinek saját olvasatát adja úgy, ahogyan még soha az általa írt publikációkban, és a Rubynak adott interjúban kritikailag értékeli nézeteit. A szerző ezt a fejezetet elküldte Asch munkatársának, Napoleon Chagnonnak is, akivel minden janomamö filmben együtt dolgozott. Értékeli, hogy Asch nem követte az épp divatos filmes stílust, és a szinkronhangot antropológiai kommentárral helyettesítette.

Az antropológiai, néprajzi film meghatározása, elméleti kereteinek ismertetése és

kiemelkedő alakjainak, történetének felvázolása után könyvének további fejezeteiben Ruby olyan elméleti kérdéseket vet fel, amelyek több évtizede foglalkoztatják. Ezek közül néhány korábban már különböző publikációiban megjelent.

A képalkotás etikáját taglaló rész az elmúlt évtizedek egyik állandó vitatémájához kapcsolódik. A fotó objektivitásának megkérdőjelezésével kezdődött. A fejezet kitér a professzionális képalkotó etikai kötelezettségeire, szövegösszefüggésbe helyezi azokat az etikai kérdéseket, amelyek a néprajzi filmek gyártása közben felmerülnek azáltal, hogy fontos erkölcsi kérdéseket tárgyal a „másikról”, a másik emberről alkotott kép létrehozásával kapcsolatban. Amikor a művészetek, a társadalomtudományok és a szórakoztatás különböző műfajai realiztikus képet kívánnak alkotni az egyes embercsoportokról, a saját társadalmunkról, az embert állítják középpontba mint az ábrázolás alanyát. A szerző megfogalmazása szerint az embert „használják” a különböző médiák és azok válfajai, így az antropológiai film is, egy általuk valóságosnak tartott kép megalkotására. A néprajzi film etikáját tárgyalva Ruby egyik kulcskérdése, hogy miként hozható egyensúlyba a közönség joga a tájékozódáshoz az egyén személyes jogainak megtartásával. Következtetése szerint a film realitásának illúziója azért veszélyes, mert a képalkotó ipar képviselőinek és ellenőrzőinek túlságosan nagy hatalmat ad. A felelősségteljes képalkotáshoz – legyen az művészi, újságírói vagy társadalomtudományi dokumentáció – az eddiginél reflektívabb és reflexívabb módszerek kellene, amelyek minél több szemszögből mutatják be tárgyakat, és lerombolják a mozgóképkészítés technikájának misztériumát.

A kötet *A filmkészítő a középpontban – reflexivitás, antropológia, film* című fejezete a szerző már korábban megjelent tanulmánya. Az utóbbi évtizedek egyik legtöbbször tárgyalt vizuális antropológiai témáját, a reflexivitás, az antropológia és a film közötti összefüggéseket elemzi (Ruby 1980). Korábbi megállapításait még mindig helyénvalónak találja, mivel az antropológiai filmezés csekély mértékben mozdult el egy reflexívabb antropológiai közlésmód felé. Az előző fejezet már utalt a reflexivitásra, az antropológiai filmekben már szinte kánonként alkalmazott visszatükrözésre, a filmkészítő és a filmezettek közötti párbeszéd ábrázolására, megjelenítésére a filmben. Ruby szerint ha az antropológiát a reflexivitás szemszögéből nézzük, akkor a film különös szerepet játszik az antropológiai kommunikációban. Az antropológiai film visszatükrözésre való törekvését elsősorban azok támadják, akik posztmodern antropológiai filmezéssel hozzák kapcsolatba, olyan filmekkel, mint például az ázsiai származású, Amerikában élő Trinh T. Minh-ha filmjei, aki szintén radikális, Ruby elképzeléseivel azonban gyökeresen ellentétes megoldásokat keres a néprajzi filmezést eddig jellemző formáktól, stílusoktól és ábrázolási módoktól való teljes elszakadásra (Minh-ha: *Reassamblage*, 1982).

Ruby a reflexivitás egyetlen aspektusára összpontosít. Az antropológiai munka szempontjából reflexívnek lenni annyi, mint ragaszkodni ahhoz, hogy az antropológusok szisztematikusan hozzák nyilvánosságra módszereiket és saját jelenlétüket a filmben vagy akár az írott antropológiai művekben mint az adatgyűjtés eszközt, valamint folyamatosan reflektáljanak arra, hogy munkájuk közlésének médiuma, módszere hogyan befolyásolja az olvasót vagy a nézőt az alkotás jelentésének felfogásában, felépítésében. A téma kapcsán olyan filmes példákra hivatkozik, mint Jean Rouch: *Chronique d'un été* (Egy nyár krónikája, 1961), Mike Rubbo: *Waiting for Fidel* (Fidelre várva, 1973) vagy Dziga Vertov: *Cselovek sz kinoapparatom* (Ember a felvevőgéppel, 1928) című filmje.

Ruby önálló fejezetet szentel a néprajzi filmek fogadtatásának. Az 1980-as évek óta

egyre többen foglalkoznak a befogadás problémájával, vagyis azzal, milyen szerepe lehet a néző életkorának, nemének, etnikai hovatartozásának a film befogadásában, és hogyan hatnak vissza mindezek a filmre. A szerző-szöveg-olvasó összefüggése az irodalomkritikusokat már régen foglalkoztatja, az antropológusok csak viszonylag rövid ideje, két-három évtizede figyeltek föl erre. A jelentésalkotás Ruby szerint egyértelműen kultúrafüggő. A befogadók körében végzett kutatással azonban csak kevesen foglalkoznak, így a legtöbb ilyen elmélet egy elképzelt, idealizált nézővel dolgozik.

Ruby Sol Worth és Larry Gross befogadásmodelljét alkalmazva (Worth–Gross 1977) arra a következtetésre jut, hogy a filmkészítő szándékai és az, ahogyan a „filmszöveget” felépíti, fontosak ugyan, de végül a film jelentését a befogadás feltételei és a néző határozzák meg.

Külön figyelmet szentel a televíziós néprajzi filmeknek. A televíziós produkciók túlságosan leegyszerűsített jelentést akarnak a néző elé tárni. Az antropológusoknak épp a képi kommunikáció összetettségét kell vizsgálandó kérdésként megcélozniuk. A néprajzi filmeknek, amennyiben antropológusok és nem professzionális filmkészítők akarnak lenni, vizsgálniuk kell a filmjeik fogadtatását is.

Az antropológiai jellegű filmzés felé: néhány következtetés és a lehetséges jövő című fejezet Ruby hasonló című 1971-es cikkét (Ruby 1971) viszi tovább. Harminc évvel ezelőtti írását egyrészt saját idejében avantgárdként értékeli, másrészt úgy látja, ugyanazon elképzelések csiszolása, finomítása foglalkoztatta az elmúlt évtizedekben is.

Kiindulópontja, amihez a kötet végén vissza is tér: a néprajzi filmkészítés azon antropológusok feladata kell hogy legyen, akiket érdekel a képi etnográfia megalkotása. Ez viszonylag egyszerűnek tűnik, de az antropológusoknak el kell határolódnium a dokumentum és a néprajzi filmkészítés jelenlegi irányától, és azoktól az elképzelésektől, amelyek életben tartották annak módszereit – vagyis azt, hogy a film egyrészt hasznos oktatási anyag lehet, másrészt pedig nagyszámú közönséget képes vonzani.

Ruby szerint a filmeknek fel kell tárniuk a készítőik azon szándékát, hogy határozottan el akarnak térni az elvárásoktól. Példaként Jean Luc Godard-t hozza fel, aki radikálisan el tudott térni filmes elődeitől. Ehhez a radikális lépéshez az kell, hogy a viselkedést a kultúra egyik megtestesüléseként fogjuk fel, és így az képivé tehető. Ezzel együtt a módszereket és az elméleti kiindulópontokat is világossá kell tenni.

A kötet utolsó fejezetében Ruby ehhez szándékozik két lehetséges megközelítési módot feltárni. Az egyik a kultúra „performance”-ként való felfogása, a másik a filmrealizmus „trompe l’oeil” formájának megalkotása. Az utak megtalálásának hogyanja helyett inkább arra keresi a választ, miért szükséges ezeket a módszereket megtalálni. Ehhez filmes kódokra és konvenciókra van szükség, hogy a film látható realizmusát kontextusba helyezzük, és hogy a közönség a képet mint antropológiai kifejezést értse meg. Erre legjobb példaként Timothy Asch *Ax Fight* (Fejszeharc 1971) című, nemcsak hagyományos mozgóképi eszközökkel, hanem animációval, feliratok formájában megjelenő tudományos magyarázatokkal is dolgozó filmjét említi. A reflexivitás eszközével a közönség tudatában lehet annak, hogy csupán filmet néz.

Ruby szerint ha az antropológusok a terepmunkájukról és a vizsgált embercsoportról reflexív módon készítenének filmet – olyat, amelyben a néző a sokszínűség filmes illúzióját élvezheti anélkül, hogy azt sugallná: a valóságot látja –, akkor megszületne az általa elképzelt ideális antropológiai film. Ezzel visszatér kötete bevezető gondolatához,

miszerint az antropológiai film nem egy antropológiai témáról szóló film, hanem antropológusok által készített film, amely antropológiai betekintést közvetít.

A szerző következtetése szerint a néprajzfilm-készítőknek az írott antropológiához hasonló kritikai elvárások tárára kellene összeállítaniuk. A hagyományos filmművészeti megfogalmazás és a szórakoztatás vágya elhomályosíthatja az eredeti célt, vagyis a téma antropológiai ábrázolását. A tanulmánykötet a kutatók új generációját ösztönzi arra, hogy a kezdetek hibáin túllépve a film és az etnográfia szolgálatába állítsák a vizuális média hatalmas erőit.

Figyelembe véve az eddig a témakörben elkészült kiemelkedő és kevésbé sikerült alkotásokat, Ruby elhivatottan érvel amellett, hogy a filmet mint az antropológiai tudás és az emberi tapasztalás ábrázolásának eszközét az antropológia szolgálatába kell állítani. Megállapítása szerint itt az idő, hogy az önjelölt néprajzfilm-készítők munkája helyett újraértékeljük a film és az etnográfia kapcsolatát, oly módon, hogy a „jó antropológia” a filmes értékek elé kerüljön.

Összefoglalásként a *Picturing Culture* című tanulmánykötet szerzője megállapítja: a vizsgálat elsődleges tárgya nem a *hogyan*, hanem a *miért* készítsünk etnográfiai filmet kérdése kell hogy legyen. E kérdést egyelőre Jay Ruby sem kísérel meg megválaszolni. Az eddigi, immár több mint százéves néprajzi filmes hagyományoktól gyökeresen eltérő módszerek kidolgozására valószínűleg még várni kell.

IRODALOM

HEIDER, KARL

1972 *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

NICHOLS, BILL

1992 *The Ethnographer's Tale*. In *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions – Proceeding from NAFA II*. Peter I. Crawford – Jank K. Simonsen, eds. 43–77. Aarhus: Intervention Press.

RUBY, JAY

1971 *Towards an Anthropological Cinema*. *Film Comment* 7(1):35–40.

1980 *Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film*. *Semiotica* 3(1–2): 153–179.

WORTH, SOL – GROSS, LARRY

1977 *Szimbolikus stratégiák*. In *Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség*. Horányi Özséb, szerk. 37–49. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.