

A fotóantropológia és az antropológiai fotó lehetőségei a „digitális képi forradalom” korában

A technika fejlődése többször jelentősen átformálta a tudományos és közgondolkodást. Ez közhely. A kvalitatív szemléletet előnyben részesítő tudományágak azonban sok esetben ezt a megállapítást – jóllehet maguk is több esetben tevékenyen hozzájárultak megfogalmazásához – csupán a múltra szeretik vonatkoztatni, jelenüket pedig megpróbálják megvédeni a szóban forgó hatásoktól. Ebből a szempontból az olyan terepfüggő tudományok, mint az antropológia, kiszolgáltatottabb helyzetben vannak, hiszen művelőik a „tudománycsinálás” napi gyakorlatában szembesülnek ezekkel a kérdésekkel, aminek a legtöbb esetben egy ambivalens viszony – tán használlak, ámde nem szeretlek – az eredménye. Mint a kutatómódszertan kérdéseiben általában, úgy itt is az egyik legnagyobb probléma az, hogy a kutatáshoz, az elemzéshez és a prezentációhoz használt technikai eszközök – akár szeretjük, azokat, akár nem – többé-kevésbé, de leginkább alapvetően meghatározzák magát a kutatást, azt, ahogyan a problémáról gondolkodunk. Így előbb-utóbb szükségszerűvé válik, hogy a problémáról való gondolkodás maga váljon a gondolkodás tárgyává, s az elért eredmények beépüljenek a kutatás elméletébe, módszertanába. Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a terepmunka eszközhasználatával kapcsolatban, a digitális fényképezés és a multi-, illetve hipermedia alkalmazása apropóján néhány elméleti kérdést megfogalmazzon. Legfőképp arra keresi a választ, hogy a hipermedia alkalmazásával feltárható-e a kultúra, és ha igen, milyen mértékben?

A technika fejlődése többször jelentősen átformálta a tudományos és közgondolkodást. Ez közhely. A kvalitatív szemléletet előnyben részesítő tudományágak azonban sok esetben ezt a megállapítást – jóllehet maguk is több esetben tevékenyen hozzájárultak megfogalmazásához – csupán a múltra szeretik vonatkoztatni, jelenüket pedig megpróbálják megvédeni a szóban forgó hatásoktól. Ebből a szempontból az olyan terepfüggő tudományok, mint az antropológia, kiszolgáltatottabb helyzetben vannak, hiszen művelőik a „tudománycsinálás” napi gyakorlatában szembesülnek ezekkel a kérdésekkel, aminek a legtöbb esetben egy ambivalens – tán használlak, ámde nem szeretlek – viszony az eredménye. Mint a kutatómódszertan kérdéseiben általában, itt is az az egyik legnagyobb probléma, hogy a kutatáshoz, az elemzéshez és a prezentációhoz használt technikai eszközök – akár szeretjük őket, akár nem – többé-kevésbé, de leginkább alapvetően meghatározzák magát a kutatást, azt ahogyan a problémáról gondolkodunk. Így előbb-utóbb szükségszerűvé válik, hogy a problémáról való gondolkodás maga

váljon a gondolkodás tárgyává, s az elért eredmények beépüljenek a kutatás elméletébe, módszertanába. Ám tulajdonképpen ez is közhely.

A tudománnyal, főképp a módszertanával kapcsolatos közhelyek sokszor nyugtalanító problémákat rejtenek. Jay Ruby 1973-ban – amikor a fényképezőgép már régen magától értetődő része volt az antropológusok eszköztárának, s a magukat antropológusoknak nevezők ugyanilyen természetességgel tartották a képkészítést antropológiai tevékenységnek, tehát a fényképek és a készítésükre irányuló tevékenység antropológiai státusáról beszélni legalábbis közhelyszámba ment – az *Ethnographic Film Newsletter*-ben írt cikket arról, hogy miért is készítenek állóképeket az antropológusok. Mint írja: „[...] amennyiben a képkészítés antropológiai tevékenység, elég ésszerűnek látszik azt feltételeznünk, hogy fellelhető az antropológiai képkészítés tudományosan igazolható voltát bizonyító szakirodalom. Más szóval, ha az antropológusok időt, pénzt és energiát fektetnek képek készítésébe, ezt azért kell tenniük, mert e médium egyedülálló minősége megteremti számukra annak lehetőségét, hogy rögzítsék, elemezzék és bemutassák a kultúra olyan vizuális megjelenési formáit, melyek másképp megfoghatatlanok, illetve ezen a módon ragadhatók meg legjobban. Azonban a dolog nyilvánvalóan nem így áll” – jegyzi meg Ruby (1973:12).¹

Ruby kérdése a vizuális antropológia lényegére vonatkozik. Mára e tudományág – amennyiben annak tekintjük, s nem csupán a terepmunka egyik módszerének – megtette a szükséges lépéseket saját diszciplináris léte szakirodalmi bázisának megteremtése érdekében, ám ez semmi okot nem ad a megnyugvásra, hiszen e lépések iránya szétartó, s „[...] hiányzik egy általánosan elfogadott, mindent átfogó elmélet, nincs a vizualitásnak, a képi kommunikációnak antropológiája” (Ruby 2004a:9).

Ez a gyakorlatban számos nehézség forrása, a vizuális antropológia meghatározásától egészen a terepen használt módszerek és eszközök tudatos alkalmazásának kérdéséig. Természetesen jelen tanulmánnyal nem az a célom, hogy ezt az úrt pótoljam, mindössze arra teszek kísérletet, hogy az utóbbi kérdéskörben, tehát a terepmunka eszközhasználatával – a kutatás során magától értetődő természetességgel használt eszközöknek az elméletre gyakorolt hatásával – kapcsolatban, a digitális fényképezés és a multi-, illetve hipermédia alkalmazása apropóján a számos lehetségesből néhány elméleti kérdéssel foglalkozzak. Tanulmányomban tehát nem általában a fotográfia antropológiai alkalmazásáról és problémáiról szeretnék írni, hanem kimondottan a digitális fényképezésről, és arról is egy sajátos összefüggésben.² Ehhez azonban mindenképpen az antropológiai fotó általános problematikáján keresztül vezet az út, ám ennek kérdéseivel csupán annyit szeretnék foglalkozni, amennyi a digitális fényképezés általam választott perspektívájából belátható.

A fényképezés, hasonlóan a Ruby tanulmányában leírtakhoz, nálunk is általános gyakorlat. Vannak elismert etnofotósaink, -filmeseink, -filmfesztiválunk, a szakirányú képzési programoknak többé-kevésbé része a fotográfia elmélete és gyakorlata. Számos – és egyre több – alapvető fontosságú művel gyarapodik a terület hazai szakirodalma is. Az antropológiai – illetve a tudományág sajátos hazai fejlődését is figyelembe véve általánosabban az etnográfiai vagy kultúrákutatóval kapcsolatos – fotográfálás alapvető dilemmáit számos esetben megfogalmazta Kunt Ernő (1995), alapvető szövegek láttak napvilágot Fejős Zoltán tollából (1999; 2004), és Kürti László (1999) – nálunk nem iga-

zán elérhető – munkáiban is rendre visszatér ez a problémakör. Egyre több hasonló tematikájú, kísérletként is értékelhető kiállítást rendeztek. Ám az elmélet és a gyakorlat – csakúgy, mint művelőik – kevéssé van összhangban.

A digitális fényképezést módszertani, elméleti szempontból nem igazán kezeljük önálló kérdésként.³ Leginkább a vizuális adatfelvétel vagy a jegyzetelés roppant gazdaságos módszereként vált és válik egyre népszerűbbé a terepen kutatók körében. Megfelelő körülmények közt egyszerűen fölváltja a „hagyományos”, „analóg” vagy „filmes” fényképezőgépet, s ez a váltás nagyon gyakorlatias megfontolásokon alapszik, hiszen a digitális apparátus könnyebb, kisebb, gyorsabb és hosszú távon mindenképpen olcsóbb is, mint a filmes. A váltás mellett természetesen tudományközeli érvek is felsorakoztathatók, hiszen – megfelelő hardveres és szoftveres infrastruktúrát feltételezve – a képek röviddel készítésük után visszanezethetők, adatolhatók, szükség esetén adott esetben meg is ismételhetők, s így a tereptapasztalatból a lehető legkevesebb részlet tűnik el örökre a feledés homályában. Az elkészült képek gyorsan elemezhetők, s tanulságaik rögtön visszaforgathatók a kutatás menetébe. A képek rögtön megmutathatók azoknak is, akiről készültek, s így további narrációk kiváltói lehetnek. A digitális technika – s itt tágíthatjuk a kört a hangrögzítésen keresztül a szöveges feljegyzések készítéséig – terepmunka során történő alkalmazásával szemben leginkább a megfelelő infrastruktúra hiányát, legfőképpen a gépek működéséhez szükséges elektromos energia utánpótlásának megoldhatatlanságát, illetve a gépek környezeti hatásokkal, elsősorban mechanikai megpróbáltatásokkal kapcsolatos érzékenységét szokás felhozni.⁴ Ezek valós problémák, s tényleg leszűkítik az eszközök alkalmazási területét, azonban – mivel technológiai típusú gondok – a folyamatos fejlesztéseknek köszönhetően előbb-utóbb megoldódnak.

A multi-, illetve hipermédia antropológiai alkalmazása nálunk még meglehetősen gyermekcipőben jár, bár a technológia viszonylagos újdonsága és popularitása miatt módszertani jelentőségét nemzetközi viszonylatban is csak az 1990-es évtized végén kezdték felfedezni, s napjainkban került a módszertani és elméleti könyvek fejezeteinek sorába.⁵ A hipermédia a vizuális antropológia legtöbb forgalomban lévő és elfogadott definíciójában valamilyen módon helyet kapott. A különböző – elsősorban vizuális – antropológiai projektek, oktatási intézmények (például egyetemi tanszékek kurzusleírásai), kutatóintézetek kínálatát figyelve kirajzolódik három karakteres irány. Kronológiai és gyakorisági sorrendben elsőként mindenképpen a multimédia kulturális produktumként történő vizsgálatát kell említenünk. Ekképp a hipermédia mint a kultúra reprezentációja és a tudásátadás sajátos módszere az antropológiai kutatás tárgya. Legalább ennyire gyakori a második markáns irányvonal, a hipermédia prezentációs, illetve pedagógiai célú alkalmazása. Legfőbb előnyeként értékeli egyfelől azt, hogy használatával a terepen szerzett tapasztalat nem redukálódik egyetlen csatornára, a szövegre, hanem álló- és mozgóképpel, valamint hanganyagokkal, sokkal komplexebb módon teszi lehetővé az adott jelenség, kultúra bemutatását. Másfelől a hipertextualitás segítségével a felhasználót sokkal aktívabban lehet bevonni a megismerési folyamatba, mivel lehetőséget kap arra, hogy egy, a multimédiát létrehozó kutatóétól bizonyos – nyilvánvalóan a kutató által meghatározott – mértékben eltérő útvonalon járja be a prezentációban közölt anyagot (lásd Anderson 1999). Ennek alapján számos intézményben kapnak az

antropológushallgatók átfogó és többé-kevésbé alapos képzést arról, hogy miként kell egy multimédiás prezentációt vagy internetes honlapot technikailag létrehozni és megfelelő módon strukturálni. Annak, hogy a multimédia igen lassan válik a kutatás tárgyából annak módszerévé, eszközévé, egyik oka minden bizonnyal az – mint erre többen is rámutatnak –, hogy míg a fényképezés széles körben (így az antropológusok közt is) elterjedt tevékenység, része a mindennapi életnek, technikája leegyszerűsödött, s a jó, terepmunka szempontjából is értékelhető minőségű kép elkészítéséhez szükséges tudás nagyon könnyen elsajátítható s nagyrészt alkalmazható a digitális képkészítés során is, addig a multimédia-fejlesztés speciális tudást, jelentős gyakorlatot, időbeli és anyagi ráfordítást igényel. Másik lényeges hátránya a nyomtatott szöveghez képest az, hogy hordozhatósága behatárolt, használata olykor jelentős technikai apparátust igényel.

Első olvasásra joggal tűnhet úgy, hogy mindkét esetben – de főképp a digitális fényképezésről szólva – alapvetően partikuláris kérdésekről van szó. A harmadik felvetés azonban, mellyel csupán néhány esetben találkoztam, a vizuális antropológia lényege felől közelíti meg a problémát, s arra kérdez rá, hogy miként szervezheti a hipermédia – s ezzel összefüggésben a képrögzítés digitális módszere – magát a terepkutatást, azt a módot, ahogy az interpretáló antropológus a másikat, az idegent megismeri, ahogyan létrehozza róla saját történetét (Ruby 2004b:80). Nem csupán arról van tehát szó, hogy – mint például Anderson (1999) kifejti – ha például pedagógiai megfontolásból, vagy a támogató kormányzserv elvárásainak megfelelően egy kutatást hipermediális formában akarunk publikálni, akkor ez instrumentális értelemben eleve meghatározza a terepmunkát, hiszen egymással szoros, nem csupán logikai, de technikai értelemben is összefüggő hang-, valamint álló- és mozgóképanyagot kell rögzítenünk. Sokkal inkább arról van szó, hogy a hipermédia alkalmazásával feltárható-e, mondható-e valami lényegi a kultúráról, amelynek feltárására, elmondására ez a kizárólagos vagy legalábbis a legjobb eszköz.

Tanulmányomban ezt a kérdést szeretném röviden körüljárni. Minthogy a vizuális antropológia lényegéről van szó, a kérdést annak gyökereihez visszatérve Margaret Mead és Gregory Bateson minden kritikával együtt elismerten korszakos műve, a *Balinese character – a photographic analysis* (Bali jellem – egy fotografikus elemzés) vizsgálatán keresztül szeretném megközelíteni. Ennek azonfelül, hogy a vizuális antropológia alapműveként tartjuk számon, két oka van. Először az, hogy benne nagyon tisztán kivehetők a fotografiai analízis – tehát az antropológiai fényképezés lényegét jelentő kutatói értelmező képkészítés és -kezelés – alapvonalai. Másodszer pedig az, hogy a Mead és Bateson által e könyvben kijelölt út rövid időn belül gyakorlatilag elnéptelenedett, s a módszerben, szemléletben rejlő lehetőségek kihasználatlanul maradtak.

Bár mind Bateson, mind Mead vissza akart térni az általuk vizsgált térségbe, s ezt külön-külön meg is tették, ám ezt a típusú kutatást már nem folytatták. Bateson viszonylag hamar elvesztette érdeklődését a további kutatással kapcsolatban. Mead 1951-ben Frances Cooke MacGregor közreműködésével egy másik könyvet is összeállított a bali anyagból, *Growth and culture: a photographic study of Balinese childhood* (Növekedés és kultúra: a bali gyermekkor fotografikus vizsgálata) címmel. Módszere hasonlított a *Balinese character*-ben kipróbálthoz, ám e hasonló terjedelmű könyv nagyjából fele-

annyi képet tartalmazott. Mead később is folytatott fotografiai analízisre épülő kutatásokat, illetve részt vett ilyenekben, ezekben azonban még kevesebb és hivatásos – leginkább dokumentarista stílusban dolgozó – fotográfusok által készített képeket használt,⁶ érdeklődése pedig inkább a film felé fordult, s ez meghatározó volt a vizuális antropológia további fejlődését illetően.

A *Balinese character* felvetéseinek sorsa azonban nem ekkor, az 1960-as években dőlt el, hanem jóval hamarabb, talán a Columbia Egyetemen. Ha a vizuális antropológia eredetét keressük, akkor itt találhatjuk meg, a kulcsfigura pedig alighanem Boas,⁷ aki 1888-ban publikálta első szövegét a kwakiutl indiánok közt a tánc és a kultúra összefüggéseiről folytatott kutatásairól, s ez az érdeklődés egész életét végigkísérte. A táncot nem az individuum, hanem a közösség felől közelítette meg. A kutatás fontosságát, értelmét utolsó publikált írásában világította meg. Mint írja: „[...] az előbbiekből látható, hogy a kwakiutl élet minden eseményét ének és tánc kíséri, s így ezek lényegi részét képezik kultúrájuknak. Az ének és a tánc itt elválaszthatatlanok. Jóllehet vannak képzett előadók, az éneklésben és a táncban való részvétel mégis mindenki számára kötelező, így az a különbségtétel, melyet előadók és hallgatóság közt saját, modern társadalmunkban megtalálunk, az olyan primitív társadalmakban, melyek a kwakiutl indiánokéhoz hasonlóak, nem fordul elő.” (Idézi Ruby 1980:9.) Boas azonban nem csupán a tánc, hanem a közösség összes testtechnikája, a mindennapi mozgás és a



kultúra összefüggéseit vizsgálta. Miközben úgy tekintett a táncra, mint a táncos emocionális és esztétikai önkifejezésére, mégsem a tánc individuális karakterére, hanem sokkal inkább társadalmi beágyazottságára figyelt, s a táncot a kultúra kifejeződésének tartotta. A tánc szerinte éppen úgy, mint a mindennapi jövés-menés és az úgynevezett motorikus mozgások, arra szolgál, hogy jelezze az individuum kulturális identitását, s mint ilyen alávethető az etnográfiai leírásnak és analízisnek. Ehhez azonban megfelelő eszközöket kellett találni, s ez vezette el Boast a filmhez. Állóképeket gyakorlatilag kutatásai során mindig készített, ám mozgófilm kamerát először utolsó terepmunkájára, 1930-ban vitt magával. Ekkor hetvenesztendős volt. Kwakiutl táncokat filmezett, s a képi rögzítéssel párhuzamosan hangfelvételt is készített. A kamerát maga kezelte. A filmeknek később kalandos történetük lett, amibe nincs értelme részletesen belemenni; az egész eseménysorból azonban két momentumot szeretnék kiemelni. Egyfelől Ruby (1980) egyértelműen kimutatta, hogy Boas felvételei a mozgás tanulmányozásának céljával készültek, s feltételezi, hogy célja egy, a mozgás leírására szolgáló módszer kifejlesztése volt, aminek alapját az akkor nagyon friss, Lábán-féle táncjelírásnak⁸ a táncon túli, a mozgás teljes spektrumára való kiterjesztése jelentette volna. Másfelől fontos, hogy a tánc megértésében Boas nem kizárólag a filmre akart hagyatkozni. A filmfelvételt hangrögzítés kísérte, ám ez nem hangosfilmet eredményezett, hiszen technikai okokból a kép és a hang igazából sosem került szinkrónba. A hangrögzítés értelme az információcsatornák többszörözése volt, ahogyan ezt a célt szolgálták az állóképek, a szöveges jegyzetek és vázlatrajzok, illetve az is, hogy Boas megkérte asszisztensét, hogy tanulja meg a táncokat.

1938. március 29-én, a terepről Mead levelet írt Boasnak, melyben visszaemlékezett kettejük egy korábbi beszélgetésére. Ebben Mead megjegyezte, hogy Balira fog menni, mire Boas azt válaszolta: „Ha én Balira mennék, a testtechnikákat tanulmányoznám.” (Idézi Ruby 1980:9.)⁹ Jóllehet Mead Boas tanítványa volt, ezenkívül nincs több konkrét utalás egyikük részéről sem arra nézve, hogy Boas milyen hatással volt Mead bali kutatásaira. Mead azonban a *Balinese character* bevezetőjében, illetve későbbi írásaiban is kifejti, hogy eleve azzal a szándékkal készültek Balira, hogy a testtechnikákat tanulmányozzák, s a kutatás során kiemelt szerepet juttassanak a kamerának.

Mind Boas, mind Mead munkájában többféle értelemben is jelentős szerepet játszott a technika. Az első antropológiai filmes kísérletek a 19–20. század fordulóján zajlottak, ám ekkor az apparátus mérete és kezelésének nehézsége olykor még leküzdhetetlen akadályokat gördített a kutatók elé. 1923-ban azonban a Kodak jóvoltából megjelent a piacon a 16 milliméteres film, mellyel a filmkészítés – legalábbis a forgalmazó állítása szerint – olyan egyszerűvé vált, mint a fényképezés a browni fényképezőgéppel. Bár a hivatásos filmesek lenézték, és minőségen alulinak tartották a 16 milliméteres filmet, a terepmunka körülményeit figyelembe véve sokkal használhatóbbnak bizonyult, mint a professzionális 36 milliméteres film. A fényképezés tekintetében hasonló volt a helyzet. A Leica géptípus és film megjelenése forradalmasította a műtermen kívüli fotográfiát. A gépek kisebbek, gyorsabbak, könnyen kezelhetők lettek, s ezáltal a fotográfusok gyorsabban tudták követni az eseményeket. A változások egyik hatása kétségkívül a fotóriporter munka lehetőségeinek és értékének megnövekedése volt. A fotóriporter nem csupán protokollképeket készíthetett, hanem az események sűrűjébe lépve képi narrációkat

állíthatott elő. A munka ütemének felgyorsulása, a közeledés az eseményekhez növelte és közvetíthetővé tette az „ottlét” élményét és – sajátos hitelt adva – a képek dokumentumértékébe, valóságosságába vetett hitet is. Az események követésének gyorsaságát azután a filmek érzékenységének növelése és az automatikus filmtovábbító berendezések megjelenése tovább növelte. Az egyre szaporodó képes sajtótermékek kedvelt műfajává vált a minimális szöveggel kísért, önmagáért beszélő képek sorozatából álló képriport. Az egyre nagyobb mennyiségű és újfajta képi látásmódot közvetítő képek pedig visszahatottak a képek társadalmi használatára is. Az, hogy Boas és Bateson kamerát vett a kezébe, s elkészült a bali karakter fotográfiai elemzése, jelentős mértékben annak köszönhető, hogy rendelkezésre állt és inspirálóan volt jelen az a technika, amellyel mindez megvalósítható volt.

Boas és Mead tehát hasonló elméleti megfontolásokkal és technikai eszközökkel hasonló jelenségeket kutatott. Boasnál nem volt probléma az elmélet és az eszköztár összehangolása, ám a *Balinese character* egyik alapvető problémája éppen az, hogy az elmélet, pontosabban a kutatás tárgya és a gyakorlat, a kutatáshoz használni kívánt módszerek nem illenek össze. Erről tulajdonképpen maga Bateson számol be a képekhez írt előzetes megjegyzéseiben. Mint írja, minden tudományos kutatás része a felvett adatok közti válogatás, szelekció, ám ők a dolog természetéből következően egy sajátos – és gyakorlatilag maguk okozta – válogatási kényszer áldozataivá váltak: „[...] arra voltunk kényszerítve, hogy nagyon takarékosan bánjunk a filmes nyersanyaggal, s így a bemutatás jövőbeli nehézségeit figyelmen kívül hagyva, azt terveztük, hogy az álló- és a mozgóképek együtt alkotják majd a viselkedéssel kapcsolatos felvételeink anyagát. Ebből következően a mozgófilmet fenntartottuk a mozgalmasabb és érdekesebb pillanatokra, míg a lassabb, kevésbé szignifikáns viselkedéseket állóképen rögzítettük.” (Bateson–Mead 1942:50.) Ehhez a következő oldalon még hozzát teszi, hogy a fotók végleges válogatásakor – ne feledjük, közel 25 000 felvételből válogattak – három szempont játszott kulcsszerepet: a fényképek tudományos relevanciája, fotográfiai minősége és mérete. Az első kettő igen gyakori konfliktusa esetén általában az első javára döntöttek. A könyv és a kutatási módszer jövője szempontjából Bateson szövegéből két fontos tanulságot kell kiemelnünk. Először: jóllehet a most idézett bevezető elején Bateson határozottan leszögezi, hogy inkább arra koncentráltak, hogy egyaránt rögzítsék a normális és véletlenszerű történéseket, s nem arra, hogy meghatározzák a „normális” fogalmát, s azután arra várjanak, hogy lekaphassák a bali embereket, mikor jó fényviszonyok közt normálisan viselkednek, tehát adatgyűjtésre és nem tételeik igazolására használták a kamerákat, mégis mire a kamerát szeme elé véve a látott viselkedés rögzítéséhez kezdett – adatot gyártott –, a látványt Bateson számos kritérium szerint osztályozta. Ilyen volt a kamera kiválasztása is, hiszen nem csupán a rögzített cselekvés gyorsasága, hanem szignifikáns volta is döntő tényező volt. Másodszor: a Bateson által leírtak alapján úgy tűnik, a kutatás elsődleges eszköze – csakúgy, mint Boasnál s később a vizuális antropológia kibontakozása során – nem a fotográfia, hanem a filmfelvétel volt. A fotográfia alkalmazása, ha nem is véletlen vagy rossz, de semmiképp sem az ideális eszköze volt kutatásuknak. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy Bateson a terepmunka egy revelatív napját követően motoros filmtovábbító eszközt rendelt fényképezőgéphez. „Mikor a terepmunkánkat terveztük, eldöntöttük, hogy sokat fogjuk használni az álló- és moz-

góképeket. Gregory az elkövetkező két évre hetvenöt tekercs¹⁰ filmet vásárolt Leicájához. Azután egy délután azt tapasztaltuk, hogy miközben egy negyvenöt perces, szokványos megfigyelést végeztünk szülőkről és gyerekekről, Gregory három teljes tekercs filmet ellőtt. Először egymásra néztünk, azután a jegyzeteinkre, majd később a képekre, melyeket – miután Gregory a városban egy kínainál kidolgoztatott – gondosan katalogizáltunk, és egy nagy kartonra erősítettünk. Nyilvánvaló volt, hogy választóvonalhoz értünk [...] De döntést hoztunk. Gregory írt haza az újonnan kifejlesztett gyors winderért, ami lehetővé tette, hogy nagyon gyors egymásutánban készüljenek felvételek.” (Mead beszámolóját idézi Hagaman 1995.) Bateson sötétkamrafilmeket is rendelt, amelyet ő maga vágott azután megfelelő hosszúságra, és kazettázott be, így nem kellett magasabb áron a kereskedőktől beszerezni a szükséges nyersanyagot. Laborfelszerelést is hozatott, többek között egy tízfilmes negatívívó tankot, amelynek köszönhetően egy este akár 1600 felvételt is előhívhatott. Ennek több szempontból is értelme volt, hiszen azonfelül, hogy gazdaságosabbá tette a kutatást, visszanezhetővé váltak a már felvett anyagok, végeredményben pedig közelebb vitte a filmes technikához a fotográfiai leképezést. Bateson már korábban rájött, hogy a fotográfusattitúddal készült képek teljesen alkalmatlanok a kutatásra, hiszen a fotográfus tudatosan választja ki az expozíció pillanatát, még akkor is, ha „elkap” valamit, hiszen a fejében egy idő után „ott van a kép”, amelyet a látványban is keres. Ezután a kiválasztott viselkedésekről a lehető legtöbb felvételt készítette; az ominózus 45 perces megfigyelés folyamán például körülbelül 22 másodpercenként készített felvételeket. Többek közt valószínűleg erre is gondolt Bateson, mikor a bevezetőben leszögezte, hogy az a fajta képkészítés, amelyet itt megpróbált megvalósítani, gyökeresen eltér a dokumentarista fotózástól (Bateson–Mead 1942:49). A winder pedig a kor technikai színvonalán az egyedüli lehetőség volt arra, hogy a felvételek gyors egymásutánban készüljenek, s így az egyes testtechnikákról készített fényképanyag ne szelektív, hanem teljes legyen – azaz a képkockák ne vagy csupán a lehető legkevésbé tükrözzék a fényképező kutató döntését a rögzített pillanat relevanciájáról –, és ennek következtében véletlenszerű legyen (Bateson–Mead 1942:50). Ezek után érthetőbb, hogy a fotográfiai analízis – túl azon, hogy hihetetlenül drága, idő- és munkaigényes volt – miért nem vált széles körben elfogadott és alkalmazott módszerré. Voltak azonban más problémák is vele.

Kutatási módszerükről Mead a következőket írja: miután korábban, külön utakon járva, sajátos nyelvi módszereik – a nyelv kulturális leterheltsége miatt – nem tűntek adekvátnak a tereptapasztalatok megfogalmazásához, „ebben a könyvben megpróbálunk egy új módszert alkalmazni arra, hogy a kulturálisan meghatározott viselkedésminták közti megfoghatatlan kapcsolatról állításokat fogalmazzunk meg, úgy hogy kölcsönösen releváns fotográfiákat helyezünk egymás mellé. [...] A fényképek alkalmazásának köszönhetően sikerült megőrizni az egyes viselkedésgyűjtemények koherenciáját, miközben a kívánt, sajátos utalásháló is létrejött a képsorozatok egyazon oldalra helyezésével. [...] Ez a könyv nem a Bali-szigeti szokásokról szól, hanem a Bali szigetén élő emberekről, arról ahogyan élő személyek módjára mozognak, állnak, esznek, alsznak, táncolnak, és transzba esnek, megtestesítve azt az elvont fogalmat, melyet – miután elvonatkoztatással létrehoztuk – szakmai nyelven kultúrának nevezünk.” (Bateson–Mead 1942:xii.) Egy ilyen bevezető és a képanyag fellapozása után az olvasó azt várja,

hogyan valami gyökeresen új módszerre talál. Ezzel szemben Mead a továbbiakban kifejti, hogy gyakorlatilag mindketten ugyanazt a szövegkonstruáló tevékenységet végezték itt is, mint eddigi munkáikban: ő megírta a bevezetőt a bali karakterről, Bateson pedig összeállította a fotótablókat, majd közösen kommentálták azokat. A módszer erénye pedig véleményük szerint leginkább az, hogy így az olvasó többféle, szimultán befogadható adatforrásból származó és egymással kölcsönösen összevethető információk alapján tudja meg – gyakorlatilag úgy, hogy saját maga rakja össze –, hogy milyen is a bali karakter. A módszer nagyon fontos, alapvető felismerése, hogy „képek együttese vagy időbeli sorozata egyértelmű jelentést hordozhat ott, ahol az egyes kép sokértelmű”¹¹ (Nyíri 2001). Azonban magában hordja azt az előfeltevést is, hogy a kultúrák közvetítése során a fényképek alkalmazása azért adekvát módszer, mert a nyelvi megközelítéssel ellentétben a képek nem igényelnek fordítást. A nyelv szavai – mint arra Mead a könyv bevezetőjében nyomatékosan fel is hívja a figyelmet – kulturálisan terheltek, a képek viszont nem azok. A legtöbb kutató egyetért abban, hogy Mead alapvetően pozitivistá szemlélettel kezelte a fotográfiát, és gondolkodott a fotográfia adatminőségéről. Számára a kamerák az adatszerzés eszközei voltak, az elkészült képek pedig megkérdőjelezhetetlen, megbízható adatforrások. „Az antropológusokat, mint mindenki mást, elbűvölte a technológia, és a megkérdőjelezhetetlen tanúbizonyság megszerzésének ígérete.” (Ruby 2004a: 12.)¹²

Mead és Bateson fotókkal kapcsolatos attitűdjét nagy valószínűséggel befolyásolta az a közeg is, amely Balin közvetlen környezetüket jelentette. Ezen nem a terepet értem, hanem azokat az európai és amerikai művészeket, akik közt terepmunkájuk első két hónapját egy Oeboed nevű helységben, zömmel történelmi és nyelvi tanulmányokkal töltötték. Ezek az emberek voltak, akik gyakorlatilag bevezették őket Bali vizuális kultúrájába, s akik közül páran több-kevesebb részt is vállaltak a kutatásból, akár úgy, hogy a terepen segítettek, akár úgy, hogy személyes beszélgetésekben fejtették ki véleményüket Meadék téziseiről. Bali az 1930-as években a kiábrándult európaiak és az egzotikumra vágyó nyugati festők paradicsoma volt. Annak a közösségnek, melyben Meadék ezt az időszakot töltötték, egy német festő és muzsikusz, Walter Spies volt a vezetője, aki akkortájt egy angol hölgy, Beryl de Zoete közreműködésével „éppen” a bali táncról és drámáról írt könyvet. „Sokkal fontosabb volt Mead és Bateson számára Jane Belo és zenész férje, Colin McPhee. Belo, aki ismerte Meadet a Columbia Egyetemről, művészi érdeklődését ötvözte a balinéz kultúra és személyiség kutatásával. McPhee, a modern zeneszerző meghatározó kutatásokat végzett a balinéz zene területén. A másik két segítő K. Mershon és Claire Holt volt. Mershon táncos és rendező Kaliforniából, valamint férje, Jack, táncos és fotográfus, a harmincas években a bali tengerpart vidékén éltek. Holt, mint a közösség annyi más tagja, többféle tehetséggel is meg volt áldva. Érdeklődött az építészet és a tánc iránt, s ezenfelül még ásatásokat is végzett Jáván és Balin. Fontos körülmény, hogy gyakorlatilag a közösség minden tagja gyakorlott fotográfus volt, Belo és McPhee pedig filmeket is készítettek. Alapjában véve a fotográfia vonzotta ezeket a művészeket Balira. A német Gregor Kause buja képei magával ragadták a festő Miguel Covarrubiast, akinek a képei viszont a többieket inspirálták.” (Jacknis 1988: 162–163.)

Mead, akit magát is megérintette a művészet – csakúgy, mint számos érzékeny ember, akik akkortájt Robert Capa és más kvalitásos fotóriporterek szemével látták a világ ese-

ményeit –, hitt a fotó erejében. Bateson kevésbé. Mead egy visszaemlékezésében így jellemzi kettejük gondolkodásának különbözőségét és egymást kiegészítő jellegét: „[...] ő rendet és módszerességet vitt az én meglehetősen rendszertelen gondolkodásomba” (Jacknis 1988:161). Innen sejthető, hogy az a hihetetlen precizitás, körültekintő aprólékosság, ami a bali terepmunka adatolását és a megfigyelések szervezését jellemezte, nem csupán Mead *running field notes*-nek nevezett terepmunkamódszerének volt köszönhető. Bateson megjegyezte, hogy az együttműködés szükséges volt, hiszen amíg ő kamerával a szemé előtt a részletekre koncentrált, addig Mead átlátta a történéseket, és fel tudta hívni a figyelmét arra, amit a kamera mögül esetleg nem láthatott. Mead tehát szinte rendezőként instruálta Batesont, ám a képeket Bateson készítette, s az elemzésben is igen nagy szerepe volt. Bateson szerepének fontosságára indirekt módon utal az is, hogy Mead a Balin készült anyagból összeállított második könyvhöz is szükségesnek tartotta fotográfus közreműködését. Mead tehát, legalábbis ebben az időben, úgy tűnik, nem a fényképező, a fényképet készítő kutató attitűdjével kezelte a fényképeket. Számára a képek önmagukban is jelentéssel bírtak, az elemzés tárgyául szolgálhattak, állítottak valamit a terepről. Bateson számára, a képkészítés folyamatát is átélve, a képek inkább eszközként szolgáltak arra, hogy állításokat lehessen megfogalmazni a terepről.

Meadnek a fotók *ex opere operato* erejébe vetett hite – mely azonban, mint láttuk, sajátos, ambivalens viszonyban állt kettejük terepmunkamódszerével – természetesen nem róható fel, azonban számunkra, akik sokkal inkább arról vagyunk meggyőződve, hogy a terepmunkás képei egyszerre vonatkoznak a kutatott és a kutató kultúrájára, számos további kérdés vetődik fel. Ezek közt a legnyugtalanítóbb a fotóantropológia, antropológiai fotó lényegét érinti: hogyan tudunk kutatásra alkalmas adatokat kinyerni a fotókból? Ez a kérdés természetesen csupán akkor fontos, ha az „antropológiai” jelző arra szolgál, hogy a kulturális antropológiához kösse a képkészítő tevékenységet, s nem arra, hogy a képkészítő tevékenység, a fotográfia egy alkategóriáját hozza létre, hasonlóan az „autonóm” „dokumentarista” vagy „kísérleti” jelzőkhöz.

A *Balinese character* módszerének azonban ezeken túl is van számos problematikus vonása. Az utólag nagyon konzekvensnek tűnő – és általában akként is interpretált – fotográfiai analízis módszertani felvetése, mint láttuk, munka közben született, s így lett az eredetileg tervezett kétezerből 25 ezer (még leírni is elképesztő...) felvétel. A fényképkészítés mint értelmezőtevékenység azonban reflektált módon igazán nem jelenik meg a szövegben, ám a képek szelektivitásával és esetleges szubjektivitásával – jóllehet nem elméleti, hanem, mint láttuk, technológiai okokból kiindulva – a kutatók tisztában voltak. A problémák, torzítások elkerülése érdekében számos biztosítéknak szánt elemet építettek a kutatás módszerébe. Ilyenek voltak (Bateson–Mead 1942:49):

- a) a tevékenységek teljes spektrumának – normák által szabályozott és spontán – rögzítésére tett kísérlet;
- b) a nagy számban készített felvételek azon hatása, hogy idővel – Bateson szerint – a fotózott személyek már nem voltak tudatában annak, hogy fényképezik őket;
- c) a kamerahasználat és a kutatói jelenlét tudatos azonosítása azáltal, hogy a kamerákat mindig, mindenhová magukkal vitték, és nem kértek engedélyt a fényképezésre, hanem magától értetődő természetességgel használták a kamerát;

- d) rendszeresen arra irányították az alanyok figyelmét, hogy ők a csecsemőket fényképezik, így az őket tartó szülők figyelmét elterelték arról, hogy ők is rajta vannak a képen;
- e) bizonyos esetekben, amikor az alanyok kifejezetten nem szerették volna, ha lefényképezik őket, szögkeresőt használtak;
- f) Bateson sajátos jelrendszert alkalmazott arra, hogy rögzítse az alanyok és a fényképező(gép) fizikai és mentális viszonyát;
- g) végül igyekeztek elkerülni mindenféle beállítást.

Talán nem szükséges külön kifejtenem, hogy a felsorolt biztosítékok közül néhány mellett, hogy etikailag is roppant kifogásolható – jóllehet Meadék tudományfelfogásából és törekvéseiből egyértelműen következik –, inkább rontott, mint javított a helyzeten. Ha ehhez hozzáesszük, hogy – Mead későbbi bevallása szerint (idézi Jacknis 1988: 165) – olykor maguk teremtettek kontextust egy-egy eseményhez azáltal, hogy fizettek érte,¹³ s ezzel bizonyíthatóan maradandó változásokat is előidéztek a kultúrában, csupán a biztosítékok beépítésének szándékát tudjuk értékelni.

A minden perspektívából történő aprólékos és bőséges rögzítés, a komplex kutatási módszer objektivitást sugall, azonban a képek jelentéstulajdonító szerepe még ekkora számú felvétel esetében sem kerülhető el, főképp, ha egy előzetesen kialakított koncepcióhoz igazodnak. A bali kutatást meghatározó, preconcepciónak is nevezhető hipotézisről – a skizofrénia kulturális összefüggéseiről – Mead több helyen is ír¹⁴ (Bateson–Mead 1942:xvi), Bateson is kifejtette, hogy miután – a terepmunka teljes időtartamához képest meglepően hamar – megtalálták a hipotézist igazoló (!) viselkedési formákat, a kutatás további részében gyakorlatilag kizárólag ezekre a formákra koncentráltak.

A fényképek jelentését tehát a terepkontextuson túl az a tudományos hipotézis adja, melynek létüket is köszönhetik. A kutatás teremtette kontextus fontossága a fotográfiai analízisben még inkább kiderül, ha vetünk egy pillantást azokra a képekre is, melyeket Mead – vagy munkatársai – a bali kutatáshoz kapcsolódva vagy más kutatásaik közben készítettek.¹⁵ Mead szerint a bali karakter kialakulása szempontjából kulcsfontosságú az anya-gyermek viszony, melyben kitüntetett szerepet tulajdonít a testi kontaktusnak, így a csecsemők és kisgyerekek dajkálásának. Ennek megfelelően számos ilyen témájú kép és képsorozat található a könyv tábláin. Korábbi és későbbi kutatásai során is több hasonló szituációról készített felvételeket, melyeken látható ugyan némi különbség a gyerekek tartásának technikáiban, ám azzal együtt, hogy ezek a különbségek értelmüket az adott kultúra összefüggéseiből nyerik, ezek inkább tipizálhatók, semmint lényegesen eltérőek. (Saját tapasztalatunkat is hozzátéve: ezek a technikák nálunk is fellelhetők.) Mindez arra mutat rá, hogy a Balin készített képek igazi kontextusa módszertani értelemben nem a többi ott készült kép, hanem Mead egyéb – fotópapíron vagy gondolatban rögzített – képeinek logikus sorozata.

A mára klasszikussá vált *Balinese character* megjelenésekor meglehetősen ambivalens fogadtatásban részesült. A skizofrénia kulturális összefüggéseiről, a Bateson által „*schismogenesis*”-nek nevezett jelenségcsoportról megfogalmazott állításait sokat kritizálták, s részben meg is cáfolták. Úgy tűnik, Derek Freeman hatása nem hagyja érintetlenül Mead bali kutatásait sem, bár itt egyáltalán nem olyan megrázó, és nem vált ki akkora visszhangot, mint a *Coming of age in Samoa* esetében. A könyv kapcsán tárgyalt

problémákhoz számosat lehetne még toldani, ám céloom nem annak általános kritikája, hanem a könyv és a kutatás fotográfiaértelmezésének vizsgálata volt.

A könyvet ért tartalmi és módszertani kritikák mellett a fotográfiai analízis felvetésének kibontására talán azért sem került sor, mert az általuk használt módszer értékét és jelentőségét maguk a szerzők sem fedezték fel és használták ki. A fényképeket és a filmet gyakorlatilag arra alkalmazták, hogy a tereptapasztalat értelmezéséhez használt deskriptív szótárukhoz egy újabb eszközt adjanak, s nem arra, hogy azt egy újjal cseréljék le. A különböző médiákat egyazon tapasztalat különböző értelmezési lehetőségeként használták, s az egész nem alkotott egységes rendszert. A könyv állításaival szemben megfogalmazott kritikák pedig az állítások szavakba öntéséhez, megalapozásához használt módszer elfogadására és kiterjedt használatára is visszahatottak.

Azonban továbblépve, a megvalósult kutatás helyett érdemes a fotográfiai analízis általános módszerét vizsgálni – amennyire lehetséges – függetlenül a konkrét tereptől, hipotézistől, preconcepcióktól és a kutatói személyiségektől.

Az első fontos tényező tulajdonképpen a módszer felvetéséhez vezető tudományos elméleti és tereptapasztalat: verbális eszközökkel nem lehet visszaadni, nem a maga teljességében, hanem a maga komplexitásában értelmezni és interpretálni a terepen tapasztalt társadalmi viszonyok gazdag szövedékét. Ehhez azonban hozzátartozik az a felismerés is, hogy a rendelkezésre álló eszközökkel megkísérelhető ugyan a tapasztalat értelmezése, ám ehhez ezeket az eszközöket – az érthetőség határait figyelembe véve – nem a szokásos, bevett módon kell használni. Mint Bateson a már idézett szöveghelyen kifejti, az ahogyan a kamerát a terepen használták, gyökeresen más, mint a dokumentarista vagy esztétizáló típusú képkészítés. Az antropológiai fotó művelője más vizuális nyelvtant használ, mint a fotóriporter vagy a fotóművész. Ez nem azt jelenti, hogy a képre kerülő „optikai zörejek” – belógó kezek, lábak, fejek, a történéshez szervesen nem kapcsolódó személyek és tárgyak –, tehát mondhatni a dekomponáltság, az esztétikai szándékosság mellőzése mintegy önmagában hitelesíti a képet, azt állítva, hogy a dekomponált kép mint a megrendezetlen valóság hű leképezése antropológiai. A dekomponáltság hozzátartozhat az antropológiai fotó eszköztárához, ám nyilvánvalóan nem öncél, nem ettől lesz az, ami. Ugyanígy hozzátartozhat a harsány, túltelített színektől – ahogy a másik oldalról a fekete-fehér nyersanyagtól – való tartózkodás, bizonyos objektívtípusok (a teret torzító nagy látószögű és teleobjektívek) kerülése, a beállítások mellőzése stb. Azonban egyre inkább úgy tűnik, felesleges ilyen ismérvekhez kötni a fotó antropológiai jellegét. Továbbmenve: a készítő személye és a kép tartalma sem minden esetben garancia arra, hogy az illető fotó antropológiaiként minősíthető (lásd Ruby 1973), s felvetődik a kérdés, hogy egyáltalán meghatározható-e pozitív állításokkal a foton belül maradvá az, hogy antropológiai vagy nem. Bán András (2004:18) hívja fel a figyelmet arra, hogy a fotográfiai analízis folytathatatlanságában fontos szerepet játszott „az állóképi közlés, retorika kezelhetetlen sokértelműsége”, majd hozzáteszi: „a vizuális antropológia mai tematizálása során a »sűrű képek« analízisén túl, javaslatom szerint inkább a vizsgálódó pozíciójának gondos rekonstrukciójára lenne szükség. Hiszen maguk a képek, készüljenek bár a legkülönbébb intenciókkal és morális megfontolásokból, törekedjenek bár a legeltérőbb világlátások szimbolizálására, eredeti kontextusukból kiemelve többségükben védtelenné, majdhogynem parttalanul értelmezhetővé, újrakontextua-

lizálhatóvá válnak.” (Bán 2004: 18.) A fotó antropológiai mivolta tehát, úgy tűnik, leginkább abban a háromszatú diszkurzív térben keresendő, amely a fényképezőgép és az elkészült, láthatóvá tett kép két oldalán generálódik. Ruby (2004a:9) megállapítását pedig, mely szerint „a filmek és a fényképek mindig két dologra vonatkoznak egyszerre – a lefilmezettek kultúrájára és a filmet készítő kultúrájára”, kiegészíthetjük azzal, hogy a globális kultúrában egy harmadik vonatkozási rendszert is figyelembe kell vennünk: a nézőt. Merthogy megfogalmazható az antropológiai fotó, film úgy is, mint ami a megfigyelt és a megfigyelő kapcsolatrendszeréről, egy sajátos, kettős értelmezési kísérletről szól, ám újabban az efféle produktumok nem annyira a múzeumi archívumoknak készülnek, hanem inkább egy – egyre nehezebben azonosítható attribútumokkal rendelkező – befogadóhoz kívánnak szólni, egyfajta interpretív attitűd érhető tetten bennük. Ezzel persze a problémát nem oldottam meg. Az azonban mindenképp fontos, hogy az antropológiai fotó vita tárgya.

Ugyanakkor fontos leszögezni, hogy az antropológiai fotó a legtöbb esetben megpróbál állításokat megfogalmazni tárgyáról, megpróbál adatokat közölni róla – ha nem így volna, akkor az antropológiai fotó nem a John Collier által ajánlott sajátos notesz, hanem egy Malinowski-típusú sajátos terepnapló volna. Úgy tűnik, ez a kérdés a vizuális antropológia szempontjából is roppant fontos volt. Meadék képkezelésének már tárgyalt problémái ismeretében talán nem csoda, hogy a fotográfiai analízis lényegében nem honosodott meg az antropológia módszertanában. Ez nem azt jelenti, hogy nem készülnek efféle munkák, hanem azt, hogy egészen a közelmúltig nem nagyon voltak elméleti igényű kutatások, alkalmazások. Sőt, a vizuális antropológia a szavak tudományában még mindig alapvetően bizonytalan pozícióban létezik. Ennek legfőbb oka talán az, hogy a filmekből és a fotókból a kulturális tartalmakra vonatkozó, „kutatásra alkalmas adatok kiemeléséhez szükséges módszer híján a kamera még mindig nem használható kutatási eszközként” (Ruby 2004a: 12–13). Ezzel a véleménnyel lehet vitatkozni, rá lehet kérdezni, hogy mit is jelent, és hogyan konstruálódik az adat, lehet tiltakozni az adat fetiszizálása ellen – ugyanakkor a vizuális antropológiával foglalkozók minden bizonnyal érzik a megállapítás igazságtartalmát.

A *Balinese character* egyik legfontosabb újítása a fotográfiai adatokká konvertálásával kapcsolatos. Ennek lényege nem az volt, hogy a fotók önmagukban váltak volna adattá – mint ahogy többen Meadnek a fotográfiairól vallott elképzeléseiből logikusnak tűnő módon következtetik –, s állítottak volna bármit is a kultúráról, hanem az, hogy a képek nagyszámú mintaként sorozatokká szerveződve, más típusú adatokkal szoros kapcsolatban, egy többszörösen összetett vonatkozási rendszer részeként kerültek többszintű értelmezésre. Így váltak volna kinyerhetővé belőlük bizonyos adatok. A módszer alapvető újítása a tereptapasztalat sokrétűségének az egymással vonatkozási rendszert alkotó különböző természetű adatok és megfigyelések sokrétűségében történő tükrözése. Szintén fontos az émikus képek beemelése az említett rendszerbe. Ugyancsak újdonság volt a többszörösen interaktív kutatói magatartás alkalmazása – ebben is úttörők voltak, jóllehet nem volt teljesen problémamentes a gyakorlatuk. Bateson például egy kézi vetítőberendezéssel az elkészült mozgóképeket megmutatta azoknak, akiről készítette, és másoknak is a közösségben. A falu lakói kommentálták is a látottakat, például kifejtették, hogy a lefilmezett illető szerintük tényleg transzban volt, vagy csak szimulált. Bateson

ezeknek az interaktív akcióknak nagyobb jelentőséget tulajdonított, mint maguknak a filmeknek. Az interaktivitás további szintjeit jelentik a kutatásba bevont bennszülött titkárral, a korábban bemutatott művészekkel és a terepről hazatérve más kutatókkal folytatott eszmecserék. Végül egy sajátos interaktív játékra szólítják fel a könyv olvasóját is a könyv megannyi kereszthivatkozásával, s így az olvasót részévé teszik a kultúra-feltáró folyamatnak.

Ezek az újítások azonban a könyv buktatóját is jelentették, hiszen, úgy tűnik, a terepen úgy kutattak, mintha később képesek volnának egyfajta interaktív multimédiát létrehozni. Erre utal az a már idézett tervük, hogy a kutatás eredményeként létrehozott magyarázatot az álló- és mozgóképek együtt jelenítik meg. Ezt a problémát azonban sohasem oldották meg – hiszen a kor technikai színvonalán eleve megoldhatatlan volt.¹⁶ A másik fontos probléma éppen a képek sorozattá szerveződése. Miképpen szerveződnének ugyanis a sorozatok? Mi adja a szervezőelvüket? A kutató, a terep adott módon kijelölődő kulcsfogalmi – azaz a lokalitás ethosza –, a képek émiikus értelmezései vagy esetleg a néző választása? Számomra úgy tűnik, Meadék mintha egyszerre akarták volna mindezt megvalósítani. Ez, ismét technikai korlátok miatt, akkor szintén képtelenség lett volna. Így – talán nem a legszerencsésebben – választottak közülük.

Lassan visszaérünk kiindulási pontunkhoz, a technikai és a tudományos elméletek összefüggéséhez. Természetesen rengeteg kérdésről nem ejtettem szót, ami nélkül ez a tanulmány hiányos, ám az antropológiai fotográfálás, fotóantropológia lehetőségeit keresve néhány dolog reményeim szerint láthatóvá vált.

Amikor az antropológiai fotó helyét keressük, úgy tűnik, ki kell lépnünk magából a fotóból. Ennek mélyreható következményei vannak, legfőképpen az, hogy ezt a tevékenységet nem a hagyományos értelemben vett képkészítésként kell elgondolnunk, azaz a célunk nem az, hogy jó képeket, hanem hogy jó antropológiát műveljünk.¹⁷ Ennek feltétele az, hogy a fotográfia az antropológia pereméről elmozduljon – a könyvek függelékéből legalábbis a főszöveg részévé váljon. Ehhez pedig arra van szükség, hogy értelmezőtevékenységként műveljük, sűrű képeket¹⁸ tudjunk létrehozni. A képek ritka esetben nevezhetők önmagukban sűrűnek, ezért mindenképp egy olyan összetett rendszerben kell azokat szemlélnünk, melynek paradigmáját a *Balinese character* állítja fel, s melynek legalkalmasabb formája a hipermédia. A hipermédia egyik legfőbb sajátossága az, hogy nem lineáris szerkezetű, hanem hálószerű, ezáltal a benne integrált információk, adatok, értelmezések és interpretációk is sokkal finomabb, összetettebb vonatkozási rendszert alkothatnak, s így a terep, a vizsgált kultúra komplexitását sokkal plasztikusabban képesek megjeleníteni, mint a lineáris szöveg. A hipermédia segítségével közelebb jutunk a fotók tudományos eszközként való alkalmazása problémájának feloldásához is. A digitális fotózás¹⁹ ugyanis lehetővé teszi, hogy roppant nagy képanyagot készítsünk alacsony ráfordítással. A terepen „ellőtt” képek mennyisége természetesen nem garantál semmit, sőt, tévedésünk esetén csupán növeli annak súlyát, ám a megfelelő „minta-vétel”, egy-egy jelenség több fizikai szempontból és különböző szellemi perspektívából – esetleg eltérő fotográfiai stílusban – való felvétele nyomán végül létrehozható a kutatás tárgyáról készült, igen differenciált vizuális cenzus. A cenzus képeit mint információhordozókat tetszőleges rendszer szerint tudjuk egymást követő képek sorozatává vagy egymás mellé rendelt képekből álló tablókká szervezni, esetleg kombinálni a két megoldást. A hipermédia segítségével a képek, szekvenciák mellett különböző típusú adatokat

tudunk egyazon felületen integrálni, s így a fotográfiák is sokkal gazdagabb kontextust kapnak, ráadásul úgy, hogy nem kell feltétlenül választanunk a sorozatok, szekvenciák szervezőelvét illetően, hiszen egyszerre többet meg tudunk valósítani, sőt a felhasználó számára is megadhatjuk ennek lehetőségét. Tudjuk, hogy az adat nem a terepen terem, hanem mi állítjuk elő, a rendelkezésünkre álló információkból és eszközökkel. Ezzel a módszerrel – egy kicsit ahhoz hasonlóan, ahogy Hagaman szerint Mead a terepen készített képeket kezelte (lásd 9. jegyzet) – a terep „vizuális atlaszát”²⁰ hozhatjuk létre, ami egyszerre lehet eszköze a tereptapasztalat elemzésének és az interpretációnak is. Nem arról van azonban szó, hogy megspórolva a terepmunkát haza akarjuk vinni a terepet, hogy a karosszékben ülve – *ad fontes* – vizsgáljuk. A hipermédia alkalmazásának értelme az, hogy akár több kutatási koncepciót integrálva, olyan információkat hozhatunk kapcsolatba, melyek rendszeresen nagyon távol állnak egymástól. Másrészt a képként megjelenő kultúra sajátos, nem lineáris és olykor nagyon nehezen verbalizálható vonatkozási rendszerét roppant kiterjedt adatbázison vizsgálhatjuk, tetszőleges szempontok szerint, akár úgy is, hogy a képeket – a kultúra vizuális aspektusát – más információhordozó-formákkal tudjuk összevetni, fedésbe hozni. A hipermédiák adatbázisként is működtethetők, így lehetőséget teremthetünk arra is, hogy – mint Meadék tervezték – az általunk rögzített információkból mások más adatokat nyerjenek. A hipermédia ugyanakkor nem csökkenti a kutató felelősségét vagy dolgát, sőt jelentősen megnöveli. Ahhoz, hogy a média megfelelően működjön, meglehetősen nagyszámú információt kell bele integrálni.

Tanulmányom elején feltettem a kérdést, miszerint a hipermédia alkalmazásával feltárható-e, mondható-e valami lényegi a kultúráról, aminek feltárására, elmondására ez a kizárólagos vagy legalábbis a legjobb eszköz?²¹ A választ én is keresem, ám egyre inkább az igen felé hajlok. „Az antropológia verbális tudomány. Nem vesz tudomást a vizuális-képi világról, talán azért, mert kételkedik abban, hogy a képek ki tudnak fejezni absztrakt ideákat. Az etnográfiaiban a kutatónak terepmunkája egész tapasztalatát át kell alakítania jegyzetfüzetében szavakká, majd az elemzőmódszerek és a teóriák nyomán e szavakat megint más szavakká. A megértésnek e beszéd-centrikus felfogása elutasítja más kultúráknak a többi érzékszerv által való megismerését. A vizuális antropológia ígérete, hogy a kultúra megértésének talán egy alternatív útját nyújtja – a lencsék által felépített felfogást.” (Ruby 2004a: 18.)

JEGYZETEK

1. A helyzet mára alapjaiban változott meg, immár fellelhető a Ruby által hiányolt irodalmak korpusza, ám ennek ellenére az antropológiai tevékenységként elgondolt fotografálás eredményét sokszor ma sem könnyű megkülönböztetni a turisták által készített képektől, lásd Ruby 1973:13.
2. Éppen ezért nem vagy csupán egy lábjegyzet erejéig foglalkozom a digitális képalkotás egyéb, a vizuális antropológia lényegét érintő kérdéseivel.
3. Ennek igazából a külföldi szakirodalomban sem nagyon van nyoma. Szeretném idézni az alapvető szövegeket, de ezek gyakorlatilag hiányoznak. Azok a szövegek, melyek egyáltalán foglalkoznak a kérdéssel (a legjellemzőbbek: Fischer–Zeitlyn 2003) a digitális fényképezés, illetve *digital imaging* technikai-instrumentális problémáit tárgyalják.
4. A Néprajzi Múzeumban 2003. november 3-án (A [téma]választás szabadsága és tudatossága a

- képrögzítés során; a fotográfia lehetőségei), valamint 2004. január 29-én (Etnofoto. Színes és/vagy fekete-fehér) megrendezett kerekasztal-beszélgetéseken a szakma megjelent képviselői részéről gyakorlatilag kizárólag ezeket az ellenérveket lehetett hallani.
5. A Marcus Banks és Howard Morphy (1997) szerkesztésében megjelent kötetben még nem szerepel a kérdéskör. Az újabb szakirodalomban az újdonság erejével a lehetőségről Bruce Mason és Bella Dicks *The digital ethnographer* című szövegében ír, mely stílusosan a *Cybersociology Magazine*-ben jelent meg (Issue Six: Research Methodology Online. Published Online: 06 Aug. 1999. <http://www.cybersociology.com>), míg a szkeptikusok alapvető hivatkozási pontja Banks egy korábbi, 1994-es szövege (Interactive multimedia and anthropology – a sceptical view. A text of a talk given at a conference on „Interactive Multimedia and Anthropology” at the University of Western England, 1 and 2 June. University of Oxford. (<http://www.isca.ox.ac.uk/marcus.banks.01.html#text5>.) A multimédiával immár mint „bevett” kutatási – de leginkább prezentációs – módszerrel legalaposabban talán Sarah Pink *Doing visual ethnography: images, media and representation in research* (Sage Publications, 2001) című könyvében foglalkozik.
 6. Ilyen volt például a Ken Heyman fotográfussal közösen készített, 1965-ben megjelent *Family* című könyv.
 7. Boas hatását a vizuális antropológia felvetésére és Mead kutatására Ruby (1980) fogalmazta meg, ám többen is megerősítették hipotézisét (lásd például Farnell 2004).
 8. Kinetográfia, később labanotation.
 9. Boas bizonyára nem ezt mondta, illetve nem a „testtechnikák” kifejezést használta, ám amit ő a *gesture* szó alatt értett, és a jelenségek azon csoportja, amit e szóval megjelölt és vizsgált, az gyakorlatilag megegyezik azzal, amit Mauss „testtechnikáknak” nevezett. A fordítás így mindenképp rossz, ám talán célravezető. Mauss és Mead elméleti kapcsolatára Farnell (2004) is felhívja a figyelmet.
 10. Egy tekerics akkor negyven képkockára volt elég.
 11. Az idézett kijelentés H. H. Price 1953-ban Londonban megjelent *Thinking and Experience* című művéből származik, amit Mead és Bateson nyilvánvalóan nem ismerhetett bali kutatása idején, ám módszerükkel gyakorlatilag megelőlegezték Price gondolatát.
 12. Ruby a témával foglalkozó kutatók többségének véleményét fogalmazza meg. Ezzel – és tulajdonképpen főleg Mead és kevésbé Bateson önértelmezésével – szemben Dianne Hagaman azt állítja, hogy Meadék a fényképeket és filmeket nem adatként, hanem leírásként kezelték, s ekként teljesen tisztában voltak korlátaikkal, valamint azzal, hogy a terepen készült más típusú leírásokkal kell azokat kontextualizálni. A képeket szerinte a 3D-s tér egyes részleteiről készített, 2D-be transzformált térképekként kell értelmeznünk – minthogy ők is így tettek. Ezeket a térképeket azután a kutató magával viheti, később aprólékosan tanulmányozhatja, esetleg másokkal is megoszthatja. Az ekként értelmezett képeket szerinte Meadék nem tartották önmagukért beszélőknek. Úgy tekintettek rájuk, mint interpretációkra, melyek felvetnek bizonyos hipotéziseket, amiket később a több képpel összevetve lehet igazolni vagy elvetni (Hagaman 1995).
 13. Bateson ezt azzal igazolta, hogy az illető ceremónia elvégzéséért a helyiek is fizetnek.
 14. Most tekintsünk el attól a körülménytől, hogy a kutatást részben a Committee for Research in Dementia Praecox támogatta.
 15. Ezeket a képeket szerzői jogi problémák miatt nem közöljük. Összehasonlításuk azonban tanulságos, így ajánljuk az alábbi internetes oldal felkeresését: <http://www.loc.gov/exhibits/mead/>.
 16. Sajátos körülmény, hogy az egyetlen szöveg, amely a multimédia antropológiai alkalmazásainak lehetőségét boncolva viszonylag terjedelmes részt szentel a probléma tudománytörténetének, ebben az összefüggésben meg sem említi a *Balinese character*t, jöllehet más tekintetben többször is hivatkozik Meadre (lásd Anderson 1999).

17. Tegyük hozzá vigasztalásképpen: miután az antropológiát sokszor egyfajta művészetként határozzák meg, a kettő nem is áll annyira távol egymástól.
18. A sűrű kép fogalmát Bán András Biczó Gáborral írt tanulmányában vezette be. (Bán–Biczó 2000). Geertz sűrű leírásának és a vizuális antropológia elméletének összefüggéseire lásd még Ruby 2004b:78-79.
19. A digitális fényképezés és a tudományos elmélet, illetve módszertan egyik visszatérő – amennyire e tekintetben ez kimondható –, hagyományos problémájának, a képmanipuláció és a hitelesség kérdésének kifejtésére itt nincs módom. Azt azonban érdemes felvetni, hogy ha a fotográfiai analízis nem a képek hagyományosan értelmezett dokumentatív hitelességére épül – márpedig nem erre épül –, akkor ez az egész kérdés más formát ölt. A digitális képmanipuláció a képhasználat teljesen új lehetőségeinek sorát eredményezheti, amennyiben képesek vagyunk megbirkózni a fiktív/„csinált” antropológiai képkészítés gondolatával.
20. A vizuális atlasz mint komplex kutatási koncepció leírásával most adós maradok.
21. A kérdés megválaszolásához nem csupán a terepet és a kutatót, hanem a fentebb emlegetett háromszatú diszkurzív tér harmadik szereplőjét, a – hipermédiáról lévén szó, nevezzük így – felhasználót is figyelembe kell venni. A kérdés egyik legfontosabb aspektusa a felhasználó szempontjából az, hogy az interpretáció általunk használt eszköze mint tudásátadási forma számára is értelmezhető-e, használható-e, adekvát tudásszerzési forma-e. Anélkül, hogy ebbe a problémába részletesen belemennénk, úgy tűnik, a hipermédia elterjedése, elsősorban az internetnek köszönhetően, alapvető változásokat okoz, leginkább a fiatalok tudásszerzési és -szervezési technikáiban. A hipermédia alkalmazása tehát az antropológiai interpretáció adekvát nyelvét keresve is hasznos, értelemszerű lépésnek tűnik.

IRODALOM

ANDERSON, KEVIN TAYLOR

1999 Ethnographic hypermedia: transcending thick descriptions. <http://cc.joensuu.fi/sights/kevin.htm>.

BÁN ANDRÁS

2004 Magyar képek. In Vagabundus. Gulyás Gyula tiszteletére. Biczó Gábor, szerk. 17–21. Miskolc: Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék.

BÁN ANDRÁS – BICZÓ GÁBOR

2000 Kutató tekintet. Képalírás egy talált fotográfiához. Magyar Lettre Internationale 38. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre38/ban.htm>.

BANKS, MARCUS – MORPHY, HOWARD

1997 Rethinking visual anthropology. Chicago: Yale University Press.

BATESON, GREGORY – MEAD, MARGARET

1942 Balinese character. A photographic analysis. New York: New York Academy of Sciences.

FARNELL, BRENDA

2004 Birdwhistell, Hall, Lomax and the „origins” of visual anthropology. Journal for the Anthropological Study of Human Movement. Spring 13(3). http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa4093/is_200404/ai_n9397417.

FEJŐS ZOLTÁN

- 1999 A fotóantropológia és a bemutatás dilemmái. *In* Körülírt képek. Fényképezés és kultúrakutatás. Bán András, szerk. 5–8. Miskolc–Budapest: Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet.
- 2004 Miért a fotó? *In* Fotó és néprajzi muzeológia. Tanulmányok. Fejős Zoltán, szerk. 7–38. Budapest: Néprajzi Múzeum. /Tabula könyvek, 6./

FISCHER, MICHAEL D. – ZEITLYN, DAVID

- 2003 Visual anthropology in the digital mirror: Computer-assisted visual anthropology. University of Kent at Canterbury. http://lucy.ukc.ac.uk/dz/layers_nggwun.html.

HAGAMAN, DIANNE

- 1995 Connecting cultures: Balinese character and the computer. *In* Cultures of computing. Susan Leigh Star, ed. Oxford: Blackwell. <http://home.earthlink.net/~dhagaman/Bali.html>.

JACKNIS, IRA

- 1988 Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film. *Cultural Anthropology*. 3(2): 160–177. <http://links.jstor.org/sici?sici=08867356%28198805%293%3A2%3C160%3AMMAGBI%3E2.0.CO%3B2->.

KUNT ERNŐ

- 1995 Fotoantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás. Miskolc–Budapest: Árkádiusz.

KÜRTI, LÁSZLÓ

- 1999 Cameras and other gadgets: Reflections on fieldworks in socialist and postsocialist Hungarian communities. *Social Anthropology* 7(2): 169–187.

NYÍRI KRISTÓF

- 2001 Mentális képek mint teoretikus konstrukciók. *Magyar Tudomány* (10). <http://www.matud.iif.hu/01okt/nyiri.html>.

RUBY, JAY

- 1973 Up the Zambezi with notebook and camera or being an anthropologist without doing anthropology... with pictures. *Ethnographic Film Newsletter* 4(3): 12–14. <http://cfaonline.asu.edu/haefer/classes/568/UpTheZambezi.html>.
- 1980 Franz Boas and early camera study of behavior. *Kinesics Report*, 7–16.
- 2004a Vizuális antropológia. *In* A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus. Halmos Ádám, szerk. 9–18. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.
- 2004b Az antropológiai filmkészítés – néhány megjegyzés és a lehetséges jövő. *In* A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus. Halmos Ádám, szerk. 75–82. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

KÁROLY ZSOLT NAGY

Photoanthropology and the uses of the anthropological photograph in the age of the “digital imaging revolution”

That technological progress has repeatedly transformed the realms of public and scientific thought is a commonplace observation; however, branches of the sciences that favour a qualitative approach often look only at the past – regardless of their role establishing the approach in the first place – trying to safeguard the present from its transforming influence. In this regard, sciences like anthropology that depend heavily on work in the field are in a position of limited control, as scholars face technological issues on a day-to-day basis. In many cases, this leads to a decidedly ambivalent relationship – “I’ll use it, but I don’t have to like it”. As with matters of research methodologies in general, here, too, one of the greatest problems is that, whether we like it or not, the technical methods applied to research, analysis, and presentation more or less (but most often fundamentally) determine how we think about a given problem. Eventually, thinking about the problem necessarily becomes the object of thought itself, while the resulting achievements are incorporated into research theory and methodology. The present study attempts to explore several theoretical questions regarding the use of fieldwork methods through the example of digital photography and the use of multi and hypermedia. The primary question it seeks to answer is: “can hypermedia be used to explore culture, and if so, to what extent?”

2005 8 (1):91–109.
Tabula

109