

Archív filmek és új médiumok – konferencia és fesztivál Oxfordban

Az Oxfordi Egyetemen és a Pitt Rivers Múzeumban 2005. szeptember 18. és 21. között rendezték meg azt a centenáriumi találkozót, melynek keretében nemzetközi konferencia és filmfesztivál adott alkalmat arra, hogy tudósok és filmkészítők cseréljenek eszmét a különböző kultúrák kutatási és bemutatási lehetőségeiről.

A fesztivál mottója – „Visszatekintünk, előrenézünk” – az Oxfordi Antropológiai Egyesület 1905-ös megalapításának alap gondolatára utal, melynek munkáját a kezdetektől nagyon erős vizuális meghatározottság jellemezte, mivel a Pitt Rivers Múzeum már akkoriban is csodálatosan gazdag fényképgyűjteménnyel rendelkezett.

A Szociális és Kulturális Antropológiai Intézet – amely az oxfordi antropológiai kutatás vezető tanszékévé nőtte ki magát – az Oxford Brookes University-vel közösen adott helyet ennek a kiemelkedő nemzetközi etnográfiai filmfesztiválnak, mely azt megelőző két esztendő antropológiai filmjének legjavát gyűjtötte csokorba. A fesztivál alkalmából a zsűri döntése nyomán kiosztották a RAI díját a legkiemelkedőbb alkotásnak, a Basil Wright-díjat a legkifejezőbb néprajzi filmnek, díjazták a legkiemelkedőbb régészeti vagy tárgyi kultúrát bemutató filmet, valamint átadták a Blackwell diák-díjat. A közönség is szavazott a neki legjobban tetsző filmre. A fesztiválvetítéseken túl a Linacre Collage-ban található video-könyvtárban lehetőség nyílt az összes benevezett film megtekintésére, valamint levetítették valamennyi valaha készült etnográfiai filmet, amelynek létrejöttében valamikori oxfordi diák közreműködött.

Egy előválogató bizottság egy héten keresztül tanulmányozta a benevezett filmeket, melyekből végül a Royal Anthropological Institute filmbizottságának vezetője állította össze a végső programot, s hangolta össze a *Százéves az oxfordi antropológia* (Anthropology at Oxford, 1905–2005: a Centenary Conference) című tudományos konferenciával.

A IX. Antropológiai Néprajzi Filmfesztiválnak Marcus Banks professzor lett az elnöke, akinek munkássága nyomán az elmúlt évtizedekben intenzívebbé vált a vizuális antropológia oktatása. Az 1970-es évektől vált gyakorlattá, hogy a filmeket már nem csupán alkalomszerűen mutatták be, s alkalmazták az oktatásban. Az azóta eltelt harmincöt esztendő alatt nemcsak az oxfordi, de az egész világ antropológiai oktatása is teljesen megváltozott. Világossá vált, hogy a jelenlegi technológiai és kommunikációs forradalom óriási szakanyagot tett hozzáférhetővé mind az antropológusok, mind pedig a nagyközönség számára. Az új fejlesztésű high-tech technológiák megjelenése és általános használata egyben megváltoztatta a kutatók hozzáállását is a tudományág műveléséhez. Ma már csodálatos innovatív képsorokat és média-alkotásokat láthatunk minden kontinensen. Büszkéek lehetünk arra, hogy a RAI nemzetközi filmfesztivál 2005-ben ezek közül a legjobbakat mutathatta be.

JAY RUBY – antropológus az Amerikai Egyesült Államokból. A chicagói külváros szociális környezetében élők reflexív etnográfiai vizsgálatát végzi el videointerjúk és interaktív digitális technológiák segítségével, az amerikai integrációs politika módszereinek bemutatásával.

T. J.: Sok éve már, hogy – főként a vizuális antropológia területén – kutat és dolgozik. Most, hogy a százéves oxfordi antropológia megünneplésére összehívott konferenciához kapcsolódó filmfesztiválon előadóként vesz részt, említette, hogy az Amerikai Egyesült Államokban is közel százéves múltra tekint vissza az antropológiai kutatás...

J. R.: Csak néhány jelentősebb amerikai egyetemen!

T. J.: Mi az Ön szerepe és helye az amerikai antropológiai kutatásokban?

J. R.: Már az 1960-as évek elejétől foglalkozom vizuális antropológiával, de hosszú időbe telt, míg fő foglalkozásként úzhattem ezt a szakmát. 1967–68-ban szerveztem egy vizuális-antropológiai konferenciát. Ettől kezdve azért dolgoztam, hogy megszervezhessem a vizuális kommunikáció antropológiájának a közép- és felsőfokú képzését. Inkább kutatónak tartom magam, mint filmesnek, ennek ellenére nagyon sok film készítésében vettem részt. Jómagam csak két filmet jegyzek producerként, mert manapság már inkább a multimédiás anyagokkal foglalkozom.

T. J.: Mi lehet a film szerepe ebben a multimédia-orientált világban?

J. R.: Ez nem hasonlít igazán a filmezéshez. Amiről itt, az oxfordi konferencián beszéltem, azt digitális etnográfianak hívom, mely videó, szöveg és állóképek egymást kiegészítő együttese. Lényegesnek tartom azt az álláspontot, melyet Peter Biella úr is képvisel, hogy az előbb említett három dolognak tökéletesen ki kell egészítenie egymást, és csak ezek ötvözetével vagyunk képesek tökéletes, komplex képet adni egy adott kultúráról. Míg korábban megfelelő útmutatókat próbáltak a képekhez hozzárendelni, addig manapság inkább az új digitális médiumok alkalmazásával, egymással kölcsönhatásban vizsgáljuk a kultúra elemeit, mivel ezek egymásba integrálódva és egymást keresztezve kapcsolódnak össze egy egészszé. Potenciálisan minden információforrás kapcsolatban áll a többivel, s így komplex módon fejezhetik ki az adott mondanivalót.

T. J.: Tulajdonképpen ez lehet az antropológiai film túlélésének egyik módja?

J. R.: Ez a módszer nagyon alkalmas lehet a korai antropológiai filmek bemutatására és elemzésére (például a *Nanouk, az eszkimóéra*), de oly módon, hogy közben megfelelő kritikai szemléletet is alkalmazzunk.

T. J.: Lát-e Ön erre vonatkozó példákat? Én Bob Gardnerre gondolok.

J. R.: Például Robert Gardner saját filmjeivel kapcsolatban próbálta mindezt alkalmazni, de nem kezelte kellő kritikával, éppen azért, mert a saját filmjeiről volt szó. Az ötletét azonban zseniálisnak tartom, s nagyon jó lenne ennek segítségével híres mesterműveket digitálisan felújítani. Így minden kiegészítő munka integrált részévé válhat a műnek, közelebb hozva azt a nézőhöz, függetlenül attól, hogy könyvről vagy valamilyen digitális formáról van-e szó.

T. J.: Hogyan használja a vizuális médiumokat az oktatás során?

J. R.: A középfokú képzésben alkalmazzuk a vizuális technológiát, melyet „Bevezetés a vizuális antropológiába” címmel hirdettünk meg. Korábban a bemutatáshoz magukat az eredeti filmeket vetítettük le, illetve állóképeket alkalmaztunk, de ma a diákok az előadásoktól függetlenül a könyvtárban nézhetik meg a filmeket, és így kérhetjük őket arra, hogy írjanak ezekről dolgozatokat. Nehéz rávenni a diákokat a filmekkel kapcsolatra.

tos kritikus látásmódra, mert bár sokan azt gondolhatják, hogy a mai, televízión felnőtt nemzedék érzékenyebben nézi ezeket, valójában ők csak passzív befogadók.

T. J.: Szeretnek-e filmezni a diákjai?

J. R.: Sokukat kényszeríteni kell arra, hogy ne csak nézzenek, de lássanak is. Ez az egyik legnehezebb dolog, amit tanárként el kell érünk, de a lényeg megtalálásához sok esetben rendkívül lusták. Imádnak filmeket készíteni, de részt venni a folyamat intellektuális részében egyáltalán nem akarnak. Nincsenek ötleteik, hiszen a videotechnika alkalmazása során mindössze meg kell nyomniuk a gombot és rögzíteni a látottakat. Csak a vágás során jönnek rá, hogy a leforgatott anyag semmilyen összefüggésben nincs az eredeti témával.

T. J.: Tegnap beszélgettünk egy kulcsfontosságú szabályról, a szelekcióról, vagy kiválasztásról.

J. R.: A 16 mm-es film korszakában nagyon drága volt a nyersanyag, a filmkészítőnek pedig előre el kellett gondolkodnia azon, hogy mit kell majd rögzítenie. Manapság, amikor a videoszalag szinte semmibe sem kerül, gondolkodás nélkül használják azt.

T. J.: Hogyan kezdte az „Oak Park-történetek” témájának feldolgozását?

J. R.: Életművem lezárásaként arra gondoltam, hogy egy nagyobb volumenű, multi-médiás önéletrajzi jellegű projektbe kezdek. Eddig egy önéletrajzi könyv megírását túlságosan nagy feladatnak tartottam, de mivel rendkívül érdekel a reflexivitás és a szülővárossal való kapcsolat, ezért úgy döntöttem, hogy ezek összekapcsolása logikus és természetes témája lesz munkámnak.

T. J.: Mi volt a célja és az értelme a történetek rögzítésének?

J. R.: A személyes és az antropológiai ok szinte egybeesett: negyvenöt évvel ezelőtt hagytam el azt a várost, amely azóta robbanásszerű gyorsasággal teljesen megváltozott. A változás nem véletlenszerű, hanem szándékos törekvések eredménye, mely összefügg a különböző népcsoportok együttélésének vizsgálatával. A város a faji integráció modelljévé vált, melyben az egyéni sorsoktól az osztársadalmi változásokig a faji integráció minden elemét meg lehet vizsgálni. Úgy gondolom, hogy ez lehet a legtekélyesebb terep annak elemzésére, hogy a társadalom miként reagál a népcsoportok beilleszkedési törekvéseire. Szembeállítottam a régi Oak Park városrészt (ami az én városom volt) a maival.

T. J.: Hogyan választotta ki a film interjúalanyait?

J. R.: Az új, mai Oak Park két közössége fejezi ki leginkább a társadalmi változásokat. Az afroamerikaiak és a melegek. Kiválasztottam egy leszbikus gyermekes párt és egy afroamerikai családot, szintén gyerekekkel. Ha ismeri a WASP kifejezést (fehér, angolszász, protestáns), akkor megérti, hogy miért választottam ki ellenpontként azt a családot, mely öt generáció óta ebben a városrészben él. Ők reprezentálják az idősebb nemzedéket. Az utolsó portré az integrációs stratégiáról szól, hogy milyen intézmények segítségével sikerülhet beilleszkedni a társadalomba. Ez a záloga annak, hogy a város sikeressé váljon.

T. J.: Kérem, foglalja össze kutatásának eddigi eredményeit!

J. R.: Jelenleg a munka felénél járok. Két portrét már elkészítettem, kettő pedig még hátra van. Félreértelmezett beilleszkedésről beszélhetünk a leszbikus és az afroamerikai családok esetében. A legtöbb helyen az őslakosok azóta sem fogadják be őket a társadalomba, és általában a drogok és a gettók fogalmát kapcsolják hozzájuk. Az Amerikai

Egyesült Államokban kevés kutatás foglalkozik az afroamerikaiak beilleszkedési problémáival. Ez a tény erősített meg a munkám fontosságának tekintetében. Szintén nincs kutatás a leszbikus családok beilleszkedéséről, akiknek az életét a róluk alkotott sztereotípiák alapján a vad éjszakai bárók világával azonosítják, annak ellenére, hogy ők tulajdonképpen a felső középosztályhoz tartoznak, és még gyermekeket is örökbe fogadnak. A társadalom ezen előítéleteivel foglalkoztam, valamint azzal, hogy miként vált az életük a közösség funkcionális részévé. Oak Park társadalmában a meleg közösségnek vezető politikai szerep jutott. A városrésznek leszbikus elnökszonya volt. Ez is azt mutatja, hogy a beilleszkedésük legalább olyan jól sikerült, mint a feketéké.

T. J.: Nagyon érdekes dolgokat mesélt a New Orleans-i meleg közösség összetartó erejéről, akik a katasztrófa ellenére is megrendezték szokásos parádéjukat.

J. R.: Az amerikai meleg-életnek vad (fiatal és független) központjai vannak. New Orleans története során például mindig is toleráns volt a melegekkel kapcsolatban. A rendszeres dekadens felvonulás, ahol nem különböztetik meg a melegeket, San Franciscóhoz és Massachusetts vidéki térségeihez hasonlóan hagyománnyá vált.

T. J.: Mi történt a hurrikán okozta katasztrófa után?

J. R.: A New Orleansst sújtó katasztrófa ellenére is meg kellett ünnepelni az életet, ami reményt ad a jövőre nézve.

T. J.: Több könyvet is írt élete során. Bemutatná a legutóbbit?

J. R.: Legutóbb megjelent könyvem, a *Picturing Culture* olyan esszégyűjtemény, mely hét-nyolc korábbi művem újraírásából született bevezetéssel, új fejezetekkel és összefoglalással kibővíve. Az antropológia és a film kapcsolatáról szól.

T. J.: Miért fontos a címben foglalt „leképezni a kultúrát” kifejezés?

J. R.: Alapvető kérdéseket feszeget abban a témában, hogy látható-e a kultúra, mert ha nem, akkor nem örökíthető meg a képeken sem. Úgy gondolom, hogy a vizuális antropológia nagy segítséget adhat a fő antropológiai irányzatok fejlődéséhez is, ezért a filmezésnek a szociális és kulturális antropológia szerves részévé kell válnia. Ha nem vagyunk képesek a kultúra megőrzésére képekben, akkor a munkánk teljesen haszontalan.

HOWARD MURPHY – *Ausztráliában élő angol antropológus. Az interaktív CD-ROM Narritjin Maymuru ausztrál őslakos 400 művészi alkotását ismerteti a világ különböző művészeti gyűjteményeiből. Az alkotások az ősi szertartásokat, eseményeket és a művészi ábrázolás folyamatát mutatják be a törzsek életében, felfedve az ikonográfia és a témaválasztás kulcspontjait, bemutatva a művész mindennapi életének és művészetének összefüggéseit.*

H. M.: Ez a CD-ROM Narritjin Maymuru művészetét örökíti meg, ami harmincéves munkám eredménye. Na, persze nem csupán ezzel foglalkoztam ennyi évig. Narritjin Maymuru az őslakos Mangalli-klánhoz tartozó művész, aki Yirrkalából származik, és jolnu művész. Az 1930-as években Narritjin fiatalember volt, tizennyolc-húszéves lehetett akkortájt, amikor az európai gyarmatosítás egyre erősödött. Narritjin, e kiváló fakéregfestő élettörténetén és művészetén keresztül mutatjuk be ezt a korszakot. Az első festményeit az 1940-es években készítette, melyeket a múzeumok gyűjteményeibe vittek, és 1982-ben halt meg. Ez a CD közel negyven évet ölel át művészetének összefoglalásaként. Valójában kétféle módon készítettem el az életrajzát, az egyik hagyományos írott

életrajz, a másikba pedig filmet, fotográfiát, szöveget és festményeinek nagyszerű gyűjteményét alkalmaztam. Természetesen mindez a digitális média segítségével vált lehetővé, hiszen amikor elkezdtem a munkát, ez a technológia még nem állt rendelkezésemre. Először Ian Dunlop filmjében forgattam Narritjinnal, amely az 1970-es években készült, és az ő életét mutatta be. Körülbelül másfél órányi részletet használtunk fel ezekből a filmekből ennek a kis CD-nek az elkészítésekor, bár öt évvel ezelőtt, amikor belefogtunk a munkába, csak tizenöt percet terveztünk. A festmények Északkelet-Arnhem földjén a kultúra lelkét hordozzák, az őseket örökítették meg, akik a szülőföldet teremtették, és azt a pillanatot, ahogy az ő tevékenységük megvalósult és kinyilatkoztatást nyert az ősszellemek által. Ezek voltak a díszítések, amelyeket a teremtő szellemek a testükre festettek, és megmutatták azoknak az embereknek, akiket szintén ők teremtettek erre a földre. Narritjin festményei valójában térképei a teremtők kreativitásának, a szülőföld teremtésének és az ő szférákon átívelő utazásainak. Tulajdonképpen nagyon összetett kommunikációval találkozunk itt, amely esztétikailag is rendkívül hatásos. Kétféle módon közvetítenek ezek a festmények: a szertartás során testfestésként tárgyiasult a megfogalmazás, briliáns tervezői munka formába öntésével. Mert ezek az alakzatok értelmezik azokat a kódokat, üzeneteket, amelyet a teremtő szellemek saját területük törvényeibe foglaltak, valamint egyúttal a népcsoport eredettörténetét, és a többiekkel folytatott jelenlegi kapcsolódásokról is szólnak. Ez egyszerre a leszármazástörténetük és az úgynevezett szájhagyomány útján való eredettörténetük, egyfajta „oral history”, saját magukról kialakított tudásanyag. A CD-n 400-500 festményt tudunk elhelyezni, úgy csoportosítva Narritjin Maymuru 1940 óta készített festményeit, hogy azok különböző lakóterületekre vonatkoznak. A CD egy térképpel kezdődik, amely a festő szülőföldjét mutatja be, így a felhasználó érdeklődő beléphet ezekre a területekre és magukba a festményekbe is.

ELISABETH WICKET – *Olaszországban élő kanadai Afrika-kutató. A nehéz körülmények között élő afrikai lakosság életviszonyainak bemutatásával, azok javítása érdekében készíti alkalmazott antropológiai dokumentumfilmjeit, melyekhez a különböző karitatív beruházások megvalósítása okán végzett felmérések és az ismeretterjesztés szolgáltatnak anyagi forrást.*

T. J.: Nagyon tetszett, hogy az etnográfiai filmet a fejlődő országok megsegítéséhez használja fel. Nevezhetjük ezt „néprajzi filmmel a fejlődésért” projektnek?

E. W.: Inkább a „videóval a fejlődésért” projektnek mondanám. 1987-ben kezdtem ezt a munkát, tehát már eléggé hosszú ideje foglalkozom vele. Munkatársaimmal azon dolgozunk, hogy feltárjuk, hogyan lehet professzionális forgatócsoporttal részt venni a fejlesztési projektek előkészítésében és megvalósításában. A filmek segítségével meggyőzzük a lehetséges rászorulókat, hogy fogadják el a támogatásokat és a feljüket nyújtott segítő kezet. Valójában nem csak egyszerű televíziós filmet akartunk készíteni, hanem ebben az esetben ténylegesen egy hús-vér asszonyokból álló célcsoportnak a meggyőzése volt a fő cél. Egyiptomban kezdtem ezt a fajta munkát a patkányok elterjedésének visszaszorítása érdekében készített filmmel, mely arról szólt, hogy a nők hogyan vehetik fel a küzdelmet a házukban elszaporodott patkányokkal, második filmemben pedig azt mutattam be, hogy miként juthatnak mikrohitelhez a textilgyártáshoz. Nagyon érdekes volt az eredmény, mert a projekttel nem csupán a számukra rendkívül kedvező

alapítványi segítséget kapták meg, hanem a filmek meggyőzték őket arról, hogy ők maguk is képesek kreatív munkára. Ebben korábban egyáltalán nem hittek, tehát a film önbizalmat adott nekik. Az egyik nő, aki korábban írástudatlan volt, úgy döntött, beiratkozik egy iskolába, hogy megtanuljon írni. Ezáltal a társadalmi státusza jelentősen javult. Egyiptomban rendkívül sokrétű tapasztalatokra tettem szert az elkészített filmek kapcsán. Pakisztánban a „Nő a nőhöz” videoprojekt, arra motiválta a nőket, hogy a közösségen belül véleményyt nyilvánítsanak, hiszen eddig ezen a fórumon soha nem kérdezték meg őket semmiről. Magas falakkal zárták el előlük a döntéshozatal lehetőségét a szó átvitt és konkrét értelmében egyaránt, mivel agyagtéglákból épített falakkal körülvárt településen éltek. Azt filmeztük, hogy az emberek a lakóterükön belül hogyan oldják meg az ivóvíz bevezetését és a szennyvízelvezetést. Rögzítettük, hogy miként használják a mindennapokban a szappant, mennyire vannak tisztában a fertőzések veszélyeivel, egyáltalán milyen elképzelésük van azokról a modern infrastrukturális körülményekről, amelyeket meg kellene teremteniük a környezetükben annak érdekében, hogy csökkentsék a hasmenés általi gyermekhalálozás előfordulását. Ők maguk dönthettek a vízvezeték és a szennyvízelvezetés kérdéseiben. A lakrészükről rendelkezésre álló mindennapi tudásuk alapján határozhatták meg, hogy hol legyen az ivóvíz csapja, a WC és a szennyvízelvezetés. A férfiaknak fogalmuk sem volt arról, hogy a nők rendelkeznek ezzel a mindennapi munkához kapcsolódó tudással. A mérnök férfiak ismerték fel, hogy a lakrészek valódi vezetői a nők. Korábban ők nem is kommunikáltak ezekkel az asszonyokkal, mert méltatlannak tartották őket arra, hogy mérnöki kérdésekről beszélgessenek. Szükségük volt egy közvetítő katalizátorra, hogy kommunikálhassanak egymással. Tulajdonképpen én játszottam ezt a szerepet a kamerával. A film segítségével képes voltam meggyőzni a városi döntéshozókat arról, hogy vegyék figyelembe a vidéken élő nők igényeit, hogy melyek azok a problémák, amelyek megoldásában a nők szerepet akarnak vállalni. Ezzel a módszerrel győztem meg ugyanakkor a férfiakat, hogy az infrastruktúra fejlesztésébe igenis tőkét kell befektetni, ami nem volt egyszerű feladat, mert a férfiak egyáltalán nem akartak pénzt áldozni ezekre a „női” dolgokra. Valójában a híd szerepét töltöttem be azáltal, hogy közvetítettem a problémáikat, mivel korábban a nők sosem vettek részt a társadalmi élet küzdőterén folytatott harcokban.

T. J.: Tulajdonképpen az Ön által használt módszer valójában antropológiai természetű?

E. W.: Nem, inkább olyan néprajzi megközelítés, melyben a résztvevő megfigyelés módszerét használtuk. Azt rögzítettük, hogyan használják a vízvezeték és a szennyvízelvezetést, hogyan befolyásolja a hiedelemrendszerük a WC és a vízcsap egymástól való távolságát a lakóterén belül, valamint hogyan tervezik meg a latrinát. Forgatás közben együtt jöttünk rá arra, hogy agyagtéglákból épült kunyhót építhetnek a latrina fölé, anélkül, hogy ezáltal felborítanák az alapítvány tervezett költségvetését. Mivel a filmmel más közösségeknek is bemutathattuk ezt az építési módszert, ez őket is motiválta annak alkalmazására. A nők saját erőből, maguk építették fel a kunyhót, ami nem emelte meg a költségeket annyira, mintha téglából építkeztek volna. A munka másik eredménye az lett, hogy korábbi vízpazarló viselkedésükre kritikus iróniával tekintettek vissza. Az önelemzés lehetőségének demonstrálása motiválta a többi nőt. A vízvezeték elhelyezésében példát mutató nők abban is tanácsokat adhattak a többieknek, hogy milyen idős korban vállaljanak gyermeket, tehát más, fontos kérdésben is az ő tanácsaik voltak

az irányadók. Ők voltak az idősebbek, nekik volt hatalmuk a háztartáson belül, és ők voltak azok, akik a fontos üzeneteket közvetítették a többi nő felé. Azok a nők, akik eddig egyáltalán nem hallatták a hangjukat, most kezükbe vehették az irányítást, ami számukra hatalmat és megbecsülést jelentett.

T. J.: Mit szóltak mindehhez a férfiak?

E. W.: Fiatalabb nők esetében a férfiak hozzáállása mindenképpen problémákat okozott volna, de itt már korosabb asszonyokról volt szó, akiknek a férfiak is hittek. Körültekintően választottuk ki őket, hogy a módszerüket és a példájukat a többi nő is kész legyen követni. Ők általában a tehetősebb családokból kerültek ki, akik képesek voltak vízvezetékre áldozni, ezzel is példát mutatva a többieknek, nem pedig olyan családokból, amelyek maguk is társadalmi problémákkal küzdöttek. Célratorően ismertették a többiek számára a projekt lényegét, ezzel megbecsülést szerezve saját maguk számára. A döntéshozók közelébe kerülve elsőrendű státuszt szereztek, megerősítve a közösségen belül a nők helyzetét. A magánszektor befektetőit is megerősítették abban, hogy érdemes a projektet folytatni. Az információt a nők terjesztették, s így biztosak lehettek abban, hogy nem kell várniuk a kormány által megígért támogatásokra, hanem önállóan is elkezdhetik a munkát.

T. J.: Készített-e ezzel a módszerrel más témájú filmeket is?

E. W.: Igen. Hasonló módszerrel készült a mikrohitel-befektetési programunk. Ennek segítségével a nők olyan képességeket bontakoztathattak ki, melyekről korábban nem is álmodhattak, például a kreatív tervezés vagy az önálló munkavégzés területén. Nem voltak tudatában annak, hogy saját textiltervezési stílusuk kialakításával folyamatos havi jövedelemhez juthatnak, és a megszerzett tudásuk és tapasztalataik átadásával a fiatalabb nőket is oktathatják. Olyanok lettek, mint a tanárnők, csak az ABC tollal való oktatása helyett tűvel dolgoznak.

T. J.: Hogyan lehetett látni és lemérni az eredményt?

E. W.: Valójában a viselkedésükben bekövetkező változás volt látványos, ahogyan a kamera előtt megjelentek. Ez a kis dolog, a filmforgatás gyökeres változást indított el az életükben. Amit akkor valójában megtanultam, az, hogy az embereknek nincs túlságosan sok adományra szükségük akkor, ha a kis pénz egyben lehetőséget jelent számukra, hogy elindulhassanak a céljaik megvalósítása felé vezető úton és ha nem támasztanak közben eléjük túl sok bürokratikus akadályt. A kairói fejlesztési alapon a projekten dolgozó nőket rendkívül meglepte, mikor a filmen látták ezeket az asszonyokat, akiket egyébként jelentéktelen parasztokként kezeltek, és úgy tartották őket számon, mint akiknek semmilyen elképzelésük sincs a világról. A projekt eredményeképpen a filmen tehetséges géniuszokká váltak.

T. J.: Hogyan viszonyulnak ezek a filmek az antropológiai- és néprajztudományhoz?

E. W.: Úgy, hogy a bemutatáshoz az etnográfia eszközeit használjuk, és a résztvevő megfigyelő dokumentumfilm szemszögéből szemléljük a társadalmat. Figyeljük, de egyben elemezzük is azt. A munkám során így használtam fel a tudomány eszközeit, de ugyanakkor ezek segítségével hangot adhattam a szereplők saját elképzeléseinek is. Bemutattam és propagáltam annak módszerét, hogyan készíthetünk egyszerű asszonyokat arra, hogy az infrastruktúra javításával könnyebbé tegyék az életüket. A tervem az volt, hogy a résztvevő megfigyelésen alapuló néprajzi filmet a robbanásszerű fejlődés olyan eszközévé formáljam, amely hatékony lehet a fejlesztési projektek számára.

LINA FRUZZETTI és ÖSTÖR ÁKOS – az *Amerikai Egyesült Államokban élő antropológusok, India-kutatók. Indiának a nyugat-bengáli tartományában élő patua festők és énekesek körében forgattak, akik hagyományos történeteiket és mindennapi életüket mesélik el kézzel festett tekerceik segítségével. A törzshöz tartozó moszlim nők megalakították a tekercesfestők szövetségét.*

T. J.: Hogyan adták ezt a nagyszerű címet – *Singing Pictures* (Éneklő képek) – a filmjüknek?

L. F.: Egy korábbi filmünk címét – *Seed and Earth* (Mag és föld) – én adtam, de ezt a címet Ákos találta ki. Ez volt a legkifejezőbb cím.

Ö. Á.: Egy igazán ambivalens címet kerestünk, amely egyrészt hozzáad a filmhez, ugyanakkor előre is viszi a történetet. A kép, amely énekel, utal mind a recitáló éneklési módra, az úgynevezett énekesbeszédre, mind pedig a festésre. Csak úgy, önmagában talán túl költőinek tűnhetne, ezért kerestünk hozzá egy prózai alcímet is.

L. F.: *Women Painters of Naya* – Naya festőnői.

Ö. Á.: Így konkrét, s egyben költői lett a cím, de nem vagyok biztos benne, hogy valóban elég kifejező-e.

T. J.: A cím nagyon kifejező, de ez a film egyáltalán nem sorolható az anyagi kultúrát bemutató filmek kategóriájába, hacsak nem az elkészült, festett tekercekre gondolunk csupán.

L. F.: Egyáltalán nem. Nem is értem, hogy miért sorolták a filmet ebbe a kategóriába. A film nem csak látványvilágával beszél önmagáért, hanem a nők tevékenységén keresztül a témát néprajzi szemszögből is bemutatja.

T. J.: A tekerces készítésének hagyománya egy ősi tevékenység. Mi is ennek a pontos elnevezése?

Ö. Á.: A patua, melyet bengáli nyelven „pot”-nak ejtenek. A régmúltban keletkezett, s a mai napig változik és fejlődik: a Kalkuttában levő Grusada-i Múzeum őriz pár darabot a 19. század első feléből, a Victoria és Albert Múzeum pedig a századfordulóról. A másik fajta rajzoló hagyomány az egylapos karikatúra. Itt nem a torzított ábrázolásmódra utalok, hanem a kalkuttai élet mindennapi karaktereinek kifejezésére rajzolt formában. Ez utóbbi az angol hagyományokban gyökerező és az uralkodó elit által is támogatott kifejezési forma volt. A mai festett tekercesek sokban különböznek a 19. századi elődeiktől, de mindmáig felismerhetően mitológiai témákat ábrázolnak. Manapság a bengáli elit életstílus-változásának bemutatása helyett oktató és felvilágosító tematika jellemzi (például az AIDS terjedésének megakadályozása, a víz fertőtlenítő forralásának szükségessége vagy a nők és a gyermekek ellen irányuló családon belüli erőszak).

T. J.: Még politikai témákat is választanak, mint például szeptember 11?

L. F.: 2001. szeptember 12-én kezdtük forgatni a film felvételeit, tehát csupán egyetlen nappal voltunk szeptember 11. után. A helybeliek azt mondták, hogy ne aggódjunk, majd ők vigyáznak ránk, és nem engedik, hogy bárki is bántson minket. Felmerült bennünk a kétely, hogy biztosan ez-e a legalkalmasabb időpont a forgatás megkezdéséhez, vagy inkább sietve térjünk haza az Államokba. Nagyon tanácstalanok voltunk, hogy mit tegyünk, mert rendkívül bizonytalan volt a politikai helyzet. Tudtuk, hogy két-három alkalommal úgyis vissza kell még ide térnünk, ezért arra törekedtünk, hogy a helybeliekkel jó kapcsolatokat alakítsunk ki. Amikor másodjára tértünk vissza, megmutatták a szeptember 11-ről szóló festett tekerceseket, legutóbbi látogatásunkkor pedig a cunamit

ábrázolókat is. Nagyon sok ábrázolás készült erről a katasztrófáról. Úgy érzik, hogy a képekkel is beszélni kell róla, mert ez a mindennapi embereket rendkívüli módon érdekli.

T. J.: Hogyan sikerült annyira közel kerülni hozzájuk, hogy még az érzelmeikről is szabadon beszéltek?

L. F.: Azonnal nővérükké fogadtak, Ákost pedig a sógorukként – *dzsamajként* – kezelték. Nagyon őszinték és barátságosak voltunk velük. Meglátogattuk őket többször is, mielőtt elmondtuk volna küldetésünk célját, s filmezni kezdtünk volna. Akkor tört meg a jég, amikor az egyik nő meghívott minket, hogy velük együtt együnk. Elfogadtuk a meghívást, mivel mi nem politikusok, hanem antropológusok vagyunk. Miután elkezdtünk velük enni, azt mondták, hogy ezután mi is a családhoz tartozunk, és így sok időt tölthettünk velük.

Ö. Á.: Elégé jól ismertük a nyelvüket. Nem kellett annyi előzetes terepmunkát végeztünk, mint a többi filmünk készítése során, mert egy jó barátunkkal és kollégánkkal, Aditinar Sorkarral mentünk oda, aki már húsz-harminc éve dolgozott ezen a terepen. Ő folklorista és összehasonlító irodalommal foglalkozó néprajzos szakember, aki abban segítette a festő- és énekesnőket, hogy kapcsolatokat találjanak a kalkuttai piacon a tekerceik eladásához. Azt akarta, hogy ez a film elkészüljön, bár eleinte nagyon különböző elképzeléseink voltak arról, hogyan csináljuk. Hasonlóan, mint korábbi filmjeink alkalmával, most is nagyon sokat vitakoztunk. Valódi filmet akartunk készíteni, nem pedig egy könyvet, hangfelvételt vagy oktatási segédanyagot. Mivel a téma rendkívül lenyűgöző és sajátos kifejezési formát igényel, más módon kellett elkészíteni, mint a többi filmet.

T. J.: A film nyelvén tudatok szólni. A képsorok, mint a festékek elkészítéséről vagy a festésről szóló rész, önmagukért beszélnek, így nem kell külön kifejtetni, hogy mit is látunk tulajdonképpen. Részesei lehetünk annak a folyamatnak, ahogyan az éneklő képek készülnek.

L. F.: Ha csinálják is, munka közben akkor sem beszélnek róla. Éppen akkor ott voltunk, amikor az egyik nő a festékeket készítette elő, nekünk csak fel kellett venni. Később mondta el, hogy valójában mit is csinált közben, és hogy mindezt hogyan tanulta meg. A módszerünk az volt, hogy hagyjuk a szereplőket, hogy megismertethessék velünk a tevékenységüket anélkül, hogy beszéljünk róla.

Ö. Á.: Nem rendezzük ugyan őket még annyira sem, mint más filmjeink szereplőit, ennek ellenére attól a pillanattól kezdve, amikor a kamerát a kezünkbe vesszük, minden beállítás kérdése. Ha leültünk velük, akkor sem érezték azt, hogy interjút készítünk, hanem csak beszélgettünk és hagytuk őket, hogy azt tegyék, amit egyébként is tennének. Ebből születtek azok a beszélgetések, s néha még az énekmondások is, amelyek bekerültek a filmbe.

L. F.: Csak néha tett fel Ákos direkt kérdéseket, például a születésszabályozás témaköréből.

Ö. Á.: De az is csak a beszélgetés menetéből adódott, nem pedig én erőszakoltam rájuk. Sokszor csak ültünk velük, és órákon át beszélgettünk anélkül, hogy egy kockát is filmre vettünk volna. Akkor kapcsoltuk be a kamerát, ha valamit nagyon fontosnak éreztünk. Így történt ez a *Seed and Earth* című filmünk készítésekor is. Nagyon sok közös vonást látok a két film között, mert a korábbiiban is látható egy jelenet, amikor a nők csak ülnek együtt, és egész délután beszélgetnek. Egyszer csak az egyikük előhozta,

hogy miként erőszakoskodtak a lányával. Akkor azonnal szóltam az operatőrnek, Ned Johnstonnak, hogy kezdjen el filmezni. Olyan dolgot sikerült így spontán módon rögzítenünk, amire a több éves terepmunkám során még sohasem volt példa. A téma annyira fontos volt, hogy mindenki bekapcsolódott a beszélgetésbe.

T. J.: És mi a helyzet a szövetségekkel?

L. F.: A festőnők egymás közti beszélgetések során saját maguk javasolták ezek létrehozását.

Ö. Á.: Mi a szövetségek eredetéről kérdeztük őket, s ennek kapcsán több mint egyórás beszélgetés alakult ki az állam és a kormány szerepéről a szövetségek működésében. Sok részletre fény derült, de ezek nem kerültek be a filmünkbe, mert túlságosan apró részproblémákat feszegettek, például a mindennapi küzdelmeiket az állami tisztviselőkkel. Mivel külső szemlélőként nehéz volt a részproblémák követése, ezért csak a szabályokra, valamint a szövetségek létrehozásának lépéseire koncentráltunk, illetve arra, hogy miként haladtak előre a megvalósításban. Sokkal izgalmasabb volt számunkra annak bemutatása, amikor vitatkoztak. Például az egyik nő felvetette, hogy miért nem részesül mindenki egyenlően a szövetség bevételéből.

L. F.: Nem volt számára világos, hogy a vásárlók azt veszik meg, ami nekik tetszik, és nem lehet őket arra kötelezni, hogy mindenkitől egyformán vegyenek tekerceket. Ma még nem tudhatjuk, hogy a szövetség milyen eredményt hoz majd, de egyelőre nehezen tudják értékesíteni az elkészített festett tekerceket. Már az is nagy eredmény, hogy van egy épületük, ahol árulhatják ezeket. Néhányan közülük sokkal sikeresebbek, mert ők közvetlenül Kalkuttába szállítják az árut eladásra.

HUGH BRODY – magyar származású ausztrál filmrendező. *Ötvenegy szobor áll csendesen a forró ausztrál sivatagban, megragadva az idő pillanatát. Ezek által, a hagyományőrzést és a különleges hely ünneplését hangsúlyozva a mensi közösség identitásának megőrzését mutatja be Anthony Gormley szobrászművész.*

T. J.: Nagyon tetszett a fesztivál nyitófilmjeként vetített *Inside Australia* című alkotása. Annak ellenére, hogy az Ön állítása szerint ez nem antropológiai film, én annak találom.

H. B.: Igen. Védekezésékként mondtam ezt, mert az antropológusokkal teli nézőtér kissé félnökké tett. Ők mind néprajzi filmeket várnak egy ilyen rendezvényen. Azért volt veszélyes számomra a helyzet, mert mindannyian egzotikus utazást vártak, egy másik kultúra törzsi világának feltárásával. Filmem művészetéről szól, egy művészről és annak alkotásairól. Azt hiszem, hogy ez is antropológia, de egy más szinten, nem pedig közvetlenül.

T. J.: Mi volt a módszere? A követő–résztevő–megfigyelő metódus?

H. B.: Minden antropológiai technikát alkalmaztam, de főként a meghallgatást. Mindentre odafigyeltem, amit az emberek elmondtak, és így találtam meg azokat, akik a filmben szereplő világot képviselik. Akik a természeti környezet részei, és így szoros kapcsolatban tudtak vele maradni. Beszélgetni tudtam azokkal az emberekkel, akiknek a sorsa egybeforrt Közép-Ausztrália történelmével. Ez valóban antropológia, de az eredeti kiindulási pont a művészet volt, az a csodálatos projekt, amelyet Anthony Gormley hozott Nyugat-Ausztráliába.

T. J.: Hogyan szerkesztette a filmjét, mert rendkívüli érzékenység és türelem sugárzik belőle? Sok időt vett igénybe az elkészítése?

H. B.: Minden filmem az emberek megfigyelésén alapszik. Amikor moziba megyünk, hogy megnézzünk egy játékfilmet, fel vagyunk készülve, hogy elveszítsük a fonalat, hiszen a film elején egyik szereplőről sem tudunk még semmit. Jó ideig nem ismerjük meg a teljes történetet. A témának a dokumentumfilm esetében is olyannak kell lenni, hogy lenyűgözze és kíváncsiságra készítse a nézőket. Ebben az esetben, amikor volt egy kész történetünk és egy szerkezetünk, tehát ahogyan Anthony Gormley művészeti alkotásokat hoz létre, és a kiszáradt sóstó medrében felállítja őket, a narratíva lefedi a történetmesélés folyamatát. Ezt követve a filmem már könnyen szerkeszthetővé vált, ugyanakkor a nézőt mégis meghagytuk abban a hitében, hogy önállóan, lépésről lépésre, karakterről karakterre fedezheti fel Nyugat-Ausztráliát.

T. J.: Nagyon jó együttműködés figyelhető meg mind a művésszel, mind pedig a szereplőkkel. Ön, saját maga készítette az interjúkat is?

H. B.: Igen, természetesen mindet én magam csináltam. Első lépésként kutatást végeztem Nyugat-Ausztráliában, és találkoztam a filmben szereplő személyekkel. Írtam néhány esszét a bányászat történetéről és az őslakos közösségekről, és csak ezután kezdtünk filmezni. Ekkorra már sok beszélgetést lefolytattam a szereplőkkel, melyeket csupán meg kellett ismételni a kamera előtt. Ekkor csak a legérdekesebb részletekre kérdeztem rá.

T. J.: A film maga is, hasonlóképp a szobrász által megformált szobrokhoz, műalkotás.

H. B.: Én is remélem, hogy az.

T. J.: Ez a film a szobrászművésszel közös mű, vagy úgy tekinti, hogy csakis az Ön alkotása?

H. B.: Annak ellenére, hogy a filmem egyedül csak a sajátom, az ő művészete áll a középpontban, és ez tette lehetővé az én filmes alkotásom létrehozását.

T. J.: Nagyon érdekes, hogy az antropológiai kutatás pontosan száz éve vette kezdetét, Oxfordban. Akkoriban még a fizikai antropológiát is művelték, melynek során méreteket vettek emberekről. Az Ön filmjében valami nagyon hasonlót láthatunk egy modern testszkenner segítségével.

H. B.: Igen. Az új technológia kissé zavaró volt számomra, mert ez tulajdonképpen fényképezési úton történő méretvétel és tudományos adatrögzítés valakinek a testéről, a test alakjának és különféle méreteinek a részletes elemzésével. Ez az antropometriai módszerre emlékeztet engem, melyet az első antropológusok alkalmaztak. Borzasztó, rasszista hangsúlyokat idézett fel számomra. Figyelmeztettem Antony Gormleyt, a szobrászt, hogy gondolkozzon el, hogy milyen hagyományt követ a módszerével. Ő munkája során a méretvétel e furcsa formáját csak azért alkalmazta, hogy az emberiség egységét és az emberi testek hasonlóságának bizonyosságát felhasználhassa művészetében, nem pedig a különbözőségek kihangsúlyozása volt a célja. Tehát nem a rasszista antropomorfikus felmérések hasznosítását alkalmazta, hanem a haladó, humánus vonatkozásokat emelte ki.

T. J.: A film üzenete szép megfogalmazása az azonosságtudatnak, és segítséget nyújthat az ausztrál emberek identitásának megőrzéséhez.

H. B.: A film a nyugat-ausztráliai identitás, ugyanakkor pedig az őslakosság és a velük élő többféle embercsoport – a betelepülők, a bányászok és mások – együttélésének az ünneplése. A mai napig érzékeny terület az ausztrál gyarmatosított területek határain élő különböző közösségek vizsgálata, hiszen mind különböző eredetűek, eltérő történelmi háttérrel. A mai napig még csak beszélgetni sem ülnek le egymással. Annak ellenére, hogy mindannyian a nagy Ausztrália részei, nem élnek békességben egymás mellett.

T. J.: Az identitás korunk egyik legfontosabb kérdése?

H. B.: Ausztráliában az identitás kérdése óriási jelentőségű, mint ahogyan az a bányászok és az őslakosok kapcsolatából is kitűnik. Igen lényeges kérdés, hogy ki honnan származik és milyen társadalmi csoporthoz tartozik, milyen fajtájú és milyen nemzeti-ségű. Ugyanakkor azonban kezd kialakulni egy új, individualista karakter, erő és élmény. Az én szerepe jelentőssé vált, mely ellene hat valamiféle közös azonosság vállalásának.

T. J.: És Ön honnan származik?

H. B.: Angliában születtem bevándorló szülők gyermekeként. Apám az ukrainai Brod területről jött. Innen ered a nevem is. Mamám családja Bécsben lakott, az Osztrák-Magyar Monarchia területén. Lengyel és osztrák ősöktől származott.

BEATE ENGELBRECHT – német antropológusnő. *A Göttingeni Tudományos- és Médiaintézet audiovizuális online katalógusát mutatja be a néprajzi filmeknek az oktatásban és kutatásban történő gyakorlati felhasználásával kapcsolatban.*

T. J.: A RAI nemzetközi néprajzi filmfesztiválon vagyunk, ahol nagyon sok néprajzi filmes jelent meg azok közül, akik az önök Göttingeni Néprajzi Fesztiválján is részt vettek. Sokszor felmerül a kérdés, hogy mi a néprajzi-antropológiai filmek, illetve a multimédiás alkotások jövője. Mi a véleménye Önnek mint a Göttingeni Tudományos- és Médiaintézet prominens képviselőjének erről a témáról?

B. E.: Természetesen vannak változások a néprajzi filmkészítés területén, melyeket főként a televíziós hagyományok gerjesztenek. Új szemléletmódok figyelhetők meg, főként a fiatalabb generációnál, akikkel sokat vitatkozom erről. Úgy érzem, hogy gyakran semmi közük a néprajzi filmezéshez. Nem tudom, hogy mit látnak egyáltalán ezekben a gyorsra vágott filmekben, mert én szinte semmit. Ők sok mindent észrevesznek bennük, s ebből látszik, hogy a fiatalabb generáció teljesen másképpen szemléli ugyanazt a filmet, mint mi. Mivel az ő érzékelésük más, ezért más jellegű filmeket készítenek. Ezek inkább történetmesélő filmek, amelyekben a fiatalok a saját történeteiket mondják el. Ők azzal küzdenek, hogy a saját történetüket részletesen bemutassák, nem pedig azzal, hogy elvégezzenek egyfajta néprajzi rögzítést. Nagyon sok ilyen jellegű alkotás születik, és rendkívül kíváncsi vagyok, hogy mi lesz ennek a folyamatnak a következménye a néprajzi filmezés jövőjére nézve. Nagy veszély leselkedik a néprajz tudományára, ha a filmfelvételekre úgy tekintenek, mint kutatási forrásanyagra. Sokszor úgy tűnik, hogy a film nagyon pozitívista módszer, miszerint a terepen mindent rögzítenek, amit csak tudnak, a képanyagot pedig csak később elemzik. Ily módon azonban a képanyagból soha sem lesz teljesen kész film.

Németországban nagyon sok ilyen film készül kutatási projektek eredményeként. A valódi néprajzi filmeket nem fogadják el, s nem értik meg a valódi szükségességüket. Főként az antropológusok körében terjed ez a nézet, ezért is nehéz pénzt szerezni néprajzi film készítéséhez. Ha kitekintünk külföldre, akkor azt láthatjuk, hogy a doku-

mentumfilmek között sok elmélyült, kidolgozott és értékes alkotást találunk, de az aktuális eseményeket teljesen másként rögzítik és dokumentálják, mint korábban. Sokszor úgy tekintenek ezekre a hosszú dokumentációkra, mint amelyek majd csak a jövő generációi számára lesznek érdekesek. Sok fiatal rendkívüli módon érdeklődik például a modern hangrögzítési eljárások iránt, amelyeket a filmjeiben is felhasznál. Úgy gondolom, hogy a néprajzi filmkészítés jelentősége a modern multimédiás eszközök megjelenésével egyáltalán nem csökken. Új narratívák, elbeszélési módok alakulnak ki. Azt gondolom, hogy a vizuális antropológusok számára a multimédia pompás új eszköz lehet, ezért főként arra kellene koncentrálnunk, hogyan tudnánk minél hatékonyabban és gyorsabban bevezetni az oktatásban és a néprajzi filmkészítésben. Nincs hathatós segítség az antropológiát oktatók számára ahhoz, hogy miként kell az új technikai vívmányok előnyeit a legjobban kihasználni. Sokan úgy oktatnak ezek segítségével, hogy levetítenek egy filmet, aztán pedig beszélgetnek róla, de véleményem szerint inkább úgy kellene eljárni, hogy a filmek készítésének módszerei és azok hatásai is megjelenjenek az oktatásban. Teljesen új szemlélettel kell bevezetni a néprajzi filmet és az új technikákat az oktatásban. Egy kicsit kísérleti módon. Én például olyan feladatot adtam a diákjaimnak, hogy vizsgálják meg, hogyan történik a néprajzi film befogadása. Csak azt kellett szem előtt tartaniuk, hogyan reagálnak a nézők ezekre a filmekre, illetve, hogy milyen ezeknek a felépítése és szerkezete.

Az csak az egyik kérdés, hogy mit tehetünk a filmek segítségével. Ez rendkívül hatékony kutatási módszer lehet, de ha a multimédiára gondolunk, akkor először azok különböző megjelenési formáira kell utalnunk, mint amilyen például egy egyszerű CD-ROM vagy DVD, fejezetekre bontva, sok írott szöveggel kiegészítve, amelyek rövid filmrészletekhez, fotókhoz vagy egyéb utalásokhoz kapcsolódnak. Nem biztos azonban, hogy a felhasználó végül valóban él is mindezekkel a lehetőségekkel. Sokszor inkább a DVD alkotójának az intellektuális termékével van dolgunk, mely a tudást újfajta struktúrába rendezi, de a felhasználó valójában sokszor nem ismeri és nem is használja ezt a struktúrát. Vannak olyan web-oldalaink, melyeket folyamatosan fejlesztünk. Ily módon sok cikket és képanyagot tudunk elhelyezni. Ez lesz az, ami a jövőben leginkább elfogadottá és alkalmazottá válik. Vannak például online videóink, amelyek kapcsolatban vannak különféle megtekinthető néprajzi filmekkel. Amikor egyszerűen csak egy néprajzi filmrészletet akarunk megnézni, akkor lehetőségünk nyílik idézni a filmből, ehhez pedig akár szöveges kommentárt is csatolhatunk. Ha egy cikket akarok írni, a megfelelő helyen közbeszúrva akár szemléletesen idézhetem az eredeti filmrészletet is a multimédia módszerével. Korábban az oktatás során, ha a tanár filmrészleteket kívánt bemutatni, akkor több videokazettát vagy filmet kellett magával hozni a megfelelő filmrészletek körülményes bemutatásához, mert minden egyes külön kópia ahhoz a részhez volt beállítva, amelyet idézni kívánt. A filmrészletek bemutatása az oktatás során régi hagyomány, mely ma az internet segítségével sokkal egyszerűbbé vált. Az új médiumok forradalmi változásokat hoztak. Nem kényszeríthetem rá a nézőre azt, hogy miként nézze azt a filmet. Egy filmmel azt csinálhat, amit csak akar.

De térjünk vissza az etnográfiai film és a multimédia kérdéseire. Arra gondolok, hogy miként kell egy filmet elkészíteni, amikor halvány elképzelésem sincsen arról, hogyan fogjak hozzá. Van tizenöt évi kutatómunkám a terepen, valamint jelentős mennyiségű rögzített filmanyagom Mexikóból és az Amerikai Egyesült Államokból, s a mai napig nem

voltam képes eljutni odáig, hogy ebből végleges formában összeálljon a néprajzi film. Csupán önálló vizuális terepmunka-eredményekként léteznek a képsorok, amelyből csak egy jó kis előadást építhetek föl a hosszú terepmunka bemutatására. Mindebből tulajdonképpen három dolog is születhet. Először is, egy valódi néprajzi film, mely felhasználható az oktatásban, másodsor lehet multimédia, melyben a kép és a szövegek kapcsolatban állnak egymással, végül pedig könyv is lehet a munka eredménye, mely hosszú szöveg formájában utalhat a filmre. Nagyon fontos, hogy új formák jöhetnek létre, melyekben az eredményeket és a vizuális dokumentumokat közzétehetjük. Ugyanakkor az új filmeket új módon publikálhatjuk, különféle lehetőségeket nyújtva a feltárt tudásanyag közvetítésére. Ez nem azt jelenti, hogy a régi módszereket el kell dobnunk, hanem hogy a lehetőségeket kitágítva párhuzamosan alkalmazhatjuk őket. Vannak olyan részletek, melyek nem helyezhetők olyan kontextusba, hogy egy film keretei között be lehessen őket mutatni.

T. J.: Ez volt az oka annak is, hogy meg kellett változtatni az önök intézetének a nevét?

B. E.: Az ok az volt, hogy a politikusok a „film” elnevezést idejétmúltként gondolták, a „média” kifejezés viszont szerintük sokkal modernebb. Ugyanakkor az angol elnevezésen is változtattunk. A régi Tudományos Filmintézetet, az IWF-et Tudományos- és Médiaintézetnek kereszteltük el. Lényegében a humán- és a természettudományok témaköréből is rendelkezünk filmekkel, ami az eredeti elnevezésben elveszett. Mindezzel azt fejezzük ki, hogy a médiának és a tudás átadásának nagyobb jelentősége van.

T. J.: Ily módon az Encyclopedica Cinematographica filmgyűjtemény továbbélhet?

B. E.: Tulajdonképpen az első igazgatónk által eredetileg kitalált intézmény az új dokumentációs és nyilvántartási rendszerrel lett megvalósítható. Az adatolt és megfelelően dokumentált film részleteibe is belemerülhetünk, ha egy bizonyos téma vagy kutatási irány iránt érdeklődünk.

AARON GLASS – amerikai filmrendező. A kanadai Brit Kolumbiában élő kvakiutl indiánok kannibáltánca több antropológiai leírásban is szerepel, s mind a mai napig a fejedelmek történeteként maradt fenn. A film a többféle médiumon rögzített népszokásokon keresztül mutatja be a kutató és az indiánok viszonyát.

T. J.: Úgy hallottam, hogy a Göttingeni Filmintézet is érdeklődik a filmje iránt, mivel egy különleges ötleten alapszik, és a szerkesztési módszere is nagyon újszerű. Miért és hogyan készítette ezt a filmet?

A. G.: Mikor elkezdtem kutatni a disszertációmhoz, visszatértem a kvakiutl indiánok közé, mert a témám a táncról és a hozzá kapcsolódó vizuális dokumentumokról szólt. Az anyag feltárása önmagában is filmkészítési munkát igényelt. Nem elég, ha csak leírjuk a táncokat, hanem lehetővé kell tennünk a táncosok mozdulatainak folyamatos megfigyelését is, valamint azt, hogy a törzs tagjai hogyan viselkednek tánc közben, hogyan beszélnek a történetükről és az egyéni sorsukról. Ezért határoztam el, hogy magammal viszem a kamerámat a múzeumokba és az archívumokba, ahonnan elvittem az archív filmeket az eredeti közösségek ma élő leszármazottaihoz. Azokat a jeleneteket is filmeztem, mikor az emberek az archív filmeket nézik, ily módon rögzítve a reakcióikat és véleményüket arról, ahogyan az antropológusok az ő kultúrájukat a múltban bemutatták. Franz Boas vagy Edward Curtis vizuális anyagain keresztül megelevenedett a kapcsolatuk a régi családtagokkal, ahogy az őseiket, dédszüleiket táncolni látták. Sok képet ad-

tam nekik, melyek segítségével azonosíthaták a rokonságot. Ez nagy meglepetéssel tölthet el. A médiát eszközként használtam arra, hogy eljuttassam ezeket a kvakiutl közösséghez, s egyben dokumentáljam saját technikámat és azt a gyakorlatot, hogy mi módon működöm együtt a mai táncosokkal, akik előadják a közösség táncait.

T. J.: Edward Curtis filmjeit mind a mai napig jó reprezentációs anyagként fogadják el a kvakiutl indiánokról, de én úgy gondolom, hogy inkább manipuláció.

A. G.: Edward Curtis filmjét abban az időben *A fejudászok földjén* címmel vetítették. A saját filmem alcíme is utal arra, hogy az antropológusokat inkább nevezhetjük fejudászoknak, mint magukat a kvakiutl indiánokat. Curtis abban az időben nem törekedett rá, hogy szisztematikus tudományos dokumentumfilmet készítsen, hanem inkább népszerű szórakoztató filmet forgatott. Filmjénél sokkal dokumentatívabbak és természetesebbek a fényképei, bár azok között is sok a beállított fotó. Edward Curtis munkái sokáig meghatározták a kvakiutl indiánokról kialakult képet. Franz Boasnál is nagyobb hatása volt, aki sokat írt ugyan róluk, de Curtis szemléletes képei sokkal többet mondtak, és jobban befolyásolták a kvakiutl indiánokról kialakított véleményt. Amikor a felvételeket visszavittem megmutatni, számos reakciót és észrevételt vártam tőlük a fehér emberekkel (Boas-szal és Curtis-szel) kapcsolatban, akik azért mentek közéjük, hogy megalkossák róluk ezt a képet. Már ismertem jó néhány reakciót a Boas-leírásokkal kapcsolatban, mégis izgalmas volt, ahogy az emberek felismerték és azonosították rokonaikat. Kiderült, hogy a szereplők kilencven éve, mikor a film készült, csak Curtis számára öltöztek be, és egy külön vállalatot hoztak létre azért, hogy pénzért szerepelhessenek Curtis filmjében. Curtis a Potlach Prohibition – a halotti tánc tilalma – ideje alatt készítette a felvételeket, amikor Kanadában az állami hivatalnokok és a hittérítők a fehérek szokásainak átvétele és az asszimiláció érdekében betiltották az indián táncokat. Curtis és Boas mégis rávette az indiánokat arra, hogy öltözzenek újra a régi ruhákba és táncolják el a potlecs ceremónia táncait. Egyébként ezekért a táncokért máskor megbüntették őket. Ki kell emelnünk részvételük fontosságát, de közben a történelmi kontextust is figyelembe kell vennünk, tehát hogy csak a saját érdekükben és saját hasznukra táncoltak. Ma már mindezt másként értékeljük. Táncuk nem csupán régi életüknek, hanem egy kultúra gyakorlásának és fennmaradásának is a része, még akkor is, ha manapság már teljesen megváltozott formában adják elő. A kvakiutl indiánok már sok tapasztalat birtokában vannak, ezért követelik a film előzetes bemutatásának korai kontrollját. A közösségük sok mai filmalkotója használta már Edward Curtis filmrészleteit saját filmjeiben, kontextualizálva és kommentálva azt. Annak ellenére, hogy a felvételek nem az igazi, valós képet mutatják róluk, mégis megvan a maguk történelmi értéke.

T. J.: Azt nyilatkozta korábban, hogy többé nem készít olyan filmet, amelyben saját maga is szerepel.

A. G.: Igen, én is benne vagyok a filmben, de a film elmeséli a kutatásom történetét, és bemutatja azt a viszonyt, amely a mai közösség és az archív film között fennáll. Természetesen én is a történet részese vagyok, amit saját magam tanulmányozok, mert én vittem vissza az indiánokhoz az archív anyagot, s a reakcióik filmezésével saját magam is létrehoztam egy történelmi dokumentumot – a filmemet. Ez eljut a világba és visszajut hozzájuk is, így részévé válik annak az antropológiai kutatásnak, melyet róluk és velük kapcsolatban folytatnak. Ez egy valóban együttműködő film, bár tényleg igaz, hogy még egyszer nem szeretnék a saját filmem szereplője lenni. Olyan filmet szeretnék ké-

szíteni, amely az eredeti közönség felfedezését végzi el a táncokon keresztül, hiszen ezeket az aspektusokat ebben a filmben nem tudtam igazán feltárni. Be kellene mutatni az őslakosság változását, és azt, hogy az ő számukra mit jelent a tánc közösségformáló ereje. Ebben az én szerepem csupán annyi volna, hogy feltárjam ezt a viszonyt.

T. J.: Hogyan fogadta a közösség ezt a filmet?

A. G.: Az egész közösség számára eddig még nem vetítettem le, de remélem, hogy erre is adódik majd lehetőség. Amikor az utómunkák végeztével a nyáron visszamegyek hozzájuk, az élmény még nagyon friss lesz. Akik látták, azoknak nagyon tetszett, hogy az archív anyagokhoz könnyedén hozzáférhettek. Azt is nagyon kedvelték, hogy a saját kutatói munkámat humorral kezeltem. Azt szerették továbbá, hogy a film üzenete szerint kultúrájuk még nagyon élő, és ilyen virágzó formában jut el a nézőkhöz. Ily módon képesek kontrollálni mindazt, ami hétköznapi életüket és politikai szerepüket is meghatározza. Sikerült jól közvetítenem filmem segítségével azt a különös szituációt, amelyben az én szerepem is kiemelten nyilvánul meg. Erről a legtöbbször pozitív véleménye volt.

DAVID McDOUGALL – *ausztrál rendező-operatőr. India dinamikus társadalmi fejlődésében jelentős szerepet játszanak a bentlakásos fiúiskolák. A többrészes Doon School Project a tanulók egymás közti beszélgetésein keresztül mutatja be az agressziót és a háborút.*

T. J.: Számomra a legérdekesebb *Bonny Doon School Chronicles* (2000) című filmjének témája, mely arról szól, hogy a társadalmi kapcsolatok világába hogyan hatolhatunk be a kamera segítségével, és vizuálisan hogyan hozható érthető közelségbe ez az élmény a közönség számára.

D. M.: Azt hiszem, hogy ezt az emberekkel létrehozott közvetlen kapcsolatokon keresztül lehet csak megvalósítani, ha a közösség egészének vizsgálatára törekszünk. Fontos, hogy milyen alkotórészekből áll össze, mint például a rítusok, a hely, a nyelv vagy a különféle esztétikai elemek. Végül te magad is belekerülsz ebbe a struktúrába, s ezt választottam saját stratégiámnak a film elkészítéséhez. Az új fiúkról szóló film esetében iskolás életük első hónapjait próbáltam nyomon követni. A közönség lehetőséget kap arra, hogy megismerje az iskolát a fiúk felfedező tapasztalatainak közvetítése által.

T. J.: A film megtekintése alatt végig olyan érzésem volt, hogy osztozhatom a film alkotójával a felfedezés és a részvétel élményében.

D. M.: Sok-sok napon és órán keresztül jelen voltam. Beszélgettem a fiúkkal, és megfigyeltem azt is, ahogy egymás között beszélgettek. Sokszor engem is úgy kezeltek, mint tiszteletbeli iskolást, nem pedig mint egy tanárt, mivel sohasem kerültem tanári szerepkörbe. A kettő közötti valami voltam. Ez tette lehetővé, hogy olyan dolgokat is megmutassanak nekem, amelyeket a tanáraik előtt sohasem tártak volna fel.

T. J.: Sok megrendítő pillanata volt a filmnek, de leginkább az a jelenet hatott meg, amikor a szülei ismét magára hagyják a fiút az iskolában. Sírva fakad, és elfordul a kamerától. Mit érzett, amikor ezt rögzítette?

D. M.: Sokkal tovább filmeztem őt, mint ahogy az a filmen látható. A filmkészítés arról szól, hogy az alkalmatlankodást kontrollálni kell a készítőnek, mert ha túlságosan tolatkodik, esetleg nem fog tudni tovább forgatni. Meg kell húzni a határt, amelyet nem léphetünk át. Ez nagyon nehéz döntés, melyet azonban néha meg kell hoznunk.

T. J.: Határok húzódnak a gyermekek és a felnőttek között is. Mi a tapasztalata ezzel kapcsolatban, hogyan léphetők át ezek a határok?

D. M.: A gyermekekkel kapcsolatos határok mindig nagyon élesek. Sokszor neked kell meghoznod ezeket az érzékeny területeket határoló döntéseket, mert ők maguk még nem felnőttek, és nem képesek felnőttként értékelni az adott helyzetet. Meg kellett találnom azokat a módszereket, melyekkel megítélhetem, hogy ők önmagukat hogyan fogadják és értékelnék az adott helyzetben. Sok idő telt el a forgatás befejezése után, mikor visszavittem hozzájuk a filmet, és részletekben bemutattam nekik, hogy lássam, miképpen reagálnak, és hogy meggyőződjek arról, nem okoztam-e az adott részlettel túlságosan nagy fájdalmat a számukra. Mivel a forgatás és a vágás között hosszú idő telt el, s ők már két-három évvel idősebbek voltak, sokkal objektívebben szemléltették helyzetüket, s sokkal távolabbról tekinthettek a történetekre mint életük egy távolabbi szakaszára. Teljesen más volt a reakciójuk, mintha egy-két héttel azelőtt fejeztem volna be a filmet.

T. J.: A filmjének már öt része elkészült.

D. M.: Igen, a sorozatnak már öt része van.

T. J.: Hogyan ajánlaná filmjét a magyar közönségnek?

D. M.: Hosszú távú tanulmányokat folytattam az iskolában, s ezzel kapcsolatban maguk a diákok is sokat kérdezték, hogy voltaképpen miért is vagyok itt? Erre azt válaszoltam, hogy az iskoláról készítek egy tanulmányt, de toll helyett a kamerát használom. Ez tűnt a legjobb magyarázatnak, amit elfogadtak és megértettek.

T. J.: Sorozata sokkal hatásosabb, mint egy fikciós film, mert a való életet mutatja be nagyszerű pillanatokon keresztül. Melyik volt a legérdekesebb ezek közül?

D. M.: Nehéz megmondani, mert egyik-másik jelenet sokkal sikeresebb és hatásosabb, mint a többi. Más esetekben rizikósabb és újszerűbb módszereket próbálok ki, megint másokat a tartalmukért szeretek. Valójában azonban egyet sem tudok külön kiemelni közülük.

T. J.: Mi a véleménye a néprajzi film haláláról?

D. M.: Semmiféle ezzel kapcsolatos tragikus jelet nem fedeztem fel. 2005-ben talán kultúrák közötti dokumentumfilmeknek nevezhetnénk a néprajzi filmeket, melyek a különböző kultúrák határait átlépve találják meg helyüket a modern multimédiás módszerek között. Rendkívül összetett és teljes képet nyújthatnak a különféle kultúrák szerteágazó vonatkozásairól. A multimédia azonban önmagában sohasem helyettesítheti a néprajzi filmet, mert az kreatív munka eredménye, alkotói produktum. Az alkotói folyamatot nem helyettesíthetjük egyszerű interaktivitással. Az alkotó embernek mindig lesz szerepe abban, hogy egy látomást, egy koncepciót vagy egy elemzési módot kibontson az adott témában. Ezt csak a film nyelvén tehetjük meg igazán.

ASEN BALIKCI és ANNA BALIKCI-DENJONGPA – antropológusok, a Himalája népcsoportjainak kutatói. A Himalája Észak-Sikkim tartományában fekvő falu, Lepesa lakosainak gazdálkodása és életmódja az 1940-es évektől fokozatosan fejlődött. A buddhizmus és a sámánhagyományok harmonikus, szoros összefonódása alakítja még ma is mindennapi életüket, de a vadászó-gyűjtögető, irtásos, száraz rizstermelő tevékenységből időközben fejlett mezőgazdaságot alakítottak ki. A hegyoldalakat ma már teraszos művelésű kardamom- és rizsültetvények borítják, melyeket árasztásos módszerrel öntöznek.

T. J.: Nagyon jó nyugdíjas elfoglaltság az Ön számára, hogy részt vesz egy ilyen projektben.

ASEN B.: Nyugdíjas állás ez nekem, de a projekt létrehozója valójában Anna, a leányom. Ő antropológusként már sok éve kutatja ezt a területet. Én magam újonc vagyok a témában, s nem igazán ismerem ennek a vidéknek a néprajzát. Minden erőmmel segítem operatőrünket, Dawa Tsering Lepchát, aki Tingvong falu szülőtte Sikkimben. A projektet mindig helyi operatőrrel és vágóval forgattattam, aki a saját kultúráját mutatja be és értelmezi. Ez rendkívül fontos. Az én törekvésem az, hogy ennek szellemében segítsen a munkájukat.

T. J.: Ez egy oktatási program a Himalájában élő diákok számára? Egyáltalán, kik vesznek részt a projektben?

ANNA B.: Dawa Tsering Lepcha a legfontosabb tanítványunk, de másokat is megpróbálunk bevonni a filmkészítés különböző fázisaiba. Egy másik faluból származó operatőrrel is dolgozunk, aki Dawa segítője. Rajtuk kívül még két-három fő dolgozik velünk, de egyikük sem olyan komolyan, mint Dawa. Ezen a télen más munkatárs után kell néz-nem, hogy folytathassam a filmet. Ez azért jelent gondot, mert csak az igazán tehetséges kollégákat akarom bevonni a munkába, hogy hosszú távon működjenek együtt velem, ne pedig csak két-három hónapot. Ha már kiképezzük őket, akkor elvárható lenne, hogy hosszabb ideig velünk dolgozzanak.

T. J.: Ő pedig falubeli, ugye?

ASEN B.: Igen, ő ugyanabban a faluban él.

ANNA B.: Dawa arról a területről származik.

ASEN B.: Kétgyermekes családja van.

ANNA B.: Ott gazdálkodik.

ASEN B.: Nem tud nyáron velünk dolgozni, mert akkor rizst kell ültetnie, hogy etethesse a családját. Akkor mi nem számíthatunk rá.

T. J.: Kérem, hogy mutassa be nekem ezt a szép területet.

ANNA B.: Sikkim Észak-Indiában fekszik, Nepál és Bhután között, nagyon közel Tibethez. A falu Sikkim északi részén fekszik, a Dzongu területen, amelyet a sikkimi király hozott létre a lepcsák számára az 1800-as évek végén. Ezen a helyen csak a lepcsák telepedhettek le, más sikkimi népcsoport nem, ezért határoztuk el, hogy itt forgatjuk a filmünket.

T. J.: Az emberek főként mezőgazdasági termeléssel foglalkoznak?

ANNA B.: Kardamomot és rizst termesztenek, de természetesen kiegészítésként halásznak és vadásznak is. Eredetileg a lepcsák vadászók és gyűjtögetők voltak.

T. J.: Ez egy ősi hagyományokat őrző népcsoport, hagyományos munkamódszerekkel. Hogyan működtek közre a videofelvételek készítésekor?

ANNA B.: A közreműködésüket főként Dawa szervezte meg, mert ő idevalósi. Mi őt találtuk meg először. Ő vitt el minket a forgatás helyszíneire. Sikkim nagyon kis hely, ő pedig ismert mindenkit.

T. J.: Asen, mik voltak a legfontosabb metodológiai tanácsaid, illetve milyen filmkészítési utasításokkal láttad el őt?

ASEN B.: Megkértem, hogy gondolják végig a mi stratégiánkat a vizuális néprajz területén. Koncentráljanak arra, hogy milyen tevékenységeket kell rögzíteni teljes egészében, amikor például halásznak, vadásznak vagy gazdálkodnak a helybeliek. Elejétől a

végéig fel kell venni a rituálék teljes menetét, és rögzíteni annak közösségi-társadalmi vonatkozásait. Például, hogy mit csinál a sámán és a felesége, a gyerekek vagy a többi ember. Meg kell mutatni, hogy miként jelennek meg a szociális vonatkozások a szertartás menetében. Lépésről lépésre megtanulta ezeket a módszereket. Így készült ez a film.

T. J.: Anna, mi volt az Ön szerepe a filmezés során?

ANNA B.: Antropológiai kutatásaimat nem pontosan itt, hanem a völgy másik oldalán levő faluban folytattam, ahol két másik etnikai csoport – a buthia és a lopo – él, akik nagyon hasonlítanak a lepcsákhoz. Más nyelvet beszélnek ugyan, de hasonló körülmények között élnek. Ugyanazt termelik, hasonlóan gazdálkodnak, és átvették egymás vallását. Mindannyiuknak több istenük és sámánjuk van. A buthia sámánok a lepcsá sámánoktól tanultak, és viszont. Sokféle irányú tudás átadása és átvétele zajlott köztük. Számomra rendkívül érdekes, hogy ezt a lepcsáknál is tanulmányozhattam, miután a doktori fokozatom eléréséhez szükséges tanulmányomat a buthia népcsoportról írtam.

T. J.: Mi volt a tematika fő vonulata, és milyen módszert követtek?

ANNA B.: Minden reggel elkészítettük az aznapi munkaprogram előzetes tervét. Az operatőr tudta, hogy miként kell filmezni, és én vezettem a beszélgetéseket, valamint én kérdeztem. Ezáltal még jobban megismerhettem a mindennapi életüket.

T. J.: Nagyon szép harmóniában él együtt ezen a helyen a buddhizmus és a sámánizmus.

ASEN B.: Két vallás együttélése mindig nagyon érdekes, különösen akkor, ha semmilyen konfliktus sincsen közöttük.

T. J.: Valaki a 21. századot a vallási konfliktusok évszázadának nevezte, de ezen a helyen pont az ellenkezője figyelhető meg.

ANNA B.: Pontosán ezt vizsgáltuk. Ez volt a doktori disszertációm témája is. Ugyanez a szituáció a buthiáknál a Kota völgyben. Ők is átvettek sok lepcsá szertartást. Két különböző sámánjuk volt, mégis jó viszonyt ápoltak a lámákkal. Ez teljesen ellentétes az- zal, ami Tibetben történt, illetve ahogyan eddig a tibeti vallást bemutatták.

T. J.: Ez a vallás hasonlít más ázsiai (kínai és koreai) sámánizmusokhoz, vagy pedig teljesen eltér azoktól?

ANNA B.: Vannak hasonlóságok, és természetesen sajátos fejlődési utak is megfigyelhetők. Például a lepcsá faluban élő sámánoknál az ősi tibeti éneklési módot használják, egy prebuddhista ősi tibeti formát, amit azáltal őrizhettek meg ezen az elzárt területen, hogy itt nem büntették a sámánizmust.

ASEN B.: A sámánizmus a buddhizmushoz képest sokkal régebbi vallási gyakorlat.

ANNA B.: Nagyon érdekes, hogy a buddhizmus csak a nagy monostorokban található meg, de a közeli falvakban nem. A királyi palotában bevett vallási gyakorlat volt, de a filmünkben szereplő távoli kis faluban csak az 1940-es években vált gyakorolt vallássá. Sikkimben 1642-től hivatalosan buddhista királyság volt, tehát nagyon hosszú ideig tartott – közel háromszáz évig –, amire eljutott a völgy egyik végéből a másikba.

T. J.: Filmjünkben az emberek nagyon vidámak, és folyton viccelődnek egymással. Jól érezték magukat, jó hangulatban készülhetett a film, úgy a hétköznapi, mint a vallásos élethelyzetekben.

ANNA B.: Sikkimben a lepcsákat egyáltalán nem konfrontálódó, összetartó népnek tartják.

ASEN B.: Nagyon kedves és udvarias emberek.

T. J.: A különböző generációk közti összhang és harmónia csak úgy sugárzik a filmből. Az idős sámán vicces formában adja tovább a saját tudását, miközben az élet nagy küzdelmeiről is meglehetősen vidáman beszél. Mi a legérdekesebb hagyomány, amelyet megőriztek? Gondolok itt például arra az ősi halászati módszerre, amelyet filmjünkben megőrkítettek. Valaha lejegyezték már ezt a technikát?

ASEN B.: Tudomásom szerint erről eddig még sehol sem jelent meg tudományos néprajzi leírás.

T. J.: Milyen egyéb kultúrák hatása figyelhető meg ebben a kicsi faluban?

ANNA B.: Nagyon sokféle hatás, melyek közül a nepáli befolyás a legerősebb. A sikkimi lakosság 75 százaléka nepáli eredetű. Filmünkben is jól hallható, hogy a kisgyermekek sokszor nepáli nyelven beszélnek, az idősebbek pedig inkább lepcsza nyelven szólnak egymáshoz. Az iskolákban és a kereskedelemben is az általánosan elfogadott nyelv a nepáli, a *lingua franca*. A másik erős befolyás a hindu kulturális hatás.

T. J.: A televízió keresztül?

ANNA B.: A televíziókon és a videokölcsönzőkön keresztül hatnak a televíziós programok, CD és VHS formában. Szinte mindenkinek van kínai gyártmányú videolejátszója, amit már 25 dollár körüli áron bárki megvásárolhat. Tehát mindenki filmeket néz.

T. J.: Hatnak-e ezek a vizuális médiumok a környezetükre?

ANNA B.: Igen, nagyon is. Sok-sok hindu filmsztárt ábrázoló plakátjuk van dekorációként a belső lakóterekben. A nepáli befolyás inkább az öltözködési stíluson keresztül mutatkozik meg. Az idősebbek még hagyományos lepcsza öltözéküket viselik, mely azonban mára eltűnőben van, a fiatalok viszont már pandzsábi ruhában járnak. A lepcsza lányok viselik ezt Sikkimben.

T. J.: Nagyon tetszett, mikor a filmben a rítus részeként virág- és gyömbérbádogzókat mutattak be. Milyen jelentést hordoz, amikor a mennyezetet beborítják ezekkel a színpompás virágokkal?

ANNA B.: Ezek felajánlott áldozati ajándékok. A dolog iróniája, hogy minden évben egyszer az összes virágot külön-külön be kell mutatni a szellemeknek. Ezért tart a szertartás három napon át. A szertartás vezetője egyenként megéneklie a felajánlott virágokat egy kis csomag rizs, némi dzsem és más élelmiszerek társaságában, a szellemek ízlésének megfelelően. Mindegyik szellem megkapja a kedvenc ételét. Még a gyógyító szereket is felajánlják a szellemeknek.

T. J.: Asen, mi lesz a filmek jövőbeni sorsa?

ASEN B.: Nem tudjuk. Mi csak néprajzi célú rögzítést végzünk a kultúráról a jövő generációja számára, melyet DVD formátumban megőrzünk. Azt hiszem, hogy ezek a filmek megtalálják majd a maguk útját a televíziós csatornák, így a helyi sikkimi televízió felé is. Dél-Ázsiában, így Indiában is bemutatják nemzetközi fesztiválokon, de akár az iskolákba is eljuthat, hiszen ezek valójában oktató-néprajzi filmek.

T. J.: Olyanok ezek, mint a korai filmjegyzetek. Rendkívül részletesek, pontosak, és alkalmasak arra, hogy az emberek mindennapi életének legapróbb részleteibe is betekintést nyújtsanak. Bár a szövegek kissé rövidre sikerültek, mert a szertartás részleteinek megértéséhez több időre volna szükség.

ANNA B.: Talán azért is volna szükség a hosszabb részletekre, hogy a néző követni tudja a szertartások menetét, de akkor már zavaróan hosszúvá nyúlna a jelenet.

T. J.: Miért nem használ kommentárt?

ANNA B.: Nem szeretem a kísérőszövegeket, mert a hangalámondás mindig kulturális töltést hordoz. Minden idegen hangnak eltérő jelentéstartalma van. Nem használhatok sem nyugati, sem pedig helyi hangalámondót, mivel az emberek nem értenék meg a tájszólást. Mit lehet így tenni?

T. J.: A multimédiás DVD lehet a megoldás, mert a szövegmagyarázat és az eredeti anyag a kész filmmel együtt jelenhet meg, egy másik sávon pedig ott lehetnek a kutatási eredmények is.

JOHN BULMER – *angol rendező-operatőr. Az Etiópia nyugati részén élő me'enit törzs hagyományos életének bemutatásán keresztül megismerhetjük egy fiatal lány és a varázsló-doktor házasságát akadályozó baljós jeleket, de a többször megismételt áldozati jós-lás végül is sikerrel zárul, így a házasságkötésnek nem lesz többé akadálya.*

T. J.: Pályáját annak idején fotográfusként kezdte. Ezekben a Discovery Chanel számára készült filmjeiben hogyan hasznosította fotográfusi ismereteit?

J. B.: Ugyanúgy készíték antropológiai és egyéb témájú filmeket is: mindenképpen szükséges egy jó történet, hogy érdekes legyen és lekösse a közönség figyelmét. Hosszú időn keresztül tudósítóként és hírfotósként dolgoztam egy újságnál. Ekkor a filmezést még csak érintőlegesen ismertem. Fontos számomra mint fotográfus számára, hogy jó képeket készítek, de ismerem az újságírás követelményeit is, ezért törekszem az ütőképes történetek megfilmesítésére. Néhány antropológus elítél ezért, és sokkal akadémikusabb ábrázolásmódot vár el. Ők kommersznek tartanak.

T. J.: A filmjét nézve úgy éreztem, hogy a forgatás alatt nagyon közel került a szereplőkhöz. Véleményem szerint enélkül nem készülhet sem jó antropológiai, de jó televíziós film sem.

J. B.: Én is így gondolom, hiszen az antropológiai film nem különbözik más filmektől abban, hogy ugyanúgy respektálni kell a témát és a szereplőket.

T. J.: Mi a címe a filmjének, és miért került heves viták keretébe?

J. B.: A filmem címe: *A boszorkánydoktor új menyasszonya*. A történet arról szól, hogy a boszorkánydoktor hogyan készül elvenni harmadik feleségét. Édesanyja meghal. A temetésén a varázslótársak egy ökör belsősegeiből azt jósolják, hogy a házasságkötésnek nem szabad megtörténnie, mert akkor a menyasszony meg fog halni. Ezek után a törzs tagjai közül sokan ellenzik ezt a házasságot. Az antropológusok elvetették a boszorkánydoktor elnevezést, de számomra a cím nem okozott problémát, mert ők maguk is ezt a szót használják a mindennapokban. Csak néhány nyugati ember érzi ezt a címet zavarónak vagy sértőnek, s magam sem tudnék elképzelni más elnevezést a filmem főszereplője számára.

T. J.: Megfelelt-e ez a cím a Discovery Chanel számára?

J. B.: Tetszett nekik, s még antropológusokkal is konzultáltak, akik szintén nem találtak semmi kivetnivalót ebben az elnevezésben.

T. J.: Hány filmet készített ebben a témakörben?

J. B.: Hat filmet készítettem abból a tízrészes sorozatból, amely hagyományos körülmények között élő embereket mutat be a világ különböző részeiből.

T. J.: A film története eléggé drámai. A közönség feszült figyelemmel várja, hogy mi fog történni a szereplőkkel. Néhány intimitás is elhangzik arról, hogy az alkoholfogyasztás

hogyan befolyásolja a szereplők szexuális életét. Nem okozott-e a filmkészítés során különös nehézséget ezeknek a jeleneteknek a forgatása?

J. B.: Mindig nagyon nehéz egy felfedezetlen területen izgalmas történetekre bukanni. Szerencsénk volt. Sok előzetes beszélgetésre van szükség, hogy azok a témák is előkerüljenek, amelyekről általában nem szívesen beszélnek.

T. J.: Igen, de néha maga a szituáció hozza, hogy előkerüljenek olyan témák, mint az alkoholfogyasztás.

J. B.: Igen, ez a téma csak véletlenül szövődött bele a beszélgetésbe. Azt rögzítettem, amikor az edénykészítő nő spontán módon elkezdett beszélni a férfiáról. Én nem kérdeztem őt erről, de hogy egyensúlyba hozzam ezt a témát a filmen belül, megkértem két férfit, hogy szintén beszéljenek a témáról. Ezt már előre megterveztem.

T. J.: A szereplők már látták a filmet?

J. B.: Még nem, bár küldtem egy másolatot annak a személynek, aki odavitt hozzánk. Ő a közeli városban lakik, és talán láthatta nála a törzsfőnök a filmet.

T. J.: Ön szerint milyennek kellene lennie egy jó antropológiai filmnek?

J. B.: Egy jó film fokozatosan kelti fel a néző érdeklődését, és folyamatosan informálja olyan dolgokról, amelyeket addig még nem tudott, miközben szórakoztat is. Nem hiszem, hogy ebből a szempontból megkülönböztethetjük egymástól a különböző filmeket.

T. J.: Mit gondol arról, hogy ma már szinte mindenkinek lehetősége van egy egyszerű DV-kamerával filmet forgatni?

J. B.: Sok filmet láttam már itt, a fesztiválon is, amelyek szerintem kifejezetten rosszul voltak fényképezve, mert a diákok csak forgattak ezekkel a kis kamerákkal, de nem akarták megtanulni, hogyan filmezzenek professzionálisan. Sok billegő, alul- vagy éppen túlexponált filmet készítenek, ami nagyon sajnálatos. Meg kellene már végre valakinek tanítani őket arra, hogyan kell jól fényképezni.

T. J.: Önnek eredetileg fotográfus a szakmája, ami más esztétikai minőséget jelent a képalkotásban. Ez hiányzik ezekből a filmekből.

J. B.: Azt gondolom, hogy ez valóban hiányzik. A tanároknak sokkal több figyelmet kell fordítani ennek az oktatására. A professzionális filmforgatás feltételez egyfajta minőségi fotózást.

T. J.: Magyarázza el, hogy miben áll az Ön képalkotási módszere? A kompozíció, a kamera helye vagy a világítás fontosabb-e az Ön számára, hiszen ezeket a fekete bőrű embereket nehéz lehetett filmre venni?

J. B.: Valóban, ez nem könnyű feladat. Mikor előkészülök egy interjúhoz, olyan helyet próbálok keresni, amely egy adott irányból érkező, általános szórt fénnel van megvilágítva. Főfényeket és árnyékokat tudok ezáltal létrehozni. Sohasem készítek interjút tűző napsütésben, mivel a riportalanyokat leginkább árnyékban, szórt fénnel szeretem fényképezni. Általában nem foglalkozom a környező fényviszonyokkal, a hátsó és főfényekkel, hanem csak a riportalany sötét bőrszínét exponálom ki. A beszélőnek a képen az arca a legfontosabb. Ezt kell kiemelni, a többi részlet pedig csak másodlagos.

T. J.: Nagyon tetszett, hogy filmjében a szereplők mindig reagálnak a világ kívülről érkező hatásaira, és belefoglalják ezeket a dalaikba és a rítusaikba. Például az érkező helikopter hangjára.

J. B.: Nincs olyan ember, akit a körülötte lévő világ ne befolyásolna. Amikor a Discovery

Chanel számára elkezdtek forgatni a sorozatot, a megrendelők részéről ideges fogadtásra talált a környező világ hatásainak bemutatása. Felhívtam a figyelmüket arra, hogy nem lennének őszinték, ha a hagyományos körülmények között élő népekre a külvilág által gyakorolt hatásokat figyelmen kívül hagynánk. Sokkal izgalmasabb lett a film azért, hogy figyelembe vettük ezeket. A hagyományos körülmények között élő emberek mégiscsak a mi jelenkori, modern világunkban élnek, annak minden jó és rossz hatását nem kűszöbölhetik ki.

T. J.: Manapság a producerek szerepe a televíziók számára készülő dokumentumfilmek esetében is előtérbe került. Ön hogyan tudott megbirkózni ezzel?

J. B.: Nekem szerencsém volt, mert a producer nem szólt bele a forgatásba, és a megrendelő televíziós társaság is rendkívül toleráns volt velem szemben. Mikor a film első, nyers, vágott változatát elküldtem nekik, kaptam egy nagyon kedves számítógépes üzenetet, melyben sok dicséret szerepelt, s csak kevés kritikus javaslat kisebb változtatásokra. Nem is remélhettem ennél jobb megrendelőt.

ELEKTRA BADA – görög antropológiai filmes. A görögországi utazás során három különböző városban ismerhetjük meg a modern roma életet a 2004-es olimpiai játékok előestéjén, a görög cigány kultúra romantizált képeitől a mai, magamutogató táncformák bemutatásáig.

T. J.: Filmjének a címe az egzotikus cigányok keresésére utal. Már az első képsorok különleges archív felvételeket tartalmaznak. Hol találta ezeket?

E. B.: Az első képet a cigányok alsó társadalmi rétegeivel foglalkozó konferencián találtam, ahol valaki régi fényképeket árult. A kép hátulján a felirat arra utalt, hogy a fotó Auschwitzban készülhetett, de szerintem valójában még korábbi felvétel, mert a romantikus stílusa erre utal. A képen látható hölgy fél melle fedetlen volt, így ábrázolva a romantikus cigány nőideált. A másik felvétel egy fantáziakép volt, mely nem valóságos cigány embert ábrázolt. A nő úgy nézett ki, mintha csak cigánynak lett volna öltözve, és csörgődobot tartott a feje fölött. A harmadik képet, amely egy idős cigányembert ábrázol a múlt század elejéről, Görögországban találtam.

T. J.: Viszont sok archív filmanyagot is felhasznált. Ezek honnan származnak? A Görög Nemzeti Filmarchívumból?

E. B.: Igen. Az egyiknek *Athén mágusa* volt a címe, és 1912-ben forgatták. Az utolsó filmrészlet 1958-ból való. A címe *Kintorna, szegénység és büszkeség*, és az utcai kintornások cigányokhoz való viszonyát elemzi. A film elején látható jelenetben a cigány-asszony jósol a kintornásoknak, közben pedig kizsebeli és kirabolja őket. Ez azt a sztereotípiát erősíti, hogy a cigányok tolvajok.

T. J.: A filmjével meg akarja változtatni a cigányokkal kapcsolatos előítéleteket? Hogyan összegezné a művet? Megtalálta a valódi egzotikus cigányt?

E. B.: Igen is, meg nem is. A ma élő cigányok instant kávékat isznak, és szappanoperákat néznek. Együtt élnek ma is a hagyományos táncokkal és az egzotikus előadásmóddal. Ez a túlélésükhöz szükséges.

T. J.: Nagyon jó megállapítások hallhatók a filmjében arról, hogy a cigányok a kamera előtt tulajdonképpen szerepet játszanak, a kamerának táncolnak.

E. B.: Ez tulajdonképpen a lényükből fakad. A túlélési mechanizmushoz hozzátartozik, hogy tudják, hogy az emberek szeretik, ahogyan ők táncolnak. Ezt tulajdonképpen

mindenki szereti. Bár a szereplési vágy nem csak a cigányságra jellemző, de történelmük során ők gyakorolták ezt a legtöbbet. Ez a szabad életmódjukból fakad. Például ott az a jelenet, amikor a lányok délben táncra perdülnek. Ekkor általában minden athéni az irodában dolgozik, de míg a cigány férfiak a piacon árulnak, addig a nők ilyenkor mindig táncolnak. Ez számukra mindennap megismétlődő szokássá vált.

T. J.: Ez tulajdonképpen egy diákművet, melyet a doktori disszertációja mellékleteként készített.

E. B.: Valóban. A doktori disszertációm témája a videó alkalmazása a kutatás során. A felvételeket nyolc hónap alatt készítettem, de csak akkor filmeztem, amikor igazán úgy éreztem, hogy elővehetem a kamerát. A kamera sok esetben számukra is hasznos volt, például szerepjátszáskor vagy előadások alkalmával, mert e nélkül nem tudtam volna ezeket a helyzeteket életszerűen visszaadni. Számos témáról csak kamerán kívül beszéltek. Családi drámákról például nem voltak hajlandók kamera előtt szót ejteni, mert attól féltek, hogy az emberek félreértelmezik ezeket a képsorokat.

T. J.: Látták már a róluk készített filmet?

E. B.: Néhány részt ugyan már levetítettem nekik, de végső formájában az egészet még nem látták. Azt gondolom azonban, hogy nem minden fog tetszeni nekik. Például amikor az egyik lányt a hosszú bugyogójában filmeztem. Ekkor éppen arról beszélt, hogy nem akar hozzámenni egy másik családból származó férfihoz. Lehet, hogy ezt nem fogja engedni, mert a férjének nem tetszene, hogy bugyogóban fényképeztem.

T. J.: Hogy látja, létezik a romákkal szembeni diszkrimináció?

E. B.: Természetesen igen.

T. J.: Milyen hatása lesz a filmnek? Erősíti vagy gyengíti a romákkal kapcsolatos előítéleteket?

E. B.: Néhány barátom, akiknek megmutattam a filmet, nagyon elcsodálkozott azon, hogy milyen rend és tisztaság uralkodik a lakókocsokban, ahova általában senkit sem engednek be. Csak az athéni utcán tovaöngördülő fém-, fa- vagy műanyag kocsikat látják az emberek. Belülről ezekben valójában tökéletes rend uralkodik, porcelánokkal és díszpárnákkal.

T. J.: Miként keresik meg a szükséges pénzt?

E. B.: A piacokon gyümölcsöt és virágot árulnak. Egyesek az áruk házhoz szállításával foglalkoznak Athénban és a szigeteken is. Nyáron hangosbemondón keresztül hirdetik a portékáikat, s ez számukra egy újabb szereplési lehetőséget nyújt.

T. J.: Mi okozza a feszültséget a görögök és a cigányok között?

E. B.: A kormány új döntése értelmében az európai uniós szabályoknak megfelelően minden utcai árusnak engedéllyel kell rendelkeznie. Minden áruról és adásvételi ügyletről számlát kell adniuk, ami nagyon megnehezíti számukra az életet.

T. J.: Mik a jövőre vonatkozó tervei? Tudományos kutatással akar foglalkozni, vagy inkább filmeket készít?

E. B.: Januárban kezdem forgatni új filmemet, amely a plasztikszékek cigánykirályairól fog szólni. Mostani filmem egyik szereplője és családja foglalkozik műanyag székek árusításával. Innen származott az ötlet, hogy bemutassam a görög lakosság és a cigány kereskedők közötti viszonyt a műanyag székek kereskedelmén keresztül. A modern Görögország szimbóluma a műanyag karosszék. Mindenkinek van legalább egy műanyag széke, hogy nyáron azon ücsörögjön, mert nincs mit tennie. Az örökkévalóságot szim-

bolizálja. Egy-egy nagy ünnepséget a műanyag székek száma jellemez. Sok cigány az utóbbi években csak azzal foglalkozik, hogy eljuttassa ezeket az emberekhez.

HUGH HARTFORD – angol filmkészítő. *A Szumátrai-felföldön élő „alacsony ember” új egyedeit felfedező Murray Collins előember-kutató munkáját kíséri végig a film készítője, bemutatva a helyi lakosok ismereteit és hiedelmeit a kishívésű előemberről.*

T. J.: Hogyan készült fel a filmjére, a nagy projekt előkészítésére?

H. H.: A DCVA (Department of Culture and Visual Anthropology) központ segítségével kezdtem el filmemet Manchesterben. A képzés befejezéseként hat hónap állt rendelkezésünkre a vizsgafilm elkészítéséhez, de maga a kurzus egy évig tartott. Egy őseemberkutató barátom, Murray Collins megkeresett telefonon az amerikai UCLA-tól. Tanácsot kért, hogy milyen felszerelést vigyen a dzsungelbe tervezett forgatáshoz. Megkérdeztem, hogy pontosan miről lenne szó, mire egy nagyon érdekes tervet vázolt fel. Nyolc hónappal az indulás előtt elhatároztam, hogy az ő útját fogom követni a kamerámmal. Ez történt. Tulajdonképpen akkor kezdtem ezzel a misztikus történettel foglalkozni. Filmemmel azt próbáltam bemutatni, hogy a felfedezők milyen módszerekkel gyűjtik össze és hozzák haza a megszerzett tudásanyagot, ezáltal megmutatva a tőlünk merőben eltérő kultúrák fogadtatását, valamint azt, hogy miként alakul ki róluk az egzotikus, misztikus kép.

T. J.: Talán sokkal érdekesebb, hogy a helyiek hogyan viszonyultak a filmezéshez és a kamerához. Hogyan vettek részt benne, és örültek-e neki?

H. H.: A forgatás alapötletéhez az előember-kutató útjának végigkövetése adta az apropót. Közben az emberek maguktól jöttek oda hozzánk, filmesekhez elmesélni, hogy látták ezt a különleges lényt, amely hasonlít az előemberhez. Sokan csak kitalálták mindazt, amit elmeséltek, de sokan tényleg találkoztak a furcsa lényvel. Számos alkalommal nyomokat véltek felfedezni, mely bizonyítja e lény létét, s ennek alapján ők leírták, hogy milyen is lehet valójában. Murray Collins nagyon izgatott lett a hír hallatán. Az emberek történetei a szakértő fül számára rendkívüli információkat hordoznak, s az idő előrehaladtával egyre több részletre derült fény. Bár a forgatást a városban kezdtük, végül egyre mélyebben hatoltunk be a dzsungel belsejébe. Az utazás során nagyon sok emberrel találkoztunk.

T. J.: Hogyan foglalná össze a film mondanivalóját, hiszen ez a film forgatása során sokat változott?

H. H.: A fő téma azoknak a viszontagságoknak a bemutatása volt, hogy a kutató miként jut el az egzotikus helyekre, összevetve azzal, ahogyan egy turista látja ugyanezt. Kiemeltük a lakóhelyünk és az adott hely különbségeit, valamint azt, hogy a képzeletünk hogyan változtatja meg az egzotikus helyekről kialakult képünket. Valójában a film arról szól, hogy képzeletünk segítségével hogyan születnek meg az egzotikus figurák és a misztikus történetek. Filmünkben az előemberrel kapcsolatos mítosz létrejöttének próbáltunk utánajárni.

T. J.: A helyi szereplők látták már a filmet?

H. H.: A helyi fotográfus, aki már tíz évvel ezelőtt megfigyelte az előembert, az Orang Pendeket, már látta a filmemet. Egyetlen kritikai megjegyzést tett csak, hogy a filmben használt, erdei atmoszférát érzékeltető gibbonhangok valójában nem arról a területről származnak.

MARTIN GRUBER – német antropológus. *Egy londoni viktoriánus temető sírjain és az azokat látogató hozzátartozók történetein keresztül mutatja be azt a társadalmi teret, amelyben az élők és a holtak kapcsolatot tartanak egymással. A sírok rendezése és gondozása, valamint külső kialakítása és díszítése kulturális és antropológiai jegyeket hordoz.*

T. J.: Az Ön filmje is egy a sok vizsgafilm közül.

M. G.: Igen.

T. J.: Tetszett a film különleges helyszíne. Hogyan választotta ki ezt a temetőt?

M. G.: A mesterfokozatomra készültem vizuális antropológiából Angliában, a Goldsmith College-ban. Először teljesen más témát választottam, mint amit a filmben végül is az utolsó pillanatban megvalósítottam. Abban az időben a Kensal Green temetőnél laktam, a Porabello Road szomszédságában, Nyugat-Londonban. Sokat sétáltam a temetőben. Sokfajta sírt láttam, melyeket nagyon különböző emberek gondoztak, és ezért jutott eszembe, hogy erről a helyről egyszer mindenképpen kell egy filmet készítenem. A témát rendkívül hatásosnak véltem, ezért a kényszerű témaváltás után rögtön ezt választottam vizsgafilmemhez. Korábban sohasem érdeklődtem a halál iránt ilyen mértékben, de a temető bemutatását rendkívül meggyőzőnek és hatásosnak éreztem.

T. J.: Az antropológus számára ez a téma kimeríthetetlen aranybányának bizonyulhat, mert ezen keresztül nagyon jól vizsgálható az emberek magánéletének képi kultúrája.

M. G.: Ez nagyon jó antropológiai téma, de akik látták a filmet, kissé fanyalognak, mondván, hogy az antropológusok számára a halál kultúrája már lerágott csont. Viszont főként távoli országokban vizsgálták a témát, ezért én azt gondoltam, hogy a saját országunkban ez még eléggé sok újdonsággal szolgálhat, hiszen sohasem láttam még olyan filmet, mely az európai halotti kultuszt mutatta volna be.

T. J.: Megmagyarázná, hogy a film második szereplője, egy férfi miféle sírt ápol tulajdonképpen, mert nem igazán értettem, hogy mit jelképez a síron a fekete plasztik-dekoráció?

M. G.: Az egy Fidzsi-szigetéről származó férfi sírja volt. A sír gondozójának az édesapja korábban meghalt, akinek a mostohaapja adoptálta őt, és ezáltal a Fidzsi-szigetek egyik hercegévé tette. A mostohaapjának Fidzsi-szigetéről származó neve volt, ezért egy hagyományos fidzsi sírt készítettek számára. Ezeket a sírokat díszítik ehhez hasonló girlandokkal.

T. J.: Itt is ugyanolyan sűrűn látogatják a sírt, mint a Fidzsi-szigeteken?

M. G.: Mint az a filmből is kiderül, az asszony és a lánya szinte naponta eljön a sírhoz, és virágokat, valamint különféle díszeket helyez el rajta. Most, hogy két év után visszamentem megnézni, már nem gondozzák olyan gyakran, mert az idő múlásával az emberek egyre inkább felejtenek.

T. J.: Hogyan lehet képi eszközökkel bemutatni a temetői kultúrát, és milyen vizuális eszközöket használt a filmjéhez?

M. G.: Egy XM-1-es, kicsi kézikamerával dolgoztam, mely hasonló az Önéhez, csak volt hozzá egy kis kézimikrofon is. Alapfelszereléssel dolgoztam. Kis kézi számítógépen végeztem a vágást, teljesen egyedül.

T. J.: Nagyon tetszett az idős ember, aki már jó előre megvásárolta magának a sírhelyet.

M. G.: Igen, ő így készült fel az eljövendő halálra.

T. J.: A filmből szembetűnik a temető rendezetlensége.

M. G.: Valóban, ez egy nagyon régi, 1832-ben alapított temető. Ez volt a londoni temetők kiépítésének kezdeti időszaka. Korábban az emberek főként templomkertekben temetkeztek, mivel azonban az ipari forradalom hatására a lakosság lélekszáma hirtelen nagyon megemelkedett, szükségessé vált a nagy kiterjedésű temetők létrehozása, mert a templomkertekben már nem volt elég hely. Csak London külső körzetében az 1830-as években hat új temetőt nyitottak, amelyekben már fizetni kellett a sírhelyekért. Nem létezett már többé közösségi temető. Meg kellett venni a területeket a sírok számára, de utána a vevők lettek ezeknek a tulajdonosai. Két következménye volt a változásoknak. Az egyik, hogy ettől kezdve a sírhelyekkel a tulajdonosok rendelkeztek. Nem voltak még ebben a korai időszakban a temető rendjére vonatkozó szabályok, ezért a tulajdonosok a saját földjükkel azt csináltak, amit csak akartak. Úgy díszítették a sírokat, ahogyan ők akarták. Nagyon szép példáit láthatjuk itt a sírok populáris díszítésének.

T. J.: Londont választotta kutatási terepként. Hogyan fogadták ezt az ötletet a Goldsmith College-ban?

M. G.: Filmem fogadtatása kedvező volt. Az évfolyamomon az egyik legjobb minősítést kapta, erre nagyon büszke vagyok. Csodálkozom, hogy bár Európa-szerte sok országban bemutatták, az oxfordi filmfesztiválon mégsem vetítették versenyfilmként.

T. J.: Van ehhez a vizsgafilmhez írott dokumentáció? Vizsgadolgozat is készült hozzá?

M. G.: A film a vizsga jelentősebb része, de ugyanakkor egy elméleti tanulmányt is kellett írnom az imádkozási szokásokról, valamint a halotti rituálékról. Az európai temetkezési szokásoknak nincsen túl nagy irodalma.

T. J.: Térjünk vissza a fesztiválhoz. Mi a véleménye az elterjedt nézetről, hogy az etnográfiai film a halálán van?

M. G.: Nem hiszem, hogy az etnográfiai film haláláról kellene beszélni, hiszen például az a film, amely a fesztivál nagydíját nyerte, Gary Kildea *Koriam's law and the dead who govern* című filmje fantasztikus, valódi antropológiai film. Ez volt talán a legjobb antropológiai film, amit valaha is láttam, ezért azt gondolom, hogy az etnográfiai film nem haldoklik, hanem nagyon is él.

MARCUS BANKS – *angol antropológusprofesszor. A RAI (Királyi Antropológiai Intézet, melynek az Egyesült Királyságban az a feladata, hogy az antropológiai kutatások eredményeit a nagyközönség számára hozzáférhetővé tegye), mint főszponzor által az oxfordi antropológiai kutatás megindulásának centenáriuma alkalmából szervezett nemzetközi filmfesztivál igazgatója összefoglalja a rendezvény tematikáját és programját. A Wenner-Gren Alapítvány támogatásával lehetőség nyílt a vizuális antropológia európai fejlődésének bemutatására a néprajzi filmgyűjtemények digitalizálása, archiválása és oktatási anyagként történő online bemutatása révén. Végül ismerteti és értékeli a fesztivál díjnyertes filmjeit.*

T.J.: Kérem, összegezze tapasztalatait a sikeresen zárult antropológiai filmfesztiválról!

M.B.: Amint azt Ön is tudja, a IX. Királyi Antropológiai Filmfesztivál együtt zajlott Az oxfordi antropológia száz éve című konferenciával, ezért amikor a fesztivál fő témá-

ját kerestük, a „visszatekintünk, előrenézünk” motívuma mellett döntöttünk. A fesztiválra nevezett filmek tartalmára vonatkozóan semmilyen ráhatásunk nincs, ezért szerveztünk számos műhelyt, speciális vetítést, melyek ezt az összefoglaló témát erősítették. Néhány műhelyvitát az amerikai Wenner-Gren Alapítvány támogatott, melyek közül az egyiknek a vizuális antropológia története volt a témája. Különleges regionális összefüggései voltak, mert ugyanazt a témát Németország, Anglia és az Amerikai Egyesült Államok vonatkozásában is vizsgáltuk. Nagyon érdekesnek bizonyult az a műhelymunka, amely a néprajzi filmgyűjtemények digitalizálásáról szólt, hogy miként tudjuk megvalósítani az archív néprajzi filmanyag megmentését és hozzáférhetővé tételét a jövő generációi számára. Szerveztünk egy rendkívüli mesterkurzust, ahol David McDougall mutatta be *Doon School* című filmjét. Arról szól, hogy az új tanítványok hogyan képesek beilleszkedni a jó nevű, szigorú észak-indiai bentlakásos iskola életébe. Milyen idegesek és bizonytalanok, mikor a jövőjükre gondolnak, arra, hogy milyen emberré válnak majd, amikor elvégzik az iskolát. Jó műhelyvitát vezetett Jay Ruby, aki részleteket mutatott be az *Oak Park Stories* című videosorozatából, amely Chicago külvárosának egyfajta antropológiai feltárását adja, ahol ő maga is felnőtt. Az elemzés során együtt alkalmaztunk videót, szövegeket és fotókat, hogy létrehozzon egyfajta multimédiás etnográfia. Egy másik workshopunk a résztvevő-megfigyelő videó módszerének alkalmazásáról szólt, mely a videós módszer eredményességét tárgyalta a fejlesztési projektekben, és példát mutatott arra vonatkozóan, hogyan lehet a videót alkalmazásával elérni, hogy az emberek megváltoztassák a szokásaikat és az életmódjukat. A videó médiuma segítségével a fejlődő ország szegényei kifejezhetik saját magukat és igényeiket. A workshop-ok mellett természetesen a filmfesztivál vendégei voltak filmkészítők a világ különböző részeiről (például Kínából, Nepálból, Indiából, Ausztráliából). Külön kiemelném a fesztivál nyitófilmjét, melyet Hugh Brody brit antropológus és filmkészítő jegyez. Címe: *Inside Australia*. Bemutatja a híres brit művész, Anthony Gormley munkásságát. Az ő műve az ausztrál sivatagban élő kis közösség tagjainak testmáslataiból épül fel. Számos film érkezett a fesztiválra a világ minden részéből, melyek olyan kiváló zsűritagok előtt kerültek bemutatásra, mint például David McDougall, Hugh Brody, Laetitia Merli, aki nagyon ígéretes vizuális antropológus a manchesteri egyetemről, vagy Joy Hendry antropológusnő Japánból, illetve Alicia Blum-Ross diáklány. Utóbbi kettő zsűrizte a diákkilmeket. Jonathan King a British Museumból a tárgyi kultúra és a régészeti díj odaítélése szempontjából vette szemügyre a filmeket. A közönség, mint ahogy az más fesztiválok is bevett gyakorlat, pontozta a műveket. Ennek alapján ítélték oda a közönségdíjat. Nagy érdeklődés kísérte a szerdai díjkiosztó ünnepséget. Örömmel közölhetem, hogy a Királyi Antropológiai Intézet fődíját, mely a legjobb antropológiai filmnek jár, a *Koriam's law* című film nyerte el, amelyet Gary Kildea készített, s amely az Új-Guineában élő kargókultuszt mutatja be. Mindenki szerint ez volt a legjobb mű a fesztiválon. A Basil Wright-díjat, mely a legemlékezetesebb néprajzi filmnek jár egy másik kultúra életének minél művészebb és elemzőbb ábrázolásáért, a *City beautiful* című film kapta. Nagyon szép film volt. Egy kis lakókolónia életét mutatja be Delhi határában. Végül a tárgyi kultúrát bemutató filmek közül a díjat a *Singing pictures* nyerte el, amelyet Östör Ákos és Lina Fruzzetti, az Amerikai Egyesült Államokban élő antropológusok készítettek. Ez a film olyan nőket mutat be, akik az általuk készített festmények elkészítéséhez elengedhetetlen vizuális ihletettséget epikus énekek bemutatása közben kapják. A közönségdíjat a

Sisters in low kapta. Alkotónője Kim Longinotto, aki az elmúlt tíz évben sok híres antropológiai filmet készített. Ez a legutóbbi filmje Kamerunban készült. A Királyi Antropológiai Intézetet, amely a fesztivál és a díjak főszponzora, közel egy évszázada azért alapították, hogy a széles közönség számára tegye hozzáférhetővé az antropológiai kutatások legújabb eredményeit. Bárki tagja lehet ennek az intézménynek. Nem csupán antropológusok számára van fenntartva. Bemutatja az antropológiai munkákat és a hozzá kapcsolódó filmeket. Nyilvános filmbemutató-sorozatokat szervez, illetve a publikációs tevékenység révén rendkívül hatékony ismeretterjesztést végez a diákok között is: egyesületként működve mutatja be a legújabb kutatási eredményeket. Fő célja azonban, hogy az antropológusok elméleti eredményeinek és tudásának felhasználásával világszerte elősegítse a tolerancia terjesztését, és bemutassa a briteknek, hogy létezik egy másik világ Nagy-Britannián kívül is. Van élet Európán kívül is, ahol más kulturális formák is léteznek. Az intézet tevékenysége által bárki egyre többet tudhatunk meg a világ más tájainak kultúrájáról.

FILMESEK JEGYZÉKEK ÉS FILMOGRÁFIA

(A beszélgetésekben a következő személyek vettek részt az alábbi sorrendben)

1. JAY RUBY – antropológus (Amerikai Egyesült Államok)
Oak Park Stories – Ethnographic Portraits, USA (<http://astro.temple.edu>)
2. HOWARD MURPHY – angol antropológus (Ausztrália)
The Art of Narrating Maymuru, Ausztrália (2005), CD-ROM
3. ELISABETH WICKET – kanadai Afrika-kutató (Olaszország)
4. LINA FRUZZETTI és ÁKOS ÖSTÖR – antropológusok, India-kutatók (Amerikai Egyesült Államok)
Singing Pictures – Women Painters of Naya, USA (2005), DV, 45 min.
5. HUGH BRODY – magyar származású filmrendező (Ausztrália)
Inside Australia, Ausztrália (2004), Digital Betacam Pal, 50 min.
6. BEATE ENGELBRECHT – antropológusnő (Németország)
7. AARON GLASS – filmrendező (Amerikai Egyesült Államok)
In Search of the Hamat'sa: A Tale of Headhunting, USA (2004), mini DV, 33 min.
8. DAVID McDOUGALL – rendező-operatőr (Ausztrália)
The New Boys (Doon School Project 4), Ausztrália (2003), DVCAM, 100 min.
9. ASEN BALIKCI és ANNA BALIKCI-DENJONGPA – antropológusok, a Himalája népcsoportjainak kutatói
Tingvong: A Lepcha village in Sikkim, India (2005), DVD, 60 min.
10. JOHN BULMER – rendező-operatőr (Nagy-Britannia)
The Witch Doctor's New Bride (Me'enit), Nagy-Britannia (2005), DVCPRO50, 50 min.

11. ELEKTRA BADA – antropológiai filmes (Görögország)

In Search of the Exotic Gypsy, Nagy-Britannia–Görögország (2004), Betacam SP, 42 min.

12. HUGH HARTFORD – filmkészítő (Nagy-Britannia)

The Small Man of the Forest: An Anthropology of Research, Nagy-Britannia (2004), DVCAM, 38 min.

13. MARTIN GRUBER – antropológus (Németország)

Cultivating Death, Németország (2003), 23 min.

14. MARCUS BANKS – antropológusprofesszor (Nagy-Britannia)