

MURAI ANDRÁS – TÓTH ESZTER ZSÓFIA

## A találkozás élménye és mértéke

### Interakció és reprezentáció Jean Rouch etnográfiai dokumentumfilmjeiben

Jean Rouch (1917–2004) életműve az eltérő jelenségek kölcsönhatásáról szól: ősi kultúra és gyarmatosító civilizáció, etnográfia és filmművészet, dokumentum és fikció olvad egymásba filmjeiben. Rouch legfőbb célja az etnográfiai filmkészítés módszereinek reinterpretálásával az volt, hogy a mindennapi élet természetes folyamatát megfigyelje és ábrázolja. Alkotóként saját útját járta, újraértelmezte mind a tudományos elvárásokat, mind a filmes műfajok szabályait. Az eredetileg hídépítő mérnök végzettségű etnográfus a második világháború alatt járt először Afrikában, s innentől kezdve elszakíthatatlanul kötődött az itt élő emberekhez, nem lankadó érdeklődéssel rögzítette életüket. 2004-ben bekövetkezett haláláig több mint 120 filmet forgatott, az elsőt 1947-ben. Etnográfiai szempontból maradandó értékűnek tartott munkái mellett ott sorakoznak a valóság ábrázolásával kísérletező jelentős alkotásai, mint az *Emberi piramis* (1959) vagy az *Egy nyár krónikája* (1960). Legnagyobb hatású és legtöbbször hivatkozott munkái a filmtörténet talán legradikálisabb változását jelentő időszakában, az új hullámok idején készültek, s döntő módon hatottak a korszak filmújítóira. Az alábbi tanulmány elsősorban az interakció nézőpontjából közelíti meg munkáit.

**E**gy Nigerből Párizsba érkezett fiatal fekete férfi interjúvolja az utcán a franciákat. Az afrikai pszeudo-kultúratudós megállít férfiakat és nőket, kikérdezi őket családi állapotról, szokásaikról, megvizsgálja fejméretüket, testalkatukat, egyiküknek a fogait is megszámlolja, és bőszen jegyzeteli a „törzsről” szerzett tapasztalatait kis füzetébe. A szituatív riportjelenetek során a Néprajzi Múzeum elé ér, háttérben a tekintélyes épület, miközben ő egy csinos párizsi lány mellbőségéről vesz fel adatokat. Érdeklődése nem tudományos mélységű, inkább játék az „új világ” megismerése, tudja ő már jól, hogyan élnek a „vadak” az európai nagyvárosban. Jean Rouch ötlete – egy afrikai antropológus Párizsban – azonban inkább provokatív, mint játékos; görbe tükör az ember-tan tudományát művelőknek. Próbáljátok csak ki, milyen érzés megfigyeltnek lenni!

Az 1968-as *Apránként* című filmből kiemelt jelenet magába sűríti mindazt, amit Rouch munkái jelentenek: az etnográfiai dokumentumfilm határainak átlépését, a szerző besorolhatatlanságát, a szerepcserét, a kultúrák egymásra hatását és az önreprezentációt.

A filmkészítők általában nem társadalomkutatók, a társadalomtudósok általában nem filmkészítők. Bár az átjárás művészet és tudomány között ma már természetesebb és elfogadottabb, az e két tevékenységet elválasztó demarkációs vonal még határozottabban létezett Rouch pályájának legfontosabb időszakában, az ötvenes–hatvanas és

2010 13 (2):233–244.  
Tabula

233

a hetvenes években. Ő a kivételek közé tartozott: mindkettő volt. „Komoly etnográfus”, ahogy egyik monográfiája írta (Stoller 1992:134) és a valóság ábrázolásának addigi módszereit újragondoló filmes. Kultúrakutatóként jelentős hatást gyakorolt a filmművészetre; filmkészítőként a kultúrakutatás alapvető módszertani problémáira reagált. „Az etnográfusok afféle átkozott filmcsinálónak tartanak, a filmesek meg nagyképű néprajztudósnak” – nyilatkozta 1996-ban (Fáber 1996:10). Rouch a maga sajátos, besorolhatatlan módján úgy illeszkedett a szaktudomány elvárásrendszerébe, hogy azt egyúttal fel is rúgta. Tartósan élt a filmezett kultúrában – sőt, több éven keresztül visszajárt hozzájuk, néhányukkal egy életen át tartó baráti viszonyban volt. Módszere a részt vevő megfigyelés – igaz, ennek határait is átlépi, mikor a „megfigyelttekkel” közösen alakítja a film menetét. Életmódjukat émikusan (vagyis az adott kultúrára jellemző kifejezésekkel, „belülről”) próbálta megjeleníteni – közben saját elbeszélőstratégiáit is beépítette a filmbe. A kultúráról funkcionalitásában gondolkodott – bár a funkciók értelmezéséhez gyakran mesterséges helyzeteket teremtett (A. Gergely 2009:301).<sup>1</sup> Dokumentumfilmesként fikciós elemek beépítésével jutott közelebb a „valóság” megragadásához, a mesét viszont valós szereplők képviselik a filmjeiben. Filmkészítőként (megfigyelőként) arra volt kíváncsi, hogy a filmezettek (megfigyelttek) miként reagálnak a filmkészítés helyzetére, ugyanakkor a filmezettek magatartása hogyan alakítja a róluk szóló filmet.

Munkái többnyire az urbanizálódó Afrikáról szólnak, láttelepet adva az ősi és a modern kultúra kölcsönhatásáról és az afrikaiak életmódjáról, akiket az ebben az időszakban népszerű elméleteknek megfelelően lehet gyökerüket vesztettnek is tartani. Ugyanis Loius Wirth azóta sokat vitatott tézise szerint a városba bevándorló falusiak ott gyökértelenek lesznek, mivel családi kapcsolataikat elveszítik (Wirth 1973). Az afrikai kultúra francia kutatója nem „egyszerűen” a másik életforma megörökítésére törekszik: Rouch legjelentősebb munkái (*Én, a néger*, 1959; *Egy nyár krónikája*, 1960; *Emberi piramis*, 1960; *Apránként*, 1968) az eltérő kultúrát képviselő személyek együttműködésének eredményei.

Jean Rouch filmjei mintha nem öregednének. Miközben ő a filmtörténet és az etnográfiai filmezés sokat hivatkozott klasszikusává vált, fél évszázaddal ezelőtt készített alkotásai ma is elevenek, meglepően ötletesek, és rendkívül hitelesen beszélnek több évtized távlatából is az afrikaiak életmódjáról. Filmtörténeti és -elméleti munkákban Rouch megkerülhetetlen, ha dokumentumfilmezésről, a valóság és a film viszonyáról van szó; nagy hatást gyakorolt a francia új hullámra, és nevével összeforrt a *cinéma vérité*nek nevezett filmkészítési módszer.<sup>2</sup> Másik aspektusból, a kultúrakutatás felől nézve munkásságát, Rouch az etnográfiai filmezés történetének is egyik meghatározó szereplője. Filmjeit újranézve azonban nem egy letűnt kor stílusát érezni, munkái nem csupán film- és kultúrakutatás-történeti érdekességek, nem egy filmkészítési módszer porlepte relikviái. Az 1940-es évek második felében készítette első filmjeit, és a kezdetektől arra törekedett, hogy bevonja a filmezés folyamatába a „másik” kultúra tagjait. Idővel egyre fontosabbá vált számára, hogy magát a találkozás élményét a filmi ábrázolás részévé tegye. Az interakció különböző formái pedig a kultúra tagjainak önértelmezésére adnak lehetőséget, hiszen a filmezés során olyan dolgok történhetnek meg, az emberek úgy mutathatják meg önmagukat, ahogyan a kamera által létrehozott szituáció nélkül sohasem.

A fekete kontinens, elsősorban Niger lakosainak életéről, a gyarmatosító, az elnyomó kultúra hatásáról tett megállapításai mai szemmel nézve is érdekfeszítőek, filmkészítési módszerével pedig az antropológiai terepmunka paradoxonjait is vizsgálja. Munkái valószínűleg azért különösen erőteljesek, mert megfelelő egyensúlyt talált az afrikaiak életmódjának bemutatása, valamint film és a valóság viszonyának elemzése között. Nem billen át szélsőségesen az önreflexivitás vizsgálatának oldalára, de a szerzői jelenlétre adott válaszaival megismerhetjük a kultúrakutató arcát is. Rouch filmjeit mindenekelett az teszi maradandóvá, ahogyan az „én” és a „másik” találkozáshoz viszonyul: az, ahogyan beépíti ezt az interakciót a filmkészítés folyamatába.

## A „termékeny visszhang”

„A részt vevő dokumentumfilm az alkotó és az alany tényleges, megélt érintkezésének élményét képes hangsúlyozni.” (Nichols 2009:31.) Valószínűleg ezért tartotta egyik példaképének Rouch Robert Flahertyt, a *Nanuk, az eszkimó* (1922) rendezőjét. Bár az etnográfiai filmezés úttörő munkájában nem jelenik meg semmilyen formában az eszkimók és Flaherty közötti kapcsolat, Rouch több alkalommal is elmondta, miért fontos neki az amerikai dokumentumfilm módszer. <sup>3</sup> Flaherty ugyanis levetítette az eszkimóknak a róluk készített filmet, kíváncsi volt a véleményükre, így a film alkotótársai vá tette őket. Ezt a visszacsatolást „termékeny visszhangnak” nevezi Rouch, melyet 1954-ben alkalmazott először a *Csata a nagy folyamon* című munkájában. Elmondása szerint a vízilóvadászatot megörökítő filmet három évvel a forgatása után vetítette le a törzs tagjainak. „Egymás szavába vágva elkezdtek kritizálni, és szóvá tették, hogy amikor a vízilóvadások rohamra indulnak harsány zenét, trombitaszót lehet hallani, ami képtelenség, hiszen az éles hallású állat rögtön elmenekült volna. »Hát te dilis vagy – mondták. – A vízilónak éles a hallása! Ha ilyen csinnadrattával eredtünk volna a nyomába, szépen elszellett volna előlünk!« Olyannyira megfogadtam, amit mondtak, hogy azóta sem illusztrálok filmjeimet »idegen« zenével.” (Fáber 1996:10.)

Másik munkáját, Maliban a dogonok halotti rituáléjáról készített filmjét hét éven keresztül minden évben levetítették azoknak, akik szerepelnek benne, és filmre vették a reakciójukat, saját hiedelmükkel kapcsolatos vélekedésüket. Ezt a beavatkozást egyrésztől tekinthetjük katasztrófálisnak, mivel „a mi oldalunkról nézve a titok filmre vétele nagy fegyvertény, a dogonok oldaláról szemlélve viszont értelmetlen” (Schubert 1996). Ugyanis a filmen rögzített szertartás meghatározott időnként ismétlődik, és ennek levetítésével tabut sért az alkotó. Erről a kérdésről magát az alkotót is faggatták, ő azonban nem érezte problémásnak, ha a rituáléval való szembesülés, a beavatási barlang hatására esetleg átalakul a dogonok szertartása (Fáber 1996). Ha etikailag nem is, módszertanilag Rouch kísérletével egyetérthetünk, mert az alkotói közbeavatkozással maga a szertartás átalakulása válik értelmezhetővé.

Rouch később több filmjébe is beépítette, a dramaturgia részévé tette a „termékeny visszhangot”. <sup>4</sup> Az 1959-ben forgatott *Emberi piramis* dokumentarista játékfilm, melyben kétszer is látjuk Rouch-t, amint a film szereplőivel, középiskolás diákokkal a forgatott filmet értelmezik. A film elején megbeszéli – az elképzelt történet szerint egy iskolába járó, majd összebarátkozó – afrikai és európai diákokkal, hogy milyen kísér-

letnek lesznek a szereplői. A film utolsó harmadában pedig látjuk, amint a szereplők nézik azt a filmet, amit mi is láttunk addig, s a „filmen” kívül folytatják azt a vitát, amelyet a történetben megkezdtek.

Hasonló, film a filmben megoldást találunk az *Egy nyár krónikájában* (1960), mely a párizsiak életét riportszerűen térképezi fel. A film alapkérdése – hogyan viselkedünk a kamera jelenlétében? – lényegében a kultúrakutatás legfontosabb módszertani problémája is egyben: milyen mértékben befolyásoljuk jelenlétünkkel a megfigyelt világot? A film alkotói, Rouch és Edgar Morin francia társadalomtudós, miközben a párizsiak életét, gondolatait, vágyait fürkészik, arra is kíváncsiak, mit jelent a „valóság” rögzítése. A film azzal kezdődik, hogy Rouch, Morin és a film egyik szereplője, Marcelina arról beszélgetnek, hogy lehet-e természetesen viselkedni a kamera előtt. A film végén visszatérnek a nyitó kérdéshez, mikor levetítik az interjúalanyoknak az elkészült munkát, és közösen beszélnek meg, hogyan hat a kamera jelenléte a szereplők viselkedésére. A vetítőteremben kialakult vita során van, aki természetesnek (ebben az értelemben valóságosnak) tartja a filmben az emberek jelenlétét, s van, aki ellenkezőleg. Tulajdonképpen nem is az a fontos, hogy az alkotók és a szereplők megoldást vagy választ találjanak arra a problémára, hogy miként lehet a lehető legtermészetesebben filmben megörökíteni a párizsi emberek életmódját. Mintha Rouch és Morin számára maga az eszmecsere volna a lényeg.

Rouch számára többi filmjében is jól láthatóan kulcsfontosságú az eszmecserefolyam, amit semmi sem mutat jobban, mint hogy filmjeiben rengeteget beszélnek. Vagy narrátort (külső vagy belső monológot) hallunk, vagy párbeszédet, illetve a kettőt váltakozva is használja. Munkáinak jelentős részében maga Rouch kommentálja szakadatlanul a látványt, magyarázza az eseményeket, válaszol a miértekre, mint például a *Bolond gazdáknak*. Más filmjeiben pedig a párbeszéd uralkodóak, a gondolatok cseréje, vélemények ütköztetése, aminek léte, maga a dialógus a filmkészítés aktusának köszönhető.

## Szerepcserék

Az idegen és a saját kultúra viszonyának érzékeltetésére Rouch szívesen alkalmazza a szerepcserét. Egy fehér ember filmezi, amint transzba esett, átszellemült arcú és mozgású feketék előadják, szerintük hogyan viselkednek a fehérek: az őrzöngő rítust látva a *Bolond gazdáknak* (1955) etnográfiai rémfilmnek nevezhetnénk, ha lenne ilyen műfaji kategória. A film a gyarmatosítás lélektani és kulturális hatását mutatja be a Hauka-szektán keresztül. A Ghánában működő szekta Rouch-t kérte meg: örökítse meg a szertartásukat. A film eleje és vége keretezi a rítust, a szertartás előtt és után a városban látjuk a szereplőket. A szekta tagjai hétköznap a nagyvárosban dolgoznak, fizikai munkát végeznek, utat ásna, bányásznak, a kikötőben rakodnak, a hétvégén azonban, a közösség rítusa idején a gyarmatosítók hatására megjelenő szellemeket engedik tombolni. A film extrém eseményeket mutat, ezért fontos a nagyvárosi életet felvillantó keret. Rouch így éri el, hogy ne egy egzotikus élményt lássunk a Hauka-szertartásban, hanem a modern világ ártó hatását az ősi kultúrára. A „benszülöttek” az őket uraló fehér gyarmatosítókkal azonosulnak, az ő szerepeiket eljátszva szabadulnak meg a dé-

monoktól, amelyeket a fehérek hoztak hazájukba. Szerepeik is a gyarmatosítókhoz kötődnek: van köztük Első Titkár, Őrparancsnok, Tábournok, Kapitány, Orvos Felesége (férfi játssza őt is) és Vörös Tenger Hadnagya. Gyónást játszanak, majd a bűnösök főbelövését, katonai felvonulást és jelentéstételt, összeveszést és békekongresszust, vagyis a fehér ember számukra megmagyarázhatatlan rítusait (Báron 2007).

A film szereplőinek kétféle arcát mutatja. A hétköznapit, ami vidám, mosolygós, és a hétvégit: a Hauka-szertartást nézve a transzba esett, átszellemült énjükkel szembe-sülhetünk. A Hauka-szekta rítusaira összegyűlt férfiak és nők olyan erővel átélve játszs-zák el a fehér emberek szokásait, hogy az izgatottságtól remegő végtagokkal, habzó szájjal, szélsőséges gesztusokkal adják elő a gyarmatosítók jellegzetes szertartásait, aminek a végén megfóznak és megesznek egy kutyát.

A *Bolond gazdák* nem csupán a témája, hanem a reprezentáció miatt válthat ki megrázó hatást a nézőből.<sup>5</sup> Ezt a 36 perces rendkívüli anyagot nézve ugyanis nagyon közel kerülünk a szertartást végzőkhöz – nem az azonosulás és az együttérzés, mint inkább a zaklatott lelkiállapot, a megtervezett szerepjáték tevékenységének, a résztvevők gesztusainak közvetítettsége szempontjából. Az az érzésünk, belülről figyeljük őket. Rouch ugyanis nem egyszerűen jelen van az események helyszínén, hanem követi kamerájával a mozgásukat, átvéve annak ritmusát.<sup>6</sup>

A *Bolond gazdák* azért is érdekes, mert a megfigyelő és a részt vevő ábrázolásmód ötvöződik benne.<sup>7</sup> A megfigyelő ábrázolásmód célja, hogy „az élet olyan formában tárul elénk, ahogy az emberek a valóságban megélik. A szereplők egymással kerülnek interakcióba, és tudomást sem vesznek a filmkészítőről.” (Nichols 2009:27.) Ez az ábrázolási forma azon a feltevésen alapul, hogy amit látunk, akkor is megtörtént volna, ha a kamera nincs jelen.<sup>8</sup> A *Bolond gazdák*ban Rouch az eseményeket a maguk természetes közegében, folyamatában rögzítette, még teleobjektívet használt – ezt későbbi filmjeiben elhagyta –, amellyel távolabbról is közel tudta hozni az arcokat, a gesztusokat. Ugyanakkor spontán megfigyelésről mégsem beszélhetünk, mivel a filmezést beleillesztette a szertartás folyamatába. A megfigyelő dokumentumfilm – írja Nichols – azt mutatja meg, „milyen érzés benne lenni egy szituációban”. A részt vevő dokumentumfilm ezzel szemben azt mutatja meg, hogy a filmkészítő jelenlétével miként avatkozik a szituációba, és hogyan változtatja azt meg jelenlétével. A *Bolond gazdák*ban a film eseményeit követve nem derül ki, csak Rouch nyilatkozataiból tudhatjuk meg, hogy némely ponton a szekta tagjainak kezébe adta a kamerát, ők filmezték saját magukat. Ez a rögtönzött önreprezentáció is eredményezi a rítus belülről láttatását. A narrátorhang is inkább a részt vevő ábrázolásmód sajátja, márpedig itt a film készítője szünet nélkül kommentálja a felvételt, értelmezi, ami éppen a vásznon zajlik.

Ezt követően Rouch számos filmjének szerzője nem az adatgyűjtő megfigyelő, inkább a valóság és a fikció határmezsgyéjét kereső, az afrikai barátait szerzőtársnak tekintő filmkészítő. Az *Én, a négerben* (mely munkájával vált Rouch igazán ismertté) a két elefántcsontparti szereplő két amerikai sztár nevében mutatkozik be, és szerepel végig a filmben. Egyikük Edward G. Robinson, a másikuk a kémtörténetekben szereplő Eddie Constantine. A felvett nevekkal szereplő afrikaiak a vágyak és a valóság ütközőfelületei, és kiemelik az idegen értékrend torzító hatását az ősi kultúrában. Az *Apránként* (1968) című filmjében Rouch a „benszülött” érzéssel szembesíti Párizs lakóit

és a film nézőit, s jó pár jelenetben provokatívan dörzsöli kizsákmányolásra, kulturális hierarchiára épülő szakmája kritikáját művelői orra alá. Milyen érzés, amikor megfigyelnek, amikor egzotikus lény vagy, távoli és érthetetlen szokásokkal, életvitellel?

Rouch fehérek és feketék, gyarmatosítók és bennszülöttek szerepcseréjével amellet érvel, hogy a kultúrakutatás mindig nézőpont kérdése: hogy mi milyennek látszik, attól függ, milyen szerepből és honnan tekintünk rá.

## Szerzőtársak a megfigyeltek – dokufikciók

A dokumentumfelvételeket és a fikciós elemeket ötvöző filmjeiben Rouch valódi szerzőtársaivá teszi az afrikaiakat. Nem technikai értelemben, hanem a szituációk kialakítása során vonja be az alkotófolyamatba őket.<sup>9</sup> Mindennapi életüket játsszák el a szereplők, anélkül hogy kerek történetté formálódnának az események, ehelyett inkább életképek sorozatát látjuk. A civil szereplők magyarázzák a szituációkat, „mintegy bevezetik a nézőt a saját mindennapi világukba” (Kovács 1985:39). Rouch-t elsősorban a gyarmatosítás harmadik világra gyakorolt hatása érdekelte, ez is az oka annak, hogy filmjeinek szereplői gyakran otthonukat elhagyó városlakó afrikaiak, bevándorlók. Az antropológusok szerint egy falusinak élete során a munkalehetőségek és a migráció szempontjából az alábbi döntési alternatívákkal kell szembenéznie: 1. Otthon marad, és a mezőgazdaságban dolgozik. 2. A közeli városba megy dolgozni, és naponta ingázik. 3. A nagyvárosban vállal munkát, de hétfévente hazatér. 4. Családjával együtt költözik a nagyvárosba, és felszámolja eredeti háztartását. 5. Kedvező munkalehetőség reményében külföldre emigrál (Gmelch 1996:190). A migrációkutatásokkal foglalkozó angolszász irodalomban alapvető különbséget tesznek a város vonzása következtében (*pull-migration*), illetve a kibocsátó közösség taszító hatására (*push-migration*) bekövetkezett elvándorlások között.

Az 1959-es *Én, a néger* elején – akár egy klasszikus drámában – Rouch a film narrátoraként gyorsan bemutatja a helyszínt, a szereplőket, és ismerteti a film készítésének módszerét. A helyszín Abidjannak, Elefántcsontpart legnagyobb városának Treichville kerülete. Az *Én, a néger*t Rouch improvizációs filmként határozta meg, amelyben a szereplők „saját szerepüket minden megkötés nélkül játsszák el, azt mondanak vagy csinálnak, amit akarnak.” A film kétféle narrátora ugyanazon világ két nézőpontját képviseli. A „külső”, megfigyelő perspektíva a filmkészítő Rouché, az események „belső” kommentátora pedig a két főszereplő. E két nézőpont váltakozik, többnyire azok gondolatait halljuk, akiről a film szól, és időnként összegzéseket kapunk attól, aki a filmet készíti. A film elején például Rouch bemutatja a szereplőket, majd ők maguk is bemutatkoznak. Miközben az utcán heverésző fiatal férfiakat látunk, a film készítőjétől megtudjuk, hogy alapvetően kétféle hatás között élük életüket a más országból a nagyvárosba érkezett munkások: az afrikai tradíciók és a modern értékek, az iszlám és az amerikai filmek satujában keresik boldogulásukat. A mozi és a boksztárjait idealizálják, miközben nem tudnak kitörni nagyvárosi életük szegénységéből. Mikor a szereplők mutatják be magukat, és a narráció áttér egyes szám első személyre, már közeli felvételeket is látunk az arcukról. „Edward G. Robinsonnak hívnak, de nem ez az igazi nevem. A valódi nevemet nem mondom el az embereknek” – mondja az egyik

főszereplő, akinek az életéből epizódokat látunk majd. Robinson még azt is hozzáteszi, hogy idegen ebben a világban, hiszen Nigerből érkezett, pénzt keresni. Másik hősünk is egy filmsztár bőrébe bújva legszívesebben, őt Eddie Constantin néven ismerjük meg, és csatlakozik hozzájuk Tarzan, a taxis is. Robinson és Eddie Constantin FBI-ügynök saját életük kommentátorai: elmondják vágyaikat pénzről, jobb életről, vonzódásukat a nőkhöz. Mindeközben hétköznapi életük színtereit járjuk be, utcákat, a hajót, ahol rakodnak, a hétvégi bárt, ahová szórakozni járnak. Rouch kitűnő ötlete, hogy szereplői bizonyos szituációkat utólag „szinkronizálnak”: saját gondolataikat, párbeszédeiket illeszthetik a már meglévő, önmagukat megjelenítő felvételekhez. Egyszerre halljuk a direkt hangot, ami valóságközeli érzést kelt a nézőben, valamint az „adatközlők” szubjektív nézőpontját, ami pedig önmeghatározásukat, értékrendszerüket és világlátásukat közvetíti.

A filmben különösen hangsúlyosan jelennek meg a szereplők vágyai. Nem csupán sokat beszélnek róluk, de a valóság és a vágyott magatartások közötti távolságot még inkább kiemelendő Rouch megrendezi, illetve eljátszatja velük álmaikat. Megrendezett jelenet például Robinson bokszmérkőzése és a verekedés egy fehér férfival egy lány miatt – mindkettő vágy és valóság összeférhetetlenségének bemutatására hivatott. Az epizódok során a befejezése kijózanító és kiábrándító: Eddie Constantine börtönbe kerül, Robinson pedig összeverekszik egy fehér férfival, akivel a szépséges Dorothy az éjszakát töltötte – őhelyette. Robinson nem bokszbajnok, és Constantin nem FBI-ügynök, mondja a narrátor Rouch. Kezdődik újra a mindennapok robotja – az új reményekkel kecsegtető következő szombatig.

A hagyományosnak tartott falusi és a modernnek ítélt városi életformát ütközteti az *Én, a néger* előképének is tekinthető *Jaguár* című korai filmje is. 1954-ben kezdte forgatni Rouch, de nem rögzítette a hangot, amit így utólag, 1957-ben tett a képek alá. A megoldás azonban Rouch szokatlan és újító szándékát mutatja, ugyanis a szereplők kommentálják önmagukat, saját életvilágukat. Ha ehhez hozzáteszük, hogy a természetes közegben, civil szereplőkkel megrendezett jelenetek sora kitalált, érthető, miért nevezi Stoller a *Jaguárt* etnofikciónak (Stoller 1992:141). A film címválasztása szimbolikus: a *Jaguár* nem az állatra, hanem az autómárkára utal, ami a sikeresség jele. Rouch migránsai gazdasági okokból kelnek útra, három fiatalember a városban keres munkát. Niger szavannáiról Ghána partvidéki városaiba mennek, ahol dokkmunkásként, favágóként, csoportvezetőként dolgoznak. Három hónap múlva, amikor beköszönt az esős évszak, visszatérnek szülőföldjükre, családjukhoz, barátaikhoz, és ismét régi foglalkozásukat folytatják: halásznak, pásztorkodnak, a földet művelik. A városban szerzett vagyonukat azonban szétesztják, amiért nagyon elismert és kedvelt tagjai lesznek a közösségnek. A *Jaguár* elnevezés ebben a kontextusban azt jelenti, hogy ők „menő csávók”, vagyis városi hajviseletük van, napszemüvegük, pénzük, cigarettájuk (Stoller 1992:131–138).

Az *Apránként* című filmben a nézőpontváltásokhoz Rouch egy utazásos történetet talál ki. A film hőse Afrikában vezeti Apránként nevű import-export cégét, és elég gazdag ahhoz, hogy emeletes házakat építsen szülőföldjén. Ezért egyenesen a francia fővárosba utazik, hogy megnézze a magas házakat, és megértse, hogyan élnek lakói, így a „benszültötből” antropológus lesz Párizsban. A jeleneteket természetes közegben, utcákon, tereken forgatják, a szituatív riporthelyzetekben a dokumentumhatás

és az előre kigondolt dramaturgia keveredik. A szatirikus hangvétel erősítése érdekében Rouch több megrendezett szituációban mutatja meg, mit is jelenthet külső nézőpontból látni, láttatni egy életmódot. Afrikából érkezett hősünk egy hosszú hajú férfit nőnek néz, egy nőt ruhája miatt férfinak szólít, egyik jelenetben pedig néprajz szakosnak vallja magát, a „testméretekre a diplomamunkához van szükség”. Hogy ki milyen perspektívából milyennek látszik, szemléletesen mutatja az a jelenet, amelyben az afrikai „antropológus” az utcáról benéz egy kávéház ablakán, megcsodálja a „nagyon fehér, csodálatos hajú nőket”, akik visszaintegetnek neki. Rouch kamerája kívülről az utcáról és belülről a kávéházból egyaránt megmutatja a jelenetet.

A nézőpontok helycseréjének következő fázisa, mikor a film főszereplője fehér barátaival és barátnőivel, valamint a fekete bőrű párizsi modellel visszatér Nigerbe. Többedik feleségének kéri a fehér lányt, de az együttélés nem sikeres. A Párizsból érkezők nem érzik otthonuknak Nigert, elutaznak, s hősünk sem építi meg emeletes házeit: maradnak a szalmakunyhók.

Lehetséges-e párbeszéd, és létrejöhet-e barátság feketék és fehérek között? Rouch a választ az *Emberi piramissal* nemcsak a filmen belül, hanem a film által adja meg. Az expozícióban Rouch-t látjuk, amint megbeszéli civil szereplőivel a készülő filmet. „Nem a valóság ábrázolása a cél, hanem egy új valóság megteremtése” – mondja a rendező a film elején. Az 1959-ben, Elefántcsontpart nagyvárosában, Abidjanban készült filmet nevezhetnénk pszichodramának (Kovács 1985), ahol a rendező a film elején kiosztja a szerepeket: fekete és fehér bőrű gimnazistákat kell eljátszani a civil szereplőknek, lesznek fehérek, akik felsőbbrendűségüket hangoztatják, és lesznek feketék, akik nem bíznak semmilyen körülmények között a fehérekben. A párbeszéd a forgatás során spontán alakulnak, s a film történetének menetébe is beleszólhatnak a szereplők. A film végén Rouch így kommentálja az általa készített munkát: „az a fontos, ami a film körül történt: a fiatalok megismerték egymást”. Vagyis a film mint valódi terápia működik, mikor nem egyszerűen rögzít, hanem létrehoz, kapcsolatok és kultúrák találkozásának a katalizátora. Ebbe a filmbe már komolyabb dramaturgiai csúcspontokat is beépít Rouch, szerelmi versengés és öngyilkosság szakítja meg a fekete és fehér gimnazisták barátkozási szándékát.

## Az interakció mint válasz

Rouch filmjei a megismerés és a megértés lehetséges útjainak kereséséről szólnak. Nem foglalkozott az objektivitás, a távolságtartó magatartás elvárásával, úgy gondolta, hogy csakis a megfigyelő és a megfigyelt közötti interakció jelenti az etnográfiai munka „igazságát”: filmjei két kultúra egymásra hatásának dokumentumai. Az interakció olyan kölcsönhatás, amelynek során a résztvevők szabályozzák egymás viselkedését, miközben közösen hoznak létre egy új jelenséget. Rouch filmjeinek témája ez az új valóságot eredményező kölcsönhatás, amelynek két alapvető szintjét különíthetjük el munkáiban: filmkészítő és filmezett, valamint film és valóság viszonyát.<sup>10</sup>

Jean Rouch interakciót középpontba állító munkáit tekinthetjük úgy, mint lehetséges válaszokat a kultúrakutatás alapvető módszertani problémáira.

I. Rouch a részt vevő megfigyelés örök dilemmájával került szembe, mikor Afrikában



néprajzi leírásokat készített: a megfigyelő jelenléte befolyásolja a megfigyelt viselkedését. Erre a problémára adott válasza az etnográfus jelenlétének beépítése a megfigyelés folyamatába és eredményébe. Szerinte nem kell távolságtartóan viszonyulni a megfigyelés tárgyához, ellenkezőleg, szoros kapcsolatot kell kialakítani velük. A filmezés tényét nem akarja elrejtteni, leplezni, épp ellenkezőleg: tudatosítja jelenlétét a kultúra tagjaival és filmje nézőivel is. Belülről próbálja meg láttatni a népcsoport életét, követi azokat az eseményeket, amelyek jellemzőek az adott életformára.

Rouch azonban nem csupán a szerző-megfigyelőt jeleníti meg a filmben, hanem egyúttal a filmezés szituációjának hatását is a megfigyeltre. Azt a kontextust állítja középpontba, amely a kamera jelenlétével jön létre, s benne szereplőinek viszonyát ehhez a filmforgatás által megvalósult helyzethez. Lényegesen más módszert alkalmaz tehát, mint amely a klasszikus kultúrakutatásnál elvárt volt. Rouch nem arra kíváncsi, milyen a kultúra az ő megfigyelő tekintete nélkül, hanem azt örökíti meg, ahogyan vele mint megfigyelővel való kölcsönhatásban az adott világ megmutatja magát.

2. A terepmunkával összefüggő másik problémakör az adott kultúra értelmezésének szubjektivitása, hiszen a kultúra kutatója elkerülhetetlenül mindent a saját szubjektumán szűr át, s az a kultúra, amelyből érkezik, számára viszonyítási alap. Ráadásul, ahogy Geertz szellemesen fogalmaz, nem a szerző elbeszélői stratégiáiról vagy retorikai ügyeskedéseiről akarunk olvasni, illetve látni filmet (Geertz 2001:397). Rouch úgy tud kilépni ebből a helyzetből, hogy az adott kultúra megértését a megfigyelő és a megfigyelt együttes tevékenységként, az eredményt közös alkotásként fogja fel. Az objektívnek és a szubjektívnek vélt látásmód határai elmosódnak, a szereplők „határokat átlépő alakok”; valóságos szereplőkként fantáziálnak, és minél inkább fantáziálnak, annál valóságosabbak (Deleuze 2008:182). Filmjeinek szereplői mássá válnak, mint akik: a *Bolond gazdák* című filmben transzállapotba kerülnek, amikor a gyarmatosítók szokásait ritualizálják; az *Én, a néger*ben filmsztárokként mutatkoznak be; az *Emberi piramisban* középiskolásokat játszanak; az *Apránként* című filmben antropológus lesz a nigeri kereskedő. „Az én, az egy másik” – írja Rouch filmjeiről Gilles Deleuze (2008: 183), aki szerint a „mássá válás” vonatkozik a filmkészítőre is, hiszen a fikciót a szereplők meséi jelentik, vagyis a filmkészítő „szószólói” a valóságos szereplők.

3. Mit jelent a „másik” megismerése? Lehetséges-e a „másik” megértése az „én” nézőpontjából? Egy kultúrát akkor értünk meg, ha megértjük, hogy az adott kultúrában élő emberek miként gondolkodnak önmagukról: az önértelmezés arról szól, „hogyan határozzák meg önmagukat, mint személyeket” (Geertz 2001:231), mi tartozik az önmagukról kialakított kép tartományába. Geertz szerint azokat a helyzeteket vizsgálva kerülünk közelebb a „másikhoz”, ahol az emberek megjelenítik magukat önmaguk és mások számára. De melyek ezek a helyzetek? Hogyan lehet egyszerre az életmódot, a környezetet, a helyzeteket és a kultúra tagjainak látásmódját bemutatni? Úgy adja meg a választ több filmjében Rouch, hogy a szereplőket a filmkészítési folyamat aktív alkotóivá kell tenni, vezessenek ők be minket a saját világukba. Kísérleteinek (több filmjének expozíciójában kísérletnek nevezi munkáját, például az *Emberi piramisban* vagy az *Egy nyár krónikájában* aposztrofálja így saját művét) célja olyan kommunikatív szituáció kialakítása, amelyben megmutatkozik az egyén viszonya saját környezetéhez, ugyanakkor benne van a filmezés helyzetének tudata (Kovács 2005:191). A kamera azonban – és ezzel az események irányítása és ellenőrzése, a felvétel végleges sor-

rendjének kialakítása – az alkotónál marad (vagy, ha át is adja, az a filmből nem derül ki), tehát így szerzőtársi viszony a maga teljességében értelemszerűen nem alakulhat ki a lefilmezettekkel. Rouch az afrikai emberek közreműködésével hozta létre a szituációkat, így maga a filmezett helyzet vált önreprezentációvá, amelyben megmutathatták magukat, elmondhatták, mit gondolnak világról és benne magukról. Rouch így nem a képektől függetlenül létező valósághoz akart eljutni, hanem a képekkel való együttélésben akarta azt megragadni (Deleuze 2008:50).

## JEGYZETEK

1. Ezen szempontokra is hivatkozva A. Gergely András a dokumentumfilm és a kulturális antropológia sajátos módszereit és nézőpontjait a Balázs Béla Stúdió alkotásait elemezve hasonlítja össze. Ez most számunkra azért is érdekes, mert – többek között Rouch hatására – Magyarországon is rendkívül népszerű volt a hatvanas évektől a *cinéma vérité*, majd a hetvenes évektől a dokumentarista játékfilm. A magyar dokumentumfilm ezen időszakáról lásd még Gelencsér 2002; Hammer 2009.
2. A *cinéma vérité* („filmigazság”) olyan dokumentumfilm-készítési módszer, amely a filmkészítő és a filmezett közötti interakció, a szerző és a téma közötti kommunikáció megjelenítését részesíti előnyben, így az interjúknak is jelentős szerepet szán. Rouch egyszemélyes irányzatának indult, először az *Egy nyár krónikája* című filmjével kapcsolatban jelenik meg ez a kifejezés, de a módszer gyors terjedését mutatja, hogy 1963-ban már megrendezik az első *cinéma vérité*-találkozót. A *cinéma vérité* kifejezés félrevezető, hiszen Rouch filmjei épp „az igazság teljes modelljét” kérdőjelezik meg (Deleuze 2008:332). A *cinéma vérité*ről bővebben lásd Kovács 1985; 2005; Thompson–Bordwell 2007; Bikácsy 1992.
3. Flaherty munkája sok tekintetben ellenkező módszerrel készült, mint Rouch filmjei. A *Nanukban* számos megrendezett jelenetet találunk, például a fókavadászatot Flaherty miatt újrajátszották az eszkimók, a „megrendezettségre” azonban nem reflektált, míg Rouch vállaltan és kimondottan épített a szándékosan kivitelezett jelenetekre.
4. Ez az önreflexió volt az, ami miatt többek között a francia új hullám fiatal filmeseire olyan nagy hatást gyakorolt, elsősorban Jean-Luc Godard-ra. Godard és társai azt az eljárást vették át Rouch filmjeiből, ahogyan a szubjektív nézeteket a valóság közvetlen ábrázolásán keresztül fejezte ki. Másrészt Rouch stílusa a lazán egymáshoz fűzött, töredékes szerkezet miatt is követendő minta volt a modern film néhány rendezőjének.
5. A *Bolond gazdák* felháborodást keltett, sok afrikai országban betiltották, a film azonban díjat nyert a velencei filmfesztiválon (Thompson–Bordwell 2007:511).
6. A technikai újítások hozzájárultak a dokumentumfilmzés átalakulásához és az etnográfiai film fellendüléséhez. Az ötvenes évek közepétől elterjedt az akár egy ember által is kezelhető 16 milliméteres kézikamera (például Arriflex), a fényérzékeny film és hangrögzítés magnóval vezették nélkül a kamerához kapcsolva, amely a képet a hanggal szinkronba hozta. A kamera és a magnó könnyű kezelése lehetővé tette az események közvetlen rögzítését. A dokumentumfilm megújulásáról bővebben lásd Thompson–Bordwell 2007:511–513.
7. Bill Nichols hat típusát különbözteti meg a dokumentumfilmnek: a költői, a magyarázó, a megfigyelő, a részt vevő, a reflexív és a performatív ábrázolásmód (Nichols 2009).
8. Rouch hatalmas életművében természetesen találunk a megfigyelő dokumentumfilm típusába sorolható munkákat is, mint a *Mammy water* (1953) vagy az *Oroszlánvadászat nyíllal* (1965).

9. Rouch az *Én, a négerben* Edward G. Robinsonként szereplő férfit asszisztenseként alkalmazta, aki később Oumarou Ganda néven Niger jelentős rendezője lett (Thompson–Bordwell 2007: 511).
10. Természetesen nemcsak Rouch, hanem valamennyi antropológiai film problémája a megfigyelő és a megfigyelt, a valóság és a film viszonya. A témáról általában lásd többek között Horváth – A. Gergely 2004; Füredi, szerk. 2004.

## IRODALOM

BÁRON GYÖRGY

2007 *A valóság meséi*. Filmvilág 7:40–43.

BIKÁCSY GERGELY

1992 *Bolond Pierrot moziba megy. A francia film ötven éve*. Budapest: Héttorony.

DELEUZE, GILLES

2008 *Az idő-kép*. Budapest: Palatinus.

FÁBER ANDRÁS

1996 *Szélmalom Afrikában. Beszélgetés Jean Rouch-sal*. Filmvilág 7:8–11.

FÜREDI ZOLTÁN, SZERK.

2004 *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Budapest: Dialektus Fesztivál – Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

GEERTZ, CLIFFORD

2001 *Jelen lenni. Az antropológia és az írás helyszíne*. In uó: *Az értelmezés hatalma*. 397–146. Budapest: Osiris.

GELENCSÉR GÁBOR

2002 *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris.

A. GERGELY ANDRÁS

2009 *A szubjektív dokumentarizmus antropológiája. „Ortodox” és „neológ” irányzatok a BBS valóság-interpretációjában*. In *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió ötven éve*. Gelencsér Gábor, szerk. 301–318. Budapest: Múcsarnok – Balázs Béla Stúdió.

GMELCH, GEORGE

1996 *Migration and the adaptation of migrants to city life*. In *Urban Life. Readings in Urban Anthropology*. George Gmelch – Robert V. Kemper – Walter P. Zenner, eds. 188–195. Illinois: Waveland.

HAMMER FERENC

2009 *A megismerés szerkezetei, stratégiái és politikái. Szocio-doku a BBS-ben*. In *BBS50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Gelencsér Gábor, szerk. Budapest: Múcsarnok – Balázs Béla Stúdió.

HORVÁTH RÉKA – A. GERGELY ANDRÁS

2004 Szoft montázs. Elméleti közelítések az antropológiai filmhez. Budapest: MTA PTI. /Etnoregionális munkafüzetek./

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

1985 Az etnográfus filmrendező. Filmvilág 7:38–43.

2005 A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980. Budapest: Palatinus.

NICHOLS, BILL

2009 A dokumentumfilm típusai. Metropolis 4:20–41.

SCHUBERT GUSZTÁV

1996 Még szomorúbb trópusok. Filmvilág 7:4–6.

STOLLER, PAUL

1992 The cinematic griot. The ethnography of Jean Rouch. Chicago: University of Chicago Press.

THOMPSON, KRISTIN – BORDWELL, DAVID

2007 A film története. Budapest: Palatinus.

WIRTH, LOUIS

1973 Az urbanizmus, mint életmód. In Városszociológia. Szelényi Iván, szerk. 41–63. Budapest: KJK.

ANDRÁS MURAI – ESZTER ZSÓFIA TÓTH

## Experience and measure of encounter. Interaction and representation in the ethnographical documentaries of Jean Rouch

The main stream in the works of Jean Rouch (1917–2004) is the use of interaction amongst differing phenomena. Aboriginal cultures mingle with colonial civilizations, ethnography with the art of film-making, documentaries fuses with fiction in his films. Rouch re-interpreted the notion of ethnographical film in order to observe and represent the natural flow of everyday life. He followed an independent way, his own ideas in film-making while he re-defined the conventions of the film-genres, as well as, the scholarly measures. Rouch – originally an engineer specialized on bridge-construction – first visit to Africa took place during World War II. From that moment he became inseparably attached to its people and he recorded their lives with enormous enthusiasm. He shot his first film in 1947 that was followed by more than 120 other films until his death in 2004. Beside his significant ethnographical works there are other remarkable ones that experiments with the depiction of reality, such as: *La pyramide humaine* (Human Pyramid) (1959), *Chronique d'un été* (Chronicle of a Summer) (1960). His most important films were made during one of the most radical period in the history of film-making, the New Wave, and had basic influence on the film-makers of that era. This study explores the work of Rouch from the aspect of interaction.