

A.Gergely András
Filmbeszéd és antropológiai szövegértés
/Antropológiai szempontok a vizuális megközelítéshez/

Előadásvázlat

I. előadás: Az idő, a képi valóság és a dokumentum

- 1) Közlésmódok és képfunkciók a vizualitás történetében
- 2) Képolvasás és képhasználat: a szimbolikus közléshagyomány, fotó- és filmemlékezet
- 3) Az antropológiai film mint beszédmód
- 4) Az idő mint a beszédesemény egyik kerete

II. előadás: Témák és ábrázolásmódok mint szövegvariánsok

- 1) A tér és a társadalom elbeszélése filmen
- 2) Filmnyelv, filmtechnika, kompozíció
- 3) A kultúra felfogása, értelmezése és reprezentálása

III. előadás: A navajo filmesektől az „antropológiai filmig”

- 1) Kísérletek az identitásmegfogalmazásra a filmnyelvben
- 2) Amikor a MESTER „dadog” – elbeszélés és mellébeszélés a vizuális közlésmódban
- 3) Üzenet, avagy a megnevezés joga.

A.Gergely András
Filmbeszéd és antropológiai szövegértés
/Antropológiai szempontok a vizuális megközelítéshez/

I. Az idő, a képi valóság és a dokumentum

1) Közlésmódok és képfunkciók a vizualitás történetében

Mire való a film ? Kinek szól ? Ki által „szól” egyáltalán ? Érthető-e, amit és amiről beszél ? Ki érti jól és ki érti félre szavait ? Másként beszél-e a hétköznapi közlésmód és a tudományos ? Lehet-e értelmező a leírás, a manipuláció, a montázs ? Változik-e a beszéd módja az időben, tartalma és jelentése módosul-e az idő múlásával ? Lehet-e a film dokumentum-értékű lenyomat, s lehet-e egyúttal véleménymondás is ?

Mire való az antropológia ? Kinek szól és kik a „beszélők” (Mario Vargas Llosa hőse értelmében) ? Miként értelmezhető az antropológia beszédmódja ? Tudományos-e és kikért végzi kutatásait ? Hogyan változott funkciója és amit leír, az miképp gazdagodik a leírás által ? Hol a „visszajelzés”, a reflexió és a feed-back hatása a nézőben és a filmkészítő szándékában ?

Ha egy filmbeli elbeszélést, leírást, szituáció-sort nézünk a nuerekről, az azandékról vagy az inuit eszkimókról, ennek része egyfajta hősiesítés, kiemelés, fölértékelés is. Mind a témáé, amelyet Témává avat, mind a filmkészítő szakemberé, aki Ott járt, mind a szereplőké, akiket vizuális vadász módjára teleoptikája végére „tűz”... A képi elbeszélés szükségképpen „költői” is, poétikusan formált, a filmelbeszélés szekvenciái így a barokkos fantázia és az empirikus megjelenítés együtteseként adottak számunkra. A film (Clifford Geertz kifejezésével, 1994) „elmosódott műfaj”. Nem a természettudományos objektivitás formálója, nem is ez határozza meg, hanem alkotói műfaj. Jobb esetben interpretáció, s nem képzelmenyek folyama. S interpretációként nem a magyarázat egyik fajtája, hanem azt kutatja és azt fejezi ki, mit jelentenek az intézmények, cselekedetek, képzetek, kijelentések, alkalmak, szokások azok számára, akikhez tartoznak. Ezért az interpretáció eredményei nem törvények, modellek, erők, mechanizmusok, diagnózisok - hanem konstrukciók, amelyek jelzik vagy megfogalmazzák, miként gondolkodik magáról egy nép, kor, csoport vagy egyén, mi a társadalmi rend számukra, mi a tudás és a tapasztalás az ő esetükben.

A film elbeszélésmódjában a magyarázat retorikát, szóképet, hasonlatot, metaforát kínál, analógiákat, új szöveget és kritikai tudást is, amelyben a szabálykövetés, ábrázolás-szerkesztés, szándék-közvetítés központi szerepet kap.

A jelentések játékok, játszmák, társadalmi drámák, rituálék és szövegek – kiegészülve a Geertz által a „sűrű leírás” szövegben részletesen elbeszélte rejtett értelmekkel, a tikkelés/kacsintás/pillantás/szunyókálás jelentésességével.

A film tehát egyfajta *szöveg*. Olyan matéria, amely az írás-diskurzus értelmében érvényes feljegyzés és jelentésrögzítés. Egyszerre van jelen a kimondott és a mondás. Mindezt a képi közlés, a snittek, vágások ritmusa, a kameramozgások, beállítások, közelségek és távolságok, mozgások további jelentésréteggel húzzák alá. A jelentés persze a „dekódoló” ismereteitől, értelmezési technikáitól is függ, illetve alkalmazkodni (többé-kevésbé) képes lehet a képi beszéd módok hagyományainak ismeretében.

Az európai közléstörténetben, közelebbről a művészetben a középkortól kezdve a kép funkciója és jellege átalakult: az *ikontól* (a jelöléstől) az ábrázolás felé haladt. A vallásos világképben a hívő és a transzcendentális világ közötti kommunikáció a szentek történetén meginduló nézőt (és hívőt, tisztelőt) szimbolikus-érzéki hatásokkal, természetre és vallásismereti tapasztalatra való utalásokkal tette beavatottá. A renaissance esztétikai evilágisága (pl. a Mediciek uralmának szimbolikája virágjelképekkel, portrékiegészítő eszközökkel, perspektivikus beállítással) szándékolatlan ütközött már az áhitatkeltéssel, szakított az ájtatossággal. A 18. századi képi mondanivalók, kép-tartalmak már a (gyakran pusztán ornamentális) dekorációt és a devóciót ötvözik. A vizuális adathordozók (magyarán a képek) a kommunikáció eszközeként (és fogyasztóinak „táplálékaként”) kikerülnek a művészettörténet érdeklődéséből, mondanivalójuk elemzését előszeretettel vállalja át a vizuális antropológia (mint ezt ebben a rövid leírásban Németh Lajos vázolja, 1992: 156-164).

2) Képolvasás és képhasználat: a szimbolikus közléshagyomány, fotó- és filmemlékezet

A fotó és a film, mint tömeghasználatú eszközök már inkább sajátos nyelvezetű közvetítők inkább. Kunt Ernő húzza alá: az emberek közötti kapcsolatok fotók közvetítésével és segítségével is megvalósulhatnak. Ha például megnézzük a családi fotók, esküvői videófelvevételek, nyaralási naplók beszéd módjának szubjektív és „objektív” képi szöveganyagát (mondjuk Forgács Péter talált képregényeit), vagy ha a tankönyvi illusztrációk, tv-riportfilmek, szakmai oktatófilmek, egyes filmdokumentumok, s végül a játékfilmek közlésmódjait tekintjük, mint a korszellem tükrében, úgy jelennek meg bennük emberek, csoportkapcsolatok, vizuális üzenetek és idő-kötötte jelentések. Mindezek az üzenetek és közlésmódok (ahogyan Kunt fogalmazza:) a társadalom és az ember

jobb megismerése céljával íródtak (Kunt 1987). Vitatható ugyan, kik akarnak jobbítani, kiket és milyen módon – jobbítás-e Kallós tanító úr gyimesi kalandozása, vagy a Végh Antaltól jövő végtelen magabiztosság, a Gulag-ot járt vagy az isonzói vitézek kollektív memóriájába ivódott élmények sora, hogy csupán a Gulyás-páros életművéből idézzek néhány képsort –, de tény, hogy a művészeti beszédmódok históriája sosem volt mentes a kitartó (mellé-, rá- és túl-)beszéléstől.

A fotó- és a filmkép egyszerre képes privát jelként és közbeszédként jelen lenni: a privát kép elsődlegesen valamely *én-történet* lenyomata inkább, a film ugyanebben a szerepben a képes mese, a köztörténet, a *közbeszéd* eszköze is.

A képek folyamának értéke, vagyis a képolvasás és képismeret – éppúgy, mint sok más többretegű közlésmód – nem tartozik az elemi kommunikációs ismeretekhez, az „anyanyelvként” használt közlésmódokhoz. Elsődlegesen kultúrafüggő készséget, fejlettséget, tanulást igényel. De a falusi lakodalmi kép lehet ugyan emlék, memória-lenyomat, mentális örökség része, „kegytárgy” is, s épp annyira életmód-lenyomatként is értelmezhető, életszínvonal-leltárként, társas kapcsolatok vagy kommunikációs viszonyok lenyomataként is. A rokonsági rendszer képén túl, és a szinkronikus sorozatok alapján mindenesetre egyfajta „kommentált kultúra-egészként” jelenik meg az elemző szem számára (Kunt u.o.).

A képolvasás tehát értelmezési mód első sorban, a kultúrafüggő ismeretek sajátos rendszere és készsége, de ezáltal a *kultúra rendszerének* is fő pillére. A rendszer képes a képfeldolgozás árnyalt, sokféle módjára, de szüksége van a *képtárolás* eszközeire, a reprodukálás esélyére is. A korunkban immár percenként születő milliányi kép valóságként rögzítési módja és aktualitása viszont eltérő, sokszor tér- és idő-szegmentumok egymásra épülését is feltételezi, egyrétegű jelentésterét az olvasás, az értelmezés rétegei teszik tömörebbé. Ez a fajta kép-értés és kép-interpretálás a *társadalmi képhasználat* alapkérdéseit hozza: 1) alapkérdés lesz a kép *hűsége*, hitelessége, valóságja; 2) alapkérdés marad az ember számára fontos funkciók egyike, az *időmegállítás*, az időpillanat értékének *tartósítási szándéka*; 3) ugyancsak a fő kérdések egyike a *közlési szándék*, az üzenet feladójának célja (lett legyen az objektív, manipulált, sugallt olvasat akár); 4) fontossá válik a mechanikus *rögzítés hitelessége* mint az „objektív” szemlélet garanciája; 5) megkerülhetetlenné lesz a képhasználat módjai közt a látás-tradíciók, a felhasználásban érintett emberek (értelmezők) köre, a képi hatás által befogott tér nagysága, a befogadni képes közeg milyensége, a megértés esélyét biztosító *vizuális tradíciók* mintái, stb.

Az etnofotó és az etnofilm funkcionálásának is megvannak tehát a keretei, a megnyilvánulási formái.

3) Az antropológiai film mint beszéd mód

Maga az antropológia szemüvegén át vizsgálható tartomány a következő jelenségek szintjén kínál elemzési felületeket: első szinten ott van maga a nyelv, az írásos közléskultúra hordozója, a művészeti eszmeképzetek egyik legfőbb hordozója; ott van azután a *beszéd*, a korszak néplelkesítő varázslatainak nyílt és érvényét tekintve „totálisnak tekintett” eszköze, amely a megnyitott (és tömegesre formált) társadalmi tereken, *kommunikációs aktusok* során, plakát-szükszavúságú tézisekben és programos kiáltványokban testesíti meg a mítoszteremtés kulturális légkörét. Mint minden gyakorlatiasan használt hétköznapi mítosz esetében, ott található a társadalmi jelenségek, folyamatok, érdekek és értékek *interpretációjára* vállalkozó hatalmi beszéd mód, gyakorolta magával a nyílt *manipulációval* együtt. Ugyanitt és ugyanebben a vizsgált közegben találjuk azt a mintaszolgáltató és mintakövető *funkciót* is, amely a szóbeli és írásos gondolkodás számára a legfőbb eszközt jelenti, illetve az *értékrend*, amely a közléstartalom és a közlési cél gyökeres átalakítását, s minden korábbi értékrend hagyományfosztását forszírozza.

Szerzőként „jelen lenni”, s ezt az írásban is érzékeltetni, mindenesetre legalább ugyanolyan nehéz, mint a személyes „jelenlét” kivitelezése, amihez végül is alig van többre szükség, mint egy helyfoglalásra és egy beutazási engedélyre; arra, hogy el tudjunk viselni bizonyos mértékű magányosságot, a magánszférába való behatolást és a fizikai kényelmetlenséget; enyhe kiütéseket és megmagyarázhatatlan lázakat; tudni kell mozdulatlanul várni művészi támadásokra és elég türelmesnek kell lenni ahhoz, hogy végtelen szénakazlakban láthatatlan tűk után kutassunk. A szerzői jelenlét megvalósítása egyre nehezebbé válik. Figyelmünknek legalább egy részét sikerült a terepmunka bűvöletéből kiragadni, mely oly sokáig tartott minket rabságban, és ezt a figyelmet átirányítottuk az írás varázsára. Ennek nem csak az az előnye, hogy ez a nehézség érthetőbbé válik, hanem az is, hogy meg fogunk tanulni érzékenyebb szemmel olvasni. Száztizenöt évnyi (ha a hivatásunkat, szokás szerint Tylortól számítjuk) kijelentő módon írt próza és irodalmi ártatlanság éppen elég volt ehhez” (Geertz, i.m. 367-368.).

Tehát az „ott lenni, itt írni” dichotómiája eleve a helyi érvényű tudásnak átemelése egy univerzalistább dimenzióba. Az antropológiai kutatás és az antropológiai szakírás nem azonos helyszínen zajlik. A kutató beláthatja, felfoghatja a helyi társadalom „józan esztét, mint kulturális rendszert” – a „mély megértés” technikája azonban már nem a helyi tudás része, nem a kutatással szükségképpen együtt járó vállalás, nem is a kutató személyiségének elemi tartozéka. A „bennszülöttek szemszögéből” látni saját magukat, a kutatót és a kutatást is – ez a valódi feladat, s ebben a kutatások „anyaga”, célzott tábora, a helyi tudást interpretáló személyiség egész érzékenysége magát az intuíciót és

interpretációt teszi át új dimenzióba. Lásd: Geertz „sűrű leírását” mint modellértékű megközelítést (Gilbert Ryle-től kölcsönvett kifejezéssel), amelyben a szemlelő pillanatnyi művelete mint esemény is lehet fiziológiás történés és gesztus-tartalmú üzenet, attól függően, milyen tartalmat hordoz). S vajon a pislantás jelentése hogyan illeszkedhet a „korrelációs mátrixok alapján történő klaszteranalízis” feltáró mélységeihez...?

5). Ugyancsak külön dimenziót képez a kutatás és a helyi társadalom megközelítésének „szubjektív” illetve „objektív” megközelítésének végnélküli vitája, beleértve a kölcsönös sértésváltásokat ezek értékéről és jelentőségéről - ám mihelyt a kultúrát és magát az emberi viselkedést szimbolikus cselekvésnek tekintjük, értelmét veszíti a kérdés, hogy a kultúra mintába rendezett magatartás vagy lelki-tudati szerkezet-e, vagy akár e kettő keveréke. Sziklák vagy álmok, helyi vagy globális, ősi vagy modern - mindegyik ebbe a világba tartozik, a kérdés inkább arra vonatkozik, mit jelentenek, mit fejeznek ki előfordulásukkal és közreműködésük révén (Geertz, u.o. 177.).

A kulturális elemzés (és ebben az értelemben a helyi társadalmak megértése is) „jelentések találgatása (vagy annak kellene lennie), a találgatások értékelése és magyarázó következtetések levonása a leghelyesebb találgatásokból”. A leírásnak három jellegzetessége van: *értelmező*, a társadalmi *beszéd folyamatot* értelmezi (azaz megpróbálja kiszabadítani esetleges körülményeiből), illetve tanulmányozható formában *rögzíti* – s egy negyedik tulajdonsága, hogy *mikroszkopikus* (kis szobában is történhetnek nagy események). A leírás során éppúgy nagybetűs realitásokkal kerülünk szembe: Hatalom, Változás, Elnyomás, Munka, Szenvedély, Presztízs, amelyekkel a történészek, politológusok, közgazdászok, szociológusok - csak éppen otthonos környezetben és otthonos formában találunk rájuk, épp ez az etnográfia előnye. Hibája viszont, hogy ismeretlen indián törzsek között vagy óceániai szigeten gyűjtött anyagaikat nagy falitérképekre festeni kívánó kutatók becsvágya olyan modellek kifundálásában kapott fontos szerepet, amelyek a kutatások előrehaladását igazolandó, a helyi igazságoktól az általános elképzelések felé lendültek, s ennyiben többet ártottak, mint mindaz, amit a mintanagyságok megszállottjai (a szociológusok), a mérések fanatikusai (a pszichológusok) vagy a csakis aggregátumokban gondolkodó közgazdászok ki tudtak találni ellenük. A „mikrokozmosz modellek” és a „természetes kísérletek” túlzásai: „égbolt egy homokszemcsében, vagy a lehetőségek messzi túlsópartja” (Geertz u.o. 189.).

Pedig a kutatás helyszíne nem azonos a kutatás tárgyával: az antropológusok nem falvakat, törzseket, városokat, szomszédságokat kutatnak, falvakban kutatnak...! Kis egységekben, kis jelenségeket, apró történéseket kell megismerni, a különböző problémák különböző helyszíneken kutathatók, de némelyiken több is, másutt még a legszegényesebbek is alig. Így például kereshető pl. az etnikai identitás egy helyi lakosság önértelmezési, önmaghatározási felfogásmódjában, de ahol több kultúra kölcsönhatása van jelen

(s hol nem!?), ott nem mindegyik mutatkozik meg, nem egyformán feltárhatók, s nem kevés okkal részben rejtőzködők is ezek az identitások.

6). Ugyanez a helyzet a helyi társadalmakkal: „kis történetük” a nagy társadalmi történésektől eltérő, nemcsak „helyi változat”, nemcsak más történet, de mögöttes tartalmai is szimbolikus üzenethordozók. Az elemzés annyit tesz, hogy kiválasztjuk a jelentésteli struktúrákat (bevett kódokat, miként a desifrirozó szakemberek), s megállapítjuk társadalmi alapjukat és horderejüket (Geertz i.m. 176). „A néprajz: sűrű leírás. Az etnográfus - kivéve, ha rutinszerű adatgyűjtést végez (amit természetesen szintén meg kell tennie) - valójában összetett fogalmi struktúrák sokaságával kerül szembe, számos struktúra egymásra rétegződik vagy összegabalyodik. Ezek a struktúrák egyszerre idegenek, szabálytalanok és rejtettek, s neki kell kitalálnia, hogy először miként ragadja meg, majd hogyan mutassa be őket. S így áll a dolog működésének már a legföldhözragadtabb szintjén, a terepmunka őserdejében is: az adatközlők kikérdezésében, szertartások megfigyelésében, rokonsági kritériumok kiválasztásában, a tulajdonviszonyok kinyomozásában, a háztartások összeírásában... azaz a kutatási napló megírása során. Az etnográfia művelése arra hasonlít, amikor megpróbálunk elolvasni egy kéziratot (abban az értelemben, hogy „létrehozzuk valamilyen olvasatát”) - egy idegen, elhomályosító, talányokkal, önellentmondásokkal, gyanús javításokkal és célzatos kommentárokkal teli kéziratot, ami azonban nem hagyományos írásjelekkel, hanem a megformált viselkedés illékony példáival íródott” (Geertz 1994:177).

A lokalitáskutatás a saját társadalom kutatásában is ugyanazt a megismerő-értelmező, leíró-interpretáló „metodológiát” teszi szükségessé, mint a távoli tájak, elvarázsolt világok kultúrái és társadalmi esetében...!

Ugyancsak Geertz: „Az a kultúrafogalom, amely mellett síkraszállok... lényegében szemiotikai jellegű. Max Weberrel együtt úgy vélem, hogy az ember a jelentések maga szötte hálójában függő állat. A kultúrát tekintem ennek a hálónak, elemzését pedig éppen emiatt nem törvénykereső kísérleti tudománynak, hanem a jelentés nyomába szegődő értelmező tudománynak tartom. A kifejtést tartom céloknak, a felszínen rejtélyes társadalmi kifejezések magyarázatát” (Geertz 1994:172).

Régi vita, tengernyi hezitálás veszi körül az antropológiai témaválasztás, a tudományterület „fókuszáltsága” kérdését. Clyde Kluckhohn vállalta a bátorságot, s kimondta (Geertz pedig nem titkolt kajánsággal idézi): „az antropológia egy intellektuális orvvadász-engedély”.

Igaz ez annyiban, hogy (talán, talán-talán) „bármire”, bárminek értelmezésére alkalmas lehet. S ha kutatásról, beilleszkedésről, tapasztalatok regisztrálásáról van szó, akkor a megismert vagy merészen körvonalazott jelenségek értelmezése maga is egyfajta „szövegolvasás”, a kultúra szövetének, szövésmintájának „letapogatása”, amely nemigen nélkülözheti az önértékelést, a

(megvallott vagy titkolt) összehasonlítást, az önfogadtatás krízisét „a terepen”, legyen a „másik oldalán” egy vizilóvadász törzs, egy nagyvárosi drog-diszkrétó vagy egy krisnás közösség. S ha egyáltalán kutatásról van szó, semmilyen mértékben nem nélkülözhető az empátia prioritása, a szerep- és nézőpont-változtatás állandó kísérlete, a megérteni vágyott közösség vagy egyén sajátlagos nézőpontjának belátása és nagyrebecsülése.

Mindezeket követően a feltárás és a feed-back, az önreflexív visszatekintés és a megértés próbája a közösség reflexiói alapján is értékelendők. A „megnevezés joga” éppúgy a kutatóé, mint a megismerhető jelenségek esetében a helyi társadalom lakóié. S az, hogy a kérdezők és kérdezettek, megfigyelők és megfigyelték kölcsönösen diskurzussá erősítik a tapasztaltakat, aligha más jellegű, mint egy nyelv vállalása és használata, értéke és gyarapítása; egy nyelvezeté, amelynek megvan a maga grammatikája, megjelenítő ereje és szimbólumhordozó mélysége. Amit e nyelvi sodrásban a kutató tehet: feltételezi, megkeresi és felmutatja a teorikusan megnevezhető értéket.

Ajánlott irodalom

Geertz, Clifford 1994. Elmosódott műfajok. In: Az értelmezés hatalma. Századvég-Osiris, Budapest.

Kunt Ernő 1987. Vizuális folklór – vizuális antropológia. In: Népi kultúra – Népi társadalom. Akadémiai, MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 70-73. p.

Németh Lajos 1992. Törvény és kétely. Gondolat, Budapest, 156-164. p.

I/4. Az idő mint a beszédesemény egyik kerete

A filmrendező Jean Rouch egyszer sajátlagos példával illusztrálta az időfelfogást: elmesélte, miként reagáltak a bennszülöttek, amikor a korábbi terepkutatás alkalmával filmre vett vizilóvadászatot az etnológusok kedveskedésként visszavitték és levetítették nekik. Az őserdei körülmények között nehézkesen megoldott vetítés drámai következményekkel járt: fejvesztve menekültek a képeken látott jelenetek láttán, ugyanis több elhalt rokonuk, ismerősük „szólalt meg” és mozgott újra, ami nem az „ősök szellemét idézte” számukra kellemes emlékként – miként a kutatók vélték –, hanem képtelen valóságként rontott rájuk...

A bennszülöttek időfelfogása valamiképp nem egyezett a kutatókéval... Másként fogalmazva: az afrikaiak múlt- és jelen-képe nem volt összehangolható a filmidő korszak- és rendszer-határokat áttallépő beszédmódjával, a múltban rögzített és a jelenben (vagy a jövőben is) újramegjeleníthető valóság-képpel. Pedig a filmművészet történetének talán egyik leggyilvánvalóbb közhaszna éppen

ez: eszköz a mulandóság ellen, válasz az ember halandóságára, s elutasítása az elmúlásnak...

Ha visszaemlékszünk az első nyilvános filmvetítésekről iszkolva távozó nézők száz évvel ezelőtti riadalmának okaira, a legkevésbé sem csodálkozunk azon, ha mai kommunikációs eszközeink lehetővé teszik vagy előidéznek az időben való előre- és hátrautazás megszokottságától eltérő megoldások riadalmait. E riadalmak pedig korántsem csupán az „együgyű” befogadót jellemzik, hisz nemegyszer a társadalomtudományok is éppoly lenyűgözve állnak az idő-problematikák előtt. Maga az idő jelensége, természete vitatott, minéműségét nem vagyunk képesek definíciókkal pontosítani. Virtuálisan bár megannyi formában jelen van ez a jelenség, de valóságossága mégsem kézzel fogható. A kevésbé „fizikaian” létező, mégis perszónálisan és kollektívan egyaránt átélhető jelenvalóság...

Ha feltesszük, hogy az idő kapcsol össze minden fizikailag ténylegesen létezőt, akkor szinte egyértelműen kimondjuk azt is, hogy egységétől, változásaitól függ a létező világ(ok) egysége és minden változása. A létezés, ennek tartama, s a létezők egymásra következése adja tehát az időbeliség olyan teljességét, amelyet egyetlen tudományos (példaképp: filozófiai, logikai, történeti, pszichológiai stb.) nézőpontból átfogni lényegében lehetetlen kísérlet lenne. Amit tehetünk: kanyarogva a különböző időfelfogások közt, minduntalan rákérdezünk az antropológiai időfogalom sajátosságára, alkalmi definiálhatóságára. Létünk természeti és társadalmi-történeti beágyazottsága kap tehát formát az időben, lefolyása perszónálisan is átélhető, többnyire egyúttal megszemélyesített, konkrétta változtatott, „fizikailag” egzakt módon hivatkozott. Így például a tér átélésének tartalma, kiterjedése is lehet az idő, vagyis olyan – fizikailag is mérhető –, megszemélyesítettségében definiált „egység”, amely a lét sebességének és az adott határoknak függvényében kap formát. Nem szükségszerű ugyanakkor, hogy elsősorban a heideggeri létidő-kategóriákban „mérjük” az időiség jelenlétét, a kultúra megannyi látványos-érzéki formájában éppúgy jelen van: lásd például Borges idő-cáfolatait, Gurevics középkori paraszt-idő-fogalmait, St.Hawkins időfelfogás-történetét, Pierre Bourdieu algériai kabiljainak mitikus-rituális rendszerét, Clifford Geertz Bali-szigeti őslakosainak „most”/”nem most” felosztású ellentétpárjait, Edmund Leach „ismétlődő állapotváltozás”-kategóriáját az észak-burmai kacsinok életében, továbbá a Tóra vagy a Korán időképeit, s folytathatnánk még számtalan utalással.

Az időfogalom az egyes gondolkodási struktúrákban /elnagyolt alakzatokban bemutatva/ igencsak eltérő, korántsem egynemű képet alkot:

– a fizikában az idő fő tulajdonsága a *mérhetőség*, megjelenése a háromdimenziós tér kiegészítéseként fogható fel, lényege az osztható végtelen, a metrizálhatóság... A mérhetőség a múlt fakticitásán alapul, hiszen az el nem múlt időben az ismétlés is lehetetlen, a rögzítés is épp annyira az...;

– a logikában a temporális kijelentések, melyek a jövőre vonatkozó nyelvi szerkezetben jelennek meg, szükségképpen egy fölrendelt, transzcendens régiót tételeznek, amely az *igazság*/valószínűség határán szükségképpen aktualitás-független vagy ontológiai státusú döntést igényelnek, mivel a ma tett jövőidejű kijelentések szükségképpen igazsága a holnapra is vonatkozik, így filozófiai determinizmus dogmájába csábít, ami viszont épp a jövőkép zártságát indukálja (Szabó G. 1999:67);

– a történelemben az idő a *tartam*-ban konkretizálódik (pl. a hosszú időtartamú 18. század Braudel-nél), fő jellemvonása a fejlődés elve, valamint a múlt és jövő fogalmi közötti mozgás megtestesítése, avagy az írásbeli és tárgyi emléktanúsított létbizonyosságok; végülis a (meg)történet, a „múlás” élménye tölti ki a közösségi létminőségben mérhető változásokat..., s annak élményét, hogy (a görögök óta) az idő maga a lét, s az időn kívül lévő ellentét az időiséggel, immár ki kell egészíteni a naiv időtapasztalaton túli kérdéssel: milyen szerkezetű az igazság, ha ez az idő, az állandó jelen, vagy a maradandóság igazságértéket hordozza tudatunkban? (Picht 1990:70).

– a filmi ábrázolásban az idő a képekbe fogalmazott valóság esemény-*ritmusának*, az ikonikus leírás (lekövetés) léptékének fogható fel, ennek eszköze a (mozgás)gyorsítás és lassítás, a vágás, a belső vágás és az áttűnés (mozgásdinamikai eszközök az időbeli folytonosság leírására), lényege a látható „bekövetkezés”, amelynek *narrációja* a szöveg vagy a dialógus..., vagyis a látható időhatárok átlépése olyan (a képszerűséget kiegészítő) eszközzel, amely időarányos vagy „metaidejű” támasztékát adja a cselekvés filmi tartalmának;

– az irodalomban a fikció jelképisége (pl. sci-fi, időarányos leírás, stb.), a *cselekmény* kerete-foglalata, a mítosz tere, az emlékezet mankója az idő... A főhős a kor szülötte, reprezentálója, még ha kortalan típus példázója is, akkor is az idő áll mögötte, egész valója az időbe (emlék-időbe, történés-időbe, múlt-időbe vagy jövőidőkbe) ágyazott...;

– az esztétikában az ikonitás éppúgy hordozza az időt (ld. képzőművészet, képes beszéd-módok, *jelképhasználat* hagyománya, kompozíciós egység, folyamatok követése), mint a tánc- és mozdulatművészetekben (balett, pantomim, happening, stb.), a szerzőiség mint az időiség problematikája éppúgy jelen van (pl. barokk motívumok kölcsönvétele, pravoszláv ikonok figuráinak sémái, Mária-ábrázolások kötött jelképrendszere stb.), mint a perszifláz és visszautalás, a toposzok használata, stb. Az időiség kánonjai a tárgyak rendszerét éppúgy átjárják, mint az épületekét, a formaalkotási korszakokét, a társas lét belső arányait...;

– a kultúrában a *temporalitás*, a beszéd/írás/gesztus kifejezésére olyan örökség, amelynek az idő ad garanciát, a jelentéstartalmak komplex rendszerén belül kijelölhető hely biztosítja az értelmezés terét, a közlési kódok gazdag eszköztára tartalmazza a már ismert kulturális lenyomatokat, kultuszok

keletkezése és fennmaradása tartósítja vagy gazdagítja az időbeli módosulások komplexumait...;

– a filozófiában az *okság* (olykor a célokság) törvénye hordozza az időt, s benne az ember tökéletesedésének, céltevékenységét racionalitással felruházó körülményeknek, a létfeltételek rendjének háttére az idő érzékelési formája (a kantai „Örökbéke-tervezettől” a heideggeri „létsemmi”-ig)...;

– a pszichológiában a psyché, az *énfejlődés* tagadhatatlan közérzete, a kivetítés attrakciója, a reflexválaszok feltételrendszere, a szerep-legitimáció *közege* az idő...;

– a szociológiában a *társadalmi cselekvés* belső támoszlopa, a tömegtevékenység *kerete*, a munkafolyamat vagy a mobilitás egysége, vagy éppenséggel a generációk közötti másságok hordozója az idő (lásd életút-vizsgálatok, szabadidő-eltöltési mutatók, osztály- vagy réteghatár-módosulások, életmódok, mobilitási feltételek, rendszerspecifikus aktivitások sokaságát)...;

– a folklórban olyan ősi elemek *fennmaradása* vagy pusztulása, újjáéledése vagy konzerválása az idő szerepe, melyek akár új változatban is, de a régít tükrözik, hordozzák, a survival-funkciókat értékesítik... Érdeemes itt a világfa-motívumra, a meseiség állandósult motívumkincsére gondolni, vagy Bartók Béla csodaszarvas-fiúinak örökkévalóságára, „tisza forrásból” táplálkozó eredetiségére emlékezni, vagy akár a türelemüvegek, vaspántos ládák szimbolikus funkcióira, esetleg a körtáncok módjaira-formáira, népi jogszokások időtlenségére asszociálni... A mindennapi létet átható időkeretek (napi munkaritmus, heti munkarend, éves ciklusok, vallási ünnepek, terményfeldolgozási időszakok, állatszaporulat évszakai, vásárok, egyéni életciklusok, nemi és korosztályi munkamegosztás szakaszai stb.) gyakorlatiassága az eltérő időmozzanatok személyes és közösségi megkülönböztetésén alapulnak, a szezonális és biológiai idők nemegyszer a szóbeliségen, a nagy és kis hagyományok közti különbségen alapulnak, történelemmé válni csak a közösség „jóvá hagyásával” tudnak?

– a vallásban például a *szakralitás* hordozója is az idő, a követendőre, a múltban létezőre, a legitimitását ősiségéből formálóra helyeződik a hangsúly, keletkezés- és megmaradás-történetek lesznek a szentségek alapjai, értelmezési keretei, beavatási feltételei – összefüggésbe hozva persze a közösségen kívüli transzcendens világgal, s mindennel, ami nem szükségképpen temporalizálható, de már „megvolt”...

– a politikában ugyancsak *ciklusok* és terminusok, demokratikus hagyományokra hivatkozás, „anciennitás” alapján kiérdemelt történeti legitimitás hordozza az időt, állandóság és változás osztja meg a társas törekvéseket, érdekcélok és dicső küzdelmek teremtenek alapot az „újrakezdéshez”, minden korábbi létező eltörléséhez. A mikro- és makro-szintű politizálás, vagy a választási koalícióban gondolkodás, a népszavazások és választások, ünnepek és emléknapiak egyaránt az időhasználat politikai kötöttségét mutatják. Paul Virilio

pedig egyenesen arra figyelmeztet: a társadalmi „tökéletesedésben” végtelenségig hajsztolt időmegtakarítás, a sebesség mániája nem a karnyújtásnyira közel került dolgokat eredményezi, hanem a szabadság elvesztését, az időbeliség elvesztését, a tágasság redukálását a *tér nélküli* időre... (Virilio 1993:42-60).

– az antropológiában a legfelszínebben is olyan fogalmak írják körül az idő jelenségét, amelyek nem az írott kultúra időséget körvonalazzák, mégis a *tevékenységek komplex rendszerét* szabályozzák, mint például az átmeneti rítusok, a hagyományformálás, a kulturális-etnikai vagy szimbolikus határok és határátlépések, a mítoszok, a revival-jelenségek, a diffúziók, az adaptációk kapnak keretet az időtől, de ide tartozik a közösség-átélés élménye, a testfelfogások jelenség-együttese, az etnicitás-megmaradás problematikája, a nyelvi vagy rokonsági rendszerbeli önmeghatározás, s még sok minden más is...

Az idő az egyik olyan emberi-szociális jelenség, amely nem megfogható, nem mozgatható, nem is mérhető súlyú, egyszóval olyan dimenzió, amely a hétköznapi elemeiben (pillanataiban, perceiben stb.) leginkább csak itt-nem-létével, múlásával hitelesíti magát. S még e folyékony-múló állapotában sem állandósult, hisz nem volt mindig egynemű az időfogalom, nem is egységesült az időképzet az egyes kultúráktól független idő-univerzumban, s ha ehol a lineáris karakterét, amott a ciklikusat, megint másutt a körkörösét formulázzák róla. Változott az időszemlélet az európai és Európán kívüli gondolkodásban is. A legkorábbi képzetektől napjainkig érvényes talán az értelmezés, mely szerint azért lehet és kell az időt a kerékmozgásnak megfelelően elgondolni, mert akár a szerencse forgandóságát, az ember létállapotainak minőségét, akár a születés–virágzás–elmúlás perspektíváját tekintjük, az életerő megnyilvánulásai és az emberi kor visszafordíthatatlan változásai egyaránt a létezés idődimenzióihoz kötöttek. Amikor az emberi lét a múlt felől a jelenen keresztül a jövő felé irányuló mozgást követi, eközben a jövőt folytonosan jelenné és múlttá redukálja (mikként ezt a film is teszi másodpercenként huszonnégy kockányi gyakorisággal), egyfajta kozmológiai időoszthatatlansággal szemben a keresztény időfelfogást, az emberiség idejét mint a végső küldetés célját fogalmazza egyedinek és megismételhetetlennek. E felfogásban a történeti megismerés célja nem a múlt feltárása és történetek elbeszélése, hanem az örök elvek útmutatásából következő tennivalók tanítása. A keresztény világlátás időstruktúrája a középkori keresztény filozófusoknak, majd a renaissance és a reformáció gondolkodóinak közvetítésében egészen a 18. századig egy kettős időfelosztást kínált: az ember partikuláris létének ideiglenességi tudatát és a jogok, szokások, vallások, intézmények örökidejűségének képzetét, megtoldva a hit és a racionális érvek formálta világegészben a „küldetéses” ember feladatával: a földi létet követő transzcendens és végtelen évkörökbe való átkerüléssel. A köztes kísérlet, Szent Bonaventúra tétele, majd Duns Scottus, John of Salisbury vagy Bernardus Sylvester metaforikus felfogása az Istentől való eltávolodás és a hozzá való

visszatalálás logikáját követi, vagyis egyfajta *ciklikus időt* formál. A véges és végtelen időciklusok a létezés és a cselekvések értelmét egy abszolútnak tekintett, lényegében történetiség nélküli idő gondolatkörében alakították ki, s ebből formált az antikvitásra visszatekintő reneszánsz politikaelmélet és történetírás olyan körmozgást, amelyet a hatalmak, államok, politikai intézmények és emberi erények felemelkedése, majd hanyatlása, kivirágzó és elvirágzó korszakok erénybeli és fizikai ellentétessége teljesített be. Machiavellinél már az idő maga a történelem, a kozmológiai ciklusok természetes pályája a körforgás, a múlt tanulmányozása ennek a végesen ismétlődő történelemnek aszinkronitásában leli meg legfőbb magyarázatait, összekötve az emberi természet morális és pszichológiai tulajdonságainak mozgásformáival (pl. Jean Bodin és Louis Leroy filozófiai antropológiájának időfilozófiai szempontjaival). Az isteni, a természeti és az emberi történeti időfelfogás világiasulása, illetve az embernek önmagához és saját világához való viszonya már tartalmazza a jövő lehetőségét is, a történelem tudását ezért valamely makroszintű világharmónia alapján tényeknek és egyediségeknek, rendező és rendszerező értelmezéseknek, észokokra visszavezethető törvénynek véli. Leibnitz és Newton már a fizikai univerzumban és az emberi cselekvésekben látja az idő temporalizálásának alapját, az isteni akarat és tudás követésében pedig a „saját kis világán” belül racionális elrendezettséget átlátni képes emberi viselkedést az isteni világegyetem kifejeződésének tekintett „Nagy Világ” determinizmusait ellensúlyozandó írják le. A racionalizált univerzum ugyanakkor már az emberi szabadságfeltételek egyike lesz, a részek egyensúlyának harmóniája, mely a választás és a döntés szabadságát, az abszolút (hálóként felfogott) idő szövetén túli *nyílt időt* is számításba veszi. E világlátásban az univerzum már olyan progresszív és dinamikus folyamat, amelynek tér- és időstruktúráit maguk az egyes történések és egyediségek hozzák létre” (Fekete 1993:31).

Kutatói élménybeszámoló, empirikus tapasztalat, belülről átélt kulturális minőségek rendszere, kívülállóként áttekintett struktúrák működésmódja... – ezek kínálóznak a szemlélődő ember számára, aki tárgyát választva, témáját kijelölve antropológiai munkára adja a fejét. Csekélyke eszköztár, törekeny módszerekkel, esendő „adatgyűjtővel”, saját narratíváit kérdéseiben és interpretációiban hordozó egyénnel, aki „rögzíteni” próbálja az idő mállasztó múlásának kitett társadalmi részvalóságokat.

Aki betéved ebbe a tudástartományba, jó eséllyel hihetetlenül eszköztelennek érzi magát. „Adatközlői” idegen nagyhatalom vagy legalább országoló intézmény követének tekintik majd, őszintén beszélni vele nem áll érdekükben. Titkaikat rejtenék, intimitásukat őriznék előle, de hisz épp ezek érdeklik... Mondanak hát ezt-azt, ami talán tetszik a nadrágos embernek. S ha nincs kellő kontrollja, ha tévedni szeretne a saját narrációja érvényességét igazolandó, hát már kérdezni is tud úgy, hogy a válasz benne legyen... Majd,

hogy ne vádolhassák tudománytalan elfogultsággal, „etnocentrizmussal”, előveszi a jegyzetomb mellett féltve őrzött kameráját, mely képes az időarányosan hiteles rögzítésre, az elhangzottak örökkéig tartó megőrzésére, az időiség „objektív” interpretálására...

S ha lehet, talán ekkor téved a legalaposabban.

Az idő mint politikai diskurzus-elem szerepe a társadalmi problematikákra érzékeny filmművészetben szinte közismert jelenség. Elegendő talán, ha a filmművészet olyan időtálló alkotásaira utalok, mint az *Eper és vér*, a *Ha...*, a *Holt költők társasága*, a *Védőszínek*, a *Vannak változások* vagy a *Családragény*, máris egy korszak, egy sajátos időiséget elbeszélő, és főként egy sajátlagos időbeniséget-korszakosságot sugárzó beszédmódra hivatkoztam. Vagy ha kevésbé a politikum, inkább az időátélés életmód- és életvilág-determinálta filmművészetre utalhatok, engedtessek meg néhány idői analógia: a „változatlan” idő az *Etűdök gépzongorára*, a *Ványa bácsi*, a *Vannak változások...* képsoraiban; a „modern” idő Chaplin küzdelmes botladozásai körül; az „örök” idő Flaerthy *Nanook*, az eszkimójában; a funkcionális (pl. „prófétai”) idő *Dziga Vertov* kamerája előtt, a „szakrális” idő a *Rubljov*, a *Stalker* filmszövegében, a „profán” idő Godard *Kifulladásig*-jában vagy a *Week-end*-ben; a „rejtekező” idő Zanussi *Védőszínek*-jében, vagy a prolongált „kortárs” idő a brazil, német és magyar televíziós *szappanoperákban*, s a „ciklikus” idő Galla Ágnes *Velencei Karneváljában*, Füredi Zoltán *Busó*-filmjében – hogy klasszikusnál klasszikusabb időtechnikákat alkalmazó (Jancsó, Huszárik, Bergman, Fellini) varázslók életművét már ne is említsem.

Közhely persze, hogy a film a legszimplábban értelmezve is megállított valóság, folyékony idő, stb. Pusztán azért hivatkozom itt a megközelítésmódoknak ezt az „objektívált” változatát, mert az antropológiai terepmunka-eszközök közé is korszakosan beépült, s nem véletlenül csábítja azokat, akik a „sűrű leírás” (Clifford Geertz) módszerét és szemléletmódját mint antropológiai „metodológiát” követik akár kópíróként, akár magnókezelőként. Mindezen eszközök és módszerek azonban drámaian nem tartalmazzák az időszemlélettel való számvetés igény(esség)ét. Holott a filmi idő sem a valóságos, a vágásos rövidítésekkel, montázsokkal, belső vágással, áttűnésekkel felcícomázott felvételek a legkevésbé sem „dokumentumai”, inkább csak olvasatai az időben történő eseményeknek. Avagy, hogy visszautaljak egy korábbi hivatkozásra, ismét csak narratívák, melyeknek időtartam-egysége a legkevésbé fontos szakmai elemnek tűnik, holott jól láthatjuk ma már, miként módosul az egykor „kép=valóság” értelmezés.

Az idő mérésében, megfigyelésében és meghatározásában a történeti alapú társadalomtudományokban Fernand Braudel művei óta kiemelt szerepet nyert az időtartamok meghatározása. Ha azt vizsgáljuk, mivé lett az idő a mai diskurzusokban, pl. az Öböl-háború eseménysorában, akkor visszafordíthatónak tetszik immár az időbeniség: maga a katonai előkészítés, a rakéta-támadás és

társági összecsapás órákat, napokat vagy heteket vett igénybe, a normális társadalmi élet visszaállításának folyamata évekre rúgott, a vallási-kulturális, adaptációs, civilizációs összecsapást rejtő jelenségek pedig hosszú időtartamokban mérhetők csupán (évtizedek, évszázadok vagy még több idő sorozatában). Az Öböl-háború egész jelenségsora ugyanakkor a térség fejlődésének, változásának egészében rövid pillanatnak tűnik a lokális történelem egészéhez mérve, a háború televíziós közvetítése pedig „egyenes adásban” párhuzamossá, heteken át közvetlenül jelenvalóvá tette az eseményeket. Egyazon történésben az idők sokfélesége, egyugyanazon időszakban az időfelfogások sokasága folytatott háborút egymással... A médiaháború egyúttal időháború is.

A filmi idő a képfelvétel-történet elmúlt száz esztendejében maga is jelentős átalakuláson ment át: rövid jelenetenkénti felvétel és lejátszás után a hosszú snittek, a történetekkel egyidejű beállítások, a szimbolikus és valóságos idősíkokat egymásra vágó, egymásba keverő, együttes hatásukkal speciális effektusokat komponáló *filmidő* kap funkciót. Kiegészülve a „híradós” rövidségű, képi „apróhír”-jellegű tudósításokkal, jellegzetesen elválik a játékfilmes meseszöveg a dokumentumfilmes időkezeléstől, a visszaemlékező illusztráció a párhuzamos történésektől, a filmidőben kitartott, megnyújtott, lelassított mozgásig bezárólag számos időkezelési, időfelhasználási „nyelv” terjedt el. Ezek a mondanivaló súlyát, a történések tempóját, az eseményszöveg sűrűségét vagy lazaságát hivatottak szolgálni – s még mindegyikre ráépül a dramaturgiailag megkomponált jelentéstartalom is, mely hangulati hatásával többféle idői síkot, időtávot, folyamatot, szakaszosságot vagy zaklatottságot, lelki tartalmat és befogadói percepciót képes kifejezni/meghatározni. Így a beszélt és írott nyelvből már javarészt kivesző múltidők (egykoron vala, egykoron lőtt, hajdan volt stb.) használata még szinte lehetséges a képi beszédmódban éppúgy, mint az ezt hitelesítő dialógusokban. Mindennek azonban csak pusztán technikai tartalma van az antropológus kutatói szemléletéhez képest. Aki számára egy esemény „a maga teljességében, folyamatában” egészében rögzíthetőnek tűnik, még nem kutató: lehet riporter, művész, tévéoperatőr, amatőrfilmes és sok egyéb dicsre vágyó interpretátor, de nem antropológus. Az antropológia abban az értelemben, ahogyan csinálni kell, maga az állandóság, a szünettelen ottlét, az életmód- és életútváltás terepe: ha egy hangyaboly érdekel, költözz bele, szerettesd meg magad, légy hangyává, akkor talán tudsz majd valamit mesélni, de ha csak a fát, az erdőt, a földrészt filmezed, azzal a hangyákról nem sokat árulsz el...!

A kutatás és a megnevezés joga azé, aki jelen volt, s azé, aki elfogadtatta magát, aki elfogadta a másságokat, akinek ráment az ideje „mássá lenni” és egyenes arányosan többet megérteni abból, amivé teljességgel úgysem lehet.

A kutató mint olyan alkotó, aki a megnevezés jogára vágyik, módját kell lelje a mássá válásnak és a megérteni vágyott kultúra beépített kódjainak megfejtőihez, értelmezőihez kell (lehet – ha lehet egyáltalán) csatlakoznia. Megfigyelési eszközéből szerepet, szemléltető eszközéből szemléletet kell

formálnia, ha nem antropológiát akar deklarálni, hanem antropológiául kíván megszólalni. S tudjuk jól, a közlésnek, a beszédnek nincs abszolút kezdete, a dialógus mindig befejezetlen folyamat, mert minden válasz újabb választ hordoz, megszakítása mindig ideiglenes, minden megszólalás már valamilyen formában válasz egy előző megnyilatkozásra, minden gondolat mások gondolatainak megváltozott folytatása...: neveheztjük ezt a tudás múltjának is, amelyet a beszéd valamilyen módon aktualizál (Bahtyin 1986:512). Az antropológus teremtő aktusa pedig nemcsak a kész mű és olvasóinak dialógusában kezdődik, hanem az élet és a lét, a világ egésze és társas tartalmai, a „mi” és az „ők” viszonya már önmagában időiséget hordozóak, így az univerzalitás homogén idejéből a helyi kutatás heterogenitásába „átlépni” már önmagában is időutazás, a kutatói léteiről a „terepre” átkerülni éppúgy idői mozgás, mint a kutató társadalom közös időkategóriába bekéredzned (Munn 1992:93-95).

Az idő mint integráló eszköz a hétköznapiakban és az ünnepek alakításában

Egykoron a tudományágak felosztásában – akkoriban még szó sem eshetett antropológiáról, hiszen „gyanús” fajelméletek kiszolgálójának tekintették leggyakrabban – a „néprajztudományra” jutott az a feladat, hogy a társadalmi ünnepek és hétköznapiak, a jellegzetes és a szokásbeli jelenségek figyelemmel kísérése legyen, a szociológiára pedig az, hogy makrováltozások vagy társadalmi tömegek működését, mozgását, szerkezetét, kapcsolatrendjét firtassa. Az antropológusok (akik ugyebár számos nyugati egyetemen vagy akadémián etnológusként szerepelnek a köztestületi csoportokban) már vehették a bátorságot, hogy a kiemelés, az egyedi kezelésmód specifikus eseteiről, a másságok közt a rítusok és beteljesülések rendszereiről hozzanak hírt, s érzékelhették, hogy az idő jelentése és jelentősége, a megnevezés és az érték kiválasztása kultúránként máskor és máshogyan történik.

A kortárs társadalomtudományi gondolkodásban már talán egyre inkább az a jellemző, hogy nem mesterkedik külön az egybe is tartozó, összeolvasható jelenségeket. Így például az epizodikus vagy időtlen elbeszélések (kívülről ráolvasott vagy belül is egzisztáló ökológiáját) megnevezhették a *társadalmi tempó* fogalmában, s ebbe ötvözhatték a korszellem-jelenségeket, „az idők szava” élményét, a haladás-elv fogalmát, a maradiság vagy haladáspártiság időképzeteit, a futurisztikus leleményeket stb. Ezek egyaránt hétköznapi ritmusokban mutatkoznak meg, egyének távolságában és kapcsolatrendjében szervesülnek, stabilitásban öltönek testet (vagy éppen a modernség mozgás-elvűségében), történeti fejlődéstudatban, forradalmi időszakokban, alapvető változások korszakaiban, végtelen horizontú sodrásban élhetők át, egyszóval a lét ritmusát adják.

A nem határolható és célszerűsíthető *ritmus* (görög „rheo” szótóból) ugyanakkor irányjellegű áramlást-özönlést körvonalaz, eredetileg a görög életritmus szabályozásában főszerepet játszó „jó és rossz”, pompás és egyhangú

napok közti egyensúly, meggyökeresedett dinamika formájában értelmezték. A ritmus elemi tartozéka a *folyamat* mellett a *megszakadás* (a statikus állapot), s e kettő „ellentmondásossága” adja a belső, stílusként átélhető morális értéket, a formák erkölcsi tartalmát, ezen belül (vagy ezáltal) például az állampolgári nevelés célját, akár a platóni köztársaság lakójának etikai karakterét, kinek egyéni élni akarása megengedi az öntevékenységet, de csak addig a határig, amíg *a többiekével harmóniában* marad. Ugyanezt a morális-mentális határt tartják érvényesnek a társadalomkutatók a törzsi, nagycsaládi, kisközösségi szintű társadalmi egységekre tekintve is: az egyén korlátozott társadalmi mozgása és kötődése a többiek mozgásához adja a „miénk” és „övék” közötti megkülönböztetést, a fizikai erő és hatalom kifejeződését, a társadalmi „erőgazdaság” működtetését, valamint a társadalmi rend és gazdaság egészének harmonikus mozgását. A társadalmi tempó így értelmezve (bővebben Maffesoli 1992:179-202) az egyének testének, s magának a társadalmi testnek is (egyfajta „mezo-kozmosznak”, az egyéni mikrokozmoszok és világnagy makrokozmoszok közötti közvetítőnek) biztosítja távolságát a többiekétől, szervezi életmódját és életritmusát. E létfeltétel változása (pl. a munkaidő és szabadidő, illetve a kollektív és magányos munka aránya, az érdekelttség és érintettség változása, az időgazdálkodás egyre gyakoribb „kívülről vezéreltsége” pl. családi időtöltésben, hétköznapi közös programokon, tévé nézéskor, diszkóban, iskolai oktatásban, túlórákban stb.) a *társadalmi téridőt* változtatta meg – vagy legalábbis ennek kezelési és átélési módjait. S miközben a társadalmi időélmény egy része „elvész” valahol a mesterséges tempók szabályozó hatása következtében, cserében sajnos nem áll helyre a természetes ritmusok hajdan kiegyensúlyozott rendje (pl. a természeti idő és egyéni időbeosztás aránya, az életritmus és „kozmosz” egymásra épülő teljessége, a munkatevékenység és pihenés egyensúlya), helyette azonban a közlekedéstől az étkezésig, a társas kapcsolatoktól az ünnepi alkalmakig mindenütt megkülönböztetődik a természeti és a társadalmi, az „elavult” és a „modern”, az „időszerű” és a „lejáró”. Magát a *társadalmi életritmust* is történetivé tették, dialektizálták, kommercializálták (példaként elég itt az afrikai táncok és utcabálok integráló szerepére, zenei vagy mozgás-hagyományaira gondolva a mai disc-jockey-k vezérelte mesterséges dinamikát, gépies időkezelést, repetitívvé visszafogott zenei gondolatközlést említeni, mint a társadalmi ritmus-rítusok formálisan visszakollektivizált formáját; vagy a távolságok és messziségek áthidalására beállított telematikai eszközöket, televíziót és telefont, faxot és filmközbeni reklámot nézni a maguk végtelen planetáris „világfalu”-tempójában, s látni eluralkodni a mesterséges háló(zato)kba szervezett emberiség stressz-nyomorúságát mindenben, amelynek (legalább olykor, legalább félnapokra vagy órákra) egykor maga volt ritmus-meghatározója. A természet és a környezet közötti „átkelés” ma már egyre nehezebb, „ünnepnap tudás” (kreatív létkiteljesítés) egyre kevésbé megtűrt, egyéni életritmus kialakítása vagy közös tempó elfogadása egyre kisebb esélyű, a társadalmi

mozgások „rendje” vagy rendszere egyre erőteljesebben mechanizált, vagyis mind mesterségesebbé (és átpolitizáltabbá) válik: integráló hatást legfőképp az alkalmazkodási és igazodási kényszerek területén hoz, s maga a társadalom is olyan „fraktál-szerű” integratív egységgé válik, mely a folytonos átmenetben, végtelenített változásban képes önmagát a leginkább megnevezni.

Nem véletlen ezért, hogy a társadalom létértelmének és életmódjainak tudományos megközelítése a múlt értéke, a vágyott világ rangja felé keresgél, s a meg nem valósult múltbeli egyensúlyokat jövőképekben, pozitív változások képzeteiben keresi magának. Nincs itt már mód az idő mint emlékezet-eszköz és kollektív tudás kérdésére bővebben kitérni (lásd Assmann), s máskorra kell hagynom a társadalmi rítus-elemzéseket (lásd Turner 1997), avagy az idő mint átmeneti rítus-tartomány részletesebb boncolgatását is. Az antropológusra váró feladat nem több, de nem is kevesebb, mint a társadalmi időiségnek mind több és több szegmensét, jelentéstartományát, „elbeszélését” megismerni, megérteni és interpretálni. Az idő és az ember, az időiség és az emberélmény szimbiózisát megvilágítani, a társadalmi tevékenységfolyamat rejtett kétértelműségeire fölfigyelni, absztrakt és konkrét jelentéstartalmait megfejteni próbálni hallatlan nagy és meglepően szép feladat. S ha belátható, megcselekedhető feladat voltában nem korlátozna semmi más, csak az idő, már az sem ígérne életútnyi küzdésnél kevesebbet...

Befejezésül aligha szólhatnék ékeesebben, mint a kulturális antropológia egyik legtekintélyesebb egykori kutatója, E.E.Evans-Prichard, aki a nuerekről az egalitáriánus angol nosztalgia felidézőjeként így ír: „Bár az időről és az idő elemi egységeiről beszéltem, a nuereknek nincs a mi nyelvünk ‘idő’ szavával egyenértékű kifejezése, és éppen ezért nem tudnak úgy beszélni az időről, ahogy mi, mintha az valami tényleges dolog lenne, ami múlik, ami elveszthehető, ami megtakarítható és így tovább. Nem hiszem, hogy bármikor is tapasztalták volna azt az érzést, hogy az idő múlásával kell viaskodniuk, vagy hogy egy elvont időhöz kellene igazítaniuk cselekedeteiket, mert ők olyan konkrét tevékenységek segítségével igazodnak el az életben, amelyek maguk is általában könnyed, pihentető jellegűek. Az események logikus rendben követik egymást, de nem szabályozza azokat egy absztrakt rendszer, nem létezik olyan autonóm archimédeszi pont, amelyhez precízen kellene igazítani a tevékenységeket. A nuerek szerencsések” (hivatkozva Clifford 1999:167-168).

Irodalom

- | | |
|------------------------|---|
| Abélès
1997 | Marc – Jeudy, Henri-Pierre (dir.)
Temps et symboliques du pouvoir.
In: Anthropologie du politique. IV. partie
Paris, Armand Colin, 209-271. |
| Assmann
1999 | Jan
A kulturális emlékezet. |

- Atlantisz, Budapest.
- Aričs**
1987
Philippe
A megszelídített halál. In: Gyermek, család, halál. Budapest, Gondolat Kiadó, 353-413.
- Aström**
1989
Anna Maria
On turning the World upside down - by dressing up. In: *Ethnologica Fennica*, Vol. 17., 29-39.
- Atkinson**
1999
Paul
A narratíva és a társadalmi cselekvés reprezentációja. In Thomka Beáta – N.Kovács Tímea (szerk.) Narratívák 3. A kultúra narratívái. Kijárat Kiadó, Budapest, 121-194. p.
- Bahtyin**
1982
Mihail
François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Budapest, Gondolat Kiadó, Bevezetés, és a III. fejezet
- Bergmann**
1990
Werner
Az idő a szociológiában. In: Gellériné Lázár Márta (szerk.) *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 117-174
- Bensa**
1997
Alban
Images et usages du temps. In: *Terrain*, No. 29., 5-18.
- Bíró**
Dávid
Ellenkultúra Amerikában
- Boglár**
1998
Lajos
Időszemlélet az amerikai indián kultúrákban. ELTE Kulturális antropológia tanszék, előadásvázlat, 3. old.
- Borges**
1987
Jorge Luis
Az idő újabb cáfolata. Gondolat, Budapest
- Borges**
1992
Jorge Luis
A halhatatlanság. Budapest, Európa.
- Borges**
1999
Jorge Luis
Az idő. In: Borges válogatott művei IV. /Az ős kastély/. Budapest, Európa, 118-132.
- Bourdieu**
1990
Pierre
Gazdasági gyakorlat és idő. Az algériai parasztok időkezelési attitűdjei. In: Gellériné Lázár Márta (szerk.) *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 48-59.
- Braudel**
1979
Fernand
Le temps du monde. In *Civilisation matérielle, économie et capitalisme XVe–XVIIe siècle*, tome 3. Paris, 11-70. Magyarul: Világtörténet, 1980/1. 3-68. p.
- Bruner**
1999
Edward M.
Az etnográfia mint narratíva. In Thomka Beáta – N.Kovács Tímea (szerk.) Narratívák 3. A kultúra narratívái. Kijárat Kiadó, Budapest, 181-196. p.
- Clifford**
1999
James
Az etnográfiai allegóriáról.

- In Thomka Beáta – N.Kovács Tímea (szerk.)
Narratívák 3. A kultúra narratívái.
Kijárat Kiadó, Budapest, 151-179. p.
- Crang**
1994
Mike
Spacing Time, Telling Time, and Narrating the Past.
In: *Time and Society*, Vol. 3., No. 1., 29-45.
- Crump**
1998
Thomas
Az idő. In A számok antropológiája.
Édesvíz Kiadó, Budapest, 98-109. p.
- Currie**
1999
Marc
Elbeszélés, politika, történelem.
In: (Thomka Beáta szerk.) Narratívák 3. A kultúra narratívái.
Kijárat Kiadó, Budapest, 19-38. p.
- Descola**
1993
Philippe
Az oksági magyarázat.
In: Descola – Lenclud – Severi – Taylor
A kulturális antropológia eszméi.
Századvég, Budapest, 13-73. p.
- Eliade**
1987
Mircea
A szent és a profán.
Budapest, Európa, 61-106.
- Eliade**
1998
Mircea
Az örök visszatérés mítosza.
Európa, Budapest, 81-137. p
- Elias**
1999
Norbert
A szociológia lényege.
Budapest, Napvilág Kiadó, 150-182.
- Evans-Pritchard**
1940
Edward Evan
The Nuer.
Oxford, Clarendon Press.
- Fabian**
1983
Johannes
The time and the Other. How Anthropology makes Its Object.
Columbia University Press, New York.
- Faragó**
1999
Tamás
Tér és idő – család és történelem. Társadalomtörténeti tanulmányok (1976-1992). Bíbor Kiadó, Miskolc.
- Fejős**
1996
Zoltán
Kollektív emlékezet és az etnikai identitás megszerkesztése.
In: (Diószegi László szerk.) Magyarságkutatás 1995-1996.
Budapest, Teleki László Alapítvány.
- Fekete**
1993
László
Idő, átalakulás és történelem. A világ idői a felvilágosodás kezdetéig.
Filozófiai Figyelő, XIV. évf., 5-46.
- Gennep**
1909
Arnold van
Les rites de passage.
Paris.
- Gell**
1991
A.
The Anthropology of Time.
Oxford.
- Gellériné**
1990
Lázár Márta (szerk.)
Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok.
Akadémiai, Budapest.
- Grünbaum**
Adolf

- 1966 Van-e az időnek „folyása”, van-e időbeli „történet”?
In Simonovics I.–Beke A. (szerk.)
Szemelvények a dialektikus materializmus köréből. II. A tér és az idő.
Tankönyvkiadó, Budapest, 291-303.
- Hall**
1983 **Edward T.**
The Dance of Life. The Other Dimension of Time.
Garden City, Anchor Press.
- Ingold**
1995 **Tim**
Work, Time and Industry.
In: *Time and Society*, Vol. 4., No. 1., 5-28.
- Kamper**
1998 **Dietmar – Wulf, Christoph**
Antropológia az ember halála után.
Jószöveg Műhely Kiadó, Budapest.
- Király**
Jenő
Frivol Múzsza
- Kunt**
1987 **Ernő**
Az utolsó átváltozás. A magyar parasztság halálképe.
Budapest, 43-83, 181-235.
- Laburthe-Tolra**
1993 **Philippe – Warnier Jean-Philippe**
Ethnologie – anthropologie.
Paris, P.U.F., 48, 368.
- Leach**
1983 **Edmund R.**
Két tanulmány az idő szimbolikus ábrázolásáról.
In: Hoppál Mihály–Niedermüller Péter szerk.
Jelképek - kommunikáció - társadalmi gyakorlat.
Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 137-155. p.
- Maffesoli**
1992 **Michel**
„Le rythme social”. In:
La transfiguration du politique. La tribalisation du monde.
Paris, Grasset, 179-202.
- Mészáros**
1999 **András**
A szociális idő.
 Fórum Társadalomtudományi Szemle, No.1:73-79.
- Mészáros**
1999 **András**
A szociális idő. Filozófia és irodalom.
Kalligram, Pozsony.
- Munn**
1992 **Nancy D.**
The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay.
In: *Annual Review of Anthropology*, No. 21., 93-123.
- Neher**
1976 **André**
The view of Time and History in Jewish Culture.
Paris, The Unesco Press.
- Östör**
1993 **Ákos**
Vessels of Time. An Essay on Temporal Change and Social
Transformation. Oxford, Oxford University Press.
- Picht**
1999 **Georg**
A történelem tapasztalata. Világosság, 1:70-73.
- Pócs**
1983 **Éva**
Tér és idő a néphitben. *Ethnographia*, 94., 177-206.
- Pronovost**
1996 **Gilles**
Sociologie du temps.
De Boeck Université, Bruxelles, Paris.
- Ricoeur**
Paul

- 1999 Emlékezet – felejtés – történelem.
In Thomka Beáta – N.Kovács Tímea (szerk.)
Narratívák 3. A kultúra narratívái.
Kijárat Kiadó, Budapest, 51-68.
- Szabó**
1999 **Gábor**
Idő és igazság a logikában. Világosság, 1:66-69.
- Thompson**
1990 **Edward P.**
Az idő, a munkafegyelem és az ipari kapitalizmus.
In: Gellériné Lázár Márta (szerk.) *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok.*
Budapest, Akadémiai Kiadó, 60-116.
- Turner**
1997 **Victor W.**
Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai. In: Bohannon, Paul - Glazer, Mark:
Mérföldkövek a kulturális antropológiában.
Panem, Budapest, 675-711. p.
- Virilio**
1993 **Paul – Lotringer, Sylvère**
Tiszta háború.
Tartóshullám, Balassi, Budapest.

Elektronikus forrás:

Lire le temps / Reading the Time. Mots Pluriels: Revue électronique de Lettres caractère internationale, Vol. 1., No. 1. 1996. [lásd:]

<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP197index.html>

II. előadás: Témák és ábrázolásmódok mint szövegvariánsok

A kurzus második részének anyagához két forrás használata javasolt. Egyfelől az antropológia filmre vonatkozó szakirodalomból Kovács Katalin rövid kérdésselvető áttekintése, illetve ugyanott Heltai Gyöngyi összefoglalója az antropológiai film irányzatairól, iskoláiról, témaköreiről.

A másik forrás A.Gergely András írása, "Közelítések az etnofilmhez" címen, ugyanabban az etnoregionális tanulmány-sorozatban. Ez utóbbi írás részben a harmadik előadás anyagához is adalékokkal szolgál. Minden előadási forrásanyagot és magukat az előadásra kerülő témákat leteszem a tanszéki könyvtárban is, továbbá leadok egy (kb. 80 oldalas) vizuális antropológiai bibliográfiát ugyanott.

A.Gergely András **Közelítések az etnofilmhez**

„Amikor a filmesek néprajzi filmeket készítenek, ezek talán filmek, de nem néprajziak, amikor néprajzkutatók készítenek filmet, azok talán néprajziak, de nem filmek...”

/Jean Rouch: A néprajzi film/

Az etnikai csoport- és szubkultúrák meg-megújuló népszerűség hullámai sűrűn egymásra következő, hosszan elnyúló korszakokban öntötték el Európát, s nemegyszer olyan homogénnek látszó (valójában persze soknemzetiségű) civilizációkat is át-meg-átmostak, amilyen az európai latin, északi vagy német volt. Nem a bizonyítás, csupán az illusztráció kedvéért engedtessek meg itt a XX. század néhány művészeti és kulturális mozgalmára utalni: emlékeztető volt a francia szimbolizmus keleti vonzalma, a költészeti-festészeti-szobrászati avant-garde Afrika-kultusza, a beat-nemzedék előőrseinek buddhizmus-örülete, az olasz filmek szicíliai ihletettsége, vagy épp a mai német és amerikai tévéfilmek görög-egzotikuma, az ír és ukrán fesztiválfilmek mikro-miliói, amelyek valamiképpen mind "fogyasztásképes" környezeti elemekké avansáltak. Az etnofilmről lévén azonban szó, ne is firtassuk az üzletképes kultúra-import nyugati, mondjuk amerikai és francia történetét, vagy a százéves filmipar etnikus tematizáltságának legkiemelkedőbb egyetemes eseményeit, hiszen e jelenségvilágnak megvannak nyomai magyar földön is: a harmincas évek magyar filmesei már a palócok, a székelyek, a szíriaiak és a magadaskáriak közé jártak "közönségfilmet" forgatni. S amiként a Bali-szigeti rituális táncok vagy a yoruba maszkok lenyűgözték a párizsi művészvilágot, úgy lett rendre másutt is a vizuális kultúra piacának friss portékája a néprajzi film. A kilencvenes években belterjes művészklubok vetítik az etnofilm műfajához sorolható produkciókat, zárkörű összejövetelek ürügye lett valamely etnomuzikológiai csemege, egy autentikus magnófelvétel vagy zenei csoport produkciója, Barcelonában és Párizsban ugyanúgy, mint Berlinben, Bécsben vagy Kolozsvárt.

Napjainkban nemcsak a film lett százéves, hanem vele együtt az etnofilm is. S ha itt mindjárt türelmetlenül rákérdezzük: mi is ez voltaképpen, a válaszhoz nem kevesebbel kéne tisztába jönnünk, mint az ETNOFILM szó két, önállóan is életképes tagjának értelmezéstörténetével, s azon belül egy speciális műfaj intim és utóbb nyilvános sikertörténetével. Ám mély merítésű kultúrtörténeti rekonstrukció helyett ezúttal be kell érni futó benyomásokkal, amelyek nem helyettesíthetők sem az ETNOLógia százados fogalmi jelentésváltozásának elemzését, sem pedig a FILMjelenség elméleti és műfajkritikai építményét. Egy türelmetlen definícióval azonban sem a valódi kérdésre adható valódi választ nem segítjük elő, sem a tizedik művészet egy ágazatának nem használunk vele. S ami még fontosabb: minél inkább rákényszerülünk, hogy a jelentésváltozásokat hordozó gyorsuló időben kézzelfogható értelmű alapozást, kezelhető definíciót adjunk, annál határozottabban kerüljük el korunk antropológiai főkérdéseit is.

A válaszadás persze nem reménytelen. A lazább, ráérősebb szemlélődés ígérhet eredményeket, az értelmezés lehetősége mindegyre adott. Közelítésekről lesz szó tehát az alábbiakban, épp olyan módon, ahogy egy közmegegyezéses vizuális nyelv jelzésrendszerében az operátor érzékenységtől függően változik, milyen részletét emeli ki a látható vizuális univerzumnak, s mikor közelít nagytotálból superközelibe, mikor sugallja a kutató nézőpontjának állandóságát, s mikor válik hű követőjévé a jelenségek mozgásdinamizmusainak. A saját "kamera-töltőtollam" mozgása, közelítéseim és totálképeim, folyamatábráim és felszínes impresszióim nyilvánvalóan a befogadás- és értelmezésközpontú felhasználó számára lesznek csupán értékelhetőek, s kevésbé az egzotikus szerzői filmek

hódolóinak. Mentségemre szól talán azok felé, akik akár antropológus, néprajzos vagy más társadalomkutató attitűddel, akár a filmművészet iránti lelkesültséggel áthatva veszik kézbe "képlékeny", formálódó impresszióimat, hogy az etnofilmről kevés érdemi tudományos mű született, de a társadalom etnikai egységeit megismerni próbáló kommunikációs és tudományos törekvések igen jelentős mennyiségű "szakanyagot" fölhalmoztak már, s azokat egyetlen dolgozat keretében "földolgozni" eleve reménytelennek nyilvánítható. Saját merengéseim tehát nem többek, mint egy **értelmezési kísérlethez** vezető első lépések, amelyhez a maga irányából az etnometodológia ugyanannyit hozhat, mint a kulturális antropológia, és az indiánmentő mozgalom ugyanannyit, mint a sámánkutató, a kortárs Oral History archívumok vagy a "találtfilm-gyűjtemények".

Nagytotál az etnofilmről

Szinte máris egy lépéssel közelebb jutunk az etnofilm műfaji természetének meghatározásához, ha kézenfekvőnek ítéljük, hogy **célzatos műalkotásokról** van szó, melyek **céltudatos kereséssel kiválasztott témakörben, célszerű körülmények között és megfelelő eszközzel rögzített, végső soron egy célzott nézőtábornak szóló produktumban** valósultak meg. Ezzel persze csupán a bozotos felé vettünk irányt, hiszen ezen az alapon a Karib-szigeti idegenforgalmi csalogatót éppúgy etnofilmnek minősíthetnénk, mint a titkosszolgálati célokra készülő filmdokumentációt, valamint "Az istenek a fejünkre estek" című bohózatot éppúgy, mint a velencei karneválról készített amatőr film-anzixot.

Ha kiemeljük e "nagytotálból" azt a vizuális környezetet, amelyre kíváncsiak vagyunk, már közelebb jutunk célunkhoz. Válasszuk el az etnofilm a kommersz vagy "magasművészeti" produktumoktól, s rögtön határvonalat húzhatunk a **vizuális és narratív stílusselemek aránya** terén. A közfogyasztásra szánt mives-artisztikus műfajnál egyrészt dominál a látványosság (színek kavalkádja, retusált hitelesség, európaias esztétikai szépségideálnak megfelelő szereplők, mozgalmas jelenetek, mives ősiség, közhelyes látványelemek uralják, megrendezett hitelesség leplezi a zord valóságot); másrészt a narráció utólag ragasztódik rá a képanyagra (átértelmezett jelentésekkel, a nézők számára "lefordított" üzenetekkel, a rituálétól elrugaszkodó idő-tagolással, az események eredetileg lassú, szertartásos menetétől függetlenített folyamatleírással, stb). Az etnikai jelenségek iránti szakavatott érdeklődést pedig éppen az **időarányos eseménykövetés**, az (akár a felvételi minőség kárára menő) **autentikusság**, a jelenléte hitelesítő kommunikatív aktusok, a történések és mozgások "lekövetése" jellemzi: „lefilmezett” kultúra a „megfilmésített” valóság helyett.

Ugyancsak közelítési lehetőséget kínál (s főként kínált a korszerű videotechnika és technológiai minimalizálás időszakában) a **technikai eszköztár** szerinti megkülönböztetés. Közismert, hogy az artisztikus filmprodukciók "intim jelenetei" körül is repülőgéphangárnyi technikai eszköz és hadseregnyi ember dolgozik, a filmkamerák mindmáig állványon, sínen, darun mozgatható monstrumok, amelyekhez a lámpapark, a fényterelők, derítések, tónusok, szűrők, mesterséges napfények és mennyezetlámpák, kábel-kígyók is hozzátartoznak - egyszóval nincs az a néprajzi közeg, amelyet ne fordítana ki köznapi életéből egy ekkora cézó. Ehhez képest a hordozható kamerát csupán a második világháborús front-operatőrök felvevőpiaca kedvéért fejlesztették ki, s országonként alig akad egy-két professzionális filmoperatőr, aki képes vállára vetett géppel bemozdulásmentes képeket rögzíteni. Mindenesetre a valódi etnofilmek java része félévszázadon át mellőzni volt kénytelen a képminőséget is sokban meghatározó ún. 35 mm-es normálfilmet, amelyet a színes szélesvásznú káprázatok készítésére formáltak, s nem az őserdei filmfelvételekhez. Már a kommersz közönségfilmeketől elválasztható műfajú és minőségű filmtanulmányok is javarészt a fele olyan vaskos felszerelést igénylő 16 mm-es eszközökkel készültek, a szolidabb szakmai

tárgyú vagy amatőr szintű dokumentumfilmkészítés pedig szükségképpen megrekedt a normál vagy szuper 8-as technikánál.

Látszólag érdektelen műtyürkés ez itt a felszerelés és a kivitelezés körül. Csakhogy mégsem az. S nem csupán azért, mert pl. Magyarországon a nyolcvanas évek közepéig a professzionális filmkészítők csak véletlenül, titokban vagy filmfőiskolás korukban csináltak 16 mm-es filmeket vagy 8 mm-es ujjgyakorlatokat, máskor rangon alulinak tekintették a keskenyfilmes mozizást, így az egy filmes szubkultúra, pl. a "balázsbelás" stúdiófilmek eszköze lett, ami egyúttal azt is jelentette, hogy gyakorta állami támogatás nélkül, hivatalos tiltás ellenére készültek korszakos jelentőségű dokumentumfilmek a Balázs Béla Stúdióban. Hanem azért sem lényegtelen a technikai hátrország a műfajmeghatározásnál, mert nemcsak a filmek támogatói (stúdiók, producerek, pártemberek, irodalmi lobbik, színész-csoportok, publicista klikkek, stb.) veszik körül magát a filmkészítési eljárást, hanem egyúttal ők a "hivatalos képviselői", elindítói és elfogadói az egyes filmprodukcióknak - vagyis nemcsak pénzt, biztonságot, időt, megélhetést, utazási lehetőséget, labor- és vágási apparátust biztosítanak a végtermékhez, hanem egyszersmind ők "a közvélemény" hangja, ők a belső kritikusok, a cenzorok, a média cápái és kalauzhalai, s ők a tömegbefolyás, a siker, a pályafolytatási lehetőségek kézbe tartói mindenütt a világon. A tudományos érdeklődés, mégha a nyilvánosság elé szánta is termékét, végső soron szerényebb eszközparkkal, szűkösebb anyagi bázison, szakmai érdekek hálójában és a magáramaradottság élményével küszködve állította elő művét, vagyis nemprofesszionális szinten állt a kezdetektől napjainkig. Ennek pedig alapjában véve minimum két következménye volt (lehetett): ilyesfajta munkát csakis megszállott amatőr, elkötelezett érdeklődésű tudósféle vállalt, ezért segítő és befogadó közege is maximum ezen a szinten volt. Filmgázi ohne, világsiker nyista, szakmai fogadtatás szo-szo. A másik alapvető következmény már-már nemcsak műfaji, hanem műnemi jelentőségű, bővebb kifejtésre érdemes.

Kezdjük ott, hogy alig volt olyan általános iskolás pesti sracyec a grundon (egészen a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójáig), aki meg ne tudta volna különböztetni az első egy filmpercből, hogy szovjet háborús híradófelvételt, magyar népszerű-tudományos oktatófilmet vagy kosztümös történelmi játékfilmet lát. S ennek nem a korszak sajátos oktatójellegű hanghordozást állandósító akusztikai bravúrja volt az oka (az is persze), valamint nem a barokk zenei aláfestéssel legelni induló tehéncorda scenikai sterilitása volt a magyarázata - hanem a *filmkép minősége*. A kötélkarcos, szakadt, recsegő-sercegő hangú filmkép egyetlen villanat alatt elárulta a mozilátogatónak, aki a Híradómozi folytatólagos vetítésére beült a hatvanas-hetvenes években, hogy már lekéste a híradót, a mesefilmet, a rajz-szkeccset és a világhíradót, s most "a dokumentumfilm" van soron. A filmkép látáskárosító minősége, a fénytónusoktól megfosztott, kiszáradt pozdorjabelsőre emlékeztető filmképek rohanása-ugrása egyértelműen klasszifikálta a filmműfajok között a dokumentumfilmet. S ezen túlmenően minősítette nemcsak az alkotót, a filmkészítő műhelyt, a "filmpolitikát" és a filmforgalmazás egész mammut-intézményrendszerét, de magát a nézőt is. A "csak dokumentumfilm" vetítésére kiadott mozijegy egy időben felébe került a mozifilmnek, a dokumentum-műfaj a nemzeti-politikai ünnepek kötelező iskola-mozi-látogatási anyagává lett, szívből utált jelenséggé, s így az, akit érdekelt, magát minősítette lapidárisnak. Társadalmi tematikájú dokumentumfilmet "szeretni" csakis az ellenzéki szubkultúra mert, s értésére is csupán ő vállalkozhatott. Amire azonban már ez a milliméternyi vékony társadalmi közeg sem volt kapható, az a néprajzi *tematikájú* mozi. S ez itt a lényeg.

Nem pusztán a befogadó társadalmi közeg "érzéketlensége" miatt vallott kudarcot (még náluk is) a néprajzi mozi. Hanem épp ellenkezőleg: hamisnak és sziruposnak tartották (okkal) a népi(esch) tematikájú filmeket, s jó érzékkel védekeztek ellene. Viszont ama tudományos értelmezésekkel szemben, amelyek (túl a technikai apparátus, filmminőség és

filmhatás egész problematikáján) túlságosan is leegyszerűsítették a műfaji meghatározást (az ismeretterjesztő, oktató, dokumentum, szituációs, történelmi, játék- stb. filmek rangsorával), föléledt egy sajátos **társadalmi érdeklődés**, amely nem tudományos alapon, hanem **szociális érzékenység, szociológiai nyitottság** gesztusával fordult egyes filmek és filmalkotók felé. Ezen a ponton azonban egészen nyilvánvaló módon elvált egymástól a **tudomány és a művészet**; a **dokumentáló** és a **kifejező** (film)nyelvi eszközök **stiláris** egységgé álltak össze; **esztétikai** kánonok mellett **morális és szociális** normarendszer épült a filmanyagba, ami valóban egyetlen képből, egyetlen filmmásodpercből is kisugárzott. A dolog az etnológia, s méginkább az antropológia oldaláról szemlélve épp azért izgalmas, mert a valóság "leképezésének" mikéntje, közvetítésének módja, az egész megfigyelési és leírási, **interpretálási eljárás** beépült a filmtermelők és a filmbefogadók társadalmi közegébe, ahol megkapta kulturális jelentéskörnyezetét, értéktartalmait, s ha akkor számos esztétikai-művészetelméleti, művészetpolitikai vagy szociológiai körülmény nehezítette is a tisztánlátást, ma már talán alkalmas lenne mindez az értelmezések értelmezésének elvégzésére.

Ám az etnofilm meghatározásában akkor is egyhamar zavaros vizekre jutunk, ha a **dokumentáló** (tudományos) szempontok és a kifejező (film)nyelvi **eszközök** definícióit keressük. Jószerivel a tudomány és a művészet olyan (szikével is nehézkesen elválasztható) vonalát kell érintenünk, ahol örök talányok, ősi hagyományok, ókori stílusrétegek, feudális dogmák, romantikus sablonok, klasszikus üzenetek és modern "áthallások-utalások" sötét mélyébe evezünk. Lehetne - átmeneti megoldásként - a dokumentumfilmek és a fikciós filmek partvonalán keresni a tartalmi és formai egyediséget, műfaji jegyeket, cselekményvezetést, kompozíciós elemeket, stb. -- de ezek pontosítása filmtörténeti korszakokként, országokként, nyelvenként és kultúránként mást és mást tartalmaz, más és más üzenetet hordoz. (Még a filmelméleteknek is külön értelmezéstörténete, és a filmtörténeteknek is saját elmélete, iskolája, érdekköre, esztétikai networkje van).

Körbeutaztuk ezidáig egy részét az etnofilmet körülvevő jelenség-együttesnek, mégis, alig jutottunk többre, mint annak bátorosan megfogalmazására, hogy szerény eszközrendszerrel, de elkötelezett, s jobbára szakmai vagy szociális érdeklődésből táplálkozó hevülettel készülő **kinematográfiai termékekről** van szó. Illendő lenne talán ennél nagyobb lépésekkel közelíteni a főfogalom felé...

Annyit bizonyossággal - és teoretikus kockázat nélkül is - elmondhatunk, hogy az ETNOFILM nem illusztrál, nem fantáziál, nem ámít, nem képzelődik - hanem **leír**. Nem kell agitálnia, poentíroznia, dramatizálnia, faxnizna - egyszerűen csak egy **szociális** élményről kell **dokumentációt** adnia, olyan közegből vett anyaggal, amelynek meghatározó sajátossága, hogy **etnikai** tartalmai reprezentálódnak, megjelennek egy belemagyarázás nélküli formában is. A korrekt etnofilm esetében a dokumentáló szempont nem lehet tele érzelmekkel, csöpögő együttérzéssel, romantikával, nem historizálhat, nem manipulálhat, egészen triviálisan csak azt kell/lehet visszaadnia, amit a társadalmak etnikai közegében a "tettenérés" pillanatában, a "láttelelet" felvételének alkalmával **úgy** talált, hogy azután azt filmre venni érdemesnek minősült. Az alkalmazott **filmnyelv** tehát egyúttal műfajképző eszköz is, pontosabban a műfajon belüli árnyalatokat teremti meg. Ez persze még mindig túl általános, hiszen ugyanabból a témából lehet a dokumentáris műfajon belül is zsáner-élményt, "agitkát", filmpanót és mozgó forgatási naplót készíteni, s lehet nyers **filmdokumentum** is a végtermék. Az etnofilm a filmdokumentumhoz áll közelebb, amiben rögtön az is benne van, hogy célzott nézőtábora inkább "tematikus tájékoztatóra" vár, mint bűbájos vagy érzelmektől dúlt szemképráztatásra. Jean Rouch, aki az etnofilm élő klasszikusa, írta a hatvanas évek végi etnikai újhullám idején: az etnofilm alapvető ellentétet testesít meg látás és tudás közt.

Vagyis tudósok és művészek sajátos, **partikuláris érdeklődési területéről** van szó? Jogos lenne-e azt mondani, hogy nem más az etnofilm, mint a "modern világ", a felvilágosult

földrészek, a "haladás" útján messzire előreszaladt "kultúrnemzetek" egy akciója, amely a "recens fejlődési állapottól elmaradt", "primitív" világ megismerésének eszköze? Vagy egy modern világ elutasítandó értékközömbössége ellenében újrafölkeresett "hamisítatlan természeti jelenség", s ekként az etnofilm mint **forráskereső és értékmentő** eszköz jöhet szóba? Esetleg épp ellenkezőleg: a "**magaskultúra**" **leereszkedő gesztusa** csupán valamely védtelen térség szenzációnak kiszolgáltatott szereplőivel, akik a tőlük elidegenült (mert távoli mozik vagy műhelyek vetítésein bemutatott, s ezért a velük való kapcsolatot megtagadó) filmipar öntudatlan és gázsi nélküli filmhősei lesznek, de csak annyiban, mint az ügyes gengszter, akít a zsaruk sehogyse tudnak elkapni, s a néző is velük érez...? Vagy lehetne azt állítani, hogy az etnofilm a modernitás nemzetközi piacán mint **ön- és közismereti tájékoztatás** kapott szerepet, s értéke csupán annyi, amennyit a néző a maga modernitás-képével önnön léte felsőbbrendűségi tudatával hozzárendel a látott életanyaghoz? Esetleg pusztán a szerzői film egy változatáról van szó, amelyben az alkotó azonosulási és alkalmazkodási készsége éppúgy „vizsgálják”, mint a szereplők affinitási hajlandósága a filmezési szituáció iránt...?

Nehéz e téren merev kijelentéseket tenni. Hiszen ugyanígy kérdezhethetnénk, hogy nem pusztán a fikciós filmek piacáról kiszorult, vagy új, és ezért még be nem futott **művészek mozgalma** ez csupán? Ugyanígy minősíthetnénk az etnofilmet a **kulturális turizmus** termékének is, jelentéktelen epizódnak, amelyet akárha skanzenfaluban, Niagara-vízesésnél vagy városi bevásárlóközpontban is rögzíthettek volna? Netalán egy **új művészeti ág** lenne a film és a folklór találkozásánál? Esetleg egy kultúrák közötti **egyetemes nyelv**, a beszélt nyelveknél ékeesebb és univerzálisabb eszköz kialakításának lehetősége rejlik benne, mint a kommersz népi zenében? Vagy még leginkább a nemzeti hagyományok őrzésére-ébresztésére-dokumentálására alkalmas **vizuális eszköz** ez?

Kétségtelenül nehéz definiálni; olyik szűknek, olyik "folyékonynak" tűnik a meghatározások sorában, s az árnyalatok (a sokrétű felhasználás, a többcélú filmkészítés, az egyes funkciók lehetősége és mások idetolakodása) éppúgy létezik, mint amennyire keveset mond egyik vagy másik tartalom a többihez képest s azokkal együtt is. Ha például az etnofilmet a **tematikus képi dokumentációs műfajok**, vagy szűkebben a **populáris kultúra tárgyiasult megjelenítésének eszközeként** értékeljük, akkor aligha különböztetődik meg a falfirka-filmektől vagy a Hortobágy Tours reklámanyagoktól. Vagy ha speciális nézőtábor **tájékoztatásának módszereként** határozzuk meg - minthogy ilyen vállalt céllal rendezték meg például a nemzetközi zsidó filmfesztivált 1982-ben Párizsban -, akkor mi választja el a tévé-híradótól vagy a referencia-filmektől?

A műfaj definíciójának keresése „szakállas” probléma immár: 1948-ban rendezték az első etnofilm-kongresszust, amikor rögtön hozzá is láttak a műfaji kritériumok körülírásához. Ámde lényegében háromféle „beszédmódot” sikerült meghatározniok, miután tisztázták, hogy egyáltalán van-e etnofilm, van-e specifikusan tematizálható és sajátlagos üzenetet hordozó film-műfaj (a szűkre szabott válasz egyébként: van!): a konferencián szóvivő André Leroi-Gourhan leírása szerint van 1) kutatófilm, amely a tudományos rögzítés céljával készül; 2) van útifilm, egzotikus jelenségek gyűjteménye, amely nyilvános dokumentummá válik azután; 3) s van „milieu-film”, amelyben egy jelenség tudományos szándék nélküli leírása kap formát. Röviddel ezután R. P. O'Reilly, a kitűnő Óceánia-kutató az etnográfusok mozgó-kép-gyűjtő álmódosításainak áttekintésével egyfajta „mozgókép-corpus” összeállítását nevezte fő célnak, megfogalmazva, hogy a hagyományos archiválás immár kiegészülhet a ritka ceremóniák, a hétköznapi élet, a magatartások és szimbolikus cselekvések képi rögzítésével, s B. Malinowski meg Maurice Leenhardt művére utalva kifejtette egy oceanista újságban, hogy a rögzítésmódok szerint szeparálva létezik 1) nem-mozgó kép-archívum; 2) sajátos tartalmú mozgó képparchívum és 3) kereskedelmi forgalomba kerülő dokumentum, amelynek megkérlik

az árát, s ezért „eredeti” egzotikumot kapnak a vevők. Néhány esztendővel később (1952) a Bécsben rendezett Antropológiai és Etnológiai Tudományos Kongresszuson a szakma jelesei immár végképp döntöttek: vagy film készül, vagy etnográfia erősödik - s ezt fogalmazta meg Jean Rouch a mottóként idézett módon, vagyis sem a néprajzosok, sem a filmesek nem értenek a másik szakmájához.

Az idők során megengedőbb és szikárabb definíciók is keletkeztek. Kinek-kinek felfogása, érdeklődési köre, morálja is diktálta, miként határozza meg munkáját. Volt, aki a primitív népekről készülő filmet mint afféle történelmi visszautazást, „időutazást” valósította meg. Mások az „elveszett paradicsom” újramegtalálását fogalmazták mozgóképbe, s illesztették saját édeni vágyfantáziájuk keretébe, saját felfogásuk szerint formálva valóságot, rítust, szimbolikus jelentést, üzenetet, stb. Megint mások épp ezt a „vizuális gyarmatosítást” elutasítva a legminimálisabb beavatkozást (értsd: már magát a filmfelvétel készítését) is a létező valóság fölforgatásának, átigazításának előidézőjeként minősítették. „Etnográfusok és ‘vadak’ találkozása mindig hódító és hódoló találkozási pont, a kérdés csak az, isteneik leszünk vagy istenítőik” (Schubert 1996:6). Ismét mások úgy vélték, már maga a megismerési kísérlet, a képi leírás is oly erős beavatkozás, amely beláthatatlan jövőt hordoz, „ellopja” a varázsló lelkét, megkettőzi a személyiség egyediségét, leleplezi a mítoszt, amikor az ismeretlen tüneményt képekbe merevíti, s ezzel ősi tabukat sért meg... S a cinikusabb definíció megáll a lábán ekként is: etnofilmet az készít, akinek kamerája van, arról, akinek nincs...

A ködös és szerteágazó meghatározás-kényszer elleni legjobb védekezés nem a túl általános vagy épp a túl specifikus definíció, hanem a kizárások alkalmazása. Szűkítsük a kört:

Mi nem etnofilm ?

Ha egy turistabusznyi japán megszállja Barcelonában a Katalán Múzeumot vagy a Pueblo Espanol macskaköves főterét, s párszor körbeforog Sony-videójával (előtérben "felesége önagsága", háttérben az etnospecifikus jelenség) - nos, abból még nem lesz etnofilm. Ha pókhasú germán ül föl a hortobágyi lelátóra, hogy pusztaötösünkről és "archaikus" vidékünkéről mozgalmas szuperplánokat vigyen haza, abból sem lesz "etnofilm". A hollókői asszony szoknya valutatépes vasárnapi ingás-bingásából sem. S a legkülönbélebb műfajok és kulturális patenter sorozatát vetíthetjük még ide, amelyeknek "amúgy" számos kelléke (pl. leíró jellegű rögzítés, plánok váltakozása, eredeti helyszín, a felvétel készítője által nem manipulált hiteles környezet, stb.) talán megfelel bizonyos típusú **néprajzi autenticitásnak**, de egészükben túltengő arányú a giccs, amely beépül a fogyasztói típusú érdeklődésbe, az elkészült filmanyag felhasználásába, az etnikus jelleg rögzítésének egész felfogásmódjába, stb. Valamely "etnikai csoport" színrelépésének vizuális dokumentálása igen széles skálájú lehet, mégsincs köze az etnofilmhez: kezdve a "Röpülj páva" tévés vetélkedőtől, folytatva az indián- és cowboy-filmekig, a West Side Storytól a maffia-filmekig, a velencei gondolás dalnokok kántálásától a riói karnevál flitteres görljeiig széles palettán festhetők fel az egzotikusnál egzotikusabb látványosságok ("Helló világ!" - üdvözlí a felfedezés derűjével Vinkó József show-rozata az utazásra képtelen nézők millióit) - ámde ezekben a produkciókban a konformitás és a kommercialitás impozáns skálája mutatja meg magát inkább, nem pedig az **etnikai jelenség**.

Így ezért a negációk felől közelítve a definícióhoz, rögtön az elején ki kell jelteni, hogy az etabliozott (=csinált, művi, intézményesített, üzletté vált) kultúra és az etnokultúra kizárja egymást. Ez nem azt jelenti, hogy a nyugati bolhapiacokon árult fa-, csont-, szötte- vagy más portéka (afrikai dobok, bolíviai pánsípok, türkmén szőnyegek vagy óceániai kagylótermékek) ne lennének valamiképp a hivatkozott etnikum eredeti termékei (olykor "Made in Taiwan" bevésettel), de a legritkább esetben fordul elő, hogy néprajzi filmes a kamerát átadja terepen talált népességnek, mondván: ábrázolják magukat úgy, amilyenek...

ahogyan ők látják magukat..., a lényeg az, hogy hiteles legyen a késztermék. Persze mind a mesterséges, mind az etnokultúra lehet valamiképp értelmes ellenszere a társadalmak elgépiesedésének, lehet védekező gesztus az eltűnés, az idővel párhuzamosan nyomuló megsemmisülés élménye ellen, rosszabb esetben azonban mindez semmi másra nem jó, mint arra, hogy megfelelő eszköze legyen az "egzotikus kultúrák" iránti érdeklődés mennyiségi kielégítésének, a szabadidő és a fogyasztás manipulálásának. Ugyanis mind a mesterséges "népi kultúra", mind annak üzletképpessé tett változatai kommersz termékekké válnak, vagy bekerülnek egy olyan piacra, amelyen épp az érintett etnikum egyedei elveszítik beleszólási lehetőségüket a tőlük vagy róluk megképződött termékek fölött. Például amiként a legkicsináltabb kommersz filmtermék is "andalítani" próbál, distinkciót teremt a szereplő és a néző között, amellyel értékbesorolást is megerősít, úgy az etnofilm is lehet önkéntelen eszköze a kolonizációs céloknak (ez utóbbival hosszú történeti korszakon át vádolta a tudományos világ és a közvélemény az antropológusokat, s kétségtelenül azért leginkább őket, mert bár századunk számos tudományával megesett, hogy a politikai hatalom szolgálatában "eladta lelkét" a finansziális támogatások fejében, de a gyarmati világ - könnyen lehet, talán - részben érintetlen maradhatott volna, legalábbis kulturálisan, ha nem érkeznek partjaira őszinte érdeklődésű tudós kutatók). Ehhez persze hozzá kell tenni, hogy mivel az etnikai identitástudat szerves működéséhez hozzátartozik, hogy térben és időben is a környezetével való viszonyban definiálja önmagát, a térből és időből kiragadott "etnikai jelenségek" elemelkedtek eredeti jelentésüktől, s az etnokultúra illetően "elmozgása" hozzájárult ahhoz, hogy folklorizmus és neofolklorista érzemény válhatott belőle; a folklorizmus pedig már úgy kezeli az etnokultúrát, hogy abból vagy szirupos romantizálás, vagy mozgalmi ihletettséggű ellenkultúra születhetik, valamiféle köztes minőségű, és képzelt befogadói köréhez alkalmazkodni képes jelenség alakulhat. Ez a köztesség, ez a szervetlenülés, funkcióváltás és jelentésmódosulás egyúttal új szerepkört is kialakít: a "populáris" keret közeledését teszi lehetővé a "magaskultúra" és a tradicionális kultúrák között.

Hogy visszatérjek immár a filmekhez, s egy példával illusztráljam magát a funkcióváltozási folyamatot: közkedvelt témája a romantikusabb ihletettséggű filmezésnek a közösségi viselkedés, a szokások, s főleg az ünnepek, jeles alkalmak széles körének rögzítése. Az etnikus szimbólumok és mágikus események ilyenkor burjánzanak az idegen előtt, teli vannak a megmutatható és sejtelmesen érthető szövegekkel, szereplehetőségekkel, a "jelentéses" megnyilatkozás minden pompás kellékével. A jeles alkalmakkor képen rögzített történés rendszerint a szereplők mesterkéltséget, mímelt, színpadias önkifejezésével telik meg, a reprezentativitás kiemelt funkciót kap, felszínes "üzenetek" és redundáns gesztusok közvetítik a nézelődő felé az archaikus bűbájt. Az "egyszeri" népet és látványosan feltárt titkait ily módon "megismerő" idegen a pénzért vásárolt tudás összes örömeivel távozik az aktus helyszínéről, s okkal meg van győződve arról, hogy hiteles "etnikus szimbólumokba" láthatott bele, hogy „beavatták” annak rendje és módja szerint: ezután már szinte maga is "szakértője", ismerője lesz a kenekészítésnek vagy bivalybetörésnek, indiai füstölőknek vagy pápua kagylófüzéreknek. S hogy itt nem csupán az együgyű és sznob turistáról van szó, mutatja az is, hogy a vizuális etnográfia XIX. századi előzményeit a népviseleti albumok, a jelvények, a maszkok és meseillusztrációk testesítették meg, vagyis a helyszínen "talált" kultúra hordozta, szimbolizálta az "eredetiséget", a keresetlen ábrázolás szavatolta a tudományosságot.

Ezzel szemben - vagyishát részben ennek következményeként - az **etnikus film** történeti kezdeteitől, a múlt század nyolcvanas éveitől fogva lényegében **néprajzi játékfilm** volt, még hozzá annak rendje és módja szerint dramaturgizált népszokásokkal, pompás díszletekkel és kimódolt portré-közeliakkal, tehát mindmegannyi "életből ellesett" akcióval, profi fényeffektussal és megtisztított kelléktárggyal fejezte ki a hiteles témafeldolgozást. A néprajzi filmábrázolás több korszakban is az olajnyomatok, a jankójánosi nemzeti-romantikus

beállítások hagyományait követte. Ez a dramaturgiai tirannizmus, amely a "valóságfilmezéssel" szemben érvényesült, azért maradhat örökéletű, mert a souvenir-ek előállítása egyúttal üzlet is, az etnikus-egzotikus tények átideologizálása, felszínes "fogyaszthatóvá tétele" pedig a vizuális piac kommercializáló kedvét szolgálja. Az ilyesféle "költői realizmus" a tapasztalati valóságot a hazugság révén a "magaskultúrába" közvetíti, s ezzel önértéknek minősíti magát a partikuláris kultúra "megmentését" is.

Ez tehát lehet reklámja valamely kulturális tradíciónak, vagy lehet üzletképes eszköze a talmi szolidaritásnak, amely a kultúrák között álságos rangsort teremt, s abban a "modernitás" jelképeit az életmódbeli elmaradottsággal szembeállítva szánalmat kelt a meg sem értett, meg sem ismert szubkultúra iránt - de nem lehet rangos eszköze az etnofilmnek.

Az **ábrázoló** eszközökkel és a csoportkultúrákat vagy etnikai szubkultúrákat értékükön mérő szemléletmóddal készített etnikus film éppen lényegét tekintve különbözik az **etnográfiai filmtől**, amely a filmprodukciók többsége esetében aláfestő hangkulisszák és szirupos képihangyi kommentárok nélkül jeleníti meg tárgyát. Ha a néprajzi „hitelességet” a képes beszéd elemi egységeivel mérjük, akkor az etnográfiai film földhözragadt húségű, dokumentáló, leképező szemléletű. Vagyis ha az etnikus film "professzionalista", akkor az etnofilm "amatőr". Illúziómentesség, antiromantikus beállítódás, szociológiai vagy szociográfiai ténytisztelet, a társadalmi "leletek" köntörfalazás nélküli bemutatására vállalkozó alapmentalitás jellemzi. Kétségtelen, hogy a "valóság-interpretálási" monopóliumot az etnofilm is el kellett vegye a reprezentatív hazugságokat termelő etnikus filmtől, de mivel a filmpiac nem műalkotás-párti, hanem "termék"-párti, a monopolizált moziból ki kellett szorulnia a valóságkövető alkotói attitűdnek.

Nehezítette az etnofilmesek helyzetét a filmnyelv szabványosodása (illetve szabványosítása) és a vizuális kultúra szereplőinek megsokasodása (így pl. a televízió mindent előntő jelenléte, a video elterjedése, a diaporáma sikere, s az egyéb kommunikációs csatornák megnyílása, a helyi hálózatoktól a szatellitelig, a képbankoktól a multimédiáig). Az etnográfiai film kitért terület az ünnepitől eltérő, a hétköznapi lét, a szerepek és szokáscelekvések belső programja, a kulturális kódok föltárása, a nem sűrített, hanem épp egyediségében jelentéstartó életképek világa. Az etnográfiai film a hagyomány és az etnikai tudat diktálta értékrendet, az életvitel síkját keresi, s evvel szinte minden más vizuális műfajtól különbözik. Mielőtt azonban e hiányt kitöltő "kötőanyag" szerepmódosulását megpróbálnám körülírni, szükséges itt még egy kitérőt tenni a dokumentáris filmek felé, ismét egy szűkítő korlátot rakva az etnofilm köré.

A fikciótól az okságig vezető úton

A cinéma vérité-től kevésbé hosszú és kevésbé kanyargós út vezet az etnofilmhez, mint a kenetteljes néprajzi film-giccsekhez. A magyarázat a valóság szemléletben keresendő, de ez a folyamat korántsem olyan szimpla, mint amilyennek látszik. Ugyanis már a dokumentálás szándékában és technikájában is markáns különbségek vannak alkotói magatartások, célok, filmes tradíciók, kommunikációs nyelvek és kulturális piacok terén. A néprajzi film klasszikusai rendszerint a kihalásra ítélt, eltűnőfélben lévő vagy gyarmatosítással fenyegetett kultúrákat részesítették előnyben és eszközként a némafilmet kiegészítő táblákat, vagy a narrációt használták; a második világháború utáni „etnofilmesek” azonban inkább preferálják a nyögvenyelős narráció nélküli felvételeket, s tematikus palettájukon megjelennek a falusi és városi szubkultúrák. Ettore Scola "Csúfak és gonoszak" című mozija például filmideológiai tudatosságban Elio Petri, Francesco Rosi szintjéhez mérhető, valamint Marco Ferreri ítélező erejével kínál megdöbbentő élményt az archaikus városi létbe szomorodott külvárosi szubkultúráról - ugyanakkor minden relatív "mikrohitelessége" ellenére lerí róla, hogy csupán "vidám etnográfiai beavatás", nem pedig dokumentumfilm. (Természetesen az etnofilm nem

úgy értem, hogy az csakis valamely "népinek" nevezett jelenségről szólhat). Mindenesetre Scola elhíresült filmjének nemzetközi sikere azt jelzi, hogy "fogyasztható" műről van szó, ami persze még nem jelent "egyformán értést". Ugyanígy áll ez a Dziga Vertov-i hagyományt követő Santiago Alvarez "hiteles kollázs-, montázs- és agitációs filmjeire", aki pedig a "szociográfiai dokumentarizmus" sikerképes kubai harcosa volt, de aki „a tér hangja” helyett a kommentárt kedvelte inkább. Vagyis a "miről?" és "miképpen?" alapkérdései ezúton kikerülnek a közmegítélés, a közízlés, az intézményesített politikai kultúra primér **értékelő tartomány**ából, s át- vagy visszakerülnek oda, ahonnan maguk a filmanyagok vétettek. Ez - bármily meghökkentő - viszonylag véletlenül fordul elő: az etnofilmeket szinte sohasem vetítik abban a környezetben, ahol filmre vették őket.

Vagyis a folklórszemiotika és a filmszemiotika elméleti határán talán lehetne találni olyan nézőpontot, ahonnan akár Vertov vagy Scola, akár Petri vagy a magyar Gyarmathy Livia "közvetítő" hűségét áttekinthetnénk vagy egybevetethetnénk. De akkor még mindig hiányozna az a társadalmi kontextus, amely ezeket befogadja, értékeli, hitelesíti. Alvarez például, ahogy a makedon filmes, Milton Manaki is, a nemzeti vagy történeti identitástudat újramegteremtőjeként küzd a nemzetközi piacon, s a **válogatott társadalmi tények** ítéseként a hétköznapi élet jeleinek, kellékeinek, szerepeinek fölmutatásában látja feladatát. Teszi ezt a legszuverénebb szempontok szerint, filmes képzettség nélkül, Castro és Che hajdani harcostársaként, ami ugyan kevésbé vitathatóvá teszi az elhivatottságtól túltengő, hitelességgel azonban véletlenül sem fölszerelt megjelenítésmódot, viszont figurái és sűrített filmszituációi inkább a mozgalmár kubaiságot sugározzák, mint az etnikai sajátosságok valódi atmoszféráját. Nem mese éppenséggel, amit mutat - mint például a költői lángolással, forradalmár-históriákkal és szenvedelmes lírával vastagon átítatott Iljenko-filmet többsége -, de mégis élő a kétely a filmvalóság és az életes valóság meg-nem-felelését illetően.

A lényegkifejezés fontosságára rámutatva itt egy műfaji-műnemi utalással egészíthetném ki az eddig mondottakat: egészen eltérő tartalmú, célú, reprezentációjú a társadalmi szondázs, a riport és a mélyinterjú, bárha műfajilag egymásnak közeli rokonai. Az etnofilm, ha valóban az, nem vállalhatja a futó, érintőleges informálást, hanem mélyrehatónak, az etnikai lét legfőbb tartalmait, az etnikai kultúra komplex rendjét és egyensúlyát kifejezőnek kell lennie. Méghozzá függetlenül attól, hogy az épp időszerű, a képi nyelv egyetemes szabályait beszélők időszakos argója milyen sajátosságokat mutat, s függetlenül attól is, hogy a befogadó kultúra miképpen értelmezi a megjelenített valóságot. A dokumentumfilm - hamár a film egyáltalán a képes beszéd ábrázoló eszköze lett a huszadik században - éppen a maga filmképek folyamatában megtestesített egyedisége révén egy univerzális kifejező eszköz, univerzális nyelv elemi egységeit folyamatba építő eszköz, amelyet azonban megeshet: éppen az nem érti meg, akiről készült maga a filmkép. Akinek valódi, élő, indoklásra nem szoruló etnikai identitása, mitikus világa, lokálisan érvényes szokásrendszere van, ritkán képes a valóság és a mítosz kitapintható távolságba hozott képszerűségét úgy értelmezni, mint saját világa részét vagy egészét. Ezenfelül nem is igen lehet identitást, tradicionális rendet, szokásnormákat, társadalmi térhasználatot „valóságfilmben” úgy ábrázolni, hogy az újraértelmezhető, ismételten átélhető legyen. Jean Rouch idézi föl példaként egy kísérletét, amely egy szinte „új halálmítosz” kialakulásához vezetett, amikor ugyanis 1954-ben forgatott „Csata a nagy folyamon” című (vizilóvadászatot bemutató) filmjét harminc év múlva levetítette a dagonoknak, s azok először sírtak, majd varázslatra gyanakodtak, hiszen számtalan azóta meghalt rokonukra ismertek a képeken... A mitikus cselekvés, a szokásrend részeként megcselekedett dolog tehát valóságfilmben, megismételhetetlen hűségű eseménykövetés során mítosszá sűrűsödik végül - méghozzá nemcsak a kortárs, a szemtanú tudatában, hanem a filmnéző képzeletében is. Erről szól nem csupán az etnofilmek befogadástörténete, hanem a „cinéma verité” egész korszaka, amikor is a nem, vagy csak részben beállított, részlegesen

„rendezett” „filmbeszéd” vált korszakos kifejezőeszközzé. S ugyancsak sajátos feszültség rejlik abban is, hogy az etnokultúráról képbe fogalmazott relatív teljességű és maximális őszinteségű képek már elkészülésük pillanatától, s vetítésük alkalmával méginkább elvágják a működő kultúra fonalát, megakadályozzák a folytonos párbeszédet, ami pedig a kultúra lényegét teszi, vagyis elidegenítik a nézőt.

Talán elsősorban a szociológiai nézőpont teszi az etnofilmek esetében, hogy a néző (idézőjelben mondva "mérhető") távolsága a vászontól és a sztoritól mindigis fennáll, s fenn kell maradjon legalább abban a mértékben, amely alkalmas arra, hogy a látottaktól distanciát tartva "értékelni", értelmezni tudja a maga kultúrájához képest egyetemes érvényű nyelven, de valójában egy másik, **kortárs kultúrában** megfigyelhető jelenségeket. Érdekes példa ez idegenség szempontjából a svájci filmek 1960 utáni új korszaka, amikor az "elidegenedett haza" életvilágáról készült filmek az önismeret kialakítására koncentrálnak nem egy valóban tapasztalható **realitás** ábrázolására törekedtek, hanem egy távolabbi múltba, stilizált történelembe komponálták a halványan fölsejlő társadalmi freskókat. A svájci dokumentarizmus hagyományt nélkülöző műfaj, de újjászületése a játékfilmekével egyenértékű presztízst is elér ma már. A "társadalmat segítő mozi" új szemléletiránya nemcsak az Alpok magas helyein élő svájci parasztok kiút nélküli zártságát próbálta mozgósító élményt hordozó üzenetét átalakítani, de magát "a" svájci parasztot, az egész "Svájc-mítoszt" is idézőjelbe tette azzal, hogy "ellentörténelmet" próbált írni. Az ellentörténelem perszonális elfogadása, hitelességének vagy valóságosságának tudomásulvétele így kézenfekvően eltávolítja a nézőt, s olyan alkalmazkodásra készíti, amely ad absurdum még politikai tartalmakat is hordozhat. Korábban "az ember" szinte csak "megtúrt dekoráció" volt ezekben a filmekben, most azonban a hagyományos néprajzi tényekben jelentkező akciók főszereplőjévé tette. Az új filmkurzus a kisebbségek korántsem idilli helyzetét is leírta, s egyértelműen szembefordult az uralkodó politikával, a hatalommal.

Az új svájci film persze csupán egy példa a sok közül, s ennyiben talán fölösleges is. Ám hozzásegít megérteni egy változásfolyamatot, amely a *céltudatos társadalomkritika* filmművészetbeni jelentkezése és az etnofilm kommercializálódása irányába hat. Hogyan hát? Még alighogy megszületett, máris kereskedelmi terméké válik?

Bizonytal, mint minden más terméke a kultúrának, ki van téve annak, hogy értékétől fesszák meg azok, akiknek erre merészkednek, s tehetik, mert valójában definiálatlan, kikhez is szól, kiket céloz meg üzenetével az új média. E folyamat belső dimenziói, s körülöttük a társadalom erőtere korántsem mindig állnak összhangban.

A társadalmi tudat megnyilvánulásait, az életmód szervezőerejét és az életminőség belülről való szemlélését hozó filmes törekvés egy *új orientáció* része. Ebben például a néprajzi térségek jellegzetes tárgyai is polgári lakásdíszként jelennek meg, a felsőközéppolgári családok gyermekei is népzene hallgatni járnak, néptáncot tanulnak, s a világszerte rohamosan pusztulófélben lévő etnikai jegyek fölújítására vagy megőrzésére a *folklorizáció* vállalkozik. De formálta ezt az új érdeklődésirányt és kulturális piaci orientációt az is, hogy a nyugati és a harmadik világról születő politológiai, szociológiai és etnopszichológiai vagy antropológiai szakirodalom a hatvanas évek második felétől egyre sűrűbben tárgyalta az etnikai csoportok újjászületésének, identitásuk renaissance-ának, meg a kulturális regionalizmusnak problémakörét. A fejlődési-mozgási trendek ma már lehetetlenné teszik, hogy a törmeléknek asszimilációját vagy tudatos kiválását figyelembe ne vegyük, s öntudatosodásuk jelentőségének komolyságát ne kelljen sürgősen értelmeznünk. Az etnikai csoportok történeti (modernizáció-kori) elgyökértelenedése, a társadalmi és gazdasági funkciójukat veszítő lokális társadalmak kulturális válsághelyzete ugyanis azt eredményezte, hogy a makrotársadalmi mozgásoktól függetlenül (vagy épp azok ellenében) a mikrotársadalom egyes zónáiban is átalakul az identitástudat, kettős vagy többszörös kötések erősödnek meg, elfoszlik a gazdasági vagy

szociológiai értelemben vett szerveesség, megváltoznak a helyi jövőképek, s mindezen változásoknak a társadalmi közviselkedésre vagy gondolkodásra ható momentumai új dimenziókba helyezik az individuuum reprezentációját, én-megjelenítésének külsődleges formáit is. Tehát mindazt, amit a maga "ősi", "természeti", "etnikai" pompájában a médiák rögzíthetnek mint egyfajta "archaikus" kultúrát, áthatja imár a modernitásnak, gazdasági és kulturális gyarmatosításnak számtalan olyan vonása, amely mind nehezebbé teszi egy etnikai csoportkultúra dokumentatív megközelítését vagy hiteles feltárását.

Mindemellett kiderült az is, hogy e társadalmi mozgások és kulturális átrétegződés következtében a *folklorizmus alkalmatlan* a "kulturális vákuumban" élők megsegítésére vagy megértésére, mert hiszen a folklórnak éppen a leglényege hiányzik belőle: nem a **kultúra egésze**, csupán néhány része az, ami mozgalmoszerűen "visszaajándékozható", ami "hiátust kitöltő kötőanyag" lehet a társadalmi tudatban, a csoportszintű kultúra vagy szubkultúra helyi dimenziói között. A folklór ugyanis - ellentétben a modern kultúra nagyobb hányadával - nem csupán a verbális szférában működik, hanem éppoly fontos tényei funkcionálnak nemverbális szinten, s ezek nem pótolhatók kívülről. Márpedig a folklorizmus olyan felülről irányított, tudatosan alakított "kulturális életmódszervező" program kíván lenni, amely "revival"-mozgalomként vagy a "survival" kultúrát éltetően kezelni próbálja, s inkább formális, mint tartalmi megoldásokat kínál. Csakhogy ennek éppen a mindennapi élet más minőségű normái, mintái szerint élők nem kívánnak (olykor nem is képesek) megfelelni. Csupán egyetlen példát hadd hozzak erre: a folklórban és a tradicionális életmódban egészen más természetű például az idő fogalma és átélése, mint a perspektívákat és jelenségeket rövidebb terminusokban érzékelő városi-nagyvárosi elitkultúrában. S ugyanilyen eltérő értékviszony jellemzi a tér-átélés és térkiszájtítás mintáit, a verbalitás (főleg a szóbeliség) jelentőségét és a hagyománytartás normaképző, identitásbiztosító hatását egy-egy helyi vagy etnikai csoport-közösség számára. E csoportkultúrákban mély gyökerei vannak az emberi életet irányító alapelveknek, normáknak, szokásoknak, s ezt "kívülről bevinni" nem lehet, éppúgy nem, ahogyan az orális kommunikáció sem pótolható a tömegkommunikáció elterjesztésével.

Ezekből következően az **etnikai tematikájú** filmes közelítésmód szükségképpen megreked a formális leképezésnek azon a lehetséges szintjén, ahol még egy lokális kultúra üzeneteit egyáltalán "venni", értelmezni, követni képes. Érdekes módon mintha az antropológiai kutatások egyre biztatóbban képesek lennének lépést tartani, mélyére hatolni a "lokális tudás" (Geertz) jelenségeinek, s ugyanakkor az ezek leképezésére elvileg alkalmasabbnak látszó vizuális követési eszköztár (fotó, film, stb.) elmaradna attól a lehetőségtől, hogy "puhább" társadalmi-kulturális jelenség-együtteseket nyomon kövessen. Kétségtelen, hogy az e téren tapasztalható elmaradásban a "modernitás" egyfajta "haladáselvű" képze is jelen van, s ez is visszafogó hatású a kultúrák megértése, összehasonlítása, "megörökítése" szempontjából. A társadalmi tudat és a kultúra modern intézményrendszere föltehetően nem is véletlenül, hanem nagyonis tudatosan feledkezett meg a társadalmak bizonyos csoportjairól - s e jól megkonstruált feledékenység immár többszáz éve tart -, mint ahogy nem is véletlenül tért vissza e csoportokhoz századunk hajnalán, majd harmadik harmadában. Mivel a folklórjelenségek rendre kívülrekedtek a kommunikációs intézményrendszeren, s csupán a művészetek eszközei, a stilizáló, tipizáló törekvések játszottak némi közvetítő szerepet a kultúra mesterséges egészének fenntartásában, ezért a szerves és saját kultúrával rendelkező etnikai csoportléttben nemigen volt befogadó hajlandóság az "elkent", mindennapi értelmétől megfosztott, természetességétől elválasztott kultúra-táplálékok fogyasztására. Vagyis mindaz, ami az egyetemessé tett kultúrából a lokális kultúrákba "visszaszármaztatandónak" minősült, eleve hamis volt azok számára, akik a kultúra természetes, saját, lokális terepében éltek. Így a művészet közvetítő szerepe lassan, de jellegzetesen kiiktatódott, visszaszorult, a "folklórművészet" helyét a folklórtudat vette át a

huszadik század első felében, s napjainkban a mindennapi élet számos területére kiterjedő valóságrend komplex felfogása lépett az aktív folklór és a "falsflór" helyébe. Végző soron éppen ez az a folyamat, amelyben az **etnofilm növekvő szerepet** vállalhat, amikor az **aktív és kollektív etnokulturális tények fölismerésére és elemző követésére vállalkozik**.

Ezen az úton jár például a svájci dokumentarizmus, a magyar vagy a szlovén dokumentumfilmek több csoportja - és sorolhatnánk még a nációkat és törekvéseket. Sajnálatos tény azonban, hogy például a nemzetiségek, etnikai csoportok által igencsak tagolt Közép- és Kelet-Európa dokumentaristái a Nyugat nyomdokain jópár évtizeddel megkésve kullognak. Kétségtelen, hogy a nyugati és amerikai szociofilmek "folklorizmusa" is (szinte mozgalmuk kezdetétől) ellenkultúra-funkciót vett föl, a mi tájainkon azonban egyenesen "ellenség" kellett legyen minden tradíció-kötődést vagy értékonzervativizmust hordozó téma és alkotó. A Gulyás-testvérek penészeleki filmjét ("Vannak változások...") kifejezetten a "tiltott" kategóriába soroló Aczél György-féle művészetpolitika következetesen nehezítette mindazon művészeti műhelyek és alkotók tevékenységét, akiknek alkotásaiból a szocializmus kulturális imperializmusának ellentmondó etnikai-kulturális miliókra nyílt kilátás. A fennálló hatalmi rend másutt is kizsároltságra kergeti a dokumentumfilmeket (lásd erről a filmrendezők közös madeirai dokumentumait), ám térségünk valóság-elemző törekvései esetében még nyilvánvalóbban kiderült, hogy a folklorizmus nem osztálytársadalmi vagy kor-kötöttségű jelenség, hanem csoportkötöttségű, ez viszont nem kevés következménnyel járt a kultúrák közvetítés és a vizuális művészetek terén, ezek közt is kiemelt helyen a filmkultúrában. A társadalmi fikciótól az oksági magyarázatokig, az átidealizált népelettől a szociotradicionális tényekig vezető úton ugyanis nem csupán a mágikus, a religiózus vagy kultikus jelenségek mögötteseinek megvilágítása lett jellemző jelenség, hanem az is, hogy a szokásszerűségek és a hagyományok a kommunikációs közvetítés folyamatában sajátos módon átalakulnak, egyre nehezebb őket a keresetlen hitelesség, a „sűrű leírás” értelmében megnevezni, s a néprajzi filmezés különböző korszakai a példák rá, hogy korántsem a dokumentáris hűségű filmek a garantáltan piacképesek - sőt...

Amikor az aktív kisebbségek, a létező helyi közösségek, a kollektív társadalmi csoporttudat egyes jelenségeinek vagy más jelentésszerű rendszernek közvetítésére vállalkozik a filmes, tudomásul kell vennie, hogy a néprajzban aktív-kollektív és produktív néprajzi tényeknek nevezett tünemények helyett passzív-kollektív és improduktív terméket fog előállítani. A kultúraszemiotika és a filmelmélet, amikor a társadalom mindennapi kultúrájának egyes jelenségeit, s azok értéktartalmait vizsgálják meg, gondolkodóba ejtik a filmnézőt az etnokulturális jelenségek „közvetítésének” szociológiai értelmét és közvetíthetőségének lehetőségét illetően. Elsőként azért, mert az etnikai-etnokulturális szférában a mindennapi lét egyes elemei **szövegek**, melyek lélektől lélekig, egy kulturális nyelvezeten belül feladótól címzettig eljutó üzenetek, függetlenül azok tartalmától, hordozójától vagy intenzitásától (így pl. gesztusok, hangsúlyok, képzetek, utalások, magatartásformák, normakövetések, stb.). E megnyilvánulások és objektívált normák (pl. szokástartalmak, ízlés, köszöntésformák, sztereotípiák, szimbolikus megnyilvánulások, kommunikációs szabályok, stb.) az **életvilág építésének eszközei**, amelyek a kívülálló számára jobbra mást vagy semmit sem jelentenek, az etnikai csoporttudat számára viszont kihívásokat, megerősítéseket, mentalitásformákat, személyes- és csoportlétük szervezésének manővereit tartalmazzák és ezek logikáját hordozzák, amelyet nem lehet csak úgy, a nyilvános térbe hatolás jogán rögzíteni és megérteni. Mivel a kultúra rendszere belsőleg indokolt, bennrejlő összefüggések által kötött, ezért a saját kultúra megismerése más természetű és más célú közelítéssel (pl. közvetítő szereppel, üzleti szándékkal, stb.) korántsem oly könnyed feladat, mint amilyennek a „puszta dokumentálás” értelmében (lásd „Werkfilm”) azt hinni szokták. A dokumentáló, s még inkább az értelmező közelítés a **közvetítő kultúra** gyakorlatában és eszközrendszerében (kódjaival és üzeneteivel)

a „tények” és jelentések más kontextusában fog közléstartalmakat hordozni, mint amilyenből mintát vett. Gondoljunk csak arra, hogy az etnokulturális tények belső rendje sok esetben a környezeti-életviteli-kulturális kihívásokra adott **válaszadó kultúrát** eredményez, maga a film és a filmes pedig csupán kérdező, nyomkövető, deskriptív attitűddel közelít, s minél parádésabb, artisztikusabb látványra vágyik, annál kevésbé képes az eredeti individuális vagy csoportkulturális tradíciókat leképezni, azok lényegi jegyeit közvetíteni. Abszurd példaként vegyük az egyszeri televíziós kameramant, aki sportközvetítések operatőreként dolgozik jobbára, de a Maori Táncegyüttes produkciójára őt küldik ki kollégáját helyettesíteni a Budai Parkszínpadra. Nem kell bővebben fejtegetni, milyen mélységű „leképezésnek” leszünk tanúi, s mennyiben fogja hordozni a végtermék Óceánia végtelen antropológiai gazdagságának leghalványabb lenyomatát is.

Vegyük hozzá ehhez, hogy már maga a közvetítő formanyelv, az argumentáció és a vizuális kifejezésmód logikája is mennyire eltér a társadalmi tények vagy etnokulturális jelenségek saját logikájától, szerves közegétől - s ez esetben korántsem lesz meglepő, hogy a „dokumentált” jelenség olyanfajta „átfordításon” megy át, hogy a mikrotársadalmi valóságból óhatatlanul „átferdítés”-hez hasonló minőség keletkezik. A kommunikáció kódjai így a helyi kultúráktól elvált, függetlenedett, internacionális esztétikai kánonok, érintkezési formák és piaci viszonyok között válnak - nem mássá: áruvá. A spontán és tudatos, a saját etnikai csoportban értelmezhető cselekvés-, gesztus-, mimikai- és akusztikus nyelv a **közvetítés** révén egy rejtettebb, áttételes síkra kerül, bensőből idegenné válik ebben a folyamatban, mindennapi elemi formái helyett művészi vagy tudományos alakot ölt. Ám ez még nem lenne baj, legfőljebb gyöngült hatásfokkal él tovább egy másik kultúrában... Az azonban már az esztétikai arisztokratizmus kikerülésének régi problémája, hogy a mesterségesen életben tartott, a közvetítőnél „elakadt” vagy közvetítve megőrzött szubkultúra épp a szerves kötődés és változás nélkül, valódi funkciójának betöltése nélkül csupán tetszhalott marad. „Lenyomata” ugyan valami életes élménynek, emberi jelenségnek, de funkciótlanul tartalmatlan, értékét vesztő, falsul továbbélő lesz. Gondoljunk itt a szuszékok, bokályok és mázas tálak, rokkák, maszkok polgári lakásbelső-dísszé lett értelmetlenségére, giccs-funkciójára... Az individuális és originális erővel létrehozott, a kollektív térben értékke vált tárgyak, szokások, szerepek és más funkcióhordozó jelenségek sztereotipizálva és a tömegkommunikáció által fogyasztóivá téve ténylegesen nemcsak funkciójukat veszítik, értelmetlenné válnak, „kvázifolklórrá” maszatalódnak, hanem éppen eredeti rituális, kommunikatív tartalmuktól fosztatnak meg, s szinte ellene fordulnak a közegnek, ahonnan vétettek. A tömegművészetek eredményeképpen a legnemesebb archaikus tény, ősi szokás, kultikus tárgy is úgy paszírozódik át a mikrovilágtól idegen eszközrendszeren, s már magában a filmes közvetítő funkcióban (mint esztétikai normarend és előítéletstruktúra termékében) is olyan hamisítás lehetősége rejlik, amely hozzájárul ahhoz, hogy ne csak „konzerválja”, hanem jelentésváltozásra, tartalom módosulásra kényszerítse anyagát, s alkalmasint a „pusztán csak” manipulálatlanul rögzített jelenséget is megfossza köznapiságától, artisztikus ünnepélyességgel hangsúlyozva magát a kulturális imperializmus győzedelmét.

A mindennapi életesemények sora, a saját kultúra teljessége - s velük szemben a jelképforgalmazás nagyipara - sajátos üzleti különalkut kötött azon a téren, amelyen a zárt nyilvánosságból a tömegellátás piacára kerülnek a folklórjelenségek. Ebben a folyamatban ráadásul végbement a folklorisztikus jelenségek funkcióváltozása is, tehát a „leképező” mechanizmusok eleve valami hamis valutával kérkednek. A folklórfelfogás az elmúlt egymásfélszáz évben egyre gyakrabban kongatta el a vészharangot és hirdette meg a „folklór halálát” - ezért mindaz, amit „még menthetőnek” ítélt, belekerülhetett a megőrzésre érdemlegesített kollekcióba. Az etnikai kultúrák esetében, amelyek felfogása meglehetősen szűkkeblű volt, csakis a „kizsákmányoltak művészetét” tekintették folklorisztikusan fontos

jelenségnek (már a tömegkultúra előtti időszakokban is), vagyis azt, ami nem került át a „magasművészetekbe” vagy az elitkultúrába. S már a folklór „kiszáradásának” időszakában elkezdődött a dokumentumfilmek értékmegőrzés első hulláma (közismertté vált ebből a korszakból Robert Flaherty „Nanook, az eszkimó” című filmje), s épp a folklór kulturális elitől eredő felfogása vezetett a kép-perspektíva eredetiségének, a közeli, az alulnézeteknek vagy a zsánerhatásra törekvésnek eluralkodásához. E romantikus-poétikus valóságfelfogás a későbbiekben is előnyben részesítette a **látványosságot**. A hagyományok mint értékek iránti vonzódás, és a nemzeti vagy etnikai tudat fontosságát hangsúlyozó politikai-kulturális **értékrend**, amely századunk első harmadában a szubkultúrák fölfedezése és antropológiai megismerése felé indította a kutatókat meg a közérdeklődést is, néhány generációval később már úgy jelentkezett, mint az elbizonytalanodott nemzettudat és a megrendült értékrendszer **hiányait pótolni** hivatott hagyománytisztelet. A kisközösségek, az etnikai és területi csoportok felé forduló közfigyelem egy **új** szociológiai, antropológiai **orientáció** része lett. S nem kellett hozzá sok idő, már tapasztalható volt, hogy a tradicionális társadalmak modernizációjában nem kis szerepet játszik a rájuk irányult kutatói érdeklődés, s mi több, a szerepelvárásokhoz és filmrendezési manipulációkhoz is kitűnően alkalmazkodni tudtak ezek az etnikai-kulturális csoportok. Számos esetben a terepmunkát végző etnográfust vagy antropológust be-bevonták olyan helyi csereügyletek lebonyolításába, amelyekkel saját technikai hiányosságaikat tudták pótolni - így a tömegkommunikáció is „besegített” időnként e társadalmak „modernizálódásába”. (Hogy a modernizációs „igényre” csupán egyetlen példát hozzak: közismert, hogy Irakban az egy főre jutó videó-lejátszó ellátottság meghaladja a nyugati-európai országok átlagait, miközben a társadalom kulturális életmódja és politikai szervezettsége még igen távol van e korántsem minden tekintetben ideális mintától). És nemcsak a „médiafogyasztás” vagy a társadalmi mobilitás összefüggéseit tapasztalhatták a legkülönbözőbb terepeken a harmadik világ kutatói, hanem azt is, hogy a tradícióba, amely ismételen felértékelődött a „posztmodern” korszakban, már beépült egyfajta piaci szemlélet, s az „archaikusnak” tartott törzsek - megfelelő javadalmazás ellenében - sok helyütt hajlandók voltak az esztétikai újrafelhasználáson alapuló kommunikáció számára megteremteni azt a „rekonstruált eredetiséget” vagy tisztán „eszközértékű folklórt”, amelyet a megrendelő, producer, idegenforgalmi programszervező megkívánt. S természetesen a legkevésbé sem érdekelte őket, hogy a folklórjelenségek így kiszabadulnak a **kollektív kifejezés** és a közösségi hagyományozás folyamataiból, s a régi „tevékenységessztétika” szerepe szimpla „tárgyesztétikai” értékűvé fokozódik le, vagyis többé nem a **narratív befogadás** tárgya lesz, hanem a kommercializálódott, **individuális** fogyasztásra alkalmas kulturális piac kelléke.

/Persze nem kell az óceániai szigetvilágig menni ezért a jelenségért, itt van mindjárt Hollókőn is ugyanez, amit talán nem is érdemes egy jólszervezett kulturális imperializmusnál vagy az idegenforgalmi üzletág expanziójánál és a hozzá ügyesen idomuló üzletképes népművészeti-háziipari szolgáltató szféra célszerű együttműködésénél többre vagy kevesebbre tartanunk/.

Végül is azért sem érdektelen mindez, mert számos olyan primitív közösség volt, amely a kutatók gyűjtőmunkáját, sőt a dokumentálást, fényképezést is úgy értelmezte, mint szellemének, lelkének, életvilága egy részének elrablását, amit olcsó áron és jószívvel mégsem engedhet meg, hiszen szembekerül ősei, totemállatai, kollektív emlékezetének értékeivel többségével. S ha belegondolunk, a kulturális gyarmatosítás valóban kemény ellentmondásban áll a civilizált világ személyiségvédelmi jogainak gyakorlatával, az emberi autonómia filozófiai, morális és intézményes-jogi alapelveivel. Ebben a helyzetben a néprajzi filmezés egyszerűen uzsorapiaci „felvásárló” intézménynek tűnik inkább, mint valami ősi érték megmentőjének: maga a felvásárlás az életmód, a szokások, a szellemi értékek szimbolikus kisajátításában, „elrablásában” ludas egyének akciója, s ez értékpiacon maga az áru, s annak értéke is kizárólag

a kutatók-gyűjtők által szabott árszinten értékesül - ugyanis attól kezdve, hogy a gyűjtés, a fotózás, a filmforgatás lezajlott, a szereplőnek már nem lehet beleszólása a fölhasználásba, forgalmazásba, reprodukálásba, saját „énjét” már „bagóért” áruba bocsátotta. Mindazonáltal ettől kezdve a filmre vett folklórjelenség már nem a szerves kultúrához, hanem az esztétikai és kommunikációs folyamatokhoz, a gyűjtött anyagok nemzetközi csereforgalmához tartozik. Az „eredet” folkloritása és a „működtetés” folkloritása pedig lehetőséget teremt arra, hogy megszülessen a **folklórkultusz**, az eredeti folklór alapvető funkcióváltozása.

Merthát a valódi folklór nem folklórként működik, hanem létezőként, életvezetési gyakorlatként, életmódként, kulturális komplexitásként, értéktérként, s nem ritkán rövid idő alatt is átalakul, módosul, színét vagy pompáját, esetleg funkcióját is veszti. A folklór-elemeket más célra használó kulturális piaci gyakorlat viszont a **kvázifolklórt** eredményezi, s ezzel jelentkezik úgy, mint amely révén megmenthető, átvehető az igazi folklórérték, s általa, imígyen formai köpönyeget váltva élhet tovább „az igazi” folklór, az „utolsó pillanatban” megmentett érték. S még jó, hogy a folklórkultusz a film esetében talán jobban segít a néprajzi tények megragadásában, mint a hamisítvány-folklórt vagy pseudo-folklórt létrehozó más konzerváló műfajok, tudniillik a **látványegész** megőrzését tud/hat/ja biztosítani, s így talán nem szedi szét szegmentumaira az egységeset, nem képez belőle szertelen absztrakciókat vagy mumifikátumokat.

Megannyi „parasztos” ízű, falusi-havasi-szavannai helyszínű játékfilm kívánja el a primitívek ősi pompáját, életmód-egyensúlyát, idealizálható „természetességét”, s helyezi hőseit olyan „mintha-valódi” környezetbe, amelyben a fikciós terv, a **filmvalóság** szervezettsége sajátos „oksággal” bír, amelyben a helyszín és a szituációk, a szereplők és a cselekménymenet egyaránt valamely „archaikus” légkört mintáznak, de mindezeknek épp a képzelt értelme, végcélja oly távol esik a primitív népek komplex kultúrájától vagy az európai folklórmaradványok egyes eseteitől-típusaitól, amilyen távol csak lehetséges. A folklór mint üzletág, mindig csak valaminek része, eszköze, nem pedig eredendő célja és értelme - az értelemtulajdonítás és a „cél-okság” hozzárendelése egyszerűen hamisítás, olyasmi, amire az etnofilm művelői sosem is tekintenének hiteles produkcióként. Az etnofilm az együttélés, a folyamatok nyomonkövetése, a résztvevő érdeklődés, a megfigyelés és az empátiás készség dokumentuma - s ekként nemcsak a tapasztalt jelenségek, hanem az egymásbakaroló vagy legalább érintkező kultúrák lenyomata.

Az etnofilm mint kultúrkritika

Az új orientációs rendszer és az új kommunikációs struktúrák szétterjedése időben is egybeesett számos társadalmi csoport és több generáció életút-válságával, létező-keresésével, értékrend-változásával. A személyes magatartásformák revíziója zajlik le világszerte, kezdve egészen a második világháború utáni „lost generation”, a „beat-nemzedék”, a Koreát-Vietnámot-Kubát megjárt „háborúviselt” nemzedék programjaitól az életreform-mozgalmakig, diáklázadásokig és a nonkonform tiltakozások sokféleségéig. A folklór-üzlet is tárgya lett a nemzedékek tapasztalatának, élményvilágának, s egyúttal erkölcsi és kulturális kritikájának eszközévé is vált. A hippy-mozgalom, a keleti vallások, szekták sikere, a woodoo-hitvilág, az animizmus új korszakai és sok egyéb kulturális hatáseggyüttes szembesült a polgári társadalmak megmerevedett és kiüresedett értékterében minden „rend-párti” értékrendszerrel, életmód-szabállyal, életviteli elvárással. S ugyancsak a tradicionális kultúra megőrzése, fölbecsülése, újrafelfedezése felé orientált széles tömegeket a harmadik világ, a törzsi-paraszti-etnikai csoportok világméretű mobilizálódása, s ezek révén fölfedezhetővé vált, hogy a „népi” kultúra másodlagos jelentést, a konvencionálistól eltérő esztétikumot és politikumot hordoz. Már pusztán szemiotikai értelemben is közérthetőbbé váltak azok a **kulturális kódok**, amelyeket az etnoszféra iránti érdeklődés hozott a felszínre és tett közismereti tárggyá. A köznap, illetve a

köznapitól eltérő alkalmak közvetítésében az **etnikai kultúrák belső programja**, valamint a szerepek és a szokáscselekvések alakzatai átváltozott és sűrített formában közvetítődnek. Abban a „modern világban”, amelyben az osztálytalansággal szembenálló magatartásoknak és értékfelfogásoknak van korszakos kultusza, ott igencsak megnőhet az etnokultúrát pesszimista kultúrkritikaként fölhasználó társadalmi aktivitás. Kegyetlen, bár nem mindig haszontalan folyamat ez - érdemes itt emlékeztetni például a századelőn eluralkodó művészeti neofolklorizmusra, a tradicionális kultúra és művészet hatására Gauguin, Picasso, Klee, Moore, Kandinsky, Blaise Cendrars vagy Sztravinszkij és Chagall művészetére. Nyilvánvaló, hogy a **reprezentativitás** kiemelt funkciót kap a vizuális közvetítést vállaló műfajokban, s éppen ezért figyelemre méltó, hogy mi az, amit az archaikus kultúrákból vagy az etnikai identitásokból értelmezni, értéktartalomként átvenni, egyáltalán „venni” képes a filmművészet, illetve miként lesz neofolklorizálódott felszínes „üzenetté” abból, amit a természeti népeknél, a lokális közösségeknél, az egyes mikrokulturális terekben rögzítettek. Mindenekelőtt tehát ezt érdemes elkülöníteni az etnofilm és a dokumentációs műfajok termékeitől, illetve szigorúan meg kell állapítani belső, szuverén határait. Ha lehet. Mert valójában a képzeletinek, a megismerhetetlennek, az évszázadok óta apródonként változó etnokultúrának korántsem biztosan megismerhetőek a határai. S főképp nem bizonyos, hogy az iparosodott kultúrafelfogások talaján ez megvalósítható.

A film egyfajta **iparművészet**. Kényes korlátja ott van, ahol már nem elégszik meg a puszta valósággal, hanem „hozzágyártja” a piac-orientációnak megfelelő aktuális tartalmakat, vagyis manipulálja azt. Ahhoz, hogy a tradicionális kultúra vizuális megközelítésre érdemes momentumai egyáltalán dokumentumfilm tárgyai lehessenek, az szükséges, hogy az elitkultúra, a civilizatorikus beavatkozási szándékok, ceremóniák és közéleti hatások ne kerüljenek át a filmes szemléletmódba prekonceptióként, hamis előítéletként vagy mesterségesen kreált kulturális mintaként. A spontán megközelítés csak akkor lehet eredményes, ha az akár újszerű, akár konvencionális tematikát minden formalizmus nélkül, mesterkélt és allűrök nélkül, romantikamentesen képes megismerni és rögzíteni. A „testközele” valóságmeghatározók tiszteletben tartása, a megfigyelt etnikai miliő átalakítás nélküli dokumentálása és manipuláció nélküli értelmező földolgozása a legegyszerűbb feltétele az etnofilmnek. Segítheti a korrekt szemléletet az is, hogy számos ország nemzeti filmművészetében nem a kreált valóság, nem a rózsaszínűre satírozott társadalomkép az ideál. Egyúttal persze nehezíti mindezt az a tény, hogy a pragmatista valóságfelfogás mellett életre kelt a kritikai valóságábrázolás is, amely nem a hozsannázásban, de legalább oly kemény ellenkezésben formálja meg valóságképe hangsúlyait, tónusait. A dokumentumfilmes - vagy pontosítva: a szociofilmes - mentalitásnak a személyes és az általános, az emberek közötti, illetve az egyén és a világ viszonyában meghatározó tartalmak lettek belső fogalmi szervezőerői az utóbbi évtizedekben. Ezekben a tartalmakban megvan a szociológiai megállapítások lehetősége, kínálkozik a kultúra egy-egy terén megértésének és a kritikai attitűd hangsúlyozásának kelléktára, vagyis a szituációk teljes szélességét és lényegét kiemelő extenzív közelítésmód adottsága; más szóval egyfajta olyan „átgondolt realizmus” mélysége és aprólékos leképezése, amely mentes a moralizáló közlésektől, de távol áll a látszat-totalitást fölmarkoló nyegleségtől és a filmes „mindentudás” fensőbbességétől is.

Kétségtelenül nehéz tisztességgel a szociofilmezés, sőt a dokumentáló műfajok maguk is többé-kevésbé „rendezett” realista és illuzionista irányzatokra bomlanak. A pozitivisták esztétikájában még alapvetőnek számított H. Taine meghatározása, mely szerint a tárgyak úgy reprodukálандók, „amilyenek, vagy amilyenek lennének akkor, ha én nem léteznék”. A modern művészeti realisták azonban a fényképezőgép előtt is előszeretettel **rendezik** meg a látványt, s a film esetében még nagyobb a kísértés, hogy „az élet illúzióját” tárja föl a dokumentátor. A két korai filmművészeti főirány, Lumičre és Méliés nyomdokain haladók egyaránt valamilyen

valóságselet megmutatására szánták el magukat mint alkotók, de a mondanivaló, az üzenet megszerkesztésére látványosan nagyobb közönségsikerrel vállalkozhattak azok az illuzionisták, akik a „mintha-élet” fals „igazságával” léptek a filmvászonra. Az alkotó fantáziára kényszerzubbonyt húzó dokumentarizmus, amely az **alkotó** beavatkozást **morális korlátokkal** szabályozza elsősorban, éppen ellentétévé vált a filmillúziót termelő másik magatartás- és művész-típusnak, s bár a szokványos kritikai értékelés szerint emiatt óhatatlanul szerényebbet alkot, a közfelfogással szemben ettől még nem „eleve” értéktelenebb esztétikailag is a végtermék. Tény, hogy a dokumentarizmus a mai napig nem tudta föloldani azt az ellentmondást, hogy színpadszerűen fényképezni a jelenségeket, frontálisan szemben állva a történéssel, egyszerűen unalmas végeredményhez vezet. Egy rituális esemény, például tánc filmfelvétele ritkán tud valódi szinkronba, térbeli dimenziókat is átélhetővé tévő összhangba kerülni maguknak a mozdulatoknak és jelentéseknek egészével - a frontális „eseményközvetítés” még nem „sűrű leírás”, s voltaképpen csakis mozgó, valóban táncoló kamerával lehetne a tánc tér-idő-élményét visszaadni, ezt azonban a néző nem bírja bezsongás nélkül. Mindazonáltal ettől még a realista kinematografikus megközelítés éppenséggel ugyanolyan összhangban állhat az esztétikai kánonok alapelveivel, normáival, mint a szimbolikus deskripció - csak hogy mindennek „megtanulása” ritkán valósul meg egyazon filmkészítő etnológus, antropológus vagy dokumentátor személyében és művében. Vagyis ezt a gondot, a terepismeret, témaismeret, filmnyelvi kódismeret, technikai fölény és konzekvens ikonikus „üzenet” egységét a **rögzítő és feltáró funkciójú szociofilm** és a **kulturálisan determinált etnofilm** is megoldatlanul hagyta évtizedeken át.

Ennek ellenére a kinematografikus és a tudományos filmfelfogás mindenképpen rokon abban, hogy míg az „illúzió-film” a valóságból való alkalmi-időleges **kiszakadás/kiszakítás** kedvéért készítik, addig az etnográfiai dokumentumfilm alapfunkciója éppen a **bevonás**, a szenzáció nélküli „értésítés”, a propagandisztikum nélküli megfigyelés és megörökítés megoldása. Nem a filmes, hanem a befogadó dolga a kulturális kódok leolvasása, deszifrázása. Az észlelt jelenségek, a kiemelésre méltatott tárgyak filmes földolgozása azonban sohasem nélkülözi a **kettős artikulációt**, amelyet a strukturalisták a nyelv tulajdonságaként jellemeznek és a filmbeli közlésből hiányolnak, ami azonban mégis ott van, hiszen épp az alkotó valóságfelfogása teszi kettőssé a vizuálisan rögzített „rendezés nélküli” jelenséget. S ennek már a dokumentumfilmkezés **műfaji alapjainál**, kezdeteinél megvannak okai, elsősorban is az, hogy a valóságfilmkezés Flahertytől kezdve a realista törekvések nevében az illuzionistákkal szemben fogalmazta meg a maga föladatát, eszközrendszerét, ideológiáját, esztétikai normarendjét. Szimbolista, naturalista, expresszionista és más illúzió-építők munkáinak ellensúlyozására, vitatására vállalkozott ez a filmalkotói irányzat, s e tekintetben csupán az üzleti vagy ábrázolástechnikai eredményeket, ideologikus elhajlásokat lehet az egyes alkotók szemére vetni, „manifesztum”-szerű következetességük azonban ezeket is felülmúlta. Nem szándéka, hanem kísérőjelensége volt e folyamatnak, hogy a kinematográf a modern társadalom szociológiai valósága és a primitív kultúrák rejtőzködő élettere közötti eltérést/különbséget is emocionálisan motiváló, kíváncsivá és élvezővé tevő mechanizmussal tudta hangsúlyozni, s ennek révén tudta kivívni a maga kulturális uralmi terét. Mindenesetre az etnofilmkezés sikeressége mellett is kérdés maradt, hogy meg lehet-e testesíteni az emberi lét és a lokális kultúrák totalitását a modern civilizáció egy gépies, mesterséges eszközével, s a filmkép, mint az érzelmi-indulati befolyásolás eszköze mennyiben helyettesíti (pontosabban: manifesztálja) a valóságot egy fantomvalóság által. A mozi, a filmvízió (illetve hasonmás-vízió) a mágia cseppfolyósított, érzékvé tett modern eszköze, s így alkatilag közel áll az ábrázolt folklórtényekhez, de nehezen kivédhető, hogy leképező funkciójában össze ne keveredjék az ábrázolás és az ábrázolt, a jelölő és a jelölt. Akár esztétikus szociográfiai tanulmány, akár tudományosan elemző eseteleírás az eszköze, a filmművészeti „logosz” sajátosságai aligha

menthetik föl ettől a fantomképzéstől. A szociofilm vagy az etnofilm szerzője, amint „alírja” és áruba bocsátja művét, mint valami kiáltványt, a tradicionális és lokális térben szerzett életanyag továbbközlőjeként máris univerzalizálja azt, s ezzel kivédhetetlenül együtt jár, hogy a művészeti stíluskorszakok, münemi viták, a képi beszélt nyelv alakítója szerepében egyúttal rögtön részt is vállaljon abban az **oppozícióban**, amely művészeti műfajok, irányzatok, esztétikák, világképek és átpolitizált szellemi kategóriák ragjáért küzd a mindenkori uralkodó kultúra ellen. Ez a fellebbező funkció, valamint a szociológiai, antropológiai, esztétikai szakkritika elemző segítségével azonban a **realizált** filmanyagot irrealizálja, elválasztja az eredeti ténytől és elindítja a fikcióvá válás útján.

A folklór konzerválása már ezért sem folklór: az „újráfeltalálás” már **nem a folklór dinamikáját, értékeit, kulturális éthoszáat hordozza**, hanem a piaci igényekhez és lehetőségekhez kötött, a professzionális kultúra-kereskedelem jegyeit magán viselő standard termék sajátosságait veszi föl. Kérdés persze, hogy az így létrejött kvázi-folklór milyen módon tudja ellátni vagy pótolni a valódi tradíció feladatát - de ez már nem (vagy nemcsak) az etnofilm kérdése, hanem koroké, kultúráké, kultuszoké és civilizáció-korlátoké.

Az etnofilm éppen „értékesülésével” együtt valódi kommunikációs tere lehet az ellenkultúra megfogalmazódásának, reprezentálásának. Jelesül mindjárt abban is föladata van, hogy a dokumentatív módon föltárt közösségi-kulturális jelenségeket a pusztá fölmutatásban is szembeállítja az uralkodó kultúrával, s az értéktulajdonítás gesztusával kihívássá teszi, alternatívát képez általa. Ez pedig egyfelől kemény tett az értékhiányos és értékválságos gondolkodási korszakokban, másfelől pedig nem feledhetjük, hogy itt végülis századunk kultúráját meghatározó egyik élményének, a „mozinak”, a film nyelvének és mondanivalójának megjelenésével találkozunk. A film pedig - túlbecsülés nélkül is - az új mitológiák, a populáris mítoszok, a tömegfogyasztásra készült hősök nagy tömegét adta. S ebben a folyamatban, a film kialakulásában, megszületésében és népszerűvé válásában közel száz évvel ezelőtt talán nem is utolsó szerepe volt az etnofilmnek. Mi több, a viszony közöttük alighanem kölcsönös lehetett, hisz nem volt véletlen, hogy a szociológiai és antropológiai kutatások mellett épp a populáris műfajok közkedveltsége segítette rangos helyre kerülni a néprajzi filmezést. Az artisztikus, morális, esztétikai és szociális meghatározottságú etnofilm így tudta a gyarapodó és tovahullámzó etnológiai érdeklődést olyan kérdéskörök, felfedezések felé irányítani, mint amilyenek a társadalmi és etnikai perifériák, a bádogvárosok és utcasarkok társadalma, az életforma-csoportok lakóinak világa, a kultúráközi és interetnikai kapcsolatok működése, a városivá lett paraszti közösségek problémái, a kulturális adaptáció folyamata, a tradíció és a hagyományhiányok következményei, a mítoszképződési mechanizmusok, a mesterséges hagyományok és a gyökereiket kereső társadalmi csoportok mentalitásának továbbélése, stb.

Az etnofilmben nem a folyamatosság, hanem a megszakadás ábrázolása, az **életteli változás rögzítése** az igazi értékelmutatás lehetősége. A hagyomány és az egzotikum már a múlté, de az etnikum társadalmi szerepkeresése, önképe és elfogadottsága még nyerhet is avval, ha jelenlegi vagy régebbi életszakaszairól vizuális emlékezete marad, s ha kiérdemelheti azt, hogy az a modernizációs kultúrafelfogás, amely évszázadokig képtelen volt arra, hogy a hivatalos kultúra részeként tisztelje vagy befogadja az etnokultúrákat, immár egyre inkább alulmarad, s az etnokultúrák mindinkább az elfogadottság és befogadottság szintjére kerülnek, hogy ott fogalmazhassák meg létük valóságát és a maguk alternatív értékigazságait.

Felhasznált irodalom:

Az antropológiai strukturalizmusról. 1970. In: Gunda Béla szerk. *Népi kultúra - népi társadalom, IV.* Budapest, Akadémiai Könyvkiadó.

- Cohen-Séat és a filmológia. 1983. Tanulmányok. Szerk. Szilágyi Gábor. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 383 p.
- Dániel Ferenc 1979. Egymilliós nyomor-összkomfort. =*Filmkultúra*, 5. sz., 40-47. p.
- „Etnofilm”. Tematikus összeállítás a *Filmvilág* 1996/7. számában, Schubert Gusztáv elemzése, Fáber András interjúja a 79 éves Jean Rouch-sal, és Sipos Júlia beszélgetése Tari Jánossal.
- Fejős Zoltán 1981. A kultúraörzés és folklorizmus. In: Verebélyi Kincső szerk. *Folklór - társadalom - művészet*, 9. Népművelési Intézet, Budapest, 13-25. p.
- Fejős Zoltán - Niedermüller Péter - Hoppál Mihály 1982. Folklór ünnep és társadalmi csereviszonyok. In: Verebélyi Kincső szerk. *Folklór - társadalom - művészet*, 11. Népművelési Intézet, Budapest, 195-217. p.
- Garfinkel, Harold 1978. Mi az etnometodológia? In: Horányi Özséb szerk. *Kommunikáció* 2. Budapest, KJK, 173-202. p.
- A.Gergely András 1996. Közelítések az etnofilmhez. Retusált ősiség, rendezett hitelesség, etnikai valóság. MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek, No. 15. Budapest.
- Grierson, J. 1964. Dokumentumfilm és valóság. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 297 p.
- Herzum Péter 1981. A látható anyanyelv. /A vajdasági filmkultúra/. =*Filmkultúra*, 6. sz., 87-95. p.
- Heusch, Luc de 1962. Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique. UNESCO, Paris.
- Hoppál Mihály 1981. Néprajzi film /szócikk/. Magyar Néprajzi Lexikon, 4. kötet. Akadémiai Könyvkiadó, Budapest, 9-10. p.
- Király Jenő 1982. Filmelmélet. ELTE BTK - Tankönyvkiadó, Budapest, 307 p.
- Kunt Ernő 1987. Vizuális folklór – vizuális antropológia. In: Népi kultúra – Népi társadalom. Akadémiai, MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 70-73. p.
- Lammel Annamária 1981. Az interperszonális kapcsolatok rítusai. In: Niedermüller Péter szerk. *Folklór - társadalom - művészet* 7., Népművelési Intézet, Budapest, 161-191. p.
- Lammel Annamária - Niedermüller Péter 1986. Folklór. Kultúra. Életmód. /Városantropológiai perspektívák/. Művelődéskutató Intézet, Budapest, 140 p.
- Madeira-i dokumentumok. 1983. =*Filmvilág*, 12. sz., 42-43. p.
- Megyeri Lili 1980. Két svájci filmtükör. =*Filmvilág*, 12. sz., 32-36. p.
- Morin, Edgar 1976. Az ember és a mozi. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 343 p.
- Morvay Judit 1980. Domaházi hegyek között. =*Filmvilág*, 12. sz., 55-57. p.
- Niedermüller Péter 1981. Folklorizmus és társadalomkritika. In: Verebélyi Kincső szerk. *Folklór - társadalom - művészet*, 9. Népművelési Intézet, Budapest, 61-67. p.
- Niedermüller Péter 1981. A mindennapok folklórja avagy a folklór mindennapjai. In: Niedermüller Péter szerk. *Folklór - társadalom - művészet* 7., Népművelési Intézet, Budapest, 192-219. p.
- Niedermüller Péter - Hofer Tamás szerk. 1988. Hagyomány és hagyományalkotás. /Tanulmányok/. OSZK Magyarországgutató Csoport - MTA Néprajzi Kutatócsoport, Budapest.
- Rouch, Jean 1968. Le film ethnographique. In: Poirier, Jean szerk. *Encyclopédie de la Pléiade*, 429-471. p. (Alapvető filmográfia és bibliográfiai a 467-471. oldalakon).
- Rouch, Jean 1981. A néprajzi film. In: *A népszerű-tudományos film*. Magyar Filmtudományi Intézet, Filmművészeti Könyvtár 66., Budapest, 207. p.
- Schubert Gusztáv 1996. Még szomorúbb trópusok. =*Filmvilág*, 7. sz., 4-6. p.
- Service, E. R. - Sahlins, M. D. - Wolf, E. R. 1973. Vadászok. Törzsek. Parasztok. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Tarján Gábor 1981. Folklorizmus és ellenkultúra. In: Verebélyi Kincső szerk. *Folklór - társadalom - művészet*, 9. Népművelési Intézet, Budapest, 673-78. p.

Voigt Vilmos 1975. Az etnoszemiotikáról. =*Magyar Tudomány*, 11. sz.

Voigt Vilmos 1987. Etnikus film és etnográfiai film. In: *Modern magyar folklórisztikai tanulmányok. Folklór és etnográfia sorozat*, 34. sz., KLTE Debrecen. 125-138, 177. p.

Zalán Vince 1983. Fejezetek a dokumentumfilm történetéből. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest.

Summary

A.Gergely András 1995. Közelítések az etnofilmhez. Retusált ősiség, rendezett hitelesség, etnikai valóság. MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek, No. 15. Budapest.

„Amikor a filmesek néprajzi filmeket készítenek, ezek talán filmek, de nem néprajziak, amikor néprajzkutatók készítenek filmet, azok talán néprajziak, de nem filmek...” - jellemzi az etnofilmek készítőit a műfaj klasszikusa. Mi az etnofilm és milyen kapcsolatban áll a társadalmi (esetünkben etnikai) valóság felfogásával, közvetítésével és értelmezésével? Hogyan alakult a néprajzi-antropológiai tematikájú filmek, a szerzői művek, a dokumentum-műfajok és a résztvevő megfigyelésből vagy együttélésből táplálkozó etnofilmek stílus- és ábrázolástörténete, miféle mítosszá válik maga a valóságkövető film is a befogadás piaci közegében? Ezekről a kérdésekről és a körülöttük sorjázó értelmezésekről szól az oktatási anyagként is használt tanulmány a filmművészet centenáriumának tiszteletére.

A.Gergely András
Filmbeszéd és antropológiai szövegértés
/Antropológiai szempontok a vizuális megközelítéshez/

Előadásvázlat

I. előadás: Az idő, a képi valóság és a dokumentum

- 1) Közlésmódok és képfunkciók a vizualitás történetében
- 2) Képolvasás és képhasználat: a szimbolikus közléshagyomány, fotó- és filmemlékezet
- 3) Az antropológiai film mint beszédmód
- 4) Az idő mint a beszédesemény egyik kerete

II. előadás: Témák és ábrázolásmódok mint szövegvariánsok

- 1) A tér és a társadalom elbeszélése filmen
- 2) Filmnyelv, filmtechnika, kompozíció
- 3) A kultúra felfogása, értelmezése és reprezentálása

III. előadás: A navajo filmesektől az „antropológiai filmig”

- 1) Kísérletek az identitásmegfogalmazásra a filmnyelven
- 2) Amikor a MESTER „dadog” – elbeszélés és mellébeszélés a vizuális közlésmódban
- 3) Üzenet, avagy a megnevezés joga.

Az előadások tartalmáról a hallgatók részletesebb leírást is kapnak. Lehetőség szerint elérhetővé tesszük a magyar nyelven megjelent legfontosabb munkákat, kérés esetén file-formátumban vagy elektronikus levelezés útján is. A kurzus anyagához használható széleskörű bibliográfiát a Könyvtár rendelkezésére bocsátom, kiegészítésére is alkalom nyílik.

A kurzus anyagából a harmadik előadás során zárthelyi dolgozatot kell írni, ennek várható kérdéseit a hallgatók a második előadás alkalmával megkapják. Előre láthatóan ennek anyaga egy, a helyszínen levetítendő film megtekintése utáni esszé megírása lesz.

II. előadás: Témák és ábrázolásmódok mint szövegvariánsok

- 1) A tér és a társadalom elbeszélése filmen
- 2) Filmnyelv, filmtechnika, kompozíció
- 3) A kultúra felfogása, értelmezése és reprezentálása

III. előadás: A navajo filmesektől az „antropológiai filmig”

- 1) Kísérletek az identitásmegfogalmazásra a filmnyelvben
- 2) Amikor a MESTER „dadog” – elbeszélés és mellébeszélés a vizuális közlésmódban
- 3) Üzenet, avagy a megnevezés joga.

III. előadás: A navajo filmesektől az „antropológiai filmig”

1) Kísérletek az identitásmegfogalmazásra a filmnyelvben

Az antropológia nagytekintélyű klasszikusától, Bronislaw Malinowskitól szokták idézni azt a kijelentését, mely szerint a kutatónak „soha nem lenne szabad szem elől téveszteni, hogy megragadja a helybeli szempontját, viszonyát az élethez, hogy *saját* vízióját tárja fel *saját* életéről...” – vagyis magát a helyi társadalmat, a kutatás terepén talált jelenségeket nem kell szükségképpen „objektív” tudástartalmak közvetítésével megragadnia, hisz az úgysem sikerülhet a saját személyének, saját kultúrája „szűrőjének” beiktatása nélkül. Az antropológiai filmet készítő akkor teszi a legtöbbet, ha saját szemléletmódját, saját képi nyelvét, saját ábrázolási eszköztárát használja a saját kutatásában, saját megfigyeléseinek közvetítésében.

Abban a film-beszéd-módban, amelyről e kurzus során mindvégig szó volt, komoly hangsúlyt kap e tudatosan, kifejező eszközként vállalt *szubjektivitás*. A filmkészítő okvetlenül köteles három „objektívációt” tudomásul venni: a beszélőt, a megnyilatkozást és a hallgatót, avagy a filmkészítőt, a szereplőt és a befogadó nézőpontját. Nincs valódi okunk feltételezni, hogy a filmi szereplők a kutató „objektivitását” ismernék, vállalják és megjelenítenék, tudunk a nézői-befogadói önkényesség, érzékenység és értelmezésmód megannyi változatáról is – lényegében semmi nem indokolhatja, miért is kellene épp a közvetítőnek, a filmbeszédet irányítóknak olyan önkontroll által befolyásoltan működni, hogy e másik két szubjektivitás közötti tartományban éppen ő teremthetné meg a zavarmentes kommunikáció feltételeit. Más kérdés, hogy megpróbálja-e, képes-e rá, egyaránt átlátja-e bennszülött és néző-befogadó értelmezési szempontjait, s ezek egymásra találása kedvéért mennyiben tudja-akarja befolyásolni a közléstartalom mélységét, irányát, célját.

Az antropológia tudománytörténetében kulcsfontosságú fordulatnak számít a „karosszék-antropológia” művelőinek kutatási terepre indulása, éppígy a fotó és a film eszközének felhasználása az „adatrögzítés” során, s arról a tudományág már mit sem tehet, hogy a róla levált, intézményes formában és műhelyekbe tömörült filmes szakemberek által készített antropológiai filmek egy másik iparág, egy másik piac, sőt egy másik kommunikációs sémarendszer részeivé váltak. Nevezetesen a kifejezési, művészi nyelvek, s köztük a filmnyelv saját fejlődéstörténete is másfajta beszédmódot vállaltak, mint a korábban ismert minták. Mit és miképpen? – kezdjük ezzel bevezetésül.

A kultúrák közötti találkozásokban megszokottnak tekintik a közléstartalmak valamely kifejezési formába öntését, például gesztusok, szavak, szimbolikus megjelenítések sokféle mintája szolgál erre a célra. Az európai típusú kultúrákban számos mintája, megerősített kifejezőkészlete, kódrendszere és

jelentéstartalma van a társadalmi egyed, az „én” és az „ők” ábrázolásának, például éppen a (beszél, illetve gesztikuláris) nyelvi vagy a vizuális sémák nagyobb részt ezekre épülnek. Az antropológus alapkérdése: miként érti meg kutatóként a másik kultúrát, miként értik meg az ő kérdéseit és szándékait, s miként teheti át egy másik egyezményes kódrendszerbe mindazt, amit kutatása során észrevételezett. Méginkább így van ez a vizuális kifejezéstár esetén, amelynek „olvasási” mintái ugyancsak erősen kultúrafüggőek, s ezért közlési, formálási mintái is szükségképpen azok. Említettem már a bennszülöttek idejének-időérzékelésének és a filmi időhossznak problémáját, a lassú életmenetű kultúrák szabott időhatárú bemutatására kényszerülő filmes szempontot, s jeleztem ugyancsak a kifejezési minták eltérő voltát, a kiemelés, a sűrítés, a jelentéstulajdonítás fontosságát... Nos, az antropológiai film kifejezési eszköztárának éppen ez az egyik kulcskérdése: ki beszél a film által? A szereplő, némileg torzítva a filmkészítő által, vagy némiképp átfordítottan az ő nyelvezte és közlendője révén a filmes mondja, amit mond?

A választ nem lehet egyértelműen megadni, alighanem közös szándékok, eltérő érdekek, megváltozó hangsúlyok, saját tudás és látásmód által megszabott közléstartalom éppúgy a szereplő közlendőjéhez tartoznak, mint a filmkészítőjéhez, és a befogadóéhoz. Az 1960-as években számos olyan kísérlet indult, amelyek lényege az volt: adjunk a kezükbe kamerát, s mondják el ők maguk, hogyan látják magukat... ! A kérdés és feladat háttérben ott maradt nemcsak a mi kifejezőeszközaink technikai bonyolultsága, hanem a mi közlésnyelvünk sajátossága, a filmes kommunikációs sémák rendszere, a saját kultúra vizsgálatának fontosságára rávezető szempont idegensége a primitív népek számára, az ismeretlen nézőtábornak szóló kommunikációs nyelv és tartalom elvontsága, s számos hasonló gond is. A nehézségek dacára akadtak kísérletezők, akik elkezdték a navajo indiánokat saját kultúrájuk filmezésére megtanítani, hátha így „torzításmentesen” kapnak olyan közvetlen információkat, amelyek átformálásában, „manipulálásában”, értelmezésében minden közvetítő alapvetően érintett vagy érdekelt.

Worth és Adair kísérlete 1966-ban kezdődött azzal a kérdéssel, lehetséges-e technikailag egyszerűbb éltvitelhez szokott embereket megtanítani olyan filmek készítésére, amelyek saját kultúrájukat ábrázolják. A kérdés a Chomsky-féle generatív grammatika alapján odáig vezetett: bármely nyelv tanulója nem a nyelv mélystruktúráját tanulja meg beszélni, hanem olyan transzformációk kialakításának technikáját, amelyek velünk született mélystruktúra és a tanult felszíni struktúra között van, vagyis mintákat sajátít el. Ugyanez történik a vizuális közlésben és olvasásban is, a kép nyelve a filmkészítők különböző nyelvei, konvencionális kifejezési halmazai sajátosan társadalmi és nyelvi környezeti egyszerre. A vizuális kommunikáció a formulázott kódok, sémák, konvenciók szerint alakul, s ami benne sajátos lesz, az a tempó, a vágás, a filmkép-töredékekből épülő képi szerkezet, vagyis a képmondat. A vizuális

közlésmódok történeti, művészettörténeti értelmezése nem igazán tért ki az idegen kultúrák értelmező leírásának lehetséges vagy szükséges megközelítésére. Ha a film nyelv, akkor a különböző nyelvek mintájára különféle filmnyelvek vannak, s a kérdés igazából az: hogyan lehet „filmül” beszélni, a kommunikációs aktust a filmi beszéd szabályok szerint alakítani.

A kísérlet szerint a 12-14 éves fekete, iskolakerülő, csavargó srácoknak is meg lehetett tanítani a kamera használatát, majd mexikóiakkal, portorikóiakkal, végül a navajókkal folytatódott a személyes témák, értékorientációk, kódok tanítása – akik ugyan a befolyásolás nélküli téma- és szereplőválasztást, a képelemek szervezését megoldották egyhamar, de azt, hogy pl. a jelenet egy másodperc lesz vagy húsz, már egyáltalán nem a „fehér ember” érzékenységéhez szabott szemantikai léptéknek megfelelően gondolták el. A javasolt terepen Adair húsz évvel korábban már készített egy filmet, így a későbbi összehasonlítás is lehetségesnek tűnt. A Pine Springs-i közösségben ismert ember, akit a navajo filmek kísérletéről kérdeztek, mindössze annyit firtatott: „Nem fog ártani a filmezés a birkáknak? Jót tenne nekik?”, mert ha nem, akkor minek a film...?

A navajo értékrendszer egyik alapja az egyensúly, így az egyenlőtlen előnyben részesedés nem lehetséges – kiválasztani a szereplőket vagy megoldani a vágás kérdését is ennek alapján próbálták. Polaroid fényképezőgéppel próbálták az első oktatási kísérleteket megoldani, mert láthatóan a feed-back lehetősége motiválta az indiánokat. A kamerákkal gyakorlatképp elkészített folyamatos felvételek révén, amikor eseményeket rögzítettek, kiderült, hogy minden jelenség teljes időértékű leírása, követése nem szükséges (pl. tűzoltóautó elhagyja a laktanyát, másik snitten utcákon át robog, a harmadikon eloltják a tüzet), vagyis az „időugrás”, vagy egy-egy jelenetsor elemekre bontása és több vágáshelyen többszöri felhasználása más és más struktúrát eredményez, más „tárgy és jelző” viszonyt mutat, vagyis a hosszúság és a térbeli dimenzió (premier plan, nagytotal, hosszú beállítás, stb.) más és más jelentést, más szemantikai tartalmat eredményez. Amikor az egyik navajo egy fa növekedését próbálta felvenni különböző nagyságú, korú és állapotú fák fényképezésével a cserjétől a kidőlt megszikkadt csonkig, akkor ugyanazzal a távolságléptékkel (premier plán) és ugyanazzal az optikával fölveve elmulasztotta a kicsinység és nagyság ábrázolási és ikonikus minőségi tartalom hangsúlyozását. Rájöttek, hogy ha egy darabot mutatnak egy fából, egy lóból vagy emberből, szöttesből vagy ezüstműves technikából, azzal megközelítően az egészre is utalhatnak, nem kell annak minden egyes részét végigkövetniök. Rájöttek, hogy ha „nem az elején kezdik”, ha nem csinálnak előzetesen gondolati vázlatot, interjút, képi jegyzeteket, akkor a végeredményt, a vágás utáni filmbeszédet sokkal több szóval kell körülírniök, mintha végiggondolt mondatokat komponálnának. Vagyis megtanulható volt, hogy olyan sorrendben kössék össze a vizuális eseményeket, amelynek kódszerűsége mások számára is „olvasható” lesz; de például a legtöbb elkészült filmben az események leírását rengeteg járással-menéssel ábrázolták, ami

főleg beszédnek tűnik a filmnézők számára, számukra azonban önmagában és önmagáért jelentős eszköz volt a történetmesélés szempontjából. Majd a navajo mítoszokat és a nyelvet tanulmányozva a kísérlet szervezői azt is konstatálhatták, hogy ott is rengeteg idő telik a menéssel, haladással. A „mi” filmjében a járkálás mintegy „híd” két esemény között, esetleg az izgalom, a kilátástalanság vagy reménytelenség kódja, mint Antonioninál az idő múlása. A navajók így „utánozzák” az életet, előttük Adair filmje csupa arcközeli, szereplő-közeli premier plánnal volt tele – számára ez a megoldás inkább „hozta” az élet tartalmát. A navajók filmjeiben félig fotózott fejek, vagy levágott fejek, kamerába néző vagy szembefordult arcok, mókázások, belenevetések fordulnak elő – az ő kultúrájukban a félrenézés a gyakoribb, a szemtől szembe kontaktus sértésnek vagy kihívásnak számít, magánéleti értékrendet sért, s a féligkomponált ember a perceptuális elkerülés egyik módja volt, ahogyan a viselkedési szabályt a filmezéssel ötvözték. S ha meg is szólaltak a filmben, azt angolul tették – pontosan megtartották a maguk identitáshatárait és kulturális mintáik küszöbét.

Hasonló tapasztalatot mutatott a filmképsorok összeállítása, a vágás is: a képi elbeszélés egységeinek összeállításánál rendszerint az a szabály érvényesül, hogy ne legyen feltűnő az összeillesztés, a navajóknál pedig mintha a tudatos költői eljárás érvényesült volna, a tudott, ismert közlésszabályok szándékos megszegése, olyan nyelvtani „hiba”, amely kiemeli a történet elemeit, de adott esetben megfosztja őket folytonosságuktól (pl. egy ember átmegy a réten, de az egyetlen fa egy pillanatra takarja, erre kivágták a fa mögötti elhaladás képkockáit, mondván hogy ott nem látszott, zavaró volt...). Zavarta például a film készítőjét, hogy a rokona (merthogy idegenekkel nem voltak hajlandók dolgozni, csakis a rokonságon belül kerestek szereplőket) áthalad idegenek portája előtt, vagy idegen tárgyat vesz a kezébe (ezeket előtte rendszerint kölcsön is kérték, hogy ne legyenek idegenek). Képi mozgásaik pedig kevésbé lineárisak voltak, inkább körköröséget írtak le – hétköznapi életükben is úgy gondolják, ha bizonytalanságba kerülnek, nem szabad egy helyben maradni, útra kell kelni, mítoszaik fő alakjai is olyan hősök, akik szabadon vándorolnak az istenek között és menetközben gyűjtik a rituális információkat. Identitásukat fejezték ki azokban a filmekben is, amelyeket egy tőről, egy képen átmenő emberről, egy birkanyájról vagy egy kézműves mesterségről készítettek. Az ábrázolt filmi alakokban pedig árnyékokat láttak inkább, a lélek szimbólumát, mintsem élő figurákat, s számukra az esendő ember és a természet közötti egyensúly vagy konfliktus a fő kérdés, ebben érzik a belső, fejben születő képzetek kivetítésének adekvát módját.

2) Amikor a Mester „dadog” – elbeszélés és mellébeszélés a vizuális közlésmódban

A navajó filmesek példája egy kísérlet sok közül. Más kultúrák képviselői bizonyal más képi kódokat, más tempót, más sugallt tartalmat közölnének a kezükbe adott kamerák és a vágóasztal szerkesztői eszköztára révén. A képi gondolat, a látásmód, illetve annak ismerete, hogy a „célzott beszélgetés” más szereplői miként fogják majd értelmezni a közleményt, nem kis mértékben a kultúra horizontjának, teljességének, határainak függvénye. A képalkotásban a látás tudása, az „olvasó”, a képek-képsorok értelmezője mint egy képzelt közösség ismeretlen egyede vesz részt. A képkomponálás, a filmi üzenet az olvasás képességét is feltételezi, sőt az „azonos módon való olvasás” egyértelműségét is magában foglalja. A képben beszélés révén nemcsak feltételeződik, hanem szinte bizonyosságot, tanúságot is nyer az értő szemlélő naiv pillantása: az *olvasó* szemléletmód a megértést és a megértettet is tartalmazza, úgy, mint valamiféle kérdésre adott választ. Mintha a néző és a filmbeszéd készítője között eleve meglévő értelmezési kód, egyazon módon használt eszköz szolgálna ugyanolyan funkcióban. Az olvasás értelmező és megértő folyamata az időbeli folyamatot és az újrastrukturálást jelenti: a képi elbeszélés és a nyelvi narráció (akár az olvasott nyelv mint szöveg, a szerkezet mint kontextus és a történetmondás rendszere mint közlésfolyamat) egyaránt valamiféle nyelvi terepen való eligazodást feltételez, és tanúskodik az irodalom és a képzőművészet átszövődéseiről a filmi beszédmódokba. A verbális és a képi beszéd közös szerkezetre visszavezetése épp az a hermeneutikai feladat, amelyet a filmnéző is elvégez. A teremtett, jelentéssé szőtt eseményegységek vagy jelenetek viszonyba állítása, egybeolvasása, összekapcsolása következtetéseket kínál – ezek szerveződnek narratívákba.

A narratívák rendszere ma még korántsem kanonikusan előírt. Lehetséges, hogy a kifejezés módjába a konvencionális közlésformák követése csak részben illeszkedik, ellentmondásba kerül vagy keveredik a saját kultúra-kép, kultúra-teljesség rendszerével. E reprezentációt a néző, aki számára esetleg ismeretlen az adott kultúra beszéd-konvenciója és szótára (pl. a navajo nyelv igeidői eleve tartalmazzák a történés mélységét, irányát, jellegét is, például a járás-kelés tempóját a puszta „leírásban” is kitölti számukra a cél vagy a feladat-egység ismerete, s ezt a kép-komponálásban is kifejezik), meghökkentőnek tűnhet a másik kultúrában olvasói gyakorlattal bíró néző számára. A mozgásos követés szakaszossága nem zavarja az indián filmest, mert saját kultúrájának mozgási determinizmusai ugyanilyen időszakosak, töredezettek, zavarja viszont az eseményleírásban kötőszavakhoz, átkötésekhez, tempó vagy képváltáshoz szokott nézői olvasatot. A vizuális közlés tartalma a *képi elbeszélésben* az artikulált, írott közlésformákra emlékeztető, gesztikuláris vagy mimikai kódokra épül, s ahol ezt a mozgó kép hordozza, ott az elbeszélések a mindennapi életben, mítoszban, látható leírásban, kommunikációban egyformán megjelenő, átfogó vonásként vannak jelen. A *történetszerűség* az értelemalkotásnak és az interpretációknak különböző síkjain alkotja a vizuális szöveg elemi egységét;

vagyis a történetben mindennemű elakadás, botlás, „dadogás” szemet szúróan észrevehető (elég itt a Nanook példájára utalni, ahol az elbeszélés esetlensége elfogadható volna mint eszkimó közlésforma, de elfogadhatatlan maga a gagyogó, lekezelő vagy felmagasító stílus, ahogy a szereplők megjelennek és viselkednek a képeken. Az elbeszélést a mellébeszélés, a közlést a tódítás, a leírást a túlzás helyettesíti...

Kérdés persze, hogy vehetjük-e szabálytalan, (film)nyelvileg hibás, vagy éppenséggel alkotói sajátosságot, stiláris lenyomatot mutatónak azt a módot, ahogy a filmkészítő kifejezi magát? S ha dadogást mondtam, hadarást is említhetnék: Fűredi Zoltán mongol „üzenetfilmje” újra-meg-újra elkezd a Nagyinak formált üzenetet, dadogva keresi szavait a képi és hangbeli üzenetküldéshez; a Nuerekről készült filmben pedig a bevezető képsorokban éppúgy, mint a záró blokkban láthatjuk a lemenő nap fényeit, a magvakat törő asszony morzsolóeszközének mozgását, a tehenek lassú vonulását a képmező teljes hosszában – mégsem tűnik „dadogásnak”, s a filmidő hosszán át tartó lassúság épp a pásztortársadalom életmódjának egyhangúságát, természetközelségét, valós idejű tempóját testesíti meg, lehetetlen volna az amúgy is ötven percbe sűrített egész napot tíz percnyi „mondanivalóba” sűrítve lepergetni, „végighadarni”. A filmi időbeliségre, miként a szociális időátélés, időbeniség irreverzibilitására, az események időbelisége, időfolyamata jellemző, a belső időrend eseménytelen vagy sűrű átélése. A megnevezett (mondjuk jelennek vagy jövőnek titulált) események a tényleges múltat egy időviszonylagosság alapján határozzák meg, melynek a jelen pillanat az „origója”, egyúttal belső határa is. A tapasztalati világ a létező időiségéhez kapcsolódik, ugyanakkor a világ rendje nem csupán egyetlen idősíkon követhető az egyes kultúrákban, hanem idő feletti és időn kívüli (transzcendens) mezőben is. A kormeghatározás a filmi képsorokban épp az egyidejűtlenségek egyidejűsége formájában jelenik meg, a jelen csaknem határozatlan marad a nuerek életében: nem elfolyik, hanem mindent magába foglal. Róluk szólván dadogásnak-hadarásnak tűnik a lét leírásába tolokodó változás-megjelenítés, amely mintha nem tételezné a folytonosságot, hanem megszakítaná. A lineáris idő, éppúgy, mint az evolúciós változás, az európai típusú kultúrákban hódított, az újkortól kezdve befolyásolta az emberek látásmódját és idő-múlási érzékenységét, azonban az ilyesfajta civilizációs határpontokat át nem élő nuere pásztortársadalomban a lét élményének körkörösége, visszatérő volta, ciklikussága a létfelfogás módja. Vagyis számukra – ha potenciális nézőnek tekintjük őket a róluk szóló film esetében – épp az idő iránya, (krono)logikussága, a beszédmód cél-oksága lehetetlenség vagy fikció, nem pedig a narráció eseményeket önállóan feltételező teleologikus módja. Az eseményeket, filmi történéseket és jelentéseket egy határozott kontinuum mentén értelmező, lezárt keretekben bonyolódó menete számukra az állandóság követelményének nem felel meg, sőt a virtuális időrend (egyfajta túlélési képesség része) egyfajta „beszédhiba” az ő nézőpontjukból.

Számukra nem az idő aktív újratermelése a fő feladat, mint a fogyasztói kultúrákban, hanem a passzív fennmaradás, amelyet az idő rendező elve tesz megnevezhetővé. Megvan a maguk belső története, időütemezése, önértelmezése, amelynek jelentésuniverzuma ugyan nem függ össze szorosan az átalakulással és „fejlődéssel”, de ez nem is igényük, időBENiségük nem a történetiség alapján mérhető, hanem a benne-léttel, az állandó apró változásokban is benne rejtkező megmaradással, az időfölötti (örökkévaló?), koroktól független „itt” és „ott”, „akkor” és „most” egységében. A róluk készíthető filmnek ezért a „lét-artikuláció” furcsa kronologikusságát, az örök ugyanaz ismétlődését kell kifejeznie – mint azt a „szociális idő” fogalmában a posztmodern filozófia is megkísérli a történelem historikus és szinkronikus folyamatainak átértelmezésében (lásd bővebben Mészáros 2000:127-134).

A filmi elbeszélés, különösen akkor, ha az ábrázolt, tolmácsolt, „sűrűn leírt” közeg más időiségben él, nem teheti meg, hogy ne kövesse a film elemei, képsorai, vágásai révén azt a társadalmi ritmust, amelyet a filmre vett kultúra egyedei konstruálnak. Ellenkező esetben nem az elbeszélés lesz fő tartalma, hanem a mellébeszélés, az alkotó dadogása, selypegése, vraccsolása, hamiskodása.

3) Üzenet, avagy a megnevezés joga

A képzőművészetből és az irodalomból ismert elbeszélésmódok a filmbeli szövegben is rendszerint visszakereshetők, valaminő „törvényszerűséget” testesítenek meg.

A képi elbeszélés (avagy képi textualitás) az interdiszciplináris terepek egyike, rövidre fogott ismertetéséhez is illendő lenne a leírásmódok közül legalább néhányat kiemelni. Leegyszerűsített „szótári” megfogalmazásban egy képi beszéd leíró, ha felmér, áttekint, követ, cselekvést kísér figyelemmel, időbeli jelenség szemlélésére ad módot, ha szöveges műalkotás „megértő” észlelését tekintve mintának valamely időegység (nem pusztán kronologikus) tartalmát strukturálisan mutatja be, ha szemiotikai eszközökkel járul hozzá egy helyzet bemutatásához. A képi és a nyelvi narráció közös strukturális elemei: a szűzség, az elrendezés, a cselekmény, a kompozíció, a történetmondó helyének definiálása, az olvasó-néző pozíciójának feltételezése, a perspektíva (a szereplő helyének) megnevezése, a történésfolyamat és az idői- vagy térszerkezet bemutatása. A felismerhető képelemek újraértelmezése a néző feladata lesz, a képkészítő ehhez az ikonikus lenyomatot adja, figurálisan elhelyezve a lényegest és a lényegtelenet egy megnevezhető társadalmi közegben, szemléletesen bemutatva a történés, a kép mint esemény, mint megérthetővé tett idő, az allegorikus tartalom elemeit, folyamatait. A kép időalakja a szemlélési és a komponálási időtől függetlenedik, a képi nyelv ezeket a szubjektív öntapasztalás vagy másság-leírás keretében

megnevezheti, de a szerzői-alkotói döntés függvénye, hogy milyen módon és mértékben teszi. A szövegszerűvel szemben a képnek megvan az a sajátossága, hogy az absztraktot konkrétá teszi, a filmi térben metaforikus történéseknek adhat helyet, elbeszélői és értelmezői idősíkokat keverhet, a képet mint „eredetszövegre” adott választ kezelheti, ráadásul élhet a direkt hang, a hangalámondás és a felirat kiegészítő hatásával, pontosító-kiteljesítő eszközével is (kiterjesztés, bővítés, halmozás, epizodikusság formálóeszközével pontosíthatja a kívánt jelentést), építhet a felidézésre, az együtthatásokra, az emlékezésre, a megtöresésre, az átrendeződésre, a közösség kulturális örökségét eszközül használó különféle utalásokra is. Ebben a nézői narratívát a filmre vett jelenségek saját narratíváihoz, továbbá a filmkészítő narratívájához igazítja – mindezek kiteljesítése, az üzenet teljes értékű tartalmának értelmezése a néző feladata lehet. A filmkészítő legfőbb vállalása, kötelezettsége a továbbadni szánt üzenet közvetítési módja, a megnevezés joga is az övé – felelőssége ezzel arányosan magának a filmes beszédmódnak, szövegszövésnek, tartalomközlésnek megformálási rendszere. Amely ha antropológus szemléletű, eredménye lehet az antropológiai film.

Felhasznált irodalom

- Bacsó Béla** (szerk.) Kép – Képiség. Athenaeum, 4. sz., 112-140. p. T-Twins Kiadó, Budapest.
- Imdahl, Max** 1993. Gondolatok a kép identitásáról. In Bacsó Béla (szerk.) Kép – Képiség. Athenaeum, 4. sz., 112-140. p. T-Twins Kiadó, Budapest.
- Kibédi Varga Áron** 1993. Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. In Bacsó Béla (szerk.) Kép – Képiség. Athenaeum, 4. sz., 112-140. p. T-Twins Kiadó, Budapest.
- Merleau-Ponty, Maurice** 1993. A látható és a láthatatlan. In Bacsó Béla (szerk.) Kép – Képiség. Athenaeum, 4. sz., 27-42. p. T-Twins Kiadó, Budapest.
- Mészáros András** 2000. Az idő problémája. In Nyíri Kristóf (szerk.) Filozófia az ezredfordulón. Áron Kiadó, Budapest, 127-134. p.
- Thomka Beáta** 1998. Képi időszerkezetek. In Thomka Beáta (szerk.) Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés. Kijárat Kiadó, Budapest, 7-17. p.
- Worth, S. – Adair, J.** 1970. Navajo Filmmakers. American Anthropologist, 1. sz., 9-34. p. Magyarul: Navajo filmesek. In Horányi Özséb (szerk.) Montázs. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp. 1977:271-324.

Vizuális antropológia: A kép szemiotikája

/Miklós Pál/

Cél: Az előadássorozat célja, hogy elméleti és szemléleti bevezetőt és alapot nyújtson a kultúra vizuális dimenzióinak megismeréséhez és tanulmányozásához. A szemléleti megközelítés hitelességének érdekében szükséges az egészben-látás módjának megismertetése az általános rendszerelmélet és a holisztika társadalomtudományi vonatkozásai segítségével.

A szemiotikai alapot a képi jel-jelentés-információ viszonylatok megközelítésének eszközeként fontos. A továbbiakban a „kép” értelmezése és kiterjesztése kerül megalapozásra a társadalmi térben. A „kép” és a „képező” közti viszony megteremtése (itt nemzetközi példatáron kerül bemutatásra, mennyire fontos az európai „kép-fogalom” tradíciójától való függetlenedés, s mennyire fontos szerepet játszik a vizualizáció és a képaktus a különféle kultúrák társadalmi terében. Az elméleti előadássorozat célja azonban mindenekelőtt az, hogy a hallgatók felismerjék, milyen nagy munka az, hogy megtanuljunk látni.

Tematika:

- 1) Alapfogalmak és meghatározások
- 2) Kultúra és kommunikáció
- 3) Ember - látás - látvány
- 4) A kreatív látás
- 5) A vizuális kultúrák földrajzi régiói
- 6) A vizuális kultúrák társadalmi régiói
- 7) A vizuális kultúrák időbeli régiói
- 8) A „kép” keresése
- 9) A kép mint jel
- 10) A vizuális nyelv.

Vizuális antropológia

/Kunt Ernő/

Tematika:

- 1) Vizuális antropológia: mi ez és mire jó?
- 2) Nézni és látni
- 3) A látás kiterjesztése
- 4) Látó gépek – gépies látás
- 5) Látvány és környezet
- 6) Látvány és kép – mi a kép ?
- 7) Ikonizáció és verbalizáció

Szemináriumokon: képkészítés, képelemzés, képélmény-beszámoló.