

**MTA Politikai tudományok intézete  
Etnoregionális Kutatóközpont  
Munkafüzetek 99.**

# **Szoft montázs**

## **Elméleti közelítések az antropológiai filmhez**

**Horváth Réka - A. Gergely András (szerk.)**

**Szaklektor: Füredi Zoltán**

**Sorozatszerkesztő: A. Gergely András**

**Budapest, 2004**

Regionális tanulmányainkat azzal a céllal adjuk ki, hogy segítsék az új tudományos eredmények vitáit és terjedését. A publikációk a szerzők véleményét tartalmazzák, amelyért maguk a szerzők vállalnak felelősséget. E tanulmány megjelenését az ELTE BTK Szimbiózis Alapítványa, Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszéke, valamint az MTA Politikai Tudományok Intézetének segítségével tette lehetővé. Kiadásához az OTKA T 035241 számú kutatási keret biztosított anyagi háttérrel.

© Horváth Réka - A.Gergely András, Budapest, 2004

Kiadni, másolni csak a szerzők engedélyével és az MTA Politikai Tudományok Intézetének hozzájárulásával lehet.

Tárgyszavak: kulturális antropológia, hermeneutika, narratíva, filmtudomány, társadalomismeret, filmesztétika, valóságleírás, etnikus kultúra, néprajztudomány, szociológia, diskurzus-elméletek, kultúratudomány.

ISSN 1416-8391

ISBN 963 7372 05 9

## TARTALOM

Szerkesztői előszó:

*Továbbgondolások*

A.Gergely András:

*Dokumentum és dialektus. Változatok a hiteles beszédmódra*

A.Gergely András:

*Filmbeszéd és antropológiai szövegértés*

Horváth Réka:

*A „valóság” megragadása és a „hiteles ábrázolás” kérdése az antropológiai filmekben*

Tóth Csaba: *Elmélkedés a „qatsi” filmekről...*

Handó Péter:

*A valóság láttatása. Szélgjegyzetek a Baraka című filmhez*

Ángyán Katalin:

*„Miért laksz te itt? Nem jobb neked ott, ahonnan jöttél?”*

(Dušan Makavejev: *Montenegro*)

Páris Noémi:

*Az idő lenyomata*

Pál Dávid:

*Egy kis kínai film*

Bancsik György:

*Interaktivitás az antropológiai filmekben*

(Füredi Zoltán: *Busók*)

Bíró Erzsébet:

*A makkoshotycai cigányok „film” margójára*

Szabó Barnabás György:

*Társadalomkritika a kultuszfilmekben*

## Továbbgondolások

A *vizuális antropológia* mint beszédmód ennél a futó ismertetésnél, vagy vázlatos közelítésnél természetesen több szempontból fontosabb számunkra. A beszédmódoknak ugyan nem konkrét tipológiája, de mindenképpen kiegészítő kelléke, illetve a nézői-befogadói szerepek tükré lehet ez a néhány írás, amelyeket a *Filmbeszédkurzus* miskolci egyetemi hallgatói készítettek (A kurzus hivatalos címe: *A film mint az antropológia forrása*. Miskolci Egyetem, Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék, 2002-2003.) Néhány reflexió ez - nem a teljes befogadói paletta - amit felidézhetünk, de fölöttébb érdekesek több szempontból is. Elsőként azért, amiért és ahogyan földolgozzák témáikat, összefüggésben a kurzus alapkérdéseivel. Másodsorra, mint maguk is nézők (és ugyanakkor mellesleg filmkészítők, s mindemellett - de korántsem mellékesen - antropológusok), olyan olvasatokat adnak közre, melyeken kívül még sokféle más is lehetséges, de amelyek legalább itt egy szűk spektrumban reflexív szintre kerülnek a lehetséges narratívákkal. Nem érdektelen továbbá számos olyan, más szakirodalmi ismeret alapján körvonalazódó érvelés- és értelmezési mód, amelyek nem illeszkednek kényszeredetten az A.Gergely András által összegzett (s itt szövegszerűen tálalt, de az előadásokon filmekkel is illusztrált) elbeszélésmódhoz, viszont legalább olyan öntörvényűen hivatkoznak más lehetséges olvasatokra. Anélkül, hogy a szövegeket szerkesztői tollal vastagon „megdolgoztuk” volna, közöljük itt a kiválasztott dolgozatokat. Az értelmezések értelmezését (mint azt az antropológia számos esetben teszi), az olvasókra bízuk anélkül, hogy értékrendi vagy interpretációs módokat és minőségeket előzetesen is befolyásolni próbálnánk.

A közlés célja nem titkolt: szükségesnek látjuk a dokumentum-, néprajzi és antropológiai filmezés új, változó feltételeinek végiggondolását, a diszciplína hazai elfogadását, továbbá annak szorgalmazását, hogy a vizuális antropológia, mint a komplex kultúrakutatás egyik eszköze, jelen lehessen a társadalmi valóság értelmezéseinek tartományában, s ezúton lehetővé váljon a filmnyelvi, kommunikációs világok antropológiai oktatásának rendszerszerűvé tétele.

*A szerkesztők*

## Dokumentum és dialektus. Változatok a hiteles beszédmódra

Dialektus Fesztivál (szakmai nap, 2002. 04. 20.)

Moderátor: A.Gergely András

**A.Gergely András:** A fesztivál szervezői azt a képtelen feladatot testálták rám, hogy volnék szíves itt okoskodásokat elővezetni az antropológiai film műfaja, narratív problémái, kategorizációs perspektívái mentén, mintegy kihívásként, meggondolnivalóként, avagy tisztán csak azért, hogy a filmeket is látó-ismerő, erre a vitára elmerészkedő nézőket és alkotókat érdemben provokálhassam.

Mármost én szerencsére nem képzelem magamról azt, hogy ehhez a szerephez pont én vagyok a legalkalmasabb, sőt azt sem, hogy a kérdéskörhöz éppen én értenék. De kétségtelen: megvan bennem a hajlandóság arra, hogy az áttekinthető dolgokat nem-áttekinthető bonyolultságúvá tegyem, vagy addig árnyaljam, keressem eltérő változataikat, míg már képtelenség lesz követni, miről is van szó. Nos hát, ebben a szellemben szíveskedem indítani ezt a beszélgetést, melynek résztvevői valamelyest ismernek engem, azt viszont kevesebben ismerik, miképpen szoktam „elbonyolítani” a vitatnivalókat. Szeretnék hát mintegy - kedveskedő meglepetésként - azzal indítani, hogy mindenki előtt és helyett szimplán kinyilatkoztatom: nem igazán tudjuk, mi az antropológiai film. Pontosabban: tudunk ezt is meg azt is, ki így, ki úgy, ki hagyományos néprajzi témakörökre gondolva, mások - épp a diszciplína újdonságerejétől áthatva - azt sejdítik, hogy modern technikával képre rögzített, de mindenképpen sajátlagos tematikájú, illetve egy még sajátosabb társadalmi közegnek címzett üzenetközvetítésről van szó, amely valami „etnospecifikus” vagy „szociospecifikus” nézőtábornak lenne címezve, merthogy hasonlóan sajátosról szól, vagy még sajátosabbról készít lenyomatot.

Minthogy rendszerint kellőképpen ódzkodom a definícióktól, most erőt vettem magamon, s ha nem is definíciókat, de ráközelítéseket hoztam bevezetőként, föltéve azt a kérdést, miként is lehetne tagolni, „kategorizálni” a vizuális közlésmódoknak azt a tartományát, amely a maga „beszélt nyelvi” sajátosságát (hogy stílszerűen a fesztivál kulcsszavára, a „dialektusra” utaljak) „valakiknek” szánt üzenetként értelmezi. Túlegyszerűsítve: a fikciós-, a mese-, a kísérleti vagy más filmekkel szembeállítva itt a dokumentumfilmekről, dokumentum-értékű valóságfelmutatásról van szó alapvetően; vagyis hát inkább arról, milyen dokumentum(film)-képzetek és fogalmak vannak forgalomban azok körében, akik ezeket a filmeket éppenséggel nem (vagy nemcsak) nézik, hanem készítik. Nem hiszem, hogy mindig és fennköltén és elvitathatatlanul beszélhetünk a másik oldalról, a befogadók, nézők, értelmezők köréről, de az bizonyos, hogy magáról a közvetítő szerepről, a „mesélő ember”, a „hírhozó” felfogásmódjáról nemcsak a filmszakmai kritika, vagy maguk a filmkészítők beszélnek, hanem immár azok is, akik különböző narratívákban gondolkodnak, ezek a képi üzenetek képződését, hatáselemeit, funkcióit, tartalmait elemzik. Nos, ezeket most nem véve ide teljes értelmezési tartományukban, felsorolnék néhány kategóriát a dokumentum-jellegű filmek kapcsán, ismét jelzem, kevésbé a tudományos összegzés, még kevésbé a minősítés, inkább csak a formális kategorizálás játékoságával teszem ezt, s nem utolsósorban vitaindítóként. Ezenfelül bizonyos vagyok abban is, hogy a kategóriák nem merevek, hanem sokszor átfedésben vannak, máskor egy történeti folyamatba illeszkedve megelőzik, vagy követik egymást.

1. *Filmdokumentum*: szerény oknyomozó munkával utánakerestem a filmes szakirodalomban, és valami olyasmi mondható el róla röviden, hogy a tudományos igényű folyamat- vagy eseményrögzítés módja ez, például egy kémiai kísérleté, biológiai vagy élettelen jelenség változását nyomon követő eljárás mód. Felhőjárás, sziklakopás, patkányembrió-fejlődés, neokarbon földtani lelet képi lenyomata, esetleg alkalmazható még a filmfelvétel bankautomaták éjszakai ellenőrzése, áruházi lopás elleni térfigyelő rendszer, vagy ürfelvétel gyanánt is. Megkülönböztető jegye, hogy nincs művészi kifejező, alkotói szándék mögötte, de van a „valóság” rögzítésének igénye, és van az „objektivitás” tudományos értéke is, mely által evidensen tudományos tónust kap.
2. *Filminterjú*: kiválasztott személy kiválasztott másik személlyel, egyeztetett témakörben elkészített beszélgetése, amelyben a narráció kevéssé a filmi komplexitás eszköze, inkább a jelenlét bizonyítéka. A dialógus fontos eleme, hogy a kérdező mennyire „vallató”, „cinkos” vagy „bennfentes” szerepkörben van jelen, konkrétan benne ül a látható képben, vagy csak a mikrofonja lóg bele, vagy az sem. A „hol ül a riporter” kérdése egyben a belül- vagy kívülállás, az avatottság vagy a távolságtartás eszköze, hangsúlya is.
3. *Filmriport*: zszurnalisztikai tanfolyamon ez a teljesebb kérdéskört több szereplő megvilágításában felmutató, az „objektivitás” látszatára törekvő, a történeteket vagy folyamatot a vélt-valódi nézők felé közvetítő megoldás. Ugyancsak kérdés, hogy hol áll vagy ül a riporter, része az eseményeknek vagy időben távolabbról követi csupán végig azokat. Tematikus határ nincs, lehet a filmriport egy életút bemutatása, egy életmű egészének követése, melyben a riportkészítő állhat a meghallgatottak, filmre vetek oldalán, esetleg velük szemben, vagy illő távolságban is.
4. *Portréfilm*: némiképpen hasonló az előzőhöz, csak egyértelműbben vállalja a kiválasztást, a szerepek leosztottságát, egyben a főszereplő emberi jellegének hangsúlyával a kiválasztottságot is aláhúzza. Műfaji jegyei közt sokféle árnyalat van, de mindegyiknél aktívabb szerepet nyer a rendezői meghatározottság, a „belenyúlás” a folyamat egészébe, az időhatárok, mondanivalók sajátos rendjének kézbe tartása. Műfajilag ez már közeledés az alkotói filmhez, mögötte fölsejlik nemcsak az értékrendszer, hanem a pozitív vagy drámai üzenet is.
5. *Híradófilm*: fiatalabb korosztályok már csak archív anyagként ismerik, a nyolcvanas évek végéig még egyértelműen a világ vagy az ország politikai és gazdasági történéseinek képi krónikájaként szolgált. Zsánere a sűrű és mozgalmas életszerűség, az aktualitás, a fontosnak tetsző vagy lényegi elemek kiemelése a történések folyamatából, ami egyúttal lemondás is arról, hogy többoldalúan járja körül a témát. A hír kap hangsúlyt, a közvetítő szinte érdektelennek tűnik - bárha jól tudjuk, mennyire nem az.
6. *Híradó-dokumentum*: köztes műfaj, a hírhozatal, a kiválasztás, a lényegkiemelés hangsúlyai mellett a hitelességre épít, az „igazmondás” hangsúlyával, az „így volt ez” bizonyosságként. Már-már tényleges szerzői mű, ha szerzőnek vesszük azt is, aki kívül tud maradni az eseményeken, akinek megengedik, hogy „őszintén beszéljen”, vagy kifejezetten utasítják is arra, hogy a megírt dialógus (szövegekönyv) alapján elfogadott filmterve bizonyos hangsúlyokat hordozzon, bizonyos témákat öleljen fel vagy „beszéljen ki”.
7. *Dokumentumfilm*: konstruált képi valóság annak bázisán, ahogyan, ahol és akikkel az események történnek. Nem állítható, hogy a kép- és hangfelvételek utólagos vágása, összeállítása hamisít is, de gyakorta előfordul, hogy maga a filmi végtermék lesz egy korszak, egy hangulat, egy rendezői koncepció képi lenyomata, avagy dokumentuma, de csak keveset tükröz a szenvtelenül „dokumentálható” folyamatokról, kiemel és rendszerez élettényeket és cselekvéseket, sugall értékrendet is. Több változata ismeretes, néhány szót csak ezekről:

- a. *Szociológiai film*: akár annak alapján, ahogyan az alkotók önmagukat minősítik, akár annak alapján, hogy adott jellegű társadalomismeretet tükröz vagy problematikát vállal magára. A feltárás módja, mélysége, árnyaltsága, ellentmondásossága és kontrasztos megjelenítése egyúttal valamely morális vállalást is bizonyít, a filmkészítő attitűdjét is felmutatja annak ürügyén, mit és miként dolgoz föl. Típusjegyei alapján ebbe a csoportba a Gulyás-testvérek filmjeit, Ember Judit munkáit, Csillag Ádám műveit sorolnám, de remélem, nem kell megsértődjön vagy tíz tucat ember, hogy őt miért nem ide kategorizáltam be.
- b. *Félig rendezett dokumentumfilmek* is besorolhatók lennének, sőt: alighanem a nézők java része számára be is sorolódna a hiteles dokumentáció skatulyájába (pl.: Schiffer Pál, Dárday István, Szalai Györgyi, Vitézy László, Tarr Béla művei a megfelelő példák), amelyekben a valóság (és a fekete-fehér nézőszemmel lassú és unalmas) történései hiteles tolmácsolásban, mintha-spontánul hangzanak el.
- c. *Kvázi dokumentumfilmek* (pl. Szőke András pajkosságai, brahi-filmjei).
- d. *Ál-dokumentumok* (pl. a *Pannonhalom* című film ezt a jelzőt vállalja is).
- e. *Családi mozi* (belső szándékból készült) magamra szegezett kamera.
- f. *Magánmozi* (pl.: Forgács Péter „találtmozi”-történelme).
- g. *Népszerű tudományos film* (oktató szándékú filmek, pl.: Spektrum tv-csatorna, National Geographic stb. sorozatai).
- h. *Néprajzi szakfilm* (táncdialektusok, ládakészítés, fazekasmunka stb.).
- i. *Antropológiai film* (a fő eltérés, hogy az antropológiai film nem válaszokat akar adni, hanem kérdéseket feltenni, valamint émikus - „a kutatói jelenlét” központi kérdés (pl.: John Flaherty: *Nanook az eszkimó*).

Újabb kérdéskör lehetne a *Megrendelő*. Kit tisztelhetünk a megrendelőben? Ki az „olvasója” ennek a szimbolikus beszédmódnak? Ki oktatja, ki adja át a képnézés és a jelentésmegfejtés narratív ábécéjét, kik és hogyan emelik ezt középiskolás fokra, kik a „fogyasztói” szint szereplői?<sup>1</sup>

A kérdésfelvetések költői vagy kváziegyértelmű szintjét itt tudatosan keverem egy sajátlagos beszédmód univerzumába. Nem tisztán kultúráközvetítési, de végül is az átadás és átvétel, közlés és értelmezés szintjén a filmkészítői kultúrát a nézői kultúrával összekötő szintű elbeszélési tartományban megfogant jelentések nyomába eredve, nem többet, de az alábbi okfejtést látom levezethetőnek.

A film és az antropológia egyként és együtt, vagy egymás mellett is a narratív-ikonikus beszédmódok vállalásában érdekelt. Ezekben a tudástartományokban és élmény-együttesekben vállal közlési funkciót, s teszi azt nem kevésbé azzal a céllal, hogy informáljon, teszteljen, mozgósítson, befolyásoljon, cselekvésre vagy meggondolásokra indítson, élményeket kínáljon stb. A film még nem (vagy már nem) csak narratíva, hanem épp az ikonikus tartományban hangosbeszéd is, kihívás és válasz, hatás és ellenhatás egysége, melynek a képi ábrázolás szabályai, normatív és konvencionális elemei szükségképpen bázist biztosítanak. A legfelszínesebb megismerési kódok között is első helyen áll (bizonytalán az emberi

<sup>1</sup> Az itt közreadott szöveg a 2002-es Dialéktus fesztivál alkalmával rendezett szakmai vitanap bevezető vitaanyagát tartalmazza. Saját vázlatom nem lett volna elegendő ez áttekintés elkészítéséhez, azonban a vita egyik résztvevője, Hargitai Dávid rendelkezésemre bocsátotta jegyzeteit, melyekből rekonstruálhattam egykori szövegemet. Segítségét ezúton is hálásan köszönöm.

információszerzés legtöményebb tartományának, a látásnak biofiziológiás alapján) a képi élmények értelmezése, s mögötte közvetlenül az a szimbolikus értelmezési készlet is, amely áttekinteni, megérteni, osztályozni segíti a vizuális ingerek információ-tartalmait. A narratívák ráakódása erre a rétegre immár egy újabb felület, a kommunikáció egyik szférája, amelyben való eligazodás immár még bonyolultabb, mint a vizuális percepció elsődleges szintje. Ez utóbbit pedig a leggyakrabban és a legközhelyesebben valamiféle „velünk született” képességnek gondolják, mely alapvető tévedés, sőt, a látás és értelmezés „nevelhetősége”, a vizuális oktatás esélye kínálja azt is, hogy filmszakköri, kamerahasználati vagy filmesztétikai nevelés lehetősége egyáltalán fennálljon. A nem-egyértelmű látás és értés egyben a kifejezésmódokat is átkódolja: ugyanaz a kép más és más jelentéssel bír a mozgásos változást pusztán érzékelő számára, a képi dinamika átélője számára, és a hozzárendelt asszociációk tömegeit mozgósító nézői attitűd számára is. A „tanult” képnézés ugyanakkor igényli azt is, hogy a képek és képsorok harmóniája, a vágás és összeállítás dinamikája, technikai egy üzenetsorba illeszkedjenek, s ez értelmezhető formát kapjon (legyen például áttekinthető, honnan látja az eseményeket a felvételt készítő, ki és miképpen szerepel a képeken, milyen mozgások tűrik meg egymást a filmfolyamatban és melyek okoznak értelmezési nehézséget vagy durva kontrasztot, valamint e kontraszt tudatos-e a filmkészítő részéről, vagy csak ügyetlen megoldás, amely nem számol a hatással).

A dokumentumfilmzés a filmképi folyamat beszédstílusain belül is egy sajátos, módszertani szempontból korántsem egyértelmű és egynemű diskurzusszintet képvisel. (Erről alább Horváth Réka tanulmánya számos részárnyalatot jól felmutat!). A filmi beszédmód valóság-tartalmain túl pedig ott van az egész értelmezési tartomány, amely a filmkészítő felől nézve pusztán lehetőség, de nem egykönnyen (és főleg nem egyetlen műalkotás által) befolyásolható - sokszor egész korszakok, stabilizálódott beszédmódok és megszokott jelentés-tartományok kitartó használata, „bevésődése” nyomán lesz csupán töredék esély arra, hogy a filmi beszédmód megértésre talál, s nem kap valamely hamis narratívában félreérthető terheket, ráakódásokat (mint erről Bancsik György dolgozata is vall e kiadványban).

Az antropológiai filmkészítés ehhez képest még két (vagy több?) árnyalattal kimódoltabb szinten helyezkedik el. Néhány példát az alábbiakban ismertetek, de lényegileg a filmkép, a valóságélmény, a filmvalóság belsőleg tagolt menete, a filmzene tartalma, a tudományos igényű megismerésmód és még efölött az antropológiai tematika adja azt a „szofisztikált-ságot”, amely antropológiai filmmé teheti (feltételes mód!) az ilyen céllal készült, ilyen diskurzusban érdekelt, ilyen nézői igényre bázírozó filmalkotásokat. Nem lehet itt még teljes a kép minderről - alighanem egy kialakuló műfaj kezdeteinél tartunk, még akkor is, ha előképek, példák, minták vannak már vagy száz éve, bőven és kellő árnyaltsággal elemezhetően. Vagyis: nincs „az” antropológiai film, ez nem etalon, hanem stílus és vállalás, közlés mód és megismerési irány, tudásminőség és kommunikatív gesztus inkább, semmint „akadémikus” stílusréteg.

Mindennek árnyaltabb belátásához néhány alapkérdés tisztázásával szeretnék hozzájárulni - s azt remélem, hogy a mellékelt írások, hallgatói dolgozatok (pl. Pál Dávid, Szabó Barnabás vagy Ángyán Katalin írásai), hozzászólás- és elemzésértékű példák azt is illusztrálják majd, mennyire sok árnyalatú mindez, milyen sokféle megközelítés esélye kínálkozik, s miféle széles horizontja van immár az antropológiai „valóságfilmzésnek”. A viták nem értek még véget, sőt, ha az antropológiai tudományosság nem veszít érvényességéből önkéntesen, akkor nemhogy folytatódnak, hanem lezáratlanok is maradnak majd. Ez azonban még nem ok arra, hogy ne törekedjünk tisztázni néhány alapkérdést már akkor, amikor e látásmód még az oktathatóság, s nem a túlbeszéltség szintjén van.



## Filmbeszéd és antropológiai szövegértés<sup>3</sup>

### Közlésmódok és képfunkciók a vizualitás históriájában

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 „indian próféta”-vá váló 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, szituációsort 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) „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, szándékközzvetítés központi szerepet kap.

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

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 beszédmódok hagyományainak ismeretében.

<sup>2</sup> A.Gergely András (1952) az MTA PTI munkatársa, az ELTE TáTK oktatója, sorozatszerkesztő.

<sup>3</sup> A tanulmány elsőként a Dialéktus filmfesztivál filmkatalógusában jelent meg 2002-ben. Kiadta a Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány. Szerkesztette Füredi Zoltán - Gergely István - Komlósi Orsolya, Budapest, 127-143.

Az európai közléstörténetben, közelebről 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) szándékoltan ütközött már az áhítatkeltéssel, szakított az ájtatossággal. A 18. századi képi mondanivalók, képtartalmak már a (gyakran pusztán ornamentális) dekorációt és a devóciót ötvözik. A vizuális adathordozók (a képek) a kommunikáció eszközeként (és fogyasztóinak „táplálékaként”) kikerülnek a művészettörténet érdeklődéséből, mondanivalójuk elemzését előszeretettel vállalja át a vizuális antropológia (Németh Lajos 1992: 156-164).

### **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 videofelvételek, nyaralási naplók beszédmódjának 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 Gulágot 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 (a mellé-, a rá- és a 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 értése, 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-egészésként” 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, valóságága; 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 légyen 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.

### **Az antropológiai film, mint beszédmód**

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 beszédmód, gyakorta 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.

Clifford Geertz írja: „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” (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 vagy filminterpretáció ugyanis 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. Ráadásul 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 kereshető pl. az etnikai identitás egy helyi lakosság önértelmezési, önmeghatározási felfogásmódjában, de ahol több kultúra kölcsönhatása van jelen (s hol nem!?), ott nem mindegyik mutatkozik meg, nem egyformán feltárható, s nem kevés okkal részben rejtőzködők is ezek az identitások.

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 desifrározó szakemberek), megállapítjuk társadalmi alapjukat és horderejü-

ket (Geertz 1994:176-177), majd (vagyis eközben) képileg is „leképezzük”, beszédeseménnyé tesszük mindazt, amit mondani próbálunk róla.

### **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 víziló-vadászatot 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 „szólt meg” és mozgott újra, ami nem az „ősök szellemét idézte” számukra kellemes emlékként - miként a kutatók vélték -, hanem képtelen valóságként, vagy a riasztó képzelet túlvilágaként 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 rendszerhatárokat áttallépő beszédmódjával, a múltban rögzített és a jelenben (vagy a jövőben is) újramegjeleníthető valóságképpel. Pedig a filmművészet történetének talán egyik legnyilvánvalóbb közhaszna éppen ez: eszköz a mulandóság ellen, válasz az ember halandóságára, s elutasítása az elmúlásnak...

Ha visszaemlékezünk az első nyilvános filmvetítésekről (Lumière-fivérek: „*A vonat érkezése*”) iszkolva távozó nézők száz évvel ezelőtti riadalmának okaira, a legkevésbé sem csodálkozunk azon, ha mai kommunikációs eszközeink lehetővé teszik vagy előidézik 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, mineműségét 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.

Az időfogalom az egyes gondolkodási struktúrákban igencsak eltérő, korántsem egynemű képet alkot. A fizikában az idő fő tulajdonsága a *mérhetőség*, a történelemben a *tartamban* konkretizálódik, a „múlás” élménye tölti ki a közösségi létminőségben mérhető változásokat és annak élményét (Picht 1990:70). Az irodalomban a fikció jelképisége (pl. sci-fi, időarányos leírás, stb.), a *cselekmény* kerete-foglalata, a mítosz tere, az emlékezet mankója az idő. 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. A vallásban például a *szakralitás* hordozója is az idő, a múltban létezőre, a legitimitását ősiségéből formálóra helyeződik a hangsúly, keletkezés- és megmaradás-történetek lesznek a szentségek alapjai, értelmezési keretei, beavatási feltételei; a kultúrában a *temporalitás*, a beszéd/írás/gesztus kifejezésére, az esztétikában az ikonitás, a képekbe fogalmazott valóság esemény-ritmusának, az ikonikus leírás (lekövetés) léptékének fogható fel. A filmi ábrázolásban az idő, illetve 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 kisegítő) eszközzel, amely időarányos támasztékát adja a cselekvés filmi tartalmának. Az antropológiában pedig a legfelszínebben is olyan fogalmak írják körül az idő jelenségét, amelyek nem az írott kultúra időségét 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 diffúziók, az adaptációk kapnak. Ide tartozik a közös-

ségátélés 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, egyszerűen 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 ehoh a lineáris karakterét, amott a ciklikusat, megint másutt a körkörös 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. E felfogásban a történeti megismerés célja nem a múlt feltárása és történetek elbeszélése, hanem az örök elvek útmutatásából következő tennivalók tanítása (Fekete 1993:31).

Kutatói élménybeszámoló, empirikus tapasztalat, belülről átélt kulturális minőségek rendszere, kívülállóként áttekintett struktúrák működés módja - ezek kínálkoznak a szemlélődő ember számára, aki tárgyat 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. S aki betéved ebbe a tudástartományba, jó eséllyel hihetetlenül eszköztelennek érzi magát. Ha nincs kellő kontrollja, akkor már kérdezni is tud úgy, hogy a válasz adott legyen. Majd, hogy ne vádolhassák tudománytalan elfogultsággal, „etnocentrizmussal”, előveszi a jegyzetömb 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 diskurzuselem 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 Flaherty *Nanook, az eszkimójában*; a funkcionális (pl. „prófétai”) idő *Dziga Vertov* kamerája előtt, a „szakrális” idő a *Rubljov*, a *Stalker* filmszövetében, a „profán” idő Godard *Kifulladásig*ében vagy a *Week-end*ben; a „rejtekező” idő Zanussi *Védőszínek*ében, vagy a prolongált „kortárs” idő a brazil, német és magyar televíziós *szappanoperák*ban, s a „ciklikus” idő Galla Ágnes *Velencei Karnevál*ában, Füredi Zoltán *Busó*-filmjében -, hogy klasszikusnál klasszikusabb időtechnikákat alkalmazó képvarázslók (Jancsó, Huszárik, Bergman, Fellini) életművét már ne is említsem.

Közhely persze, hogy a film a legszimplábban értelmezve is megállított valóság, folyékony idő. Pusztán azért hivatkozom itt a megközelítésmódoknak erre az „objektívált” változatára, mert a film az antropológiai terepmunka-eszközök közé is korszakosan beépült, s nem véletlenül csábítja azokat, akik a „sűrű leírás” módszerét és szemléletmódját mint antropológiai „metodológiát” követik, mintegy képiróként. 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 felcicomázott 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.

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” rövidegű, képi „apróhír”-jellegű tudósításokkal, jellegzetesen elválík a játékfilmes meseszöveg a dokumentumfilmes időkezeléstől, a visszaemlékező illusztráció a párhuzamos történetektől, a filmidőben kitartott, megnyújtott, lelassított mozgásig bezárólag számos időkezelési, időfelhasználási nyelv terjedt el. Ezek a mondanivaló súlyát, a történetek tempóját, az eseményszöveg sűrűségét vagy lazaságát hivatottak szolgálni, s még minderre 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, mikoron lőtt, hajdanvolt stb.) használata még szinte lehetséges a képi beszédmodban 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 szüntelen 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 egyenesen arányosan többet megérteni abból, amivé teljességgel úgysem lehet.

### **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. A film-beszédmodban 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 filmkészítő, a szereplő és a befogadó nézőpontját. Nincs valódi okunk feltételezni, hogy a filmi szereplők a kutató „objektivitását” ismernék, vállalnák 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 irányítónak olyan önkontroll által befolyásoltan működnie, 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 formákba és műhelyekbe tömörült filmes szakemberek által készített antropológiai filmek egy másik iparág, egy másik piac, sőt egy másik kommunikációs sémarendszer részeivé váltak. Nevezetesen a narratív-szimbolikus kifejezési, művészi nyelvek, s köztük a filmnyelv saját fejlődéstörténete is másfajta beszédmodot vállaltak, mint a korábban ismert minták. Mit és miképpen?

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 kifejezőstár esetén, amelynek „olvasási” mintái ugyancsak erősen kultúrafüggők, s ezért közlési, formálási mintái is szükségképpen azok. Említettem már a bennszülöttek idejének, időérzékelésének és a filmi időhossznak problémáját, a lassú életmenetű kultúrák szabott időhatáru 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 nyelvvezete 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 éppígy a szereplő közlendőjéhez tartoznak, mint a film készítőjéhez és a befogadóéhoz. Az 1960-as években számos kísérlet indult így: adjunk a kezükbe kamerát, s mondják el ők maguk, hogyan látják magukat...! A kérdés és feladat háttérében ott maradt nemcsak a mi kifejező-eszközaink 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 más feltétel. Worth és Adair kísérlete 1966-ban kezdődött azzal a kérdéssel: lehetséges-e technikailag egyszerűbb életvitelhez szokott embereket megtanítani olyan filmek készítésére, amelyek saját kultúrájukat ábrázolják. A kérdés a Chomsky-féle generatív grammatika alapján annak tapasztalásáig vezetett, hogy 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 halmaza sajátosan társadalmi és nyelvi környezet 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 beszédszabályok 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. Ők pedig a befolyásolás nélküli téma- és szereplőválasztást, a kép-események szervezését megoldották egyhamar, de azt, hogy pl. a jelenet egy másodperc lesz vagy húsz, már egyáltalán nem a „fehér ember” érzékenységehez szabott szemantikai léptéknek megfelelően gondolták el. A javasolt terepen Adair húsz évvel korábban már készített egy filmet, így a későbbi összehasonlítás is lehetségesnek tűnt. Ehhez azonban arra is szükség volt, hogy a filmezés mint jelenlét kérdéséről elmerengjenek. A Pine Springs-i közösségben megismert egyik ember, akit a navajo filmesek 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 (az azonnali képi eredmény megszemlélhetősége) motiválta az indiánokat. A kamerákkal gyakorlatképp elkészített folyamatos felvételek révén kiderült - amikor épp eseményeket rögzítettek -, hogy minden jelenség teljes időértékű leírása, követése nem okvetlenül szükséges (pl. egy komponált leíró képsoron a tűzoltóautó elhagyja a laktanyát, másik snitten utcákon át robog, a harmadikon eloltják a tüzet, stb.), vagyis az „időugrás”, illetve 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 plán, nagytotál, hosszú beállítás, stb.) más és más jelentést, más szemantikai tartalmat mutat. 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 fölvéve elmulasztotta a kicsinység és nagyság ábrázolási és ikonikus minőségi tartalmának hangsúlyozását. Rájöttek, hogy ha egy darabot mutatnak egy fából, egy lóból vagy emberből, szöttekből vagy ezüstműves technikából, azzal megközelítően az egészre is utalhatnak, nem kell annak minden egyes részét végigkövetni. Rájöttek, hogy ha például „nem az elején kezdik”, ha nem csinálnak előzetesen gondolati vázlatot, interjút, képi jegyzeteket, akkor a végeredményt, a vágás utáni filmbeszédet sokkal több szóval kell körülírniok, 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 járassal-menéssel ábrázolták, ami „fölösleges 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 azokban ugyancsak rengeteg idő telik el a „menéssel”, „tovahaladással”. A mi filmjeinkben, az európai vagy amerikai „filmbeszédben” a járkálás mintegy „híd” két esemény között, esetleg az izgalom, a kilátástalanság vagy reménytelenség jelzőeszköze. A navajók ebből a szempontból nézve inkább „utánozzák” az életet, előttük Adair filmje csupa arcközei, szereplő-közei premier plánnal volt tele - számára ez a megoldás sokkal inkább „hozta” az élet tartalmát. A navajók filmjeiben félig fotózott fejek, vagy „levágott” fejek, kamerába néző vagy szembefordult arcok, mókázások, belenevetések fordulnak elő - vajon miért? Nos, az ő kultúrájukban a félrenézés a gyakoribb, a szemtől szembe kontaktusértésnek vagy kihívásnak számít, magánéleti értékrendet sért, ezért a „féligkomponált ember” is 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 tudatos költői eljárásként érvényesült volna a tudott, ismert közlésszabályok szándékos megszegése, olyan nyelvtani „hiba”, amely kiemeli a történés 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). 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 mindazokban a filmekben is, amelyeket egy töről, 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.

### **Elbeszélés és mellébeszélés a vizuális közlésmódban**

A navajó filmesek példája egy kísérlet a sok közül. Más kultúrák képviselői bizonyosan más képi kódokat, más tempót, más sugallt tartalmat közölnének a kezükbe adott kamerák és a vágóasztal szerkesztési 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 képkalkulációban a látás tudása, az „olvasó”, a képek, képsorok értelmezője mint egy képzelte 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 beszédmódokban. 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 módjában 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 pusztai „leírásban” is kitölti számukra a cél vagy a feladategység ismerete, s ezt a képkomponálásban is kifejezik), meghökkentőnek tűnhet a másik kultúrában olvasói gyakorlattal bíró néző számára. A mozgásos követés szakaszossága nem zavarja az indián filmet, mert saját kultúrájának mozgási determinizmusai ugyanilyen időszakosak,

töredezetek; 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 van jelen. A *történetszerűség* az értelemalkotásnak és az interpretációknak különböző síkjain alkotja a vizuális szöveg elemi egységét; vagyis a történetben mindennemű elakadás, botlás, „dadogás” szembeszökően 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, ahogyan 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: Füredi Zoltán mongol „üzenetfilmje” újra és újra elkezd a Nagynak 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 felkelő-lemenő nap fényeit, a magvakat törő asszony morzsoló-eszközének mozgását, a tehének 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. A rendező számára 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 időfolyamata jellemző -, a belső időrend eseménytelen vagy sűrű átélése jellemző. A megnevezett (jelennek vagy jövőnek titulált) események a tényleges múltat egy idő-viszonylagosság 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 tolakodó változás-megjelenítés, amely mintha nem tételezné a folytonosságot, hanem megszakítaná. A lineáris idő - éppúgy, mint az evolúciós változás fogalmi, és sokszor vizualizált képze - az európai típusú kultúrákban hódított, az újkortól kezdve befolyásolta az emberek látásmódját és idő-múlási érzékenységét, azonban az ilyesfajta civilizációs határpontokat át nem élő nuer pásztortársadalomban a lét élményének körkörösége, visszatérő volta, ciklikussága a lételfogás bevett 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) valamifajta „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 rejtekező 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, „hracsolása”, hamiskodása.

### 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 a textualitás) az interdiszciplináris terek egyike; leegyszerűsített „szótári” megfogalmazásban egy képi beszéd leíró, ha felmér, áttekint, követ, cselekvést kísér figyelemmel, időbeli jelenség szemlélésére ad módot, vagy ha szöveges műalkotás „megértő” észlelését tekintve mintának strukturálisan mutatja be valamely időegység (nem pusztán kronologikus) tartalmát, illetve ha szemiotikai eszközökkel járul hozzá egy helyzet bemutatásához. A képi és a nyelvi narráció közös strukturális elemei: a szűzsé, 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 dimenzióit; tehát az allegorikus tartalom elemeit, folyamatait ragadja meg. 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 konkréttá 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, kiterjesztő eszközével is (kiterjesztés, bővítés, halmozás, epizodikusság formálóeszközével pontosíthatja a kívánt jelentést), építhet a felidézésre, az együtthatásokra, az emlékezésre, a megtörsésre, 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 kiterjesztése, az üzenet teljes értékű tartalmának értelmezése a néző feladata lehet. A filmkészítő legfőbb vállalása, kötelezettsége, a továbbadni szánt üzenet közvetítési módja; sőt, a megnevezés joga is az övé. Felelőssége ezzel arányosan növekszik, s lesz magának a filmes beszédmódnak, szövegszövésnek, tartalom-közlésnek megformálási eszköze. Amely ha antropológus szemléletű, látványos eredménye lehet az antropológiai film.

A kutató - mint olyan alkotó, aki a megnevezés jogára vágyik - módját kell lelje a mássá válásnak, és ezáltal a megérteni vágyott kultúra beépített kódjainak megfejtőjéhez, értelmezőjéhez kell (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:

nevezhetjük ezt a tudás múltjának is, amelyet a beszéd valamilyen módon aktualizál (Bahtyin 1986:512). Az antropológus teremtménye 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 hordozók, így az univerzalitás homogén idejéből a helyi kutatás heterogenitásába „átlépni” már önmagában is időutazás, a kutatói élettérből a „terepre” átkerülni éppúgy idői mozgás, mint a kutatandó társadalom közös időkategóriáiba bekéredzkedni (Munn 1992:93-95).

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 már vehették a bátorságot, hogy a kiemelés, az egyedi kezelésmód specifikus eseteiről, a másságok közt a rítusok és beteljesülések rendszereiről hozzanak hírt, s érzékelték, 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 haladáselv 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. Eme küzdesnek, s a küzdelmek lenyomatainak, tűnékeny formáinak, nyomasztó hatásainak lekövetője a film. A film, amely konzerválva az időt, az „egykor volt” bizonyossága révén öleli át a megismerés tényeit és a megnevezés (fon)émikus eseményeit. Belülről képes látni, bennszülötté válva, ha épp arra van szükség, s kívülről is, midőn madárperspektívából írja le a történő történelem helyi kereteit, formáit, tereptárgyait. Az idő, amely pusztán formává foszlik a hétköznapi életben, *lényegivé* válik a kamera előtt: átélés és átérzés kifejező eszközévé, elbeszélés és meggyőzés befolyásoló fegyverévé. Az időiség, mint a dokumentáris elbeszélésmódok időarányosan leíró (dokumentatív) felszíne, s az átélt idő, a perszónálissá vált időtartam dokumentarista felfogásmódjának kísérő eleme olyan narratívát konstruál, amely a sűrű vagy ritka leírásnál a szerzői szándékot is hordozza. Egy kamera látószöge, egy optikai lencse használata vagy nélkülözése, egy elmosódó perspektíva vagy egy idői ritmust követni képes ráhangoltság egyaránt a megismerés és a meggyőzés módja. Lehet vitatni, mennyire teljes ez a képi leíró szándék, lehet fölszabdalni az időhosszban mérhető elbeszélést, lehet kiemelni a képekkel, hangokkal, látószöggel és vágás-ritmussal - az eredmény nemcsak a nézőnek szól. Hanem talán a mindenkori érdekeltnek, a bennszülöttnak, utódainak és emlékezetfosztott utókorának is. Persze szól a befogadónak, az üzenet vevőjének, értőjének is egyúttal, aki viszont korántsem bizonyos, hogy a kortárs film- vagy tévéző, a tudomány embere vagy a képes beszédmódok más nyelveinek értője. Az antropológiai film - aligha hinném, hogy originális felfedezést teszek itt - elsősorban morális tett, annak minden relativizálhatóságával, értéktelítettségével, vélt vagy valódi tartalmával együtt. Morális tett az időben, miként a művészetek többsége, mint a filmes közlésmódok java része, mint a kultúra építőinek és fenntartóinak, átértelmezőinek vagy dekonstruálóinak felelős cselekedete általában. Egyúttal emberi, alkotói jelenlét az időben.

## Felhasznált irodalom

- Assmann, Jan 1999. *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz.
- Atkinson, Paul 1999. A narratíva és a társadalmi cselekvés reprezentációja. In Thomka Beáta - N.Kovács Tímea (szerk.) *Narratívák* 3:121-194.
- Bacsó Béla (szerk.) 1993 *Kép - Képiség*. Budapest, T-Twins, Athenaeum, 4:112-140.
- Bahtyin, Mihail 1982. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Gondolat, Budapest.
- Bergmann, Werner 1990. Az idő a szociológiában. In Gellériné Lázár Márta (szerk.) *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok*. Akadémiai, Budapest, 117-174.
- Boglár Lajos 2000 Indián kultúrák időfogalma. *Kultúra és Közösség*, 4:7-10.
- Borges, Jorge Luis 1987. *Az idő újabb cáfolata*. Budapest, Gondolat.
- Bourdieu, Pierre 1990. *Gazdasági gyakorlat és idő*. Az algériai parasztok időkezelési attitűdjei. In Gellériné i.m. 48-59.
- Braudel, Fernand 1979. *Le temps du monde*. Paris, Armand Colin, 11-70. Magyarul: *Világtörténet*, 1980/1. 3-68.
- Bruner, Edward M. 1999. Az etnográfia mint narratíva. In Thomka Beáta - N.Kovács Tímea (szerk.) *Narratívák* 3:181-196.
- Clifford, James 1999. Az etnográfiai allegóriáról. In Thomka Beáta - N.Kovács Tímea (szerk.) *Narratívák* 3:151-179.
- Szilágyi Gábor (szerk.) 1983. *Cohen-Séat és a filmológia*. Tanulmányok. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 383.
- Eliade, Mircea 1998. *Az örök visszatérés mítosza*. Budapest, Európa, 81-137.
- „Etnofilm”. 1996. Tematikus összeállítás, *Filmvilág* 7.
- Evans-Pritchard, Edward Evan 1940. *The Nuer*. Oxford, Clarendon Press.
- Faragó Tamás 1999. *Tér és idő - család és történelem*. Társadalomtörténeti tanulmányok (1976-1992). Miskolc, Bótor.
- Fekete László 1993. Idő, átalakulás és történelem. *Filozófiai Figyelő*, 14:5-46.
- Geertz, Clifford 1994. Elmosódott műfajok. In *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Századvég-Osiris: 68-85.
- Gell, Alfred 1992. *The anthropology: cultural constructions of temporal maps and images*. Oxford, Berg.
- Gellériné Lázár Márta (szerk.) 1990. *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok*. Budapest, Akadémiai.
- A.Gergely András 1996. *Közelítések az etnofilmhez. Retusált ősiség, rendezett hitelesség, etnikai valóság*. MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek, No. 15. Budapest.
- Grierson, John 1964. *Dokumentumfilm és valóság*. Magyar Filmtudományi Intézet, Bp.:297.
- Hall, Edward T. 1983. *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. Garden City, Anchor Press.
- Herzum Péter 1981. A látható anyanyelv. *Filmkultúra*, 6: 87-95.
- 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. Budapest, Akadémiai: 9-10.
- Imdahl, Max 1993. *Gondolatok a kép identitásáról*. In Bacsó B. i.m. 12-140.
- Kunt Ernő 1987. *Az utolsó átváltozás. A magyar parasztság halálképe*. Budapest, Gondolat: 43-83; 181-235.
- Kunt Ernő 1987. Vizuális folklór - vizuális antropológia. In *Népi kultúra - Népi társadalom*. Budapest, Akadémiai, MTA Néprajzi Kutató Csoport, 70-73.
- Leach, Edmund R. 1983. Két tanulmány az idő szimbolikus ábrázolásáról. In Hoppál Mihály - Niedermüller Péter (szerk.) *Jelképek - kommunikáció - társadalmi gyakorlat*. Budapest, TK, 137-155.
- Madeirai dokumentumok. 1983. *Filmvilág*, 12: 42-43.
- Maffesoli, Michel 1992. „Le rythme social”. In *La transfiguration du politique. La tribalisation du monde*. Paris, Grasset, 179-202.
- Merleau-Ponty, Maurice 1993. *A látható és a láthatatlan*. In Bacsó Béla i.m., 27-42.
- Mészáros András 2000. Az idő problémája. In Nyíri Kristóf (szerk.) *Filozófia az ezredfordulón*. Budapest, Áron, 127-134.
- Munn, Nancy D. 1992. The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay. In *Annual Review of Anthropology*, No. 21., 93-123.
- Németh Lajos 1992. *Törvény és kétély*. Budapest, Gondolat, 156-164.
- Picht, Georg 1999. A történelem tapasztalata. *Világosság*, 1:70-73.
- Rouch, Jean 1968. A néprajzi film. In Szilágyi Gábor szerk. *A népszerű-tudományos film*. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 207-263.
- Szabó Gábor 1999. Idő és igazság a logikában. *Világosság*, 1:66-69.
- Thomka Beáta 1998. Képi időszerkezetek. In Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest, Kijárat, 7-17.
- Turner, Victor W. 1997. Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai. In Bohannan, Paul - Glazer, Mark szerk. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Budapest, Panem, 675-711.
- Virilio, Paul - Lotringer, Sylvère 1993. *Tiszta háború*. Budapest, Balassi.
- Voigt Vilmos 1975. Az etnuszemiotikáról. *Magyar Tudomány*, 11: 677-681.
- Voigt Vilmos 1987. Etnikus film és etnográfiai film. In *Modern magyar folklórisztikai tanulmányok. Folklór és etnográfia sorozat*, 34. sz., KLTE Debrecen, 125-138, 177.
- Worth, S. - Adair, J. 1970. Navajo Filmmakers. *American Anthropologist*, 1. sz., 9-34. Magyarul: Navajo filmesek. In Horányi Özséb (szerk.) 1977. *Montázs*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 271-324.

## A „valóság” megragadása és a „hiteles ábrázolás” kérdése az antropológiai filmekben

Írásom elsősorban az antropológiai film és a valóság ábrázolás, a hitelesség kérdéseit próbálja körüljárni.

Antropológiai filmeket azóta készítenek, amióta a 19. századi ipari társadalom technikai vívmányai lehetővé tették a más társadalmakkal való összetalálkozás vizuális feljegyzését. Az etnográfiai film a kezdetektől magán viselte annak az elvárásnak a terhét, hogy felfedjen valamit a primitív kultúrákból - és végső soron minden kultúrából -, amit másképp nem lehet megragadni. A néprajzi filmet rendszerint úgy határozzák meg, mint amely felfedi a kulturális minták képződését. Ebből a meghatározásból az következik, hogy minden film néprajzi tartalma, a formája, vagy mindkettő alapján.

Az etnográfiai film legizgalmasabb lehetősége, hogy képessé tesz sok olyan embert, akik másképp képtelenek lennének erre, hogy új, gazdagabb formában lássák az emberi viselkedésminták sorát. A néprajzi film alapvető funkcióját mégis, máig ható érvényességgel legelső művelője állapította meg. A film „örökre megőrzi az összes emberi viselkedésformát arra a célra, hogy tanulmányozhassuk. Ebben az értelemben az etnográfiai film legfőbb ismérve, hogy archivál, megőrökít. A másik kultúrát eredeti formájában teszi számunkra elérhetővé. Ez a nézet megfelel az antropológia empirista nézőpontjának, amely úgy képzelte el az ideális etnográfát, mint a táj fölé elhelyezett filmkamerát, amely mindent semlegesen, a saját maga objektivitásában rögzít” (N. Kovács 1999: 484).

Ezzel szemben a képi elbeszélés szükségképpen „költői” is, poétikusan formált, a filmelbeszélés szekvenciái így a fantázia és az empirikus megjelenítés együtteseként adottak számunkra. Az antropológiai film 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. Gergely 2002: 127).

A film tehát egyfajta *szöveg*, amely a kultúrának, mint szövegnek egyfajta értelmezéseként fogható fel (Bruner 1999: 181). Ebben az értelemben az antropológiai film és az etnográfiai beszámoló azonos jellemzőkkel bír. Az antropológiai film készítése során is azt a feladatot végzi az alkotó, amely Geertz klasszikus megfogalmazásában minden antropológiai tevékenység alapja. „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 2001: 177). Minden antropológiai film egy másik kultúra szövegének sajátos olvasata. S ilyen értelemben jogos elvárásként fogalmazódhat meg a bemutatás hitelességét firtató kérdés.

---

<sup>4</sup> Horváth Réka (1975) a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékén végzett, kiadói olvasószerkesztő.

Az antropológus a terepen az esetek nagy részében nem alkalmazhatja az etnográfiai nagytotált, mert a felvételek során számos olyan helyzetbe kerülhet, amely nem ad lehetőséget a kamera látószögének nyitására. Olyan probléma merül itt fel, amely nem csak az antropológiai filmre, hanem a dokumentumfilmek nagy részére jellemző. Ez pedig a *rész és egész* problematikája. A kamera szeme nem láthatja az *egészet*, hanem csak annak *részleteit*. Az objektív által kimetszett képnek meg kell mutatnia, le kell képeznie a *valóságot*. Ez a leképzett valóság sosem fogja teljesen hiánytalanul bemutatni az adott életvilágot. A cél nem is az, hogy hiánytalanul, eredeti formájában át legyen adva a nézőnek, hanem filmes eszközök alkalmazásával az *igazságot* kell közvetítenie. Ahhoz, hogy ez működjön, a készítőnek tisztában kell lennie a film formanyelvének használatával. Egy szigorúan tudományos filmet sem lehet összeállítani művészi megfontolások, és művészi kifejezőeszközök tudatos használata nélkül. Azon túl, hogy ezeknek meghatározó szerepe van a *valóság igazságként* való leképezésében, a filmmel szemben támasztott esztétikai követelmények kielégítése során is kardinális jelentőségűek.

Felmerül a kérdés, hogy milyen különbségek vannak a dokumentumfilm és az antropológiai film között. Nagy általánosságban akkor beszélünk dokumentumfilmről, mikor a valóságot rögzíti a kamera. A fentiek alapján kijelenthető, hogy ez az esetek nagyon kis százalékában jön létre. A dokumentumfilm szereplőit nem irányítja senki, ideális esetben a film forgatása során a kamera jelenléte nem hat zavaróan, nem befolyásolja a rögzített szituációt. Az antropológiai film a dokumentumfilm egy speciális változata. Goldschmitt meghatározása szerint az antropológiai film megkísérli egyik kultúra szokásait, viselkedését, kulturális elemeit közvetíteni egy másik kultúra számára. Úgy közvetít, mintha a rögzített történet létrejönne a kamera jelenléte nélkül is.

A filmes dokumentálás kezdetét, többek között Lumière-ék filmjei, vagy inkább felvételei jelentették. Ezek a felvételek voltak azok, amelyek alapját képezték a dokumentumfilmnek. Az első dokumentumfilmnek Robert J. Flaherty: *Nanuk az eszkimó* (1921) című alkotása tekinthető, mely megtörtént eseményekről, valóságos személyekről, tényszerűen, pontosan tudósít. Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* című filmje 1929-ben, a korabeli szovjet-orosz mindennapokról ad képet. Vertov ezt megelőzően, 1922-ben kezdett a híradófilmek számára improvizált életképeket forgatni. Szintén 1929-ben, Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* című filmje, a világvárossá váló német fővárosról szól. Ezek a filmek, szándékuk szerint objektíven rekonstruáltak egy-egy eseményt, s mindenképpen hiteles dokumentumot akartak létrehozni (Zalán 1998: 115).

Szilágyi Gábor a dokumentumfilm átalakulásáról írva a legelső dokumentum meghatározást Griersonnak tulajdonítja, aki szerint az nem más, mint a filmkészítőt körülvevő társadalmi valóság alkotó jellegű feldolgozása, ezt Grierson 1926-ban fogalmazta meg (Szilágyi 1998: 478). A valóság és az ábrázolás (reprezentáció) problematikájának a nézői azonosulást firtató részénél Jean-Louis Baudryt idézi Szilágyi, aki - többek között - a lacani pszichoanalízist használja fel a film működési mechanizmusának leírására. Mint azt Baudry írja: „A film azért keltheti a valóság benyomását, mert reprodukálja (újraterteti) azokat az érzékelhető tényezőket, amelyek az Én-ből kiváltják a - Lacan által elemzett - tükör-érzetet” (Szilágyi 1998: 238).

A társadalmi valóság mibenléte az antropológia számára maga is kutatási feladat, hiszen a kultúrák valósága csakúgy, mint a szimbolikus formában megtestesülő jelentések, a kutató számára nem eleve ismertek. Itt természetesen az idegen kultúrákról van szó. Amennyiben a dokumentumfilm készítését, az előmunkálatokkal kezdve a film bemutatásáig egyfajta megértésre és megismerésre törekvő - az antropológiához hasonló - erőfeszítésnek tekintjük, akkor a filmkészítést hasonlíthatjuk a kutatás folyamatához.



A kutatás eredménye ebben az esetben maga a filmalkotás. Alkotás, hiszen személyes döntések és tevékenység eredményéről van szó. Nemeskürty szerint a művészet ismérve a beavatkozás, ilyen értelemben a dokumentumfilm művészetnek tartja (Durst-Kovács-Pörös 1982: 216). Sára Sándor sem tartja szerencsésnek a művészi és a tényfeltáró film éles megkülönböztetését. „A dokumentum és az esztétikum szétválása vagy akár szembeállítás véleményem szerint elég nagy baj” (Durst-Kovács-Pörös 1982: 26).

A filmre vonatkozó igazság vizsgálata esetén elmondható, hogy a valóság az illúzió, a másolat felfogás között sok megközelítés ismert a filmelméletben. Casetti az 1945 és 1990 közötti filmelméleteket vizsgálva, három fő paradigmát különít el. Az első az *ontologikus paradigma*, ezt leginkább Bazinhez köti, ez a filmkritikusok értelmezői pozíciója. A második az ún. *módszer-centrikus paradigma*, ennek előzményeként Cohen-Séatot tartja számon a filmológia felvázolásával, fő képviselőjeként pedig Metz-et nevezi meg. A középpontban a módszer áll, a *tudományosság*, Metz olyan kategóriáival, mint a nyelvészet, tényleges és ideális tárgy, textus, üzenet, szabályrendszer, szinguláris rendszer (Casetti 1998: 136). A harmadik nagy paradigma a *horizontelméletek*, melyeket a személyesség, az értelmezői hermeneutikai nyitottság, és a konkrét filmekre való rákérdezés jellemez (Casetti 1998: 168).

Fontosnak vélem leszögezni, hogy a filmet, mint konstruált valóságot, mint realitást kell megközelítenünk, csakúgy, mint egy szöveget, esetünkben antropológiai szöveget, etnográfát. Az etnográfia valóságot közvetít, de ez nem független az antropológustól, annak személyiségétől, meggyőződésétől, mint ahogy a dokumentumfilm sem független az alkotótól, az előfeltevésétől, nézőpontoktól, személyes elfogultságoktól. „Márpedig szenvtelenül nem lehet dolgozni” - mondta Sára Sándor (Durst-Kovács-Pörös 1982:28).

Szilágyi Gábor a dokumentumfilm kapcsán beszél a montázs szerepéről. Nem pusztán leképezésről van szó, a film: „átrendezett, értelmezett valóságábrázolás” (Szilágyi 1998: 507). Éppen ezt az átrendezett, sűrített, koncentrált valóságot adja a hiteles dokumentumfilm. A hitelesség szubjektív ítélet. Leach is beszél erről, amikor az antropológiai leírásokkal foglalkozik (Leach 1996: 126), valamint Geertz is elemzi a hitelességet, az antropológust, mint szerzőt bemutató írásában (Geertz 2001: 399).

Edgar Morin, *Az igazság megmutatásának nehézségei* című munkájában megkülönbözteti a filmigazság legfőbb jellemvonásait, melyek szerinte a következők:

1. A felvevőgép termékeny jelenléte, ami abban áll, hogy a rendezők az utóbbit nem akarják sem a film tárgyától, sem a nézőtől elválasztani (The Connection), hanem egyenesen arra törekszenek, hogy a film tárgya és a felvevőgép ezáltal a néző között is közvetlen kapcsolatot teremtsen.
2. A filmre vitt anyag közvetlen megragadása. Ez a rögtönzés és a váratlan mozzanatok nagyfokú figyelembevételében, továbbá a különböző reakciók tudatos kiváltásában, esetleg az olyan események rekonstruálásában nyilvánul meg, amelyeket nem lehetett közvetlenül felvenni.
3. A dedramatizálás: nem valamilyen történetet akarnak elbeszélni, hanem az élet valamilyen jelenségének hűséges keresztmetszetét mutatják meg, függetlenül attól, hogy az drámai-e vagy sem.
4. A stúdió és a hozzákapcsolódó technikai eljárások, a mesterséges megvilágítás, a maszk, a beállított felvételek mellőzése.
5. A nem hivatásos színészek, a film minden szereplője saját életét alakítja.

A filmigazság legfőbb célkitűzését Morin abban látja, hogy az igazság és az objektivitás elérése egy aktív és szubjektív módszer segítségével valósítható meg. Tehát az objektivizmusnak az igazság nyílt, aktív keresése érdekében való elvetését, illetve az emberek és a dolgok külső-közvetlen látszatának egy mélyebb és árnyaltabb igazsággal való helyettesítését jelenti. „Az álarcok levetéséről”, az emberek életébe való közvetlen beavatkozásról, saját, mélyebb igazságunk felfedezéséről van szó. Ez az igazság azonban didaktikus, mert a szereplőket a felvevőgép nemcsak lefényképezi, hanem át is alakítja. Az objektivitás, azonban csak cél - az így nyert dokumentum viszont objektív lehet -, nem pedig eszköz. A cél tehát nem szentesíti az eszközt, mert a dokumentum becsületességét egyedül a rendező becsületessége biztosíthatja.

Az antropológiai film elsősorban hiteles kell hogy legyen. Ebben a lényeges kérdésben szoros kapcsolatban áll a dokumentumfilmekkel. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az antropológiai filmkészítés egyetlen elfogadott műfaja a dokumentumfilm. A dokumentumfilmmel kapcsolatban számos kérdés felmerül, a legfontosabbak: a filmkészítés módszereinek és a dokumentáció érvényességének kérdése.

A dokumentumfilm általában elfogadott, a köztudatba beleivódott, mindenki által ismert jelentéséből induljunk ki. A dokumentumfilmekkel szemben támasztott elvárások általában a következők: valóságű, elfogulatlan, eredeti, bemutató-leíró jellegű. Valóban, egy antropológiai és egy dokumentumfilmnek is minden változtatás, torzítás nélkül kellene a néző elé tárnia a tényeket. A legfontosabb kérdés ezzel kapcsolatban: lehetséges-e a valóságot bemutatni? Mert ha lehetséges, hogy egy film készítője teljesen objektív legyen és kizárólag a tényeket ismertesse, akkor a további kérdés az: hogyan? De ha nem lehetséges, csak az önmagán átszűrte, a saját igazságaival kevert dokumentáció, akkor megmarad-e a műfaj létjogosultsága? Ha pedig manipulált, akkor használhat-e bizonyos eszközöket arra, hogy célját elérje? Melyek lehetnek ezek az eszközök?

Timothy Asch, John Marshall és Peter Spier: *Az etnográfiai film-struktúra és funkció* című esszejükben az objektív rögzítést két alkategóriába sorolják, melyekben alapvetőnek tartják, hogy az objektív felvételek, általában követik az esemény, az akció struktúráját. Az egyik a leíró, a másik pedig az analitikus kategória.

A leíró film kezdetét 1898-ra datálják, amikor a kutatók fényképeket használtak, hogy a kultúrát rögzítsék és megőrizzék. A mozgókép felfedezése az antropológusokat is lázba hozta és egyre többen tértek haza a terepeikről filmfelvételekkel, amiket otthon megvágtak és mint házi mozikat mutattak be. A leíró film egyik iskolapéldájaként emlegetik Marvin Harris tanulmányát, amelyet bronxi munkásosztálybeli családokról készített. A lakásban és munkahelyeken elhelyezett kamerákkal - melyek irányíthatók voltak - figyelte a viselkedésüket, hogy aztán összehasonlíthassák a résztvevők által leírt viselkedési mintákkal.

Az analitikus film a leíró filmből fejlődött ki. A filmet gyakran kockáról kockára vizsgálják, hogy a mintákat elemezhesse. Klasszikus példaként említik Mead és Bateson kutatását, akik gyors egymásutánban vetített állóképekkel dolgoztak.

Az antropológiai film produktumai általában filmes szövegek. Ez azt jelenti, hogy a film valójában antropológiai írás. Akkor is, ha objektív, és akkor is, ha szubjektív. Egyfajta szerkesztési elvet lehet benne felfedezni, amely filmeket aztán az antropológiai kutatás során fel lehet használni. Peter Ian Crawford (a Nordic Anthropological film Association - NAFA - munkatársa) ezeket nyersanyagoknak nevezi, és hét kategóriára bontja: a tartalom, a forma, a szándék, a célzott közönség, valamint a módszerek különbségeitől függően.

1. Etnográfiai nyersanyag. A meg nem szerkesztett film-anyag, amely ebben a formájában csak kutatási célra használható később filmmé szerkeszthető.

2. Kutatói film. Olyan tudományos filmek, amelyek kutatási céllal, magasan kvalifikált akadémiai közönség számára készülnek.
3. Etnográfiai dokumentumfilmek. Releváns antropológiai témát dolgoznak fel, de már nem csak a szakemberek jelentik a célközönséget.
4. Etnográfiai televíziós dokumentumfilm. Olyan filmek, amelyek a televízió számára és nagyon gyakran a televízió által készülnek. Széles, nem specializált közönséghez kívánnak szólni.
5. Oktató, informáló, ismeretterjesztő filmek. Oktatási céllal, széleskörű közönségnek készülnek.
6. Nem-fikciós filmek, mint például zsurnalisztikai riportok, újsághírek, úti beszámolók stb. Manapság többnyire a televízió számára készülnek.
7. Fikciós filmek. Az antropológiai témák, játékfilm alapjául szolgálnak (Heltai 1998: 113).

A kategóriák határai elmosódhatnak, és bármelyik film ugyanúgy egyszerre több kategóriába is beilleszthető. Fontos kérdés a célközönség szerepe is. Az antropológiai filmek célközönsége terjedelmes és nagyon különböző embereket foglal magába. Készülhet egy film pusztán tudományos érdeklődésből a szűk tudományos körnek, s jóval szélesebb nézőközönségnek is. Bárkinek is készül az etnográfiai film, minden esetben egy másik (idegen) kultúra jelentés-összefüggéseit közvetíti képi elbeszélés formájában, a saját kultúrájában élő nézőnek. Az antropológiai film róluk szól nekünk. Emiatt az etnográfiai film a kulturális idegenség reprezentációjaként értelmezhető, s így nem pusztán episztemológiai, hanem morális kérdéseket is érint a hitelesség kérdése.

## Felhasznált irodalom

- Durst György - Kovács Sándor - Pörös Géza (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről*. 1982. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.
- Brigard, de Emil 1975. A néprajzi film története. In *Principles of Visual Anthropology* 13-43.
- Bruner, Edward M. 1999. Az etnográfia mint narratíva. In Thomka Beáta - N. Kovács Tímea (szerk.) *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest, Kijárat, 181-196.
- Casetti, Francesco 1998. *Filmelméletek 1945-1990*. Budapest, Osiris.
- Clifford, James 1999. Az etnográfiai allegóriáról. In Thomka Beáta - N. Kovács Tímea (szerk.) *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest, Kijárat, 151-179.
- Geertz, Clifford 2001. Jelen lenni: az antropológia és az írás helyszíne. In *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Századvég-Osiris, 397-415.
- Geertz, Clifford 2001. Elmosódott műfajok. In *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Századvég-Osiris, 268-285.
- A. Gergely András 2002. Filmbeszéd és antropológiai szövegértés. In Dialéktus Fesztivál *Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Budapest, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, 127-141.
- Heltai Gyöngyi 1998. Tendenciák a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban. *Tabula* 1 (1-2), 106-129.
- N. Kovács Tímea 1999. Kultúra - szöveg - reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány. *Helikon*, 4:484.

Leach, Edmund 1996. *Szociálanropológia*. Budapest, Osiris.

Szilágyi Gábor 1998. *Elemi KÉPTAN elemei. Az álló- és mozgófényekről*. Budapest, Magyar Filmintézet.

Zalán Vince 1998. Fejezetek a dokumentumfilm történetéből. In *Képkorszak*. Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és médiaismeret oktatásához. Budapest, Korona, 115-118.

## Elmélkedés a „qatsi” filmekről...

Magyarországon unikumnak számított Godfrey Reggio névével fémjelzett dokumentum-trilógia nyitó filmjének megtekintése, figyelembe véve a megjelenés korszakában dúló itthoni lehetőségeket, hiszen sok mozi - kevés, film jellemezte a nyolcvanas évek időszakát. Természetesen a mozisok akkor is a populáris igényeket igyekeztek kielégíteni, s emiatt a kevés nézőszámot vonzó filmek néhanapos vetítésein valódi rajongói csoportok alakultak. Ilyen volt abban az időben a *Koyaanisqatsi*, valamint (csak lehetett volna ilyen) a *Powaqqatsi*.<sup>6</sup> Az 1900-as évek elején, a némafilmek korszakában már jelentkezett egy dokumentarista irányzat, aminek lenyomatát megtalálhatjuk avantgárd rendezők filmjeiben. Az őket megelőző impresszionista alkotók műhelyeiből, olyan nagy sikerű filmek kerültek ki (például a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*), amelyek dokumentumszerű alapanyagra alkalmazták az orosz montázselméletet, amiből a *Patyomkin csatahajó*ban találhatunk ízelítőt. Ezek a filmek a szórakoztató műfajba legkevésbé sem sorolhatók, közös jellemvonásuk, hogy a vetítés befejeztével „nem érnek véget”. Elgondolkodtató, általában univerzálisan előforduló társadalmi jelenségeket feszegetnek, s a mindennapi keserőségeket ugyan meghatározó, de azokon túlmutató, életvitelekből és életképekből adódó problémák filozófiai boncolgatására adnak lehetőséget, sőt mintegy felszólítják a nézőt, hogy reflektáljon az őt ért hatásokra. Lehet, bátorságnak tűnik, ha két ilyen monumentálisnak tűnő alkotásról kívánok nyilatkozni, mint a két *qatsi* film, de valószínűleg éppen ez tart vissza attól, hogy filmesztéta vagy más hasonló (kritikai), szakmai elemzésbe bocsátkozzam. A filmek a nagyközönségnek készültek, s feltehetően néhányan leírták már, hogy miért érdemes pénzt adni a mozijegyért. Az biztos, hogy az említett két film hozzájárult ahhoz, hogy én is elgondolkozzam a világról, az emberről és e kettő összefüggéseit ne csak a zsíroskenyér meg a távirányító kontextusában lássam.

Aki próbálkozott már saját készítésű képrögzítéssel (akár fotóval is), számos technikai, művészeti elemet észlel egy film megtekintése során. Ezen összetevői egy filmnek jellegzetessé, egyedivé vagy nézhetetlenné teszik a végterméket, és persze ezen múlik a felvétel további felhasználhatósága. Például kiragadunk egy jelenetet a focimeccsből, és ezt a lehető legegyszerűbb módon rögzítjük, egy kapura lövést a hálóban kikötő labdával befejezve, azt levetíthetjük a mérkőzés legszebb jelenetének bemutatása végett, de lehet egy reklámklip is a következő műsorajánlóban. Ez igaz minden felvételre, arra is, amit egy kutató a kamerájával vesz fel, és igaz a hatalmas stábbal dolgozó mozigyárakban készült snittekre is. Az eddigi gondolatokat tovább gördítve felmerül a kérdés. Mennyiben lehet köze az antropológiához e két műnek? Csupán mert mindkettő főszereplői, mint a sajátjuknak mondott társadalmi csoport jellemző képviselői vesznek részt az eseményekben? Tudományos jellegű interpretációként semmi esetre, mégis amit látunk, illetve amit kiemelten fő motívumként észlelünk - életmód, eszközhasználat, tárgyi és mozgáskultúra, viselkedés - aligha vonatkoztatható el

<sup>5</sup> Tóth Csaba (1976) a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékének hallgatója.

<sup>6</sup> A *Koyaanisqatsi*-t a '80-as évek végén vetítették utoljára magyar moziban, és a Duna Televízióban sugározták utoljára a '90-es évek közepén. A *Powaqqatsi*-nak egyetlen magyarországi vetítése volt, tíz évvel az elkészülése után, '98-ban a TV2 sugározta. A tengerentúlon megjelent 2002 nyarán az eddig bemutatott két rész DVD-n, a harmadikat (*Naqoyqatsi*) a DVD-n található reklámklip szerint 2002-ben kellett volna bemutatniuk. Sajnos, még a kiadó (MGM) honlapján sem található a filmről semmi.

attól, amit e társadalomtudomány vizsgál. A mindkét filmben benne rejlő ökológiai gondolat filozófiai jellegű, de emberek mindennapjain keresztül láthatjuk. Nem az élet akciódús pillanatain van a hangsúly, magáról a világunk hétköznapijairól szól. Beleértve a „civilizált” társadalmunkat és a „civilizálatlan” régiókat is, bár ez utóbbi létezése (illetve a fogalom létjogosultsága) kultúrakutatók körében népszerű vitatéma.

1983-ban, amikor az első film a nagyközönség elé került, az aktuális társadalomelméletek a globalizációra koncentráltak. A rendező nehezen tudná elhíttetni, hogy az akkor érvényben lévő paradigmák elkerülték figyelmét. Olyan, mintha a tudomány által univerzálisnak ítélt, pillanatnyi társadalmi gondolkozásmód elé tükröt téve, populáris formában a mozirajongók szemébe villantana. A meneküléselmélet kiváltó okait láthatjuk, a beilleszkedési problémákkal küzdők, illetve a kirekesztettek, marginalításban élők ellentéteit, a csúcstechnológiát élvezők életmodelljeivel szemben.

A második film a homogenizáció hatására kialakult „reklámozzuk lokális különbözöségünket” elvnek szószólója. A „régio” általános megjelenülési formáihoz szorosan hozzátartozó, helyi, speciális jellegzetességek sorakoznak az egzotikum jegyében. Autentikusnak tűnő csoportokat látunk. Bizonyítandó, hogy van remény, vannak szigetek, amelyek csak arra várnak, hogy a városi életből menekülők megízleljék a szabad életet. A témaváltás a filmek egymásutánosságában párhuzamba állítható azzal a Clifford Geertz által leírt „mély játékkal”, amikor a megfigyelő folyamatosan elmélyed, ismerkedik a tereppel, s ahogy egyre aktívabbá válik kapcsolatuk, úgy szűnik meg a tájkép, s lesz belőle a láthatatlan kultúra kivetülése. Így jutnánk el oda, hogy a másságban ne csak meztelenséget vagy folyóban történő ruhamosást érzékeljünk. A kulturális elemek eredetéig, az egyes ember identitásának személyre szabott elemzéséig, vagy komplex összefüggérendszeréig persze nem jut el a bemutatásban egyik film sem, viszont érzékelhető egy ilyen irányultságú megközelítés (még ha nem is szándékos).

Fentebb említettem, hogy társadalmi csoportok tagjairól, emberekről szólnak a filmek. Annyiban feltétlenül kiegészítésre szorul, hogy az első rész urbanizált, legfőképp gazdasági-technikai orientációjú társadalmakban élőkről, a második pedig valamennyi kultúrkörből merítve ad életképeket. Tulajdonképpen ez meghatározó szempont a filmek beskatulyázásánál, már amennyiben ez lehetséges (és szükséges) lenne. Én kétlem. Inkább csak kizárni tudunk néhány műfajt, például a tudományost. Alapvető hiányosságai vannak ugyanis adatközlés terén. Semminemű tájékoztatást nem kapunk a forgatott helyszínekről, a szereplők kilétét csak előzetes tanulmányok alapján lehet behatárolni (persze azt is csak ritkán). Tehát nem tudjuk ki, hol és mikor került kameravégre. Az hihető, hogy azok a jelenetek, amelyek nem beállított elemekként láttatnak, azok ténylegesen a való világban készültek, mert nagyon is életszagúak. Ebben rejlik kettőssége: tudománytalan mivoltát ellensúlyozva, antropológiai értéket ad. Az elénk táruló életképek egyfajta embertörténetet ábrázolnak. Ehhez persze feltételeznünk kell a tudomány mai álláspontjának univerzális érvényességét. A természeti népek urbanizációs integrálódásának hipotézisére gondolok. A *Powaqqatsi* e tudományhoz kapcsolható motívumaként is megragadható. Tulajdonképpen végigkísérhetjük, hogy a „természetes” állapotban élők környezetükből kirobbanva, s áthelyezve egy technikailag fejlettebb környezetbe, milyen fokozatokon keresztül jutva tudnak egy másfajta megélhetési formának megfelelni. A film ugyan azt sugallja, nem tudják, hogy elveszettek, mégis látható egy integrálódási folyamat. Egyfajta etnicizálódást, migrációs átalakulást tapasztalhatunk, ugyanakkor a mozgás, amely szintén meghatározó tulajdonsága a migráns társadalomnak, nem kerül(het) bemutatásra. Ugyanazon tömegben (például a *Powaqqatsi*-ban, amikor a kompról leszálló embereket mutatja) észrevehető a farmernadrágot viselő homogenizált öltözködési kultúra rendkívül heterogén bázisa: a lakkcipő, a tornacipő, a szandál, a mezítláb - az összetettség és különbözőség kellékei. E különbségeket persze az odalátogató turista is észreveszi, azonban a tudatos elemzéshez és utólagos értelmezéshez szükséges a kép rögzí-

tése. A jelenet memorizálása, elmentése (mint ahogy a filmben még sok snittről elmondható), akár korunk technikai vívmányaként létrejött, mozgó háttérrel rendelkező fényképként is tekinthető. A rögzítés kapcsolata az idővel két síkon értelmezhető. Az egyik a majdani nézőre gyakorolt hatás. Tanulmányozható állóképpnek tűnik, de a változó háttér történetet mesél (még ha azt a képzelet szüli is, hiszen esetünkben nem ismerjük még a helyszínt és a dátumot sem), tehát időben van, folyamatosan biztosít minket arról, hogy a szereplők megélik az adott eseményt. A másik *idői összefüggés* maga a film, mint jelenítési eszköz, a megélt áthelyezése egy utólagos értelmezésbe. Az is belemagyarázható, hogy az emberek állandósult, változatlan állapotban léteznek, a tovasuhanó háttérelemek pedig a világ változásait tükrözik, de akkor a film filozófiai gondolatmenetének művészi megközelítéséhez szükséges eszközként kell tárgyalnunk. Ide tartozik a szereplők és a háttér viszonyának másik időbeli kivetülése, de már filmgyártási, inkább stúdiótechnológiát is felvonultató eszköze, amikor a szereplők (megközelítően) fixált arcképe mögött zajlik az élet, mindez felgyorsítva.

Az idilli állapot, a természettel való egyensúly megszűnni látszik, illetve álmokképpé silányul. A *Koyaanisqatsi* - kiélezve a modern társadalom önmagában rejlő ellentéteit - a gazdasági fejlődés mítoszának elvetésére agitál, és a másodikként készült rész ad ízelítőt az „ökologikus” életmód maradványaiból. Reménytelen alternatívaként igyekszik kínálni a régmúlt világot idézve, miközben feltárja bensőségességét néhány részlet segítségével. Próbál rámutatni a két életvitelhez tartozó környezetkezelési attitűd különbségeire. Groteszknek tűnő jelenetekkel ábrázolja világképüket (például a busz tetejére kikötött marha), mindezt persze olyan környezetbe ágyazza, hogy a globalizációban „megkereszteltek” egységes ellenérzései a másságot pozitív tulajdonságként értelmezzék. Mintegy megkedveltetik velünk azt az életformát. A hibát abban látom (persze nem a film értékének rovására, csak a tudományosság szempontjából), hogy erős érzelmi befolyást gyakorolva sulykolja belénk a végkövetkeztetést. Nem csupán leíró jelleggel közvetít, hanem a szerző látásmódját, saját elképzelését erőlteti a nézőre. Nyilván egy tudományos célból készült alkotásnál is figyelni kell az interpretáló szándékára, nehogy „megvezessen”, s nehogy jól sikerült reklámfilmként, azonnali fogyasztási ingerrel hasson a tudásra éhező befogóra.

A készítők professzionálisan alkalmaztak az általuk bemutatni kívánt jelenség érzékeltetésére szolgáló technikákat, de pont ezáltal lehet a filmet a tudomány céljaira is felhasználni. Vannak jelenetek, amelyek inkább a szívre, mint az észre hatnak, például a *Powaqqatsi*-ban a „VIVA LA GUERRA DE GUERRILLA” (éljen a gerillaháború) felirat előtt elhaladó-álló kislány, de ugyanezen technikai megoldás hozzájárul a film antropológiai értékéhez. A mozdulatok lassítása, gyorsítása vagy kimerevítése lehetőséget nyújt a tanulmányozásra. Nemcsak gondolkodni van időnk, merthogy feltehetően ez az elsődleges szándék, hanem elemezhetővé, összehasonlíthatóvá válik részleteiben is egy-egy jellegzetesség. Egyformaságokat láthatunk, amiket még akkor sem biztos, hogy észrevennénk, ha a helyszínen szemlélődnénk. Természetesen az idővel való játék eltorzítja a valóságot, olyan párhuzamokat vagy ellentéteket kapunk, amik nem létező és ez által nem értelmezhető világot mutatnak, viszont az aktus, amit megörökít a film, önmagában hordozza annak létjogosultságát, hogy bemutatásra kerüljön, és tudományos munkában felhasználhassuk, akár hivatkozhatunk rá.

Az antropológiának szüksége van életmód vizsgálatánál a helyiek gondolkozását meghatározó környezeti feltételek ismeretére, a kutatott területen élők egymáshoz való viszonyának ismeretére, illetve a vizsgált csoport saját környezetéről alkotott képre, hiszen nem tudhatjuk, hogy a filmben szereplők miként élik meg életüket. A művek jelentőségét tehát nem ezen a téren kell keresnünk. A teljesség igénye nélküli bemutatás csak egy trükk a végtelenség és sokszínűség ábrázolására. A második epizódban elrobogó tehervonat eleje és vége titok marad, nem számszerűsíthetjük a teljes valóságot. A totalitást és a precíz részletfeltárást nem várhatjuk el, hiszen egyik sem célja az alkotónak.

Amiért mégis fontosnak tartom e filmeket, az a kérdésfelvetés. Olyan emberi jelenségekre hívják fel a figyelmet, amit minden kutatónak számba kell vennie, lelkileg kell felkészülni a másképp gondolkodásra azonosnak tűnő körülmények között, és tudatában kell lennünk, hogy eltérő jellegzetességek hasonló, sőt, tán azonosnak is tekinthető végeredményeket szülnek. A variációk sokszínűsége mögött meghúzódó globalizációs trendet, aminek felbukkanására számítani kell a legeldugottabb törzsi társadalomban, és a magányossá tevő idegenséget egy hatalmas világvárosban mind szem előtt kell tartani. A láttatás művészei, de ha a művészetet a tudományban el is hagyjuk, mesterként mindenképp megállják helyüket. A két film, amelyek húsz és tizenöt éves múltjuk során kicsit megkoptak, olyan szellemi alapot nyújtanak, hogy lehetséges, még jó néhány évtizedig aktualitásként nyernék értelmet. Nyilván a társadalmi változásoktól vagy változatlanságtól függ mindez. Úgy gondolom, antropológiailag meghatározó szerepük a nézőből előcsalogatott kérdések végtelen sokaságában rejlik, s a kutatókra hárul a feladat, hogy minél többre választ adjanak.

## Filmográfia

*Godfrey Reggio: Koyaanisqatsi (amerikai színes, 1983)*

*Godfrey Reggio: Powwaqatsi (amerikai színes, 1988)*

*Sergei Eisenstein: Patyomkin páncélos (szovjet fekete-fehér, 1925)*

*Walter Ruttmann: Berlin, egy nagyváros szimfóniája (német fekete-fehér, 1927)*

*Ron Fricke: Baraka (amerikai színes, 1993)*

## Bibliográfia

B.Egey Klára 1967 *Filmek Könyve*. Magvető Könyvkiadó, Budapest

Veress József 1969 *Kétszáz Film*. Magvető Könyvkiadó, Budapest

U.Gregor - E.Patalas 1966 *A film világtörténete*. Gondolat, Budapest

A.Gergely András 2002 *Filmbeszéd és antropológiai szövegértés*. In Füredi Zoltán - Gergely István - Komlósi Orsolya szerk. Dialéktus filmfesztivál, filmkatalógus. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 127-143.

*FILMVILÁG* - folyóirat



Handó Péter<sup>7</sup>

## A valóság láttatása Szeljegyzetek a *Baraka* című filmhez

### Mottó

„a mélységbe nyúlás elmaradása hiteltelenné  
teszi a mégoly igaz gondolatot is.”  
(Galambos 1993: 32)

„A kultúrformák rímeitől meghatódó tekintet előtt  
a világ bepárásodik; összefolyik ami külön van.”  
(Végh 1998)

A valóság az, ami tekintetünk számára megmutatja magát vagy az, ahogyan láttatni szeretnék? - tettem fel magamban a kérdést a *Baraka* című, Ron Fricke által készített film megtekintése közben, s nem alaptalanul. Schubert Gusztáv ugyanezen operatőr-rendezői munkára reflektálva az alábbi kijelentéssel élt: „A világ az..., ami adásba megy. És nincs adásszünet” (Schubert 1993: 60).

Már az 1980-as évek elején Umberto Eco a televíziózással kapcsolatban arra hívta fel a figyelmet: „a közfelfogás akkor ismer el egy tudósítást igaznak, ha különféle ellenőrzések és más, szavahihető forrásokból származó tudósítások a valós tényekkel egyezőnek mutatják...” (Eco 2002a: 64) a megjelenítetteket. A képpel szembeni felhőtlen, s olykor eufórikus, de legfőképp kontrolálatlan bizalom a rendszerváltozást követően a magyar tévénező hétköznapi közkincsévé vált, s a Kádár-korszakban előszeretettel gyakorolt kritikai attitűdje a nézhető csatornák ugrásszerű növekedésével fordított arányban tűnt el. Ebben az időben (1992) került a vizuális fogyasztásra kiéhezett közönség elé Fricke nagyszabású film-vállalkozása, amely egyesek szerint nem több, mint „századvégi turistamagazin, tévé-híradókon edzett nézőknek készült körpanoráma...” (Schubert 1993: 60) zenei elemekkel fölturbósítva. Ezzel szemben a mozgóképes szakma magyarországi arculatát meghatározó személyiségei körében szerénytelen elismertséget élvezett, s hamarosan a Mozgókép Alapítvány által támogatott filmek listájára került. Mint azt Miklós György internetes ajánlójában megfogalmazza: „A film egy pillantás világunkra, arra a szenvedésre, amit önmagunknak okozunk, és arra, ami körülöttünk és bennünk szép és szent” - a megítéltsége alapján véve kedvező volt. Továbbá a „vajt”-szemű közönség számára is szellemi mozgást indukáló művészi teljesítménynek bizonyult, olyannyira, hogy az ősi szufi eredetű szót, baraka<sup>8</sup> - amely a saját nyelvi közegében áldást, lélegzetet vagy életeszenciát jelenthetett -, egy akkoriban alakuló alapítvány is nevének választotta.<sup>9</sup> A siker azonban nem lehet más, mint átmenet a kulturális divatváltások korában, így a film hamarosan mély csendbe burkolódzott a hazai cinema-piacon; hibáival és erőnyeivel reflektálatlan maradt.

Eco úgy véli, ebből a szellemi termékekre vonatkozó amortizációs „játékból nem lehet kiszállni, mivel három vitathatatlan logiko-antropológiai elven nyugszik. Ezek:

<sup>7</sup> Handó Péter (1961) a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékének hallgatója.

<sup>8</sup> Maga a Baraka név két földrajzi „objektumot” jelöl a világ térképén: egyrészt egy Eritrea és Szudán területén időszakosan létező folyót, másrészt a Tanganyika-tó északnyugati partján lévő, a Kongói Köztársaság területéhez tartozó települést - ezek megjelenítése vagy a rájuk való utalás elmarad.

<sup>9</sup> Talán másfél évtizeddel korábbi kortörténeti érdekesség, hogy az 1970-es évek végén és az 1980-as évek elején Salgótarjánban - az amerikai Chicago és Toto stílusában - zenélő Fanyúl nevű együttes az akkor bemutatott *Gyalog-galopp* című film „trójai faló”-parafrázisa alapján választott nevet.

1) minden állításra, amely valahol elhangzik, lehet egy máshol már elhangzott, ellenkező értelműt találni; 2) minden állításnak, amely egy adott korban elhangzott, létezik egy Szókra-tész előtti, töredékes őse; 3) minden egyetértő megnyilatkozás, amely több ember szájából hangzik el, alkalmas arra, hogy behódoló, konform nézetnek lehessen definiálni” (Eco 2002b: 90). E három Eco állításból vajon melyik hozható fel az eltűnés okaként, ha a Baraka nyelvezete vizuális, olyan kifejezési formával él, amelynek még nem alakult ki (s feltehetőleg egy minimális létszámmal bíró csoport értelmezési mezőjében sem alakulhat ki) egyértelmű vagy legalábbis a fonetikus egyértelműséget megközelítő olvasata? Akkor mi az, ami a feledés fátylát borította Fricke művére?

A film szokatlanul sok statikus kameraállással és képi elemmel - mintegy időben megjelenített -, vagy mozgó képeslapok zenére, illetve az aranymetszési szabályra komponáltságával él. Rendkívül alacsony számban alkalmaz olyan snittet, ahol a kamera végez mozgást, az ábrázolt esemény „fordul el” a tekintet előtt. Ilyenkor is alig néhány fokos, kimért nézőpontváltozáson megy keresztül. Ettől csupán egy alkalommal tér el: amikor egy kultikus hely előtti téren folyó rituális gyakorlatot, amely - a Mahábhārata-mítoszban gyökerező küzdelmet igyekszik megjeleníteni - a két részre szakadt hívők között folyik, úgy mutat be, hogy a „bal felső-jobb alsó” átlóra szerkesztett, csoportokat szétválasztó térből átvonul a szertartást végzők tömege előtt egy „jobb felső-bal alsó” elválasztó-átló kedvéért, majd visszatér az eredeti kiindulópontjára. Mivel azonban ez a mozgás - akár a forgatás többi helyváltoztatással megvalósított felvétele esetén - nem lenne elvégezhető előre elhelyezett kameramozgató pályák nélkül, erősen megkérdőjelezhetővé teszi a bemutatottak hitelességét, ha a hitelesség előzetes feltételévé a megjelenített meg nem rendezettségét tesszük. Másik probléma az adott téma köré csoportosuló snittekkel a képek sorrendjére vonatkozóan feltételezhető átszerkesztettség, hiszen a hivatkozás tárgyává tett filmnyelvi egység és az azt megelőző kivételével nem két csoport szimbolikus rivalizációjáról vagy küzdelméről, s egymással való szembefordulásáról beszélhetünk, hanem egymásra rétegződő félkörívekben ülő egyedek egységes megnyilvánulásáról, melyet a legbelső körben ülő, jobb füle fölött élenkpiros virágot tartó idős brahmin irányít. A szembenállást megjelenítő két snittet megelőző nyolc és az azt követő kettő szereplőinek pozíciójából ez utóbbi térbeli alakzat rajzolódik ki. A vágások gyakorisága miatt a rítus beavatottján kívül senki sem tudja eldönteni az események valódi sorrendje miképpen ment végbe. A Barakában ábrázolt világ egy kreált világ. Szemben az antropológus-operatőr folyamatos eseményrögzítési technikájával - amely ugyan képvisel egyfajta látásmódot, de az eseményeket nem szerkeszti át a hatás kedvéért -, ez a film manipulál a rögzített képanyaggal. „A hamis ugrás... multikulturális mozzanat... a *Világok arca - Baraka* című filmben (...) szerkezete analogikus... a holizmus felszínén kapirgáló...” (Végh 1998). Egy másik néprajzi kitekintésű résznél odáig jut, hogy ausztráliai, afrikai és maori-szigeteki beavatási, harci rituálén rögzített pillanatokat mos egybe, s rendez összefüggőnek tűnő folyamattá, miközben semmit sem jelez az esetleges párhuzamok indokoltsága felől. Az effajta montírozásnak tehát jó ellenpéldája az antropológiai film.

Az archaikus kultúrák és kultúrmaradványok egyes elemei megjelenítésének, illetve a narrációnélküliség alkalmazásának játékfilmi előzményeként megemlíthető *A tűz háborúja*, amelyben a civilizáció előtti idők megidézésére tesznek kísérletet. A Baraka is az emberelőtti idők szimbolikus megidézésével indul, hiszen az első fényképszerű felvételeket követően is csak az ég felé vetődik a tekintet. Aztán egy havas szurdok lombhullató cserjéiről az optika által befogott kép lefelé csordul a hegyek karéjozta tengerszemre, egy néhányszor tíz négyzetméternyi termálvizes tavacsára, s a benne fürdőző pirospofájú makákóra, aki a csillagos ég megmutatását követően, Tibet szellemi erőterének megfelelően lehunyja szemét, s meditatív ábrázatot ölt fel. Ez a fajta természettel alkotott harmónia kíséri végig a film első harmadát, fűszerezve - egy-egy rituális képsor elválasztójaként - a tűz, a víz, a levegő őselem

megidézéseivel. A második vizuális blokkot a civilizáció líramentes bemutatása teszi ki, a film keletkezési idejének megfelelő nyelvi módon a negatívumok hangsúlyozására helyezve a fő szellemi vonalat. A harmadik szakasz letűnt civilizációk építészeti maradványaival kezdődik, s olyan jelenkori rituális tevékenységekkel, amelyek a modernségben megcsömörlött „civilizáció” fiai számára a kulturális egzotikum hordozói lehetnek. Mint a 20. századi ember látótere peremén eltűnő elemek, ezek a vallási gyakorlatok valami halálba készülőt jelenítenek meg, ami egy következő gondolati egységen belül a test evilágtól való búcsúztatásában fejeződik ki. Innen már csak néhány vallásgyakorlat-záró momentum, s a dervisek kerengése vezet vissza az élettől elhagyott, napperzselt natúrába, ahová - a Baraka feltételezhető üzenete szerint - a modern civilizáció a világot sodorja. A múlt-jelen-jövő ily módon történő bemutatása a 20. század második felének főbb bölcseleti gondolkodásvonalával és a természettudomány ökológia irányába tekintő szakterületeivel mutat szellemi szinkronitást; mintegy annak metodikai rendszerén belül marad. Ez az antikvitas hajnalán elinduló - a görög szemlélettől sem teljesen idegen - pusztulás-gondolat, s a fokozatosan leértékelődött korszakok látomásában fogalmazódik meg.

A 92 percbe tömörített világ ígérete csak olyan nyelvi elemekkel való manipuláción keresztül valósítható meg, ami természet- és kultúrsűrítmény formájában - korábbi vizuális élményei nyomán - már előzetesen jelen van a néző tudatában. Ezeket az elemeket feltehetően természet- és társadalomtudományi ismeretterjesztő filmekből megszerzett műveltsége alapján rögzítette Fricke. Ugyan a snittekből létrejött képi konstellátum a látvány eredetiségét ígéri, a lepel - tudat alatt - mégis lehull: egy intellektuális divatnak behódoló, konformista kreációval van dolgunk, az alkotás félretehető. Vagy mégsem?

Galambos K. Attila állítása, hogy a Baraka „történetmondás verbalitás nélkül...” (Galambos 1993: 32) számomra csak a mitologizálás síkján nyer némi értelmet. Igaz, néhány sorral lejjebb hozzá teszi: „A történet leírható sok-sok áttétellel..., csak hogy az áttételek során a lényege is elvész” (Galambos 1993: 32). Képi elemek sorba rendezése és disszonanciákon keresztüli előrevitele egy jól olvasható közlendő felé nem feltétlenül kell, hogy magában hordozza a történeti kibomlás lehetőségét. Itt sem sikerül az idődimenziót kinyitni - maximum pillanatokra - a láttatáson keresztül. Mitologizálásával viszont az ezredvégi ember elveszett eredete újrateemtési kísérletének átvilágításához kaphatunk egy szubjektív reflektort. Megértő viszonyulás nélkül azonban „az intenzív képzuhatag elbódít, a zene lüktetésétől repülünk, vágás, kizökkenünk a hangulatunkból, megdöbbenés, rövid sóhaj, asszociális [sic!] előző képsorral, újabb bódulat. A lüktetés folyamatos, nincs megállás...” (Galambos 1993: 32). A munkával bilincselte ember önnönmagával szemben érzett elkeseredését ez hivatott leárnyékolni, ez a hétköznapi nyomorúságával szemben kialakított rítus, amelynek végső kifutásakor vagy kiteljesedésekor „a képernyő olyan külvilágról ad majd hírt, ahová senki se fog kijárni” (Eco 2002a: 86). A valóság egyre inkább azzá válik, amit a vizualitás-gyártók láttatni akarnak velünk.

### Felhasznált irodalom

Eco, Umberto 2002a. Már nem átlátszó a képernyő. In *Az új középkor*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 62-87.

Eco, Umberto 2002b. Hogyan dívik a divat a kultúrában? In *Az új középkor*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 88-97.

Galambos K. Attila 1993. A Föld. Világok arca - Baraka. *Filmkultúra*, 8:32.

Schubert Gusztáv 1993. Világok arca - Baraka. *Filmvilág*, 9:60.

Végh Attila 1998. A semmi közelít - <http://www.tabulas.hu/cedrus/1998/11/merito.html>

**„Miért laksz te itt? Nem jobb neked ott, ahonnan jöttél?”**

**Az idegen értelmezési lehetőségei  
Dušan Makavejev *Montenegró* című filmjében**

„Egy kislány azt kérdezte az állatkertben egy majomtól: Miért laksz te itt? Nem jobb neked ott, ahonnan jöttél?” Ezzel a mondattal kezdődik Dušan Makavejev filmje, majd néhány másodperces bevágásban egy vakaródzó, grimaszoló majom portréját látjuk, ami után megjelenik a cím: *Montenegró avagy Disznók és Gyöngyök*. A film első jelenetében balladisztikus dal szól aláfestésül, mialatt a rendező bemutatja Marilynt, az amerikai lányt, aki felhagyva korábbi ambícióival, feleségként került Svédországba jónéhány évvel ezelőtt. Marilyn végigsétál fjordba mélyen benyúló saját stégjükön, mögötte a naplemente fényében megvilágítva ott áll az elegáns villa, melyben Marilyn él családjával. A nő a hűvös szél miatt kicsit összebb húzza magán drága bundáját, alatta finom selyemblúzt és igazgyöngy nyakéket visel. Ez itt mind az övé, látszatra nem is kellhet több a boldogsághoz.

A művészetben gyakran használt eszköz, hogy a művész két különböző minőség egymás mellé helyezésével, két távoli dolog ütköztetésével provokálja nézőjét, hogy az megváltoztassa addigi gondolkodásának sémáit, a műalkotás hatására új felismerésekhez jusson, képes legyen új fogalmak megalkotására. A *Montenegró* című film kezdő képsorainak hatása az erőteljes képi és verbális kontrasztoknak köszönhető. Makavejev az ellentétek-aktus kiváltó erejére építi filmjét, két egymástól merőben különböző kultúra képeit helyezi egymás mellé úgy, hogy a közvetített elemek közti összehasonlítás a néző számára elkerülhetetlen legyen. Jugoszláv bevándorlók Svédországban; Európának mind földrajzi, mind kulturális értelemben véve két szélsőségét képviselő társadalmáról van szó. A filmen a svéd fejlett fogyasztói társadalom, a jóléti mintaállam, és a művelt Nyugat által gyakran csak „balkániként” aposztrofált, volt Jugoszlávia migráns népességének találkozását láthatjuk, Dušan Makavejev rendező értelmezésében.

Dušan Makavejev Belgrádban született 1933-ban, első filmjeit Jugoszláviában készítette. Ugyanolyan szatirikus hangnemben bírálta filmjeiben a totalitárius rendszereket, mint a kapitalista társadalmak álszent, képmutató embertelenségét. Kurt Jacobsennel folytatott beszélgetésében politikai nézetei szerint szocialistának vallja magát, némi anarchista beütéssel, de - mint mondja - jó neki a demokrácia is, mindennek felett pedig legfontosabbnak a szabadságot tartja (Jacobsen-Makavejev 1997). Sajátos közép kelet-európai művészsors az övé; felforgató nézetei miatt elhagyni kényszerült szülőhelyét, hogy aztán világpolgárként otthonra leljen Párizsban, Stockholmban, Amerikában.

Makavejevnek bizonyára saját személyes életében is meg kellett tapasztalnia, milyen az, amikor az egyén kikerül saját, ismerős világából, egy másik, domináns kultúra szorításában szembesül a mássággal, az idegenség élményével. Ebből a művészi szempontból gyümölcsöző, kint is/bent is pozícióból látja és láttatja velünk a rendező saját honfitársait bevándorlóként Svédországban. Makavejev ugyanazzal a kritikai éllel közelít szerbekhez, svédekhez egyaránt. Az ábrázolás gazdagságát és humorát fokozza, hogy nemcsak saját véleményét foglal-

---

<sup>10</sup> Ángyán Katalin (1963) a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékének hallgatója.

mazza bele filmjébe, hanem kapcsolódási pontként számba veszi a két társadalom egymással szembeni előítéleteit, valamint az európai kultúrák mássággal szembeni attitűdjeit is.

A *Montenegró* című filmben létrehozott kép antropológiai szempontból nem hiteles, a szóban forgó kultúrákra vonatkozóan torzításokat, kitalált elemeket tartalmaz. A rendező a műben újrakonstruálja a valóságot, a rejtett belső szerkezetet tárja fel, a gondolkodás direkt módon nehezen megközelíthető összefüggéseit teszi láthatóvá. Ebben látom a film elemzésének antropológiai jelentőségét. Mivel nem elsődleges forrásokat veszek elemzésem alapjául, hanem egy művészi interpretáció jelentéseit próbálom a magam számára lefordítani, tanulmányomat a művészetantropológia tárgykörébe tartozónak tekintem.

Az 50-es, 60-as évekre Nyugat-Európa számos országában munkaerőhiány alakult ki. A fejlett ipari országok munkaerő szükségletüket főként a mediterrán országokból toborzott vendégmunkásokkal igyekeztek kielégíteni, a migrációs hullámnak köszönhetően. Svédországnak 1971-re négyszáztizenegyezer bevándorlóval kellett számolnia, mely szám a későbbi évek családegyesítései folytán még tovább növekedett (bővebben lásd Münz-Seifert 1994).

A migrációs folyamat következményeként eltérő nyelvű, vallású, mentalitású népcsoportok kerültek egymás közvetlen közelségébe, ami nemcsak a másiktól való különbözőségüket tudatosította, de az integrációs és szegregációs stratégiák egyidejű felerősödéséhez is vezetett. Rudolf Stichweh az idegennel, mint szociológiai jelenséggel foglalkozó tanulmányában emel ki két alapvető viszonyulási mintát. Egyszerű, vagy más meghatározással élve közösségi társadalmakban az idegen potenciális veszélyforrásként van jelen, ezért a közösség különböző integrációs technikák révén az idegenség mielőbbi felszámolására törekszik.

*„A komplex, rétegzett társadalmak elviselik a népesség nagyobb mértékű különbözőségeit is, és helyet adnak idegenek egész csoportjainak is. Az idegenséggel szembeni tolerancia és az idegen olyan módon történő stabilizálása, mely más idegenek csoport-összefüggésébe illeszti be őt, hozzájárul, hogy az idegen megtartsa idegen státusát”* (Stichweh 1993: 22).

Az idegen fogalmának etikai jelentésrétegére vonatkozóan szintén számos utalást találunk Makavejev filmjében. Az idegen mint állítás soha nem semleges státust jelöl. Stigma abban az értelemben, hogy az ítéletbe kimondva-kimondatlan benne foglaltatik a mássághoz való viszony is. Az ítélet rangsorol, preferál, elutasít, támogat.

Bergman filmjei óta tudjuk, mennyire mély szakadék tátong a svéd ember tudatos énje, és a „sötét”, de annál csábítóbb ösztönvilága között. A protestáns etika légkörében felnőtt emberben az ösztönkésztetések többségét a kultúra az elfojtások, szorongások, tiltások területére száműzte. A korlátlanul érvényre jutni kívánó vágy parancsa és a pszichológia gáttá alakult, belsővé vált etikából táplálkozó büntudat ellentmondása a civilizált ember neurózisának forrása (Csepele 1984: 12).

A személyiség tudatalatti régiója az idegenség élményével folyamatos kihívást, értelmezésre váró feladatot kínál az egyén számára. A filmben végigkövethetjük, hogyan tör felszínre a főszereplő énjében lakó *idegen*, mint belső pszichológiai realitás, majd hogyan idegenedik el saját, megszokott világától, és a film végkifejletében választ kapunk arra is, Marilyn miként felel meg az önmagából eredő kihívásnak.

Az amerikai feleségek klubjának aktuális programja egy szörmekereskedő cég legújabb kollekciójának bemutatása. Marilyn az összejövetelel panaszkodik, hogy hiúz bundája hullatja a szőrét. Sajnos nincs mit tenni, válaszolja az est szóvivője - a hiúz már csak ilyen, egyébként az ő vállalatuk nem gyártja, „a svédeknek túl drága”. Marilynének rendelkezé-

sükre áll mindenből a legkiválóbb, a legdrágább. A *Valhalla*<sup>11</sup> utcában laknak, egy gyönyörű házban, saját kikötőjük, jachtjuk van. A férj üzletember, a feleség háztartásbeli, két kamaszodó gyerekükkel, az imbecillis nagypapával és egy kutyával élnek együtt. Valami azért nincs rendben ebben a látszólag idilli képben. A családtagok mintha nem tudnának kommunikálni egymással, mindenki magányosan él saját külön világában. A feleség megelégedve férje iránta tanúsított közönyét, a hálószobájukban, a magánélet szakrális terében rendezett jelenettel próbálja jelezni férjének, hogy valami nincs rendben kettejük között. Marilyn egy égő cigarettával felgyújtja közös ágyukat. Makavejev ebben a képben Bergman *Jelenetek egy házasságból* című filmjére utal, hogy felmutassa nézőjének: *Ilyenek vagytok ti svédek, a valóságban és a filmjeitekben!* Makavejev még a férj szerepét is ugyanazzal a színésszel játszatja el (Erland Josephson), mint Bergman az említett filmjében.

Marilyn egyre furcsábban kezd viselkedni. Ebédet készít lányával, majd valami idegen ösztönnek engedelmeskedve az összes húst megeszi. A lánya megkérdezi tőle: „*Anyu mi bajod? Beteg vagy?*” Erre Marilyn mintegy a filmből kiszólva megjegyzi: „*Olyan az életünk, mint ez a film, amelyben szerepelünk*”. Marilyn lépésről-lépésre végigjárja az elidegenedés lélektani folyamatát. Kívül kerül saját kultúrájának korlátain, majd elkezd sodródni egy ismeretlen és számára irracionális világ felé.

Úgy gondolhatnánk, egy olyan társadalomban, amely ennyire magára hagyja az egyént belső konfliktusai kilátástalanságával, melyben az individuális választás szabadsága ilyen súlyos teherként nehezedik minden állampolgárra, fontos szerepet kell kapnia a lélek gyógyásának, a pszichiáternek. Férje szerint Marilynnek is orvosi segítségre van szüksége. A film pszichiáterét foglalkozásával nehezen összeegyeztethető tulajdonságokkal ruházta fel a rendező. Semmi empátia, semmi hivatástudat. Doktor Aram Bazardzsian különösen groteszk figura, nihilista életszemléletével a svéd entellektüel karikatúrája. Amikor Marilyn férje be akar lépni a doktor rendelőjébe, a titkárnő meghökkenítő kijelentéssel tartóztatja fel: „*A doktor úr előre kéri a pénzt*”. Aztán a pontosítás kedvéért megjegyzi: „*A doktor urat csak a pénz érdekli*”. A szituáció teljesen abszurdvá válik, amikor a titkárnő megkérdezi az ajtó előtt zavartan toporgó férfitől: „*Biztos benne, hogy be akar menni?*” A doktorról kiderül, hogy örmény bevándorló családból származik. Nagypapa Raszputyin üldözése elől vándorolt át Pétervárról Svédországba. Az ismert mágus talán konkurenciának tekintette a nagypapa pétervári tevékenységét? A történet elülteti a nézőben a gyanút: aki régen szélhámosként manipulálta az embereket, az ma Svédországban pszichiáterként működik? A művész szerepe szerint nem áll távol sem a mágustól, sem a pszichiátertől - Makavejev pszichológiát is tanult, így talán érthető, hogy miért épp a doktor szájába adja saját, meggondolásra szánt megjegyzéseit. A doktor a klasszikus „*idegen*”, a „*vándor*”, nagypapa örökségét kihasználva tökéletesen asszimilált figurájává vált a jelenlegi svéd társadalomnak. Tőle hallhatjuk a film egyik kulcsmondatát: „*Végül is mindenki jött valahonnan!*”

Az *idegen-idegenség* kérdéskörre vonatkozóan Schütz nem a kulturális konfliktusban, hanem két kultúra összemérhetetlenségében látja a probléma gyökerét (Schütz 1984: 407). A kultúrákat megfogható fordítási szabályokkal nem rendelkező, zárt univerzumokként tételezi. Makavejev filmje a művészet eszközeivel tematizálja a problémát. Azzal, ahogy a rendező bemutatja a svédek és a Balkánról jött bevándorlók életmódját, mint a kultúra két lehetséges variánsát, ösztönzést ad nézőjének, hogy maga alkossa meg az értelmezéshez használható fogalmi kereteket. A film számos aspektust kínál az említett kultúrák értelmezéséhez. Hogyan élnek svédek, szerbek, montenegróiak? Milyenek a szokásaik, gondolkodásuk, hogyan laknak, hogyan öltözködnek, hogyan szórakoznak, mit tekintenek szépnek, jónak? Hol húzódnak

<sup>11</sup> A skandináv mitológiában a holtak csarnoka, ahová Odin főisten maga köré gyűjti legjelesebb harcosait.

a határaik normalitás, abnormalitás kérdésében? Melyik mit gondol a másikról? Ki kire akar hasonlítani?

A volt Jugoszlávia szerb területe etnikailag, vallásilag nagyon sokféle népcsoportot egyesített magában. A területre általában jellemző, hogy a polgárosodás kevésbé érintette a lakosságot. A szerb társadalom alapvetően mezőgazdaságra épülő paraszti társadalomként működött, még a 20. század hatvanas-hetvenes éveiben is, amikor tagjai a jobb megélhetés reményében nagy számban vállaltak Nyugat-Európában vendégmunkát. Noha a hagyományos társadalom-szerkezet ezidőben már épp a bomlás jeleit mutatta, az emberek mentalitásában, szokásaiban még meghatározó jelentőségű a hagyományokhoz kapcsolódó minták továbbélése. Amint a Mediterráneum több területén, a Balkánon is jellemző volt a szigorú, patriarchális család-szerkezet. *Montenegró* a szerb területen belül is különösen archaikus kultúrájú térség. A „Fekete hegyek” országának népe pásztorkodással, főként birka- és kecsketenyésztéssel foglalkozott. Az egyes elzárt területeken az állami jogrend szabályait gyakran felülírta az ősi, lokális törvény, amely a férfi számára teljes hatalmat biztosított felesége és gyermekei fölött, vagy kuriozitásként ugyan, de egész a közelmúltig fennmaradt itt a *vendetta* szokása. (A vérbosszú mint jogérvényesítési forma Albániától, Szicílián át egészen az amerikai Cleveland-ig számos kultúrában jelen van - *a szerk.*)

Stockholm külvárosának kietlen vidékén találjuk „Zanzibárt”, a jugoszláv kolónia különös birodalmát. Zanzibár mint a neve is utal rá, sziget, mely lakóival együtt gazdasági, kulturális egységet alkot, afféle kommunális gépezet. Itt él a jugoszláv bevándorlók közössége. A hely egyben a létfenntartást biztosító munkamegosztás színteréül is szolgál és Zanzibár egyúttal mulatóhely is, amely kielégíti a közösség szórakozási igényeit. Amint az előzőekben láttuk, Marilynék otthonában a lakóhelyiségek jól elkülöníthető funkcióval bírnak. (Nappali, hálószoba, fürdő, konyha stb.). A berendezési tárgyak rendeltetése és használata összhangban van, a lakás egésze a szervezettség, a rendezettség benyomását kelti. A kolónia tárgy- és térhasználata ehhez képest feltűnően különbözik. Az építmény, amelyben élnek, első ránézésre valami kusza, kiismerhetetlen labirintusnak tűnik, tele van meglepő tárgyelegységekkel, az is talányos, hogy az egyes dolgok mi célt is szolgálhatnak. A helyszín világításával a rendező tovább fokozza a bizarrság élményét. Mindent körülölel a cigarettafüst és a felszálló gőzök homálya, a nyitott ajtók résein keresztül beszűrődő fények további titokzatos helyiségek felé vezetnek a néző tekintetét.

A svéd mintához képest feltűnő, mennyivel szabadabban kezelik a teret a kolónia lakói; a funkciót a pillanatnyi szükséglethez alakítják. Ha kell hálószoba, ha kell éléskamra, a szeszfőzdében van víz, tehát ott lehet zuhanyozni, de lakás céljára is alkalmas. Az állatok is ott élnek, az ember közvetlen közelében. Ha egy tyúk netalán valakinek az útját keresztezné, egyszerűen odébb hessentik. A honfitársak együtt mulatoznak, énekelnek, nyílt tűzön sütik a birkát, örülnek az életnek és jól érzik magukat ebben a maguk teremtetten furcsa, organikus világban.

Tudjuk, hogy Európa más részein az ittenitől nagyon különböző a *rendről* alkotott felfogás. Természetesen azt sem kell gondolnunk, hogy a Balkán szerb területén mindenki úgy él, ahogy azt a filmen láthatjuk. Ez a fajta mediterrán kultúrában gyökerező mentalitás a modernizáció hatására ma már erősen kezd felszámolódni. Makavejev filmjében sem idealizálni, sem misztifikálni nem akarja az itt bemutatott életformát. Inkább kérdések megfogalmazására akarja rávenni nézőjét. Miért élnek ezek így és azok úgy? Miben gyökerezik a két nép társadalmi, kulturális öröksége? Biztos, hogy a gazdagabb, a műveltebb morális tekintetben is a másik fölött áll? A svédek lenéznek a „birkaevő”, tragacsokkal járó, ízléstelenül öltözködő vendégmunkásokat, azoknak pedig elérhetetlenül távoli vágyálmuk, hogy egyszer úgy élhessenek, mint egy valódi svéd polgár. Ők még nem tudják (mert nem látták Makavejev

filmjét), hogy a jólét mögött érzelmi sivárság és boldogtalanság rejlik. Akkor hát mi a civilizáció alternatívája? - vetődik fel a nézőben a kérdés.

A cselekmény bonyolódása folytán Marilyn a repülőtér biztonsági szobájában találja magát, ahol kénytelen eltűnni, hogy levetköztetik és megmottozzák. Ugyanazt a kiszolgáltatottságot kell átélnie, mint annak a fiatal lánynak, aki most érkezett Jugoszláviából. A gazdag svéd nő, a drága bundájában, a gyöngyeivel, mellette a lány, a maga egyszerű vállkendőjével, vulkán-fiber bőrröndjével, meg a fél disznóval, amit otthonról hozott ajándékba, mulatságos látványt nyújtanak. Feltételezhető, hogy más körülmények között a két nőnek nem sok köze lenne egymáshoz, szorult helyzetükben itt néhány percre mégis cinkosokká válnak.

A jugoszláv közösség belső hierarchiája magán viseli az otthonról hozott kultúra nyomait, másfelől tanúi lehetünk annak is, hogy a megváltozott körülmények hatására miképpen alakul át a hagyományos értékrend. Új ideálok, új speciális igények jelennek meg a kolónia életében. Alex, a főnök, kinézetre mint valami félresikerült maffiózó, hordozható magnóval a kezében várja a reptéren az újdonsült jövevényt. Az érkező lánykának már megvan a helye Zanzibáron. A dizőz, konzumnő, vagy valami efféle szerepét szánják neki. Marilyn férje láthatóan keres valakit a reptéren, mire Alex odafordul hozzá, és megkérdi tőle: „*Segíthetek?*” A férfi végigméri a különös öltözetű idegent, majd mintegy ítéletként mondja ki a választ: „*Maga? Biztosan nem*”. A cselekmény tovább bonyolódik, Marilyn cipőjének sarka kitörik, Alex a finom úri hölgynek kijáró szervilitással ajánlja fel segítségét, és Marilyn máris útban van Zanzibár felé.

A svéd nő meghasonlott lelkiállapotában vonzónak találja a kínálkozó *kaland* lehetőségét, de az idegenség keresése Marilynnak nem több mint egy felületes, romantikus, szentimentális sugallat. Nincs meg benne a valódi érdeklődés a másik iránt, nem akarja sem megismerni, sem megérteni az előtte feltáruló idegen világot. Marilyn a rendező szerint hiú, érzéketlen teremtmény, nem jó anya, nem is túl jó feleség. A maga felelőtlen módján sodródik bele az elkövetkező kalandba is, anélkül, hogy számolna cselekedetei következményeivel.

A finom úri hölgyre megérkezésétől fogva emészthetetlen töménységben dől az egzotikum. Végletekig karikírozott élethelyzetek, vad, állatias ösztönök, sajátos makavejevi fekete humorral fűszerezve. A cél megbotrántkoztatni a kifinomult ízlésű „kultur-európai”-t, aki saját felsőbbbsége tudatában úgy gondolja, szagelszívó, hálószoa és pszichiáter nélkül talán nem is érdemes élni. Az ilyenek azt hiszik, hogy a Balkánon a férfiak lapáttal esnek egymásnak, ha vitás dolguk támad, belevágják a kést saját testvérbátyjuk fejébe, mert az csalt a kártyában, kézzel-lábbal zabálnak, éneklés gyanánt artikulálatlanul ordítognak. Ilyen és ehhez hasonló dolgokat gondolnak a svédek is a köztük élő idegen népcsoportról, és tényleg igazuk van - legalábbis részben. Valóban egészen különböző egy svéd és egy mondjuk montenegrói szerb kultúra normakészlete, ennek megfelelően mások a két kultúra kifejezési formái is. Makavejev filmbeli utalásaival semmi kétséget nem hagy afelől, hogy az embert, legyen az szerb vendégmunkás, vagy svéd entellektüel, egyaránt ösztönkésztetései, elsősorban szexuális ösztönei motiválják. Ahogy az ember saját ösztönkésztetéseit kezeli, teret enged nekik, vagy elfojtja őket, tehát szabályok közé szorítja őket - az a kultúra. A filmben látható két kultúra bizonyítékul szolgál arra, hogy milyen tág a kulturális lehetőségek spektruma, még Európán belül is mennyire szélsőségesen másfajta megoldások léteznek egyidejűleg. Az idegen közegben Marilyn drámai módon szembesül saját másságával. Mindaz, amit Zanzibáron tapasztal, a színek, a formák, az agresszivitás, a szexualitás nyers, elemi megnyilatkozásai szinte sokkolják az előkelő vendéget.

*Montenegró* jelenti egyben a Szerbia déli részén lévő országrészt, és a film címszereplőjét is, akit erről a bizonyos egzotikus országrészről neveztek el. Montenegró a bevándorló közösség egy fiatal férfitagja, a többiekkel együtt él, dolgozik, mégis megjelenése pillanatától érezhető,



hogy valami megkülönbözteti saját csoportjától, de nemcsak saját csoportjától, hanem minden más szereplőtől is. Montenegrót a rendező kritikai megjegyzései is elkerülik. Minden keresettség nélkül, egyszerűen hagyja létezni a film egyetlen „pozitív hősét”. A kontextus utalásaiból úgy tűnik, mintha Montenegró fölötté állna ennek az egész ilyen-olyan kultúráról folytatott intellektuális fecsegésnek. Montenegró szimbolikus figura, az *erkölcsi ember* szimbóluma, és mint ilyen mindig és mindenhol *más*. Saját honfitársai között is megbélyegzettként él, neve, Montenegró is gúnynév, az idegennek járó stigma. Idegensége nem etnikai, nyelvi, vagy klasszikus értelemben vett kulturális idegenség, hiszen mint megtudjuk, Montenegró nem Montenegróból származik, hanem kragujeváci szerb. A címszereplőhöz kapcsolódó keresztény attribútumokból a néző Krisztus alakjára asszociál. Montenegró mindig állatok közelségében jelenik meg a filmen, az állatkertben állatápolóként dolgozik, máshol báránnyal a nyakában lehet látni. Vérző teste, a kiszolgáltatottsága, meg nem értettsége, majd áldozattá válása Krisztus szenvedéstörténetét juttatja eszünkbe.

A közösségi jellegű társadalmak nem toleránsak a mássággal szemben, hiszen a csoport fennmaradásának, létének leginkább ez a magatartás felel meg. A filmen két alapvető viszonyulási formát figyelhetünk meg. Az egyik az előkelő *vendég* esete, amely szerint a vendégnek kijár a legnagyobb tisztelet, a legkiválóbb bánásmód, a másik Montenegró esete, amikor a közösség az idegent kezdetben *alávetettként* kezeli, majd egy rituális folyamat eredményeként teljes jogú tagjává fogadja. Hasonló megfontolásból kapja Montenegró a filmbéli ütések - majd megedződik, vagy inkább megtörik, ha eleget túrt már. A munkából, lakhelyből is Montenegrónak jár a legalantasabb, szinte szolgaként kezelik.

A film utolsó jeleneteiben Makavejev kifejti korábban már megfogalmazott tételét, miszerint az embert, faji, nemi, társadalmi hovatartozástól függetlenül, szexuális motivációi vezérlik. A film tetőpontján mindenki mulat. Megnyílik a Zanzi Bár nevű kocsma, Marilyn férje és doktor Bazardzsián egymásra talál, a nyolcvanöt éves nagypapa újsághirdetés útján keres feleséget, Marilyn lánya pedig átéléssel alakítja otthon a nő szerepét. A zanzibáriak társasága gátlástalanul habzsolja az „életet”, kézzel-lábbal zabálnak, vedelnek, énekelnek, táncolnak, gyerekes örömmel csodálják az elemes tankon ide-oda száguldozó műhímtagot. Ezen közben a doktor és a férj az abszurditásig szertartásos és kifinomult modorban enyelegnek egymással a doktor steril eleganciával berendezett lakásán. Itt minden nagyon modern és megtervezett, még a két férfi hóféhér fürdőköpenye is a svéd dizájnt (és a szaunakultúrát) dicséri. Marilyn férje az újdonsült barátnak kijáró figyelmességként fényesen csillogó acélcsapágyat ajándékozik a doktornak. Ez itt a jólétünk forrása! Marilyn férje évente több tízezer darabot ad el belőle. Elérzékenyülten nézik, forgatják a különös tárgyat, kezükben a csapágy szent tisztelet tárgyává válik, saját gazdagságukat, a *pénzt* csodálják benne. Mindeközben szól az ABBA együttes zenéje, majd a doktor táncra kéri a mellette ülő férfit. Akkoriban az ABBA együttes zenéje ugyanúgy meghatározó eleme volt a „svédiségnek”, mint a legfontosabb nemzeti termék, a svéd acél, vagy a svéd dizájn. Makavejev szerint pedig, ami leginkább meghatározza ezt a fejlett, fogyasztói kultúrát, az az önnön létéből fakadó ellentmondásosság. A doktor és a férj viselkedése, valamint a bevándorló közösség mulatozása mögött ugyanaz az ösztön, az örömszerzés ösztöne húzódik meg, a kifejezési formák viszont szélsőségesen különbözőek a két bemutatott kultúrában. A kontrasztokat még tovább erősíti, hogy a rendező mintegy szimultán játszatra szereplőivel gyakorta „ugrál” az egyes helyszínek között.

Marilyn érdeklődését felkelti a kolónián élő titokzatos idegen. Vonzónak találja Montenegró másságát, kívülállását, valami a saját személyére vonatkozó kihívást vél benne felfedezni. Az idegenség szociálpszichológiai vonatkozásban, mint a szexuális vonzalom létrehozója, vagy megerősítője jelenik meg, így válik Montenegró a svéd nő számára a hódítás tárgyává.

Marilynt magával ragadja Zanzibár hangulata, mint aki racionális téren és időn kívül kerül, elkezdenek áramlani ösztönös énjének elfojtott és elfeledett tartalmai. Marilyn régen, még fiatal korában szeretett énekelni. Miért ne próbálná ki magát most itt, minden felelősség nélkül újra énekesnőként? A finom úri hölgy, levetkőzve gátlásait, elénekel egy érzéki dalt, melyet félreérthetetlenül a háttérben álldogáló Montenegrónak címez. Az előadás felér egy szerelmi vallomással, akár az a jól ismert dalocska, amelyet Marilyn Monroe énekelt Kennedy elnök születésnapj partiján, és amely annyira felborzolta az amerikai közvéleményt. A Marilyn elnevezés is valami hasonlóságot, vagy párhuzamot sejtet. Eredetileg a filmen szereplő nő is amerikai származású, neves elődjéhez hasonlóan neurotikus, és mint azt a Montenegróval való esete is bizonyítja, az emberi kapcsolataiban őt is elsősorban a birtoklás ösztöne vezérli. Marilyn beveti a csábítás minden trükkjét, hogy kiszemelt áldozatát megszerezze. Bonyolult szerelmi játszmaiba kezd Montenegróval, a vágy, a hiúság, a bizonytalanság játékába. Akár egy brazil szappanoperából is származhatnának a kettejük között elhangzott mondatok: „*Tudom mit gondolsz rólam! ... - Elmehepsz! - azt hiszed, talán bezártam az ajtót? ... - Nem igaz, hogy nem szeretsz!*”

A finom úri hölgy, mint mindig, most is megkapja, amit akar, hiúsága nem szenved csorbát. Arról, hogy a szerelmi aktus után mi történt, csak a zuhanyozó lefolyójában csörgedező, vörösre festett víz árulkodik. A „tettet” már csak akként látjuk, amint elhagyja a helyszínt, egyszerűen „kiséta” a „zanzibári történetből”. A nő az előző nap történeteit saját etikai rendjébe nem tudja beilleszteni, nem tud azonosulni személyiségének azzal a részével - mert *idegen* marad számára -, amely őt irányította, ezért a gyilkossággal meg nem történtté akarja tenni cselekedetét. Montenegró vére az áldozatot, a vért lemosó víz pedig a bűntől való szabadulás vágyát szimbolizálja a film eme tömören megfogalmazott képében. A vér és a víz kettősségében benne foglaltatik az a megosztottság is, amely az egyes etnikai, vagy társadalmi csoportokat jellemzi, lélektani szempontból a másik, aki nem én, az emberi megismerés paradoxona vetődik fel a kettősség kapcsán. A jó módú civilizált világ szülöttje meggyilkolja Montenegrót, az *embert*, a film egyetlen pozitív hősét. A másik világból származó nőt nem terheli felelősség a gyilkosság elkövetéséért, hiszen az előző nap eseményei nem a racionális világban történtek!

Marilyn mindezek után hazatér otthonába, ahol várja a gyönyörű ház, az idilli család, melyhez időközben Bazardzsian doktor is csatlakozott. A családjának elmeséli kalandfilmbe illő történetét, majd szenvtelenül és nagyon is tudatosan megmérgezi családját, az asztalnál körbepínált gyümölcscsel.

A személyiség rejtett tartománya, a freudi tudatalatti, vagy a jungi archetípus az emberben az *idegen* élményének feltárára váró megnyilatkozása. Amennyiben az egyén nem képes válaszolni az önmagából eredő kihívásra, a benne rejtőzködő idegen akár a legszörnyűbb bűnre, önmaga, vagy mások felszámolására is ráveheti. A svéd nemzeti karakternek a két lehetőség közül inkább az előbbi felel meg, a svéd ember kibékíthetetlen belső konfliktusai megoldásaként gyakran önmaga ellen fordul. Marilyn nem így cselekszik, az ő agressziója kifelé irányul, nem saját személyét, hanem a környezetét akarja elpusztítani. Ebben az attitűdben egy másféle kultúrából származó beidegződés érhető tetten - ez itt az „amerikai modell” -, hiszen eredetileg a főhős-nő sem „idevalósi”, mint mások annyian, Marilyn is „jött valahonnan” - ő történetesen Amerikából -, férjhez, így lett belőle Svédországban amerikai feleség.

## Felhasznált irodalom

- Biczó Gábor 2003. *Asszimilációkutatás*. Távoktatási program. Miskolci Egyetem Kulturális Antropológia Tanszék, kézirat, elektronikus formában is elérhető a tanszék honlapján, valamint a Magyar Elektronikus Könyvtárban: <http://mek.oszk.hu/02200/02201/>
- Csepeli György 1984. *Vonzalmak és kapcsolatok*. Budapest, József Műhely Kiadó.
- Fejős Zoltán 1991. Bevándorlás és nemzeti identitás. *Regió*, 4:234-242.
- Heller Ágnes 1997. *Az idegen*. Budapest, Múlt és Jövő.
- Jacobsen, Kurt-Makavejev, Dušan 1997. Az organizmus misztériumai. *Magyar Lettre International*, elektronikus forrás: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre27/17makav.htm>
- Király Jenő 1998. *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona Kiadó.
- Münz, Rainer-Seifert, Wolfgang 1994. Az Európába irányuló bevándorlás és hatása a befogadó társadalmakra. *Regió*, 1:1-10.
- Olzak, Susan 1993. Etnikai konfliktusok elemzési stratégiái. *Regió*, 1:159-182. Elektronikus forrás: [http://www.regiofolyoirat.hu/newspaper/1993/1/muhely/Susan\\_Olzak.doc](http://www.regiofolyoirat.hu/newspaper/1993/1/muhely/Susan_Olzak.doc)
- Schütz, Alfred 1984. Az idegen. In Hernádi Miklós (szerk.): *Fenomenológia a társadalomtudományokban*. Budapest, Gondolat, 405-414.
- Stichweh, Rudolf 1993. Az idegen. *Regió*, 4:12-31. Elektronikus forrás: [http://www.regiofolyoirat.hu/newspaper/1993/4/02\\_Rudolf\\_Stichweh.doc](http://www.regiofolyoirat.hu/newspaper/1993/4/02_Rudolf_Stichweh.doc)
- Tarlac, Goran 2002. Interjú Dušan Makavejevvel. *Filmkultúra*. <http://www.filmkultura.hu/2002/articles/profiles/makavejev.hu.html>

Páris Noémi<sup>12</sup>

## Az idő lenyomata

*„A színjáték, melynek feladata most és elejétől fogva az volt és az marad, hogy mintegy tükröt tartson a természetnek, felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század tulajdon alakját és lenyomatát”.*

(William Shakespeare)

Shakespeare itt idézett mondata gyönyörűen foglalja össze a kultúra különleges és csodálatos jelenségét: a színházat.

Bármely kultúrát megvizsgálunk, mindenhol találkozunk ünnepekkel, a hétköznapiakból kiemelt eseményekkel, ahol az emberek összegyűlnek és történeteket mesélnek egymásnak, vagy régi eseményeket játszanak el, megemlékezve ezzel az ősekről, isteneikről, hagyományokról.

A színjátszás - amely először az ősi Egyiptomban jelent meg Kr.e. 1500 körül, majd ezer évvel később az európai ókorban talált helyet, s ennek letűnével pedig a Távol-Keleten kelt életre - a mágikus rítusokból ered. Állatoknak öltözött, táncoló embereket már a kőkorszaki barlangrajzok is ábrázolnak. A mágia időszakában a természeti környezet az ember számára áttekinthetetlen volt. A természeti népek - sok helyütt még ma is - önálló akarattal rendelkező élőlényt láttak a természeti jelenségekben. Ezeknek a jelenségeknek formát és alakot adott, tulajdonságokkal ruházta fel, s ajándékokkal, táncokkal, szórakoztatással próbált jó viszonyt fenntartani velük. A jó viszony megtartása feltétele volt az életben maradásnak, így a kialakult rítusokat a lehető legnagyobb átéléssel és odaadással kellett újra és újra életre kelteni. Mindebben jelentős szerephez jutott az arc és a test álcázása, mint a saját én elrejtése, a tranz és az eksztázis állapotába való átmenetnek, az önmagából való kilépésnek az eszköze. A táncost a szó szoros értelmében megszállta az általa megszemélyesített lény szelleme. A testbeszéd rítusával próbáltak szót érteni az ősök szellemeivel. Ezeket a rituális szertartásokat legtöbbször férfiak végezték, mivel jelképesen ők képviselték az erőt. A nők feladata, ha egyáltalán részt vehettek a szertartáson, az események zenei kíséretére korlátozódott.

A nemzetségeken alapuló közösségi létforma idővel magántulajdonra és hierarchikus hatalmi struktúrára alapuló társadalmi renddé, úgynevezett rendi társadalommá alakult. Ezzel a változással párhuzamosan megváltoztak az emberek a természetről és a kozmoszról alkotott elképzelései is. A természeti erőket megtestesítő démonokból ember formájú istenek lettek, akik kegyét már nem csak testnyelvvel kellett megszerezni, hanem imákkal, áldozatokkal is. A pap személyében a közösség olyan közvetítő szerepét alakította ki, aki egyedül hivatott arra, hogy megértse és közvetítse az istenek üzeneteit. A pap megjeleníti az istent, a közösség azonban csak képzeletben követi őt. Ha erről a felállásról leemeljük a vallás leplét, a színház struktúráját látjuk magunk előtt. Igaz, hogy a színházban a kötelező hit helyébe az a szabad megegyezés lép, hogy a közönség hajlandó a játék fiktív valóságát valódként elfogadni, vagyis az ember megtanult különbséget tenni lét és látszat között. A rítus színházzá fejlődésének több bizonyítéka is van a színháztörténetben. Ilyenek például az egyiptomi középbirodalom Ozirisz isten tiszteletére megtartott játéka, vagy akár az európai középkor

---

<sup>12</sup> Páris Noémi a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológiai tanszék levelező hallgatója.

keresztény passiójátékai, amelyek évente megemlékeztek Krisztus szenvedéseiről, haláláról és feltámadásáról. Ezeket a játékokat gyakran erotikus és akrobatikus női táncok kísérték, melyeket lakomákon és temetéseken is bemutattak. A rítus és a színház összefüggéseiről csak a görög ókor kapcsán lehetett pontosabb ismereteket szerezni, de az mindmáig vitatott, hogy a végbement fejlődés fokozatosan vagy ugrásszerűen ment-e végbe.

Ám a színház története folytatódott és fejlődése, változása mind a mai napig tart. A különböző korok és színházi irányzatok mind-mind arra tesznek kísérletet, hogy híven tükrözzék az adott kor emberének életét, problémáit, vágyait, örömeit, s hogy életben tartsák az örök emberi értékeket, melyek kutatása, felfedezése, újraértelmezése állandó feladata volt és lesz az alkotóknak.

Az idő múlásával és a technika fejlődésével új vizuális élmény kerítette hatalmába az embereket a 19. század második felében: a fotózás, majd a film.

A film a valóság sokoldalú kifejezésére képes. Olyan konkrétsággal rögzíti a valóság képét, amelyre a szó nem képes. A film egyszerre annyi oldalról leköti a néző figyelmét, hogy azt teljesen a hatása alá keríti, s erre a „varázslatra” egyetlen más kifejezési forma sem képes.

Tarkovszkij a film születését a Lumière-fivérek *Egy vonat érkezése* című filmjéhez köti. A film egy félperces látványról szól, mikor is egy vonat befut az állomásra. De ahogy egyre közeledett a vonat, a korabeli nézők között úgy tört ki a pánik, felugrottak helyükről, kifutottak a teremből. „...a művészet és kultúra történetében először talált rá az ember arra a módra, amellyel közvetlenül megörökíthette az időt. És ezzel egy időben rátalált arra a lehetőségre is, hogy a vetítövásznon újra felidézze, megismételje ezt az időt, s visszatérjen hozzá, amennyiszer csak akar. Az ember birtokba vette a *valódi idő* lenyomatát” (Tarkovszkij 1998: 61).

Shakespeare a színház mind a mai napig elismert 16. századi nagymestere, a színházat látja képesnek arra, hogy az időnek pontos lenyomatát adja, s hogy rögzítse az adott kor értékrendjét, míg a 19-20. század új művészeti formát szül, amely átvenni látszik ezt a kivételezett helyet. De valóban szükséges-e ez a fajta rangsorolás? Szükséges-e elvitatnunk az egyik érdemét a másik javára? Úgy gondolom, hogy a két kifejezési forma alapvetően különböző, de hasonlóságaik éppen ebben a különbségben kelnek életre, s fonódnak össze végső céljuk eléréséhez, mely az idő lenyomatát hivatott megmutatni.

Többek között ezért is tartom a legizgalmasabb vállalkozásoknak, amikor színházat láthatok filmen. Itt nem színházi előadások felvételeire gondolok - ezek általában meddő próbálkozások arra, hogy egy előadás lelkét rögzítsék az utókor számára -, hanem olyan alkotásokra, melyek a film eszközeivel járják körbe a színházat mint jelenséget. A film világában több próbálkozás is született ennek bemutatására ezekből egy 1993-ban készült kínai filmet emelnék ki a sok közül. Chen Kaige: *Isten veled, ágyasom! (Farewell, My Concubine!)* című alkotását.

A több mint két és fél órás, színes játékfilm két színész életét és barátságát meséli el, keresztül a kínai történelem meghatározó eseményein 1924-től 1977-ig. A film kezdő képsorai 1977-ben mutatnak két díszes jelmezbe öltözött alakot, kiknek arcát nem láthatjuk a furcsa arcfestések mögött, csupán egy rövid párbeszédből derül ki, hogy híres színészek állnak előttünk, akik vendégszerepekre érkeztek a városba. A színházi segéd, akinek csak a hangját halljuk, felkapcsolja a reflektort a színészeknek, s ahogy felragyog a színpad fénye, megszakad a film, s a főcím után már 1924-ben találjuk magunkat, ahol kezdetét veszi a két maszkos figura közös sorsa.

A film valójában két történetet ölel fel. Az egyikben megismerkedhetünk a klasszikus kínai színház (opera) színpadok mögötti világával, míg a másikban nyomon követhetjük, hogy ez a

jelenség és az azt művelő színészek élete, hogyan változik a történelem viharaiiban, s hogyan birkóznak meg az emberi lét nagy feladataival, a barátsággal, szerelemmel, nemiséggel, bátorsággal, hűséggel, árulással.

Ebben a dolgozatban a filmszínházat bemutató vonalra koncentrálnék, amely természetesen bizonyos pontokon elválaszthatatlan a történelem sodrásától. Úgy érzem az említett mű, igen fontos antropológiai forrás is arról, hogy Kínában mennyire mást jelent színésznek lenni, s egyáltalán, hogy mennyire mást képvisel a színház mint olyan, a kínai társadalomban.

A film bemutatásáig sokan nem tudták, hogy a pekingi opera tagjai nem kiválasztott tehetségek voltak, hanem olyan árvák és magukra hagyott gyermekek, akinek ez az egy lehetőség adatott a túlélésre, s arra, hogy igazán nagy színészekké válva megbecsült emberként élhessenek. De mielőtt mélyebbre ásnánk a film gazdagságában, a jobb megértés érdekében vizsgáljuk meg egy kicsit a kínai színházat, színjátszást, annak különbségeit, eltéréseit a nyugati világ színházától.

Több kultúrkör hagyományos színházához hasonlóan a kínai színjátszás is vallási játékokból és mimikus népszokásokból fejlődött ki. A források között itt különleges szerepük volt a sámánok rítusainak és szertartásainak. A fejlődés során kialakultak rövid bohózatos drámák, zenei kísérettel előadott elbeszélések, lírai daljátékok, melyek témájukat a társadalmi valóságból, a mondavilágból és a többnyire legendaelemekkel feldíszített történelemből merítették. A kínai színjátszásnak három műfaja alakult ki: a bábjáték, az árnyjáték, és az embereket szerepeltető színház. Mindháromban nagyon fontos szerephez jut a zene, s a színészeket szerepeltető színházban elsőrendű hatáshozköz a mozgás, mindenekelőtt az akrobatika. Kínában, egészen a közelmúltig a lakosság túlnyomó része írástudatlan volt, így a színházhoz, a vallási és szórakoztatási funkció mellett, az oktatás feladata is társult. A századforduló körül a konfucianizmus kiszorította a buddhizmust és a taoizmust és a színház dolga is volt, hogy a konfucianizmus értékeit: a bölcsességet, a jóságot, a hűséget, a bátorságot, a tiszteletudást és az engedelmséget népszerűsítse. Mindezek ellenére Kínában a színház nem örvendett nagy tekintélynek. A mimusok a társadalom legalsó rétegéhez tartoztak. Gyakran előfordult, hogy a szülők eladták gyermekeiket a színészmesterség oktatóinak, akik aztán a kiképzés után, fizetség fejében tovább adták őket színházi vállalkozóknak. Csupán keveseknek adatott meg az igazi siker, amely kiemelte őket ebből az alsó rétegből, s tehetségük virágzása szabadságot, elismerést és megélhetést adott számukra.

A hagyományos kínai zenés színháznak fénykorában háromszáznál is több változata volt. A kulturális forradalom idején eltorzították ezeket, de mára ismét engedélyezték a hagyományos darabok előadását feltéve, hogy nem állnak ellentétben a hivatalos ideológiával.

A nyugati operával ellentétben, a kínai opera előadója énekes, színész, táncos, pantomim-művész és akrobata egy személyben. Már ez is bizonyítja, hogy nagyon sokoldalú képzésre szorulnak, még úgy is, hogy egy-egy színész élete során csak a szerepköréhez tartozó szerepeket alakíthat. A hagyományos kínai opera típusfigurái a kínai férfieszményt képviselő *seng*, a *tan* nevű női figura, melyet szintén férfiak játszanak, s a nőiség olyan művészi ábrázolásához jutnak el, hogy a színpadon nőiesebbek, mint az igazi lányok és asszonyok. Egyéb típusfigurák még a gonosztevő *csing*, valamint a mókamester *csou*.

A kínai színjátszás vokális és testi kifejezőeszközei magas fokon stilizáltak és a sok évszázados hagyomány következtében rendkívül kifinomultak. Minden egyes járásnak, mozdulatnak, gesztusnak, ujjtartásnak rögzített és határozott jelentése van. A kellékek használatát is szigorú hagyomány szabályozza. A színpad szinte teljesen üres, nagyon takarékosan bánnak a díszletelemekkel. Háttérnek és oldalfalnak függönyöket alkalmaznak, s ezeken keresztül lépnek színpadra a szereplők. A színpad jobb oldalán ülnek a zenészek, ütős, fúvós és vonós hangszerekkel. A szinte üres színpadon a látványképet a díszes jelmezek és a fantáziadúsan

kifestett arcok határozzák meg. A japán színháztól eltérően, itt nem maszkokat viselnek a színészek, hanem saját arcukat festik ki, szigorúan a hagyományoknak megfelelően. Ezekről a felkészült néző rögtön megállapíthatja, hogy miféle jelleme van az adott figurának. Mind a hét jelképes szín egy-egy tulajdonságot jelöl: a piros jelenti a bátorságot és a hűséget, a fekete a nyíltságot és a becsületességet, a lila a zárkózottságot, a kék a leleményességet, a sárga a ravaszságot, míg a zöld az alattomos cselszövő, a fehér pedig a gazfickó, az áruló színe. A színek kombinálása és az arc különböző pontjain való elhelyezése a jelmezzel és a szakáll-viseléssel együtt mindent elárul az avatott szemlélőnek az alak személyiségéről. A kínai zenés színház különböző megjelenési formái közül kiemelkedő hely illeti meg a pekingi operát. Ez a műfaj a 19. század elején született, amikor is több társulat egyesült és művészetük leghatásosabb elemei összeolvadtak. A műfaj népszerűsége gyorsan nőtt, kis idő múlva országszerte megkedvelték. A hírnévhez nagyban hozzájárult a „Tizenhárom páratlan” nevű társulat, melynek tagjai a tökéletességig fejlesztették technikájukat, majd saját iskolát is alapítottak, hogy továbbadják művészetüket a következő nemzedéknek.

A 20. század több színházi embere is ámulattal fedezte fel és vizsgálta ezt a különleges színházi jelenséget, s többen kutatták is, hogy mi lehet a szerepe az igen nagy gonddal kifejlesztett, nem hétköznapi mozgástechnikának. Eugenio Barba, aki színház antropológiai kutatásai során igen nagy hangsúlyt fektetett a távol-keleti színjátszás mozgásvilágára, a következő felismerésekre jutott a kínai hagyományos színjátszás kapcsán:

A kínai operában az akrobatika, a test virtuóz technikái a csodálat felkeltésére törnek. A pekingi opera előadója egy „másik testet” mutat nekünk, amely teljesen eltér a hétköznapiétól, sőt látszólag semmilyen kapcsolat nem fűzi ahhoz. A pekingi operában a színész mozgását meghatározó, törvénybe foglalt rendszer azon az alapelven nyugszik, hogy minden cselekedetnek az azzal ellentétes irányból kell kiindulnia, mint amerre irányul. A színész sebesen végrehajt egy mozdulatsort, és a feszültség csúcspontján bizonytalan egyensúlyi állapotban áll meg - amit *lian shannak* neveznek -, készen arra, hogy olyan irányban folytassa táncát, ami meglepi a néző elvárását. De azzal, hogy visszatartja a mozdulatot, még nem válik mozdulatlanná, belül tovább folytatja a mozdulatsort. Ily módon, az ellentétek tánca különböző szinteken jellemzi a színész létét, és az, ami iránytűje ebben a táncban: a fájdalom. A fájdalom az ellenőrzés eszközévé válik, olyan radarrá, amely lehetővé teszi, hogy a színész megfigyelje önmagát cselekvés közben. Az önmegfigyelés ezen módja nem a látáson keresztül történik, hanem egy sor fizikai észleleten keresztül, amelyek megerősítik benne, hogy a testében nem szokványos, hanem hétköznapi túli feszültségek vannak működésben.

Az előbbi bekezdésben említett fájdalom, amely a színészi felkészülés és tréning része, a vizsgált film első pár jelenetében élővé válik. A fájdalom többé nem egy szó, hanem kegyetlen valóság és szenvedés. Amíg hozzá nem szokik a szem, a képzelet nem is igazán érti, hová csöppent. Milyen világ ez, ahol az anya levágja gyermeke hatodik ujját csak azért, hogy a színésziskolában hagyhassa, ahol még több ütés és bántalmazás vár rá? Mire való ez a kegyetlen kiképzés, mi a végső cél? Van olyan hely a világon, ahol normális ez? Megengedett és elfogadott? Ilyen és ehhez hasonló kérdések csapongtak az agyamban, amikor először láttam ezt a filmet. Igazi kultúrsokk volt, egy teljesen ismeretlen világ, melyről már tanultam és hallottam régebben, de a képek által olyan élővé vált, hogy időre volt szükségem ahhoz, hogy hozzászoktassam magam az új környezethez amelybe belecsöppentem.

Ebben a kegyetlen világban ismerjük meg a két főhőst *Dieyit*, másik nevén *Douzit* és *Xiaolout*. Itt, ezen a kegyetlen helyen kezdődik 52 évig tartó barátságuk, összetartozásuk. Dieyit, törekeny alkata miatt, már korán a női szerepekre kezdik kiképezni, míg a férfias, nagyobb darab Xiaolou a férfi hősök szerepeit tanulja. Dieyinek le kell győznie saját férfiúi ösztöneit, hogy igazi színésszé váljon.

A film egyik érdekes és szép jelente - mely, ebben az esetben különösen fontos is számunkra -, mikor Dieyi, már nem bírja tovább a kínzásokat és egyik társával megszökik az iskolából. A városi színházba mennek, ahol fellép egy operatársulat. Itt látják először ők is, és mi nézők is, hogy miért is van az a sok szenvedés, amit a film eleje óta tapasztalhatunk. A rövid előadás-részlet elkápráztatja a szökött fiúkat, de minket nézőket is. Egyszerre élővé válik a kínai opera, minden színével, hangjával, csodálatos mozgásvilágával. A festett arcú színészek az egyszerű színpadon elemelik gondolatainkat a hétköznapiakból, s ahogy Dieyi beleszeret színpadi szerelmének figurájába és úgy dönt, hogy a kegyetlen büntetést is vállalva visszamegy az iskolába, mi nézők is folytatni akarjuk az elkezdett utat, követni akarjuk a szereplők további sorsát. Úgy érzem ez a jelenet, híven tükrözi, mi az a csoda, amelyre csak a film képes. Életre kelteni régen letűnt világokat úgy, hogy részévé válnak mai korunknak, sőt újabb értelmet nyernek.

A filmen, és az abban ábrázolt színházi világban azonban előadás születik, új életre kel egy régi kínai történet Chu királyról és ágyasáról. A történet szerint Chu bátor és hős harcos volt. Minden csatában a legbátrabban küzdött, s kedves ágyasa mindenhová követte őt. Egy alkalommal nagy ellenséggel találta magát szemben, s mikor már érezte, hogy vesztesre áll, el akarta bocsátani ágyasát, ám a lány nem volt hajlandó elszökni, hanem inkább, fogta kedvese kardját, és az éles pengével véget vetett saját életének. *Lu Qui*, a fiúk kegyetlen mestere hozzáfűzi a történethez annak fő tanulságát, miszerint: „Mindenki a maga sorsáért felelős”.

S bár idővel a két fiú a legnagyobbá válik a király és annak ágyasa szerepében, s mindig ezt az egy darabot játsszák, egymásra utaltságuk egyre nő, főleg Dieyi ragaszkodik Xiaolouhoz, akibe a maga módján szerelmes is. A fő konfliktus akkor kezdődik, mikor Xiaolou szerelmes lesz és elvesz egy gyönyörű prostituáltat, akire Dieyi halálosan féltékeny lesz.

A szerepek és a színház világa rendkívül jó alap arra is, hogy érzékenyen bemutathassa az emberi lélek minden rezdülését. A film legizgalmasabb képei azok, mikor a színpad világa összetalálkozik a való élettel. Mikor Dieyi a szerető jelmezében, mint egy gyönyörű nő, szembetalálkozik Xiaolou szerelmével *Juxiannal*. Egy nő szerepébe zárt férfi harcol színpadi szerelméért, a valósággal, egy hús-vér asszonnyal, aki nem a képzeletet képviseli, hanem az életet, az igaz természetet.

Ahogy a történet halad előre a történelem sodrában, úgy változik a szereplők életmódja, helyzete a társadalomban. Csupán egy dolog marad állandó: a színház világa, jelmezei, kellékei, melyek tökéletesen őrzik egy letűnt kor lenyomatát, de a film eszközei által ezek mégis új értelmet nyernek, kontrasztot adnak, sőt még érzékenyebb rétegeket mutatnak fel a néző számára. A színháznak ezt az állandóságát örökíti meg a film. Ahogy a lélek viaskodik szerepeibe zárva, úgy tűnnek fel a már jól ismert maszkok is a filmvásznon, túlmutatva így a színpad határain. A film képei egész közel hozzák ezeket a maszkokat, melyek mögött meglátjuk a szereplők, a kor igaz érzelmeit, melyeket nem takarhatnak el a színpad jelmezei és kellékei. S bár a fiúk az iskola szigorú kegyetlenségében megtanulták a színpad szabályait, emberségük, valódi jellemük azonban olyan szinten sérült, hogy a történelem viharai, az élet pofonjaitól való félelem közepette elveszítik bátorságukat, őszinteségüket. A játék, a színpad a túlélés eszközévé válik, elveszítve ezzel valódi küldetését.

A film továbbá megörökíti azt a világot, amelyet felégetett a kulturális forradalom, képet kaphatunk a régi időről és az újról. Összehasonlíthatjuk, párhuzamokat vonhatunk régi és új között. A film képes arra, hogy képi megfogalmazásaival egyszerre tegye élővé a múltat és a jelent, ezzel lehetőséget adva a kettő összehasonlítására, és arra, hogy a mindenkori szemlélő is részesévé válhasson ezeknek a világoknak. A filmnek ez a múlt-teremtő képessége teszi lehetővé azt is, hogy nyomon követhessünk 52 évet a főhősök életéből, s hogy átélhessük, miként felejtődik el a színpadi játék fiktív volta, s lesz belőle igazi fájdalommal átélt valóság,



élet. Ahogy szemünk hozzászokik a kínai színház színeihez, jelmezeihez, mindezek a külsőségek a film kellékeivé is válnak, melyek mintegy közvetítő közegként szerepelnek, segítve azt, hogy a film minél tisztábban adhassa át üzenetét. A színes, tarka, olykor kegyetlen világ képe a végső lényegen nem változtat. Az igaz emberi értékek az élet minden helyzetében eljátszásra, megformálásra várnak, legyen akármilyen is a történelem díszlete, zenei aláfestése. Az élet igazán nehéz helyzeteiben nem segít a színházi szerep, ott és akkor valódi jellemre van szükség. A film főhősei számára a gyerekkorban utált kegyetlen színház lesz az egyetlen menedék, az a biztonság, hogy akkor egyszer beléjük verték, hogy mit kell tenni azért, hogy igazán jókká és nagyokká legyenek. Az élet már nem ennyire egyértelmű tanító, s bár az idős mester még egyszer elfenekeli a két felnőtt színészt, mert a hírnév vakításában elvesztették a szívüket, ez a verés már nem tarthat örökké az élet színpadán.

A konfucianizmus értékei, melyek az egész színházi forma alapját képezték, s melyek tökéletes megvalósítását csak a kegyetlen kiképzésen keresztül tudták fenntartani, elvesznek a történelem sodrásában. S a kínai színház, amely minden színházi forma közül a leghívebben ragaszkodik külsőségeihez, szabályaihoz, híven tükrözi ezt a változást, illetve ad egyre tisztább kontrasztot a múlt és a jelen között.

A film végén visszatérünk a kezdő képhez: két beöltözött színész egy üres színpadon egyetlen fénycsővában idézi fel szerepét. Öreg arcuk nem látszik a sok festék alatt. A szerep megidézése már nem megy olyan könnyedén, de egy ponton igazán játszani kezdenek. Annyi év után először mernek szerepet cserélni, még ha pár mondat erejéig is.

Dieyi újra el meri mondani szerepének azt a mondatát, melyet gyerekkorában mindig ösztönei szerint mondott, de addig verték, míg elfelejtette: „Természetemre fiú vagyok, nem lány”.

S a kamera kegyetlenül szembesít azzal, milyen is, mikor lehull az illúzió és a színház leple, s szemtanúi lehetünk annak, ahogy Dieyiben megszületik a fájdalmas felismerés: egész életét adta egy szerepért cserébe. Úgy lehet csak hű önnön sorsához, szerelméhez, a színházhoz, ha veszi kedvese kardját és önnön kezével vet véget életének. Így teljesíti be egyetlen szerepe sorsát, aki mindig fontosabb volt önmagánál. Így zárul be a szent színház tökéletes köre, ahol a szereplő tényleg meghal, de ezt csak a film ábrázolhatja valóságosan, ahol nem követi tapsrend az utolsó képsorokat.

A filmet nézve, nyomon követve a történetet, nemcsak a kínai opera különleges világával gazdagodunk, hanem többet megtudunk az ott élő emberekről, gondolkozásukról, magáról a kínai népről. S mikor azt halljuk, hogy a világszerte nagy sikert aratott film, hazájában bukás volt, felmerülhet bennünk a kérdés: vajon az ott élő emberek azért nem szerették ezt a filmet, mert túl intim jellemzőket árult el róluk, vagy azért, mert nem az igazságot adta vissza? Helyesebben fogalmazva, nem az ő igazságukat. A film kétszeri betiltása egyértelműen politikai színezetű, de a kedvezőtlen fogadtatás el kell, hogy gondolkoztassa a kutatót.

Ha csak az ismeretlen kultúra izgalmas színházi hagyományát vesszük, már az is határtalan lehetőségeket nyit a film számára, nem beszélve az adott nép történelméről, mely életük ritmusát határozza meg. A szokatlan látvány- és hangzásvilág megértésében nagy segítséget nyújt a film. Segít értelmezni ezt a különös és a mi kultúránk számára szokatlan színházi formát, melyet - csak úgy becsöppenve egy kínai előadásra - egyáltalán nem értenénk. A film, mintegy hermeneutaként segít megérteni és elfogadni a különbözőséget, s ezáltal minket is felkészült nézővé tesz. De itt, ezen a ponton nem szabad elfeledkeznünk a filmkészítés mechanizmusáról. Különösen játékfilmek esetében fontos szem előtt tartani a rendező akaratát, az operatőr megközelítését, nem beszélve a színészekről, akik szintén egy-egy hermeneutaként, saját szűrőjükön keresztül adják át a történetet, ábrázolják szerepeiket.

Amilyen nagy hatással lehet ránk a képi megfogalmazás, olyannyira el is fedheti szemünk elől a valóságot.

Minden film forrása lehet az antropológiának, hiszen minden film lenyomata valamilyen jelenségnek, kornak, nem beszélve a nézőkről, akiket a filmek megcélznak, megérintenek, akiknek a filmek készülnek. Azonban fontos tudatosítanunk, hogy minden alkotás egy-egy vélemény, s nem az egyetlen igazság. Ez az egyetlen vélemény, kapjon bár testet színpadon vagy filmen, csupán útmutatás lehet, egy-egy olyan szikra, mely gondolkozásra készítet, de az egyetlen igazság felé magunkon keresztül vezet az út. A személyes élmény, a saját szemünk által felfogott látvány és értelmezés a kutatás, az igazság keresése során elengedhetetlen.

„Az igazság pedig igen gyakran kevésbé érthető, és mindig a teljesség, a tökéletesség egyfajta érzését hívja elő, mely mindig rendkívüli, egységes és teljes mélységéig meg nem magyarázható élmény” (Tarkovszkij 1998: 156).

### **Felhasznált irodalom**

Barba, Eugenio 2001. *Papírkenu*. Budapest, Kijárat Kiadó.

Simhandl, Peter 1998. *Színháztörténet*. Budapest, Helikon Könyvkiadó.

Tarkovszkij, Andrej 1998. *A megörökített idő*. Budapest, Osiris Kiadó.

[www.allmovie.com/cg/avg.dll](http://www.allmovie.com/cg/avg.dll)

[http://movie-reviews.colossus.net/movies/f/farewell\\_conc.html](http://movie-reviews.colossus.net/movies/f/farewell_conc.html)

[www.lib.berkeley.edu/MRC/level2.html](http://www.lib.berkeley.edu/MRC/level2.html)

## Egy kis kínai film

### Tigris és sárkány

Hangos nevetés hallatszott, amikor Li Mu Bai nagyokat ugrálva követte a fiatal lányt, akit tanítani akart. Ezt még könnyedén megértettem, hiszen nem szokványos filmes eszköz, hogy a levegőben balettoznak a szereplők, a fizika minden törvényének ellentmondva. Az ilyet a magyar közönség csak a Mátrixtól fogadott el. De hogy egy felnőtteknek szóló mesében!? Na az már sok. A legmegdöbbentőbb mégis az volt, amikor Li Mu Bai volt mestere, a Róka (egy öreg boszorka), egy hatalmas dobócsillaggal öli meg az őt üldöző rendőrtisztet. Látjuk, hogy a férfi hátradől, és premier plánban csodálhatjuk a kicsit kopaszodó fejéből kikandikáló egzotikus fegyvert, no meg a vérét nem utolsó sorban. Ezt a jelenetet olyan humorosnak találták a Kossuth mozi nézői (elsősorban a férfiak), mintha csak a *Gyaloggaloppból* látnák a fekete lovag küzdelmét Arthur királlyal (félreértés ne essék, mind a kettő véres jelenet, csak ebben az esetben szerintem nem párosul semmiféle humorral). A film, amelyről ilyen élményanyaggal mentem el, *A tigris és a sárkány* címet viselte. Nem nevezhető tipikus kínai filmnek (nem mintha olyan sok személyes tapasztalatom lenne), mivel többek között amerikai filmesek is részt vettek benne, így kellőképpen meg volt fűszerezve olyan elemekkel, amit egy hollywoodi filmeken edződött szem is fel tud fogni. Mégis kellett tartalmazzon olyan elemeket, amik elütöttek az átlag multiplexes mozik műsoraitól, már csak a fent említett élmények miatt is. A filmnek egyértelműen volt olyan olvasata, amit csak az érthetett meg, aki jobban ismeri a kínai kultúrát és annak vizuális nyelvét. Érdekes példa erre az a jelenet, amikor Li Mu Bai a meghajlott fa tetején, annak is a szélén áll, a galibákat okozó fiatal lány pedig megpróbálja letaszítani. A lány hosszú ideig csak erőlködik, hogy rákényszerítse a külvilágra (jelen esetben a Li Mu Baira és a fára) akarátát, addig Li Mu Bai felveszi a külvilág ritmusát, együtt himbálódzik a fával. A jelenet nem hosszú, de talán az egyik csúcspontja a filmnek. Ott rejtőzik benne a taoista felfogás egésze. Ezenkívül, bizonyosan volt ezernyi olyan jel, mellyel nem tudunk mit kezdeni. Például az ugrálás, amihez hasonlóan cselekszik egy hős egy nyolcadik századi kínai történetben (*A délvidék kalóza* címet viseli a mű).

*A tigris és sárkány* még egy viszonylag könnyen értelmezhető mű (nem kell ezekben a jelekben olvasni, bőven elég, ha az ember elengedi magát, hogy sodorja a történet, vagy csak megcsodálja a tájakat). De vannak olyan filmek, amelyek kevésbé jutnak át a kulturális rostán. Azt, hogy mi az, ami eljut ide, valószínűleg rengeteg dolog befolyásolja, de biztosan fontos tényező, hogy mennyire közel áll a saját vizuális kultúránkhoz. Az antropológiának azonban nem csak azokkal a filmekkel érdemes foglalkoznia, ami átjut a rostán (ez az interkulturális kommunikáció alá tartozik). A film azért jó eszköze az antropológiai vizsgálatnak, mert viszonylag új találmány, és a technikai korlátok miatt egységesebb képet alkothat, mint mondjuk a szobrászat vagy a festészet (nem utolsósorban említeném, hogy a filmes elméleti rendszer elsősorban nyugati gyökerű). A film tanulmányozása tehát egy olyan távoli, teljesen más vizuális hagyományú kultúránál is eredményes lehet, mint a kínai.

---

<sup>13</sup> Pál Dávid (1979, Budapest) a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékének hallgatója.

## A kínai film

A kínai filmről készült tanulmányok kettős természetűek, egy távoli, érdekes kultúrát elemeznek egy hagyományos formában. Olyannyira nyugati ez a forma, hogy a kínai irodalomban, kultúrában jártas személyek sokszor idegenkednek ezektől az elemzésektől, főleg amelyek a populárisabb részével foglalkoznak. A tanulmányozás azonban kikerülhetetlen, ha komolyabban akarjuk vizsgálni a kortárs kínai kultúrát, ahol fontos társadalmi és politikai pozíciót tölt be a film.

A huszadik századi Kína leginkább a modernizációs törekvésekkel jellemezhető (amelynek szélsőséges változata a teljes nyugatosodás volt). A film e modernizáció jegyében tűnik fel, technikában és eszközeiben elsősorban nyugati jellegű. Ugyan Kínában a film már a huszadik század elején jelen volt, mégis mintha 1949-től, a Kínai Népköztársaság megalakulásakor kezdődne, hiszen ez nemcsak politikai, hanem kulturális értelemben is nagy törés volt. A kínai filmek tanulmányozása közben figyelembe kell venni a történelmet, hiszen a politika nagyon is átszötte azt és csak így értelmezhetjük tisztábban. Három nagyobb kört szokás elkülöníteni, ha a kínai filmről beszélünk: a Kínai Népköztársaságot, Hong Kongot (ugyan már a Kínai Népköztársaság része, de mégis jelen van egy saját filmes világ), és Tajvant. Ezekre a szocialista, kolonista vagy a kapitalista jelzőt szokták ráaggatni, attól függően, hogy milyen szemszögből készült a tanulmány. Amellett, hogy különálló filmes (és nem csak filmes) kultúrát képeznek ezek a régiók, jelen van egyfajta közös látásmód, hagyomány (valami hasonlóról beszélt Gao Xinjiang az irodalmi Nobel-díjas emigráns író, amikor egyfajta közös kínai identitásról beszélt, amely átszövi az anyaországi és a tengerentúli kínaiakat is. Vitatkozni ezzel lehet, azt azonban el kell ismerni, hogy mégis van valamiféle alapja). A film a mai napig a modernizációs folyamatok része. Elmondható (ami talán az egész világra jellemző), hogy a film egy művészeti forma, eszköz a tömegszórakoztatásra és a politikai kommunikációra. A következőkben elsősorban a 80-as évek és az azutáni kínai népköztársasági filmekről lesz szó, elsősorban szakirodalmi adatok alapján.

## A kínai film filozófiai gyökerei

Az egyik megközelítési mód lehet, hogy a klasszikus kínai gyökereket keressük a filmekben. Ez a megközelítési mód csábító és szükséges, de ugyanakkor támadható is, hiszen természetes, hogy egy kultúra a saját múltjából és szimbólumaiból merít, ezt nem érdemes túlhangsúlyozni, mert mintha semmit nem változott volna Kína az idő múlásával (Ma Ning 1994).

A korai és akár a mostani filmesekről is elmondható, hogy nagyon sok tekintetben hatott rájuk a hagyományos kínai színház. A kínai színházra nagy hatással van a yin-yang rendszer, a színpadot eszerint osztották ketté. A színpad maga észak felé nézett, így a keleti része a yang, míg a nyugati része a yin aspektusnak adott helyet. A férfi szereplők lehetőleg a női szereplőktől balra helyezkedtek el (a nézők szemszögéből jobbra), így az egyensúly megőrződött. Ennek az oka, hogy a kínai felfogás szerint (a yin-yang kozmológiával átítatva) egy szereplő csak félember, ezért kell, hogy egy másik kiegészítse.

Az olyan ellentétpárok hagyományos nyugati értelmezésétől is el kell szakadnunk mint a férfi-nő (ami magában foglalhatja a férfi-fallosz-rend, nő-hiány-káosz jegyeket, ezáltal az egyén-többiek ellentétpárt). A kínai szimbolikában sokkal fontosabb a közelálló-kívülálló morális-amorális ellentétpár. A tradicionális kínai kultúra olyan konfucionista morális fogalmakból építkezett mint a *ren* (az ember jele, a konfucionizmusban a jelentése jóakarat, emberiség; ren-dao, az ember útja), amely meghatározta ez ellentétpárok tartalmát. Aki nem tudott megfelelni ezeknek a morális elvárásoknak (még ha azért is, mert nincs ezeknek a tudatában), a kívülálló, nem kínai, rosszabb esetben még csak nem is ember. Az idegeneket

(nyugatiakat) sokáig nevezték „idegen ördögöknek” (yangguizi) vagy jobb esetben „az óceán mestereinek” (yangdaren). A közelálló-kívülálló, morális-amorális pár tehát jelenthet ember/nem ember ellentétet is. Ezek az ellentétpárok a mai kínai életben is élnek, a politikai élet rendszeresen alkalmazza ezt a megkülönböztetést ellenfeleire, annak ellenére, hogy a kommunista ideológia látszólag szakított a konfucionista múlttal.

De ez az ellentét párosulhat a nemi ellentéttel. A tradicionális kínai társadalom patriarchális, a nő szerepe a családban kívülálló, immorális. Ha egy lánygyermek született, az automatikusan idegen volt, hiszen a házasság útján úgyis egy idegen családhhoz került - nem volt más, mint egy cseretárgy. A nők ki voltak zárva az olyan intézményekből, amelyek a morális rendszert oktatták. Ironikus, de igaz, hogy ha egy nő konfucionista etika szerint akart élni, akkor viszont el kellett fogadnia a kitaszított szerepét. A helyzete akkor sem változott, ha férjhez ment, az új családjában is kívülálló volt, hiszen ő csak egy másikból jött. Helyzete csak abban az esetben változott, ha fiúgyermeket szült (és lehetőleg elsőként, ha több feleség volt), ilyenkor elég nagy hatalom került a kezébe (a kínai férfiak és anyjuk között, szoros volt a kapcsolat, olykor már nyomasztóan is, hiszen a nőnek a fia jelentette a kitaszított létezésből a kiutat).

A közelálló-kívülálló és morális-amorális ellentétpár kapcsolatban van az ember/nem ember (sokszor faji megkülönböztetésre is használták) és az ember/ember (ez a nemi- illetve státusz-megkülönböztetésre használatos) felfogástománnyal, de nem fedi az egyén-külvilág ellentétet. A kínai kultúra erőteljesen háttérbe szorította az individuális én-tudatot. A közelálló mindig egy családtagot, csoporttagot, közösséget vagy nemzetet jelent, a kívülálló lehet egyén, de egy kollektív identitás is. Ezzel az ellentéppárral tehát vérségi kapcsolatot is leírtak. Az apai család a „belső család” (benjia), az anyai pedig a „kívülálló család” (waijia). Az anyai családtagokat a wai előtaggal illeték, például waigong (anyai nagypapa), waipo (anyai nagymama) és waisun (lánytestvér fia). A belső család viszont nem kapott semmiféle jelzőt, kivéve, ahogy a férj szólította a feleségét/feleségeit (neiren-közelálló személy).

A kínai logika szerint az embert, kapcsolatai határozzák meg. A konfucionizmus öt alapvető kapcsolatrendszert (wulun) határoz meg, nevezetesen az uralkodó-alattvaló, apa-fiú, férj-feleség, idősebb testvér-fiatalabb testvér, barát-barát viszonyt. A wulun-rendszerek aszimmetrikusak, valamelyik mindig dominánsabb, ezt az etikai rendszer próbálja kiegyensúlyozni. A ren fogalma, ami áthatja ezt az etikát: egy jó uralkodó a ren erejével kormányoz, míg ha ez nem sikerül, akkor használja a bant, az erőszakot. Persze a ren csak egy másik emberre vonatkozik; aki kívülálló, arra nem érvényes, ott megengedett az etikátlan viselkedés.

## **Anyaföldi filmek**

Az 1949-es népi forradalom jelentős változásokat hozott Kína életében. A film a politika eszközüvé vált. Itt nemcsak egyfajta negatív manipulációra kell gondolni (miszerint a hagyományos apa és ősök tisztelete helyére a pártot állítják), hanem olyan törekvésekre is, hogy a nők egyenjogúságát elfogadtassák. Ugyan ezek a női szerepek inkább férfias típusúak, s mint katonák, meghurcoltak, párttagok mindenképp szemben állnak és küzdenek a régi rend ellen. A szerep nem teljesen új. A korai kínai regények női szereplői is maszkulin jegyeket viseltek, és például *A tigris és a sárkány* két fő szereplője is férfi életet él (pontosabban az egyikük menekül a házasság elől a mindig is vágyott kalandorlétbe, a másik pedig otthagyná ezt az utat egy családért). Ebben az időszakban a szocialista realizmus volt a jellemző. A nézőpont (kamera-beállítás) mindig egyfajta kívülálló „nem-személyt”, hanem valamiféle kommunális szemszöveget takart (Berry 1994: 89).

A nagy fordulópontot a kulturális forradalom jelentette. A művészet, és így a filmművészet is eszköze lehetett egy burkolt kritikának. A film ebből a szempontból talán még előnyben is volt - az irodalomhoz képest -, mert itt a képek közé lehetett rejteni az üzenetet, míg a szöveg teljesen megfelelt a cenzúrának. A fő kritikus, Mao elnök tisztában volt ezzel a problémával, fel is vette a harcot azért, hogy a művészetet a politika hatáskörébe fogja („Virágozzék száz virág!” és hasonló jelszavak keretében). Így nyilatkozott: *„Ha egy mű reakciós, minél művészebb, annál több kárt tud okozni az emberekben. Az időszakban, amikor az elnyomó osztály hanyatlik, közös jellemzője az irodalmuknak és a művészetüknek, hogy ellentmondásos a reakciós politikai tartalmuk a művészi formájukkal. Tehát amit tehetünk, az nem más, mint, hogy egyesítjük a politikát a művészettel, a tartalmat a formával, a forradalmi politikai tartalom és a legmagasabb művészet egyesülését létrehozni”* (Zedong 1999: 8).

Mellesleg Jerome Silbergeld ez idézet után jegyzi meg, hogy míg egy politikusnak jogában áll ilyen értékítéletet tennie, addig egy történésznek (legyen az művészettörténész vagy akár antropológus) mellőznie kell ezeket.

A kulturális forradalom utáni években figyelt fel igazából a külvilág a kínai filmekre. A nyolcvanas években robbantak be a Népköztársaság filmjei a köztudatba. Ezeket a filmeseket nevezik ötödik generációsoknak.<sup>14</sup> A forradalom utáni filmeket Nick Browne két fő áramlatra osztja. Az egyik a maoista előtti idők etikai gondolkodását jeleníti meg (melodramai konvenciók és a történeti-retrospektív narratív technika jellemzi), ilyen például Xie Jin. A másik áramlatra pedig a városi jelen (mint a *The Black Cannon Incident* - Heipao shijian, 1986-os filmben), vagy a paraszti múlt új szemszögű bemutatása (Chen Kaige *Yellow Earth* - Huang tudi, 1984-es filmjében). Az, hogy ez a beosztás helytálló, vitatható (pl. Chen Kaige új filmje, a nálunk is bemutatott *Császár és a gyilkos* például mindkét kategóriába sorolható), de az biztos, hogy ezek a filmek nagyon fontos szakítást jelentettek Mao elnök fönt említett, 1942-ben meghirdetett ideológiájával szemben.

Ebből a szempontból nagyon jelentős film Chen Kaige *Sárga földje*, amely szakít elődjeivel (legalábbis úgy tűnik, hogy teljesen új). Előzménynek kell azonban tekintenünk az úgynevezett sebek (scar) irodalmát, amit a kulturális forradalom borzalmai váltottak ki. A vidékre kényszerített értelmiségi réteg találkozott a kínai falusi élettel (az igazival és nem a kommunista ideológia által közvetített képpel), megismerték a kínai kisebbségek világát, szinte már nosztalgikus néha a szemléletük. Ide tartozik Gao Xinjiang Nobel-díjas író vagy Dai Sijie (akinek Magyarországon is megjelent a regénye). A szereplők nem feketék és fehérek, nem a forradalmi eszmét éltető, haladó szellemiségűek csapnak össze a maradisággal, hanem egyszerű hétköznapi személyek. Kaige filmje a Shaanxi tartományban játszódik, a Sárga-folyó felső folyásánál. A helyszín egy kis falu, ahová egy nap egy népdalgyűjtő katona jön, Go Qing. A katona a modern, haladó szocialista eszmeiséget képviseli a falu számára. Viszony alakul ki közte és egy fiatal falusi lány, Cuiqiao között. A lány inkább képviseli a hagyományosabb passzív női szerepet, mint sok más film női főhőse. Cuiqiao próbál a közvetítő lenni az új rendszer és a falu között, de elbukik. Go Qing ígérete ellenére nem tér vissza időben, s mikorra megérkezik, már késő, a lány halott. A katona elgondolkodik, ha ezt az egy embert sem tudta megmenteni a nyomortól, hogyan lenne képes egy

---

<sup>14</sup> A Kínai Népköztársaságban a filmesek mind a Bejिंगi (Pekingi) Film Akadémián tanultak, ami Kína egyetlen filmes iskolája. Mivel az intézménynek az a gyakorlata, hogy minden negyedik évben indít egy új osztályt, ezért szokás a filmesekről generációkban beszélni. De azt, hogy ténylegesen mennyi generáció van, arról megoszlanak a vélemények. Xie Fei rendező például négyről beszél, míg Xie Jin rendező ötről. Mindazonáltal, mivel a kulturális forradalom kezdete óta (1966) először 1982-ben vizsgázott le az első osztály (1978-ban kezdték), mindenképp egy új korszakot testesítenek meg e filmes generáció tagjai, akiket a többség az ötödiknek tart.

egész falut. A film végső jelenetében a falusiak visszatérnek a sámánisztikus<sup>15</sup> szertartásukhoz, a Sárkánykirályhoz imádkoznak esőért. A film a népi Kínában csak egy díjat nyert, azt is a képekért, viszont egy évvel később Hong-Kongban elnyerte egy ottani filmfesztivál fődíját. A filmet kimerítően elemzi Jerome Silbergeld (Silbergeld 1999), és még sokan mások.

A másik nagy filmjét, *A császár és a gyilkos* Magyarországon is bemutatták a mozik és a televízió. A film az első császár (shi huangdi) életét dolgozza fel. A Qin-fejedelemelem nem a létező Zheng-nek felel meg, hanem egy fiktív alak, aki nagyon sok hasonlóságot mutat az igazival (és akár Maóval is). A film öt részre van osztva, ami a klasszikus kínai kozmológia szerint egy jelentésszám (öt érzékszerv, öt elem: fa-tűz-föld-fém-víz, öt égtáj: kelet-nyugat-észak-dél-közép stb.). A filmnek nincs kitüntetett főszereplője, bár a Qin fejedelemelem Jin Cheng szerepel a legtöbbet. Jin Cheng az elején egy jó uralkodó, aki a ren szerint uralkodik, katonáival együtt vonul csatába, és ő van az élen, a reá törő Jin herceggel szemben fegyvertelenül áll ki, pusztán bátorságával és akaratával kényszerítve megadásra. Ekkor Cheng még tudja, mit akar: egyesíteni a közép birodalom országait, hogy megakadályozza a hadakozó fejedelemségek korszakára oly jellemző öldöklést. Tudja, ha nem ő, akkor egy másik fejedelemség uralkodója teszi ezt. Sorsát nem feledi, hiszen mindig van valaki, aki figyelmeztesse erre: a krónikás. A kezdő képsorok egyike is ez, az öreg krónikás figyelmezteti Cheng-et a sorsára, ő idegesen hátrakiált, majd az öreg kileheli a lelkét, de rögtön ott van egy fiatal, aki folytatja a halott feladatát.

Cheng az idő folyamával azonban egyre jobban a hatalomvágy bűvkörébe kerül. Az első nagy törést anyja és szolgálója lázadása okozza. Itt mutatkozik meg az eddig bátor uralkodó gyengesége, a félelem, hogy valaki megöli, ellene tör. A lázadás letörésében már fölösleges vérrontást alkalmaz, a bannal él, mint egy gyenge uralkodó. A legnagyobb szenvedése azonban még hátravan, a saját édesapjával kell végeznie, csak így tudja elkerülni, hogy ne derüljön ki, hogy nem ő a jogos trónörökös. Ez egy kínai ember számára a létező legborzalmasabb dolog a világon. Az a társadalom, mely az ősök tiszteletére épít, melyben a családnév átörökítése nagyon fontos (ezáltal válnak az ősök halhatatlanná). Cheng-nek végül is nem kell meghoznia a döntést, hogy hagyja életben az apját, vagy teljesítse apja kérését és ölesse meg őt (hiszen az apjának az a vágya, hogy őt a trónon lássa). Az apa dönt a fia helyett és öngyilkos lesz.

Cheng ellentétpárja a gyilkos, aki pénzért bárkit megölt, egészen addig, amíg egy kovács egész családjával kellett végeznie. A kovács vak lánya volt az, akinek a halálát nem tudta feldolgozni, így beállt koldusnak. Ő vállalja el a merényletet Cheng ellen azért, hogy megakadályozza a további vérengzést. A merénylet sikertelen marad, de a gyilkos erkölcsileg legyőzi a császárt, aki inkább hasonlít egy közönséges gyilkoshoz, mint az égi fejedelemelemre (huangdi).

A harmadik főszereplő Cheng gyermekkori játszótársa és szerelme, egy csao leány, akit zavar az udvari élet és az intrika. Cheng neki akar birodalmat építeni. A nő látva, hogy Cheng különb, mint a többi uralkodó, vállalja a bűnözőknek szánt megbélyegzést, hogy így férkőzön a jin herceg bizalmába, hogy rávegye egy orgyilkos küldésére. Csao úrnőnek az idő elteltével rá kell jönnie: Cheng már megváltozott, és azok az értékek, amelyekért az életét is áldozta volna, nem a császárban vannak meg, hanem a gyilkosban.

A történetet nem könnyű követni, de ebbe biztosan belejátszik az, hogy európai szemünk olykor nehezen tesz különbséget a keleti arcok között, idegenül hatnak a nevek és nehezebb átélni a drámát a kínai logika, gondolkodás ismerete nélkül. A képek így is nagy hatással

---

<sup>15</sup> Vagy inkább népi, mert a sámánisztikus szó megfelelője a wu, ami a taoista vallásban szereplő fogalom, a népi vallásba pedig a népi taoizmust és a sámánizmust is besorolják.

vannak a nézőre. A film monumentális történelmi dráma, nagy csatajelenetekkel és karórák, eldobott cigarettacsikkek nélkül. A film erénye persze korántsem csak ennyi. A szimbólum-rendszere bonyolult. Chen Kaige gyakran használ tárgyakat átvezetőképpen, például egy csörgőt, mely először egy csao gyermek kezében van, aki öngyilkosságra készül, mikor a császár seregei ostromolják a fővárost, majd Cheng elveszi a halott fiú kezéből, oda próbálja adni egy túlélő csao gyermek kezébe, aki arcon köpi. Később a csörgővel akkor találkozunk, amikor a csao úrnő, Cheng volt kedvese megbotlik benne és így akad rá a tömegesen élve eltemetett csao gyermekekre. De hasonló szimbólum egy tekegolyóhoz hasonlatos játék, amivel a császár játszik, miközben katonái ostromolnak egy várost. Később egy hasonló golyó szolgál székként apjának, hogy fölakassza magát, és ez gurul Cheng lábaihoz.

A filmnek sok történelmi alapja van. Az első császár a legenda szerint oly annyira félt a haláltól, hogy mindenféle mágikus segítséggel próbálta meghosszabbítani életét. A terrakotta szobrok is hasonló célt szolgáltak, egy sereg, mely a túlvilágon is szolgálja a shin huangdit. Sok kegyetlenséget is elkövetett, könyvtárakat, írásos emlékeket semmisített meg (legtöbbször az írástudókkal együtt), hogy eltüntesse a különböző királyságok kultúráját, és így teremtsen egy egységes középbirodalmat. Kaige filmje azért több, mint egy egyszerű krónika (bár eljátszik ezzel a szereppel is, hiszen a hódításokat végigköveti, úgy, ahogy azok az időben történtek), merthogy egy lélektani boncolás a hatalomról, felelősségről, emberiességről. Itt tenném hozzá, hogy a sebek ábrázolásművészetére jellemző a lélektani eszköztár, szemben a kívülálló naturalista szemszöggel, ami a korábbi idősakra jellemző. Izgalmas a filmben az, hogy akár egy burkolt Mao-kritika is belemagyarázható. Maót gyermekkorában sok megáláztatás érte, éppen mint Chenget (Cheng mégis nosztalgiazik ezen, hiszen akkor sokkal tisztább volt minden, és Mao is visszanyúl a paraszti gyermekkor emlékeihez). Mao is együtt harcol embereivel a japán megszállás és a polgárháború idején. Mao valószínűleg tényleg hitt abban, amit csinált, hiszen a hosszú menetelést túlélő alig tízezres seregből több milliósat csinált, tehát tényleges alternatívát kínált az embereknek a Koumintanggal szemben. Mao a hatalomra kerülése után egyre jobban félt a hatalma elvesztésétől. Több tisztogatás is volt a pártban, például a kulturális forradalom ideje alatt. A kulturális forradalom vörösgárdistái (Mao vörös könyvével a kezükben) fanatizálható fiatalokból álltak, mint ahogy Cheng is tizenéves gyermekeket használ katonának a végén (magát példaképpen állítva eléjük). Cheng is homogenizálni akarta a társadalmat és Mao is.

Egy kínai barátom, Dávid (Cheng Gang) azt mondta, amikor Maóról kérdeztem, hogy ő egy jó ember volt, csak kihasználták, a kulturális forradalom a négyek bandája műve volt, Mao már nem volt saját maga. Hogy ténylegesen hordozott-e ilyen üzenetet a film, nem tudom, de nekem van egy ilyen olvasatom (és talán nem is vagyok ezzel egyedül), mindenestre érdemes volna a kínaiakat is megkérdezni arról, mit mond számukra a film. Egy csoporttársam, Noémi, kínaiak között dolgozik, együtt nézték meg a filmet. Azt mesélte, hogy bögték a film alatt... Yin és Yang helyett, kelet és nyugat között...

## Felhasznált irodalom

Baracs Dénes 1980. „*Virágozzék egy szál virág!*”. Budapest, Kossuth.

Berry, Cris 1994. Neither One Thing nor Another. Toward a study of the viewing subject and Chinese cinema in the 1980s. *New Chinese Cinemas*. Cambridge University Press: 89.

Gernet, Jacques 2001. *A kínai civilizáció története*. Budapest, Osiris.

Ma Ning 1994. Spatiality and Subjectivity in Xie Jin's Film Melodrama of the New Period. In Nick Browne - Paul G. Pickowich - Vivian Sobchack - Esther Yau (ed.) *New Chinese Cinemas*. Cambridge University Press.



Polonyi Péter 2002. *Kína*. Budapest, Panoráma.

Polonyi Péter 2000. *Mao*. Budapest, Panoráma.

Silbergeld, Jerome 1999. Drowning on Dry Land: Yellow Earth and the Traditionalism of the 'Avant-garde'. *China Into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*. Reaktion Books, 8. London.

Zedong, Mao 1999. „Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art”. In Silberger, Jerome: *China Into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*. Reaktion Books, 8. London.

## Interaktivitás az antropológiai filmben (egy példával)

Nehéz az antropológiai film mibenlétét meghatározni, sőt maguk a szakemberek is sokat vitatkoznak definícióján. A meghatározást az nehezíti meg, hogy sokféleképpen értelmeződik a megszerzett tudás mibenléte, értéke. Mi történik, ha a résztvevő-megfigyelő filmes már jelenlétével, érdeklődésével, értelmező szándékával befolyásolja a megfigyelt (adatközlő) életét, cselekedeteit, önértelmezését, az értelmezni kívántak folyamatát. Ugyanakkor mindig felmerül az az etikai kérdés is, hogy a (pl.) film készítője milyen mértékben merülhet vagy nyúlhat bele az idegen életbe, kultúrába. De nemcsak a filmkészítés folyamata hat vissza a szereplőkre, hanem a kész, bemutatott film is hathat önértelmezésükre, valamint a nyilvánosság is befolyásoló tényező lehet.

Aztán pedig figyelembe kell venni, hogy a film esetében a hangfelvétel technikai újítása magával hozta a résztvevő-megfigyelői, értelmezői, filmkészítői státusz átértékelésének kényszerét is, ugyanis a képfelvétel egyszerűsödése, a szinkronhang felvételének lehetősége épp akkor következett be, amikor az antropológia tudománya, értelmező pozíciója is átesett az „irodalmi fordulaton”. A kiválasztott film maga, de előzményei és utóélete is, úgyszólván kínálja magát az értelmezésre mindhárom megközelítésben.

Az antropológiai film egyik értelmezés szerint csak mint a valóság rögzítésének technikai módja lehet érvényes, és minden egyéb, a filmben megjelenő értelmezési kísérlet tudománytalan. Ez a felfogás már rég elavult, de ennek alapján hozták létre a göttingeni etnográfiai filmarchívumot Karl Heider és Peter Fusch irányításával. Más megközelítésben, a vizuális jelenségeket antropológiai módszerekkel kutató, vizuális antropológiának képezi részét. Megint más elképzelések szerint a filmelmélet felől kell megközelíteni a kérdést. Az - szerintem - érvényes megközelítések elfogadják az antropológiai film értelmező aspektusának lehetségeségét, de e megközelítések képviselői is vitatkoznak a megértés természetéről, a filmkészítő, az antropológus szerepéről, az alkalmazott módszerek hatékonyságáról, az interpretáció hitelességéről.

Egy ideig az egyértelmű értelmezést előállító Grierson-féle (Heltai 2002: 90) dokumentumfilm-modell érvényesült, mely mintegy bemutatta, értelmezte a nézőnek az idegen kultúrát, valamiféle monográfiát állított elő. Aztán az antropológiai film készítésében egy ideig hangsúlyos szerepet kapott az objektivitásra való törekvés. A kamera és az operatőr, egyúttal az antropológus a láthatatlan jelenlévővé vált, az eseményeket úgy próbálta megközelíteni, hogy azt ne hogy megzavarja, tehát úgy készüljön a film, mintha a filmes nem lett volna jelen. Ennek érzékeltetésére Goldschmidt definícióját idézi David MacDougall a *Megfigyelő filmen túl* c. esszéjében: „*A néprajzi film olyan film, amely megkísérli egy kultúra népének viselkedését egy másik kultúrában élők számára közvetíteni azáltal, hogy felvételeket készít az emberekről, miközben azok pontosan azt csinálják, amit akkor is tennének, ha a kamera nem lenne ott*”. A baj ezzel az, hogy a filmes az előtte megjelenő események rögzítésére koncentrál, tehát feljegyez, de mivel a kultúra tagjával megszűnik a kommunikáció, csak azt tudja felvenni, ami spontán előtte történik. Az emberi megnyilvánulások sokasága pedig kimarad, s nem használja fel az emberek azon hajlamát, hogy önmagukról, problémáikról,

---

<sup>16</sup> **Bancsik György** (1964, Kecskemét) a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszékének hallgatója.

ügyeikről szeretnek beszélni, egyúttal kihagyja a kultúra képviselője segítségének lehetőségét, valamint önértelmezése megismerését. Mindez azon az elképzelésen és hiten alapult, hogy a kép, amit láthatunk, egy eseményt a maga valóságában tud bemutatni, s ez így már önmagában oly mértékben kódolt, hogy az alkotó nyitva hagyhatja a látványt, és a néző pedig maga hozhatja létre a látottak olvasatát (Heltai 2002:96).

Ezzel szemben lépett fel az a szemlélet, mely megkérdőjelezi az objektivitás lehetőségét, s a reflexivitást helyezi előtérbe: tisztában kell lenni a filmből nyerhető tudás jellegével. MacDougall szerint: „*Ha a filmkészítő a filmezetteket nem engedi belelátni a filmbe, azzal tulajdonképpen magát zárja el a filmezettek elől*” (Heltai 2002:90). A részvétel megjelenítése, az alkotó és a kultúra képviselőjének szubjektumai beemelése a filmbe, s kommunikációjuk feltételeinek és folyamatának reflexiója meghatározó tud lenni a film hitelességének elfogadásában. Így meggyőződhetünk, hogy a film készítője érti-e, amit rögzít, s tudomást szerezhettünk a kultúrán belüli, valamint az európai és/vagy dokumentumfilmes valóságkonstruáló felfogása különbségeiről. Ugyanis egy más kultúrában élőknek más sémái lehetnek az ok-okozati összefüggésre, az időfelfogásra, konfliktusok megoldására, stb. „*Az életmódot bemutató filmanyagot a tárgyául szolgáló társadalom immanens struktúráinak modelljeire kell felfűzni, innentől különül el a leírás és a dráma, s válik elfogadottá, hogy a filmes értelmezheti is a szóban forgó kulturális jelenséget*” (Heltai 2002:105). A szereplő, a filmkészítő és a néző másként-másként értékeli a jelenséget - a film feladata, hogy ezek metszéspontját mutassa meg, ha tudja.

Ennek alapján állítja MacDougall: a film legfontosabb feladata, hogy a kulturális határátlépés pillanatát, az önfelfedezés folyamatát rögzítse, vagyis olyan helyzet megteremtését várja el, amelyben új tudás lephet meg minket.

A film antropológiaságának ezen felfogásai segítségével kísérlem meg, hogy Füredi Zoltán *Busók* című filmjét elemezzem. Pontosabban az utolsó, macdougalli „résztevő-film” szempontjainak megjelenéseit keresem. MacDougall pozitívan értékeli, hogy a filmesek saját társadalmuk megközelítésére fejlesztenek ki új módszereket, s keresik meg azokat az egyedi eseményeket, amelyeket mélységükben kívánnak feltárni, nem pedig előzetes elméleti konstrukciókra, egzotikus impressziókra hagyatkoznak. Fontosnak tartja a részletes terep-ismeretet, az adatközlő bevonását a rendezésbe, valamint az események hangjának, szerkezetének, időtartamának figyelemmel kísérését. „*A kultúra mindenütt jelen van, és az emberi lények minden tetteiben megnyilvánul, akár megszokott, akár rendkívüli eseményekre reagálnak. Egy társadalom értékrendje éppannyira benne rejlik álmaiban, mint a valóságban, amit felépít*” (MacDougall 1997:34).

A *Busók* című film a közismert mohácsi busójárás szokását rítusként kívánja bemutatni és értelmezési olvasatát adni. Vagyis, hogy a revivalként fennmaradt szokást mi tartotta életben, mit ad a benne résztvevőknek, mikor már annak rituális tartalmára vonatkozó ismereteiket elveszítették.

Bár kiderült, hogy hosszas terepmunka nem előzte meg a film forgatását, a rendező az operatőr és az antropológus (mindhárom maga Füredi Zoltán) szerencséjére és jó érzékére hagyatkozva egy olyan adatközlővel ismerkedett meg, akinek határozott elképzelése volt a farsang mibenlétéről, ideológiájáról a sokacok és Mohács kultúrájában játszott szerepéről, valamint aktív résztvevője és alakítója volt az események menetének, mint a „Kulutáczcsoport” főbusója. A film a busójárást Kulutác Máttyás irányításával, az ő nézetein, emlékein, reakcióin keresztül mutatja be. E személyes hangvétel révén ismerhetjük meg a mai sokacok identitás-megerősítését, s talán újfelfogalmazását is. Úgy érzem, a film a busójárás közösségi eseményén keresztül próbál választ adni a rítusok - állandóan változó jellegén és formáján

túlmutató - sikerére a mitológiai és az aktuális értékrend egysége megalkotásában. Tehát a rítus élő, ma is a kultúrát alakító voltára irányítja a figyelmet.

A rendező egyrészt filmre viszi a rítuselemzés kánonjának „hármasságát”. A film szombati napon, a busójárás előtti munkálatokkal kezdődik. Megfigyelhetjük a szabályosan elénk tárt részletes etnográfiai leírást. Megtudjuk, hol vagyunk, kik vesznek majd részt és miben, milyen eszközöket használnak, milyen szerepmegosztások jelennek meg a rítusban, mit jelent számukra, stb. Mindezt a kultúra tagjai közvetítésében. Még ezen a napon, de másnap reggel is, az előkészületekkel ismerkedhetünk meg. Megtudjuk - elsősorban a főbusó közvetítésével -, milyen ideológia mentén értelmezik tevékenységüket. Matyi bácsi a sokacság identitása szempontjából tartja fontosnak, s ennek erősítésére a rendszerváltozás előtti, ellenállási attitűdjét is megemlíti, mint a busó adekvát, civil módon szerveződő, rendszeren kívüli szerepét. Ezt a régi busó említésével igazolja, akit többször zaklattak a rendőrök, s talán egyszer még le is csuktak. Az előkészület része, hogy mindenki tudja feladatát és teszi is, ki fest, ki szerel, ki főz, stb., s a szervezés végeredményeként a performance kezdetére ott van mindenki a gyülekezőhelyen, aki fontosnak tartja jelenlétét, aki számít. Kezdődik a beöltözés, a zene, a tánc próbája, a ráhangolódás, a behangolás, némi szakrális ital elfogyasztásával kísérvé. Majd következik a performance részletes bemutatása.

Maga az esemény bemutatása - melyet szintén Kulutáczy Máttyás olvasatában ismerhetünk meg -, polémikusan zajlik. Ugyanis a filmkészítő és a résztvevő egyaránt tudatában van a rítus változásának, amit mindketten tudatni szeretnének a nézővel, s megtalálni mai formáját, s abban megnyilvánuló, a helyiek életében betölthető szerepét. Épp ezért nem véletlen, hogy az „igazi” eseménynek a helyiek a keddi, szűk körű eseményt tartják, ami nélkül a filmes sem tudná megfelelő módon értelmezni a folyamatot.

Úgy érzem, szót kell ejtenem a busójárás történeti változásairól, hogy érthető legyen, miért nem a vasárnapi felvonulás, hanem a keddi zártkörű, csak a mohácsiak és a sokacok jelenlétében lezajló rituálé az, amiről az egész esemény szól, ami szerintük a valódi poklada, amiből identitásuk építése során meríthetnek.

A rítus múltja megidézésére Füredi Zoltán szakdolgozatát, valamint a busójárásról készült régebbi filmeket és híradó-anyagokat hívom segítségül. A sokacok pokladája, vagyis a télűző-tavaszwáró rítusa, mint a paraszti kultúra integráns része és szimbolikus kifejezési formája, már a 20. század tízes éveire felbomlott, a rítuscselekvések tartalmilag kiüresedtek. A funkcióját veszített rítusban az önkifejezés igénye jelenik meg, valamint mellette kialakul a sokac közösség önreprezentációjának igénye is. A rítus fokozatosan karneváli felvonulássá, tömegrendezvénné válik. Ekkor már az öltözet jelmezzé, a performance vásárrá degradálódik, nevét - busójárás - is ekkor kapja. A '20-as, '30-as években a busók is kikopnak lassan a maszkabálból, csak egyik marad a sok jelmez között. A két háború között készült film-híradók anyagában is árulkodó, hogy a nagyszámú érdeklődő tömeg által hagyott keskeny utcán vonul fel a különféle maskarákba öltözött sokaság.

A háború után a pártállam kialakulásával a lehetősége is megszűnt a spontán kulturális szerveződéseknek. Változást hozott, hogy Szóts István és Raffay Anna 1955-ben olyan, még élő vagy rekonstruálható népszokásokat keresett Szóts István filmjéhez, amelyeket még motívumként felhasználhatnak. A film nem készült el, de több néprajzi ismeretterjesztő film született forgatásaik eredményeként. Köztük a *Busójárás* című is. A forgatócsoport a busójárás után ért a városba, majd hat napig forgatták a rekonstruált szokást, amelyet addigra már csak a régi gyűjtések alapján állíthattak elő, mivel nemcsak nem élt a szokás, hanem kifejezetten tiltott tevékenységnek számított. E felvételekre támaszkodva Raffay 1959-ben egy újabb filmet készített, amely játékfilmes elemeket felhasználva adott elő egy paraszti szerelmi történetet. E film háttérül szolgált a busójárás, ui. a szokás által szabályozott

erőpróba során szerzi vissza érdekházasságba kényszerített kedvesét a hősszerelmes. A busók a statisztériát alkották. A filmek viszont újra legitimálták a szokást. De nem tértek vissza a rituális tartalmak, a bensőséges hangulat.

A '60-as évektől újra a karneváli felvonulás dívott, a busók pedig napszámot kaptak szereplésükért. Sőt jelmezőverseny-jelleget kapott a szokás, s a busók számokkal nyakukban versenyeztek. Minden évben közvetítette a televízió a karnevált és az idegenforgalom is fellendült.

1966-ban pedig egy olyan változtatás történt, amely a sokacok identitásába is beleszólt. „*A Pécsi Színház rendezője Törökűzés jelenetet mutatott be a főtér színpadként funkcionáló, közönség elől elzárt részén. Mindez az akkori kultúrpolitikának kapóra jött, hiszen a népszokások szervezése és színpadra vitele deszakralizálja a rítust és a művészet, népművészet, folklórprogram kategóriájába tereli az esetleg még megjelenő autentikus és spontán kezdeményezéseket, elejét véve az esetleges politikai felhangoknak. Hiszen az államszocializmus idején minden ösztönös - és ebből adódóan kontrollálhatatlan - megnyilvánulásra, a civil szféra tagadása okán, gyanú vetült*” (Füredi 1998:6). A félreértést növelte, hogy az újkeletű busómaszkokat gyártó cipész kisiparos, aki szegedről települt át Mohácsra, idővel a busójárás szakértőjévé kiáltatott ki. A gyűjtőknek a Törökűzés-legendát ő közvetítette, így kerülhetett a hiteles történet Mándoki László könyvébe is. A 80-as évek végén azonban új hatás kezdett érvényesülni Kulutác Máttyás nyomán. A főbusó hatására lassan kezdett visszatérni - a városiak megítélése szerint - az ünnep intim, családi jellege, a sokacoknál ilyenkor dívó nagy vendéglátás, s a közösség szemében a farsang külső képe is pozitív változáson ment át, megjelentek a hagyományos felszerelések, viseletek, és a durvaságok is visszaszorultak.

Matyi bácsi a hagyomány újjáteremtésén fáradozik, ami egy külső és egy belső reprezentációs igényben valósul meg. Egyrészt hangsúlyos szerepet kap az ünnep karneváli jellege, amely az idegenek szórakoztatását szolgálja, és a város hírnevét öregbítő kincsként tartja számon. Erre épülve másrészt pedig a ruházat és a mentalitás tekintetében a hagyományokhoz való visszatérést tűzi ki célul, melyet csoportjától meg is követel. Mindehhez biztos fogódzókat, ideológiát keres, amit a rítus szakrális újrafogalmazásában talált meg egy, a szemében tudományosnak tűnő Pán-kultusz megfogalmazásában. Az identitáskeresés és -találás e folyamata zajlott éppen, amikor a kutató, a filmes megérkezett, hogy a rítus mai életét megismerje. E bizonytalan helyzetben jelenlétével, filmjével, s szándékolatlan beavatkozásával változásokat generált. Ennek etikai vetületét később értékelem alaposabban.

Mindezek leírását pedig azért tartottam fontosnak, mert itt érhető tetten ebben a filmben az a MacDougall által megnevezett privilegizált attitűd, hogy a kultúrák találkozásakor, valamint az antropológiai kutatásban és a filmkészítés folyamatában rejlő lehetőséget megragadva jó elkapni azt a pillanatot, amikor a szereplő épp az önértelmezési, önfelfedezési stádiumban van, s ebben a formájában megragadni az értelmezést. Ez egy példa lehet a megismerés etikai dimenziójára, vagyis milyen módszer alkalmazásával tudja a kutató, a filmes minél hitelesebben megragadni az idegen(né tett) kultúrát? Mivel e folyamatok leírásának, bemutatásának terminusai nem biztos, hogy konvertibilisek a két fél kultúrájában, ezért az együttműködés felerősítése teret nyithat a másik szociális tapasztalataiba való belépéshez, és MacDougall szerint a film így nem esztétikus vagy tudományos teljesítmény lesz, hanem a kutatás részévé, módszerévé válik.

Az antropológiai megközelítés terén alapvető szerepet játszott - s a megismerés módszereinek változásaiban, mondhatni fejlődésében, óriási segítséget nyújtott - a technika könnyebbé válása, könnyen kezelhetősége, olcsóbbá válása, valamint a képnek a hanggal együttes felvételi lehetősége. Ezzel nekünk is foglalkoznunk kell, mivel a fenti kritériumok alapján csak a modern technikai körülmények között értelmezhető a film kutatási módszerként.

A hangfelvétel eszközei már az 1920-as évektől rendelkezésre álltak, a dokumentumfilmekben alkalmazni mégis csak az 50-es évek végétől kezdték. „Amikor a könnyen hordozható hangosfilm-kamerákat végül 1960 körül kifejlesztették, kevés néprajzi filmes kapott az alkalmon, hogy használja, jóllehet régóta várták az eseményt. A francia Jean Rouch és az Egyesült Államok-beli John Marshall kivételek voltak. Valóban, Rouch később nagy hatást gyakorolt az európai filmművészetre” (MacDougall 1997:28). A hangfelvétel, amit túlságosan gyakran elhanyagolnak az etnográfiai filmfelvételnél, ugyanolyan reflexiót érdemel, mint a képé. A hang érzékelésünk fontos eleme, de mivel nem feltétlenül érzékeljük tudatosan, különösen nagy befolyásra tehet szert, akár manipulálni is lehet vele (Tari 2002:178). Dai Vaughan még egyértelműbben fogalmaz, amikor kifejti, hogy aktualitását veszítette az ama technikai hiányosságokból eredő műfaji konvenció, hogy a dokumentumfilm csak az emberi lét nyilvános történéseivel foglalkozhat, az új technika viszont már alkalmas az egyéni pszichikum bemutatására. A hordozható kamera, a zajtalan videokamera és a fejlett hangrögzítés lehetővé teszi a legintimebb emberi mikrokonfliktusok rögzítését, az előre meg nem rendezett események minden aspektusát, nem kíván nagy stábot, s a kép a hanggal együtt válik elemezhetővé. A hang nemcsak az interjúkat jelenti, hanem a rögzítésre került mindennapi beszélgetéseket, vitákat, beszédeket, rituális zajokat, zenéket, énekeket, és sok egyéb atmoszférhangot is. A könnyen kezelhető kép- és hangfelvételi lehetőség a filmkészítés módszerébe, a film összeállításának ideájába is változást hozott. Mivel az egyszerűbb eszköz megengedte, hogy az operatőr könnyen mozogjon, az adatközlő beszéde hitelesen és visszajátszhatóan kerülhetett rögzítésre, valamint az események menete is teljesebb leképezésben részesült, a filmkészítés interaktív lehetőségei is felmerültek, a megfigyelt bele tudott szólni a munkába. A vágóasztalon pedig az eredeti, hiteles hanggal dolgozhatott a film készítője, s félretehette a kinek kényszerű, kinek kényelmes megjelenítői módszert, hogy narrátor-szöveggel értelmezi a képeken látottakat, az értelmezés lehetősége interszubjektív lett.

Ebből a szempontból érdekes a busójárásról készült filmek interpretációjának módja is. A Szóts-Raffay filmben a leíró néprajz enumeratív jellege érvényesül, valamint a néprajztudósi értelmezés, ami a félreértés lehetőségét is magában rejti a néző számára. Ez történhetett azoknál, akik a busójárási töröküzés-jellegét megerősítő momentumot véltek felfedezni benne, a szerzők szándéka ellenére. Ez újabb etikai momentumként jelenik meg, vagyis úgy, hogy a valós eseményeket és azok helyes értelmezését képes-e a film közvetíteni.

A filmkészítőnek mindig fel kell tenni magának a kérdést, hogy helytálló-e, amit elkészít, nem lép-e át a manipuláció értelemrontó, hamisító mezejére. A mai technika megkönnyíti, hogy a kultúra képviselőjének megmutathassuk, amit felvettünk, esetleg már össze is raktunk. Az alkotás új fázisát képezheti a feedback helyzet, amikor a szereplő is elmondhatja a látottakról véleményét, amivel a munkát segítheti vagy a diszkurzív helyzet révén az értelmezést könnyítheti.

Az etikai kérdések a *Busók* című filmben a feedback-helyzet megteremtésével váltak nyilvánvalóvá, a casus belli pedig a hang volt. E kérdést legavatottabban a rendező szavai képesek megvilágítani, ui. a felmerült helyzetet értelmeznie kellett maga és írása számára: „*Farsang kedden, két nappal a film vetítése után a filmben látott régi - ismétlem, rekonstruált - busójárási hangulat és a 93-as szervezés kontrasztja miatt felháborodó társaság a Polgármesteri Hivatal erkélyére nyomulva ledöntötte a nem helyi dallamokat sugárzó hangosító berendezést, tehát a rituális akciót ez esetben effektív cselekvés váltotta fel, ami mindenképpen a film hatásának tudható be. Másrészről említettem már azt a lobbyt, amit a rítus reformja érdekében a Kulutáciz-csoport kifejt. Nos, ebben a harcban a néprajzi filmváltozat, Szóts István és Raffay Anna filmje mintegy fegyverül szolgált, vitás kérdésekben erre hivatkoztak, mint megbízható és autentikus forrásra, sőt Matyi bácsi gyakran vitte magával különböző megbeszélésekre, ahol a maga igaza mellett perdöntő érvként mutatta be. Az előbbiekből*

következően a filmet hordozó videokazetta szinte szakrális tárggyá vált, Matyi bácsi senkinek nem engedett másolatot készíteni róla, tehát a csoport számára olyan értéket jelentett, amely - mivel kizárólag ők rendelkeznek vele - különös jelentőséggel bírt. Ezért komoly veszteségként élték meg, amikor 1997 farsang vasárnapján a Duna TV bemutatta a filmet, és azt Mohácson többen is rögzítették. Az idén tavasszal a Művelődési Ház is megvásárolta a filmet a Magyar Néprajzi Múzeumtól. Mint láttuk, a film - ha évtizedek múltán is - mégiscsak beteljesítette hivatását. Felmerült azonban saját felelősségem kérdése, ugyanis a rítust megváltoztató, vagy legalábbis a változást katalizáló videokazettát én juttattam be a közegbe. Bevallom, hogy az intervencióval csak a feedback-helyzet megteremtése volt a cél és magam is meglepetten figyeltem a láncreakcióra emlékeztető folyamatot. Mégis úgy gondolom, hogy az akció időszerű volt és vállalható” (Szöts-Raffay: Busójárás Mohácson). A rítus (ha és akkor) sikeres a közösség számára, ha sikerrel teljesíti az ethosz és az aktuális életrend egységének helyreállítását, azaz a közösség mentális egyensúly-zavarainak mindenkori időszerű korrekcióját, vagy legalábbis ennek ideiglenes képzetét nyújtja, vagyis beválik.

Etikai kérdések, mint látható, a filmek utóéletében is felmerülhetnek. Ilyen további helyzet lehet az, amikor a film hatására a kulturális elemek megmerevednek, konzerválódnak. Felmerül a filmkészítő felelőssége, ha konfliktust provokál (lásd: Chagnon), vagy ha a film hatására a kulturális elem eltűnik, mert a nyilvánosság a közösségen belüli konszenzust felborítja (lásd: Boglár: Asszonyfarsang). Az egyik legnagyobb alkotói visszatartó erő pedig az lehet, ha a film készítője úgy gondolja, hogy műve külső beavatkozást képes indukálni.

Ezért illenek ide a következő szavak: „Az intenzív és interaktív vizuális antropológia két alapvető tényezőt nyugszik: egyrészt egy technikai alapon, mint a hangos kamera, másrészt azon az empatikus készségen, amit szerintem a leghívebben MacDougall filmjei reprezentálnak. Hozzá hasonlóan meg kell találnunk a helyünket az adott közösség emberei között, hogy a nem privilegizált kameránkkal rögzítsük tevékenységüket és szavaikat. Ha ez a kapcsolat interaktívvá válik, akkor megteremtettük a lehetőségét annak, hogy való és igaz audio-vizuális antropológiát műveljünk” (Boglár 2002: 121).

## Felhasznált irodalom

- Boglár Lajos 2001. Vizuális antropológia. In *A kultúra arcai*. Budapest, Napvilág, 95-101. (Eredetileg *Filmkultúra*, 1973, 6: 56-59.)
- Boglár Lajos 2002. Vizuális antropológia. In (Füredi et al. szerk.) *Dialektus Fesztivál 2002. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Budapest, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, 113-121.
- Brigard, de Emil 1975. A néprajzi film története. In *Principles of Visual Anthropology* 13-43.
- Füredi Zoltán 1998. *Mohács - rítus és identitás (Busójárás)*. ELTE BTK Kulturális Antropológia Tanszék, szakdolgozat.
- Füredi Zoltán 2002. A mohácsi busójárással foglalkozó filmek hatásvizsgálata. In (Füredi et al. szerk.) *Dialektus Fesztivál 2002. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Budapest, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, 122-126.
- Gagy József 1994. Terepkonstrukció. A kutató és a videokamera a terepen. *Antropológiai Műhely* (5.) 2.
- Gagy József 1995. Vizuális valóság - didaktikai célokra. *Antropológiai Műhely* (8.) 1.
- A.Gergely András 2002. Filmbeszéd és antropológiai szövegértés. In (Füredi et al. szerk.) *Dialektus Fesztivál 2002. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 127-143.

- Heltai Gyöngyi 2002. Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban. In Füredi et al. szerk. Dialéktus Fesztivál 2002. *Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 89-112.
- MacDougall, David 1997. A megfigyelő filmen túl. In Halmos Ádám szerk. *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Dialéktus Fesztivál 2004, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 61-74. (Az 1997-es évszám kéziratot tükröz és internetes hazai forrást - a szerk.)
- Maquet, Jacques 2000. *Bevezetés az esztétikai antropológiába*. In Bán András - Forgács Péter szerk. Vizuális antropológiai munkafüzetek, Művelődéskutató Intézet, Budapest.
- Mumford, Lewis 1985. *A város a történelemben*. Budapest, Gondolat.
- Mumford, Lewis 2000. *A gép mítosza*. Budapest, Európa.
- Rouch, Jean 1997. *A néprajzi film*. In Szilágyi Gábor szerk. A népszerű-tudományos film. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest.
- Szűts István 2000. *Szilánkok és forgácsok*. Budapest, Osiris.
- Tari János 2002. *Néprajzi filmezés Magyarországon*. Budapest, Európai Folklórintézet: 178.
- Young, Colin 1997. *A megfigyelő film*. In Halmos Ádám szerk. *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Dialéktus Fesztivál 2004, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 47-60. (Az 1997-es évszám kéziratot tükröz és internetes hazai forrást - a szerk.)
- Worth, Sol - Adair, John 1977. *Navajo filmesek*. In Horányi Özséb szerk. Montázs. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 271-324.



## A makkoshotycai cigányok „film” margójára

Tanulmányom elején azonnal le kell szögeznem: ez az írás nem a Spektrum, a National Geographic Channel és az ezekhez hasonló, számomra rendkívül meggyőző csatornákról szól, mivel ezeket tisztelem, elismerem, magam is gyakran nézem, és meggyőződéseim, hogy kizárólag jó példaként hozhatók fel. Ezek azok a műsorok, amelynek tartalma ténylegesen lehet az antropológia és más tudományok forrása, bemutatkozási színhelye is. Nem is azokról a filmekről szól, amelyeket antropológiával, etnológiával, vagy néprajzzal foglalkozó kutatók készítenek, és amelyeket fesztiválokon egy szűkebb közönség láthat, illetve a Duna Televízió egyes műsoraiban sugároz. Ezekről is legmaximálisabb tisztelettel beszélhetek. Azonban ezekből van a legkevesebb. Ez a dolgozat sajátos módon egyéni tapasztalaton nyugszik. Lényegét tekintve arról szól, hogy a televíziós film - a következőkben a mindennapi szóhasználat jegyében nevezzük „anyagnak” -, még ha alapvetően antropológiai jellegű témát dolgoz is fel, miért nem lehet maradéktalanul az antropológia forrása. Vagyis a Magyarországon készített, közszolgálati és kereskedelmi televíziók anyagait ostromozza ilyen szempontból nem kellő alaposságuk miatt. Szűkebben azokról az anyagokról van szó, amelyeket ún. televíziós szakemberek, szerkesztők, riporterek gyártanak.

Közhely, hogy a „képfelajátás” korában élünk, hogy minden, ami televízió képernyőjén elénk kerül, paradox módon textuális, magyarul a szöveg lefordítása képekre (jóllehet tudjuk, hogy a kép nyelvileg nem lefordítható). Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában* című cikkében egy helyütt arra hivatkozik, hogy a televíziózás megadta a hétköznapi embereknek azt a lehetőséget, hogy egy film erejéig maguk is színészekké, közszereplőkké váljanak, járókelőből egy film statisztáivá...

Azt hiszem, könnyű belátni, hogy az ilyen főszereplőket, szereplőket, statisztákat milyen könnyű kihasználni, felhasználni alantas érdekek védelmében. Mert miért is nem lehetnek maradéktalanul a televíziós anyagok nagy átlagban antropológiai igényességűek? S egyáltalán, mit is értek én antropológiai igényességen? Laikusként mindenekelőtt azt, hogy alapos, kiterjedt, reflektált egy-egy létmódra, s meggyőzni akaró válasz helyett elsősorban kérdez. A televíziós anyagok azonban csak látszatra kérdeznek, úgy tesznek, mintha...

Először vegyük szemügyre a kereskedelmi televíziók saját gyártású műsorait (nem sok van belőlük). Nézzük csak meg példának okáért a Fókusz (RTL), vagy esetleg az Akták (TV2) műsorokat. Cseppnyi jóindulattal sem állíthatnánk, hogy antropológiai igényességűek, sokkal inkább a kiemelkedőt, a valamiben másat, a deviánst, a meglepőt, a hihetlent dolgozzák fel, illetve nem dolgozzák fel még azt sem. Tehát már torzított témaválasztása miatt sem nevezhetnénk antropológiainak.

Mitől antropológiai egy film? A saját szavaimmal: a dolgok mélyére néz, kurtítás nélkül egyszerűen közvetít, közvetíti persze a másságot is. Az egyik nyelvről (értem ezalatt: kultúráról) fordít a másik nyelvre, arról a nézőpontról, ahol még az antropológus személyisége nem befolyásolja az eseményeket. Akiket megkérdez, azoktól valóban kérdez és nem a szerkesztő véleményét erőlteti rá a megkérdezettre, vagy éppen csalja el a vágás során a lényegét, pontosabban a számára lényegtelenet. Mert hogy a televíziós szerkesztők számára egy adott témában létezik érdektelen is, még ha éppen szerves része is az egésznek.

---

<sup>17</sup> Bíró Erzsébet a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszékének hallgatója.

De ott van például az időkorlát. Mit lehet megmutatni egy ötperces anyagban? Hát egy nyolcpercesben? És ami még ennél is őrlőbb: mi az, amit meg lehet mutatni? Hiszen ismerjük a célközönséget, amelyet befolyásolni kell, „nép-butítani”, nem is szólva a felelős szerkesztők elvárásairól; továbbá van egy objektív korlát is: mi az, amit meg *tudok* mutatni. Amire képes vagyok, mert elmélyültem a témában, ismerem a nyelvet (a kultúrát, annak vonatkozásait, hagyományait, szimbólumait).

Nemrég egy forgatáson külföldi kolléganőt láttam interjút készíteni. Úgy nézett ki, hogy fogta maga előtt több oldalnyi jegyzetét, másik kezében a mikrofon, folyamatosan figyelte a papírokat, mint kiderült azért, mert onnan leste ki a kérdéseket. És tényleg kileste. No jó, ebben az esetben ez tényleg egy jól strukturált, előre megkoreografált interjúnak készült, adásba viszont csak néhány másodperc került a szinkronból. A fiatal, hazai riportereket ezért gyakran figyelmeztetik arra, hogy elsősorban takarékosági és gyorsasági okokból mondják meg a riportalanynak, mit is mondjon a rendelkezésére álló 20-30 másodpercben. Így aztán végképp nincs lehetőség azoknak az interakcióknak a lemérésére, azoknak a gesztusoknak, beszédes mimikának a felvételére, amelyek sok esetben többet mondanak annál, mint ami abban az akár 30 másodpercben elhangzik.

Persze, más kérdés, ki is hallaná meg azokat a csendekeket...? Azt tanítják, és tudjuk jól, tényleg úgy van, hogy aki leül a TV képernyője elé, az gyorsan és valami teljeset akar látni. Csakhogy gyorsan nem lehet semmi teljeset látni, mint ahogy a „kidiszponált” x órás forgatások és y órás montírozások közepette sem lehet valami teljeset csinálni.

Ezért a televízió nem törekszik az egész megmutatására, arra ugyanis általában nincs mód. Hanem kiragad, és így születnek meg azok az ötpercek, meg nyolcak, amelyekkel nap mint nap tömhetjük fejünket azt híván, hogy ezen keresztül megmutatkozik a világ, a valóság. Cseppnyi illúzió, csapnak be minket ennél jobban is!

Amikor az adásszerkesztő, vagy felelős szerkesztő, hívjuk bárhogy, kiadja az instrukciót az irodájából, hogy pontosan mit is mutasson meg neki a helyszínre érkező riporter, hát olyankor nincs mód a terepen észrevenni mást is. Csak azt, amit a szobában kitaláltak úgy, hogy az mondjuk nincs is rajta a „térképen”. Vagy - és ami még rosszabb - abban az adott közösségben, ahová „kilovagolunk”, egészen másban gondolkoznak az emberek. A ferdítés nem elég jó szó arra, ami ilyenkor az ember keze közül kikerül. Lehetne pedig találni kincseket is. Vagy semmit, és még az is jobb.

Egy példát szeretnék ismertetni, ami valamelyest példázza mindazt, amit eddig leírtam. Két okból szeretnék írni erről. Egyrészt, mert élményt kaptam, amit valakinek el akarok mondani, másrészt, mert rádöbbsentem a „csalásra”, és ezt is valakinek el akarom mondani. Még mielőtt belekezdenék a „sztori” elmesélésébe, mellékelem az elkészült anyag szövegét.

Makkoshotyka a sátorlajújhelyi hegyek rejtekén fekszik, csodálatos természeti környezetben. A falu lakosságának 54 százaléka roma származású, noha a népszámláláskor mindössze húsz százalék vallotta magát a kisebbséghez tartozónak. Nem véletlenül. Dédszüleik, nagyszüleik termékeny örökséget hagytak rájuk.

*Butela László, szőlészeti vezető:*

*Egyetlen egy lényeges különbség van, hogy a hotykai ember nem csak beszél, hanem dolgozik is. És ezt onnan örökölte, hogy a szüleiktől, már gyerekkoruk óta kijárnak a szőlőbe, és azt kell, hogy mondjam, hogy tizenéves koruktól a szőlőbe nőttek fel, hát már gyerekkorukban megtanulták a szőlőmunkát, és nyugodtan merem állítani azt, hogy ezek az emberek egyik legjobb szakértői a szőlőmunkának.*

Márton László 1979 óta dolgozik a szőlészetben, akárcsak felesége. Szüleitől tanulta meg mikor, milyen munkát kell végezni a gyümölcsösben. Számára ez a tradíció ad kapaszkodót, biztonságot a mindennapi életben.

*Márton László:*

- 14 éves korom óta dolgoztam.

- Jól ismeri a szőlőt.

- Hát, némelyiket megismerem...

- Úgy tudom, a szülei is itt dolgoztak.

- Igen, apám, anyám is itt dolgozott egész régóta, apám - anyám innen ment nyugdíjba, élnek mind a ketten hál istennek, felneveltek minket, nyolc gyermeket...

Nehézséget a téli hónapok jelentenek, mivel ilyenkor nincs teendő az ültetvényen. Ez megszakítja a folyamatos munkaviszonyt, így nem juthat hitelhez. Azt reméli, három gyermeke élete biztonságosabb lesz, ha továbbtanulnak.

- Én mondtam is a nagylányomnak, hogy azt az egyet nem kislányom. Ebben nem olyan fiatal gyerekeknek való ez, azért kint vannak azért egész szeptember, október, novemberig majdnem kint vannak a területen, ez nem jó. A gyerekek tanuljon.

Makkoshotykán néhány évvel ezelőtt alakult meg a kisebbségi önkormányzat. Elnöke, Szabó János Sárospatakon a szőlészetben, felesége pedig a kerámiagyárban dolgozik. A városba hordja tanulni három gyermekét is, a legnagyobb szakközépiskolába jár.

*Szabó János, elnök, Makkoshotyikai Kisebbségi Önkormányzat:*

- Nálunk olyan, hogy hagyomány, nincs, mert én mióta az eszemet tudom, itt mindenki dolgozik. Itt ez egy összetartó csapat, az biztos, hogy a makkoshotyikai cigány, hát én nem tudom, hogy a környéken van-e még ilyen cigány, nem hogy a környéken, de tán még az országba egy sincs.

- Minek köszönhető ez?

- Hát ez az, hogy a folyamat, hogy a gyerek mindig látta a szülőitől, hogy itt mindig mindenki dolgozott. De ha megnézzük, én nem lenézem a saját fajtámat, én nem nézem le, de mikor, ha végigmegyek valahol, már nevet nem említek, és akkor egész nap... csak ezt látom az utcán (keresztbefonja a karját), már az én fajtámbeli, aki nem dolgozik, pedig 10-ből, ha ma, valaki akar dolgozni, abból 8 el tud állni dolgozni.

A Gulyás család élete ugyanúgy telik, mint általában a hotykaiak mindennapjai. Hajnali fél négykor kelnek, megetetik a jószágot, fél ötkor pedig indulnak ki a szőlőhegyre. A korai indulás nem hiábavaló, déltől ugyanis a hőség miatt nem lehet dolgozni tovább.

*Gulyás József, Gulyás Józsefné:*

- Milyen munkát végeznek most?

- Zöldmunkát.

- Ez mit jelent?

- Hát ilyen zöldelés, a szőlőt dugdossuk, hogy ne legyen széjjel, ilyen szélverte, bedugdossuk a drótok közé, hogy szépen álljon.
- Az asszonyok is ezt végzik?
- Igen.
- Aztán jön majd a kapálás, karózás...
- Az már egy keményebb...
- Az már keményebb, karózni, teríteni a karót, sorba.
- Mióta dolgoznak a szőlészetbe?
- Én hét éve.
- Én négy. Előtte anyaságin voltam a kicsivel.
- Én voltam kerámiába ilyen agyagmunkás, meg TSZ-be voltam traktoros.
- Azelőtt hol laktak, hogy ez a ház megépült?
- Itt, csak volt egy parasztház, hátul, szoba-konyhás, azt elbontottuk, itt volt egy kis vete-ményeskert elől, és idejöttünk.
- Vannak-e még tervek, mi az, amit még el kéne érni?
- Vannak. Hogyne volnának.
- Mi a legnagyobb, amit szeretnének.
- Még a házat jobban megcsinálni, a berendezést kicserélni, mert ócskábbak, meg, meg még van kint egy kis javítás, kerítés-csinálás.
- Meg már gyerekek lassan indulnak tanulni tovább. Már arra kell gondolni.
- Hova szeretnének továbbmenni?
- Hát a lányom az igen készül tanárnőnek, vagy óvónőnek, a két fiú, az egyik traktoros akar lenni, a fiú meg festő, a nagy, a legidősebbik, az festő szeretne lenni.
- Melyek azok az ünnepek, amikor tényleg összejön a család? Vagy legalábbis a többség?
- Húsvét, karácsony, általában minden összejövünk, vagyunk vagy tízen-húszan.
- Névnapi, ünnepeljük. Meg ha a húgom hazajön Nyíregyházáról, akkor meg az egész összejön, de ritkán jön haza.
- A legjobb a disznóvágás.
- Mennyi marad a disznóból?
- Egyik nap én vágok, másik nap a másik sógor.
- Meg kettőt vágunk. Nyáron is vágunk, megyünk dolgozni, azért a táskába sok kell.
- Azért jut idő pihenésre is?
- Így délutánonként, meg hétvégén. Én ha úgy van, megyek hétvégén maszekolni, egy kis segítség.
- Én nem.
- Ő addig itthon takarít, főz, mos, igen...

A falu fölött ívelő szép, rendezett utcát kizárólag romák lakják. A rendezett házak közül is kiemelkedik ez a porta. A kis ékszerdobozban kettecskén élnek Gulyásék.

*Gulyás Attila, Gulyás Attiláné:*

- Ez az én saját kezem munkám. Itt, amit tetszik látni, ezt mind én csinálom. Festőmunka, asztalos munka, ilyen munka, olyan munka, asztalos munka, én csinálom.

- Nem kis teljesítmény.

- Nem bizony.

- Honnan ért mindehhez?

- Hát van mindenhez azért egy kis fogalmam.

- Ez önképzés ugye, az évek során.

- Igen, meg építőiparban dolgozik az ember...

- Kőműves?

- Nem, szobafestő-mázoló, tapétázó vagyok.

- No de hát valamelyest mégis kapcsolódik a dolog.

- Hát megfigyelhetem, van hozzá érzékem.

A szülők mérhetetlenül büszkék két leánygyermekükre, egyikük tavaly ment férjhez, a másik idén üli menyegzőjét, mindketten elkerültek Makkoshotykáról.

- Ugye Hotykán általában három gyerek van.

- Mi nyolcan voltunk testvérek.

- Az a generáció igen, de már ez a generáció nem.

- Igen, nekünk is lett volna harmadik, csak...

- De miért csak három, miért nem hét, vagy nyolc, több.

- Isten őrizzen. Nem kell, elég ez a kettő, elég volt, meg elég is lesz.

- Minek, ne tudjunk adni amit kell nekik? A szegénységre...

A település legnagyobb gondja a hiányos úthálózat, valamint az, hogy nincs megfelelő óvodai játszótér a faluban. A fiatalok szívesen alakítanának zenekart, de nincs hozzá felszerelés. Igény volna egy római katolikus templomra is, ám ehhez végképp nincs forrás.

*Gyárfásné Bartus Rózsa, polgármester, Makkoshotyka:*

*Ami hiányzik, a megépült szép lakások között. Az úthálózatunk a közművek megépítése után az, az nagyon tönkre van, és jogos az igény, amikor azt mondják, hogy polgármesterasszony, hát nekünk nem lesz aszfaltos utunk, és mi ha a gyereket elküldjük iskolába szépen, beöltözve, akkor mire leér, sáros, akkor azt mondja az óvónéni, hogy miért nincsen rendbe téve, közbe a gyerekek szépen indul el, csak valóban hiányosak az úthálózatok. Ennek a karbantartása, felújítása, felgyülemlett csapadékvíz elvezetése, ezek ha mind megépülnek, a komfort érzetük is egészen más lesz.*

A hotykai cigányok büszkéek arra, hogy nem szorulnak segélyre. Az élet néhányukat egyes munkahelyek megszűnése után mégis arra kényszerítette, hogy igénybe vegyék az állam gondoskodását. Csakhogy Makkoshotyán szégyen az önkormányzatra menni segélyért, ezért be kellett vezetni a banki átutalásos rendszert. Szerencsére az élet rendületlenül megy tovább. Most üresek az utcák, az emberek munkába vannak, de látnánk csak szüretkor! Ahogy a hotykaiak mondják olyankor még a rokkantak is kint nyüzsögnek, nehogy itt felejtse őket a busz, ami a szőlőhegyre visz...

Amikor a Makkoshotyai cigányok anyagot felajánlottam a Magyar Televízió *Mozaik* című műsorának, a felelős szerkesztő azt kérte tőlem, hogy feltétlenül mutassuk meg képileg, hogy a romák valóban dolgoznak. Kísérjük végig, ahogy kimennek a szőlőbe, kapát ragadnak, és tényleg munkával szerzik a pénzt. Bizonyos értelemben ez jó ötlet volt, ha másra nem, arra, hogy képileg alátámasszuk az anyagot, ugyanakkor bizarnak is tartottam, úgy tűnt fel, mint egy igazolás. Abban az időben azonban tél volt. És hát télen nincs kerti munka. Itt manipuláltuk először a témát. Pontosabban itt soroltuk be, jöllehet a tények télen is tények voltak.

Végül a Roma magazin vette meg, ekkor már jócskán benne voltunk a kánikulában. Amikor beszéltem a szerkesztővel, meséltem neki, hogy ez egy különleges dolog, nem azért, illetve nem csak azért, mert a makkoshotyai romák nem romamód élnek - persze ilyen meghatározás nincs, de forgattam már Szomolyán, Nagyidán, Körömben, és Isten tudja még hol. Találkoztam télen mezítelenül szaladgáló roma lurkókkal, akik az autók kipufogócsövéből ették ki a kormot éhségükben, szüleik azt sem tudták pontosan, hány gyermekük is van, mert hát egyik állami gondozásban, a másik a Gyiviben, ésatöbbsi, ésatöbbsi. Láttam olyat is, amikor a főútra mezítelenül feküdtek a cigánygyerekek, hogy az autók ne tudjanak továbbmenni, és a megállóknak valamit odalökjenek eléjük segítség gyanánt. Pénzt, alamizsnát. Nagyidán például egyszerűen nem mertem kiszállni a kocsiból. Forgattam romák között, akik arra panaszkodtak a szemétdomb közepén állva, hogy leesett a házról a cserép, beázik, és hát az önkormányzat nem jön megigazítani. Ezt tehetetlenségnek nevezem, a tehetetlenség legmagasabb fokának, amikor már igazából nincs is kin segíteni. A romaság összeolvadt a szememben, mint valami fura szerzet, aki nem képes, nem is akar segíteni magán. Ózdon például azt mondták, azért nem mennek el a kertészetbe dolgozni, mert alig kapnának több pénzt, mint a segély. Ez igaz is, és ilyen tekintetben a munka tényleg hiábavaló, azonban a munka mégiscsak ad egy tartást az embernek, és ezt soha nem szabad elfelejteni.

Szóval, mondtam a szerkesztőnek, hogy szerintem jó lenne feltárni, mi ennek a jelenségnek a történeti gyökere. Hogyan alakulhatott ez másként. A makkoshotyai cigányok miért másak ilyen szempontból. Azt felelte, ez a megközelítés nem jó. Arra kell kihegyezni az anyagot, hogy ez egy természetes dolog, méghozzá olyan szempontból, hogy a romáknak ez egy természetes létmódja. Azoknak a Borsodi embereknek, akik szomszédságban állnak a cigányokkal, és talán az eszkimót kéne nekik bemutatni, mint újdonságot, mert hát az egymás mellett élés során olyan sok mindent megtanultak a romákról. Nos nekik ez a nézőpont minden bizonnyal hamis volna. És ha ezt állítanám, kinevetnének, és kikapcsolnák a televíziót azzal, hogy valaki már megint csinált valamit valakikről, akikről nem tudott semmit.

Azért akartam mindenáron megforgatni ezt az anyagot, mert fel akartam mutatni valamit. Mint egy szimbólumot, hogy azonosítson, a felmutatásában egzisztáljon, abban, ahogy lassan előlép a homályból a módszer. Az a sajátos módszer, amivel a makkoshotyai cigányok azok lettek, amik.

Csak addig tartott a tanácstalanságom, amíg ki nem mentem Makkoshotykára. Mert a makkoshotyai cigányok tudták magukról, hogy mások. És meg is fogalmazták, miért azok, és ettől a perctől fogva többet mondott a dolog - önmagáról.

Az önmeghatározás, önértelmezés itt egy fontos mozzanat. Fontos azért, mert egyrészt romának definiálják önmagukat, másrészt tudják, hogy többek valamilyen szinten és azt is tudják, miért azok.

A kollégám két dologra kérdezett rá. Először arra, hogy ezek valóban cigányok-e. Mondtam, való igaz, hogy egy szoláriumozott városi divatlánynál nem sötétebb a bőrük színe. De magukat romának tartják. És semmi szükség arra, hogy ezt megkérdőjelezzük. Másrészt szerinte rasszista kérdésnek tűnik, hogy miért 7-8, vagy annál több gyermekük van? Valamit mégiscsak mondanunk kell ezzel a filmmel, valamiféle célunk mégiscsak volt. Hogy a romaságnak egy olyan modellt is megmutassunk, ami közülük való, és működik.

Nem került bele a filmbe, és bánom, de hát az időkorlát, meg az egyéb objektív akadályok, például, hogy nem lehetne mivel leképezni, meg a szerkesztő biztosan kidobná az anyagot, mert konkrétan rasszistának tűnne. Magyarázkodna a roma tradícióval, a sok gyerekkel, én meg lehet, hogy közbevágnék: imádom a gyerekeket, és én is szeretnék legalább hármat, de hát tudom, hogy nem tehetem meg. Így aztán jól összevesznénk a dolgon, pedig hát addig-addig kerülgetjük a forró kását, amíg kihűl, és már nem eszi meg senki, szóval kimaradt az a nem elhanyagolható tény, hogy Makkoshotyán valóban van néhány család, ahol 6-8 gyermek van. Ők azok, akik a legszegényebbek, és akiket lenéz a falu. Azt mondják, ők azért nem haladnak, mert hát annyi gyerek van, nem értjük, minek.

Kimaradt az a másik fontos aspektus, ami a megélhetési bűnözésre reflektál. Történetesen az, hogy a makkoshotyikai őslakosok közül még soha senki nem volt börtönben, nem állt a rendőrség előtt. És ezt tényleg úgy kell elképzelni, ahogy leírom. Vannak azonban „bevándorlók”, akik meglopják még a roma közösséget is. Ez mérhetetlen felháborodást, és gyűlöletet vált ki az ott élőkől. Rettegnek attól, hogy őket is megbélyegezhetik, mert hát ilyen a világ, és erről beszélni egészen más téma volna.

A roma kisebbségi önkormányzat elnöke azt mondta, itt nincsenek hagyományok, mert itt mindenki dolgozik. Persze, a kettő nem áll ellentétben egymással, mindenkinek vannak hagyományai, nekem is, pedig én is dolgozom. Inkább azt látom, hogy a romák ott Makkoshotyán egy olyan állapotban vannak, amit köztesnek neveznék. Nem szakadtak el a romák alaptermészetétől, attól, hogy nagyon mély a csoportidentitás, a rokonsági kapcsolat. Ugyanakkor mégis átvettek sok más tradíciót a nem romáktól. Ha ez a folyamat most kezdődne, minden bizonnyal erőltetett volna és eredménytelen. Gyökerei azonban a múltban vannak, a családok egyéni sorsában és mindennapjaiban, ezért funkcionálhat és fejlődhet tovább.

Érdekes megnézni a házassági szokásaikat. A fiúk városi lányokat, a lányok városi fiúkat választanak, véletlenül sem maguk közül. Az egész életük rendkívül tervezett, és egy cél felé tart, ez pedig a fejlődés bármilyen áron, saját erőből.

Egy-egy családnál legfeljebb fél órát töltöttünk, ami mindenre elég, csak arra nem, hogy tényleg bepillantást nyerhessünk a mindennapi életbe, nem ismerkedhettünk meg például a gyerekekkel, mert a forgatási időnk nem engedte. Nem beszélhettünk velük arról, hogy ők vajon majd mit visznek tovább, pedig ez egy kardinális kérdés.

Nem szólalnak meg benne nem roma származású emberek, hogy árnyaltabbá tegyék a képet. Ilyen kevés információ birtokában vontam le azt a következtetést, hogy a makkoshotyikai cigányok ősei „kapás cigányok voltak”, ezért öröklődött, mint tradíció, a munka. Másrészt Makkoshotyán mindig is nagyszámban éltek együtt a romák a magyarokkal, pontosabban nem mellettük, hanem közöttük éltek, ezért ez teljesen megváltoztatta eredeti szokásaikat.

A technikához igazodni kell, hangban, képben, kompozícióban, és ez megköti az ember kezét, a lehetőségeit. Néha elég lenne csak az atmoszféra, viszont tény, hogy hangilag az kevésbé tökéletes. A kamera önmagában szereplésre kényszerít. Hátha még előkerül egy hatalmas, belőgatott puskamikrofon! Belátható, hogy a valóság, az igazi hangulat megtörik, nem az jön le a képernyőről, ami ténylegesen ott megtörténik.

Kollégáim gyakran nevettek rajtam, tudták, hogy soha nem teszem be a lábam roma házba. Erre senki nem kényszeríthet. Most betettem. És megkérdeztem, hogy levessem-e a cipőmet. És amikor meséltem erről, nem tudtam azt mondani, hogy nézzétek meg az anyagot. Hanem inkább beszélgettünk a dologról. Főként arról, ami nem került bele. Arról, hogy amikor az ember végigmegy az utcán, tényleg nem tudja, mikor halad el roma ház előtt. Hogy a gyerekek úgy járnak iskolába, mint a mieink. Hogy a házak berendezése nem is a paraszti magyar házakra emlékeztet, hanem sokkal inkább az ötvenes-hatvanas évek stílusában berendezett, mondjuk bérházi lakásbelsőre. Arról, hogy generációról generációra egyre kevesebb gyereket szülnek a makkoshotyikaiak, és szerintem a gyermekeik még kevesebbet fognak szülni. A lányok feministák lesznek, szinglik, úgy, mint most közülünk egynéhányan, és hogy ennek az egész folyamatnak a háttérében régmúlt idők törvényei dominálnak, olyan törvényeké, amelyeket nem sikerült felderíteni, mert nem volt rá idő, és az anyaghoz különben sem kellett. Az sincs benne, hogy soha nem kaptam annyi ajándékot, mint ott, akkor, pedig sok híres borászatban forgattam már. És tényleg, ez tényleg újdonság volt nekik.

Mindenestre a makkoshotyikaiaknak tetszett a film. Valami ilyet vártak, azt hiszem. Egy antropológus, ha megnézi, elég neki egy szinopszis, innen aztán megindul a fantáziája, és elkezdi keresni, továbbgondolni, melyek azok a területek és módszerek, amelyek felhasználásával egy olyan „szöveget” állíthat elő a makkoshotyikaiakról, ami valóban - nem szórakoztat -, hanem felmutat, megmutat. Így esett, hogy ennek az anyagnak a margójára több került, mint magába az anyagba.



## Társadalomkritika a kultuszfilmekben

*„Elmondom, miért vagy itt. Azért, mert tudsz valamit. Bár magad sem tudod, mi az. De érzed. Érezted egész életedben. Zűr van a világgal. Nem tudod, mi, de létezik. Mint szilánk az agyadban... ami megőrjít.”*

(Morpheus - Mátrix)

### Bevezető

Tanulmányomban az utóbbi 4-5 év kultuszfilmjeit vizsgálom. Alapvető kérdésem, ami a címlapon szereplő idézet lényege, hogy *„valami baj van a világgal”*. A már-már közhely-számba menő felgyorsult társadalmi változások valóban léteznek és új problémákat vetnek fel. Ezen a néhány oldalon azt próbálom megfejtetni, melyek ezek a kérdések, és milyen lehetséges válaszok merülnek fel. Úgy vélem, a filmek, melyeket vizsgálok, azért váltak kultuszfilmmé, mert jól meg tudták ragadni a problémákat, így bár populárisabb, de talán valóság- és társadalom-közelibb mércéi lehetnek a gondoknak, mint egy statisztikai elemzés. Szimbólumok. Szimbólumokat alkalmaznak és maguk is a körülöttünk levő társadalom szimbólumai.

*Mi a kultuszfilm?* Meglepő módon a *Magyar Értelmező Kéziszótárban* sem találunk rá definíciót. Így fogadjuk el meghatározásként a következőt: „A kultuszfilm nem feltétlenül egy népszerű film és nem biztos, hogy magas bevételt hoz. A kultuszfilm egy olyan film, ami valami újat mond, újfajta eszközökkel. Egy korszakot, életérzést fog meg, de nem feltétlenül művészien és nem feltétlenül alkotás. Nagyrészt az adott korra jellemző társadalmi problémákra mutat rá igen élesen. Tehát minden kultuszfilm, amit azután csak követnek...”

Ezek alapján a következő filmeket vettem vizsgálatba:<sup>19</sup> *Amerikai História X, Harcosok klubja, Hetedik, Mátrix, Ponyvaregény, Trainspotting*. Dolgozatom, stílusát tekintve, sokat kölcsönöz a filmesztétika, a pszichológia és a politikatudomány fogalmaiból, eszközeiből is. Mindezt a témaválasztás teszi szükségessé.

A továbbiakban a fenti definíció szerint haladok és vizsgálom meg a felvetett kérdéseket. Nagy mennyiségben fogok közvetlenül a filmekből vett idézeteket használni, mivel ezek világítják meg igazán a problémát, helyenként elemzésükre sincs szükség.

---

<sup>18</sup> Szabó Barnabás György a Széchenyi István Szakkollégium (BKE - Corvinus Egyetem) hallgatója.

<sup>19</sup> A felsorolás természetesen nem teljes és a laza definíció miatt vitatható is a csoportosítás, mégis ezeket érzem leghangsúlyosabbnak. Van, aki kultuszfilmnek nevezi a Bridget Jones naplóját, ellenben kihagyná a Mátrixot. Jogos a kérdés, hogy miért nem szerepelnek magyar filmek? Csoportosításomban olyan filmeket kerestem, melyek az egész világon ismertek és mindenütt kultuszfilmmé váltak. Ilyen szempontból lehet, hogy kultuszfilm pl. a Moszkva tér, de egyrészt magyar sajátosságokat tartalmaz, másrészt nem jelennek meg benne mély társadalmi problémák.

*„Volt már olyan, Neo, hogy az álmod valóságnak tűnt?  
És mi van, ha sosem ébredhetsz fel?  
Hogyan különbözteted meg az álmot a valóságtól?”*

(Mátrix)

## Árnyékvilág

A modern kultfilmek visszatérő motívuma, hogy ez a világ csak látomás. Ahogy a Harcosok klubjában is elhangzik, *„Látomás a világ. Minden a másolat másolatának a másolata”*. Mi áll ennek a háttérében? A modern ember nem képes feldolgozni a világ komplexitását és azt a tudatot, hogy nem tudja befolyásolni a történéseket, sodródik a világgal. Ez váltja ki azt a reakciót, hogy menekülne, és közben a pszichés feldolgozás megkönnyítése érdekében megpróbálja kevésbé komolyan venni a világot, nem bírja el az állandó harcot, felelőségeket.

*„Te itt egy turista vagy! Te nem létezel. Ha felébredéskor egy másik időben és másik helyen vagy, talán más ember is lehetsz”*. Az élet csak álom. A dolgozatban leginkább vizsgált két film, a Harcosok klubja és a Mátrix ezek köré épülnek. Az emberekből kiválik egy másik én, amelyik az elsőtől gyökeresen eltérő módon viselkedik. Túl azon, hogy az emberek szívesen eljátszanak azzal a gondolattal, hogy az élet csak álom, a gyorsuló világban sokasodó döntések kapcsán egyre gyakrabban kerül elő annak az igénye, hogy valamiről újra dönthessünk. Túl a vallások túlvilág-elképzeléseire, a világ (alegységeivel, a gazdasággal és az emberi társadalommal) a pszichés nyomással egyre nagyobb feszültséget gerjeszt az emberekben, amit a későbbi fejezetben tárgyalok részletesebben.

Miután az ember felismeri, hogy a világ, amelyben él, csak másolat, játék, vagy nem is létezik, két dolgot tehet. Vagy elhiteti magával, hogy mégis ez az igazi, esetleg tudja, de nem foglalkozik vele, vagy pedig törekedni kezd a való világ iránt és megvívja a harcot. Kissé közelebb hozva mindezt a valósághoz: *„Minden nap választani kell a való világ és a szép világ látszata között. Csak rajtunk múlik, melyiket választjuk”* (Vox Magazin).

*„Válaszd az életet! Válaszd a munkát! Válaszd a karriert!  
Válaszd a rohadt nagy tévét! Válaszd mosógépeket, a kocsikat... CD lejátszókat és elektromos konzervnyitókat!  
Válaszd az egészséget... az alacsony koleszterinszintet!  
Válaszd meg a barátaidat! Terülj el egy fotelban és nézd a lélekölő, agypusztító tévés kvízzjátékokat... tömd tele a szádát ócska szemét ételekkel! Válaszd a végén a rothadást! Pisálj utoljára egy szánalmas otthonban, élj pusztán zavaró körülményként... rohadék kölkeid számára, akiket azért nemzettél, hogy magadat helyettesítsd”*

## Fogyasztói társadalom

Ezeknek a filmeknek az egyik leggyakrabban visszatérő gondolata a fogyasztói társadalom kritikája. Amit birtokolsz, az birtokba vesz - ez a központi gondolata a fogyasztói társadalom minden kritikájának. *„Vészkiárat 10.000 méter magasan?”* A biztonság ábrándja, mint ahogy az is, *„Ha az ember vesz egy kanapét, hajlamos azt hinni, hogy van egy kanapéja, s a kanapé gondot egy életre letudta...”* A fogyasztás, az anyagi javak egyfajta biztonsági hálót terítenek az ember alá, amely mindig megfogja, bármilyen is az élete. Miért? Mert - legalábbis a filmek adta válasz szerint - értékesebb vagy, ha beállsz a mókuskerékbe és passzív jelenlétteddel is fenntartod, és segíted ezt a rendszert. Figyeljünk fel rá, hogy a nagy változ-

tatók mindig meghalnak! A Mátrix Neo-ját lelövik a film végén, de feltámad. A Harcosok klubjában öngyilkos lesz a főhős, hogy megszűnjön kettős jelleme. Az Amerikai história X-ben lelövik a fiút, aki ki akar lépni a gyűlöletből. Élned kell, mert úgy többet érsz. Sőt! „*A biztosító triplán fizet, ha üzleti úton halsz meg*”. Ha még segíted is ezt a fogyasztást, még többet érsz. Furcsa, torz értékrendjére világít ez rá világunknak!

Egyik pillanatról a másikra felborul a jól kiépített fogyasztói világ a véletlen miatt. És hirtelen kiderül, hogy „*Milyen kínos: egy rakás ízesítőszer, de semmi kaja*”. üres ez az élet. „*Mi fogyasztók vagyunk. Az életszínvonal megszállottság melléktermékei. Bűnözés, éhezés, szegénység? Ezekkel nem törődünk! Mi izgat minket? Színes magazinok, 500 csatornás televízió, egy név az alsógatyánkon. Viagra, hajnövesztő, műolaj. Süllyedünk öregem! Ne akarj mindent megszerezni, ne akarj tökéletes lenni. Egyszerűen csak élj a világba. Jöjjön, aminek jönnie kell*”.

Elégítsük ki az igényeinket! - mondja a világ. Vásárolj, építsd a tested, szedj szteroidokat! A fogyasztói társadalom tagadása ezek *tagadásán*, a fogyasztás *tagadásán* alapul. A hajsza az élvezetek után leválasztja az embert a kapcsolatokról. Ellöki magától a társadalmat, majd amikor összeomlik a versenyben, a társadalom löki ki őt, mint a hererakosok klubját a Harcosok klubjában. Egy idő után fogyasztási függőség alakul ki - Ikea-örület szintén a Harcosok klubjában. Mindent meg kell venni. Szobabútort, lámpaburát, étkezészetet. „*Nem a munkád vagy, és nem is a bankbetéted. Nem a kocsid vagy, és nem is a tárcád tartalma. Nem egy nő ruha vagy, egy bohóckodó ganajkupac vagy a világban*”.

Kritikusan állnak hozzá ezek a filmek a fogyasztói társadalom kísérőjelenségeihez is. „*Olyan élet ez, ami percről percre véget ér*”. Művilágban élünk, rohanás az élet, melyből csak apró élvezetadagokat kapunk. Minden mű, semmi sem tökéletes. A filmek hőseinek rejtett, vagy kevésbé rejtett célja a tökéletes társadalom megalkotása. Olyan, amely szabad és egyenlő. Tagadják a versenyt, a fogyasztást, szerintük a jelenlegi rendszer nem a társadalom csúcsa, hanem mélypontja. Ugyanígy kísérőjelenség a szegények és gazdagok közti egyenlőtlenség, az erkölcsi romlás is. „*A koton a mi nemzedékünk üveg cipellője. Ha találkozol valakivel, felhúzod, táncolsz benne egyet, majd eldobod*”. Ugyanígy erős kép az emberi zsírból készített szappanok főzése a Harcosok klubjában. Bizarr, brutális, mint az ülésbe égett ember. „*A legdúsabb zsír a világon, a dúskálók zsírja*”. „*Ne kapaszkodj bele mindenbe, engedd már el magad végre!*”

„*Azokat az embereket üldözöd, akik kiszolgálják? Mi főzzük a kajádat, mi visszük el a szemetedet, mi szereljük a telefont, mi viszünk kórházba, és éjjel mi őrizzük az álmodat*”. Az emberiséget megváltó hős a dolgozó emberek mellé áll, mint a Harcosok klubjában vagy az Amerikai história X-ben. A pusztítás mindig jó célokkal van kikövezeve.

„*Mindent vállalatokról fognak elnevezni*”. mondja Tyler a Harcosok klubjában. Nem egyszerű gazdaságellenesség ez. Mint ahogy az sem, ahogy meghirdeti programját az osztagának: „*A legerősebb és legbölcsebb<sup>20</sup> férfiak állnak itt körülöttem. Sok nagy lehetőség, ami pocskába megy. Az egész elkürt nemzedék benzint csapol, kaját talál, vagy nyakkendő rabszolgának állt. Reklámok parancsára kocsikra gyűjtünk (vs Trainspotting!), melózunk, hogy legyen pénzünk a sok felesleges cuccra*”. Hogyan kapcsolódik a kettő? A Pepsi „*Next Generation*” szlogennel reklámozza termékeit. A Vodafone „*a Te hangod*”. A mammutcégek egyre nagyobb mértékben befolyásolják a világot. Érdekes, hogy míg a régebbi James Bond-filmekben a gonosz egy-egy ország vagy alakulat, addig a *Holnap* markában című részében már médiamágnással kell a 007-esnek felvenni a harcot. Egyértelmű tendencia, hogy a világ a

---

<sup>20</sup> Kérdéses, hogy a filmben mindez mennyire felel meg a valóságnak. Nem a legbölcsebb férfiak. Sokkal inkább azok, akiknek a legtöbb bajuk volt a világgal.

mammutvállalatok, a transznacionális hálózatok irányába halad. A filmek nem bocsátkoznak ezek kontrolljának problémájába, csupán a kérdéseket vetik fel és láznak. „*Az íz nem változik. Pepsi. A jövő nemzedéke*” - Ezekben a filmekben előkerül az ellenállás kapcsán a nemzedék, a generáció problémája. Mit lehet a tömegtermelésnek, a tömegkultúrának ellenszegezni? Hogyan lehetsz egyén, ha a fél világ gazdasága arra épül, hogy te csak egy fogyasztó legyél, aki beveszi a bárgyú reklámokat? És hogyan fogsz te ezek ellen fellépni, szerveződni? Mi a közös benned és a többi emberben? Nem veszed észre, hogy elnyomja az egyéniségedet a jelenlegi világrend? De éppen ezt nem veszed észre, mivel az észrevevést, az egyént öli ki belőled. Csak úgy tudod legyőzni, ha felülemelkedsz magadon. De van, akinek tetszik ez a fogyasztásba csomagolt álomvilág, mint Cypernek a Mátrixba. „*Tudom, hogy amit eszek, nem létezik. De milyen jó azt hinni, hogy van*”. A fiatalok mostani nemzedéke - mint Szalai Erzsébet elemzéséből tudjuk - nem alkot generációt. Ahogy Tyler megfogalmazza a Harcosok klubjában: „*A történelem zabigyerekei vagyunk, nincs se célunk, se helyünk. Nincs világháborúnk, se válságunk*”. Mivel nem mindenki van meg a közös elnyomottság érzés, és akiben megvan, az sem veszi észre, fel kell szabadulni, szabadítani. Erre különböző utak lehetségesek, de szinte mind egy külső, a befolyásoltságon kívül álló személyhez vezet. Ilyen Neo a Mátrixból, aki a rendszer belsejében született, így képes formálni azt. Vagy a Harcosok klubjának Tylere, aki a lázadó énünk kivetülése. A gazdasági problémák ellen veszi fel a harcot Edvard Norton az Amerikai História X-ben a fajgyűlölet képében, míg a Train-spotting hősei a drogokba menekülnek. Az ember bennég az autóban, nyers, brutális ábrázolások a filmekben. Csak termék, fogyasztó és hibaszázalék vagy - ezt sugallják. Ki kell törnöd!

A fogyasztói társadalom tagjának mindene megvan, mégis szenved. A másik énje szenved, miközben egyiket kielégíti. Ez elmagányosodáshoz és a filmek szerint egy idő után tudathasadáshoz vezet. Bár nyilvánvalóan túlzás, azért elgondolkodtató, hogy milyen dilemma elé kerül mindenki, aki valami módon a globalizált, fogyasztásra épülő világrendet támadja. Egyrészt ellenzi azt, ami látja, hogy problémás, másrészt maga is benne él, építi azt fogyasztói döntéseivel. Nézzük csak egy értelmiségi helyzetét, aki úgy dönt, hogy a magyar ipart akarja támogatni, ezért csak magyar terméket vásárol. Azt tapasztalja viszont, hogy a magyar áruk 10-15%-kal drágábbak, mint a külföldiek. Amennyiben elég komolyan veszi döntését, ez valóban pszichés problémákhoz vezethet, a lelkiismeret-furdalástól<sup>21</sup> egészen a hazai ipart védő radikális mozgalmakig.

„Szokás mondani, hogy azt bántod, akit szeretsz.  
Ez fordítva is igaz.  
A legelső sorban ülünk a pusztítás színházában.”

### A lázadás és tévedései

„*A mi háborúnk szellemi háború*” - mondja Tyler a Harcosok klubjában és valóban az. Az új társadalmi rendet nem lehet erőszakos úton megváltoztatni. Ha a tömegek a fogyasztásra álltak rá, nem lehet tőlük erővel elvenni, jobb alternatívát kell kínálni. Megoldást azonban nem mutatnak a filmek. A Harcosok klubjának vége a beteljesült pusztítás. „*A TV elhitette velünk, hogy egy szép napon milliomosok, filmcsillagok, rock-sztárok leszünk. De mi nem leszünk. Erre lassan rádöbbenünk. És nagyon, nagyon berágunk*”. A látszólagos megoldás itt a fennálló rend elpusztítása, az eredeti értelemben vett anarchia, a boldog őállapot megvalósítása. A Mátrix is az erő válaszát adja. „*Tele van az utca kábítószerrel, ami gyógyír a fájdalomra, és a boldogtalanságra. És mi mindent fogyasztottunk. Hogy elmúljon a fájdalom. Az igazi harc akkor kezdődik, amikor elmúlik a fájdalom*”.

<sup>21</sup> Itt természetesen nem azt állítom, hogy a lelkiismeretfurdalás pszichés probléma.

Tyler annak kivételése, ami lenni szeretnénk. Titkos énünk, elfojtott vágyaink, rossz oldalunk. A másik én (Tyler, Neo) rombolni akar, kitör az elfojtott szabadság. *„A mi válságunk az életünk”*. A Harcosok klubja Tylere mozigépész, a Mátrix Andersene programozó. Tyler szexképeket vág be észrevétlenül gyerekmesékbe, Andersen-Neo bankszámlákat tör fel, számítógépes kalóz. Mindketten egy virtuális valóság alkotói. Ugyanúgy manipulálnak, mint maga a rendszer. Apró szabotázsok, terrorizálás a fogyasztói társadalom ellen. És ezzel a hatalommal maguk válnak rendszerré. Az ember nem váltható meg kívülről. Vagy megteszi saját magával, vagy elbukik. *„Apu elcseszett élete vagyok”*. Nem megoldás az anarchizmus és ezt a választ a film is megadja. *„Idővel mindenkinek nullára csökken a túlélőképessége”*. *„Lassanként mindannyian Tyler bábjai lettünk”*. Az emberből kitört másik én nemcsak felszabadítja, de a pusztításban le is győzi az egyént. Parancsol, feladatokat oszt, vezér. Nem szabadságot, hanem diktatúrát ad. *„Álmaidban szarvasokat üzől a fák körül a Rockefeller Center romjai között. Holtodig elnyűhetetlen bőrruha van rajtad. Felkúszol a Sears-toronyház oldalain kígyózó indákon, lenézve apró alakokat látsz, akik gabonát csépelnek, s szarvashúst szárítanak egy üres autópálya leállósávján”*.

*„Bunyózzatok össze valakivel, és veszítetek!”* Azonban, bár végeredményét tekintve kudarc a szabadság és egyenlőség megvalósítása, a verekedés, a nyers erő és erőszak mégis felszabadító energia a jólét mázával szemben. *„Csak a klubban érezted igazán, hogy élsz. Más szemmel kezdtük nézni a világot. Mindent, és mindenkit kritikus szemmel méregettünk”*.

A Harcosok klubjában a főhős lúggal égeti kezét azon az elven, hogy fájdalom nélkül nincs fejlődés. Visszagondolva arra, hogy a társadalom a már említett jóléti párnával éppen a fájdalom elől menekül, tisztán látszik, hogy a cél a fájdalom okozása. Az emberiség mélyponton van, a fájdalom - a robbantások, pusztítás, majomborotválás, verekedés - katalizálja majd a fejlődést és hozza el az aranykort. Azonban ez a tisztulás eltorzul - épp a tisztítás lényegéből adódóan. A jó rosszba megy át.

E harc eredménye egyfajta tudathasadás. A tagadás közben a személyiség önellentmondásba kerül. Az ember nem tud önmaga lenni, és ez konfliktushoz vezet. A tudat átfordulása egy idő után már nemcsak tagadás, önpusztítás, hanem társadalompusztítás is. Olyan mértékig megy ebben el, hogy a Harcosok klubja főhőse saját magát veri meg. Olyan szintig szabadítja fel a tudatát, hogy az akarat legyőzi az önvédelmi ösztönt. Kettős én születik. Skizofrénia. A Harcosok klubja és a Mátrix alkotói is egy álom-ént és egy valósat hoztak létre. Nem merik felvállalni egy az egyben a világ ellen való lázadást. Valahol bújik benned az igazi. *„A dolgozó méhek távozhatnak. A herék is elrepülhetnek”*. És te? A filmek üzenete, hogy Neked, a nézőnek vállalnod kell a harcot.

*„Minden este meghaltam, minden este újjászülettem”.*

*„Nem az a baj atyám, hogy nincs miért élni.*

*Hanem az, hogy nincs miért meghalni!”*

(Jack Higgins - Ima a terroristáért)

## Elmagányosodás

A csoportterápiák a Harcosok klubjában szintén a magány ellen küzdenek. Olyan emberek gyűjtőhelyei, akik vesztek a világgal szemben és egymásnak panaszkodva gyógyítják egymást. Feloldja a magányukat, segít feldolgozni a traumát. *„Így lettem csoportfüggő”* - az erős vágy az emberi kapcsolatok után, ami maga a szabadság, érdekes tagadásba fordul át. Az ember elkezd görcsösen ragaszkodni a *„boldogságadagokhoz”*, így végül azoknak a függő-jévé válik, s elveszti a majdnem elnyert szabadságot.

„Ha haldoklónak hiszik az embert, nem csak a saját hangjukat hallják...” - hangzik fel az egyik filmben. A világ csak akkor érez, figyel rád, ha bajban vagy - ez a kultfilmek pesszimista hozzáállása. Szereplői nem félnek a haláltól, mert „nehéz a magány”.

„Gondoltál már arra, hogy Isten nem szeret téged? Sőt, több mint valószínű: egyenesen gyűlöl. De nem az a legnagyobb baj. Az, hogy ő se kell nekünk! A kárhozat és megváltás csak duma. Szóval Isten fattyai vagyunk? ... Majd akkor, ha feladtad. Tudod, hogy nem félsz tőle. Tudod, hogy meg kell halnod. Csak akkor tehetsz meg mindent, ha már semmi sincs”. - Az ember istenné akar válni. Sorra tagadja meg az emberi értékeket. Az emberi társadalom után elveti Istent is, mint végső menedéket. Semmi sem maradt, az önmegváltást hirdeti. Teljesen felszabadítja magát, de a szabadságban magányossá válik. Az út az öngyilkosság felé visz. A másik út a felszabadítóba vetett hit. „Hiszek egy Tyler-ben”. Talán felesleges hangsúlyozni ennek tarthatatlanságát.

„Nem vagytok kiválasztottak, nem vagytok különleges egyéniségek! Rothadó szerves anyagok vagytok csakúgy, mint bárki más”. A diktatúra általi felszabadítás ismét tömeget csinál az emberekből. „Apu magányos szíve vagyok”.

„Meg akartad változtatni az életedet, de egyedül képtelen voltál rá! Mások is ezt csinálják. Győzködik magukat, és álmokat szőnek saját magukról”.

## Szabadság

Központi kérdése a filmeknek a szabadság gondolata. „Végre szabad voltam! Felszabadított a reménytelenség” (Harcosok klubja) Hogyan érjük el a szabadságot? Az előzőekben megállapítottuk, hogy a szabadság elérése egyenlő a fogyasztásra épülő társadalom tagadásával. A reménytelenség nem megoldás, mint ahogy a harcos lázadás sem. A kérdés nyitott marad.

„Végre szabad voltam” - hangzik fel a Trainspottingban. Kulcsmondata ezeknek a filmeknek. Azonban felvetődik az a probléma, hogy hogyan érjük el a szabadságot, ha tagadunk, és közben nem alkalmazunk erőszakot? Az erőszakos felszabadítás erőszakkal jár, anélkül viszont „a Mátrix rabjai vagyunk”.

A világ nem csak nem valóság, de hazugság is. „Olyan vagy, mint aki befogadja a látványt, de arra vár, hogy felébredjen. Fura, de majdnem ez az igazság”. Minden a megtévesztésen alapul, elnyomnak és legyőznek. Az álomvilág, legyen valós vagy számítógéppel létrehozott ellenőrzése alatt tart minket, „és elfedi az igazságot. Miféle igazságot? Azt, hogy rabszolga vagy. Mint mindenki, rabnak születettél. Egy börtönbe, amelyet nem fognak fel érzedek. Börtön az agyad számára”. A szabadság az igazság megismerése, a szabad döntés, önmagad irányítása. „Hiszel a sorsban, Neo? Nem. Miért? Szeretem, ha én irányítom az életemet”. Amíg ez a világ létezik, az ember nem lehet szabad.

A szabadság elérésének első lépcsője a tudat felszabadítása. Az ember felül kell emelkedjen önmagán, „überteménység” kell válnia. Meg kell szabadulnia minden félelemtől, céljai kell hogy legyenek. Az erőszak rákényszerít, hogy légy valaki, ne alkudj meg. Tényleg az akarsz lenni? Überteménység? „Céltudatosság, és semmi félelem. Képes volt rá, hogy félresöpörjön mindent, ami nem lényeges”. „Tudod-e, mi a célod az életben? Erre a kérdésre tudnod kell a választ. Ha most meg kellene halnod, elégedett lennél az életeddel?”

A Mátrixban a jók meg akarják menteni az emberek tudatát. „De addig ők is részei a rendszernek, vagyis ellenségeink. Még valami: Legtöbbjük nem érett még erre a valóságra. És legtöbbjük reménytelenül függ a rendszertől”.

*„Mostantól tiszta leszek, és kihúdom magam. És az életet választom. Olyan leszek mint maguk. Lesz állásom, családom, rohadt nagy tévém, mosógépem, kocsim, CD lemezem, elektromos konzervnyitóm, alacsony koleszterinszintem, biztosításom, csináld magad kvízzjátékom, szemét kajám, kocsimosás, elegáns kardigánok, családi karácsony, rendes nyugdíj, csatornapucolás és a végén, ha már nincs semmi, a halál”.*

## Összefoglalás

Dolgozatom kiindulópontja a társadalom kritikai vizsgálata volt az utóbbi évek kultuszfilmjeinek tükrében. Alaptézisem, hogy az a világ, melyben élünk, problémákkal terhelt. A legnagyobb probléma a felgyorsult, gazdaság által irányított emberi társadalom. Az, hogy a gazdasági racionalitás az emberi, erkölcsi értékek világában is bekerült - ennek eredménye a mai fogyasztói társadalom. A vizsgált filmek ezt a társadalmat szedik ízekre. Rámutatnak erkölcsi romlására, egy idilli, szabad és egyenlő rousseau-i állapotot akarnak megvalósítani. Mivel céljuk egy új rend, módszerük a lázadás, eszközük csak a harc és erőszak lehet. Meg tudják mondani, hogy „*zűr van a világgal*”, de megoldást nem tudnak adni.

*„Nem oldódik meg semmi, nem vagy győztes vagy vesztes (vö. társadalom), de nem is ez számít!”*

*„Tudom, ott vagytok valahol. Most már érzem. És tudom, hogy féltetek. Féltetek tőlünk. A változástól. Nem ismerem a jövőt. Nem azt mondom el, mi lesz a vége. Hanem azt, hogyan fog elkezdődni. Leteszem a telefont. Akkor megmutatom nekik, amit ti nem akartok. Megmutatom nekik a világot... nélkületek. Igen, szabályok, ellenőrzés, határok és korlátok nélkül. Egy világot, amelyben bármi lehetséges.*

*Hogy merre megyünk... az csak rajtatok áll”.*

## Felhasznált források

- Andorka Rudolf 2002. *A megtámadott élet*. <http://www.mvsz.hu/archivum/mf/mf9604/m37b.html>
- Andorka Rudolf - Ferge Zsuzsa - Tóth István György 1997. Valóban Magyarországon a legkisebbek az egyenlőtlenségek? *Közgazdasági Szemle*, 44: 89-112.
- Andorka Rudolf - Kolosi Tamás - Vukovich György (szerk.) 1990. *Társadalmi Riport 1990, 1992, 1998*, Budapest, Aula.
- Galambos Adrienn 1997. *Virtuális valóság*, kézirat.
- Hammer Ferenc - Dessewffy Tibor 1997. A fogyasztás kísértete, *Replika*, 26. Hálózati forrás: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/honlap/>
- Kozma Judit 1996. *Láttelel a megváltásról*, ABCD CD-ROM.
- Rheingold, Howard 1995. *Mindenapi élet a cyberspace-ben*, ABCD CD-ROM.
- Szántó Zoltán 1997. A társadalom ökonómiája és a gazdaság szociológiája. *Elméleti szociológia*, újabb verzióban: <http://mek.oszk.hu/01500/01583/01583.pdf>
- Szilágyi Erzsébet 2002. Generációs problémák. Széchenyi István Szakkollégium, Várgesztes, előadás.
- Tóth István György 1991. A társadalmi (elosztási) igazságosság problémája. *Szociológiai Szemle*, 1:151-172.
- Zentai Violetta 1996. A fogyasztás kultúrája és a történelem, *Replika*, 21-22; elektronikus verzióban: <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/honlap/2122/zentai.htm>

## Filmek:

Amerikai História X  
Bridget Jones naplója  
Harcosok Klubja  
Hetedik  
Mátrix  
Moszkva tér  
Ponyvaregény  
Trainspotting

## Internetes oldalak

Celluloid - filminformációs cyber magazin  
<http://www.celluloid.pserve.hu>  
Csapnivaló <http://www.csapnivalo.hu>  
Filmes linkgyűjtemény <http://film.lap.hu>  
Filmkultúra magazin  
<http://www.filmkultura.hu/cont02.hu.shtml>  
Filmvilág folyóirat <http://www.filmvilag.hu>  
Intercom <http://www.intercom.hu>  
Relax magazin <http://www.relax.hu>  
Vox online <http://www.vox.hu/online/index.php>



## **MTA Politikai Tudományok Intézete** **Etnoregionális Kutatóközpont Munkafüzetei**

- 1) *A. Gergely András*: Kisebbségi tér és lokális identitás /I./ ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 53 1. 300,- Ft (29 oldal)
- 2) *A. Gergely András*: Kisebbségi tér és lokális identitás /II./ ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 54 X. 300,- Ft (29 oldal)
- 3/A) *A. Gergely András*: Forráselemzés: Kopács, táj- és népkutató tábor a Drávaszögben (1942). ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 55 8. 300,- Ft (28 oldal)
- 3/B) *A. Gergely András*: Forráselemzés: Városi és nemzetiségi lét magyarok és „jugoszlávok” körében, a XX. századi városfejlődés árnyékában. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 56 6. 350,- Ft (35 oldal)
- 4) *A. Gergely András*: Kun etnoregionális kisvárosi sajátosságok. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 57 4. 250,- Ft (24 oldal)
- 5) Szerk.: *A. Gergely András*: Rövid etnoregionális elemzések. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 58 2. 450,- Ft (90 oldal)
- 6) *A. Gergely András*: Identitás és etnoregionalitás. A kisebbségi identitás történeti és regionális összefüggései Nyugaton és Kelet-Közép-Európában. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 59 0. 500,- Ft (98 oldal)
- 7) *Szabó Ildikó*: Közösségszerveződési folyamatok a magyarországi románok körében. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 60 4. 450,- Ft (45 oldal)
- 8) *A. Gergely András*: Politikai antropológia. /Interdiszciplináris közelítések/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 61 2. 500,- Ft (72 oldal)
- 9) *A. Gergely András*: Tér - szimbólum - politika. Politika a térben, tér a politikában. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 62 0. 450,- Ft (83 oldal)
- 10) *Boglár Lajos, Papp Richárd, Tarr Dániel, Tóth Bernadett*: Etnikum és vallás. Apróbb írások a vallási kommunikáció körében. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 63 9. 400,- Ft (51 oldal)
- 11) *A. Gergely András*: Kisebbség - etnikum - regionalizmus I. Állam, nemzet, ellenkultúra és kisebbségiség. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 64 7. 500,- Ft (139 oldal)
- 12) *A. Gergely András*: Kisebbség - etnikum - regionalizmus II. Etnoregionalizmus Magyarországon? ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 65 5. 500,- Ft (90 oldal)
- 13) *Bindorffer Györgyi*: Identitás kettős kötésben. Etnikai identitás és kulturális reprezentáció a dunabogdányi svábok körében. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 66 5. 450,- Ft (75 oldal)
- 14) *Szabó Ildikó, Horváth Ágnes, Marián Béla*: Főiskolások állampolgári kultúrája. Empirikus vizsgálat két kecskeméti főiskola hallgatói körében. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 67 1. 400,- Ft (40 oldal)
- 15) *A. Gergely András*: Közelítések az etnofilmhez. Retusált ösiség, rendezett hitelesség, etnikai valóság. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 68 X. 400,- Ft (43 oldal)
- 16) *Dudich Ákos, Gál Anasztázia, Molnár Eszter, Németh Rita, Pásztor Zoltán*: Népek, maszkok, nemzeti- és csoportkultúrák. Etnikai-antropológiai dolgozatok. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 69 8. 450,- Ft (76 oldal)
- 17) *Nemes Nagy József*: Társadalmi tércategóriák a regionális tudományban. Egy modern tudományág műhelyéből. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 70 1. 550,- Ft (57 oldal)
- 18) *Kormos Éva*: Albánia: az emberélet fordulói. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 71 X. 350,- Ft (44 oldal)

- 19) *Veres Emese-Gyöngyvér*: Barcasági körkép. Egy kulturális antropológus terepmunka-tanulmányai. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 72 8. 450,- Ft (53 oldal)
- 20) *Bódi Ferenc*: Polgárosodás, politikai változás, társadalmi tömeg. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 73 6. 450,- Ft (63 oldal)
- 21) *Horváth B. Ádám, Soltész János*: Társadalom és hatalom. Politikai antropológiai analízisek. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 74 4. 400,- Ft (46 oldal)
- 22) *Szabó Levente, Juhász Levente Zsolt, Király Ildikó*: Kognitív etnikai folyamatok. Tanulmányok a kognitív kutatások tükrében. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 75 2. 400,- Ft (85 oldal)
- 23) *Utasi Ágnes*: Magyar hazától az amerikai otthonig. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 79 5. 450,- Ft (62 oldal)
- 24) *A. Gergely András*: Helyi társadalom - rendszerváltás közben. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 80 9. 400,- Ft (53 oldal)
- 25) *Vörös Kinda Klára*: Otthon és itthon. Erdélyi menekült értelmiségiek magyarországi beilleszkedéséről. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 81 7. 450,- Ft (77 oldal)
- 26) *Hollós Marida*: Pszichológiai antropológia. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 82 5. 450,- Ft (67 oldal)
- 27) *Demetrovics Zsolt*: Drogkultúra, drogfüggés, társkapcsolatok. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 83 3. 400,- Ft (71 oldal)
- 28) *Páll Kinga Ágnes*: Alternatívák és félelmek. Magyar és román elképzelések a romániai magyarság helyzetének átértékeléséről. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 84 1. 450,- Ft (84 oldal)
- 29) *Benke József, Bindorffer Györgyi, Bódis Krisztina, Kézdi Nagy Géza, Papp Richárd*: Etnikai-antropológiai kutatómódszertan I. Empíria és elmélet találkozási pontjain. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 85 X. 450,- Ft (89 oldal)
- 30) *Laki László*: Periférián - az Alföld közepén. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 86 8. 450,- Ft (79 oldal)
- 31) *Kapitány Ágnes - Kapitány Gábor szerk.*: Rendszerváltás, világképváltozás, mellékutca. Tanulmányok a politikai antropológia és a világkép-elemzések köréből. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 87 6. 450,- Ft (105 oldal)
- 32) *Albert Réka*: Tájak és nemzetek. Kísérlet a „nemzeti táj” fogalmának antropológiai megközelítésére. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 88 4. 400,- Ft (67 oldal)
- 33) *Papp Richárd*: Szakadékok és hidak. A magyar és a román egymás mellett élés lehetőségei és stratégiái Hargita megyében. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 89 2. 450,- Ft (86 oldal)
- 34) *Heltai Gyöngyi*: Szocialista sematizmus. Sematizmus és komédia, definíciók és határai. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 90 6. 450,- Ft (124 oldal)
- 35) *Szabó Ildikó - Lázár Guy*: Nemzet-koncepciók a mai magyar társadalomban. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 91 4. 400,- Ft (49 oldal)
- 36) *Gordos Ágnes*: Fehéren feketén: esélyek és zsákutcák, avagy a cigányság oktatásával és foglalkoztatásával kapcsolatos kérdések. ISSN 1416-8391, ISBN 963 8300 92 2. 450,- Ft (100 oldal)
- 37) *Lányi Gusztáv*: Politikai pszichológia és politikatudomány. /A politikai pszichológia szemléleti sajátosságairól/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 13 2. 600,- Ft (151 oldal)
- 38) *Szabó Máté*: Védekező helyi társadalom. Tiltakozások Borsod megyében (1989-1995). ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 14 0. 400,- Ft (50 oldal)
- 39) *Barabás Máté*: Községek találkozása: Krisna-völgy Somogyvámoson. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 15 9. 400,- Ft (40 oldal)

- 40) *Orosz Anett*: Menekültek és menedékesek helyzete a Debreceni Befogadó Állomáson. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 29 9. 400,- Ft (55 oldal)
- 41) *Bujdosó Judit*: Határ választ el... /Migrációs tanulmány/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 30 2. 350,- Ft (30 oldal)
- 42) *T.Kiss Tamás*: A kulturális intézmények állami rendszere Magyarországon az 1920-as években. Gróf Klebelsberg Kunó kultúrát szervező tevékenysége. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 59 8. 600,- Ft (187 oldal)
- 43) *A.Gergely András*: Államválság - régiók - civil társadalom I-III. /I. Államválság/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 36 1. 500,- Ft (98 oldal)
- 44) *A.Gergely András*: Államválság - régiók - civil társadalom I-III. /II. Régiók/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 37 X. 450,- Ft (75 oldal)
- 45) *A.Gergely András*: Államválság - régiók - civil társadalom I-III. /III. Civil társadalom/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 60 4. 500,- Ft (90 oldal)
- 46) *Albert Árpád, Benke József, Gulyás Anett, Kovács Monika, Pásztor Zoltán, Sebestény Anikó, Veres Emese-Gyöngyvér*: Másság - idegenség - elmozdulás. Léthelyzetek az otthonosság és a sehollét között. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 61 2. 400,- Ft (57 oldal)
- 47) *Tasi István*: A vaisnavizmus múltja és jelene. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 63 9. 400,- Ft (62 o.)
- 48) *Fejér Balázs*: Az LSD kultusza: egy budapesti kulturális színpad krónikája. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 64 7. 600,- Ft (104 oldal)
- 49) *Járosi Katalin*: Identitásproblémák. Új identitás keresése a taszári repülőezred hivatásos állományánál. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 74 4. 400,- Ft (43 oldal)
- 50) *Farkas Attila Márton*: Buddhizmus Magyarországon, avagy az alternatív vallásosság egy típusának anatómiája. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 59 0. 800,- Ft (142 oldal).
- 51) *H. Sas Judit*: „Az új apparátus”. Szomorújáték két részben a XXXIII. kerületi, Tó-városi Önkormányzatról (1990-1994). ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 60 4. 800,- Ft (142 oldal).
- 52) *Fleck Gábor - Virág Tünde*: Egy beás közösség múltja és jelene. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 81 7. 600,- Ft (112 oldal).
- 53) *Csanády Márton*: A politikai rendszerváltás társadalomlélektana - avagy szorongások és félelmek a XX. század végi Magyarországon. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 86 8. 450,- Ft (42 oldal).
- 54) *A.Gergely András szerk.*: Filozófiai, történeti és kulturális antropológia. Szöveg és szemelvénygyűjtemény, I/1. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 93 0. 2500,- Ft (261 oldal).
- 55) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, I. Mi a politikai pszichológia? ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 89 2. 700,- Ft (52 oldal).
- 56) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, II. Politika testközelben. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9098 90 6. 800,- Ft (85 oldal).
- 57) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, III. Személyiség és politika. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 02 2. 1000,- Ft (112 oldal).
- 58) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, IV. Politikai konfliktusok. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 03 0. 1000,- Ft (99 oldal).
- 59) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, V. Politikai választás - politikai kampány. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 04 9. 1100,- Ft (118 oldal).
- 60) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, VI. Tömeg(lélektan) és politika. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 06 5. 800,- Ft (74 oldal).
- 61) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, VII. Politikai kultúra és politikai szocializáció. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 07 3. 1200,- Ft (118 oldal).

- 62) *Kapitány Ágnes - Kapitány Gábor szerk.*: Színház, kocsma, légitársaság. Tanulmányok a kultúra antropológiája köréből. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 08 1. 750.- Ft (75 oldal).
- 63) *Bódi Ferenc*: Forradalom után - reform előtt. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 09 X. 950.- Ft (90 o.)
- 64) *Fábián Gergely*: Munkanélküliség és munkanélküliek a régióban. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 11 1. 500.- Ft (42 oldal).
- 65) *Bódi Ferenc - Fábián Gergely - Giczey Péter*: Még mindig örülten. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 12 X. 500.- Ft (45 oldal).
- 66) *Kapitány Ágnes - Kapitány Gábor szerk.*: Idegen az idegenben. (Kulturális antropológiai tanulmányok). *Szerzők*: Bansar Mohamed, Böszörményi Nagy Katalin, Csige E. Ibolya, Czingel Szilvia, Fülep Anikó, Hajdú Gabriella, Sipos Zsuzsanna, Szövényi Katalin. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 27 8. 1200.- Ft (109 oldal).
- 67) *Horkai Anita*: Screenagerek. A techno-kultúra megjelenési formái a mai Magyarországon. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 15 4. 650.- Ft (61 oldal).
- 68) *Csámpai Ottó*: Magyartanítás Zoboralján: egy szociológiai vizsgálat eredményei. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 18 9. 650.- Ft (61 oldal).
- 69) *Németh Ildikó*: A multikulturális nevelés és gyakorlatainak elmélete - a magyarországi cigányság tükrében. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 24 3. 450.- Ft (43 oldal).
- 70) *Lux Éva*: A vallás kommunikációja, a kommunikáció vallása: a Krisna-vallás. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 31 6. 900.- Ft (94 oldal).
- 71) *Hajnal Virág*: A zentai „foglyok”. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 25 1. 900.- Ft (45 oldal).
- 72) *Mihályfi Márta*: Irányzatok a barcelonai meleg mozgalomban. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 30 8. 750.- Ft (70 oldal).
- 73) *Horváth Gergő*: A Káli-medence „vidéke”, avagy a „vidék” közgondolkodásbeli ártértekeldésének egy példája. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 34 0. 600.- Ft (70 oldal).
- 74) *Bódis Krisztina*: „Nemzetek utáni” korszak? Szulejmán szultán emlékműve Szigetváron... ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 36 7. 600.- Ft (70 oldal).
- 75) *Böszörményi Nagy Katalin*: Az askézis mint liminális folyamat a jávai kultúrában. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 40 5. 800.- Ft (75 oldal).
- 76) *Kárpát Ágnes*: Buddhizmus Magyarországon - avagy avagy egy posztmodern szubkultúra múltja és jelene. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 67 7. 500.- Ft (50 oldal).
- 77) *A. Gergely András*: Létmódok és kimódolt létek /politikai antropológiai tanulmányok/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 41 3. 1200.- Ft (130 oldal).
- 78) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, VIII. Politikai vezetők és arculatok. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 47 2. 1200.- Ft (105 oldal).
- 79) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, IX. Választói magatartás és kampánypszichológia. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 48 0. 1200.- Ft (92 oldal).
- 80) *Lányi Gusztáv szerk.*: Politikai pszichológiai tanulmányok, X. Politikai magatartásformák, szimbólumok és hagyományok. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 50 2. 1500.- Ft (134 oldal).
- 81) *Csanády András*: A Homoród-vidéki falvak gazdasági viszonyairól. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 56 1. 1700.- Ft (179 oldal).
- 82) *Holló Imola Dalma - Komjáthy Zsuzsa szerk.*: Jelen lenni és antropológiát írni: a kutatás és a szöveg talányos viszonya. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 70 7. 1800.- Ft (180 oldal).
- 83) *Korbai Hajnal*: Identitáskereső az ír szigeten. Szelidülhet-e a nacionalizmus nemzeti identitássá? ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 59 6. 800.- Ft (74 oldal).

- 84) *A.Gergely András szerk.* „Primitív” kultúrák, ősi hitek, modern genocídium. /Politikai antropológiai források/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 71 5. 800.- Ft (74 oldal)
- 85) *Angyal Mónika*: Euro-identitás Belgiumban. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 73 1. 500.- Ft (47 oldal)
- 86) *A.Gergely András*: Tér, idő, határ és átmenet. (Politikai antropológiai esettanulmányok). ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 72 3. 1500.- Ft (148 oldal)
- 87) *Szász Antónia*: Parázs. Az asszimilált magyar zsidóság útkeresése. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 64 2. 1300 Ft (123 oldal)
- 88) *Mund Katalin szerk.*: Átalakuló értékrendszerek. /A XXV. OTDK (2001) díjnyertes szociológiai dolgozatai/. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 65 2. 2400.- Ft (234 oldal)
- 89) *Szakál Gyula - Udvarhelyi Éva Tessza - A.Gergely András szerk.*: Elitek és piaci kultúraváltások. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 76 6. 1900.- Ft (185 oldal)
- 90) *Antos Balázs - Fiáth Titanilla*: Határsávok. Az identitás meghatározói egy nyugat-magyarországi faluban. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 81 2. 1400.- Ft (138 oldal)
- 91) *Kárpáty Ágnes*: A gyász szociológiája. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 80 4. 900.- Ft (83 oldal)
- 92) *Fehérvári Marcell*: A nagyváros metafizikája. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 78 2. 450.-Ft (39 oldal)
- 93) *Kiss Enikő - Anwar Aimen - Csiszár Anita*: Az ISZLÁM Magyarországon és Közel-Keleten: ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 79 0. 900.- Ft (70 oldal)
- 94) *Vincze Kata Zsófia*: Tradíció, emlékezés, értelmezés. Az egyiptomi kivonulás-történet értelmezése a mai budapesti zsidóság vallásos jelenségeiben. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 97 9. 1500.- Ft (116 o.)
- 95) *Szűcs Balázs*: A jelentések nyomában. Hermeneutika Clifford Geertz kései, teoretikus írásaiban. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 90 1. 700.- Ft (54 oldal)
- 96) *Biczó Gábor*: Asszimilációkutatás - elmélet és gyakorlat. ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 96 0. 800.- Ft (60 oldal)
- 97) *Szakál Gyula - A.Gergely András szerk.*: Társadalmi tőke, karrieresélyek, viselkedésminták. ISSN 1416-8391, ISBN 963 7372 03 2. 1400.- Ft (122 oldal)
- 98) *Károlyi Júlia - Simon Dávid szerk.* Romológia és szociális kirekesztettség. (Szociálpolitikai és szociálpedagógiai tanulmányok). ISSN 1416-8391, ISBN 963 9218 XX X. (szerkesztés alatt)
- 99) *Horváth Réka - A.Gergely András szerk.*: Szoft montázs. Elméleti közelítések az antropológiai filmhez: a valóságkereső kategóriák határai a társadalomtudományokban igen sokszor elmosódhatnak, s ez így van az élet dolgait legszimplább módon „leképező” dokumentumfilmkezésben is. Lehet dokumentálni esőcseppek fizikai és mechanikai hatásfolyamatait, berber esküvőt és brazil megszállottsági rítust is. Ki filmez hitelesen, és ki alkot hitelesen? Ki olvas úgy, ahogyan írták? Ki komponálja a filmet, és ki határozza meg a valóságelemek hitelességét? Az antropológiai film elbeszélő, tanító, eseménykövető, kutató, emlékeztető is, tehát alkotói mű - de hitelesnek kell lennie, s ha témája nem antropológiai, beszédmódja még lehet az... Vagyis egyszerre több kategóriába is beilleszthető. Fontos kérdés a célközönség szerepe, bár az antropológiai filmek célközönsége terjedelmes és nagyon különböző embereket foglal magába. Készülhet egy film pusztán tudományos érdeklődésből a szűk tudományos körnek, s jóval szélesebb, esetenként ismeretlen (például televíziós) nézőközönségnek is. De bárkinek készül, minden esetben egy másik (idegen) kultúra jelentés-összefüggéseit közvetíti, képi elbeszélés formájában, a saját kultúrájában élő nézőnek. Az antropológiai film „róluk” szól „nekünk”. Emiatt a kulturális idegenség reprezentációjaként értelmezhető, s így nem pusztán episztemológiai, hanem morális kérdéseket is érint a hitelesség kérdése. A kiadvány szerzői típusokat, beszédmódokat, interpretációkat vonultatnak föl korunk egyik ismeretlenül új, mégis százévesnél idősebb közlés-területéről: a filmbeszédéről. ISBN 963 7372 05 9, ISSN 1416-8391 (94 oldal, 1000.- Ft)

A munkafüzetek megrendelhetők:  
MTA Politikai Tudományok Intézete  
H - 1399 BP. Pf. 694/115.  
(Szabó Irén) Tel./fax: 224-67-24, E-mail: [szaboi@mtapti.hu](mailto:szaboi@mtapti.hu)