

MTA POLITIKAI TUDOMÁNYOK INTÉZETE
ETNOREGIONÁLIS KUTATÓKÖZPONT

MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpont
Dokumentum-füzetek 2.

Heltai Gyöngyi

Etnográfiai filmfesztivál
/Párizs 1995/

MTA Politikai Tudományok Intézete
Etnoregionális Kutatóközpont
Budapest, 1997

TARTALOM

A.Gergely András: Émikus film-előhang

Egy épület és egy műfaj titkaiból...

A helyszín

Az épület

A hagyomány

Művészet és tudomány

A fesztivál

Felhasznált irodalom

Regionális tanulmányainkat azzal a céllal adjuk ki, hogy segítsék az új tudományos eredmények vitáit és terjedését, dokumentum- illetve fordítás-sorozatunk pedig hiányt pótló tudományos anyagokat próbál elérhetővé tenni. A publikációk a szerzők véleményét tartalmazzák, amelyekért maguk a szerzők vállalnak felelősséget. A gyűjtőmunka írásos megjelenését a szerző szíves segítsége, valamint az MTA Politikai Tudományok Intézetének támogatása tette lehetővé. Kiadásához az OTKA T 018210 és a T 022600 számú kutatási keret biztosít anyagi hátteret.

© **Heltai Gyöngyi, Budapest, 1997.**

Sorozatszerkesztő: A.Gergely András

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

Tárgyszavak: kultúraelmélet, politikatörténet,, kulturális antropológia, magatartás (politikai, kulturális), tudománytörténet, etnológia, néprajzi film, nemzeti tudat, földrajzi (Franciaország).

ISSN 1417-2968
ISBN 963 9098 09 4

**Kiadja:
az MTA Politikai Tudományok Intézete
Budapest, 1997**

A.Gergely András

Émikus film-előhang

Franciaország „saját indiánjai”, a szürrealisták fantazmái, egzotikus kultúrák „birodalmi pantheonja”, avagy James Clifford rétegzett „kultúrabeszédje” és „textuális meta-antropológiai” interpretációja okozza-e, nehéz ezt előre jelezni, de tény, hogy a megismeréstudományok irányából jött újradefiniálási kísérlet egyaránt megérintette nemcsak a 20. század művészeti ágait, tudományelméletét, de nemegyszer magát a gyarmati rendszer narratíváját is. A gyarmati művészet („*colonial art*”) definíciójának már pusztá meghatározása is kihívások, viták, állandó átértelmezések tárgya volt, a gyűjtemények, elorzott kincsek, összeharácsolt értékek múzeumi halmaza pedig olyan feldolgozatlan talányok tömege, melyek vagy félévszázadon át foglalkoztatási státuszt biztosítottak a francia múzeumok kutatóinak és munkatársaiknak. Hasonló birodalmias érdeklődés fókuszpontja volt a németek egyiptomi gyűjtőútja vagy az amerikaiak mexikói „totemvadászata”, s maga a kortárs muzeológia is talányban volt azzal, miként tálalhatja s teheti hasznossá, értékessé az elfekvő-porosodó készleteket, műtárgy-együtteseket, installációs egységeket, dokumentumtárat, jegyzetanyagot, támogatott kutatások háttér- és forrásmunkáit, fotóit, kutatási naplójegyzeteit. A 20. század művészei közt ezekhez csatlakozott újabb tudás- és érdeklődési területként a film, az etnográfiai, antropológiai, néprajzi, tájegységi film, akár rendezett dokumentumfilm, akár visszaarchaizált művészfilm, akár útifilm vagy élményfilm, akár kuriozitásokra és a felfedezés bátorságát hangsúlyozni óhajtó kutatói attitűdre épülő sokfajta más képleírás.

Sorozatunkban, ahogyan előző kötetünkben is láthatták Olvasóink, a dokumentálás műfajainak, a *dokumentum mint érték* hatásának, a megnevezés (vagy akár félreértés) funkciójának is helyet kívánunk biztosítani, elsősorban annak, ami közvetlen híryanag, kutatási jelentés, nyersfogalmazvány vagy másodelemzés lenne... – legfőképpen azért, mert épp a társadalmi valóság-értelmezések kultúrhistoriai tényanyaga bizonyítja a legjobban, miképp is változik/változhat egy-egy információs bázis, értelmezési keret, információhordozó révén nyilvánosságba átkerült ismeretanyag is attól függően, milyen kutatói-interpretációs szándék vezérli a felhasználót, s milyen korszakban kerül sor a források újraolvasására, másként-keretezésére, érvényesebbnek tekintett narratívák konstruálására.

Heltai Gyöngyi az etnográfiai szöveg, a kutatási „nyersanyag” művészeti piaci terméké válását, de- és rekonstrukciós szándékot is tükröző hatástanulmányát kezdte elvégezni abban a társadalmi-kulturális térben, ahol a társadalomkutatás nem csupán az elkülönült „tudomány-szféra” terméke-tartozéka, hanem a további kutatások alapjául szolgáló „nyersanyag” is, mely ismételt igazolásra, árnyaltabb vagy változó kontextusában akár életképesen megálló dokumentáció lehet. Ezt a „muzeális fordulatot”, a múzeumok holt raktáraiból a befogadókat „termék-kínálat gazdagításával” meglepő múzeumi szerep- vagy funkcióváltozást talán nincs, mi kihívóbban követelné és igényesebben befolyásolná, mint a film. Az etnográfiai film, s a maga sok évtizedes hagyományait is újraértelmező leíró dokumentáció akkor, midőn filmművészeti terméké válik, talán még kihívóbban segíti át abba a tudástérbe, ahol a „nyers feltárás” szövege, az elsődleges forrásgyűjtés anyaga szinte az értelmezések sokfélesége után kiált. A fesztivál-milió és a Musée de l’Homme iránt gyarapító elkötelezettségű francia etnológia-tudomány szinte legtágabb köre mintegy évszázadnyi kutatás és forrásfeltáró gyűjtés, tárgyvásárlás és csere révén jutott el abba a fázisba, hogy magát a tudományos objektumot, a tárgyat és annak jelentésterét, a *jelentést és annak hatáseggyüttesét* is vizsgálni kezdje, moderni-

zálni próbálja és a „vasárnapi tudás” ritkaságából a „mindennapi tudás” terébe átvezesse. Ehhez mintegy földolgozni, tárolni, tálalni, értelmezni, kiállítani kellett, maiasan szólva „interaktivizálni” illet a tárgye gyűtéseket és mögöttük álló kutatói életutakat (Griole, Lévi-Strauss, Clastres, vagy akár a mai-kortárs Zempléni András is összetalálkozott ezzel a korszerősítési törekvéssel...).

S ha értékek, értékterek, értelmezések új korszaka nyílik, kimaradhat-e belőle a 20. század során mind hatalmasabb leíró eszköz-erővel rendelkező film, melynek játékfilmes kezdeményei már az amerikaiakat is áthatották, erre a franciák csupán késve, de akkor már kapkodva, saját gyarmati „vadászterületükön” azonban annál intenzívebben találtak rá, élükön Jean Rouch törekvéseivel, amire azután nemcsak a francia filmelmélencek kaptak rá mint témakörre, de az értelmezések értelmezői, interpretációk interpretálói is... Így lett „a film mint kutatási anyag” korszakos kihívássá, s így vált az etnográfia húzóágazatainak újdonsatú szereplője a társadalomleírás fegyvertárába került értékfordozóvá.

Heltai Gyöngyi, amikor a néprajzi filmezés egyik fő fesztiválját, a párizsi dokumentumfilmes világ valódi szakmai gálaprogramját elemzi, roppant izgalmasan tér ki ezekre az értelmezéstudományi és megismerésméleti részkérdésekre. Munkája mint a magyar antropológiai filmezés egyik első kritikai szakanyaga, mint a vizuális antropológia importálásának legelső kísérlete definiálható, s e téren nem is szorul bővebb magyarázatra az alább következő, kisebb monográfia-értékű opusz. Mint a sorozat szerkesztője, kívánom nemcsak értelmezése sikerét, hanem a szaktudomány korszakos vitáinak megújulását, az interpretatív antropológia honosodásának lelkesítő kezdeteit, valamint a társtudományok szellemiségére kölcsönhatást gyakorló hatások-kutatások intenzív megindulását is.

Sorozatunkban több forrásanyag közreadása van tervben, ezek között is hangsúlyos fontosságú ez a munka, melynek megismerhetőségét nem csupán szolgálni igyekszünk, hanem a reflexiók, másként-értelmezések válaszait is készíteni próbáljuk.

Egy épület és egy műfaj titkaiból...

Etnográfiai filmfesztivál, Párizs 1995

Mikor az antropológiai kutatásban problémává vált az etnográfia szöveggént való működésének szabályrendszere, valamint a hitelesség antropológiai szövegben való megkonstruálásának mechanizmusa – ez a korábban alapvetően egzotikus kultúrákat vizsgáló tudomány egyszerre saját múltja felé fordult. Az etnográfiát, az antropológiai kutatás írásba foglalt végeredményét elkezdték tudománytörténet hatások termékeként, sokszor az irodalomtudomány fogalomkészletével vizsgálni. De kutatták meghatározó intézményrendszerének kialakulását, egyes múzeumok, folyóiratok, tanszékek szerepét a meghatározó tradíciók létrejöttében. Mindezekkel – ha általánosan fogalmazunk – az antropológia „újra-feltalálásához” kerestek intellektuális muníciót. Elég csak Stocking antropológiatörténeti vagy Clifford e dolgozatban is alapvető forrásul szolgáló „textuális meta-antropológiai” (Paul Rabinow) munkáira utalnunk, ha jellemezni kívánjuk ezt a tudományág titkait nyomozó irányzatot.

Egy minden tavasszal, így idén márciusban is a párizsi *Musée de l'Homme*-ban rendezett etnográfiai filmfesztiválról kívánván szólni, eme etnográfiai hagyomány-boncolásba csupán egyetlen ponton kapcsolódom bele, nem tudománytörténeti vagy esztétörténeti indítástól, csupán a fesztivál „stílusának” illetve kontextusának pontosabb jellemzése céljából. Arra utalok majd, hogy az idén tizennegyedszer megrendezett etnográfiai filmfesztivál – milyen szempontokból örököse – egy külső, magyar szemlélő olvasata szerint – az „egzotikus kultúrákhoz”, illetve azok bemutatásához kapcsolódó francia elképzelésnek? Az 1995-ben vetített filmek pusztá felidézésénél „tágasabban” kívánom megidézni ezt a jellegzetesen nem elméleti irányultságú, globális kitekintésű fesztivált. Harmadszor figyelve a vetítéseket, feltűnő ugyanis, hogy bár a közönség gyakran elégedetlen a szakmai viták színvonalával, s időnként vadul támad egyes filmeket, a fesztivál díjainak összege sem magas – mégis, a *Musée de l'Homme* vetítőterme minden évben újra és újra megtelik a világ különböző tájairól származó szakmabeli és amatőr érdeklődőkkel, akik kitartanak a délelőtti 10-től rendszerint éjfélig tartó bemutatókon, nézik és kommentálják a közel negyven, a világ minden tájáról származó etnográfiai filmet. Mi teszi ilyen népszerűvé az egzotikus kultúrák eme vizuális hírnökeit a párizsi belvárosban?

„Visszaugorva” az időben: a helyszínhez, az épülethez és a fesztivált rendező tudósokhoz fűződő legendák és tények talán adnak némi támpontot eme eseménysorozat mai képének pontosabb értelmezéséhez, hisz a most következő néhány adatból is világos: az idei fesztivál is egyszerre örököse és tovább-építője egy majd évszázados francia etnográfiai hagyománynak.

A lokális és személyes gyökerek nyomozásának vágyát az is indokolta, hogy az idei fesztivált több szinten is a búcsúzás motívuma uralta. A bemutató-sorozatot három közel-múltban elhunyt etnográfiai filmes – Heimo Lappalainen, Nicole Echard és Timothy Asch – emlékének szentelték, a záró estén pedig a kilencvenéves, a francia etnográfia és e filmfesztivál történetében egyaránt meghatározó szerepet játszó Germaine Dieterlent, a fesztivál zsűrijének tagját, az etnográfiai filmszövetség elnökét ünnepelték. E búcsúzás-jelleget Jean Rouch, a fesztivál „atyja” formai gesztusokkal – a nemrég elhunyt filmesek egy-egy munkájának versenyen kívüli bemutatása, a velük kapcsolatos emlékek felidézése

a műsorfüzetben és a vetítések közötti vitákban, a Germaine Dieterlennek szentelt dokumentumfilm bemutatása a fesztivál záró estjén – is erősítette, mintegy arra „terelve” a nézőket, hogy a fesztivált ilyen szemszögből értelmezzék. S ha elindulunk az általa javasolt úton, kiderül, hogy nemcsak a fesztiválnak otthont adó épület, de már annak helyszíne is, évtizedek óta kapcsolatban van az etnográfia tárgykörével és reprezentációs formáival. Párizsnak ezen a részén rendezték ugyanis a világkiállítások gyarmati bemutatóit. A *Musée de l’Homme* környéke tehát nemcsak a párizsiak, hanem a világ számára is jelszerűen összekapcsolódott az „egzotikus” kultúrák bemutatásával, ha e bemutatás célja, módja s az interpretáció vezérelve sokat változott is egy évszázad során. Ennek érzékeltetésére elég, ha a világkiállításokra Párizsba hurcolt, kreált „öslakos falvakban” mutogatott „vadaktól”, az öslakos közösségek tagjai által forgatott, s a fesztiválokön bemutatott etnográfiai filmekig ívelő folyamatra utalunk.

A helyszín

Paul Greenhalgh világkiállításokról szóló könyvében rámutat, hogy bár angol példa alapján, de először épp az 1855-ös párizsi *Exposition Universell*-en vált általánosan jellemzővé az egyes kiállító országhoz tartozó gyarmatok szerepeltetése az országot bemutató kiállítás részeként. A franciák ezen a kiállításon „találták ki” a birodalmi pavilon műfaját, mely a kiállítás többi részétől elkülönülő, kormány által emelt épület volt. Egyszerre szolgált a gyarmatok termékeinek bemutatására s az elit találkozóhelyeként. A huszadik század felé közeledve aztán az a tendencia vált általánossá, hogy eme különálló birodalmi pavilonok helyett az egyes gyarmatokat immáron külön-külön bemutató, általában az adott régió stílusában épített paloták sora szerepelt, igencsak egzotikus építészeti környezetet varázsolva a kiállítási területen.

A gyarmatok bemutatásának módjában és méretében, egészen a második világháború kitöréséig nyomon követhető a rivalizálás Anglia és Franciaország között. Legjelentősebb gyarmattartóként korábban az angolok határozták meg a gyarmati prezentációk hangnemt, kevésbé hangsúlyozva a gyarmatok meghódított, legyőzött jellegét, jobban törekedve arra, hogy azok a brit gazdaság fontos és természetes szereplőiként jelenjenek meg a kiállítások tükrében. Ezzel szemben a francia gyarmati kiállítások nem ilyen megbékélést és harmóniát sugalló üzenetet hordoztak. A rivalizálás szándéka, s a növekvő francia érdekszféra világ előtti deklarálásának vágya egyaránt arra ösztönözte őket, hogy a frissen meghódított területeket nemzeti dicsőségük bizonyítékaként, szimbólumaiként vonultassák fel a kiállításokon. Algériát például Franciaország „Indiájaként” törekedtek bemutatni. Az 1867-es párizsi világkiállításön Algéria szerepeltetése mellé Tunézia és Marokkó felvonultatása is csatlakozott különálló, angol mintára megtervezett épületekkel. Ez azt jelentette, hogy a kulturális aspektusok bemutatása mellett külön szekció foglalkozott az adott gyarmat földrajzával, lakosságával, kormányzati módjával, iparával, mezőgazdaságával, importjával, stb. Az egzotikus tárgyakat és termékeket bemutató termék mellett a különálló szobákban megtekinthető statisztikák – a francia érdekszféra erejének demonstrálása mellett – az oktatási szándék kiállításokon való megjelenésére is utaltak.

1878-ban újabb „műfajváltásnak” lehettek szemtanúi a kortársak a párizsi világkiállítások gyarmati bemutatóin. Egyfelől az a nem annyira oktatási szándékú, inkább „a kelet csábvilágát” érzékelteni igyekvő kiállítás foglalta el a legnagyobb területet a kiállítás egészéhez képest. Franciaország pedig a gyarmati kiállítási terület felét kisajátította, a többi gyarmattartó ország csak a másik felén osztozhatott.

Másfelől, elsőként itt jelent meg az egzotikus pavilon- és palota-városként jellemezhető birodalmi szekció a kiállításon belül. Ennek helyszíne pedig a francia kultúrában máig az etnográfiahoz kapcsolódó *Palais de Trocadéro* előtti tér. Ide épült később a francia etnográfiai hagyományt reprezentáló, s az idei etnográfiai filmfesztiválnak is otthont adó *Musée de l'Homme*. Ez a terület aztán két további világkiállításon szolgált a távoli kultúrák bemutatására, kapcsolódott azok különféle interpretációihoz, kezdve az etnográfiai szürrealistáknak a modern művészethez a „más” kultúrákban inspirációt kereső kollázs-elvű elképzelésétől, a globális szemszögű és a tárgyakat funkcionális szempontból osztályozó *Musée de l'Homme*-féle szemléletig.

Az 1889-es párizsi világkiállításon a több mint száz hektáros, az előbb említett területen elterülő gyarmati bemutató egyenesen a kiállítás központi magja lett. Greenhalgh szerint ennek oka francia oldalról épp az lehetett, hogy a francia-porosz háborúban elszenvedett vereség csüggesztő hatását a politikusok megpróbálták az afrikai, ázsiai szférában elért hódítások hangsúlyozásával csökkenteni. Algériának, Tunéziának, francia Indokínának saját pavilonja volt, míg a kisebb gyarmatok a *Coloniale Palace*-ben mutatkoztak be. Az „egzotikus” fokozatosan átalakuló értelmezésére utal, hogy ekkor rendezték a *Palais du Trocadéro*-ban az első, kifejezetten etnográfiai szemszögű kiállítást, melyen afrikai, óceániai, valamint pre-kolumbiai tárgyak szerepeltek. Ettől kezdve, 1937-es lebontásáig ez a helyszín még sok a világkiállításokhoz s az etnográfiahoz egyaránt kapcsolódó eseménynek adott helyet.

Az 1900-ban rendezett világkiállításon a gyarmati szekció tovább terebélyesedett. Ekkor rendezték a leglátványosabb bemutatót. A *Trocadéro* környéke egy grandiózus némafilm-díszletre hasonlított, a bemutató stílusa pedig a magyar származású korabeli „tömegkultúra-szakértő”, Kiralfi rendezvényeire. A századfordulón tehát háttérbe szorult a nemzetek közötti versengés háttérmotívuma, valamint a hódító-katonai jelleg demonstrálásának szándéka, s előtérbe került a „szórakoztatás” egzotikushoz kapcsolódó reprezentációs formáinak kimunkálása. Érthető módon a közönség hatás éppen ebben, a gyarmati realitásokat háttérbe szorító időszakban vált a legerősebbé.

Ezután Párizsban 25 év szünet következett a világkiállítások gyarmati bemutatói történetében, de a francia kormány eközben is részt vett minden másutt rendezett hasonló bemutakozáson, melyeken egyébként egyre erősebbé vált a propaganda-jelleg.

Az 1925-ben és 1937-ben, immár újra Párizsban rendezett világkiállításokon megmaradt a gyarmati bemutakozás intézménye, annak ellenére, hogy e világkiállítások „üzenete” már inkább a modernhez s nem az egzotikushoz kapcsolódott. Az 1925-ös bemutató a vizuális és dekoratív művészetekre koncentrált s fontos kérdéssé vált a gyarmati művészet „colonial art” definíciójának meghatározása. A kiállítás katalógusában az egzotizmus által inspirált európai művészek munkáira is vonatkozott a „gyarmati művészet” elnevezés.

Az 1937-es világkiállításon a hatalmas francia gyarmati bemutató nem hagyta ugyan el a Párizsban immár szimbolikusan e témakörhöz kapcsolódó környéket, de a Mars-mezői pavilonokat ekkor szajnai pontonhidakra telepítették át. A nagyszabású bemutatót fogadó érdeklődés azonban nem érte el a század eleji világkiállítások gyarmati bemutatói iránti lelkesedést, elsősorban azért, mert a „gyarmati” téma köre ekkortájt már speciális szakkiállítások szerveződtek.

Paul Greenhalgh a világkiállításoknak az „egzotikus kultúrák” értelmezésével kapcsolatos ízlés- és attitűdformáló hatását is végigköveti, azt az áttételesen az etnográfiai filmezésbe is torkolló folyamatot, melyben a tárgyak bemutatásától fokozatosan az emberek bemutatása

felé tolódott el az érdeklődés. Az ember kiállítási tárggyá tétele mögött többféle, a korban nem feltétlenül tudatosított cél állhatott. A birodalmi, oktató, kereskedelmi szándék néha szétbogozhatatlanul összekeveredett az „öslakos falvak”-nak nevezett reprezentációs formák világkiállításokon való szerepeltetésének ötletében és évtizedes gyakorlatában. A környezetükből kiszakított afrikaiakat és ázsiaiakat érő kulturális, egészségügyi és érzelmi hátrányokat a korban nemigen mérlegelték, egyszerűen odatelepítették e „falvakat” egymás mellé a *Trocadéro* közelébe, s arra kérték /utasították?/ a lakókat, éljék az életüket – mintha a mellettük vonuló látogatók s a mellettük létező más kultúrából származó, másnyelvű kiállítottak „ott sem lennének”. Eme kiállításnak nevezett abszurd kulturális keverékek térbeli kollázsa valószínűleg egyszerre indított el Párizs értelmiségi közegében egyfajta felelős etnográfusi gondolkodást, a kiállított emberek kultúrája iránti tudományos érdeklődést, valamint serkentette a (később az etnográfiai szürrealizmus szemléletmódjában tetten érhető) felfokozott érzékenységet a különféle kulturális közegekből származó fragmentumok egymás mellé helyezésének intellektuális következményei iránt.

Milyen motívumok állhattak eme „ember-kiállítási” tendencia hátterében? A szerző a politikai szándékok közül a leghangsúlyosabbnak a birodalmak népeinek érzelmi összekapcsolási szándékát ítéli. Befogadói oldalról a Párizs közepére telepített öslakosok nyomorúsága a gyarmatosítás aktusát egyfajta „megmentésnek” tüntethette fel s ez az interpretáció valószínűleg nem ellenkezett a kiállítás létrehozóinak szándékaival sem. Az „egzotikus-ember” bemutatók a magas- és populáris kultúrára egyaránt jelentős hatást gyakoroltak, ahogy az e vázlatos írásból is kiderül majd.

Ha kronológiailag kívánjuk követni az emberek kiállítási tárgyként való bemutatásának folyamatát, az első fontos évszám 1867, mikor észak-afrikaiak szerepeltek Párizsban, mégpedig a kor kedvelt, Kiralfi által is gyakran üzött műfajában, élőképként. De volt ezen a kiállításon „valódi” egyiptomi bazár, tunéziai borbélyműhely, mely intézmények – tovább fokozva valóság és teatralitás ambivalens kapcsolódását – szolgáltatásként működtek is. Később azonban az öslakosokat kizárólag kiállítási tárgyként szerepeltették a párizsi kiállításokon. E tendencia egyik legabszurdabb megjelenési formája volt, hogy 1877-től – egzotikus állatok és növények mellett – embereket is bemutattak a párizsi *Jardin d'Acclimatation*-ban. Ebben az időben az *életkép műfaja* mellett egyre inkább a *kiállítás műfaja* került előtérbe, ekkor kezdett az egzotikus kultúrák iránti érdeklődés tudományos jelleget is öltetni, hisz ekkortájt indult az antropológia – mint tudományág – formálódása Franciaországban.

A kiállításoknak így egy újabb, nevezetesen tudomány-finanszírozó funkciójuk is lett. A tudományos közélet képviselői először nem helytelenítették, hogy a korábban egzotikus állatok befogására szakosodott kereskedők most núbiaiakat, eszkimókat, lappokat, kalmüköket, amerikai indiánokat „szállítanak” a kiállításokra. Az 1880-as évekre azonban az efféle bemutatókat először elfogadó tudományos elit egyre csalódottabb lett az effajta prezentációk értelmét illetően. Ráéreztek a „kiállított emberek” környezetükből való kiszakítottságának káros mentális következményeire. A szervezőket azonban a közönségsiker süketté tette az efféle aggodalmakkal szemben.

A világkiállítások *öslakos falvainak* ráadásul ekkor már nem pusztán a francia területek nagyságát kellett volna reprezentálniuk, hanem a tudományos szempont előtérbe kerülésével az emberi faj tökéletesebb megismertetését is szolgálniuk kellett volna. Demonstrálva az evolúció „korábbi” stádiumait – egyszerre eleget téve egy a kortárs közéletben érzékelhető birodalmi, tudományos, filozófiai és morális feladatnak. A fent vázolt törekvések „nemessége” lehetővé tette aztán az „egzotikus” kultúrákhoz tartozó tárgyak lelkiismeret-

furdalás nélküli gyűjtését és múzeumokba szállítását. A tudományos ismeretterjesztő szándék nyomaiban még a párizsi világkiállítások *őslakos falvaiban* is tetten érhető volt, amennyiben a „mindennapi életüket élő” afrikaiak és ázsiaiak között sokszor idegenvezető vezette végig a látogatókat s értelmezte a látottakat a közönség számára.

Az embereket kiállítási tárgyként szerepeltető világkiállítások szervezői a kor meghatározó ideológiái szerint valószínűleg úgy értékelték tevékenységüket, mint amelynek révén megismerhetővé válnak a világ népei. Greenhalgh szerint azonban e kiállítások valódi üzenete a mából nézve egy, a fehér felsőbbrendűséget hirdető, egyoldalú kép volt. 1878 és 1914 között már önmagában az *őslakos falvának* az Eiffel-torony árnyékába helyezésevel szimbolikusan megjelenítődött a gyarmati kultúrák – európai kultúrához képesti – alacsonyabbrendűsége.

Közben persze a francia társadalom bizonyos értelmiségi és művész-rétegeiben a világkiállítások révén is megismert „egzotikus kultúrák” egészen más színben kezdtek feltűnni, s évtizedekre a szellemi élet inspirálói lettek.

Az épület

Mint láttuk, az sem „véletlen” tehát, hogy az etnográfiai fesztiválnak ma otthont adó múzeumot hova építették, de az épülethez tartozó hagyományok és személyiségek már nemcsak tematikailag, hanem metodikailag is kapcsolódnak az etnográfiai fesztivál mai szelleméhez. Clifford *Predicament of Culture* című könyvében a *Musée de l’Homme* és a *Musée des Arts Populaires* kialakulásának szellemi és kultúrtörténeti hátterét taglalja, ebből emelek ki néhány, a fesztivál szellemi hátterének érzékeltetéséhez fontos elemet.

Essen szó először Rivet-ről és Riviére-ről, akik a francia etnográfiai intézményrendszer átformálói és kibővítői lettek – kihasználva mind a korban az egzotikus tárgyak iránti – a világkiállítások által is keltett – érdeklődést, mind politikai és kulturális kapcsolataikat. A zenész és jazz-zenész Riviére kiváló kiállítás-rendezőnek is bizonyult, s Rivet őt bízta meg a *Musée de l’Homme* elődje, a *Trocadéro* múzeum anyagának újrarendezésével.

A régi *Trocadéro* múzeum s az új *Musée de l’Homme* nemcsak épületében, hanem a kiállítások elrendezettségének elveiben is pontosan mutatta azt az önkép-változást, amin a francia etnográfia átment a húszas-harmincas évek fordulóján. A húszas évekbeli régi múzeum véletlenszerűen egymás mellé kerülő – s épp ezáltal inspiráló – tárgyai az etnográfiai szürrealizmus esztétikáját tükrözték, míg a *Palais de Chaillot*-ban, az új épületben az ún. etnográfiai humanizmus elvei szerint rendezték el a tárgyakat, mutatták be a kultúrákat. A régi fűtetlen, világítatlan múzeumban önmagában a címkézetlenség és elrendezetlenség is a tárgyak műtárgy-, és nem kulturális termék-jellegét hangsúlyozta. Ezt a tendenciát jelzi az is, hogy az első világháború után egy időre a múzeum képzőművészeti kiállítóhellyé vált. A harmincas évek elején az afrikai, óceániai és eszkimó művészetet bemutató kiállítások az egyre gyakoribbá váló terepmunkák anyagaiból álltak össze, gyakran tehetős önkéntesek segítségével szerveződtek kiállításokká, s igen divatosak voltak a párizsi elit köreiből. Sajátos műfajok alakultak ki, melyekben keveredtek az elit- és tömegkultúra elemek. Manökenek vonultak fel a kiállítás-megnyitókora a bemutatandó „egzotikus” kultúra népviseletében, az expedíciók költségeit pedig gyakran show-szerű, egzotikus személyeket és tárgyakat felvonultató társasági események során gyűjtötték. A régi múzeum Clifford szerint meglovagolta a húszas évek Párizsára rendkívüli módon jellemző vonzódást a „néger művészet” iránt, amibe a jazz-től a voodoo rituáléig minden

beletartozott. Bármiféle ebbe a kultúrkörbe tartozó tárgy szinte fétist jelentett a korabeli francia elit bizonyos részei számára. Az orientalizmus mellett ebben az időben fejlődött ki az elsősorban Afrikához kapcsolódó egzotizmus. Ennek jelentősége odáig terjedt, hogy a Dakar-Djibouti expedíciónak immár elsődleges, törvényhozás által is előírt feladata volt a nemzeti gyűjtemények gazdagítása. Az expedícióról hozott tárgyakat már egy gyökeresen új szemléletű múzeumban helyezték el. A húszas évek anarchikus kozmopolitizmusával szemben a *Musée de l'Homme* eszmei célkitűzése egyfajta egységes „humanitás” volt, melynek kimunkálása Rivet-től származott. A természettudományi múzeum laboratóriumait s az etnográfiai intézetet magába olvasztó múzeumba Rivet sok tekintélyes etnográfust hívott meg dolgozni, akik ekkorra már fontosnak tartották a terepmunkát, de a francia szellemi hagyományból következően a művészetekkel is tartottak valamiféle kapcsolatot.

Rivet – koncepciója értelmében – az emberiséget a maga totalitásában kívánta bemutatni, az evolúciós folyamatoktól kezdve, a régészeti leleteken keresztül a jelen kulturális alternatíváinak sokaságáig. A különböző kultúrák a bemutatóterem egyik oldalán szintetikus, másik oldalán analitikus elvek szerint prezentáltattak. A bemutatás célja az új múzeumban már elsősorban oktatási volt, az anyag nagyobb része pedig tudományos vizsgálatok célját szolgáló gyűjteményekbe rendeződött. Tulajdonképpen az etnográfia, mint tudományos tevékenység célja e felfogásban épp a tárgyak gyűjtése, majd azok egyértelmű interpretációt lehetővé tevő kontextusba helyezése volt. A szobrokat immár származási helyük szerint csoportosítva, funkciójukra utaló tárgyakkal együtt mutatták be s nem formai vagy koncepcionális hasonlóságot mutató kortárs képzőművészeti munkák mellé helyezték. E törekvés annyira nyilvánvaló volt, hogy Rivet egy utasításban meg is tiltotta a tárgyak esztétikai alapon való osztályozását. A tudományos és ismeretterjesztő szándék eme összekapcsolása következett Rivet szocialista meggyőződéséből is, aki az emberiséget időben és térben oszthatatlan egésznek tartotta, s az etnográfia, régészet, és prehistória közötti határokat is művinek vélte. Az etnográfiai múzeum a globális emberi értékek felmutatására és értelmezésére törekedett. Ez a szemlélet öt évtized múltán a *Musée de l'Homme*-ban rendezett etnográfiai fesztivál választékában máig érzékelhető, amennyiben a filmes ábrázolásmódok etnográfiai értelmű korszerűsége helyett az ismeretterjesztés szándéka motiválja inkább az egyes filmek „beválogatását”. Ebből következően a múzeum megalakulásának időszakára jellemző tudományos szigor s metodológiai következetesség viszont nem érvényesül a filmek értékelésében.

A harmincas évek Párizsában azonban nemcsak az 1938 júniusában megnyíló *Musée de l'Homme* jelentett új etnográfiai szemléletmódot. Tudósok egy csoportja – Bataille, Leiris, Roger Caillos – ugyancsak a tudományt és a művészetet immár elkülönítve vizsgáló megközelítéssel dolgozott egy új intézményben, a *College de Sociologie*-ban. A rendszeresen találkozó tudós-társaság a szociológiára jellemző metodikai szigort kívánta érvényesíteni a korábbi korszak személyes, pszichológiával, álommal és irodalommal áthatott kultúra-értelmezésével szemben. Durkheim nyomdokain elindulva a *College de Sociologie* kutatói a „rituális” hétköznapi megjelenési formáit vizsgálták. Ehhez gyakran saját társadalmuk szolgáltatva az anyagot. Bataille például a Concorde teret szerette volna a *College* kutatói által elképzelt rítus-kísérletek helyszínévé tenni. Durkheimhez hasonlóan a kutatókat is érdekelte a kollektív rend kialakulásának mechanizmusa, de legalább ennyire fontosnak látták e rend időnkénti felbomlásának, a „szent” kitörésének gyógyító társadalmi hatását is a mindennapi életben. Emellett foglalkoztatta őket az egyéni és társadalmi tudás különbségének meghatározása is.

Leiris azonban, némileg a *College* törekvéseivel szemben, ebben az időben nem annyira a kollektív rítusokkal, mint inkább olyan önéletrajzi motívumok elemzésével foglalkozott, melyekkel egyén és társadalom kapcsolódik. *The sacred in everyday life* című írásában sok olyan témát felvetett, melyek szerepelnek majd későbbi, *La règle du jeu* című művében. Azokat az elemeket emeli ki és értelmezi saját biográfiájából, melyek egyszerre tartalmazzák a *tisztelet*, a *vágy* és a *félelem* momentumait, így joggal sorolhatók tehát a *szent* kategóriába. *L'Afrique fantôme* című rendhagyó terepmunka-beszámolójában pedig egy később „divatos” vált antropológiai témát, az objektívnek, illetve szubjektívnek ítélt terepmunka-tapasztalat elkülönítésének elveit kérdőjelezte meg. Úgy vélte, az antropológus reakciói is kitörölhetetlen részei a terepmunka által produkált eredménynek. Leiris az egyszerre költői és metodikailag hiteles etnográfia megteremtésének lehetőségeit kereste, ahol a kutatás és a reprezentáció folyamatában az antropológus saját *énjére* s a *másikra* egyszerre koncentrált. E törekvésben tagadhatatlan a rokonság a hatvanas években fénykorát élő Jean Rouch önironikus, filmes szemszögekkel játszó, összetett filmmodelljével.

Leiris a harmincas évektől különválasztja irodalmi és etnográfiai tevékenységét, de *L'Afrique fantôme* című munkája még mutatja a *College*-nek azt a törekvését, hogy a társadalomról való tudás tudományos szigorát és s korra jellemző aktivizmust valamilyen módon összeegyeztessék. Ráadásul a társadalomtudományok határait vizsgálva e kutatók nem elégedtek meg könnyű kompromisszumokkal.

Ugyanez a kettősség figyelhető meg egyes francia etnográfusoknak, köztük a *College* tagjainak viszonyában az új koncepciót képviselő *Musée de l'Homme* irányában. Leiris például, aki bár az új múzeum munkatársa lett, mégis úgy látta, hogy annak humanisztikus, progresszív célja s didaktikus-nevelő irányultsága némileg „megöli” a vizsgált kultúrák élettelségét.

Clifford ehhez – a jelen tudományosságának nézőpontját képviselve – azt teszi hozzá, hogy bár a *Musée de l'Homme* kutatási iránya az egész emberiséget „célozta”, de e koncepció megalkotói nem vizsgálták, nem „állították ki”, nem értelmezték a múzeumot létrehozó *nyugat* kultúráját. „The identity of the West and its ‘humanism’ was never exhibited or analysed, never openly at issue” (Clifford, p. 145.).

A múzeum által képviselt humanista antropológiai szemszögét ma harmadik világból származó kutatók is megkérdőjelezik, akik kétségbe vonják, hogy bármely helyi intellektuális tradíció – például a nyugati – vállalkozhatna egy az emberiséget bemutató múzeum nyitására. Clifford ugyanakkor óv attól is, hogy túl hamar elvessük a részben Mauss, részben Rivet által kidolgozott emberiség-koncepciót, melyet a *Musée de l'Homme* s az etnográfiai filmfesztivál máig képvisel, hisz ez lehetővé teszi a tolerancia, a megértés és az ellenállás aktivizálását. Az antropológiai humanizmus a *különbözőt* teszi – megnevezés, csoportosítás, interpretáció révén – ismertté, míg a francia tudományosságra korábban jellemző etnográfiai szürrealista gyakorlat épp az *ismertet* provokálja, támadja, defamilializálja, hogy annak mássága előbukkanjon. Clifford a kulturális jelentések létrehozásához mindkét megközelítési módot szükségesnek tartja. A kollázs-készítést használható paradigmának tartja az etnográfiai szemléletmód leírására. Minden antropológiai kutató tevékenység vagy elkészült etnográfia alapvető jellemzője ugyanis, hogy valamely kulturális realitást – a kollázs-technika elvei szerint – kivágunk eredeti környezetéből s az interpretáció által új kontextusba helyezzük. A szürrealista közelítés az etnográfiában annyival több ennél, hogy állandóan hangsúlyozza és értelmezi is e más kontextusba helyezettséget és következményeit. Sőt, maga e más kontextusba helyezettség válik az elemzés tárgyává. A modern

etnográfia e szürrealista eleme tehát tagadhatatlan, ha nem is mindig hangsúlyozott, hisz az etnográfus, mikor írásban közreadja kutatása eredményét tulajdonképpen a valóság újraépítője („reinventor”, Clifford, p. 147).

De minket a *hely* és az *épület* titkai mellett az a szellemi híd is érdekel, mely Dieterlen és Rouch személyében valóságosan is összeköti a mai etnográfiai filmfesztivált a francia etnográfiai hagyomány kialakulásának korszakával, meghatározó személyiségeivel. E kapcsolatokra utalva pontosabban megérthetjük, hogy a fesztivál mai intellektuális képe milyen szellemi örökség(ek) nyomait viseli. Ennek tisztázása érdekében most csupán mindkettőjük mestere, s Dieterlen közvetlen munkatársa – Marcel Griaule – meghatározó szerepére utalok a francia etnográfiai kutatási „stílus” megteremtésében.

A hagyomány

Az ötletet, hogy ez egyszer ne csupán az etnográfiai filmműfajok jövőjén tűnődő esszét vagy elemző szemszögű beszámolót írjak – ahogy már utaltam rá – az adta, hogy az idei fesztivál a „búcsú” jegyében szerveződött. A megszokottnál ünnepélyesebb záró est mintha még azt a kérdést is hordozta volna: lesz-e tizenötödik etnográfiai „film-mérleg” jövő tavasszal. De talán csak arról volt szó, hogy a filmtörténet fragmentumait szellemi asszociációs bázisul szívesen használó Rouch, a százéves mozira emlékező Párizs hangulatát kihasználva, még a megszokottnál is több személyes és kulturális szálát kapcsolt össze pályájából, e motívumokat összekapcsolva beemelte a rendezvényt a mozi- és az etnográfia-történet kontextusába. Például azzal, hogy a díjkiosztás estéjén egy maga által frissen és félig elkészített film-interjút mutatott be kollégájáról, Germaine Dieterlenről, a francia etnográfiai filmszövetség elnökéről, s egyben saját mestere, Griaule egykori, talán legközelebbi tanítványáról. Az elegáns piros kabátjában naponta feltűnő, kilencedik x-en túl lévő antropológus hölgy, aki harmincas évektől kezdődő tevékenységével a francia antropológia „élő- emlékműve” is, nemcsak hogy zsűritagként volt jelen a fesztiválon az utóbbi években, de szinte minden filmhez kommentárt is fűzött. Eddig is felkeltette már iránta az érdeklődést Rouch feltűnő tisztelete személye és véleménye iránt, s ezt a kíváncsiságot az idei rouch-osan szerkesztetlen és befejezetlen portréfilm csak tovább fokozta. Ebben az idős afrikanista tudóst Rouch mellett két afrikai újságíró faggatta a hölgy kifogástalan polgári eleganciával berendezett szalonjában a harmincas évek jazz-mániás Párizsáról, majd a dogonokkal kapcsolatos kutatásairól – tehát pont azokról a francia etnográfiai hagyomány kialakulásában meghatározó momentumokról, melyeket e cikkben is egyékszem felvillantani.

Dieterlen és Rouch mestere, Marcel Griaule – akinek tevékenységét Clifford tanulmánya segítségével idézem fel – meghatározó figura volt az angolszász hagyománytól eltérő francia etnográfiai kutatási stílus, terepmunka-módszertan kidolgozásában. A katonai képzettséggel rendelkező Griaule egy évet töltött Etiópiában, majd az elsősorban tárgygyűjtési célú Dakar-Djibouti expedíció során öt hónapot kutatott az afrikai dogonok körében, akik aztán számára és tanítványai számára is egyfajta terepmunka-módszertani minta-néppé váltak. A híres Dakar-Djibouti expedíció több szempontból is szerencsésen volt időzítve: a költséges kutató utat támogatta a párizsi elit – valószínűleg az etnográfia, mint alakuló önálló tudományág egyre jelentősebb térnyerése miatt, hírveréssel kísérte a sajtó – valószínűleg a korábbi világkiállítások során bemutatott „bennszülött falvak” iránt mutatkozó közönség-érdeklődés kiszolgálása érdekében – s még a termékeik megbízhatóságát a sivatagi utakkal reklámozni kívánó autógyárak is támogatták az expedíciót egyes

termékeikkel. Griaule, aki egyébként is híve volt a modern technika kutatásbeli felhasználásának – alkalmazta a légi fényképezést, a hangrögzítést – örömmel vette a Riviére és Rivet által kiharcolt támogatást. Az expedíció tagjai 3500 etnográfiai kutatás és bemutatás céljából gyűjtött tárggyal tértek vissza, ezek közül sok rövidesen *Musée de l'Homme*-á alakuló *Trocadéro* múzeumba került.

Az expedíció résztvevőit a semmiféle lelkiismeretfurdalást nem ismerő gyűjtés jellemezte, egyfelől a szubvenció tudományos „ellenértékét” kívánták így biztosítani, másfelől a háború utáni *l'art nègre* iránti művészi és közönség-érdeklődést törekedtek kiszolgálni.

Griaule ezután 1935 és '39 között évente, két évente tért vissza a dogonokhoz, ebben az időszakban alakította ki terepmunka-módszerét. Számára a „gyűjtés” nem csupán anyagi vagy művészeti célú volt, a tárgyakban egy-egy régió kultúrája titkának megfejtéséhez keresett tanúkat. Leírásai egyszerre voltak térképészeti, archeológiai és etnográfiai szándékúak. Érdeklődése fokozatosan tágult a nyugat-afrikai szinkron kulturális sémákig, s a dogonokat mint az „afrikai” gondolat, civilizáció, filozófia és vallás megtestesítőit vizsgálta és elemezte.

A majdnem öt évtizedes történetű „Griaule iskola” tevékenységét Clifford két szempontból osztja fel. A tanítványoknak a mester által követett módszerhez való viszonyát tekintve három alap-csoportot különít el. A dogonokkal és bambarákkal foglalkozó kutatások közvetlen folytatói és továbbvivői volt például Germaine Dieterlen és Solange de Ganay. A Griaule által felvázolt kutatási tervhez némi módszertani önállósággal csatlakoztak a későbbiekben Geneviève Calame-Griaule és Dominique Zahen, valamint a Csádban kutató Jean-Paul Lebeuf. Jean Rouch és más későbbi tanítványok Clifford szerint már csak ambivalens módon voltak hűségesek a griaule-i tradícióhoz.

A majdnem öt évtizedes dogon kutatás Clifford szerint egy ún. *dokumentáló*, s egy több évtizedes *szövegmagyarázó* periódusra osztható. A második korszak akkor kezdődik, mikor 1947-ben egy, valószínűleg a törzs öregei által adott engedély birtokában, egy Ogotommeli nevű adatközlő feltárta Griaule számára a dogon bölcsélet lényegét. Ettől kezdve a korábban dokumentáló irányú és szemléletű kutatás inkább szövegmagyarázóvá vált, a dogon kultúrát egészében, megélt mitológiaként kívánta megfejteni. Griaule ezt a belső struktúrát – ahogy ő nevezte „metafizikát” – törekedett megragadni kutatásaiban, írásaiban. Ugyanakkor a szimbolikus és narratív összefüggések e bonyolult rendszerét csupán Griaule halála után sikerült felvillantania két közeli tanítványának, éppen Germaine Dieterlennek a *Le renard pâle* valamint Geneviève Calame-Griaule-nak az *Ethnologie et language: La parole chez les Dogon* című könyvében. Ezekben a művekben közelítették meg leginkább a Griaule által kitűzött átfogó és összefüggésekre koncentráló kutatási szemléletet, mégpedig két dogon vonatkozású témára, a kozmosz mitikus magyarázatára és az őslakos nyelv értelmezésére vonatkozóan.

Griaule dogon kutatásának elveit sokan kritizálták. Clifford a hatvanas-hetvenes évekből származó írásokat említi, ahol a történelmi dinamizmus hiányát róják fel neki, vagy a brit szociál-antropológusoknak azt a módszertani szemrehányását, hogy Griaule élete végéig tolmácsra szorult a dogonoknál, és kisszámú, „megszűrt” adatközlővel dolgozott, akiknek tapasztalatait nem lehet „dogon” tudássá, a társadalom egészének kulturális tudásává emelni. Malinowski és Evans-Pritchard követői a mindennapi tapasztalat és mindennapi politikai történés jelenlétét hiányolták Griaule írásaiból, melyek szerintük túl sterilek. Afrikai kutatók pedig azért kritizálták Griaule-t, mert az afrikai modernizációval és az egyéni kreativitással szemben mindig a hagyomány s a hagyományos kulturális sablonok megőrzésének szükségességét hangsúlyozta.

Clifford leginkább a terepmunka griuale-i változatával szemben fogalmaz meg kétségeket, nem tagadva, hogy a terepmunkák konkrét körülményeiről, különösen ebben az időszakban, nemcsak Griaule esetében tudunk keveset, ráadásul azt is mindig magának a kutatónak a hazatérte utáni beszámolójából. Tehát az etnográfus terepmunkáról adott értékelését kell(ene) elfogadnunk a hitelesség bizonyítékául. E hiányosságon a terepmunka módszertana, s mindennapi dilemmái iránt érdeklődő mai kutató a nem publikált terepmunka-feljegyzések, illetve az etnográfiai kritikai szemléletű újraolvasásával segíthet valamennyire, de a terepmunka interperszonális dinamizmusára vonatkozó tudásunk e korszakkal kapcsolatban mindenképp hiányos marad. A harmincas években nemigen vetődött fel sem etikai, sem tudományos igényként a terepmunka-szituáció őslakos interpretációja, illetve ennek valamiféle dokumentálása. Ugyanakkor Clifford szerint e hiányok természetesen nem teszik értéktelenné Griaule-nak a dogon kultúráról alkotott elképzelését, hisz nemcsak ő „griaule-izálta” e kultúrát, hanem maga a kultúra is „dogonizálta” Griaule-t és munkatársait. A történészeknek azonban rá kell kérdeznük eme igazság „körülményeire”, a történelmi közegre, melyben a kutatás zajlott, az antropológus és az őslakosok közötti dialógus jellegére, a kutatás korának politikai atmoszférájára. Bár Dieterlen említett könyveinek szerzőségén szimbolikusan már több őslakos-adatközlő is osztozik, még a Griaule-tanítványok munkáit sem lehet azonosítani a „dogon” gondolkodással. Clifford szerint akkor kerülhetjük el a felesleges vitákat, ha ezeket szövegkonstrukciókként (‘textual construction’) fogjuk fel.

A Griaule-féle terepmunka-tradíció épp azért jelentős, mert alternatívát jelent a „résztvevő megfigyelés” angol-amerikai hagyományához képest. Történeti szempontból pedig hasznos az antropológusok számára Griaule szókimondása, mellyel feltárja, hogy a gyarmati időszakhoz tartozó 30-as 40-es években, a kutatási folyamatot mennyire áthatotta a hatalmi szempont. Griaule maga mutatott rá, hogy az etnográfus és az adatközlő „dialógusa” mennyire a kettőjük között fennálló hatalom-különbség által meghatározott, „állandó szerepekkel” dolgozó, teátrális tevékenység. Griaule ezzel kapcsolatos elmélkedéseinek hála, átérzhetjük azokat az intellektuális és morális kiindulópontokat, melyek a kor etnográfusait az adatközlőkkel való viszonyukban áthatották. S épp e tudatos szembenézés révén válhat érthetővé a Griaule-tanítványok, különösen Rouch filmes és tudósi elszántsága, amellyel a következő korszakban az adatközlő és az antropológus, a filmes és a filmezett közötti hatalmi különbséget minden erejével „semlegesíteni” igyekszik. Azt is mondhatnánk, hogy maga a Rouch-i *cinéma vérité*, a kamera jelenléte által inspirált filmmodell, az antropológus és a helyi közösség valamely közös „vállalkozását” bemutató szüzsé bizonyos fókig a Griaule által tudatosított diszharmónia kiküszöbölését célozza.

A terepmunkának tehát nincs olyan értelemben kimunkált francia hagyománya, ahogy az angol és amerikai terepmunka-módszertanra utalni szoktak. A 20-as években a terepmunka fontosságára azok a tudósok – Marcell Mauss, Maurice Delafosse – hívták fel a figyelmet, akik Lévy-Bruhllel és Rivet-vel az *Institut d’Ethnologie* megalapításán munkálkodtak. Delafosse-nak a franciaországi afrikanista kutatás megalapozásában van kiemelkedő érdeme. A század első három évtizedében a francia kutatók figyelme két térségre terjedt ki. A Maghreb-országok mellett, melyekre az orientalisztika szakosodott, egyre inkább külön szakterületté vált az afrikanisztika is. Delafosse egyfelől könyveivel – *Noires de l’Afrique*, *L’ame noir* – másfelől afrikai nyelveket és civilizációt oktató tevékenységével az *École Coloniale*-ban hozzájárult ahhoz, hogy a gyarmatokra szolgálni induló tisztek egyfelől etnográfiai módszereket tanuljanak, másfelől az afrikai kultúrákat s képviselőiket az európai civilizációtól eltérőként, de ne alsóbbrendűekként kezeljék. Mivel Delafosse maga is szolgált a trópusokon, nyelvtanári és antropológusi tekintélye saját tapasztalatán –

mondhatnánk egyfajta terepmunka-tapasztalaton – nyugodott. Halála után, 1931-ben jelent meg az új tudományággal foglalkozó folyóirat, a *Journal de la Société des Africanistes*, ami az afrikai térségre vonatkozó tanulmányokat közölt.

S az etnográfia filmfesztivál mai „gazdái” is afrikanisták, Rouch filmjeinek helyszíne is általában a fekete kontinens.

Az afrikanisztika, mint tudományág kialakulásához a korban a francia gyarmati realitások mellett a *l'art nègre*: az afrikai zene és művészet iránt megnyilatkozó érdeklődés is hozzájárult. Delafosse mellett Maussnak volt komoly szerepe abban, hogy Franciaországban az érdeklődés a terepmunka, illetve technikái irányába fordult. Bár Mauss nem ment terepmunkára, egyéves leíró-etnográfia kurzusán az *Institut d'Ethnography*-ban különös figyelmet szentelt a terepmunka-technikáknak. Ezt követően, némileg ennek hatására az intézet támogatásával 1927 és 1940 között több mint száz kutató indult terepmunkára. A memoárok szerint Mauss előadásaiban nagyban épített a megfigyelésre is, nemcsak az elméletre. Ennek igazolása lehet *Techniques du corps* (Test-technikák) című, példákban gazdag, a mozdulatok régióként eltérő szemantikáját elemző könyve. Mausstól származtatható a francia terepmunkának az a már Griaule esetében is említett sajátossága, hogy nem egyetlen módszerről, hanem különféle európai terepmunka-módszerek együttes felhasználásáról, illetve kritikájáról van szó. Innen eredhet talán, hogy a párizsi etnográfiai filmfesztivál díjazási trendjében és közönség-reakcióiban máig nem fedezhető fel egyetlen ábrázolási mód, filmes eljárás vagy anyagfeldolgozási mód önmagáért való favorizálása: a közönség és különösen Rouch minden stílusra nyitott.

Mauss is úgy gondolta jó néhány évtizeddel ezelőtt, hogy az általa vizsgált totális társadalmi tényeket („total social facts”) leírással, hangfelvétellel, tárgyak segítségével egyaránt meg lehet közelíteni, követelmény azonban, hogy a módszereket, illetve az egyes területekről származó leírásokat mindig kritikailag, ha lehet komparatív eljárások alkalmazásával kell tesztelni. Ugyanakkor az összehasonlító munka komolysága is függ a leírások pontosságától. Ugyancsak rímél Griaule módszerével, hogy Mauss sem az egyéni résztvevő megfigyelő módszert, hanem a csoportos kutatást részesíti előnyben, s mindketten elfogadják a terepen kutató etnográfus és a tudományos központban dolgozó teoretikus közötti „munkamegosztást” is. Mauss szerint a terepen dolgozó kutatónak nem kell értelmeznie az általa gyűjtött anyagot. Az egyetlen kutató által adott szintetikus képpel szemben Mauss előnyben részesítette a specializált megfigyelők párhuzamos tevékenységét. E specialisták feladata a lehető legalaposabban a legnagyobb információ-mennyiség összegyűjtése, s az majd az absztrakció magasabb fokán működő szociológus feladata lesz, hogy e különböző területekről származó tényeket mérlegelje, összevesse. Clifford szerint Mauss e megállapításával lényegében igazolt egyfajta huszadik századi etnográfiai gyakorlatot. Ha ugyanis egy társadalomra, kultúrára vonatkozó tény többféleképpen is dekódolható, illetve többféle kutatási kontextusban is felhasználható – akkor a kultúra jellemezhető egyetlen elemének vagy intézményének alapos vizsgálata révén. Ezt a szimbolikus szerepet tölti be Malinowski kutatásaiban a Kula, Evans-Pritchard esetében az azande boszorkányság, vagy Geertznél a bali kakasviadal, stb. Maussnak e meggyőződése tehát, hogy a társadalom totalitása megragadható a részletekben, igazolta az egy jelenségre koncentráló rövid terepmunka „műfaját”, valamint az egyéni résztvevő megfigyelés mellett a csoportos kutatás létjogosultságát is.

A Mauss-féle interpretációnak azonban van egy, a szocialista szerző személyes meggyőződése alapján értelmezhető olvasata is. Az evolucionista szemléletű mester-narratívák letűnével a különféleképpen konstruálható és értelmezhető társadalmi valóságok

tételezése Maussnak lehetőséget adott arra, hogy a nihilizmussal szemben mind elméletileg, mind metodikailag újratemthessen egy különálló részekből álló, de összefüggő kultúra-rendszerre vonatkozó elképzelést. E „társadalmi teljességek” tételezése mind Mauss erkölcsi, mind politikai és tudományos elveihez illeszkedett. „Módszere” tehát nem egyetlen módszer volt, inkább a vizsgálandó témák hosszú listája. Ennek következménye egyfelől, hogy módszere körülhatárolhatatlan, másfelől, hogy tanítványai módszertanilag rendkívül különböző irányba indultak. Közülük egyedül Griaule dolgozott ki különálló kutatási módszertant. Griaule szemlélete kettős alapon nyugodott: először, ahogy már utaltunk rá, egy kikérdezésre és megfigyelésre alapozódó dokumentáló célú rendszerként volt jellemezhető, majd beavatás-típusú kapcsolatként az etnográfus és az adatközlő között, melyben tulajdonképpen az etnográfus fokozatos beavatása zajlott az adatközlő által. Bár Griaule e két aspektust egymást kiegészítőként jellemezte, pályáján ez inkább a dokumentálótól a beavatási szintre való emelkedésként, elkülönülve jelentkezett. A Rouch-féle *cinéma vérité* már egyértelműen a második korszak dialógus-központúságára épít.

Griaule a Dakar-Djibouti expedíció indulása idején még részben elfogadta azt a Mauss által is képviselt felfogást, hogy az etnográfia lényegében gyűjtő tevékenység. A tárgyak: az idegen társadalom igazságának megbízható tanúi, ily módon még az írott dokumentumoknál is „megbízhatóbbak”. A „halott” tárgyakat épp a kísérő dokumentáció – leírások, rajzok, fotók – segítségével lehet életre kelteni. A legfontosabb etnográfusi feladat épp az volt, hogy az „elfogadható bizonyítékokat”, az autentikus tárgyakat elkülönítse az idegen kultúrával való találkozás által megfertőzött, bizonyítéknak immár alkalmatlan tárgyaktól. Griaule tehát a közelmúlt és a jelen kulturális antropológusainak többségéhez hasonlóan az adatközlő és antropológus *dialógusára* figyelt, de nem azzal a céllal, hogy a két fél között fennálló státusz és hatalmi különbséget megszüntesse, vagy időlegesen kiiktassa, hanem, hogy a korabeli tudományfelfogás értelmében minél hatékonyabban használja ki e helyzetet s olyan dolgokat tudjon meg az éppen vizsgált kultúráról, amit az adatközlők nem kívántak feltárni. Griaule-nak az volt a véleménye, hogy az adatközlő-antropológus kapcsolat már csak eme állandó nyomásgyakorlás és szimbolikus erőszak miatt sem lehet harmonikus és egyenrangúságára épülő. Rouch ezzel szemben mind filmjeiben, mind a harmadik világból származó filmesekkel való viszonyában ennek ellenkezőjét, a dialógus partnerek baráti egyenrangúságát demonstrálja.

Griaule álláspontját olyan érvekkel indokolta, hogy például egy hosszú, éveken át tartó szudáni beavatás esetében az antropológusnak csak két választása van: vagy ottlétekor kiereszkedik a szertartás titkait, vagy évtizedekre a közösségben marad. Griaule az adatközlő által „önként” adott információt első korszakában igen kevésre tartotta, mivel magát az antropológus-adatközlő dialógust egy drámai feszültségekkel teli folyamatként élte meg, melyben az információk elrejtése és visszatartása az antropológussal szemben alkalmazott alapvető taktika. Eme tudatos vagy öntudatlan álcázások feloldása érdekében Griaule szerint az antropológus összes, helyzetéből eredő erőfőrlényét felhasználhatja. A terepszituáció egyfajta harcként való értelmezésébe beleillik, hogy Griaule a vizuális megfigyelést egy ideig megbízhatóbb módszernek tartotta az adatközlővel való dialógusnál. Ugyanakkor mindig olyan eljárásokat alkalmazhatott csak, melyek nem zárták ki, hogy a helyi öregek tanácsával továbbra is jó kapcsolatban maradjon, hisz minden számára igazán fontos információhoz rajtuk keresztül vezetett az út. Megvoltak tehát eme etnográfus és adatközlő közötti háttér-küzdelem szimbolikus határai is.

Az egyéni résztvevő-megfigyelés helyett Griaule a csapat-megfigyelést részesíti előnyben, célszerűségi példaként a százakat mozgósító dogon temetést hozza fel, ahol egyetlen megfigyelő csak a tudomány számára lényegtelen impressziókat lenne képes feljegyezni.

Clifford szerint Griaule terepmunkát előkészítő módszere leginkább egy amerikai elnökválasztási küzdelmet rögzítő TV-forgatócsoport felkészülésére hasonlít. Térképkészítést, reprezentációs taktikai tervet javasol az egyes megfigyelő posztok számára. Ahhoz, hogy a rítus pontos forgatókönyve létrejöhessen, véleménye szerint minden megfigyelőnek le kell jegyezni az általa tapasztalt történések *idejét* is. A dokumentáció folyamata azonban a kutatócsoport aktív részvételével még nem zárul le, utána következik a verifikáció és kommentár. A rítus ideál-típusa akkor lesz lejegyezhető, ha azt többször, ismétlődő körülmények között vizsgálják. A rítus mellékjelenségei további kutatások elindítói lehetnek.

Griaule hozzáállása változik az Ogotommeli-könyv után, ettől kezdve a kellően ellenőrzött, „kipróbált” adatközlő a kutatócsoport tagjává „emelkedhetett”. Ugyanakkor elismerendő, hogy a megfigyelés és dokumentáció eme kettőssége, valamint a csapatmunka igen jó eredményeket hozott a totális társadalmi tényekre irányuló vizsgálatban. A teammunka Griaule számára a specializációt és a munkamegosztást jelentette, a kutatócsoport arra szolgált, hogy a túl komplex társadalmi valóságot szakértők segítségével meg lehessen fejteni. E felfogást a kortárs etnográfusok egy része demonstratívan visszautasította, mint például Leiris, aki éppen a kutatási folyamatban rejlő önéletrajziságot hangsúlyozta a *L’Afrique fantôme*-ban. Ugyanakkor egyes Griaule-tanítványok, mint például Dieterlen, szabadon tudtak alkotni e specialistákból álló csapat keretein belül, hozzájárulva a tudásanyag növeléséhez is. Nem illeszthetők azonban a griaulei gépezetbe a kutatócsoportba bekerült őslakos-adatközlők, akiknek tevékenységét, illetve annak irányát Griaule nemigen volt képes befolyásolni.

Ahogy Rouch és Dieterlen mesterének érdeklődése nőtt az afrikai szájhagyomány iránt, egyre többet módosított terepmunka-módszertanán, s az egyre közelebb került tanítványai mai felfogásához. Griaule őslakos adatközlők kisebb csoportjával kezdett intenzívebben dolgozni. Módszertanához tartozott eme adatközlők kiválasztásának metodikája is. Követelmény volt például, hogy az illető a csoportban való helyzetét illetően pontosan meghatározható személy, elsősorban férfi legyen. Bizonyos területen szakértőnek kellett lenni, s némely erkölcsi és egyéb követelménynek is meg kellett felelnie – pl. őszinteség és jó memória. Griaule nem bízott a hagyományhoz nem kötődő, kereszténnyé vagy muszlimmá vált, a „fehérekkel” túl sok kontaktust fenntartó adatközlőkben. Még fontosabb azonban, hogy Griaule szerint az etnográfusnak tisztában kellett lennie azzal: minden adatközlő másféle igazsággal rendelkezik, s az ő szakmai feladata, hogy átlássa az adatközlő igazságának határait. A hazugságot Griaule az adatközlő ama törekvéseként értelmezte, hogy az adatközlő minden alkalmat megragad arra, hogy az etnográfust érdeklő témáról egy másikra ugorjon át, például a közösségtől vagy az istenektől való félelmében. Griaule *Méthode*-ja szerint az etnográfusnak egy „stratégiai operáció során” át kell látni és törni az adatközlő eme védekezési rendszerét. Ehhez a legjobb módszer, ha szembesíti őt egy mások által elmondott másféle verzióval. Ebben az esetben az adatközlő hajlamos elárulni azt, amit tudatosan vagy öntudatlanul el akart rejteni.

Griaule számára az ideális terepmunka interjú-szituáció különálló adatközlők végtelen soraként írható le. A nyilvános kérdezés szerinte csak egészen speciális esetekben hasznos. Az etnográfusi munkát a rendőrfelügyelő kihallgatási stratégiájához hasonlítja, ahol a bűn szerepét a kutatott tény tölti be, az adatközlő: a gyanúsított, s közösség tagjai pedig a bűntársak.

Griaule az adatközlő eme nem szűnő ellenállásának okát hajlamos az igazság struktúrájában látni. Az ellenállás igazi hajtóereje szerinte a „hagyomány”. Az etnográfusnak tehát e hagyomány falait kell szimbolikusan megostromolnia. S ez nem valósítható meg pusztá

megfigyeléssel, kérdezéssel. A fenti vélekedés kiegészül Griaule-nál azzal, hogy az etnográfust az adatközlőhöz fűződő viszonyában maszkok, szerepek (a távoli barát, az aggódó pártfogó, az intim családi titkok iránt érdeklődő barát, stb.) hordozójának tartja. Clifford szerint Griaule összes metodikával kapcsolatos állásfoglalását áthatja, hogy az etnográfia egyfajta színházias (teátrális) tevékenység. De az etnográfus által „eljátszott” szerepek sorából nála kimarad az angolszász antropológusokra legjellemzőbb: a tudni vágyó, beavatandó gyermek szerepe. Clifford szerint azért, mert Griaule soha nem volt a terepen egyedül dolgozó résztvevő megfigyelőként „kiszolgáltatva” egy számára idegen kultúrának, nem érezte tehát át e gyermeki állapotra jellemző kiszolgáltatottságot. Csak az 50-es éveket követően foglalt el némileg alárendeltebb szerepet a kutatási szituációban a dogon kultúra „metafizikájának” megértése érdekében, de a kutatás feletti végső kontrollt sohasem engedte át másnak. Az adatközlő-antropológus viszonyt nem barátságként, semleges vagy nevelési szituációként fogta fel, hanem mindig hatalmi- és érdekütközként tétélezte, mely legjobb esetben is csak egyfajta kölcsönös tiszteletet és hatalmi egyensúlyt eredményezhet a két fél viszonyában. Ez azonban csak bizonyos határokon belül értendő, hisz Griaule mélyen tudatában volt a maga, gyarmati szituációban kényszerűen elfoglalt „fehér ember” szerepének s a belőle adódó tagadhatatlan fölénynek. Az ebből adódó, a kutatást segítő előnyökről azonban nem akart lemondani. Szerepe ezért nem igazán okozott számára kutatás-módszertani problémát, ahogy a terepen való etnográfusi jelenlétnek a kutatás eredményére gyakorolt esetleges hatása sem. Griaule fel sem tette magának a kérdést, vajon a dogon temetést figyelő hét szakember jelenléte nem zavarja vagy módosítja-e az események menetét. Griaule olvasatában a kutatás egyfajta meg nem kérdőjelezhető behatolás (‘intrusion’, Clifford, p. 77). Ebből ugyanakkor az is következik, hogy az általa prezentált és rögzített igazság részben az etnográfia által kiprovokált igazság. Módszerét Clifford *ethnographie vèrité*-nek nevezi, tanítványa Jean Rouch filmezési módszere, a *cinéma vèrité* analógiájára. A különbség mindössze annyi, tehetnének hozzá, hogy míg Griaule-től történelmietlen lenne számon kérni a terepmunka-szituáció ellenmondásainak mai szemszögű értékelését, Jean Rouch néhány évtizeddel később már nemcsak tudatosította, de esztétikája, sőt etnográfus-filmes gondolkodásmódja, etikája alapjává is tette eme „behatolás”-nak az adott közösségre tett hatásának értelmezését filmjeiben.

Visszatérve az adatközlő-antropológus viszony dramaturgiai szempontú értelmezéséhez, ott Clifford szerint nemcsak arról van szó, hogy Griaule a kultúrát előadásként, látványossággként fogta volna fel, hanem arról is, hogy munkásságának első korszakában kutató-csoportjával a kultúra performatív, előadás-formájú elemeire koncentrált: a maszkokra, a nyilvános rítusokra, a táncokra. E dramatikus történések iránti érdeklődés Clifford szerint a másik félre is hatott, amennyiben a francia kutatók ismétlődő visszatérése Sangaba, a dogon kutatóhelyre, dramatikus formákat teremtett. Hisz a lakók egyre több rítust játszottak el a kamera előtt (kedvéért), s a kutatók az élet egyre több momentumát rögzítették előadásként. Ennek lehet egyik máig ható következménye, hogy Sanga, az etnográfiai kutatás által leginkább érintett terület vált mára a régió idegenforgalmi központjává.

Griaule azzal is segíti az utókort, hogy az általa oly gyakran alkalmazott provokációt, az etnográfus és az adatközlő között fennálló hatalmi különbség időnkénti kihasználását nem tagadja le, sőt módszertani kérdésként veti fel. S az etnográfus szerepéből következő viselkedésmódnak ez a túlhangsúlyozása nem nélkülözi nála az iróniát sem. Clifford épp a gyarmati szituációból következő szereposztás állandó felemlegetésében éri tetten Griaule etnográfiai liberalizmusát. Hisz a harmincas években kutatás csak a status quo elfogadásával volt lehetséges, s Griaulenál épp a szabályok ismétlődő felidézésében, önmaga

„fehér emberként” való megjelenítésében érhető tetten az eltávolító ironia, az történelmi realitást megkérdőjelező etnográfiai liberalizmus.

Az ironia ugyanakkor annak felismeréséből is származott, hogy az idegen kulturális közegben az etnográfusnak milyen – időnként komikus cselekedetekben megnyilvánuló – küzdelmet kell folytatnia kulturális identitása fenntartásáért vagy (mint Clifford tárgyalja ugyanebben a kötetben Conraddal és Malinowskival kapcsolatban) megkonstruálásáért. Ráadásul az etnográfusnak az idegen kulturális közegben ezt a küzdelmet mindig „színpadon”, a helyiek szeme láttára kellett megharcolnia. Griaule érdeklődése a maszkok iránt nem áll egyedül a korban, s rajta kívül mások is felfedezik és értelmezni próbálják az etnográfiai kutatás eredendő teatralitását. Korának sok antropológusához hasonlóan ő is visszautasítja, hogy a terepmunka során hasonuljon az őslakosokhoz, de azt is konstatálja, hogy az adatközlő és antropológus dialógusa csak maszkok, szerepek segítségével mehet végbe. Griaule nem utasítja vissza a szerepjátszást, nem kritikával, hanem ironiával jelzi távolságtartását saját szerepétől. A színházi direktor vagy vizsgálóbíró szerep, amellyel önmagát leggyakrabban jellemzi, így tehát nem meríti ki Griaule „alakítását” a terepen, hisz személyisége sok más, általa nem reflektált, kommentált elemet is vihetett a dogonokkal való hosszantartó kapcsolatba.

Az etnográfiai liberálisoktól eltérően tehát Griaule nem volt eleve kívülálló résztvevője a terepmunka-szituációnak, nem nyilvánította ki állandóan a másik kultúra nézőközönsége számára, hogy lemond a számára, mint „fehér ember” számára a gyarmati szituációban kijelölt szerepről. Az ő dogon kultúrához való, Ogotemmeli utáni viszonyát Clifford egy C. Geertz-től 1968-ból származó értelmezéssel látja leírhatónak. Geertz szerint a sikeres antropológiai terepmunkához az szükséges, hogy az adatközlők és antropológusok legalább időlegesen egyetlen morális közösség tagjaivá váljanak (‘single moral community’, Clifford, p. 79.), akkor is, ha a társadalmi gyakorlat minden eleme minden pillanatban meg is kérdőjelezi ezt az egyenrangúságot. Eme, egyik fél számára sem teljesen meggyőző, s ezért gyakran az antropológus és az adatközlők által is ironikusan szemlélt pseudo-közösség teremti azt a fikciót – nem hazugságot –, melyre a terepmunka sikere épül. Griaule esetében Clifford szerint ez úgy működik, hogy nála az etnográfiai fikciója (a dogon beavatási tudás) funkcionális párhuzamot mutat az etnográfia fikciójával (a terepmunka mint beavatás). E megkettőzöttség oka Clifford szerint a Geertz által is szükségesnek tartott morális közösség megteremtésének igénye. Munkássága második szakaszában Griaule is belátta, hogy egy effajta megélt fikció, Griaule szóhasználatában „dráma” szükséges a sikeres etnográfiai kutatáshoz, még ha az adatközlő és az antropológus tisztában is van e szituáció kreált-jellegével. Ugyanakkor e fikciós jelleg tudatosítása tükröződik Griaule műveiben. Griaule és Dieterlen későbbi munkáiban a „beavatás” válik a művek szervező metaforájává. A beavatás metaforán Griaule esetében nem az antropológus konkrét beavatását kell érteni, inkább az ismétlődő terepmunkáknak azt a sorát, melyek révén az antropológusnak az adott kultúrára vonatkozó megértése elmélyül. E második korszakában Griaule már nem helyesli az információ provokációval való „kizsárolását”. Az antropológusnak nem kell beolvadnia a közösségbe, nem kell törekednie a tudáshoz vezető út mesterséges felgyorsítására, ehelyett a beavatásra vonatkozó tudás megszerzését illetően is másolnia kell azokat a lépéseket, melyekkel az adott közösségben a valódi beavatás történik. Ennek következtében, mivel az antropológusok többször visszatérnek a terepmunka helyszínére s tetteikkel is bizonyítják jószándékukat a közösség iránt – Griaule légi felvételei segítettek a dogon vízgazdálkodás megszervezésében – lassan elindulhatnak a titkosabb tudás megszerzése felé, de csak a helyiek döntése alapján. A dogonok határozata után beavatták Griaule-t a *la parole claire*-be, a legfőbb bölcsességbe.

Ezt a beavatást Ogotemmeli kezdte el, aki azonban hamarosan meghalt Griaulellel folytatott beszélgetését követően.

Clifford szerint annak ellenére, hogy ez a Griaule által adott „beavatás elméleti” séma túl egyszerű s kissé önigazolóan hangzik (amennyiben a szerző saját útját jelöli ki módszer-tanilag ideálisként), s ha annak megvitatásától is eltekintünk, hogy az Ogotemmmeli által adott információ valóban a beavatásra vonatkozó tudás volt-e vagy Ogotemmeli erről való spekulációja – mégis, Griaule eme, a terepmunkát beavatásként leíró felfogásának vannak továbbgondolandó elemei. Az etnográfus visszatérő, ismétlődő látogatásai valóban minőségileg másféle tudást eredményezhetnek, mint az angolszász terepmunka-hagyományban szokásos egyszeri hosszú látogatás. A kutatás eredményességét a többszöri látogatás esetén elősegítheti az adatközlő és az antropológus öregedése s ezzel párhuzamosan tapasztalatokban gazdagodása, valamint az adatközlő-„tanár” fokozatos előtérbe kerülése a kutatási folyamatban.

Griaule eme második, a terepmunkát beavatásnak tekintő korszaka önmagában is bizonyosfajta kritikát jelent az első, dokumentációra törekvő korszak eredményeivel kapcsolatban. Ogotemmeli bekapcsolódása a kutatási folyamatba változást jelentett olyan szempontból is, hogy jelezte az őslakos kontrollt az antropológus számára elérhető információ fölött. Ez átalakította a kutatás szereposztását: az adatközlő tekintéllyé vált. Az antropológus megszűnt csupán tárgyak és megfigyelések erőszakos „gyűjtője” lenni, ettől kezdve inkább „fordítóként, magyarázóként” lép fel. Az etnográfus szerepe és maszkja is megváltozik – a „fehér emberből” a „diák” lesz. Mind a dokumentáló, mind a beavatandó paradigmájában közös ugyanakkor a „titok” motívuma.

Griaule számára az a legfontosabb, hogy a beavatás lépcsőin mind ezoterikusabb tudáshoz jusson, mely a megértés és interpretáció egyre magasabb szintjeire vezet. Eme „őslakos kulcs”, őslakos metafizika megragadásának vágya legerőteljesebben Griaule *Dieu d'eau* (Beszélgetések Ogotemmelivel), s Dieterlen *Essai sur la religion Bambara* című művében áll a középpontban. Ez a változás ugyanakkor nem jelentette az őslakos adatközlő információinak kritikátlan elfogadását. Az Ogotemmeli által beszélgetésekben vázolt dogon kozmogónia-rendszert a publikálás előtt Griaule maga is igyekezett ellenőrizni, vizsgálva a mítosz elemeit, a sőt lakosság kb. öt százalékát kitevő, teljesen beavatott dogon adatközlők még évtizedeken át finomították az Ogotemmeli által felvázoltakat.

Az a kérdés is felmerült – már a korban –, hogy valóban a közösség mítoszáról vagy egyéni alkotásról van-e szó. Griaule és munkatársai a szokások uniformizáltsága miatt lehetetlennek tartották, hogy bármely adatközlő is lényegesen változtathatott volna a mítoszon, legfeljebb apró hangsúlyeltolódások „írhatók az egyéni kreativitás számlájára”.

A Griaule-iskola késői munkáiban a dogon kulturális szöveg és az antropológusi interpretáció nem válik ketté. Ez az antropológusok és a dogon beavatottak közös projectje, ami ily módon egyszerre szövegbe foglalása és magyarázata a tudás egy hagyományos rendszerének. A dogon kulturális „szöveg” ugyanis nem létezett a lejegyzés előtt, a dogon metafizikának Griaule és Dieterlen szerint nincs befejezett variánsa. Egy dogonnak egész életét kell arra szánnia, hogy elsajátíthassa a *parole claire*-t, s magában a dogon mitológiában is megvan e befejezetlenség belátása, mégpedig olyan indoklással, hogy mivel a rendetlenség erői állandóan működnek a világban, a kozmoszt és a társadalmat irányító szabályoknak állandóan újra kell íródniuk s újra kell értelmeződniük.

Dieterlen a *Le renard pâle* című könyvében már igyekszik elkülöníteni magát a mítoszt s annak őslakos kommentárját, de Clifford szerint az elválasztás szabályai nem igazán

átláthatók. Ugyanakkor a Griaule által adott „teljes” beavatási tudás inkább kánonként, az előírások leírt rendszereként funkcionál, mely végtelen számú értelmezést tesz lehetővé.

Clifford tehát úgy látja, karrierje végére Griaule nemcsak a dogon beavatás titkait megtudni kívánó „tanuló”, hanem már a „tudósok” táborába is bekerül s a dogonok által is elfogadtatik a közösség érdekében fellépő követként. Ezt a liberális etnográfusra jellemző attitűdöt az ötvenes évektől Griaule átveszi és mind a Sanga régióban, mind tágabb keretek között, az UNESCO-ban sürgeti az afrikai hagyományok tiszteletét. Személyes beavatottsága a maga számára fokozta mondandója hitelét. Ugyanakkor sosem tűnt el e képviselési szándékból bizonyos paternalista attitűd. Az ötvenes évek átalakuló gyarmati szituációjában Griaule jogot formált rá, hogy „tanácsokat adjon” a gyarmatokkal rendelkező Franciaország politikusainak arra vonatkozóan, hogy Afrikában „mit kell megőrizni, mit kell átalakítani, hogyan lehet irányítani az átalakulást”. A megőrzendő kultúra számára mindig az eredeti, romlatlan, külső hatásoktól mentes variáns volt. Legkomolyabban az európai kultúrában nevelkedett afrikaiak kritizálták Griaule-t ezért, aki viszont az ő neveltetésüket tartotta a gyökerektől jóvátehetetlenül elszakadottnak. Élete utolsó korszakában Griaule tehát nem kívánta más szemszögből értelmezni az általa kutatott terület gyarmati kontextusát, míg kollégája, Leiris ugyanebben az időben pontosabban érzékelt és érzékeltette minden kultúra egyenrangúságát, a kulturális értékek „lefordításának” lehetetlenségét is. Clifford egy 1953-as UNESCO kiadványt (*Interrelations of Cultures*) idéz, melyben Griaule *The Problem of Negro Culture* címmel közöl tanulmányt, s amellel érvel, hogy csak a hagyományos vallási és jogi rendszerek megőrzése biztosítja Afrika lakói számára a kiegyensúlyozott életet s a maga által kutatott modellből levont tanulságokat kiterjeszti Afrika egészére. Ezzel szemben Leiris már sokkal óvatosabban jár el a *The African Negroes and the Arts of Carving and Sculpture* című cikkében. Megkérdőjelezi az afrikai szobrok iránti európai lelkesedés megalapozottságát, azzal érvelve, hogy nem lenne komolyan vehető egy olyan afrikai cikk sem, mely arra vállalkozna, hogy az egész európai szobrászatot értékelje. Leiris véleménye szerint tehát az európaiak saját művészi céljaikhoz találtak ki egy „afrikai esztétikát”. Az európaiak által érzékeltetett hasonlóságok az afrikai szobrok között nem egyebek optikai illúzióknál. Leiris ezzel elveti egyfajta „egzotikus lényeg” meglétét. Clifford eme eltérést kettejük között azzal indokolja, hogy Leiris egész etnográfusi karrierje, azon belül alapproblémája lényegesen különbözött Griaule-étól. Életműve egy végtelen önéletrajzként fogható fel, s az etnográfia-írás, mint intellektuális tevékenység számára alapvető elméleti dilemmákat vetett fel.

Clifford úgy látja, hogy a gyarmati időszakot követően e két, Griaule és Leiris által reprezentált végpont között helyezkedik el az antropológusok új felfogása önnön szerepüket illetően. Erre leginkább az jellemző, hogy az antropológusok felismerik: maga a konfliktus és együttműködés elemeiből összeálló dialógus az, ami a terepmunka lényegéneként határozható meg. Clifford úgy látja, hogy ehhez az intellektuális küzdelemhez lehet módszertani segítséget találni Griaule életművében.

Művészet és tudomány

A két világháború közötti francia etnográfia vizsgálatánál feltétlenül figyelembe kell venni a szürrealizmushoz kötődő tevékenységformákat és szellemi háttérét is. Párizs azért is ideális közeg ehhez az összekapcsolódáshoz, mert – különösen a húszas-harmincas években – a társadalomtudományok nem távolodtak el végletesen a művészetektől és az irodalomtól, a művészi kísérletezés s a társadalomkutatás kihívásai kölcsönösen hatottak

egymásra, talán elsősorban épp e kritikai attitűdben kapcsolódik össze szürrealizmus és etnográfia. Tehát a két háború közötti Franciaországra igen jellemző az a szemlélet, melynek értelmében a jelentés konstruáltnak, művinek tűnik fel, a normalitás és „józan ész” inspirálta konzervatív gondolkodásmód pedig megkérdőjelezendőnek, kigúnyolandónak.

Clifford nemcsak André Bretont és csoportját sorolja a szürrealizmushoz, hanem a korabeli Párizs sok más, részletekből szerkesztő, furcsa gyűjteményeket létrehozó, sokkolni akaró manifesztumokat író figuráit is. E körülhatárolatlanság ez idő tájt azonban nemcsak a szürrealizmusra, hanem az etnográfiára is vonatkozik. A tudomány és művészetek határai változóban vannak, s éppen a változó definíciók követelik a leírás új formáit. Clifford Walter Benjaminget idézve az I. világháborúban látja azt a fordulópontot, ahol a hagyományos, közös tapasztalatra épülő narratívát felváltja az információ-robbanás – a fotó, az újsághír. Ez az elbizonytalanodott realitás, az esztétikai kategóriák konstruáltságának tudatosítása áll mind az etnográfia, mind a szürrealizmus kialakulása háttérében. A szürrealista mozgalom alapítóira is hatott a háború tapasztalata, a haladás eszméjének kudarca. Fernand Léger ugyanakkor a háborúnak „köszöni” a töredék szépségének felfedezését.

Az etnográfia tárgya, az egzotikus, „a másik” persze nem a két világháború között vált csupán érdekessé, hanem jóval korábban. A szürrealisták közül Apollinaire például már az első világháború előtt afrikai tárgyakkal díszítette a dolgozószobáját, s a francia avantgarde képviselői általában is vonzódtak az afrikai, óceániai és dél-amerikai tárgyak és hiedelmek iránt.

A világháborút követő érdeklődés a „másik”, az „egzotikus” iránt azonban annyiban más volt, hogy akkorra a *másik világ* lehetséges kulturális alternatívává emelkedett, a megkérdőjeleződő európai realitás következtében a modern kulturális relativizmus erősödő szellemi tendenciává vált. E másfajta viszony megváltozott etnográfiai hozzáállást követelt. Ennek értelmében Párizs egyes részei is válhattak kutatandó területté – az ismeretlen ismerőssé tételének igénye mellett, az ismerősnek vélt elidegenítése is a korabeli törekvések közé tartozott. Az ismerőssel és idegennel való eme kulturális játékokban az etnográfia és a szürrealizmus képviselői is meghatározó szerepet vállaltak. S bár a kultúra eme új szemléletű etnográfiai vizsgálata gyakran élt a kigúnyolással vagy a kulturális elemek zavarba ejtő átrendezésével – e törekvés mégis komolyan veendő. Már csak azért is, mert sem a francia tradícióban, sem távolabban nem tisztázott az etnográfiai és az irodalmi avantgarde kétségtelenül összekapcsolódó tevékenysége. Clifford rámutat néhány etnográfiahoz és szürrealizmushoz tartozó párizsi esemény kapcsolódására. 1925-ben például az egyik párizsi színházban „Néger revü” volt műsoron s az afrikai eredetű jazz volt a „vad és a modern” megtestesítője a mulatókban. Ugyanerre az évre esik egy már említett, inkább elitkultúrához kapcsolódó esemény, az *Institut d’Ethnologie* megalapítása. Ennek tanárai készítenek fel először hallgatókat terepmunkára s publikálnak kifejezetten etnográfiai írásokat. De ugyanerre az évre esik egy politikai esemény is, nevezetesen a szürrealisták Franciaország háborús szerepét elítélő szereplése nyomán kitörő botrány is, ahol a résztvevőket hazaárulóként ítéli el a kortárs közvélemény.

A három fenti esemény személyekben is összekapcsolódik, például Leirisében, aki Josephine Bakerért rajongott, majd a szürrealisták mozgalmából kilépve az *Institut d’Ethnologie* hallgatója lett, majd pedig a Dakar-Djibouti expedíció résztvevője.

Etnográfia és szürrealizmus összekapcsolódásánál vissza kell térni Mauss óráinak intellektuális hatására. Folyamatosan tanított, emellett részt vett elhunyt kollégái munkáinak befejezésében, meggyőződéses szocialistaként pedig politikai tevékenységet folytatott – így tehát életműve inkább cikkek, előadások és könyvkritikák gyűjteménye maradt. Az

imádságról írni szándékozott disszertációja ugyanúgy vázlatban maradt fenn, mint a pénzről és a nemzetről tervezett munkája. Legfontosabb tulajdonsága mégis az volt, hogy széleskörű tudásával és gazdag egyéniségével magához vonzotta és összekapcsolta a kor etnográfia iránt érdeklődő francia értelmiségét, a legkülönbözőbb szellemi irányokhoz szolgáltatva ezzel etnográfiai alapú municiót. Tanítványa volt például Alfred Métraux, aki mesterével ellentétben csak a maga által végzett pontos terepmunkában hitt. Métraux barátságban és kapcsolatban maradt a szintén Mauss-tanítvány Georges Bataille-al, aki viszont radikális, sokszor provokatív kritikusként, sőt gyakran botránykeltőként volt ismert. Barátságuk a francia etnográfia és az avantgarde összekapcsolódásának jelképe lehet. Bataille *L'Erotisme* című könyve arra a Maussra visszamenő paradoxonra épül, hogy a kulturális rend a szabályra és annak áthágására ('transgression', Clifford, p. 126) egyaránt épül, struktúrája tehát ambivalens. A szabály-áthágás aktusának demisztifikációja, s értéként való deklarálása Bataille-t egész életében foglalkoztatta. Mikor például Métraux-val és Rivet-vel együttműködve egy pre-kolumbiai művészeti gyűjteményről írt, az ember-áldozat jelenségének értékelésében a szerző a szürrealista esztétika elveire építve összekapcsolta a szépet és a szörnyűt, ennek példaként ábrázolva az áldozatra kiválasztottak táncát a már leöltek, a vér és a halottakat körülölelő legyek háttérében.

A maga tragikussá váló életében ugyanígy a nyugati racionalitást kritizáló szemléletet követett egy másik, szintén a szürrealizmussal kapcsolatban álló, az etnográfia által prezentált világokat a színház megújításával összekapcsoló művész, Artaud, a kegyetlen színház atyja, aki az etnográfiai kiállítások mögött megsejtett vagy elképzelt álmvilág keresésére el is utazott Mexikóba, egy indián közösségbe, hogy aztán Franciaországba visszatérte után egész életét elmegyógyintézetben tengődjé végig.

Az „egzotikust” mint metaforát a kor értelmisége az értékét veszteni látszó racionális világrend kritikájaként használták. Bataille azonban nem maradt meg az eszképzizmusnál, hanem a szabályok áthágásának logikájára építve egész elméletet dolgozott ki, elsősorban az etnográfiát és a kulturális elemzést kapcsolva össze, ezzel a Foucault-féle radikális kritikusok felé is tágitva az etnográfia és szürrealizmus közös kezdeteit.

Bataille szerkesztette például a *Documents* című, alcímében a sokat mondó *archeológia, szépművészetek, etnográfia, kabaré* megjelölést viselő folyóiratot, melybe etnográfusok is írtak. A folyóirat a húszas évek „eretnek” eszméit képviselte, amennyiben szembeállt a kultúra morális és esztétikai hierarchiarendszerként való felfogásával. A *Documents* munkatársainak fő törekvése eme értékrendszer megkérdőjelezése és átalakítása volt. E feladatban az elit- és tömegkultúra megkülönböztetést nem hangsúlyozó etnográfia, a maga megfigyelő attitűdjével hasznos segítőnek bizonyult. Clifford Carl Einsteinnek egy, a *Documents*-ban megjelent, az afrikai szobrászatot a kubizmus szemszögéből vizsgáló cikkéből idéz, hogy felsorolhassa szürrealizmus és etnográfia összekapcsolódásának fő ismérveit. Ezek közül leglényegesebb a *realitás* lokális és művi konstrukciónként való értelmezése, valamint az egzotikus példákra való gyakori hivatkozás az érvelésben. Az etnográfiai szürrealista álláspontja eltérhet mind az antropológus, mind a művészetkritikus felfogásától, akik valószínűleg megkérdőjeleznék egy olyan afrikai tárgy „tisztaságát”, melyre modern fegyvert tartó figurát faragott alkotója. Az etnográfiai szürrealista azonban egyenesen gyönyörködik az efféle „tisztátalanságokban”. A cikk írója tovább növeli e relativizáló „szentségtörést”, mikor az európaiak afrikai szobrok iránti érdeklődése s az afrikaiak fegyver, alkohol, s ruhadarabok iránti lelkesedése között von párhuzamot.

A *Documents* íróinak munkásságában tehát a kultúra fogalma nem az organikus struktúra, a teljesség, a történeti folytonosság fogalmaival és igényével kapcsolódott össze. Az ő

kultúrakoncepciójuk szemiotikus volt, amennyiben a kulturális realitást művi kódok, ideológiai identitások összegződésének tartották. Eme kultúrafelfogást tükrözte a lap találékony újra-rendezerésre, a részletek egymás mellé helyezésére biztató szemlélete, melyben az ironikus kollázs volt a meghatározó. A tömeg- és elitkultúrába tartozó értékek eleve elrendezettségét megkérdőjelező attitűd, ami a *Documents* lapjait jellemezte, Clifford szerint már előlegezte az etnográfiai múzeumok alapelveire rákérdező kritikai magatartást, melyet leginkább a tárgyak klasszifikációjának és értékének állandó újra-vizsgálataként írhatunk le. A folyóiratban eme attitűdöt tükrözte például a váratlan definíciók rovata, melyben az embert 25 frank értékű kémiai anyagként határozták meg.

Az 1930-ra támogatóját veszített újság 1933-ban átadta a helyét az immár a modern művészetre szakosodott *Minotaure*-nak, melyben etnográfusok és szürrealisták már nem működtek olyan szorosan együtt. E bizonyos fokú eltávolodás azonban nem kérdőjelezi meg a korábbi időszak kultúrtörténeti jelentőségét, s jelzi azt a művészet iránti rendkívüli fogékonyságot, ami a francia etnográfiai hagyomány jellegzetessége maradt napjainkig. Az etnográfiai filmfesztiválon például mindig kiemelt érdeklődés övezi az etnomuzikológiai témájú filmeket, melyek befogadásában a művészi és az etnográfiai szempont érezhetően keveredik.

A fesztivál

A párizsi fesztivál címében olvasható „etnográfiai film”-nek elég nehéz pontos magyar megfelelőt találni, hisz nem pusztán tudományos ismeretterjesztő, szokásokat és mesterseégeket megörökítő néprajzi dokumentumfilmekről van szó, hanem az emberi viselkedés kulturális motivációit vizsgáló, a filmes-antropológus és a filmen szereplő közösség mind egyenrangúbb együttműködéséből született, tág stílushatárú vizuális reprezentációkról is.

A vizuális antropológia, melyet hajlamosak vagyunk szinonimaként kezelni, valójában egy tágabb kategória, melybe a fenti filmeken kívül beletartozhat például a játékfilmek antropológiai szempontú vizsgálata vagy a manapság divatos fotó-elemzés. Az etnográfiai film alkotói és kritikusai sokáig kritikusan viszonyultak műfajuk múltjához, megkérdőjelezve a vizuális etnográfiai információ tudományos értékét, illetve az efféle antropológiai tevékenység etikai alapjait. Ugyanakkor, ha a filmtörténet felől közelítünk, a dokumentumfilm történetét taglaló munkákat olvasunk: a műfaj alapműveiként, stílus-meghatározóiként gyakran említene antropológiai fogantatású filmeket, s ezek alkotói – Robert Flaherty, Jean Rouch vagy Robert Gardner – filmes körökben stílussteremtő mesterként tiszteltetnek.

De az etnográfiai filmeseket a hatvanas évektől gyötrő önértékelési zavar, mely az utóbbi évtizedben átragadt az etnográfia szerzőire is – nem képzelt betegség, hanem a reprezentáció mikéntjére vonatkozó megoldatlan kérdések feszültségeiből ered. Arra már utaltunk, hogy az akadémiai antropológusok a közelmúltig csak tudományos segédeszközként, s nem önálló reprezentációs formaként voltak hajlandók szemlélni az etnográfiai filmet.

Az etnográfiai filmesek pedig az antropológia – mint tudomány – gyarmati gyökereitől kívánván szabadulni, elsősorban azt kutatták, hogy a filmekben szereplő közösségek – közvetlenül vagy áttételesen – miként profitálhatnának a róluk készült mozgóképekből, s hogy lehetne őket minél teljesebben bevonni az előkészítés, a forgatás, majd a kész film véleményezésének folyamatába, miféle technikákkal lehetne „teret és hangot” adni nekik a filmformán belül. Eme politikai és etikai dilemmák, az elmúlt két évtized során fokozatosan átalakították az etnográfiai film esztétikai kánonát. Mára kimentek a divatból olyan

korábban a technikai kényszerűség miatt elfogadott „fogások”, mint az eredetileg esti szertartások nappali „eljátszatása” a kamera előtt, vagy mint a filmen látható viselkedést a néző számára „elmagyarázó”, az adott kulturális aktusnak egyszer és mindenkorra, nyugatról meghatározott jelentést adó narrátor szerepeltetése a filmben. A stílári és világnézeti elbizonytalanodáshoz hozzájárult a dokumentumfilm-nyelv valóságot tükrözö képességében való mind fokozottabb kételkedés is, a film kettös – dokumentáló és nyelvi – természetének tudatosításával párhuzamosan a dokumentumfilm konstruált jellegének belátása. Tehát annak az illúziónak az elvesztése, hogy a dokumentumfilm-vásznon a manipulálatlan „Valóság” jelenik meg, s annak kénytelen elfogadása, hogy ehelyett a kulturális jelenség rendezö által irányított, szelektált, operatör által beállított és vágó által elrendezett olvasatával állunk szemben minden etnográfiai dokumentumfilm esetében is.

David MacDougall kultúrák közötti dialógust hangsúlyozó etnográfiai film-definíciója talán a legpontosabb: „Az etnográfiai film különbözik mind az öslakos, mind a nemzeti filmgyártástól azáltal, hogy az egyik társadalmat igyekszik értelmezni a másik számára: kiindulópontja két kultúra, ha akarjuk, két élet-szövet találkozása s ami ebből létrejön az egy további, igen speciális kulturális dokumentum” (MacDougall, p. 96).

Az etnográfiai film meghatározása a tudományos kor-divattal együtt is változik. Az etnográfiai film elméletével foglalkozók között az utóbbi években nagy visszhangot váltott ki annak az amerikai antropológus, Wilton Martinez cikke, aki egy egyetemistákkal végzett felmérés adatai alapján azt igyekezett bizonyítani, hogy csak a kísérleti, a nyugati-antropológus szemszöget a filmforma dekonstrukciójával is megkérdőjelezö filmek képesek a néző másik kultúrára vonatkozó előítéleteit „sikerrel rombolni”, míg a filmes és filmezettek világát vizuális és verbális eszközökkel jelszerűen elkülönítö, egyértelmű nyugati értelmezést sugalló hagyományos filmek a nézői előítéleteket erősítik.

A párizsi fesztivál jellegzetessége ezzel a radikális dekonstrukció etnográfiai filmes megjelenítéseit sürgetö, némileg ideologikus közelítésmóddal szemben az, hogy a technológiai eljárásokat bemutató filmektol, a dokumentációs célú szertartás rögzítéseken át, az adott közösség tagjai által forgatott, az érdekérvényesítés elemeit is hordozö filmekig mindenféle stílus fellelhető, s az egyes munkák értékelése sem döl el már a filmes közelítésmód kiválasztásánál.

A párizsi fesztivál az egyetlen stílust favorizáló fesztiválokkal szemben egyfajta kaleidoszkóp-szerűségre törekszik, mintegy annak szimbolikus folytatására, amit Albert Kahn kezdett a század elején, mikor forgatócsoportokat küldött a világ különbözö tájaira, hogy ambiciózus tervét a *Planéta-archívumot* megvalósíthassa. Ennek rekonstruált képeit láthatták egyébként a nézők a film száz éves születésnapját ünneplö Párizsban az idei fesztivál nyitónapján s ez a „mindenki hozza a maga filmjét és maga igazságát” szemlélet hatja át a válogatási elveket az utóbbi években. Regionális, tematikai, ideológiai illetve stílári preferenciák nyomai legalábbis nemigen lelhetők fel a választékban. Jean Rouch tehát nem azt a szerepet szánja e fesztiválnak, hogy egyetlen filmstílus bemutatkozási terepe, illetve az ahhoz tartozö filmnyelvi-kritika kimunkálásának helyszíne legyen. Ezért valószínűleg nem indul majd innen iskola. Ahogy Rouch *cinéma vérité* módszerével készült filmjeibe tudatosan „belekomponálta” a véletlen, illetve a kamera jelenléte által indukált eseményeket – ugyanezzel a nyitott kíváncsisággal várja ma is a felbukkanó személyes vizuális igazságokat a világ minden tájáról, talán részben a planéta archívumot tervezö Albert Kahn, részben a harmadik világ képviselőjét felvállaló Griaule „örökösét”.

E sokszínűséget demonstrálandó, a Peter Crawford által kidolgozott etnográfiai film-tipológiai segítségével próbálom „illusztrálni” a *Musée de l’Homme* idei választékát. Crawford ugyanis nem elégedett meg azzal, hogy az etnográfiai filmet mint ábrázolási formát hét, elsősorban funkciója szerint logikusan elkülönülő alcsoportba rendezte. Részben írjuk csak le az egyes etnográfiai filmeket, ha megállapítjuk, hogy azok az *etnográfiai nyersanyag*, a *kutatói film*, az egyszerre szakmai és civil közönség számára készített *etnográfiai film*, az *etnográfiai TV-dokumentumfilm*, az oktatás céljaira szolgáló *ismeretterjesztő film*, az *úti filmek*, vagy bizonyos antropológiai vonatkozásokkal bíró *fikciós filmek* kategóriáiba tartoznak-e.

Crawford e kategóriarendszerre ráhelyez még két hálót, melyek egyike a *filmes eljárásokra* vonatkozik, másika pedig az *ábrázolási módokra*. A leginkább hagyományosnak tekinthető filmes eljárás, mikor a kamera mintegy észrevétlen, „láthatatlan”, a szereplők által nem reflektált szemlélője az eseményeknek, mint egy légy a falon – Crawford ezt el is nevezi „*fly on the wall*”-nak. Ugyanakkor bizonyos etnográfiai filmek esetében a kamera, s a filmkészítő lehet aktív részvevője, esetleg indukálója a kamera előtt lejátszódó eseményeknek. Ily módon időnként olyan kellemetlen lehet, mint a légy a levesben („*fly in the soup*”). A „fly” szó igei, „repülés” jelentésére asszociál „*fly in the I*” – repülés az Énben” pedig azt a filmes eljárást kívánja jellemezni, mikor a filmformán belül a rendező az adott téma bemutatásával párhuzamosan, témához való viszonyát vizsgálva radikális ön-elemzésre és saját kultúrájával való szembenézésre is vállalkozik.

A filmes közelítéstől persze sem strukturálisan, sem stilárisan nem függetlenek az adott kulturális jelenség bemutatásának egészére vonatkozó *anyag feldolgozási módok*. Valószínűleg ma mind Párizsban, mind Európa más etnográfiai fesztiváljain az *áttekinthető*, *világos /perspicuous/* a nézőt egyértelmű értelmezés felé irányító etnográfiai filmek a leggyakoribbak. A *kísérleti /experimental/* és a *megidézőnek fordítható*, dekonstrukciós elven ellen-építkező */evocative/* filmek – legalábbis az európai etnográfiai filmes gyakorlatban – ritkábban tűnnek fel.

A szó és a kép etnográfiai hitelességének problémává tételét Crawford abból a közel-múltban végbemenő ábrázolási krízisből vezeti le, mely az etnográfiai tapasztalat objektív ábrázolása lehetőségének megkérdőjelezéseként, az író-filmkészítő-antropológus személyes tapasztalata műbe emelésének követelményeként, tehát a reflexivitás műbeli jelentkezésének követelményeként írható le. Úgy foglal állást, hogy az antropológiai tevékenység szöveges és vizuális feldolgozása ugyanannak a folyamatnak eltérő terméke. Közös a kettőben az, hogy létrehozói egyként az emberi kommunikáció feltételeivel foglalkoznak. Célszerűnek tartja a különbségtételt *ábrázolás (representation)* és *ábrázolások (representations)* között. Míg az egyes számú alak a folyamatra utal, addig a többes számú a létrehozott szellemi terméket jelöli. Ebben az értelemben az antropológia mint ábrázolási folyamat terméke: a *másik (Other)*. Mind az etnográfia, mind az etnográfiai film műfájának ábrázolási folyamata paradox abban az értelemben, hogy a jelentés megkonstruálása egyszerre feltételez „jelenlétet” és „távolságot”.

A kutatási folyamat tehát leírható az ábrázolt kultúrához való antropológusi közeledés „becoming”, majd a könyv vagy film elkészítésekor az attól való távolodás „othering” folyamataival. A filmkép elsősorban érzéki jellegzetességekkel bír, s ahhoz, hogy az etnográfiai film intellektuálisan értelmezhető legyen – Crawford szerint – különféle verbális és vizuális eszközökkel el kell távolítania magát a filmkép által erősen képviselt jelenlét-érettől. Míg tehát az etnográfiaiban a szerzőnek azért kell küzdeni – például bizonyos retorikai eszközök alkalmazásával –, hogy szavakkal is érzékelhetővé váljon az „ott-lenni”-

élmény, a filmkészítőnek a szöveget kell digitális eszközként alkalmaznia ahhoz, hogy a látvány egyértelműségét finomítsa. Crawford szerint tehát mind a filmes, mind az antropológus folyamatosan közeledik is a vizsgált kultúrához, és távolodik is tőle. Az érzéki és az értelmező elemek jelenléte a szövegben és a filmen tehát nem pusztán ellentétként, hanem kapcsolatként értelmezendő. A szavak és a képek szükséges elemei mind a vizuális, mind a verbális ábrázolási folyamatnak. Az antropológiára a közelmúltban „rátört” reprezentációs krízis értelmezése Crawford szerint leginkább az irodalomelméletből inspirálódott. Ugyanakkor az etnográfiai filmek stílusi fordulatát inkább a dokumentumfilm műfaj kísérletezései serkentették.

Ha a fent vázolt általános kategória-rendszer fényében tekintünk az ideai párizsi választékra, azt állapíthatjuk meg, hogy a filmnyelvi kísérletek, illetve a dekonstrukciós munkák helyett a dialógus *meta-formáját* öltő munkák voltak többségben. A *dialógus* vált a filmforma alapjává vált mind az antropológust a filmen – interjú készítőként vagy beszélgetőtársként – szerepeltető munkákban, mind az olyan etnográfiai film-formákban, ahol a filmkészítő két eltérő helyi kulturális felfogás érveinek párhuzamos bemutatására koncentrált. Ha végigtekintünk a választékon, akkor a korábbi korszakok gyakran némi ideológiai doktrinérizmussal képviselt „egyetlen igazságával” szemben mára a párhuzamos világmagyarázatok, illetve azok egyenrangúsodásának korszaka jött el az etnográfiai filmben.

A Németországban élő olasz rendező, Cinzia Bullo *Sarangio* című filmje, egy Svájcban közeli, elzárt olasz hegyi faluról szól, ahol az út hiánya sokáig megőrizte a kisközség családi zártágát. Az elzártság megszűnésével, egyben a társadalmi és osztály-határok oldódásával, az itt-maradás lehetősége vagy kényszere is megszűnt. Így a paradicsomi hegyi faluban mára néhány „minden titkok tudója” özvegyasszony marad csupán, valamint egy nyugalomra vágyó, festő hölgy s mostanság igyekszik gyökeret eresztetni itt egy időnként Svájcban dolgozó ifjú házaspár.

A filmkészítőt, aki dialógus partnerként maga is megjelenik a filmben e szinte családméretűre zsugorodott közösség múltjának és jelenének titkai izgatják, ezeket igyekszik az interjú módszerével kinyomozni. De az emlékezések mellett felhasználja az egykori falu vizuális újra-élesztéséhez a régi fotók segítségével való múltidézt, valamint a természet komótos „hangulatfestő” bemutatását. Szemszöge némileg nosztalgikus, a szituációban rejlő ellentmondásokat nem feszegeti, s a faluban 17 év szünet után született gyermek keresztelését a film végén, meghagyja a túlélés esetleges reményeként az elzárt kisvilág számára. A nézők nagy szimpátiával fogadták ezt a ráérősen szemlélődő olasz munkát, mely nem rejtette véka alá lokálpatrióta, helytörténeti és kultúrtörténeti leletmentő szándékát sem. Hasonló stílusú és szándékú francia munkák számára minden évben egy egész délután adatik a fesztiválon, ahol a mai francia társadalom különböző rétegeinek életstratégiái s ezeknek bizonyos hagyománytípusokkal való összefüggése kerül górcső alá. A főszereplőknek választott személyek múltidézésére általában kritika nélkül támaszkodó, de a témát azért a korabeli vizuális dokumentumok megidézésével is jellemezni kívánó filmtípus jellegzetesen televíziós rövidfilm műfaj.

A „nyelvrokonság” miatt a párizsi közönség fokozott érdeklődésére tartott számot az *Éljen a szabad Québec* kétértelmű címet viselő blokk. A filmek az etnográfiai film kialakulásában jelentős szerepet játszó Kanadából származtak, ahol a National Film Board tevékenysége következtében az egyes etnikai csoportok már évtizedekkel ezelőtt maguk kezdhettek örökségük vizuális feldolgozásához.

A kultúrák egymásra figyelő tudatossága nyomait viseli mindhárom film már témaválasztásában is, de a háromféle inter-kulturális együttélésre vonatkozó diagnózisában is azt

bizonyítja, hogy a kisebbségi, nemzetiségi csoportok együttélése még a „legfelvilágosultabb” közösségekben is sok titkolt múltbeli sebet és feszültséget hordoz. A nagyobb közösség, ahonnan e filmek származnak – nevezetesen Kanada francia nyelvű része – megcáfolva a nyelvi és kulturális különbségekből eredő feszültségek civilizációs fejlettséggel arányosan növekvő kiküszöbölhetőségének illúzióját – ma az „elszakadni vagy nem elszakadni Kanadától” kérdését tartja a leglényegesebbnek. Sőt, a nyelvét s hagyományait nagy ambícióval őrző francia kisebbségen belül is jócskán akadnak kisebbségi problémák.

A *Megszegett ígéret* című film például azt a felejteti igyekezett „kísérletet” nyomozza ki korabeli dokumentumokat és tanukat felkutató következetességével, mikor 1953-ban a kanadai kormány hét inuit családot telepített észak québeci, már önmagában is jócskán hűs otthonukból a sarkvidék hidegére. Melyek voltak eme első pillantásra irracionálisnak tűnő terv okai? Hisz Kanada igazán nem szenved „helyszűkében”, s az ötvenes évekre a halászó inuitok már éppen kezdtek berendezkedni egy olyan életformára, ahol vadászatuk eredményeit, különösen a prémeiket értékesítve némi egzisztenciális szabadsággal is rendelkeztek. Nos, a kanadai törvényhozás által is szentesített döntésnek alapvetően politikai oka volt. A hidegháborús feszültség növekedésével több ezer amerikai katona állomásozott a sarkvidéken s a kanadai politikusok úgy gondolták, e területek „kanadaiságát” lakottságukkal kell bizonyítaniuk. A kegyetlen életmódkísérlet – az inuitok átköltöztetésével – tehát elsősorban ezért jött létre. Megígérték az áttelepítésre kijelölt családoknak, hogy jobb körülmények közé kerülnek, s ha kívánják, bármikor visszatérhetnek. Ezt az ígéretet azonban megszegették. Az efféle megszegett ígéreteknek azonban az a „hátulütőjük”, hogy mindig maradnak emlékező túlélők. S Patricia Tassinari filmjében megszólalnak az egykori „kitelepítettek”, elmondják, hogy 17 napos utazás után egy jeges pusztaság közepén pakolták ki őket, az ígéretekkel szemben, évekig fűtetlen sátorba laktak. Az egyetlen emberi közösség a közelben a számukra egyébként is tiltott területnek számító amerikai laktanya volt, egyedüli attrakciójával, a bárral. A korábbi otthonukban nem tapasztalt, három hónapos sötétségtől, a depressziótól, az alkoholizmustól és a halálesetektől menekülni kívánó családokkal közölték az „illetékesek”, hogy meg kell keresniük a pénzt hazautaztatásukra – visszatelepítésükről csak ekkor lehet szó.

A film az amerikai tényfeltáró dokumentumfilm módszereit használja, az egy eseményre vonatkozó emlékezések gyors egymás mellé vágásától, a korabeli írott- és film dokumentumok bemutatásán keresztül, a szereplők visszautaztatásáig az eredeti helyszínekre – azokkal a vizuális sémákkal él, melyeket a nyugati közönség a televíziós hírek tálaszásában szokott meg és fogadott el az objektivitás bizonyítékául.

A *Találkozás* című film egy észak Québecből Dél-Québecbe tartó út „állomásain” mutat be olyan francia kanadai nőket, akik inuit közösségekben élnek feleségként, s a filmben a többséget képviselő kisebbségiként próbálják értelmezni a kanadai többségi társadalomtól oly erősen különböző, alapvetően közösségi, nagycsaládi inuit életformát, melyben a nők szerepe hagyományosabb, mint a kanadai társadalom átlagában. A film hangneme és képi világa egyaránt a személyes, monologikus meditativitást hangsúlyozta, szemben egy másik kanadai kisebbség múltját és jelenét taglaló munkával, a *Tropique Nord* című, a québeci feketékkel foglalkozó filmmel, melynek főhős-újságírója és interjúalanyai is a harcok kisebbségi összefogást és érdekképviseletet sürgették. A film formai kerete egy ismerkedés-látogatás sorozat. A Haitiről Québecbe települt újságíró látogatja végig a filmben a helyi afrikai-amerikai közösség reprezentatív képviselőit. A meggyökeresedési folyamat nehézségét vizuálisan-szimbolikusan jelzi Jean-Daniel Lafond, a rendező, a méteres hó-buckákkal borított utcák ismétlődő bemutatásával. A filmet az a több szinten értelmezhető ellentét feszíti, amit vizuálisan egyfelől a hókotrók reménytelen harca az elemekkel,

másfelől egy helyi szálló télikertjének nosztalgia-dzsungele jelenít meg. A film kérdése, létrejöhet-e valódi otthonosság az egykori rabszolgák leszármazottai, s a közelmúlt betelepültjei számára e francia nyelvű régióban vagy csak egzisztenciális biztonság képzelhető el. A nehézségek egyfelől nemzeti-történelmieket, hisz egy helyi történész szerint a québeci francia történetírás szívesen „feledkezik meg” eme egykor idehurcolt rabszolgákról, így az itteni fekete közösség gyökértelenségét sugallja. Ráadásul a kisebbségre – a munkanélküliség terjedése és az iskolázottság hiánya miatt – általánosságban ugyanazok a veszélyek leselkednek, mint az amerikai nagyvárosokban: a fiatalok sokszor bandákba gyülekezve sodródnak a bűnözés felé. S a multi-kulturalitást elérendő célként deklaráló kanadai politika erőfeszítései ellenére a filmet kilátástalanságérzet és kisebbségi összefogásra felszólító hangnem uralja.

A fesztivál szabad tér-idő csapongása révén a következő utazás már a közel-keletre kalauzolt. Walter Grotenhuis, holland rendező filmjének nézői belelálthattak egy jemeni falu férfiainak mindennapjaiba, s konstatálhatták, hogy a hagyományos életforma átalakulása milyen megdöbbentő átmeneti formákat produkál. A tradicionális elemet a közösség életében a falu férfi-csoportjainak szertartásos, közösségi, napi több órát igénybevevő *kat-/bizonyos fajta dohánylevél/ rágása* képviseli. A modernizmust pedig a mindenkinek „kijáró” fegyver büszke, státusszimbólumként való fitogtatása. A két életmód meghatározó elem össze is kapcsolódik abban, hogy a közösség legfontosabb tevékenységévé mára a kat-mezők fegyveres őrzése vált.

A spanyol Ricardo Iscar filmjét az izraeli Negev-sivatagban forgatta, ahol egy beduin család útítársai lettünk. Akárcsak az előző film esetében, itt is tudatosítanunk és értékelnünk kell a filmkészítők erőfeszítéseit, akik olyan jó kapcsolatokat alakítottak ki e zárt közösségek tagjaival, hogy a filmesek a mindennapok, s nemcsak a külvilág számára szánt ünnepi események szemtanúi is lehettek. E filmnek tehát nem csupán az a politikai szála érdemes figyelemre, hogy izraeli hatóságok, a nomádok hagyományos vándorlási területére, a Negev-sivatagba repülőtereket építenek, így megszüntetik e vándor életforma lehetőségeit. Még csak nem is az a filmből stílusosan kissé „kilógó” segítségkérő felhívás a legfontosabb, melyben a család egyik öregje, immár nagyon is huszadik század végi módon, a kamerát hívja segítségül ősi tulajdonuk, a sivatag visszaköveteléséhez. Ami igazán megragadó, az a vándorló család sivatagi mindennapjainak képe, a hálósáokban alvó gyerekek reggeli ébresztése, a vízhordás, a gyermekek számára a játék szerepét betöltő állatokhoz való viszony. S hogy e képek mennyire „utolsó pillanatok” rögzítettek, az kitűnt a film második részéből – az izraeli kormány által épített lakásokba költöztetett családok „telepi” iskolájában felvett jelenetekből. A Mickey Egér-trikós rajzoló apróságok pillanatok alatt, magától értetődően és öntudatlanul váltanak életformát, egyben veszítik el őseik kultúráját. A sivatagi sátorbeli mesék helyett marad a tévés rajzfilmek izgalma.

Az már a filmes-filmezett dialógus következő állomása, ha a közös munka, tehát maga az etnográfiai film nemcsak valamiféle – mindkét fél számára előnyös – érdek miatt jön létre, hanem eközben olyan tétre-menő, valódi párbeszéd is kialakul a két fél között, mely nemcsak a képek erejével érzékelteti az adott közösség életformáját s marad meg közben távolságtartó megfigyelőnek, hanem az adott közösségben élő emberek meghatározó ön- és világértelmezését is képes felvillantani a vallomások őszinteségével. Ilyenre is van példa az ideai párizsi választékban, de előbb nézzük az ellenkező végletet, a maximális objektivitást megcélzó filmműfaj, az oktatási segéd-anyag egy kortárs variánsát.

Fadwa El Guina, egyiptomi antropológus munkája, aki egy hagyományos, nagy műgondot igénylő egyiptomi szita elkészítésének a keretébe foglalja bele a szitakészítés folyamatának

általános bemutatását. A rendező értelmezése szerint a technológiai folyamat bemutatása mellett az oktató-tudományos szándék is meghatározó, a film tehát nemcsak a szitakészítés folyamatát kívánja reprezentálni, hanem egy technológia filmes bemutatásának módját is. A filmen megjelenő antropológus a maga semerre sem mutató, az adatközlőt befolyásolni nem kívánó kérdéseivel képviseli a jelen tudomány-világát, míg a szitakészítésben jártas mester a munkafolyamat kommentálása mellett minden, az adott témában releváns információt is elmond, láthatólag készségesen és büszkén elfogadva a „tudomány” segítőjének magasztos szerepét. A kamera, bár ki sem mozdul a mester udvaráról, azért sok apró dolgot jelez az egyiptomi falu „szitakészítésen túli” valóságából. Az egyik irányból kukucskálnak nők, s a másik irányból kukucskálnak férfiak, papája mellett szorgoskodik a már egy „modernebb” szitát készítő fiú, aki a világért sem szólna bele a beszélgetésbe. Mikor a félórás, de hosszabbnak tűnő film nézői megjegyezték, hogy valamit talán oldani lehetett volna a film szándékolt merevségén, tehát közelíteni lehetett volna egyfajta nyílt formához – a rendező-nő ezt mereven visszautasította, mondván, a jövő régészeinek olyan filmre van szükségük, hogy ha évszázadok múltán találnak majd egy ilyen szitát, akkor ne kelljen töprengniük azon, hogyan is készítették. Tehát szándéka csupán annyi, hogy az ő filmjéből a folyamat minden eleme megtudható legyen. Emellett, szerinte a film az etnográfiai interjú elkészítéséhez is oktatófilmül szolgál.

A párizsi közönség azonban eme, az etnográfiai filmben korábban uralkodó szemlélet-móddal szemben – ahol a filmanyag afféle látvány bizonyítékként szolgál az írott kutatási anyaghoz – jobban szereti a filmes-filmezett dialógus formáit célzó személyesebb filmeket, még ha azok gyakran magukban rejtik is a túl sokféle kanyarodás, az epizodikusság veszélyét.

Voltak Párizsban olyan munkák, melyekben önértelmező céllal, maga a dialógus vált egyszerre a film formájává és témájává. A „171 gulden elkölthető Afrikában” című holland film például egy egyetemi antropológiai tanulmányait be nem fejező középkorú holland úriembert mutat első képein, aki boldogan kerékpározik a poros szenegáli utcán. S ezt teszi már 20 éve, ugyanis megtelepedett ott s az adott kisközösséget igyekszik a maga módján segíteni. Épp ennek az egyéni receptnek a felkutatására törekszik, a főhőssel való dialógusra építve Steef Meyknech filmje. A főhős maga vállalta feladata jóval megterhelőbb, mint az antropológus résztvevő-megfigyelőé, aki egy hosszabb, egy-két éves ott-tartózkodás után legfeljebb rendszeresen visszajár tanulmányozott közösségébe. Menno Sypkens, az orvoscsaládból származó „kiugrott antropológus” ehelyett szülei csendes kisvárosába rukkan haza időnként, hogy beszeresse a választott közössége által igényelt szerszámokat. A filmben e fura szituáció résztvevői és megfigyelői szólalnak meg, szerencsére nem a könnyes meghatottság hangján. Menno választását értelmezi ő maga, e presztízs nélküli kétlakóságba máig belenyugodni nem tudó szülei s a faluból származó dekoratív felesége, akit még kislánykorában „nézett ki magának”. Menno az akadémia keretekben üzött antropológizálásnak, a tudományos címekért megírandó dolgozatoknak nem tulajdonít igazi jelentőséget – „máig nem doktorált”, ahogy apja keserűen megjegyzi. Célja viszont, hogy tevékenysége révén átadja a szenegáli falu közösségének egyfajta „hazulról hozott” praktikizmust, a józan polgári-tervező mentalitást, ami szülőhazájában évszázadok alatt alakult ki. Ezért hozott létre egy kicsi alapítványt, szándékosan nem pályázott meg nagy pénzeket, nem szervezett hivatali apparátust, hanem arra törekszik rávezetni a falu lakóit, hogy érdemes megfontolni igényeiket s olyan vállalkozásokba fogni, melyeket aztán tényleg működtetni is tudnak. Eme didaktikai célból gyűjt hangsúlyozottan önmaga kis holland közösségekben, szenegáli falusi tevékenységét s megvalósítandó terveit prezentálva. Ezért utasít el „alapítványt”, szívfájdalommal de határozottan, minden

pusztán anyagi nehézségekre utaló segélykérő levelet s támogat helyette valamiféle vállalkozást. A film révén megismerjük Mennot mindkét közegében, „beleolvashatunk” naplójába, sőt felesége hozzá írott levelébe is, s elkísérjük egy holland kisvárosi klubba, ahol a címben szereplő 171 gulden, afrikai elköltésre „összejött”. E kép a 60-as évek lázadó értelmiségi magatartásformáinak egyik utó-változataként tűnik a néző számára, akkor is, ha a film s főhőse kerül minden direkt politizálást. A film ugyanakkor érzékelteti azt is, hogy a faluban nagy tisztelettel szemlélt vendég másféle életszemlélete elég jelentősen befolyásolja az amúgy is átalakulóban lévő szenegáli közeget.

Tematikus szinten sem került viszont a politizálást annak az ausztrál filmnek az alkotója, Simon Atkins, aki egy Zimbabwei termelészövetkezetbe látogatott. A „közöst” a polgárháború egykori harcosai alapították egy fehér földbirtokostól elvett földön. Most már minden rendben lesz, mondhatnánk idevágó történelmi tapasztalatok híján. Azóta 12 év telt el, s az egykor egyenrangú harcosok közössége, mostanra öltönyös előjárókra, munkaruhás csendesekre és elégedetlenkedőre oszlik. Az utóbbiak közül való „fekete bárány” az egykori ígéretekre, az egykori egyenlőségre az egykori demokratikus elvekre hivatkozik, míg megtört tekintetű munkatársai a sokat tapasztaltak csendes közönyével figyelik magányos harcát a filmkamera előtt, a mára megtollasodott elvtársakkal szemben. Persze addig „ugrál”, míg megszegyenítve, egy vörös asztalos, fővárosból jött elvtárs jelenlétében tartott gyűlésen kidobják a szövetkezetből. A „fentről” lelátogató, a konfliktust tekintélyével elsimítani igyekvő öltönyös minisztériumi ember fölényét, a kiváltságait védő elnök dühödt agresszivitását, a falon lógó aktuális vezér képet s a környezet lepusztultságát egy régiónból érkezett rendező valószínűleg – az ábrázolás közhelyességétől tartva – nem merte volna ilyen egyértelműséggel bemutatni, mint e jelek szemantikai telítettségével láthatóan kevésbé tisztában lévő ausztrál kollégája. A film a felek egyenlőtlen harcában demonstratíván nem foglalt állást, bár önmagában az elnök és a kirúgott egykori harcos lakóköznyezetének, öltözetének és viselkedésének „mássága” pontosan jelezte az egykor egyenlőségért harcba induló Zimbabwe „újra-osztályosodását”.

Egy zairei rendező, Mweze Ngangura viszont örömmel konstataulta filmjében, hogy szülőföldjén a Ngweshe-régióban „felújított” társadalmi rend, a *királyság* egyelőre működőképes. A nyugati neveltetéssel rendelkező dinasztia-alapító király maga fogalmazza meg a filmben, hogy tudatosan döntött a tradicionális afrikai királyság – mint társadalmi berendezkedés – „újraélesztése” mellett. Paradox módon – szerinte, és a filmkészítő szerint is – e hagyományos modell segíthet az elkerülhetetlen társadalmi átalakulásban.

Jó néhány filmes műveltséget szerzett, s most a saját társadalmát vizsgáló rendező Párizsban bemutatott alkotása tesz egyébként hitet a tradíciók, akár mesterséges újraélesztése, újratanulása mellett. E filmekre néha jellemző, hogy az adott kultúrából származó filmkészítő talán túl határozottan foglal állást egyik vagy másik, általa konstruktívnak tartott kultúrafelfogás mellett, s a filmformán belül kevésbé igyekszik a másik oldal érveinek felsorakoztatására. A klasszikus etnográfiai szereposztást követő – ahol a filmkészítő egy külső, általában nyugati kultúrából származik – filmekben a pro-k és kontrák egyensúlyban tartása, egyfajta – habár mára tudatosítottan lehetetlen – objektivitásra való törekvése jobban megfigyelhető. Esetünkben az alkotó s a vele azonos nézőponton álló két főszereplő, a király s egy öreg varázsló szerint e „felmelegített” királyság, s a hozzá tartozó viselkedés és tradíciók „újraépítése” megoldás lehet a gyarmati rendszer másféle létmodelleket, és azonosulási mintákat sugárzó kultúrájától megszabadult, de egykori sajátját elvesztő afrikai közösségek részére, ahol a városiasodás következtében a faluközösségek felbomlása, s az ebből következő bűnözés és kilátástalanság fenyegetne egyébként.

Bár a film nem mutatott eme jóslatnak ellentmondó tényeket, ez azonban nem zárja ki, hogy e kulturális-hatalmi törekvés sem mentes a filmben homályban maradó ellentmondásoktól. A párizsi szemle anyagából ítélve azonban az a tendencia tagadhatatlan, hogy az átalakulóban lévő társadalmak bizonyos – gyakran értelmiségi – rétegei tudatosan kívánják újraéleszteni az ősi formákat, a ready-made nyugati javak és csábítások helyett, láthatóan visszatérnek tehát Griaule álláspontjához.

A területi autonómiával rendelkező, sikeres Kivu tartománybeli királyság ellenpéldája lehet a modern fegyverekkel, pszeudo-demokratikus keretek között törzsi háborút vivő Ruandának. Ahogy már említettem, a saját társadalmukat vizsgáló filmkészítők számára jelenleg az egyik legmeghatározóbb kérdés az életmódváltás, illetve a hagyományörzés közötti állásfoglalás. E dilemmák azonban ellenmondással teliek és tragikusak is lehetnek. Hisz ki merné a hagyomány továbbélését szorgalmazni olyan tradíciók esetében, melyek például a nők számára a világos diszkriminációt és jogfosztottságot: a kényszerházasságot, a férj szabad döntését a feleség sorsa felől, a kislányok nemi szervének megcsonkítását „szentesítik”.

Míg tehát a zairei film egyfajta kulturális önismeretet tanító tudatosság előnyeit ecsetelte, s a másik kultúra értékrendszere átvételének veszélyeit sugallta, addig a togói filmkészítő hölgy, Anne-Laure Folly *Nők, nyitott szemmel* című, filmes szempontból igen egyoldalú és ideologikus, de szorító társadalmi igazságtalanságokról tudósító munkája egy radikálisabb nyugati szemszög azonnali átvételét látja s láttatja csak elfogadhatónak, annak érdekében, hogy az afrikai nők egy részének kiszolgáltatott helyzete megszűnjön. A film a nyugati nő szerep lehetőségeit állítja szemben Burkina-Faso, Mali, Benin és Szenegál valóságával, hangnemét ebből következően a felháborodás határozza meg. Az afrikai nők jogfosztottságának példáit, a házasságuk révén AIDS-szel fertőződő nők kiszolgáltatottságát a rendező az agitációs film eszközeivel taglalja. A filmkészítő s a filmben nyilatkozók teljességgel visszautasítják a hagyományokat, ha azok tartósítanak az afrikai nők kiszolgáltatottságát és alárendeltségét a férfi-világnak.

Párizsban tehát nemcsak az egyes munkákon belül a szereplők, az antropológus-filmesek s az ábrázolt közösségek tagjai dialogizáltak, hanem tágabb közelítésben maguk a világ minden tájáról érkezett filmek is. Mind a hagyomány megőrzését, mind bizonyos elemeinek elvetését javasló munkák szerepeltek tehát a fesztivál programján, de a vitán ezzel kapcsolatos komoly „állásfoglalás” nem született. Talán azért, mert a 68-as diáklázadások Párizsának mai, illúziótlanabb nézői már tudják, hogy ezek a dilemmák kívülről, ideológiai alapon jórészt megoldhatatlanok, s a végül bekövetkező folyamatokat az ideológiai mozgósításnál napjainkra jobban befolyásolja a média. A médiában pedig akár helyi, akár globális szinten nem az etnográfiai filmek „pepecselő” receptje a meghatározó, hanem a néhány másodperces tudósítások sokkoló sorozata. Azokból a nézőnek kell kiválasztania az adott konfliktusra vonatkozó saját olvasatát, s a néző szerepköre egyre inkább a passzív megfigyelőé, nem a döntési szabadsággal rendelkező résztvevőé, akár saját, akár távoli kultúráról van szó.

Az egyedül lehetségesként kínálkozó nézői tudatosságot és nyitottságot növelte az az egész estét betöltő vizuális lecke, melyet az idei fesztiválon Timothy Asch, amerikai etnográfiai-filmesre való emlékezésékként komponáltak a rendezők. Egymás után mutattak be ugyanis három, ugyanarról a témáról, a janomami indiánok számára meghatározó eseményről – az ünnepről – készített filmet. Claude Bourquelot 69-ből származó filmje után következett a közelmúltan elhunyt Timothy Asch és Napoleon A. Changnon 68-70-ből származó munkája, majd a sort Andy Jillings 1994-es *Az esőerdő túlélői* című filmje

követte. Az azonos helyszín és tematikus keret ellenére fennmaradó nézői érdeklődés az etnográfiai filmek műfaji sokféleségét is reprezentálta. Bár mindhárom munka a föld egyik legelzártabbán élő indián közösségének, a janomamiknak ugyanazt az eseményét, a félig-meddig ellenséges viszonyban álló szomszéd falu lakóit fogadó – rejtett feszültséggel teli – táncünnepet s az azt követő lakomát taglalta vizuális eszközökkel, egyetlen percre sem unatkoztunk. Az első munkában a nemcsak öltözetében, és táncaiban „egzotikus” de – különösen a hatvanas években – még gesztusaiban, ünnepi viselkedésében is zavarba ejtően „vadnak tűnő” közösség „mássága” kapott hangsúlyt. A másodikban – a részletekbe menő antropológusi értelmezés révén – már e speciális viselkedés motivációinak egy részét is megérthettük. Míg a tavaly forgatott munkában már a közösség tagjai magyarázták el a velük anyanyelvükön társalgó antropológusnak az ünnep eseményeinek családszerkezetben rejlő okait. Két momentumra utalnék csak, jelezve egyfelől, hogy milyen véletlenek játszhatnak szerepet egy-egy népcsoport antropológiai megfigyelés tárgyává válásában, másfelől, hogy a „modern” külvilággal – akár antropológiai érdeklődés révén – kapcsolatba kerülő közösség mennyire gyorsan megváltozik viselkedésében, sőt gesztusaiban. Timothy Asch és Napoleon Chagnon egykori az etnográfiai filmműfajban alapműként számon tartott filmjét az USA Atomenergia Ügynöksége finanszírozta. Azért indítottak széleskörű, az antropológiai szempontot is magába foglaló kutatást a janomami indiánok életmódjára szokásaikra, stb. vonatkozóan, hogy a hidegháború korszakában az atomtámadástól félve az USA polgárai számára túlélési stratégiákat „lessenek el” a kétségtelenül a nyugati civilizáció minden segítsége nélkül boldoguló embercsoporttól. Timothy Asch mára klasszikus, a látványt antropológiai terminológiával elemző filmje s Chagnon híres, bár ellentmondásosan fogadott etnográfiája tehát közvetetten politikai okoknak köszönheti megszületését.

A janomamik ezt követően kissé divatba is jöttek, s talán ennek következménye, hogy e Venezuela s Brazília határán sokáig elzártan élő népcsoport külvilággal szembeni viselkedése a különböző korszakokból származó filmek tanúsága szerint jelentősen megváltozott. Míg a 60-as évek filmjeiben nem reagáltak sem az antropológusok, sem a kamera jelenlétére – talán nem is voltak tisztában annak rendeltetésével –, addig Andy Jillings tavaly, az ünnep mai formájáról forgatott filmjében már láthatóan tudatában vannak az antropológusi jelenlét esetleges következményeivel. Sőt a falvak közötti kibékülés és harc közti állapotnak mára már a közösségből származó tanúi, értelmezői is akadnak, akik a rejtett ellenségeskedések konkrét családi okairól is hajlandók beszámolni a filmvászonon, sőt nem csupán a tényeket konstatálják, hanem azokkal kapcsolatos személyes érzelmeiket is feltárják. Ez a fajta reflexivitás teljesen hiányzik a korábbi filmből, ugyanúgy, ahogy a mostani filmből hiányoznak az előző időszak „vadnak” minősített, az európai gesztusrendszer kódjai alapján nehezen értelmezhető gesztusai. Érdekes változás ez, hisz a filmből kitűnően az életmód, a falukép, a férfiak rendszeres hallucinogén anyag használata nem változott, az arcok, a pillantások és a kommunikációs készség a világukba belépő idegenekkel illetve azok esetleges céljainak felmérése viszont igen. S ahogy a janomami ünnep egykori alapos vizuális dokumentációját is a politikának, az atomtámadástól való félelemnek köszönhattük, a népcsoportnak már a tavalyi fesztiválon megkezdődött újralfedezése sem nélkülözi a politikumot. Ezúttal nem tőlük várnak receptet a túlélésre, hanem ők szorulnak külső segítségre az egyre agresszívebben támadó külvilág ellen. Településrendszerük környékén ugyanis arany és más ásványkincsek találhatók, s ez kíméletlen kincskeresők sokaságát vonzza a falvakba. Pusztítják az erdőt, megfélemlítik és megölik a lakosságát, hogy az adja át földterületét számukra, s végül, de nem utolsósorban olyan vírusokat hoznak a régióba, melyek ellen a helyiek semmiféle védettséggel nem rendelkeznek, így a janomamik közül manapság sokan fiatalon meghalnak.

Andy Jillings, *Az esőerdő túlélői* című film készítője, aki Jacques Lizot antropológus-tolmáccsal érkezett a janomamikhoz, úgy döntött, hogy mivel e föld-kisajátítási harc már túlságosan eluralta a janomamikkal kapcsolatos filmes híradásokat, filmjéből kihagyja ezt az aktuál-politikainak minősíthető problémát, s csak a Timothy Asch által egykor dokumentált ünnep mai változatára koncentrál. Néhány hetes ott-tartózkodásuk alatt azonban a falu több fiatal lakója is meghalt közelebből meg nem határozott betegségben, a rendező tehát a körülmények hatására feladta korábbi elhatározását, s filmjébe emelt két, a janomamik aktuális helyzetére utaló – egyszerre etnográfiai és politikai jelentést hordozó – képsort. Az első esetben egy meg nem nevezett betegségben haldokló fiatal nőtől a sámán próbálja kiűzni a rossz szellemet a közösség tagjainak jelenlétében, s aggódó együtt-érzésüktől kísérve, majd egy fiatal anya halálát, siratását s a holttestnek a falu közepén való azonnali elégetésének leszünk tanúi, miközben látjuk a máglyától néhány méterre álló gyermekét, s halljuk anyját hívó sírását. E villámgyorsan lezajló halotti szertartás igen pontosan jelzi, milyen közel van manapság a halál a janomamikhoz, akik a 60-as években még túlélési modellként szolgáltak az atomkatasztrófától rettegő nyugatiaknak, s most – elzártságuk megszűntével – maguk szorulnak sürgős segítségre. Timothy Asch, akinek emlékére ez az idei fesztivál őrizte, rendkívül igényes volt a terepre menő etnográfiai filmes etikai kötelezettségeire vonatkozóan az őslakókkal szemben. A *Film as Ethnography* című, két éve megjelent gyűjteményben az etnográfiai filmelmélet megteremtésével, s a posztmodern szemlélet etnográfiai filmre alkalmazásával elfoglalt szerzők mellett ő praktikus és egyértelmű kátét közölt arról, miként kell a terepen forgatott nyersanyaggal bánni, s milyen módon ajánlatos az etnográfiai filmesnek segítenie azt a közösséget, mely megbízott benne s életébe betekintést engedett számára. Ennek fényében elgondolkodtató a harmadik film által prezentált dilemma. A filmből igazából nem derül ki, hogy az angol stáb segítette-e gyógyszerrel a környezetében haldokló janomamikat, vagy csupán a híradást, az események rögzítését érezték lehetőségüknek, kötelezettségüknek. Ugyanígy ambivalens marad a néző számára az idegenek által behurcolt vírusok problémája, hisz az adott szituációban a filmeseken és az antropológuson kívül nem volt látható más külföldi az adott janomami közösségben.

Újabb huszonöt év elteltével lehet, hogy már egy janomami filmes fogja majd bemutatni Párizsban, milyen hatással járt a nagycsaládok társadalmára az elzártságból való kilépés. Ugyanúgy, ahogy idén Párizsban láthattuk egy tajvani és egy fülöp-szigeteki filmes kultúra értelmezését technológiai szinten modern, ugyanakkor a hagyományok nyomát is őrző társadalmukról. A tajvani film rendezője, Daw-Ming Lee teljesen elfogadja főszereplője radikális kultúra felfogását. Sakuliu, a sikeres képzőművész ugyanis modern stílusát s a többségi érvényesülési modellt föladvá, saját kisebbségi, tajvani őslakos gyökereihez igyekszik visszatalálni. Modern munkái sikere ellenére úgy döntött, fafaragó édesapjától megtanulja s a könyvtárból kibányássza azokat a kínai kultúrától eltérő technikákat és témákat, melyek a szigeten lakó népcsoportok – az atajalok, szahsziak, bununok, couk, rukak, pajvanok, émajak, amok és jamok kultúrájához és történetéhez tartoznak. Eme, egyéni művészi sikereit illetően talán kétséges döntés következtében aztán mind témái, mind technikái átalakultak, ettől fogva minden megrendelést kihasznált arra, hogy a helyi hagyomány elemeit a tajvani köztudatban is feltámassza. Sőt, „közművelődési „elhivatottsága annyira erős, hogy még tanfolyamokat is szervez a lakosság számára a helyi fafaragó-és kézműves technikák elsajátíttatására. S hogy a nemzetközi kirekesztéstől szenvedő Tajvanon nincs minden rendben a lakosság egy-két százalékát kitevő nem kínai kisebbség kultúrájának elfogadása terén, az abból is kitűnik, hogy a missziót vállaló művész gyermekeit nem hajlandók anyakönyvezni, mert nem kínai nevet adott nekik. A tajvani film azonban, a kisebbségi kérdés mellett egy másik, különösen a saját társadalmukról filmet

készítő antropológus-filmesek munkáira jellemző kérdést is taglalt, talán még hangsúlyosabban, nevezetesen a hagyomány felélesztésének, elit- és tömegkultúrában való újraalkalmazásának dilemmáját, esetünkben a meghatározóan kínai közegben élő tajvani őslakosságra vonatkoztatva.

A művész-értelmiségi főszereplő, akinek több éves tevékenységét kíséri végig a film, a fenti problémára koncentrált életvitelével szinte e törekvés modellje, mégpedig tudatos modellje, hisz a filmbeli beszélgetések során folyamatosan reflektál tevékenységének helyi olvasatára is. Egyben azonban ő a filmkészítő kultúrafeltámasztási kísérletének alanya is, amennyiben művészi és művelődési elképzelései filmbeli megvalósítási kísérletével szinte „teszteli” egy aktivista szemléletű kultúrafeltámasztási kísérlet esetleges perspektíváit az adott régióban. Ebből következően a filmrendező és a főszereplő (az antropológus és adatközlő) viszonya is speciális ebben a filmben, hisz az értelmiségi főhős is legalább annyira *tudatos* a maga által vállalt misszióval kapcsolatban, mint a rendező. Egy olyan művészi- és állampolgári attitűdöt vállal, mely általában inkább a filmkészítőre jellemző.

Az USA-ban tanult Fülöp-szigeti filmrendező, Michael Magnaye hagyományhoz, s ezen belül saját hagyományához való viszonya ennél sokkal illúziótlanabb. Egyetlen jelenséget emel ki, a *Fehér Karácsony* ironikus címet viselő díjazott filmjében, magának a keresztény ünnepnek a mai megnyilvánulási formáit, a „fehér karácsony” abszurd rítusait a havat sosem látó Manilában. Hangsúlyozottan önéletrajzi képekkel festi „a misszionáriusok és Hollywood által gyarmatosított” ország boldog megmerítkezését e kölcsönzött hagyomány girlandosított, mű-havasított tömegkultúra-változatában. Az új hagyomány kétkedés és reflexió nélküli átvétele, ahogy a filmbeli rendezői önvallomásból kiderül, a polgári rétegek mobilitási irányát is reprezentálja, a *szarvas* és a *mikulás* ugyanis a többség által célként kitűzött nyugati életforma szimbóluma. Itt az előző filmmel ellentétes társadalmi mozgásnak lehetünk szemtanúi – nem a hagyomány akár némileg erőltetett visszatérésének, hanem egy új hagyomány szinte erőfeszítés nélküli térnyerésének. A film azonban személyes hangvételű kommentárjában utal eme örömteli kultúrávesztés fájdalmas komikumára is. Elemzés és önelemzés, kritika és önkritika, Én és Másik szemszögeinek váltakozása építi e vizuálisan illusztrált monológként meghatározható filmet.

A környezetvédelem problémái fel-feltűntek az idei fesztiválon, de csak egyetlen filmnek, a madrasi bőrfeldolgozásról szólónak volt ez a kizárólagos témája. Ezen a területen is túl vagyunk már a pusztá botránykrónikák divatján, a holland Frank Vellenge az első és a harmadik világ viszonyába, valamint a helyi bőrfeldolgozás hagyományába ágyazva értelmezte a jelen helyzetet, melyben zavarba ejtően szép, ugyanakkor életveszélyes, különböző színben pompázó szennyvízpatakok csordogálnak a madrasi utcákon, a börgyárakban dolgozók pedig térdig állnak a maró vegyi anyagokban, miközben kézzel tisztítják a bőroket a nyugaton keresett, így a helyieknek megélhetést biztosító cipők számára. Bonyolult s nem túl szívvidámító kép kerekedett ki a filmből – a helyieknek szükségük van a munkára, bármilyen munkára, a bőrfeldolgozó üzemek tulajdonosai pedig azt a lehetőséget aknázzák ki, hogy igen olcsón jutnak hozzá a hatékony, de nyugaton már betiltott, nyugat európai gyártmányú bőrfeldolgozó vegyszerekhez. A betegségekkel küzdő indiai munkások olyan vegyi anyagokban gázolnak tehát, melyeket Európában már gépi feldolgozásra sem szabad használni. A helyi politikai elit azonban nem fogadja el e helyzet megváltoztathatatlanágát, egy tehetős ügyvéd a törvényhozásban lobbizik bizonyos vegyi anyagok indiai betiltása érdekében. Szerinte a gyártulajdonosok a tiltás hatására lassan változtatni fognak a technológián, de csak akkor, ha erre a piaci kényszer is rászorítja őket. Talán az lenne a legjobb megoldás, ha a bőr nyugati átvivői utasítanának vissza bizonyos anyagokkal kezelt bőroket, s akkor a törvényi tiltással együtt ez arra készítetné a helyi rokon

családok rendszeréből felépülő bőrfeldolgozó lobbyt, hogy lassacskán alkalmazkodjon. A film tehát nem egy fekete-fehér szereplőket felvonultató rémregény, ehelyett minden fél álláspontjának beemelésével arra tesz kísérletet, hogy érzékeltesse az efféle változtatás elérésének nehézségét egy szegény, a munkaadóknak végtelenül kiszolgáltatott környezetben. A vetítést követő eszmecsereből aztán az is kiderült, nemcsak az indiai oldalon vannak „visszahúzó erők”, hanem néha a filmes oldalon is. Hisz a „környezetvédelmi” filmek egy részét olyan cégek finanszírozzák, melyek bizonyos, általuk használt eljárások hatékonyságát kívánják – ha nem is reklámozni, de – bizonyítani a film által. A filmesnek tehát, ha efféle megbízást elvállal, szembe kell néznie a megbízó érdekéből eredő korlátozással.

A fesztivál következő blokkja, mely két sámánizmussal foglalkozó filmet tartalmazott, bizonyára komoly érdeklődést váltana ki az e témával régóta foglalkozó magyar kutatók között. Egy japán és egy dél-koreai, alapvetően női sámánok tevékenységéről szóló munkát is bemutattak Párizsban. Yasuhiro Omori filmje Toki Kudo asszonyt választotta főszereplőül, aki külsőre nemigen különbözött egy átlagos középkorú vidéki japán hölgytől. Ugyanakkor a japán etnográfiai filmanyag gyűjtőhelyéül szolgáló osakai nemzeti múzeum által támogatott, a sámán-tevékenység minden részletét dokumentálni kívánó munkából kiderült, hogy a hölgy a szellemek üzeneteit közvetítő sámánként működik, mintegy ez a foglalkozása. Meghívásra, „megrendelésre” kiűzi a rossz szellemet emberből, állatból. A részletező film tanúsága szerint sem számára, sem környezete számára nem vet fel tevékenysége semmiféle ellenmondást. A film leginkább az *observational cinema* terminussal leírható módszert választott, a kamera egyszerűen kísérte a hölgy munkáját, semleges tanúként részt vett a fiatal, jól szituált családtagokat is magába foglaló szellemidéző szeánszokon. A vendéglátók minden filmen látott alkalommal udvariasan megköszönték a szellemek által adott intelmeket, melyeknek a sámánhölgy volt a közvetítője, az áldozatként felajánlott étel-ital is elfogyott, ugyanakkor az efféle szertartások aktuális helyéről és funkciójáról a mai japán társadalomban igen keveset tudhattunk meg a film bő másfél órás terjedelme ellenére. A japán etnográfiai filmek az európai és az amerikai munkáknál közelebb állnak az etnográfiai film elsődleges értelmezéséhez, mikor a filmanyagot alapvetően kutatási segédanyagként használták és értelmezték.

Egy német rendező, Jochen Hiltmann és egy 1972-ben Németországba költözött ápolónő, Hyun-Sook Song kettős rendezéséből született munka a női sámánság „intézményét” egy modernebb filmes értelmezési keretbe igyekezett helyezni. A főszereplő-rendezőnő monológjával kommentált történet – bátyja halála után a hölgy hazautazik falujába, átesik két női sámánavató szertartáson, majd visszatért Németországba dolgozni – az identitás-keresés, a tudatos hagyománykeresés elemeit idézi. Mintha a német közeg „hidege” és távolságtartása, halállal kapcsolatos tanácstalansága sarkallta volna a főszereplőt a halottakkal való közvetlen kapcsolatkeresést lehetővé tevő saját kultúrája jelszerű visszavételére. E némileg ideologikus, némileg modernkedő koncepció azonban eléggé lötyög a mai dél-koreai sámán-kultusz gyakorlatába beavató, szintén elsősorban kutatási nyersanyagként értékelendő jeleneteken. Az, hogy e filmek csak igazán szakmai érdeklődést tudtak kiváltani, talán azzal is magyarázható, hogy a fesztivál témái között szereplő politikai vagy kulturális jelenségek helyett e filmek tárgya a transzcendenssel való kapcsolattartás gyakorlata volt, melynek rögzítése, illetve az arról való beszéd érthetően több nehézségbe ütközik, mint a hagyomány más elemeinek vizuális értelmezési kísérletei. Arról nem is szólván, hogy egy a janomami indiánoknál tavaly forgatott filmbe a nézői átlag olvasat szerint „jól beleillik” a haldoklóból a rossz szellemet kiűzni igyekvő sámán képe, míg a modernebb japán vagy dél-koreai falu közegében a szertartás résztvevőinek

motivációit csak nehezen tudjuk elképzelni, s sajnos egyik film sem tesz sikeres kísérletet ezek feltárására.

A fesztiválon e beszámolóban csak alig jelezhető tér-idő kalandozás során Tracey Holloway és Liz Thompson kalauzolásával visszatérhettünk Malinowski Trobriand-szigetére is, s egy újabb variációt láthattunk arra, hogy eme antropológia körökben elhíresült helyen milyen verziója rajzolódik ki a közösségen belül a hagyomány-modernség konfliktusnak. Az alkotók egy megrendezett retorikai vitát választottak a filmet szervező formának, melyben mind a hagyományhoz való tudatosabb visszatérés, mind a modernségből adódó lehetőségek kihasználásának álláspontját egy-egy helyi „nagy ember” képviselte. Bizonyosfajta életmódváltás elkerülhetetlenségére talán már az a „szereposztás” is figyelmeztet, hogy épp a hagyományok megőrzőjének kikiáltott faluban élő üzletember állt ki a vita során a modernizálás szükségszerűsége mellett, míg a „miért ne mondhatnánk le a civilizáció áldásairól s térhetnénk vissza apáink életformájához”-féle receptet egy városi értelmiségi színgazgató képviselte a több menetes eszmecsereben. A mai Trobriand-szigeti értelmiséginek tehát van egyfajta elvi elképzelése a „mi lenne helyes”-ről, de az adott kisközösség továbbéléséhez már nem tud recepttel szolgálni. Ami azonban mindenekelőtt figyelemre méltó e film gerincét képező eszmecsereben, hogy a közösség jövő-stratégiájáról gyökeresen más véleményen lévő partnerek egyáltalán dialogizálnak. A filmbeli eszmecsere hátterében a vitához áttételesen kapcsolódó történések is vannak, a falu öreg vezérét például saját kérésére megkeresztelik, hogy közelgő halálakor a Tuma, a holtak hagyományos birodalma mellett a mennyországba is *biztosan* bekerülhessen. A filmkészítők kívül maradnak a haladó-praktikus és a hagyományhű-idealista koncepciók küzdelmében való állásfoglaláson, vállalt szerepük csupán a dialógus kereteinek megteremtése volt.

Sokkal több személyes alkotói értelmezést tartalmaz Trevor Graham ausztrál rendező *Repülőgép-tánc* című filmje. Az 1942-ben lezuhant amerikai bombázó az észak ausztráliai őslakók között legendát teremtett, s a legenda pedig táncot, melyet a filmben, ötven év múltán a helyiek elő is adnak. E hagyományos etnográfiai témának tekinthető történet mellé a rendező bizonyos fikciós filmstílusok stilizációs erejét felhasználva kreál egy másik, nyugati legendát is, a túlélő pilóta ál-naplóját, annak a reprezentációs formának az érzékeltetésére, ahogy a történet a lezuhant pilóták oldaláról megfogalmazódott volna saját tömegkultúrájukban. A film két szálát a zuhanás egyetlen túlélő pilótája köti össze, aki a helyszínre most visszalátogatva részt vesz a repülőgép-táncon. Az ő emlékei azonban az egykori eseményekről az amerikai háborús filmek modorában és képi asszociációs rendszerével rekonstruálódnak fekete fehérben. A párizsi fesztivál eme „legkísérletibb” filmje a kétféle mítoszképzés formai különbségeit és lényegi hasonlóságait teszi vizuális elemzés tárgyává. A repülőgép-tánc és a pilóta-napló a rendező szerint a kétféle gondolkodás egyaránt adekvát kifejezési formája.

A fesztivál filmjei közül már csak az *Ahogy mi szeretünk* című, Joanna Head rendező és Jean Lydall antropológus együttműködéséből született *hamar* trilógiai harmadik részét említjük. Jean Lydall régóta foglalkozik az etiópiai hamarokkal, de kapcsolatuk nem merül ki az antropológus időnkénti látogatásaiban, hanem húsz év barátságával megalapozott emberi kapcsolatot jelent. Nemcsak nyelvtudásról és segítségnyújtásról, érdekképviselésről, és leletmentésről van tehát szó eme, a magánélet legintimebb szféráiban belelátató filmben, hanem felszabadult baráti beszélgetésről, megkockáztatom: fecsegésről is, melynek tárgya Duka és Sago házassága, s ebben az anyós szerepe. Nem a hallott információk, illetve a külsőségeiben még ma is „egzotikus” életmód kamerával követése az igazán izgalmas, hanem a férfi és feleség házasságbeli ön-meghatározási stratégiáinak és hatalmi

harcának döbbenetes hasonlatossága a „nyugati” férfi-nő kapcsolatok értelmezési sémáihoz. Ahogy hitelesebb kép alakult ki a janomamikról, amint az antropológus saját nyelvükön szóba elegyedett velük, ugyanúgy döbbenetesen „modern”, ahogy az ifjú hamar férj nagy adag ön-íroniával és reflexivitással igyekszik igazolni somolygó felesége és anyósa társaságában férfiúi privilégiumai jogosultságát. A film humora minden bizonnyal az antropológus és a filmen megszólalók kipróbált ismeretségének köszönhető.

Remélem, a fent bemutatott néhány film példájából világos, hogy a párizsi etnográfiai filmfesztivál filmválogatási elveiben őrzi a *Musée de l’Homme*-nak az *univerzális emberi* bemutatását célul kitűző, harmincas évekből származó hagyományát. Sem a vizuális információ értékében kétkedő tudományos szigor, sem a bizonyos filmtípusokat „egyedül hitelesnek és modernnek” elismerő ízlésterror nem látszik hatni e régimódi kedélyes találkozóra. Ahogy Rouch majd minden évben megfogalmazza a programfüzetben, *még mindig* az a fontos, hogy e világ minden tájáról származó vizuális híradásokból összeálló véletlenszerű objektív kultúrával kapcsolatos dialógust inspiráljon a különböző helyről származó, eltérő nyelvű, bőrszínű és hitű emberek között. Tehát a filmek elkészítése során létrejövő kultúrák közötti találkozás, illetve a film-közönség dialógus lehetőségének megteremtése teszi Rouch szerint élővé és folytathatóvá az etnográfiai film műfajt s ez élteti a párizsi etnográfiai filmszemlét is immár tizennégy esztendeje.

Felhasznált irodalom

Clifford, James 1988 *The predicament of Culture*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London.

Crawford, Peter Ian 1992 A Film as Discourse: the Invention of Anthropological Realities. In: Crawford and Turton /eds./ *Film as Ethnography*. Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 66-82.

Greenhalgh, Paul 1988 *Ephemeral vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939*. Manchester University Press.

MacDougall, David 1992 Complicities of Style. In: Crawford and Turton /eds./ *Film as Ethnography*. Manchester and New York: Manchester University Press. pp. 90-98.

Martinez, Wilton 1992 Who Constructs Anthropological Knowledge? Towards a Theory of Ethnographic Film Spectatorship. In: Crawford and Turton /eds./ *Film as Ethnography*. Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 131-161.

Az MTA PTI Etnoregionális Kutatóközpontja Dokumentum-füzeteinek tartalmi ismertetője

1). Zempléni András – Tari János: Újratemetési szertartások Magyarországon. Egy nemzeti rítus antropológiai sajátosságai: a magyar történet nagy alakjai, hősei és bukott vezetői, mártírjai és közlegényei kerülnek a „Nemzeti Pantheonba”, dízsírhelyekre, tömegsírokba, vagy a hősök és mártírok köztemetőjébe. Miként alakul a rendszerváltás idején a politikai tartalmú újratemetési szertartások rendje, hogyan szentesítődik vagy mosódik el a „nagy” és „kis” halottak, a névtelenek és az ismertek emléke, s miként kerül át a nemzeti önismeret fogalomtárába a 301-es parcella, majd a 298-as és a 300-as, mint valamely egységesítő központi felfogás eszköze, szimbolikus tisztelgés helyetti akció, s milyen történeti előzményei vannak a nemzet halottait a kollektív emlékezet számára megőrző rituális cselekvéseknek – erről szól a dokumentumfüzetben közzétett film-szöveganyag és az ezt kísérő két értelmezés. ISSN 1417-2968, ISBN 963 9098 10 8.

350,- Ft (76 oldal)

2. Heltai Gyöngyi: Etnográfiai filmfesztivál, Párizs 1995: a fesztiválbeszámoló műfajába csomagolt etnofilm-történet a százéves dokumentumfilmzés korai műhelyébe, illetve a francia etnológia forrásvidékére kalauzolja olvasóit. Az elméleti áttekintést, a harmadik világ társadalmainak és a kortárs jelenségek izgalmas mélységeinek feltárására vállalkozó filmes elhivatottság iskoláit, irányzatait ismerhetjük meg, s végül magát a filmpalotát, amely nem a színes-elegáns sztárok nyüzsgésének helyszíne, hanem a társadalmi és etnikai problematikát „kamera-töltőtollal” leíró vagy értelmező gondolkodók szellemi központja. A történeti és elméleti anyagot persze az év (1995) filmjeinek áttekintése kíséri. ISSN 1417-2968, ISBN 963 9098 09 4.

350,- Ft (61 oldal)

Javaslat az Etnoregionális Kutatóközpont Dokumentum-füzeteinek könyvtári szakozásához

1). Zempléni András – Tari János: Újratemetési szertartások Magyarországon: politikai kultúra, politikatörténet, szimbolikus politika, kulturális antropológia, magatartás (politikai, kulturális), politikai eszmék, nemzettudat, földrajzi (Magyarország), politikai rendszer, állampolgári kultúra, patriotizmus, Rákosi-korszak, politikai rendszerváltás (1945-47, 1949-55, 1956, 1957-89, 1990-93).

2. Heltai Gyöngyi: Etnográfiai filmfesztivál, Párizs 1995: kultúraelmélet, politikatörténet,, kulturális antropológia, magatartás (politikai, kulturális), tudománytörténet, etnológia, néprajzi film, nemzeti tudat, földrajzi (Franciaország, harmadik világ).