ANTROPOLÓGIAI DOKUMENTUMFILMEK

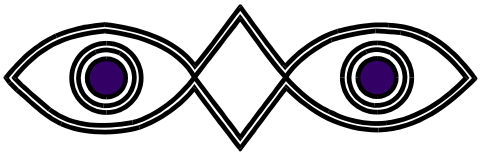
Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény

II.

ANTROPOLÓGIAI DOKUMENTUMFILMEK

Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény II.

Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszék
Miskolc
2001



Szerkesztette: R. Nagy József
© Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszék, 2001
© Hungarian translation, 2001

Tartalomjegyzék

David MacDougall
A megfigyelő filmen túl 4

Emile de Brigard
A néprajzi film története 18

Colin Young
A megfigyelő film 46

John H. Weakland
A játékfilm mint kulturális dokumentum 60

David MacDougall

A megfigyelő filmen túl[1]

Mottó: "Az igazság nem a Szent Grál, amit el lehet nyerni, hanem egy ingajárat, amely szakadatlanul ide-oda pendlizik a megfigyelő és a megfigyelt, a tudomány és a valóság között." (Edgar Morin)

Az utóbbi években a dokumentumfilmesek visszatértek a megfigyelő módszerhez. Ennek eredményeként megújult az érdeklődés a dokumentumfilm iránt, és olyan munkák születtek, amelyek elhatárolják magukat a Grierson- és Vertov-féle tradícióktól[2]. A közönség újból azzal a csodálattal adózott az élet spontán eseményeinek láttán, mint amit a mozgófilm kezdetén érzett, látván a rohanó vonatot befutni a Gare de Ciotatra. Ez az érzés nem csupán valamiféle új káprázat tökéletesítésének szólt, hanem annak az alapvető változásnak, melyet a filmkészítők alanyaik és a közönség kapcsolatában létrehoztak. Mostanában kezdünk rájönni, hogy a néprajzi film legfőbb ereje ennek a kapcsolatnak a társadalomtudományok számára felhasználható gyakorlati jelentőségében rejlik. Úgy tűnik, ez az a pont, amelyen érdemes megvitatni a megfigyelő filmnek, mint a humán kutatások egy eszközének a jelentőségét.

A múltban az antropológusok hozzászoktak ahhoz, hogy elhiggyék kollégáik leírását. Ritkán lehetett többet tudni egy távoli népről, mint arról, aki tanulmányozta őket, és elfogadták az illető elemzését, mert elfogadták azt a tudományos tradíciót is, amely őt létrehozta. Nagyon kevés monográfia nyújtott precíz módszertani információkat vagy alapvető szövegközléseket, amelyeket ma hiteles tényanyagként lehet elfogadni.

A néprajzi film sem volt kevésbé elfogult ebben a tekintetben. Az uralkodó filmkészítési és filmszerkesztési stílus afelé tendált, hogy az események folyamatát kisebb, illusztratív egységekre tördelje. Ráadásul a néprajzi filmezés ötletszerűen folyt. A néprajzi filmet általában nem alkalmazták tervszerűen vagy lelkesedéssel az antropológusok. A *Moana*[3] egy geológus és felfedező munkája volt, a *Grass*[4] al-

Jegyzet

[1] In Hockings, Paul (szerk.): *Principles of Visual Anthropology.* Mouton – Hága – Párizs, 1975, 109-124. p. Fordította: Ország Mária.

[2] Sokan úgy tartják, hogy Vertov volt a megfigyelő film atyja, és amilyen mértékben ő behatolt a létező világba "film szemével", az kétségtelen, hogy nem maradt hatástalan. De Vertov filmjei azt, az abban az időben általános, szintézisre törekvő szovjet felfogást tükrözték, amelynek alapján a filmek idő- és térbeli struktúrájukat inkább a megfigyelő személy érzékelő képességétől, mint a lefilmezett események szerkezetéből nyerték. Vertov filmjei nem maradandók abban az értelemben, amit Bazin Flahertynek tulajdonít.

[3] Flaherty, Robert J.: *Moana, a Romance of the Golden Age*. 1926, Famous-Players-Lasky.

[4] Cooper, Merian C. – Ernest B. Schoedsaack: *Grass.* 1925, Famous-Players-Lasky.

kalmi kalandoroké, akik később elkészítették a *King-Kongot*[5]. Egészen mostanáig a néprajzi filmek valamilyen más törekvés melléktermékeiként születtek: utazók naplóinak, dokumentumfilmesek politikai és idealisztikus vízióinak és olyan antropológusok alkalmi kísérleteinek a melléktermékeiként, akik valamilyen más módszer mellett kötelezték el magukat. A legtöbb esetben ezek a filmek beismerték saját hiányosságaikat. Abban az esetben, amikor ezt nem tették, nem is voltak teljesen meggyőzőek. Gyakran tűnődünk azon, hogy mit lehet elfedni vagy létrehozni a szerkesztéssel, az összeállítással és a narrációval.

Még az olyan jó film is, mint *A vadászok*[6] jelentős kétségeket támaszt. Elhinné-e valaki, hogy Kung így vezetett hosszú vadászatokat, ha ismerné a tényt, hogy a filmet rövid jelenetekből ollózták össze? Robert Gardner *Halott madaraiban*[7] honnan tudhatjuk, hogy a film alanyai valóban azt gondolták, amilyen gondolatokat a film nekik tulajdonít?

Az elmúlt néhány évben a néprajzi filmkészítők keresték ezeknek a problémáknak a megoldását, és a legtöbbjük a saját társadalmunkról készítette filmjeiben lelt rá az új módszerekre. Azzal, hogy egyedi eseményekre, nem pedig elméleti konstrukciókra vagy impressziókra irányították kamerájukat, és azzal, hogy igyekeztek az események természetes hangjait, szerkezetét, időtartamát hitelesen közvetíteni, a filmkészítők azt remélték, hogy elegendő tényanyagot nyújtanak a nézőnek ahhoz, hogy maga végezze el az analízist. Az olyan filmek, mint Marshallnak a *Vita egy házasságról*[8], Sandall *Emu rituálé Ruguriban*[9] és Asch *Az Ünnep*[10] című filmje ilyenfajta kísérletek. Ezek a filmek a filmezés módját tekintve "megfigyelők" azáltal, hogy a nézőt a megfigyelő, az események tanújának szerepére helyezik. Ezek a filmek lényegüket tekintve inkább felfedezők, mint illusztratívak, mivel anyagukat feltárják, mielőtt elméletet alkotnának. ezek a filmek mindazonáltal azokat a tényeket közvetítik, amelyeket a film készítője fontosnak tart.

Azok számára, akik mint én is, abban az időben kezdtünk el néprajzi filmeket készíteni, amikor a *cinéma vérité* és az amerikai *direct cinéma* forradalmasították a dokumentumfilm-készítést, más kultúráknak ilyen módon való filmezése egyáltalán nem tűnt szükségszerűnek. Ennek a módszernek a társadalomtudományok számára jelentkező ígérete olyan kézenfekvő volt, hogy nehéz volt megérteni azokban az években, amikor ez még csak meg nem valósult lehetőségként jelentkezett. Miért haboztunk – miközben csaknem kifutottunk az időből –, hogy lefilmezzük a világ eltűnőben lévő kultúráit? Miért a zsurnaliszták és nem az antropológusok hozták először divatba a filmnek az ilyenfajta felhasználását, és harcoltak a tökéletesítéséért?

[5] Cooper, Merian C. – Ernest B. Schoedsaack: *King Kong*. 1933, RKO.
[6] Marshall, John: *The Hunters*. 1958, Film Study Cencer, Harvard University.
[7] Gardner, Robert: *Dead Birds*. 1963, Film Study Center, Harvard University.
[8] Marshall, John: *An Argument About a marriage*. 1969, Center for Documentary Anthropolgy.
[9] Sandall, Roger: *Emi Ritual at Ruguri*. 1969, Australian Institute fo Aboriginal Studies.
[10] Asch, Timothy: *The Feast*. 1968, Center for Documentary Anthropology.

Ennek ellenére a megfigyelő irányzat a néprajzi filmkészítésben kezdett megerősödni. Az igazi találmánya ennek a filmkészítési részben abban rejlett, hogy megfelelt egy régi óhajnak, hogy megfigyeljük az ember és az állatok viselkedését[11]. Regnault és Baldwin Spencer gyorsan meghaladta Lumiére-ék népszerű érdeklődési körét, és lényegében megfigyelő filmi jegyzeteket készítettek a tradicionális társadalmak technológiáiról és rítusairól. Flaherty munkássága annak ellenére, hogy visszatükrözi saját idealizmusát, a más emberek életének óvatos feltárásában gyökerezett. Olyan különböző filmkészítők eredményeit előlegezte, mint Cooper és Schoedsack az iráni bakhitiari törzsnél készült filmje, Stocker és Tindale ausztráliai, Bateson és Mead Bali-szigeti filmjei. Abból az időből örökölte a néprajzi film a képek széttördelésének technikáját, mely eredetileg a szovjet moziban gyökerezett, s a hangosfilm megjelenésekor kezdte eluralni a dokumentumfilmeket.

Azt lehet mondani, hogy a szinkronhanggal rendelkező néprajzi film fogalma abban a pillanatban született meg, amikor Baldwin Spencer 1901-ben elhatározta, hogy egy Edison-féle viaszhengeres felvevőt és egy Warwick-kamerát visz magával Közép-Ausztráliába. Ezek az eszközök gyakorlatilag már az 1920-as évek végétől rendelkezésre álltak, de a dokumentumfilmek az 1950-es évek végéig mellőzték őket. 1935-ben Arthur Elton és Edgar Anstey bemutatták, hogy mennyivel többet el lehetett volna végezni, ha hangosfilm kamerát is visznek magukkal – mégha ezek nehézkesek voltak is – a londoni Stepney nevű nyomornegyedbe, hogy dokumentálják az ott lakók életét[12]. Ha azt mondjuk, hogy megelőzték korukat, ezt csak sajnálattal vehetjük tudomásul.

Amikor a könnyen hordozható hangosfilm-kamerákat végül 1960 körül kifejlesztették, kevés néprajzi filmes kapott az alkalmon, hogy használja, jóllehet régóta várták ezt az eseményt. A francia Jean Rouch és az egyesült államokbeli John Marshall kivételek voltak. Valóban, Rouch később nagy hatást gyakorolt az európai filmművészetre. Marshall már régóta alkalmazta a hangosfilm egy alkalmilag megoldott változatát, amikor a Kalahári sivatag kung és gwi törzseinél filmezett az 1950-es években. Marshall megfigyelő módszere előrevetítette a Drew Associates-csoport és a Candian Film Board felfedezéseit Észak-Amerikában, habár Marshall korai munkáinak az eredetisége már evidenciává vált, amikor forgalomba hozták őket, jóval *A vadászok* című filmje után, amely a Peabody-Harvard féle Kalahári-expedició melléktermére volt.

A megfigyelő módszert követő filmesek hamarosan külön utakat kerestek. Rouch követőitől eltérően, az angolszász országok filmesei óvakodtak attól, hogy bármilyen interakcióba lépjenek alanyaikkal, kivéve néhány esetben, amikor interjút készítettek velük. Szinte vallásos szenvedéllyel és aszketizmussal ragaszkodtak mód-

[11] Muybridge, Eadweard: *Animal locomotion. An electro-photographic investigation of animal movements.* Philadelphia, 1887, J. B. Lippincott Company.; Marey, Etienne: Emploi des photo graphies partielles pour étudier la locomotion de l homme et des animaux. *Comptes Rendus de l académie des Schiences* 1883, 96., Paris, 1827-1831. p.

[12] Elton, Arthur – Anstey, Edgar: *Housing Problems*. 1935, British Commercial Gas Association.

szerükhöz, mely úgy különbözött a spekulatív európai megközelítésmódoktól, ahogyan a kálvinizmus különbözik a római katolicizmustól.

A modern megfigyelő filmnek ez az önmegtagadó irányzata az, amelyet itt részletesebben meg akarok vizsgálni. Ez a hagyomány az, amiben járatos vagyok, és nyilvánvalóan ez kötődik leginkább a tudományos módszer klasszikus fogalmához. De tisztában vagyok vele, hogy ez az ortodoxia veszélyesen leszűkített modellt fog a jövő néprajzi filmesei elé állítani.

Sokan közülünk, akik a megfigyelő módszert kezdtük alkalmazni a néprajzi filmezésben, azon vettük észre magunkat, hogy nem a Grierson óta ismert dokumentumfilmeket állítottuk magunk elé modellként, hanem a dramatikus fikciós filmet, valamennyi megjelenési formájában Tokiótól Hollywoodig. Ez a paradoxon abból a tényből eredt, hogy a kettő közül a fikciós film állt közelebb a megfigyelő módszerhez. Az ezt megelőző harminc év dokumentumfilmjei a valósággal szembenéző filmes érzékenységét ünnepelték, ezek a filmek ritkán követték az események valódi folyamatát. Habár ez a stílus olyan remekműveket eredményezett, mint Basil Wright *Ceylon éneke*[13], valamint Willard Van Dyke és Ralph Steiner filmje, *A nagyváros*[14], ez mégis egy szintetizáló stílus volt, egy olyan stílus, mely arra használta a képeket, hogy kifejtsen egy gondolatot vagy megörökítsen egy impressziót.

Az ilyen dokumentumfilmeknek minden egyes képsora egy előzetes elképzelés hordozója volt. Gyakran úgy voltak összeillesztve, mint a versek szóképei, aszinkronikus kapcsolatban a zenével vagy a kommentárral. A költészet néha valóban része volt az elképzelésnek, mint *A folyó*[15], az *Éjszakai posta*[16] és a *Coalface*[17] című filmekben.

Ezzel az ikonografikus megközelítéssel szemben a fikciós film sokkal inkább eltérő jellegű volt. Olyan tényanyagot vonultatott fel, amelyből egy történet kerekedett ki. A nézőnek keveset mondtak el. A történetet összefüggő események sorozata alkotta, melyeket megfigyelés útján lehetett követni.

Úgy tűnik, hogy ezt a fajta kapcsolatot a néző és a film alanya között, a valóságban talált anyagon keresztül is ki lehetett alakítani. Közülünk valóban ezt a megközelítési módot alkalmazták Leacockék és Maysle-ék, akik szívesen idézték Tolsztoj kijelentését, hogy a mozi feleslegessé teszi a történetek kitalálását. Néhányunk számára, akik más kultúrákról akartunk filmet készíteni, az olasz neorealista korszak filmjei, melyek a gazdasági és szociális környezetet hangsúlyozták. Azoknak a filmeknek a tükörképei voltak, amelyeket a hagyományőrző népek akkori életéből vett valós eseményekről készültünk megcsinálni.

A fikciós film természetes hangvétele a harmadik személy: a kamera megfigyeli a szereplők viselkedését, nem úgy, mint egy résztvevő, hanem mint egy láthatatlan

[13] Wright, Basil: *Song of Ceylon*. 1934, Ceylon Tea Propaganda Board.
[14] Van Dyke – Willard, Ralph Steiner: *The City*. 1939, American Documentary Films, Inc.
[15] Lorentz, Pare: *The River*. 1937, Farm Security Administration.
[16] Wright, Basil – Harry Watt: *Night. Mail.* 1936, GPO Film Unit.
[17] Cavalcanti, Alberto: *Coalface*. 1936, GPO Film Unit.

jelenlévő, aki sokféle alakot tud ölteni. Hogy megközelítse ezt a fajta hangvételt, a dokumentumfilmesnek meg kell találnia a módját, hogy bizalmasan közöljön valamit egy emberi közösség eseményeiből, anélkül, hogy megzavarná őket. Ez viszonylag könnyű, amikor az esemény a kamerán kívül mások érdeklődését is magára vonja – amit Morin "intenzív társaséletnek"[18] nevez. Nehezebb, amikor csupán néhány ember lép interakcióba egy bizalmas szituációban. Mégis, a dokumentumfilmesek olyan sikeresen közelítették meg ezt a célt, hogy még a legintimebb természetű jeleneteket is fel tudták venni anélkül, hogy láthatóan zavarba hozták volna alanyaikat, vagy azt színlelték volna, hogy alanyaik mellett foglalnak állást. Rendszerint ezt úgy érik el, hogy olyan sok időt töltenek együtt filmjük alanyával, hogy az elveszíti érdeklődését a kamera iránt. Végülis a szereplők tovább élik az életüket, és a megszokott módon cselekszenek. Ez lehet, hogy hihetetlennek tűnik azoknak, akik nem látták, de a filmkészítő számára megszokott jelenség.

A saját munkámban gyakran meglepett, hogy mennyire készek elfogadni az emberek azt, hogy filmezik őket, még olyan társadalmakban is, ahol a kamera várhatóan különösen vészjósló szerkezetnek számít. Természetesen a filmkészítőnek is ez a célja azzal, hogy igyekszik a filmezés jelentőségét kisebbíteni s mind módszereivel, mind a felvonultatott technikai eszközökkel igyekszik szerényen bánni. Mialatt *A pásztorokkal élni*[19] című filmemet forgattam, az ugandai jie törzs tagjai között, egy speciális kapcsolót használtam, amely lehetővé tette, hogy a kamerát állandóan működésben tartsam napi tizenkét vagy még több órán át, heteken keresztül. Úgy éltem, hogy állandóan a keresőn keresztül néztem a világot. Mivel a kamera hangtalanul működött, alanyaim hamar feladták, hogy eldöntsék, mikor filmezek és mikor nem. Amíg érdeklődtek, állandóan filmeztem, s ez kétségtelenül megerősítette az önbizalmukat azzal, hogy az életük minden részletében a filmszalagra került. Amikor ott tartózkodásom végén egy fényképezőgépet vettem elő, mindenki pózolni kezdett világos jeleként annak, hogy megértették a film lényegét.

Állítom, hogy az emberek időnként sokkal természetesebben viselkednek, mialatt filmezik őket, mint egy közönséges megfigyelő jelenlétében. Egy kamera mögött álló ember nyilvánvalóan a dolgát végzi, ami jelen esetben a filmezés. Alanyai ezt megértik és nem háborgatják. A filmes, mivel elfoglalt, félig rejtve marad a masinája mögött, és elégedett, hogy békén hagyják. Látogatóként, mint vendéget vagy mint barátot kellene, hogy vendégül lássák. Azt gondolom, ebben rejlik a megfigyelő módszer minden ereje és gyengéje.

A megfigyelő film ezen különös, magányos megközelítési módja mögött az a vitatható szándék húzódik, hogy lefilmezzük azokat a dolgokat, melyek akkor történtek volna, ha az illető filmes nem lett volna jelen. Az az óhaj, hogy halhatatlanná tegyük magunkat, a szakirodalomban is megfogalmazódik, mely mintegy kombi-

[18] Morin, Edgar: Preface. In Luc de Heusch: The cinema and social scince – a survey of ethnographic and sociological films. 1962/4-6. *Reports and Papers in the Social Sciences*, 16., Paris, UNESCO, 4. p.

[19] MacDougall, David: *To Live With Herds*. 1972, Film Images.

nálja a sebész kesztyűjének steril érintését és – bizonyos esetekben, művészet vagy a tudomány nevében legitimizálva – a voyeur kulcslyukát. Ezt még egy formulává is leegyszerűsítették a antropológia számára:

> "A néprajzi film olyan film, amely megkísérli egy kultúra népének viselkedését egy másik kultúrában élők számára közvetíteni, azáltal, hogy felvételeket készít az emberekről, miközben azok pontosan azt csinálják, amit akkor is tennének, ha a kamera nem lenne ott."[20]

Láthatatlanság és mindentudás. Ettől az óhajtól már nincs messze az a szemlélet, mely egy titkos fegyvernek tekinti a kamerát a tudásért folytatott küzdelemben. Azzal, hogy a filmes háttérben marad, kezdi feledtetni fizikai lehetőségeinek korlátait. Ő és a kamerája észrevétlenül felruházódik azzal a hatalommal, hogy egy esemény *teljességének* tanúja lehet. Ezt valóban el is várjuk tőlük. A mindentudást és a mindenhatóságot.

Ez a módszer néhány emlékezetes filmet eredményezett. És sok filmes számára a gyakorlatban ez a módszer a kétértelműség kényelmes hiányát jelenti. A filmkészítő kialakít egy szerepet magának, amely nem kíván reflexiót alanya részéről, s aztán végzi a munkáját. Alan King *Warrendale*[21] című filmjében és az *Egy házaspárban*[22] a közönség a személyes lelki fájdalom jeleneteinek tanújává vált anélkül, hogy bármi utalás történt volna a filmstáb jelenlétére. Az *At the Winter Sea Ice Camp*-ben[23], a netsilik eszkimó sorozat második részében úgy látszik, hogy az emberek teljesen megfeledkeznek Robert Young kamerájáról. Frederich Wiseman *Essene*[24] című produkcióját nézve, mely egy tanulmány arról, hogyan próbálnak az emberek közösségben élni, egy vallásos rend keretei között, az embernek időnként az a különös érzése támad, mintha isten szeme lenne.

Ha az ilyen filmek jól funkcionálnak, akkor a bennük szereplő emberek az emberi tapasztalatok mérhetetlen gazdagságának a hordozóivá válnak. Életüknek súlya van, s ez alkotja a filmet, mely azt tetten éri, s amelyből egy kiragadott részlet jelentéktelennek tűnik. És mi ülünk, megilletődve saját privilegizált helyzetünktől, amelyből megfigyelhetjük őket. Ez az érzés segít elfogadnunk azt, hogy az alany ügyet sem vet a film készítőjére. Számukra az, hogy észreveszik őt, egy szentségtöréssel érne fel – azzal, hogy megtörik életük horizontja, mely teljes joggal kizárja azt, hogy valaki filmet készít róluk. Ugyanígy néhány tudóst megzavarnak a tradicionális társadalmakról készült olyan leírások, amelyekben az antropológus a kulturális kontaktus megtestesítője.

A közönségnek így a cinkosává válik a filmesnek saját filmjétől való önkéntes távolmaradásában, amit Leacock úgy nevez, hogy "úgy teszünk, mintha nem len-

[20] Goldsmidt, Walter: Ethnographic film. Definition and exegesis. *PIEF Newsletter of the American Anthropological Association*, 1972/3., (2), 1-3. p.
[21] King, Allan: *Warrendale*. 1966, Allan King Associates.
[22] King, Allan: *A Married Couple*. 1969, Allan King Associates.
[23] Balikci, Asen: *At the Winter Se Ice Camp. Part II.* 1968, Educational Development Center.
[24] Wiseman, Frederick: *Essene.* 1972, Zipporah Films.

nénk ott”[25]. Tudományos szempontból a kutatás érdeke is megköveteli, hogy a filmes távol maradjon az eseményektől, mert azzal, hogy magára vonja a figyelmet, értékes időt vesz el a film alanyától. Végül az irodalom és a filmek, amelyeken felnőttünk, formálták elvárásainkat: Aeneas nem tudott Vergiliusról; az ágyban fekvő pár nem vesz tudomást a körülöttük álló, húsz fős stábról. Még a házivetítéseken is összerezzennek az emberek, ha valaki belenéz a kamerába.

A filmkészítők mint a közönség tagjai kezdik életüket, és ennek az örökségnek egy részét magukkal hordozzák. De a filmkészítés aktusa határokat von a megfigyelő és a megfigyelt közé. Például nagyon nehéz a filmesnek önmagát mint a megfigyelt jelenség egy elemét fényképezni – hacsak nem válik “szereplővé” a kamera előtt, mint Jean Rouch és Egar Morin a *Chronique d un été*[26] című filmjükben. Gyakran csak a hangjából és a szereplő válaszaiból érezzük a filmes jelenlétét.

Talán még fontosabb, hogy a filmes minden energiáját arra fordítja, hogy kamerája reagáljon az előtte történő dolgokra. Az, hogy filmjére koncentrál, bizonyos passzivitást kényszerít rá, amiből nehéz kikerülnie. Az eseményekben való aktív részvétel vagy az alanyával való interakció egy teljesen más fizikai állapotot igényelne. Ez talán megmagyarázza, hogy a film gyakran miért sorolható a szemlélődő, elmélkedő művészet termékei közé.

A néprajzi filmesek számára egy újabb korlátozó tényezőt jelent az izolált népeket övező kivételes tisztelet. Ezeknek a kultúráknak a törékenysége, azoknak az alkalmaknak a ritkasága, amikor filmezik őket, a filmest a történelem eszközévé avatja – s ez olyan kötelezettséget jelent, hogy ha ezt valaki elfogadja, vagy még érzi is, szükségszerűen nyomasztólag nehezedik törekvéseire, s ez arra készteti, hogy speciális kutatási módszereket kövessen.

Ezt az emelkedett látásmódot gyakran megerősíti a közönséggel való azonosulás, mely arra készteti a filmest, hogy utánozza – tudatosan vagy másként – a közönség passzivitását. A közönség egy tagjaként készek vagyunk elfogadni azt az illúziót, hogy belépünk egy film világába. De ezt teljes biztonságban tesszük, mivel a saját világunk olyan közel van hozzánk, mint a legközelebbi villanykapcsoló. Megfigyelhetjük a filmen szereplő embereket anélkül, hogy ők látnának bennünket és biztosak lehetünk benne, hogy ezt nem is kérhetik számon rajtunk. Ennek szükségszerű következménye, hogy végülis képtelenek vagyunk a vásznon keresztül elérni őket és részt venni az életükben. A mi helyzetünk ily módon a közelségnek és a teljes kívülállásnak a keveréke. Csak ha megpróbálunk betörni a film világába, akkor fedezzük fel, hogy mennyire megfoghatatlan a filmben a valóság illúziója.

Abban az igyekezetében, hogy az események tanújává avasson bennünket, a megfigyelő film készítője gyakran képekben gondolkodik, s nem gondol arra, hogy ő is jelen legyen az eseménye színhelyén. A filmes ilyen esetben nem több, mint a kö-

[25] Levin, G. Roy: *Documentary explorations.* New York, 1971, Doubleday, 204. p.
[26] Rouch, Jean – Edgar Morin: *Chronique d un été*. 1961, Les Films de la Pléiade.

zönség sem, s a közönség passzivitásába dermedve képtelen hidat verni önmaga és alanya között.

De végülis a néprajzi film tudományos szándékai vívták ki a legszigorúbb bírálatokat. A kamera-szemnek mint egy leíró eszköznek a különleges precizitása szükségszerűen befolyásolta a felhasználásával kapcsolatos elképzeléseket, amelyhez még hozzájárult az is, hogy éveken keresztül az antropológusok a filmet elsődleges adatgyűjtő eszköznek tekintették. És mivel a film túlnyomóan a specifikussal, nem pedig az absztrakttal van kapcsolatban, gyakran úgy képzelték, hogy nem is képes komolyabb intellektuális artikulációra.

Természetesen elegendő néprajzi film van, melyek megközelítésmódja annyira kiforratlan és bizonytalan, hogy magyarázatul, ha nem igazolásul szolgálnak az ilyenfajta következtetésekhez. Azok a filmek, amelyek az elemzésnek alaposabb vagy nehezebb formáit kockáztatják meg, gyakran meghiúsult kísérletek maradnak. Míg másoknak azért nincs hitelük, mert olyan formában járulnak hozzá a tudományos vizsgálatokhoz, melyet az antropológia hagyományos terminusaival semmilyen kategóriába nem lehet besorolni. Ezek az esetek alátámasztják azt az általános benyomást, hogy a filmnek mint önálló és eredeti eszköznek a felhasználása az antropológiában csak ürügy az önkielégítésre. De ami több ennél, minden egyes elrontott kísérletet úgy tekinthetünk, mint a néprajzi tapasztalatok gyarapításának elvetett lehetőségét.

Az adatgyűjtéshez, mint tudományos célkitűzéshez természetesen nem feltétlenül szükséges filmet használni, hanem sokkal inkább azért, hogy olyan filmgyűjteményeket létesítsünk, amelyeken a későbbiekben nagyszámú tanulmány alapulhat.

Valóban, Sorenson azt javasolja[27], hogy csupán ilyen széleskörű tudományos célzattal alapítsunk filmgyűjteményeket.

Azonban nagyon sok olyan néprajzi írás van, amely olyan információknak a gyűjteménye, vagy katalógusa, melyek gondolatilag vagy elemzésüket tekintve fogyatékosak. Ez a probléma nem áll messze Evans-Pritchardnak Malinowskival szemben alkalmazott kritikájától:

> "Az anyag nem több, mint az események deskriptív szintézise. Nem integrálja elmélettés anyagát, […] Nem érzékeljük a dolgok valóságos összefüggéseit, ugyanis egy kulturális közegben minden térbeli és időbeli kapcsolatban áll minden egyébbel, és bárhonnan indulunk el, az egész területet átfoghatjuk."[28]

Ezzel a kritikával nagyon sok néprajzi filmet lehetne illetni. Ha érvényes ez a kritika, ha a néprajzi film nem lesz több, mint az antropológiai jegyzet-készítés egy formája, akkor ezek a kísérletek továbbra is az ismeretek közvetítőjévé teszik a filmet. Kétségtelen, hogy lesznek még elrontott kísérletek. De valószínűnek látszik,

[27] Sorenson, E. Richard: A research film program in the study of changing man. *Currents Anthropology*, 1967/8., 443 -469. p.

[28] Evans-Pritchard, E. E.: *Social Anthropology and other essays.* Glnecoe, 1962, Free Press, 95. p.

hogy az antropológia nagy filmjei – ahogyan az antropológia különbözik az etnográfiától – még nem készültek el.

Mivel az adatok továbbélése csak gondolati összefüggéseikben képzelhető el, különös, hogy épp ez tesz türelmetlenné a legtöbb társadalomtudóst a filmmel, mint az antropológia egy eszközével szemben. A futó benyomás, amit az eredeti terephelyzetben kapunk, olyan közvetlen és érzékletes lehet, hogy tantaluszi kínokat okoz azoknak, akik többet szeretnének látni, és felbőszíti azokat, akiknek az elméleti érdeklődését nem elégíti ki. Így egy ökológus könnyen elutasíthatja a filmet, mint egy olyan felszínes eszközt, amelyben a társadalmi viszonylatok tanulmányozása átveszi az elsőbbséget az ökológiától.

A filmek szegényes enciklopédiáknak bizonyulnak azáltal, hogy véges perspektívából láttatott, specifikus és körülhatárolt eseményekre helyezik a hangsúlyt. Meglepő, hogy gyakran a filmnek ebben a képességében rejlő feltételezett ereje vezet a bukáshoz. Első pillantásra úgy tűnik, hogy a film pótolja az emberi érzékelés hiányosságait és az emberi interpretáció tárgyszerű ellenőrzésére ad lehetőséget. A fénykép precizitása a kamera azon erejébe vetett kritikátlan hithez vezet, hogy az nem is az események képét, de magukat az eseményeket képes hatalmába keríteni – ahogyan Ruskin mondta egyszer néhány Velencéről készült fényképről: "…mintha egy mágus leredukálta volna a valóságot, hogy egy elvarázsolt vidékre vigye"[29]. Olyan meggyőződéses ez, a fénykép mágikus erejébe vetett hit, hogy még azok a tudósok is elfogadják, akik egyéb kutatásaikban jóval óvatosabb következtetésekre ragadtatják magukat. Ezért aztán annál mélyebb a csalódásuk.

A kamera mágikus megtévesztő hatása párhuzamba vonható a megfigyelés mindenhatóságának megtévesztő hatásával. Ez feltehetően abból ered, hogy úgy nézzük a filmeket, hogy abból, amit látunk, vissza akarunk következtetni arra, amit lefényképeztek. A film képei hatást gyakorolnak ránk teljességükkel, részben azért, mert pontosan visszaadják a részleteket, de még inkább azért, mert a valóságnak egy folyamatát állítják elénk, mely a film keretein túl nyúlik, s amely épp ezért – paradox módon – úgy tűnik, hogy nincs kirekesztve a filmből. Néhány kép egy világot tud megteremteni. Nem gondolunk azokra a képekre, amelyek benne lehetnének a filmben, de nincsenek benne. A legtöbb esetben nem gondolkodunk azon, hogy milyenek lehetnének ezek a képek.

Elképzelhető, hogy a teljesség érzése, amit a film kelt, a lefotografált kép gazdagságából és kétértelműségéből ered. A képek kezdenek azoknak a tárgyaknak a jeleivé válni, amelyeket képviselnek; de a szavaktól, vagy még inkább a piktográfoktól eltérően a képek az általuk ábrázolt tárgyak fizikai azonosítására is alkalmasak, mivel azok fotokémiai úton előállított lenyomatai. A kép ily módon folyamatosan felidézi a konkrét világ jelenlétét egy jelentéssel bíró kommunikációs rendszer keretein belül.

[29] Ruskin, John: *Praeterita. Outlines o scenes and thought prhaps worthy of memory, in my past life.* 1886-1887, új kiadás: London, 1949, R. Hart Davis, 3341. p.

Az mondhatná valaki, hogy a kamera keresője épp ellentétes funkciót tölt be, mint a puska irányzéka, amit a katona ellenfelére irányít. Az utóbbi a megsemmisítésre szánt képet keretezi; míg az előzőt megőrzésére szánják. Ily módon kerül megsemmisítésre az a sok-sok kép, amelyeket az időnek és a térnek azon a konkrét pontján el lehetett volna készíteni. A kép bizonyító anyaggá válik, mint egy cserépdarab. De azzal, hogy minden más lehetséges képet tagad, a gondolatok tükrözőjévé is válik. A képnek ez a kettős természete az, ami mágikussá teszi, s amivel oly könnyen elkápráztat bennünket.

A megfigyelő film a szelekción alapul. A filmes csupán azt veszi filmre, ami természetesen és spontánul megjeleni a kamerája előtt. Az emberi megnyilvánulások gazdagsága, s az emberek hajlama arra, hogy saját ügyeikről beszéljenek a múltról és a jelenről, ez az, ami vonzóvá teszi ezt a kutatási módszert.

De ez a módszer az, ami eléggé idegen az antropológia és – ugyanazon okból – a legtöbb tudományszak szokásos gyakorlatától. (Kivétel a történelem és a csillagászat – egyik időbeli, másik térbeli korlátai miatt kénytelen azonos módon funkcionálni.) A legtöbb antropológiai terepmunka a megfigyelésen túl az információkeresésnek egyéb, aktív módjait is magában foglalja. A kísérleti tudományok esetében a megismerés elsősorban olyan eseményektől származik, amelyeket a tudós maga állít elő. Így a megfigyelő filmet készítő szakember elvágja azokat a csatornákat, amelyek a társadalomkutatást normálisan jellemzik. Így az, ahogyan ő látja a világot (vagy ahogyan közönsége látja), egy nem provokatív módszernek a függvénye, melyben alanyai megmutatják életüket abban a pillanatban, amikor filmezik őket. A filmes nem pillanthat be olyan dolgokba, amit alanyai ismernek, de magától értetődőnek tartanak, így bármi rejtve marad a kultúrájukban, amit az események nem hoznak felszínre.

Ugyanez a módszertani aszketizmus készteti arra a filmest, hogy kirekessze magát alanya világából, s így alanya is kívülreked a film világán. Mindennek morális és gyakorlati jelentősége is van. Azzal, hogy nem kérdez semmit alanyától, azon túl, hogy engedélyt kér a filmezésre, a filmkészítő egy megváltoztathatatlanul zárkózott pozíciót választ. Nincs szüksége további magyarázatokra, nincs szüksége arra, hogy megbeszélje alanyával azokat a gondolatait, melyek alapján munkáját szervezi. Valóban, megvan az oka rá, hogy így cselekedjen, mert attól fél, hogy befolyásolhatja adatközlői viselkedését. Elszigeteltségében azonban nem igazán őszintén kéri meg őket, hogy filmezhessen.

Azzal, hogy nem engedi alanyait filmjébe belépni, a filmkészítő megtagadja azt is, hogy belépjenek a személyiségébe, mivel világos, hogy ez a legfontosabb tevékenysége, amikor közöttük van. Azzal, hogy letagadja saját emberségének egy részét, tagadja az övékét is. Ha nem személyes viselkedésével, akkor munkamódszerével elkerülhetetlenül újra megerősíti az antropológia koloniális gyökereit. Valaha az európaiak meghatározták, hogy mit érdemes tudni a "primitív" népekről, és cserébe mit kell nekik megtanítani. Ennek az attitűdnek az árnyéka rávetül a megfigyelő filmre, egy elkülönítő, soviniszta jelleget kölcsönözve neki. A tudomány és az

elbeszélő művészet tradíciói összefognak ebben az esetben, hogy dehumanizálják az ember tanulmányozását. A megfigyelő módszer olyan forma, amelyben a megfigyelő és a megfigyelt különálló világban élnek, és a film, amit ez a módszer produkál – monológ.

Ami végülis kiábrándító a "mintha a kamera nem lenne ott" ideáljában nem az, hogy a megfigyelés maga lényegtelen, hanem az, hogy ennek a módszernek az irányítása sokkal kevésbé érdekes, mint az épp aktuális szituáció feltárása. A kamera *jelen* van, és egy kultúrának a képviselője tartja a kezében, amint szembetalálja magát egy másik kultúrával. Azon túl, hogy ez szokatlan dolog, az elszigeteltség és a láthatatlanság keresése különösen oda nem illő törekvés. Egyetlen néprajzi film sem pusztán egy másik társadalomról készült feljegyzés: minden esetben a filmes és az illető társadalom találkozásának megörökítése is. Ha a néprajzi filmek le akarják rombolni jelenlegi idealizmusukban rejlő korlátaikat, kénytelenek lesznek figyelembe venni ezt a találkozást. Ezidáig azonban ritkán vették tudomásul, hogy itt találkozásról van szó.

A megfigyelő film legfőbb vívmánya, hogy újból megtanította a kamerát látni. De kudarcai pontosan a megfigyelés attitűdjében rejlenek, mely elzárkózást és az elemzésre való képtelenséget vált ki a filmesekből, akik közül néhányan az egyetemes igazság ügynökeinek érzik magukat, míg mások alattomban vagy indirekt módon, anyaguk hátteréből kommentálják az eseményeket. Mindkét esetben a megfigyelő és a megfigyelt kapcsolatát egyfajta dermedtség jellemzi.

A megfigyelő filmen túl van a *résztvevő film* lehetősége, mely a film "eseményeinek" tanúja és ugyanakkor erőfeszítéseket tesz azért, amit a legtöbb film igyekszik elleplezni. A résztvevő film esetében a filmkészítő tudomásul veszi, hogy belép alanya világába, sőt arra kéri őt, hogy direkt módon nyomja rá a filmre saját kultúrája bélyegét. Ez nem jelenti azt, hogy a filmkészítőnek fel kellene adnia céljait vagy azt a nézőpontot, amelyet mind kívülálló hoz egy másik kultúrába. Azzal, hogy felfedi a szerepét, a filmes növeli anyagának bizonyító erejét. Azzal, hogy aktívan belép alanya világába, nagyobb információ-tömeget tud kicsalni belőle. Azzal, hogy a filmes megengedi alanyának, hogy beleszóljon a filmbe, lehetőséget teremt a korrekciókra, a kiegészítésekre és adatközlői válaszai megvilágíthatják a felvett anyag egyes részleteit. Ily módon a film tükrözni tudja, ahogyan alanya felfogja a világot.

Ez a módszer Flahertytől ered. Nanook aktívan részt vett a róla készült film[30] megalkotásában, állandóan új vadászjeleneteket talált ki a film számára[31]. A *Moana* forgatása közben Flaherty minden este levetítette gyorskópiáit, adatközlői javaslataira bízva magát. Ezidáig, Jean Rouch kivételével nem sok mai filmes képes vagy hajlandó ilyen jellegű bepillantást engedni munkájába.

[30] Flaherty, Robert J.: *Nanook of the North*. 1922, Revillon Freres.

[31] Flaherty, Robert J.: Robert Flaherty talking. In Manwell, R. (szerk.): *The cinema 1950*. Harmondsworth, 1950, Penguin, 15. p.

Mivel az egyik kultúra elemei nem írhatók le a másik terminusaival, a néprajzi filmesnek meg kell találni a módját, hogy a nézőt alanya szociális tapasztalataiba bevezesse. Ez részben már elemzés, részben az, amit Redfield "a társadalomtudomány művészetének" nevez. De ez a folyamat egyben együttműködést is igényel: a filmesnek egyesítenie kell filmalanya érzékenységét és szaktudását a saját magáéval. S ez megköveteli, hogy minden különbözőségük ellenére a sürgősség közös érzése hassa át őket.

Rouch és Morin filmje a *Choronique d un été* fiatal párizsiak különböző csoportjairól szól, bemutatja az életüket miközben azok is érdeklődnek a film iránt. Annak ellenére, hogy az operatőrök ismeretlenek[32] (ami sajnálatos), semmiféle engedményt nem tettek a közönségnek az irányban, hogy figyelmen kívül hagyják a film készítőinek szerepét. Ellenkezőleg, a filmkészítés folyamata kapcsolta össze őket szereplőikkel.

A *Chronique d un été* egy kitűnő kísérlet, amivel kapcsolatban nem várná el senki, hogy módszerét a tradicionális társadalmakra átültessük. Mégis, figyelemre méltó, hogy ennek a rendkívüli filmnek néhány ötlete, milyen mélyen behatárolt a néprajzi filmesek gondolkodásába a film elkészítését követő évtizedben. A kísérlet túlságosan távolinak bizonyult az oktatás igényei és a megőrzés sürgetései által megszabott gyakorlattól, vagyis attól, hogy a "veszélyeztetett" kultúrák egészéről készítsünk átfogó, mindenre kiterjedő feljegyzését.

Természetesen nagy értéke az ilyen feljegyzéseknek, hogy nyitva állnak a kérdések előtt. De valószínű, hogy általánosságoktól eltekintve képtelenek lesznek megválaszolni a jövő antropológusainak kérdéseit. Egy társadalmi jelenség kimerítő elemzése rendszerint megkívánja, hogy az összegyűjtött adatok a jelenséget teljes mélységében bemutassák. Rouch munkáiból nyilvánvaló, hogy az antropológia nem kidolgozott szempontrendszeren alapuló, széleskörű mentési munkálatait kockázatosabb vállalkozásnak tartja abból a szempontból, hogy ezekből a jövőben megértsék a letűnt társadalmakat – és így az embert –, mint az olyan tanulmányokat, amelyekben a felfedező szenvedélyesen és intellektuálisan lekötelezett. Ha jól odafigyelünk, azt mondják el nekünk a filmjei, hogy a rész sokkal pontosabban képviselheti az egészet, mint egy teljes áttekintés, amely az egésznek csak a felületét, külső megjelenési formáit képes megragadni. E ellentmond Lévi-Strauss véleményének[33], miszerint az antropológia olyan, mint a csillagászat: távolról nézi az emberi társadalmakat, s csak a leglényegesebb csillagképeket képes érzékelni.

Rouch megközelítésében az antropológiának belülről kell a jelenségek mélyére ásnia ahelyett, hogy kívülről megfigyelné őket, ami túlságosan könnyen adja a megértés illuzórikus érzését. Ez a lefelé való ásás szükségszerűen megzavarja azokat, az egymást követő rétegeket, amelyeken a kutatónak keresztül kell jutnia, ha el akarja érni a célját. De van egy lényeges különbség e között az "ember-régészet" és a

[32] Moger Morillere, Raoul Contard, Jean-Jacques Tarbes és Michel Brault.
[33] Lévi-Strauss, Claude: *Interview with Edwin Newman, or Speaking Freely*. 1972, ORTF-NET.

valódi régészet között: a kultúra mindenütt jelen van, és az emberi lények minden tettében megnyilvánul, akár megszokott, akár rendkívüli behatásra reagálnak. Egy társadalom értékrendje éppannyira bennerejlik álmaiban, mint a valóságban, amit felépít. Gyakran csak új módszerek bevezetésével képes a kutató lehámozni egy kultúra rétegeit és feltárni az alapokat.

Abban a filmben, amit James Blue-val a kenyai boranok között készítettünk[34], néhány információt pontosan ilyen folyamat eredményeként nyertünk.

Ha szereplőink nem vettek volna részt a filmezés folyamatában, helyzetük bizonyos vonatkozásai lehet, hogy rejtve maradtak volna. Egyszer, egy férfitársaságban, a szokásos teázás közben megkértünk egy férfit, név szerint Guyo Alit, hogy képviselje a kormány álláspontját a születéskorlátozásról. Az eredmény egy robbanás volt Iya Duba, a jelenlévők között az egyik legkonzervatívabb, idős ember részéről, aki nem értett egyet ezzel az állásponttal. Érvelését azzal a nézettel kezdte, hogy logikus, hogy egy pásztortársadalomban sok gyermek legyen, a marhák és a marhapásztorkodás szenvedélyes védelmével folytatta, amit valószínűleg nem adott volna ki magából ilyen erős provokáció nélkül. Ez volt a legegyértelműbb kifejeződése a boran gazdasági értékrendnek, amivel ott tartózkodásunk alatt találkoztunk.

Az, hogy az alkotó szerepel a filmen, egyfajta pózzá is válhat – az, hogy egy röpke pillantásával felismerjük a stáb tagjait, az őszinteség érzését keltheti, de valójában nem mond semmit. Ha egy film értelmet akar adni annak, hogy lerombolja a régi, narratív konvenciókat, akkor ennek a röpke jelenlétnek eredeti beszélgetéssé kell fejlődnie.

Néha a dialógusnak csak az egyik felét halljuk. A legrégibb példák azokhoz, a magányos emberekről készült, töprengő tanúságtételekhez vezethetők vissza, melyeknek talán a *Paul Tomkowicy, a villamosváltó kezelő*[35] című film az archetípusa és Jorge Preloran *Imaginero*[36] című filmje a legmeggyőzőbb dokumentuma. Néha ez előadássá kerekedik: a szereplőnek a kamera által kiváltott beszédkényszere által, mint Shirley Clarke *Jason portréja*[37] vagy Tanya Ballantyne *Azok a dolgok, amiken nem tudok változtatni*[38] című filmjében. Ez utóbbiban a munkanélküli apa nem tud ellenállni annak, hogy ellenőrizze a róla készült, a világ szeme elé kerülő képet. Ezzel igazolja Rouch szállóigévé vált kijelentését, miszerint bármit igyekszik is tenni, csak méginkább önmagát adja.

Néha a szerepjáték jelenti a szükséges ösztönzést. Rouch *Jaguárjában*[39] fiatal főszereplői elfogadják a meghívást, hogy vegyenek részt egy kalandban, amelyre

[34] MacDougall, David: *Kenya Boran*. 1973, American Universities Field Staff.

[35] Kroitor, Roman: *Pasul Tomkowicy. Street-Railway Switch Man*. 1953, National Film Board of Canada.

[36] Preloran, Jorge: *Imaginero*. 1970, Image Resources.

[37] Clarke, Shirley: *Portrait of Jason.* 1967, Produced in association with Film Maers Distribution Center.

[38] Ballantyne, Tanya: *The Things I Cannot Change.* 1967, National Film Board of Canada.

[39] Rouch, Jean: *Jaguar*. 1958-1967, Les Films de la Bléiade.

már régóta mohón vágynak. A történetet ürügyül használják fel ara, hogy kibontsák saját karakterüket, éppúgy, ahogy Marcelline a *Chronique d un été*-ben arra használj fel filmszerepét, hogy beszéljen a koncentrációs táborból való fájdalmas visszatéréséről.

Ez a részvétel egy formája, de nem az egyetlen, amelyben a film manipulálja szereplőjét. Továbblépést jelentenek azok a filmek, amelyekben a részvétel eredeti értelmében szerepel, és amelyek közös célokat tesznek magukévá. Ez a lehetőség azonban még mindig kiaknázatlan: a filmes alanya rendelkezésére áll, és megtervezi a filmet.

Egy működő kapcsolat ígéretét a filmes és az antropológia között egyelőre még a bátortalanság bénítja meg mindkét részről. Ennek megvalósulása az elfogadható formák kiterjesztését követelné meg mind a film, mind az antropológia részéről. Az antropológiának a megismerésnek olyan, új formáit kellene befogadnia, amelyek helyettesítik az írott szó műfajait: a filmnek pedig olyan kifejezési formákat kellene találnia, melyek tükrözik az antropológia gondolkodásmódját. Inkább a filmek, mint a spekulatív elméletek fogják bebizonyítani, hogy valóban léteznek-e ilyen lehetőségek. A néprajzi filmeseknek azzal kell kezdeniük, hogy elhagyják előítéleteiket arról, hogy mi a a jó film. Mindez elegendő ahhoz, hogy kijelentsük: a filmnek nem esztétikus vagy tudományos teljesítménynek kell lennie, hanem a kutatás részévé kell válnia.

Emile de Brigard

A néprajzi film története[40,41]

Néprajzi filmeket azóta készítenek, amióta a 19. századi ipari társadalom technikai vívmányai lehetővé tették a más társadalmakkal való összetalálkozás vizuális feljegyzését. A néprajzi film a kezdetektől magán viselte annak az elvárásnak a terhét, hogy felfedjen valamit a primitív kultúrákból – és végső soron minden kultúrából –, amit másképp nem lehet megragadni. Ennek az igénynek a kielégítése az, ami bennünket itt érdekel. A néprajzi filmet rendszerint úgy határozzák meg, mint amely felfedi a kulturális minták képződését. Ebből a meghatározásból az következik, hogy minden film néprajzi, tartalma, a formája, vagy mindkettő alapján. Mégis vannak filmek, amelyek többet felfednek egy kultúrából, mint mások.

Mióta a mozgóképet, nem sokkal a századforduló előtt, Európában és Amerikában egyidejűleg felfedezték, így vagy úgy, a világ csaknem minden népéről készült film, néhány csoportot többször, behatóan és ragyogóan lefilmeztek.[42] A néprajzi filmek és a róluk készült irodalom vizsgálatából az derül ki, hogy a filmkészítőket a számukra elérhető technikai lehetőségek, az antropológia és a filmművészet elméleti megfontolásai, valamint filmjük felhasználásának aktuális céljai irányították – és korlátozták. A technikai fejlődés, az elméleti előrehaladás, és a filmek sokrétű felhasználási lehetőségei ellentétbe kerültek a társadalomtudósok részéről, hosszú ideje megnyilvánuló idegenkedéssel attól, hogy a filmet komolyan vegyék. A túlnyomóan

Jegyzet

[40] In Hockings, Paul (szerk.): *Principles of Visual Anthropology.* Mouton – Hága – Párizs, 1975, 13-43. p. Fordította: Ország Mária.

[41] Köszönetemet kell kifejeznem Peter Gathercolenak és James Woodburn-nek a Haddonról kapott információkért. Sokan mások is számtalan módon nyújtottak bőkezű segítséget. Nem említettem a szövegben Charles Weaver-nek és munkatársainak a nevét az American Museum of Natural History-ból, Jacques Ledoux és munkatársai nevét a Cinemathéque Royale de Belgique-ből; Ernes Lindgrennek és munkatársainak a nevét a British Film Institute-től; és Tahar Sheriaa-ét, aki a Journées Internationales Cinématographiques de Chartage ügyvezető igazgatója. Jelen tanulmány nagyon sokat köszönhet az Erik Barnouw-val, Jean Rouch-sal és Richard Sorenson-nal folytatott beszélgetéseknek, ők voltak azok, akik felhívták a figyelmemet néhány pontatlanságra. Sokat köszönhetek Paul Hockingsnak és Timothy Thorensen-nek, a Vizuális Antropológia, ill. az Antropológia története című szekciók elnökeinek alapos szerkesztői munkájukért. Egyedül én vagyok a felelős az itt közzétett nézetekért, valamint a tárgyi tévedésekért és hiányosságokért is. Különösen hálás vagyok a Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research-nak, a Modern Művészetek Múzeumának, a Smithsonian Intézetnek és a Columbia Egyetem Choreometrics Project-jének a támogatásért, valamint ezen testületek igazgatóinak a bátorításért. Ez a munka egy megjelenés előtt álló, illusztrált kötetnek a része, mely kötet *Anthropological cinema* címmel a New York-i Modern Művészetek Múzeumának kiadásában fog megjelenni.

[42] Az International Comittee on Etnographic Film komplett katalógusokat készít Afrika, Latin-Amerika, a Csendes-Óceán térsége, Ázsia és a Közel-Kelet néprajzi filmjeiről.

verbalizmus felé eltolódott antropológiát kevés eredménnyel provokálták a néprajzi film újítói az első világháború előtt. A két világháború közti időszakban komoly, habár elszigetelt eredményeket tudott felmutatni az antropológia az elmélet és az alkalmazás terén, a tudományos körökön kívül pedig közönséget szerzett a társadalmi témájú filmeknek. A néprajzi film viszont csak az 1950-es években vált elismert szakemberekkel és komoly kritikával rendelkező, intézményesített tudományos közeggé. 1973-ban, az *International Comittee on Etnographia and Sociological Film* megalakulásának 25. évfordulóján a tagok felismerték, hogy a tudományág az újraértékelés és a soha nem látott fejlődés korszakát éli.

Nem véletlen, hogy a film tekintélyének tudományos körökben, az utóbbi években történt megnövekedése egybeesett a nézőközönségnek az antropológia iránti érdeklődésével. Ennek oka a háború után bekövetkezett kommunikációs forradalomban keresendő. Manapság a fiatalok 16 mm-es hangosfilm kamerával a kezükben, a televízió hatása alatt és a kompjuterizált videófelvételek lehetséges készletével a birtokukban nőnek fel. Ez a technológiai forradalom tette lehetővé, hogy a néprajzi film a részletek és az egyéni látásmód laza halmazától a szisztematikus és mély elemzésekig fejlődjön, de ezzel együtt sok tradicionális téma is eltűnt ezekből a filmekből. De a helyzet iróniája csak látszólagos. Habár "a feltűnőt, a hagyományost és a bizarrt" megjeleníteni szándékozó törekvések még mindig jelen vannak, mind a tudományos, mind a kommersz filmek esetében egyre inkább érvényesül az a tendencia, mely igyekszik a lehető legösszefüggőbben megjeleníteni az emberi viselkedés kevésbé látványos, de szignifikáns jegyeit. Manapság saját magunkra irányítjuk kameránkat, hogy bepillantást nyerjünk saját társadalmunkba, s így helyreáll az egyensúly, amelynek hiánya a néprajzi film "bennszülött" témáit nagyon sértőnek minősítette.

A néprajzi film a kolonializmus egyik következményeként indult el útján és a politikai változások idején a nacionalista forradalmak, demokratikus reformok, függetlenségi mozgalmak is a zászlajukra tűzték. A néprajzi film problémái nagyon hasonlítanak a volt gyarmatok új filmművészetének problémáira: nagy, gyakran ideológiai színezetű fontosságot élveznek, ugyanakkor az intézményesített filmiparral szemben leküzdhetetlen technikai és pénzügyi hátrányoktól szenvednek. Mint a fejlődő országok filmjei, a néprajzi film is harcol azért, hogy legyőzze a hollywoodi konvenciókat, de kevés eredménnyel. De néhány néprajzi filmes alapvető befolyást gyakorolt a filmművészetre, s ily módon formálta azokat az alapvető eszközöket, amelyeken keresztül a nézők generációi láthatták az életet a mozivásznon. Sőt, arra is vannak példák, hogy néhány film a kulturális megújítást tűzte ki céljául. A néprajzi film legizgalmasabb lehetősége, hogy képessé tesz sok olyan embert – köztük olyanokat, akik szakmájuknál fogva az emberek ügyeivel foglalkoznak-, akik másképp képtelenek lennének erre, hogy új, gazdagabb formában lássák az emberi viselkedésminták sorát. A néprajzi film alapvető funkcióját mégis, máig ható érvé-

nyességgel legelső művelője állapította meg. A film "örökre megőrzi az összes emberi viselkedésformát arra a célra, hogy tanulmányozhassuk"[43].

Az első, aki néprajzi filmeket készített, Félix-Louis Regnault, egy orvos volt, aki patológiás anatómiára specializálódott, s aki 1888 körül kezdte az antropológia iránt érdeklődni, abban az évben, amikor Jules-Etienne Marey, a "kronográfia" feltalálója bemutatta új, celluloid filmtekercset alkalmazó fényképezőgépet a Francia Tudományos Akadémián. 1895 tavaszán Regnault, Marey munkatársának, Charles Comte-nak a segítségével lefilmezett egy korongozó wolof nőt az *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale*-on. A film a wolof fazékkészítésről szólt, amely egy lapos, hosszú alapot használ, melyet a fazék készítője egyik kezével forgat, míg a másikkal az agyagot formálja. Regnault azt állította, hogy ő volt az első, aki ezt a módszert feljegyezte, amely mint elmondta, illusztrálja a korong nélküli fazekasságtól az ókori Egyiptomban, Indiában és Görögországban használt primitív kézi koronghoz való átmenetet. Regnault fel is jegyezte tapasztalatait, s jónéhány, a filmből vett vonalas rajz kíséretében megjelentette 1895 decemberében, ugyanabban a hónapban, amikor a Lumiére-testvérek először rendeztek nyilvános vetítéseket a "cinematographe" filmekből, s ezzel a sikeres üzleti vállalkozásukkal elindították a filmipart[44].

Regnault ezt követő filmjeit a különböző kultúrákban a mozgások tanulmányozásának szentelte: wolof, fulani és diola törzsbeli emberek között tanulmányozta a fára mászást, a guggolást, a járást[45]. Lándzsát tört a mozgókép szisztematikus használata mellett az antropológiában és javasolta egy antropológiai filmarchívum megalapítását[46]. Élete vége felé úgy tűnik, Regnault érezte, hogy sürgetései hatástalanok maradtak. Valójában az angolszászok és a németek hamarosan megelőzték a franciákat a néprajzi filmezésben. Mégis, a pszichológiai filmezés terén Marey honfitársai továbbra is kitűntek[47].

Az egyik esemény, amely a 19. századi spekulatív antropológiából egy olyan tudományba való átmenetet jelzett, amely bizonyító anyagainak színvonala alapján a természettudományokhoz hasonlítható, a Cambridge Antropological Expedition

[43] Regnault, Félix-Louis: Le role du cináma en ethnographie. *La Nature* 1931, 59., 304-306. p.

[44] Lejard, J. – Regnault, Félix-Louis: Proterie crue et origine du tour. *Bulletin de la Société d' Antropologie de Paris,* 1895/6., 734-739. p.; Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial des origines a nos jours*. Paris, 1966, Flammarion, 11. p.

[45] Regnault, Félix-Louis: Les attitudes du repos dans les races humaines. *Revue Encyclopédique* 1896, 9-12. p.; Regnault, Félix-Louis: La locomotion chez l'homme. Cahiers de Recherche de l'Académie. *Archives de Physiologie, de Pathologie ét de Génétique* 1896, 8., 381. p.; Regnault, Félix-Louis: Le grimper. *Revue Encyclopedique* 1897, 904-905. p.

[46] Regnault, Félix-Louis: Les musées des films. *Biologica* 2 1912, 16., Supplement 20.; Regnault, Félix-Louis: Films et musées d' ethnographie. *Comptes Rendus de Association Francaise pour L'Avancement des Sciences* 1923/11., 880-881. p.; Regnault, Félix-Louis: L' historie du cinéma, son role en anthropologie. *Bulletins et Mémories de la Société d'Antropologie de Paris* 1923/7-8., 61-65. p.

[47] Michaelis, Anthony R.: *Research films in biology, antropology, psychology and medicine.* New York, 1955, Academic Press, 87. p.

volt, amely Alfred Cort Haddon, volt zoológus vezetett a Torres-hegyszorosba 1898-ban. Az expedíció egy szisztematikus néprajzi leletmentésre alakult csoportmunka volt, amely a Torres-hegyszorosbeli életmód minden vonatkozására kiterjedt, beleértve a fizikai antropológiát, a pszichológiát, az anyagi kultúrát, a társadalom-szervezetet és a vallást. Egy egész sor lejegyző módszert alkalmaztak, köztük néhány egészen újat is, mint például W. H. R. River genealógiai módszerét, amely azóta általános gyakorlattá vált, valamint felhasználták a fényképet, a viaszhengerekre történő hangrögzítést és a mozgóképet. Haddon néprajzi filmjei, amelyekhez Lumiére-kamerát használtak, a legelső, ismert, terepen készült filmek voltak. Ami megmaradt belőlük (néhány perces időtartam), az három táncoló férfit és egy tűzgyújtási kísérletet mutat.

Haddon arra biztatta kollegáit, hogy szereljék fel magukat fényképészeti eszközökkel a terepmunka idejére. 1901-ben egy levelet írt a filmezésről Baldwin Spencernek, aki Közép-Ausztráliába készült egy expedícióval. Spencer és munkatársa F. J. Gillen a következő harminc évet az ausztráliai bennszülöttek tanulmányozásával töltötte és fényképekkel gazdagon illusztrált hatalmas néprajzi anyagot állított össze. Spencer azonban csak kétszer filmezett, 1901-ben, valamint 1912-ben Észak-Ausztráliában. A legyek, a szállítási nehézségek és az arandák gyanakvása ellenére, több mint 2200 méter filmet készített nagyrészt szertartásokról, valamint igen sok viaszhenger felvételt. Az erőfeszítés (több, mint egy órás vetítési idő) igen nagy volt abban az időben, és a filmek még mindig eléggé világosak ahhoz, hogy tudományos célra ma is fel lehessen használni őket. Egy hosszú részlet a Bathurst-szigeti bugamani szertartásról még mindig hátborzongatóan gyönyörű. Dacára a filmek értékének, Spencer nyilvánosan nem használta fel őket a továbbiakban, azután, hogy elhelyezte őket Victoria állam Nemzeti Múzeumában. Haddonnak egy másik kollegája, a bécsi Rudolf Pöch látta a Torres-hegyszorosban készült filmeket 1902-ben, Cambridge-ben, s ennek hatására vitt magával mozgókép és sztereoszkópikus kamerát új-guineai és dél-nyugat afrikai útjára 1904-ben, illetve 1907-ben. Pöch filmezési kísérlete technikai akadályokba ütközött: képei alulexponáltak voltak, s a durva kezelés miatt a lencsék kilazultak. Új-Guineában forgatott filmanyagának közel a felét nem lehetett előhívni. Pöch szomorúan tanácsolta kollegáinak, hogy a filmeket még a terepen hívják elő, ahol ez lehetséges, vagy legalábbis minden tekercsből egy csíkot, azért, hogy a felmerülő technikai problémák kiderüljenek és korrigálhatók legyenek. Sikerült lefilmeznie egy táncot Cape Nelsonban, vízhordó lányokat és játszó gyerekeket Hanuabadában (Port Moresby), és egy férfit, amint egy obszidián borotvával borotválják[48].

Pöch filmjeit a Bécsi Egyetem 1960-ban helyreállította és bemutatta, Spencer filmjeit pedig egy nemzetközi érdeklődést kiváltó, az ausztráliai néprajzi filmekből válogatott retrospektív vetítésen lehetett látni 1967-ben. A legtöbb néprajzi filmnek

[48] Pöch, Rudolf: Reisen in Neu-Guinea in den Jahren 1904-1906. *Zeutschrift für Ethnologie* 1907, 39., 382-400. p.

azonban az volt a sorsa, hogy ismeretlenül és felhasználatlanul heverjenek a múzeumok pincéiben vagy az antropológus családok garázsaiban. Sok közülük tűzvész alkalmával pusztult el, a többi pedig lassan túl lesz azon a stádiumon, hogy meg lehessen menteni, hacsak az 1950-es évek óta ad hoc alapon folyó helyreállítási programot nem ésszerűsítik, centralizálják és nem helyezik biztosabb alapokra.

A néprajzi filmek úttörői közül egyedül Regnault volt az, aki éveken keresztül alkalmazta ezt a technikát. Miért maradt a többiek próbálkozása következmény nélkül? A filmezés mindig is sokkal költségesebb volt, mint az írás, s még inkább így volt ez a század első éveiben.[49] Valódi veszélyt jelentett a gyúlékony nitrátfilmmel való munka és szörnyű balesetek fordultak elő még az 1950-es években is. A szükséges elővigyázatosság (például tűzbiztos vetítőkamra építése) megtétele tovább növelte volna a költségeket és a kényelmetlenséget. A terepen való filmezés az "ezerarcú felszereléssel" való birkózó mérkőzésre emlékeztetett: az állványra szerelt, panoráma felvételekre alkalmas fejekkel ellátott, vagy anélküli, ormótlan kamerákkal, keresőkkel vagy pótlencsékkel és a filmmel, amelyet alacsony expozíciós indexe miatt csak ragyogó napfényben lehetett használni. Ezek a technikai nehézségek is eléggé komolyak, s ha még számításba vesszük az elméleti problémákat is, a néprajzi filmek valóban sötét távlatokkal kellett megküzdenie.

Regnault a filmkészítés elméletét is kidolgozta: "minden etnikai csoport fiziológiájának a tanulmányozására alkalmas eszköz"[50]. Haddont szemmel láthatóan a leletmentés sürgetése motiválta és ezért nem is hibáztatható. Mégis, habár a leletmentésnek megvannak a maga értékei, nem helyettesítheti a tudományos kutatóprogramot. Ezen túlmenően az egy kultúra anyagi megnyilvánulásai iránti érdeklődésről, mely Haddon generációját teljesen lekötötte, a század elején kezdett áttevődni a hangsúly a társadalmi struktúra pszichológiai jegyeire és materiálisan meg nem fogható jellemzőkre. Hosszú éveken keresztül a filmművészet technikai lehetőségein túlmutató igény volt ennek a váltásnak a követése.

Az ismertetés idáig csak a néprajzi kutatófilmeket érintette, amelyeket tudósok készítettek, s amelyeket nem arra szántak, hogy laikusoknak bemutassák őket. De ha csak arra korlátoznánk, amit a tudósok készítettek, jelen történetünk jóval szegényebb lenne. Az emberi viselkedés globális méretű (az egész földkerekségre kiterjedő néprajzi film-mintavétel értelmében) összehasonlító tanulmányozását alaposan korlátozná, ha a kereskedelmi célokra vagy megrendelésre készült filmeket kizárnánk a vizsgálatból.

Edgar Morin leírta[51], hogy hogyan alakult át a mozgókép ihletett barkácsolók játékszeréből mozivá, a tömegek álomgépévé. Kezdettől fogva két tendencia figyelhető meg a filmkészítésben: az egyik a dokumentum vagy *actualité* film, amely a

[49] A költségekre példákat találhatunk: Hilton-Simpson, M. W. – Haeseler, J. A.: Cinema and ethnology. *Discovery*, 1925/6., 330. p.; Collier, John, Jr.: *Visual anthropology. Photography as a research method.* New York, 1967, Holt, Rinehartvand Winston, 127-135. p.

[50] Regnault, Félix-Louis: Le role du cináma en ethnographie. *La Nature* 1931, 59., 306. p.

[51] Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme omaginaire.* Paris, 1956, Minuit.

Lumiére-testvérektől származik, a másik a játékfilm, amit Mélies talált fel 1897-ben, hogy visszacsalogassa a jegypénztárakhoz a közönséget, amely gyorsan ráunt a mozgóképre[52]. A valóság lefilmezése általában kevésbé költséges dolog, mint a fikció. Különböző helyeken és időben a producerek és a közönség hol ezt, hol azt az irányzatot részesítik előnyben, de megkülönböztetés gyakran elfedi mindkét műfaj előnyeit. A hibrid *documentaire romancé* – az eredeti egzotikus környezetben filmre e vitt történet – 1914-ben jelent meg.

A legelső kommersz filmek között volt néhány önéletrajzi dokumentum is a Lumiére-családról: *Le dejeuner de Bébé La partie d'écarté, La peche a la crevette,* stb. 1896-97-ben Lumiére-ék *operateur*-jei elterjesztették filmjeiket az egész világon, bemutatva a filmeket a kíváncsi közönségnek tömegeknek minden földrészen, és egyben felvételeket készítettek, amiket visszaküldtek Lyonba, a Lumiére-katalógus számára[53]. Edison amerikai vállalata operatőröket küldött, hogy lefilmezzék a szamoai táncosokat Barnum és Bailey cirkuszában, hogy felvegyék a walapi kígyótáncot egy indián faluban és a zsidó táncosokat a Szentföldön. 1905-től a Pathé-fivérek gyártottak és forgalmaztak 35 mm-es, átlagosan 100 méter hosszú, a legkülönbözőbb témájú, Európában és azon kívül forgatott *actualité* filmeket. Ilyen filmvállalatok voltak még a Warwick, a Kineto és a Gaumont.[54]

Georges Mélies cége, a Star Film, amely fantasztikus produkcióiról ismert (amilyennek akkoriban egy Hold-utazást tartottak), egy kezdeti, sikeres időszak után állandó pénzügyi nehézségekkel küszködött. 1912-ben Gaston Mélies, az egyik fivér a távoli, egzotikus helyeken készült filmek divatját igyekezett kihasználni, s déltengeri melodrámák gyártásával próbált bevételhez jutni. Összegyűjtötte a kamerákat, a filmet és egy csapat színészt és hajóra tette őket Tahiti vagy Új-Zéland felé. Mikor visszatért New Yorkba 1913-ban, a Start Film öt, egyenként két tekercs hosszúságú *documentaires romancét* bocsátott ki, melyek közül egyik sem maradt fenn. Közülük néprajzi szempontból az *Egy maori hercegnő szerelme* volt feltehetően a legjobb, melyben egy angol felfedezőnek az 1870-es évekből, egy gyönyörű hercegnő segítségével sikerül megszöknie az életére törő fejvadászok karmai közül, majd elveszi feleségül a hercegnőt a maorik beleegyezésével. A történet a valódi falusi élet, a tánc és a harci kenuk díszletei között játszódik[55]. Mélies egy egész sorozatot tervezett ilyen trópusi vendégeskedésből, azonban rájött, hogy a legtöbb filmje egy év alatt tönkremegy a déltengeri nedvesség következtében[56].

[52] Sadoul, Georges: *Louis Lumiere*. Paris, 1964, Seghers, 32. p.

[53] Sadoul, Georges: *Louis Lumiere*. Paris, 1964, Seghers, 32. p.

[54] Sok ország nemzeti archívuma olyan filmkatalógusokat őriz, amelyeket érdemes alaposan tanulmányozni.

[55] O'Relly, Patrick: Le documentaire' ethnographique en Océanie. In *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique.* Paris, 1970, UNESCO, 281-305. p., első kiadás 1949-ben.

[56] A Star Film soha nem heverte ki ezt a csapást. Georges Mélies eladta vállalatát, s végül mint szegény ember halt meg. Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial des origines a nos jours*. Paris, 1966, Flammarion, 39. p.

Eltekintve a szórakoztatástól, milyen értéke van a különböző népekről és szokásokról készült nem tudományos filmeknek? A filmhez kapcsolódó információk nagy lehetőséggel bírnak. Az *actualité* filmek és a filmhíradók gyakran rövidek, időnként torzítók és ritkán adják a szisztematikus látványát bárminek – még a táncok a legsikerültebbek. A dokumentum- és játékfilmekben bemutatott viselkedésmódok a rendezői koncepciónak megfelelően oly mértékben torzítottak, hogy a film tudományos szempontból használhatatlan. Mégis, találhatunk hiteles részleteket azon a szinten, mely nem érinti a cselekményt[57].

Az utóbbihoz nyújt jó példát Edward Curtis emlékezetes, 1914-es filmje, a *Fejvadászok*. Mellesleg az amerikai indiánokat leíró vizuális néprajz kezdetei nem Edison vagy Thomas Ince filmjeiben jelentkeznek, hanem a fényképeken[58]. Az indiánokról először felvételeket készítők nem szakképzett antropológusok voltak, de közülük a legjobbak lelkesedéssel, különleges elkötelezettséggel és érzékenységgel végezték munkájukat. Curtis, a termékeny fotóművész három évszakot töltött el a kwakiutl indiánok között, egy, a szerelem és a háború témáját összekapcsoló filmdráma elkészítésével,,melynek gondosan rekonstruálták a díszleteit. Curtis megtanulta a leckét, amit D. W. Griffith is, s jól alkalmazta a késleltetés dramaturgiai fogását. A film tartós vonzerejét az adja, hogy indián elemeket használ fel a történet vizuális megjelenítéséhez. A sztori, melyben egy gonosz varázsló, a hős, és a mögöttük álló pártok harcolnak egy lányért, húsz évvel később újra megelevenedik H. P. Carver odzsibvé melodrámájában, *A néma ellenségben*.

A néprajzi film úttörő korszakának vége felé használta fel először a filmet az alkalmazott antropológia, mely irányzat a gyarmati filmekből eredt. 1912 körül jutott eszükbe a Fülöp-szigeteket kormányzó amerikaiaknak, hogy a filmet fel lehetne használni a bennszülöttek oktatására: ott, ahol a nyelvi határok megakadályozzák, hogy ezt szavakkal tegyék, a film lenne a közvetítő. Worcester, a Fülöp-szigetek belügyminisztere kidolgozott egy egészségügyi oktató programot a tartományok számára. Hogy fenntartsa a bontoc, igorot, ifugao és kalinga törzs tagjainak érdeklődését, Worcester a bennszülöttek és a külföldiek életét bemutató vetített képeket alkalmazott. A program elérte a kívánt eredményt: amikor a jobb körülményekről készült mozgóképet látták, az emberek hajlottak arra, hogy változtassanak körülményeiken. Sőt, Worcester arról is beszámolt, hogy "a törzsek közötti éles határvonalak eltűnőben vannak […] Miközben mindezt megvalósítottuk, nem veszítettük el az emberek jóindulatát."[59]

[57] Lásd Weakland jelen kötetben található dolgozatát.

[58] Taft, Robert: *Photography and the American scene. A social history,1839-1889*. New York, 1938, Macmillan, 249. p.; A néprajzi fényképezés áttekintését lásd: Rowe, John Howland: Technical aids antropology. A historical survey. In Kroeber, A. L.(szerk.): *Antropology Today*. Chichago, 1953, University of Chichago Press.; Collier, John, Jr.: *Visual anthropology. Photography as a research method.* New York, 1967, Holt, Rinehartvand Winston.; Mead, Margaret: Anthropology and the camera. In Morgan, W. D. (szerk.): *Encyclopedia of photography*. New York, 1963, National Educational Alliance.

[59] Donaldson, Leonard: *The cinematograph and natural science*. London, 1912, Ganes, 41-42. p.

Míg az első világháborút megelőző időszakra a feltalálás volt a jellemző, a két háború közötti éveket a népszerűsítés jellemezte. 1931-ben Regnault – áttekintve a film helyét az antropológiában, és három csoportra osztva a néprajzi filmeket, úgy mint szórakoztató, oktató és kutató filmek – kijelentette, hogy a tudományos kutatásban megfeledkeztek a film jelentőségéről[60]. Valójában nem így állt a dolog. A filmnek jól megalapozott helye volt a tudományban[61], azonban Mead és Bateson 1936-38-ban forgatott munkájáig az antropológusok által, terepen készített filmeknek, még ha értékesek is, nem volt eredeti koncepciójuk. Új volt viszont a filmnek a néprajzi oktatásban való terjedése, amit a múzeumok és az egyetemek szorgalmaztak. Az oktatás fejlődésével párhuzamosan az oktató filmek a legszélesebb értelemben új dimenzióra leltek a dokumentumfilmben. A 16 mm-es oktató film technikai előnyei addig soha nem látott mértékben megkönnyítették Mead és Bateson vizuális kutatásait. A dokumentumfilm esztétikai fejlődése mélyreható befolyást gyakorolt a néprajzi film formájára, amikor az megtalálta a maga kifejezőeszközeit a második világháború után.

Az oktatófilm története a mozgókép kezdeteitől nyomon követhető, de nagyobb hullámai a világháborúk alatt és az ezt követő időszakban következtek be, amikor a filmet a polgári életre irányították[62]. Az 1920-as évek közepére a néprajzi oktatófilmelnyerte kanonizált formáját: vagy egytémájú (szertartásokról, mesterségekről és egyebekről szóló) filmek voltak ezek, vagy pedig többé-kevésbé teljes kulturális inventáriumok. A másik forma, az összehasonlító film (amelyben például az arktikus és a trópusi házakat vetették egybe) kevésbé volt általános. Formája szerint a néprajzi oktatófilm tíz perc, egy órás terjedelmű némafilm volt, közbevetett feliratokkal, melyek sokszor a film felét is elfoglalták. 1927-től, a hangosfilm megjelenésétől kezdve a feliratokat fokozatosan felváltotta a filmre montírozott narráció.

A múzeumok alkalmasak voltak a néprajzi tárgyú filmek készítésére addig, amíg lehetőségük volt arra, hogy operatőröket küldjenek ki és expedíciókat finanszírozzanak, s amíg állandó közönsége volt programjaiknak. F. W. Hodge etnológus és Owen Cattell operatőr készített egy kiváló sorozatot a zunyikról 1923-ban a Heye Foundation-Museum of the American Indian megbízásából. *A zunyik földje és közös munkája* című összefoglaló film bemutatja az ültetést, a cséplést, a vízhordást, a gyerekeket játék közben, valamint szerencsejátékot játszó férfiakat, nőket és gyerekeket, akik teljesen elmerülnek napi tevékenységükben, ügyet sem vetve a kamerára. Három szertartás-film a táncokat és a megszentelt vesszők elültetését mutatja be. A sorozat többi tagja a hajápolásról, a házépítésről, a kenyérsütésről, valamint a szarvasbőr lábszárvédők cserzéséről és felgöngyöléséről szól. Az esetenkénti technikai

[60] Regnault, Félix-Louis: Le role du cináma en ethnographie. *La Nature* 1931, 59., 306. p.

[61] Michaelis, Anthony R.: *Research films in biology, antropology, psychology and medicine.* New York, 1955, Academic Press.

[62] Anderson, Joseph L.: *The development of the single -concept film in a context of a general history of educational motion pictures and innovations in instructional media.* Kézirat, 1968, Ohio State University.

elégtelenségek ellenére ezek a filmek felülmúlják a California Egyetem professzorának, Samuel Barettnek több mint harminc évvel később forgatott sorozatát.

Megérezve a profit lehetőségét, a kommerszfilm-gyártók társultak a múzeumokkal és az egyetemekkel. A Harward-Pathé vállalkozás egy sereg rövid, lényegretörő filmet készített *A szumátrai batakok, Közép-Ázsia mongoljai, Az arab sivatag nomádjai*, stb. címmel, 1928-ban mielőtt az egyesülés feloszlott volna. A Nordisk Films Kompagni és a Svensk Filmindustri koprodukcióban elkészítette a *Fekete horizontok* című sorozatot 1935-36-ban, melyet Fejős Pál, a magyar rendező rendezett Madagaszkáron. Később, a Research of the Wenner-Gren Foundation igazgatójaként Fejős film-stábokat antropológiára, (*A dzsungel nomádjai,* 1952) valamint antropológusokat filmkészítésre képezett ki (a Yale és a Columbia Egyetemeken), azonban kitűnő néprajzi dokumentumfilmjei (*Egy marék rizs*, 1938; *Yagua*, 1941) nem olyan ismertek, mint dokumentum-játékfilmjei, a *Magány* (1928) és a *Legende hongroise* (1932)[63].

Eastman Kodak 1923-ban kifejezetten iskolai célokra kifejlesztette a 16 mm-es formátumot, de még az 1950-es években is a legtöbb oktatófilmet még mindig 35 mm-es filmre vették fel s aztán kicsinyítették a forgalmazás igényeinek megfelelően. Egy bizonyos merevség még a legjobb filmeket is elrontotta. A látvány, habár most már színesben jelenik meg, de még mindig néma.

Habár lehettek sikeres oktatófilmek is (emlékeztetnünk kell rá, hogy az Eastman Teaching Films egy olyan szubvencionált részleg volt, amelyet azért hoztak létre, hogy segítsen értékesíteni az anyavállalat raktáron lévő filmjeit), az egzotikus környezetben játszódó felfedező filmek és a játékfilmek, melyek a két háború között nagy népszerűségnek örvendettek, nézettség és jövedelmezőség tekintetében felülmúlták őket. A felfedező filmek közül Martin Johnson volt a fáradhatatlan producere *A civilizáció határvidékein* (1920), a *Simba,* a *Congorilla*, a *Baboona* és a *Borneo* (1937) című filmeknek. Frank Hurley *Gyöngyök és vademberek* (1924) című filmje valószínűleg az első volt, mely Új-Guineában készült. A *Grass* (1925) készítői, Merian Cooper és Ernest Schodsack laoszi falvakat és elefántokat filmeztek a *Chang* (1927) című filmjükben is, mielőtt legnagyobb sikerű filmjüket, a *King Kong*-ot (1933) elkészítették volna. Leon Poirier *Croisiere noire*-ja (1926) mely az első játékfilm hosszúságú, Afrikában forgatott francia film volt, olyan jól megfelelt feladatának, (Citroën teherautókat reklámozott), hogy 1933-ban hangos változatban is elkészítették. Marquis de Wavrin filmje, az *Au pays du scalp,* mely egy Amazonas-menti expedícióról készült, s melyet Cavalcanti szerkesztett, s Maurice Jaubert szerzett hozzá zenét, 1934-ben jött ki. A korszak játékfilmjei közé tartozott a *Pauline veszedelmei*, melyet a Fülöp-szigeteken filmeztek az 1920-as években és Cecil B. de átdolgozása, *Az indián nő szeretője* (1931), amely a legmeghatóbb törté-

[63] Bidney, David: Paul Fejos, 1897-1963. *American Antropologist,* 1964/66., 110-115. p.; Dodds, John W.: *The serval lives of Paul Fejos*. New York, 1973, Wenner-Gren Foundation.

net valamennyi között, mivel nem világos, hogy melyik helyszínt szánták készítői egzotikusabbnak: egy angol vidéki ház stúdióbeli enteriőrjét, vagy a Vadnyugatot.

W. S. Van Dyke rendezte az egyetlen bántó filmet, a *Trader Hornt* 1930-ban, melyet részben Afrikában forgattak és a *Tarzan, a majomember* címűt 1932-ben. Jean Mugeli filmje, a *Rapt dans la jungle* (1932) volt az első melanézül beszélő mozi. André-Paul Antoine és Robert Luegon pedig elkészítette az első, később nyilvánosan leleplezett néprajzi film-hamisítványt, a *Les mangeurs d' homme*s-t (1930). Antoine és Lugeon elfoglalt egy keresztény hitre térített falut, Small Nambát, hogy eljátsszanak egy hátborzongató kannibál történetet, melyet állítólag Malekula belsejében, egy "ismeretlen területen" forgattak, ahol a fehér ember fennhatósága "teljesen formális". A csalásról maga a házigazda, Port Vila püspöke rántotta le a leplet, de már csak a híres személyiségekkel tűzdelt párizsi bemutató után[64].

Robert Flaherty, habár meghaladta ezeket a műfajokat, filmes karrierjét ő is felfedezőként kezdte, és egy Hollywoodnak készített déltengeri szerelmi történet megrendezésével folytatta. *Nanook* (1922) című filmjét az Asia Society egy szóvivője úgy jellemezte, hogy dráma, oktatás és ihlet kombinációja; a *Moana*-ról (1926) pedig John Grierson ezt írta: "A Moana, amely egy polinéziai fiatalember életének vizuális elbeszélése, dokumentatív értékeket hordoz." Mindkét film technikai újításokat tartalmazott. A *Nanooknál* Flaherty egy olyan, körmozgásra képes állványt szerkesztett, mely lehetővé tette, hogy kövesse és megelőzze szereplő alanyát, s amely olyan könnyedséget kölcsönzött filmjének, mely Flaherty filmjeinek jellemzőjévé vált. A *Moana* felvételei alatt pedig felfedezte, hogy a pankromatikus film, melyet speciális, színes kamerájába szánt, kiválóan visszaadja a bőrtónusokat fekete-fehérben. Felfedezése később ipari sztandarddá vált. (Sajnos, Flaherty érdeklődése nem terjedt ki a hangra.) Flaherty művésznek elsőrangú volt, de mint antropológus (aminek semmi esetre sem igyekezett magát feltüntetni) sok kívánnivalót hagyott maga után. Irys Barry támadása a *Nanook* hitelessége ellen válasz nélkül maradt, mivel Flaherty, a mesélő soha nem készített jegyzeteket a filmezés folyamán. Flaherty feleségének 1925-ös beszámolója arról, milyen körülmények között készült a *Moana*, elegendő volt ahhoz, hogy kétségbevonják a filmnek az interperszonális viselkedés feljegyzése terén végzett erőfeszítései értékét, habár a mesterségekről készített részleteket elfogadták. Sajnos, az *Arani embert* (1934) denunciálták azzal az ürüggyel, hogy légvárakat épít, hogy nem veszi figyelembe a bérlőrendszer politikai realitásait. *A föld* (1942) című filmjét félretették, mert túl pesszimisztikusnak, túlságosan kíméletlenül realistának tartották ahhoz, hogy a háborús időszakban forgalmazni lehessen. Flaherty nem egy riporter vagy egy lejegyző, hanem inkább egy felfedező tehetségével rendelkezik.

A társadalmi dokumentumfilm, amely az 1920-as években keletkezett és az 1930-as évekre érte el virágkorát, a tömegek oktatásának fontos eszközévé vált,

[64] Leprohon, Pierre: *Chasseurs d'images*. Paris, 1960, Éditions André Bonne.

mely érzékenyen reagált a különböző országokban uralkodó kormányok vagy ellenzéki politikusok igényeire. ”Minden művészetek között – mondta Lenin Lunacsarszkijnak, az oktatási népbiztosnak – számunkra a film a legfontosabb.”[65] “Azt hiszem, a *Las Hurdes* az egyik szürrealista filmem”[66] – jegyezte meg Bunuel. A valóság tényei között tudományos adatokat is találtunk, de ezek sokkal finomabb tartalmakban jelentkeznek, mint a fikció esetében. Ha a felfedező film nem tud megszabadulni feltáró jellegétől, a dokumentumfilm sem tud felhagyni a látomáson alapuló indítékaival.

A társadalmi átalakulások iránt érdeklődés közös jellemzője a szovjet antropológusoknak és filmkészítőknek. Marxisták lévén, igyekeztek nemcsak leírni, de előidézni is a társadalmi változásokat[67]. Ami szembetűnő a szovjet filmesek első generációjánál, az az, hogy szoros kötelékek fűzték őket egyrészt a tudományhoz, másrészt a művészeti avantgarde-hoz. Az elméleti határozottság és a nyíltság, amellyel bevallották, hogyan értek el bizonyos hatásokat, megkülönböztetik Eisensteint, Pudovkint és más szovjet filmrendezőket nyugati kortársaiktól, akiktől sokat tanultak. Dziga Vertov, a szovjet dokumentarizmus úttörője 1922-ben megrendezte sorozatát, a *Kino-pravdát*, ami annyi, mint filmigazság; “cinéma vérité”, és kifejtette a montázsról, vagyis a “látható világ elrendezéséről” szóló elméletét:

1. *Montázs a megfigyelő szakaszban (a puszta szem azonnali orientációja minden időben és helyen).*
2. *Montázs a megfigyelés után (a látottak logikai elrendezése, egyik vagy másik határozott irányba terelése).*
3. *Montázs a filmezés alatt (a “felfegyverzett szem” – a mozgókép kamera – betájolása, mialatt keressük a kamera megfelelő helyzetét és hozzáigazítása a filmezés változó változó körülményeihez).*
4. *Montázs a filmezés után (a lefilmezett anyag fő szempontjaink szerinti durva elrendezése, annak megállapítása, hogy milyen szükséges feltételek hiányoznak).*
5. *A montázsba kerülő részek eldöntése (bizonyos egymás mellé kerülő részek azonnali meghatározása, amihez kivételes éberség és ezeknek a katonai szabályoknak a betartása szükségeltetik: döntés – gyorsaság – támadás).*
6. *A végső montázs (a nagyobb témák összeállítása a kisebb, alárendelt témákból; a teljes anyag újraszerkesztése, mialatt szem előtt tartjuk a teljes képsort; a film lényegének feltárása)*[68].

A *Három dal Leninről* (1934) Vertov legjobb filmjének tartják. Egy lírai résszel fejeződik be, a Szovjetunió közép-ázsiai etnikus kisebbségeinek a “múltból a jövőbe, a szolgaságból a szabadság felé” való fejlődéséről. A szovjetek támogatták a

[65] Leyda, Jay: *Kino*. New York, 1960, Macmillan, 161. p.

[66] Taylor, John Russell: *Cinama eye, sinema ear*. New York, 1964, Hill & Wang, 90. p.

[67] Debets, G. F.: *Forty years of Soviet antropology*. Washington, 1957, National Science Foundation (Smitsonian Institution).; Krupianskaya, V, – Terentieva, L.: *Essential problems in the ethnographic study of peoples of the USSR.* Paris, 1960, Paper presented at the Sixth International Congress of Antropological and Ethnological Sciences.

[68] Belensont (1925) idézi Leyda, Jay: *Kino*. New York, 1960, Macmillan, 178-179. p.

helyi filmművészet kialakulását Üzbegisztánban, Örményországban, Grúziában és máshol. Mihail Klatazov filmje, a *Sót Svanétiának* (1930) a múlt szegénységét mutatja be a Kaukázusban, "a kínzó éhséget a sóra", amit legyőzött a szovjet technikai segítség, a bármilyen időjárási és útviszonyokra alkalmas traktorok. A szvanok támadást indítottak a film ellen, tagadván, hogy a filmen bemutatott régi szokások valaha is léteztek volna. Egy másik "előtte és utána" film Viktor Turin *Turksib* (1928) című filmje a turkesztán-szibériai vasútvonal építését, valamint a vasútvonal mentén lakó népek reakcióit mutatja be.

Kelet- és Közép-Európában a dokumentumfilm-készítők a hagyományos életet áhítattal közelítették meg. Karel Plicka rendezte a *A szlovák ifjúság játékai* (1931), *Az örök dal* (1941) és a *A Föld dalban* (1933) című filmeket, melyeket ő "a szlovák néphez szóló himnuszként" tartott számon. Drago Chloupek és A. Gerasimov 1933-ban filmet készített egy horvát zadrugáról *Egy nap egy horvát nagycsaládban* címmel, előrevetítve a belga Henri Strock és a francia Georges Rouquitier később parasztszimfóniáit. A német filmesek is vonzódtak a folklórhoz és a néprajzi témákhoz, amelyekből a *Kulturfilmet* kialakították. Ezeknek a törekvéseknek az ambiciózusabb darabjai nyomon követik egy-egy jellemvonás fejlődését a primitív kezdetektől a kifejlett formákig. Wilhelm Prager filmje a *Weg zu Kraft und Schönheit* (1925) összehasonlítja a görög-római és a modern német atlétikát, és illusztrálja a tánc fejlődését a hawaii és burmai táncoktól a spanyol és japán táncokon keresztül az orosz balettig és Rudolf Laban táncdrámájáig. A film híres sportemberekről készült felvételekkel zárul, köztük láthatjuk Lloyd Georg-ot golfozás közben, valamint Mussolinit lóháton. Az UFA egyik publicistája kijelentette, hogy "ez a film elő fogja segíteni az emberi faj újjászületését"[69].

A szovjet és a német dokumentumfilmektől eltérően a francia dokumentumfilm individualista, nagymértékben a fennálló rend ellen forduló és elmaradott volt[70]. Figyelemreméltó, sőt kitűnő kezdetek után a film később, vagy máshol lépett érett szakaszába. 1926-ban Alberto Cavalcanti elkészítette a *Rien que les heures*-t, az első nagyvárosi szimfóniát. 1929-ben Georges Rouquier elkészítette a *Vendanges*-t, a *Farrabique* (1946) előfutárát és más, a paraszti életről szóló filmjeit. Egy borús film, a *Conlibaly a l' aventure* (1936), melyet G. H. Blanchon készített Francia Nyugat-Afrikában, körülbelül húsz évvel előzte meg Rouch *Jaguárját*, mind témájában (vándormunka) mind anyagkezelésében (improvizált cselekmény). A dokumentumfilm-technikák megtalálták az utat a játékfilmhez is, mint Jean Renoir filmjében, a *Toniban* (1934).

Spanyolországban Luis Bunuel arra használta egy szindikalista lottón nyert pénzét, hogy elkészítse a *Las Hurdes*-t (1932), egy megfoghatatlan erőszaktétel tömör mesterdarabját. Bunuel témája nemcsak Cáceres lakóinak nyomora, hanem kíváncsiságunk is, mely sohasem ártatlan, mert emberi.

[69] Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A psychologikal history of the German film*. Princeton, 1947, University Press, 143. p.
[70] Rotha – Road – Griffith: *Documentary film.* London, 1963, Faber & Faber, 268. p.

Ilyen sötét aggályok nem találhatók az angol és amerikai dokumentumfilmekben, melyek hangvételükben melioristák, szándékaikban népszerűek voltak[71]. John Griersonnak a *Halászok* (1924) című, az északi-tengeri hering-halászokról szóló filmje jelentette az angol dokumentarista mozgalom kezdetét, amelynek céljai között szerepelt a tájékozottabb polgár kialakítása "a valóság kreatív kezelése"[72] által. Az angol filmgyártás, melyet a kormány és az ipar is támogatott, a birodalmi kapitalizmus átfogó témáival, a belpolitikai szociális reformmal és (a háború közeledtével) gyarmati propagandával foglalkozott. Rotha 1963-ban két szakaszát írja le az angol dokumentumfilmeknek: az első, "impresszionisztikus" szakasz Basil Wright kitűnő, szimfonikus építkezésű, s a mezőn dolgozó szingalézeket eisensteini látomásokban bemutató *Ceylon éneke* (mely 1935-ben a Ceyloni Tea Propagáló Bizottság számára készült) című filmjével érte el a csúcspontját. A második, "realista" szakasz azzal, hogy spontán, rögtönzött beszélgetéseket vett filmre szinkronhanggal, csendben megelőzte az 1960-as évek szociális riportjait. A *Lakásproblémákban* (melyet a British Commercial Gas Association részére készült 1935-ben) Edgar Anstey és Artur Elton kamerájukkal és mikrofonjukkal Dél-London munkáskerületeibe látogattak. A lakók megmutatták az élősdieket és a pusztulás egyéb jeleit "anélkül, hogy izgattak volna"[73]. Ily módon a film nemcsak hihetővé vált, de a készítők szándékaira vonatkozó lehetséges kritikákat leszerelte: "Amikor a filmben szereplő személyek több kézzel fogható szociális kérdést felvetnek, a tények és az emberek arra kényszerültek, hogy önmagukért beszéljenek"[74]. Rotha szakaszaihoz hozzá kell tennünk egy harmadikat, mely 1939-ben, a Grierson vezetése alatt álló National Film Board of Canada és a William Sellers irányítása alatt működő Colonial Film Unit (CFU) megalakulásával kezdődött. Mindkettő propaganda-szervezet volt, mely a háború kimenetelében volt érdekelt, Grierson az európai kultúrán belüli, Sellers Európán kívüli pozícióból. A CFU például készített egy filmet abból a célból, hogy bemutassa az angol életmódot az afrikaiaknak *Mr English otthon* (1940) címmel. A háborút követő évtizedben Sellers és munkatársai közreműködtek angol-Afrika televíziójának kifejlesztésében.

Ideológiai beállítottságuktól függetlenül az 1920-as, 30-as évek filmjei új minőséget nyertek: Lumiére-ék óta először hétköznapi emberek, a mindennapi környezetükben voltak láthatók a filmvásznon. Ugyanakkor a mozi, mint a tömegek szórakoztatásának eszköze, kezdett demisztifikálódni az új technológiák bevezetésével. A 16 mm-es amatőrfilm többé már nem számított különlegességnek. Kodak kes-

[71] Mc Cann-ig (1973) John Griersonnak és szerkesztőjének, Forsyth Hardynak köszönhetően az angol dokumentumfilm-mozgalom volt a jobban dokumentált. Grierson írásai, ha egy, Anglia két háború közötti belpolitikai helyzetéről készült beszámolóval vetjük össze, a filmen ábrázolt politikához készült bevezetőnek is nevezhetők.

[72] Hardy, Forsthigt: *Grierson on documentary*. Berkeley, 1966, University of California Press, első kiadás 1947-ben.

[73] Rotha, Paul: *Documentary film*. London, 1936, Faber & Faber, 225. p.

[74] Broderick, A.: *The factual film.* London, 1947, Oxford University Press, 50. p.

kenyfilmmel felszerelve Major P. H. G. Powell-Cotton és családja rendszeresen filmezett Afrikában az 1930-as 40-es években. Rolf de Maré impresszárió csupán egyetlen évben, 1937-38-ban hozzávetőlegesen 16000 méter 16 mm-es táncfilmet forgatott Szumátrán, Jáván, Bali és Celebes szigetén. A film a tudósok játékszeréből és a fantázia embereinek eszközéből kezdett nagykorúvá válni.

Az antropológiában az 1930-as évek közepén vált a film perifériku jelenségből általánosan elfogadottá. W. D. Hambly, Melville Herskovits, Patrick O'Reilly és Marcel Griaule számára a film illusztráció volt, nem pedig a kutatás integráns része, mely a megértést segíti, és amire a publikáció hivatkozik. Ez a fajta film még mindig 35 mm-es, lehetőségek szerint gyakorlott operatőrt igényelt. (De Norman Tindale Ausztráliában és Franz Boas Brit Columbián saját maga készítette el 16 mm-es filmjét.) Ezzel szemben Gregory Bateson és Margaret Mead elhatározását, hogy 1936-38-ban kamerát használnak Balin és Új-Guineában, kutatásuk jellege diktálta. Mind a felvett filmanyag és a fényképek mennyiségét (7000 méter 16 mm-es film és 25000 darab fényképfelvétel), mind céljait tekintve újat hoztak egy nép "étoszának" leírásában. Harris azt állítja, hogy Mead a korábbi munkáit – azok "lágy", nem bizonyítható adatai miatt – ért kritika egyenes következményeként fordult a fényképhez[75].

> "A keskenyfilmet elsősorban a non-verbális viselkedés feljegyzésére szántuk, melyhez nem létezett sem szótár, sem a megfigyelésnek valamely fogalomalkotó módszere, melyhez a megfigyelésnek meg kellett volna előznie a szabályalkotást."[76]

Mead saját beszámolója azokról az eseményekről, melyek a Bali és Iatmul szigeti kutatásban ahhoz a bizonyos "mennyiségi ugráshoz" vezettek, személyes és intellektuális tényezőket mutat[77]. Bármi volt is az ok, az eredmény, a módszertani újítás a *Balinese Characterben* a fényképezést az antropológiai kutatás elfogadott eszközévé tette[78].

A Bali-szigeti expedíciót A Dementia Praecox Tanulmányozására Alakult Bizottság finanszírozta, mely felismerte a lehetőségét annak, hogy fényt derítsen a skizofrénia kórokaira. Az antropológusok egyéb, az alapkutatásokat kiegészítő képességekkel is rendelkeztek: Mead páratlan jegyzetelő technikájával, valamint a csecsemők és a családi élet iránti érdeklődésével, Bateson a természettudományos ismereteivel (Haddonnak, egy másik zoológusnak a tanítványa volt), valamint a kommunikáció és a szövegösszefüggések iránti érdeklődésével. Bateson dolga volt a fényképezés, míg Mead és egy kronométerrel felszerelt bali titkár verbálisan je-

[75] Harris, Marvin: *The rise of antropological theory*. New York, 1968, Crowell, 417. p.

[76] Mead, Margaret: Anthropology and the camera. In Morgan, W. D. (szerk.): *Encyclopedia of photography*. New York, 1963, National Educational Alliance, 174. p.

[77] Mead, Margaret: *Blackberry winter. My earlier years*. New York, 1972, Morrow.

[78] Bateson, Gregory – Mead, Margaret: *Balinese Character. A photographic analysis.* Nem York, 1942, Academy of Sciences.

gyezte az eseményeket, majd pontosan egymáshoz rendelték a képeket és a jegyzeteket. Nem szándékoztak hangfelvételeket készíteni.

> "Álló- és mozgókép kamerákat használtunk arra, hogy feljegyezzük a Bali-szigeti viselkedésformákat, és ez merőben különbözött a dokumentumfilm vagy fénykép előkészítésétől. Igyekeztünk azt felvenni, ami spontánul és szokásosan végbement, ahelyett, hogy meghatároztuk volna a normákat és aztán arra kényszerítettük volna a baliakat, hogy megfelelő világításban adják elő ezeket."[79]

Kétéves ott tartózkodásuk nagy részében Mead és Bateson a Bajoeng Gade hegységben élt, ahol "minden egyfajta leegyszerűsített, lassított mozgással" folyt a falusiak szegénységének és hipotireózisának köszönhetően. Bateson "rutinszerűen" készített fényképeket, anélkül, hogy erre engedélyt kért volna. Az volt a szokása, hogy saját fotóira irányította a kisgyerekek figyelmét, a szülők pedig megfeledkeztek róla, hogy ők is benne vannak a képben. Így a fotózásra érzékeny alanyok esetében ritkán volt szükség arra, hogy a keresőbe belenézzen. Néhány színházi előadást nappal vittek színre, a kameráknak tett engedményképpen. Ahogy a fényképanyag gyűlt, "tudatosan felhasználtuk arra, hogy kiegyensúlyozzuk a nézők eltérő műveltségét"[80] azzal, hogy összehasonlították egy kialakított hipotézis előtt és után készült képeket.

Útban hazafelé Bateson és Mead hat hónapot töltött Új-Guineában, hogy összehasonlító anyagot gyűjtsön a Iatmul szigetiek között. Később a második világháború lehetetlenné tette a terepmunkát és más, sürgető kutatási problémák kötötték le a figyelmüket. Mindezek ellenére Bateson és Mead elkészítették *Balinese Character* című könyvüket és jó néhány filmet, amelyeket a jellem formálódása a különböző kultúrákban című sorozatban a háború után, 1952-ben mutatták be. A filmről írott fejtegetéseiben Mead gyakran elfelejti megkülönböztetni a fényképtől, amely tükrözi azt a módot, amivel kezeli őket[81]. Miután 25000 fényképet átnéztek, 759-et közülük Bateson és Mead kiválasztott, 100 mellékletben elrendezett, egymás mellé helyezve a tematikusan összefüggő képeket, anélkül, hogy "megsértettük volna az események összefüggését és egységét."[82] A filmeket időrendi sorrendben állították össze (Transz és tánc Balin), vagy pedig a viselkedésformákat szembeállítva mutatták be (Gyermekkori vetélkedés Balin és Új-Guineában).

Mialatt Bateson és Mead Bali szigetén voltak, Rouch Párizsban mérnöknek tanult és olyan egyesületeket alakított, amely révén később az európai néprajzi film-mozgalom vezetője, fáradhatatlan filmkészítő és népszerűsítő lett. A Musée de

[79] Bateson, Gregory – Mead, Margaret: *Balinese Character. A photographic analysis.* Nem York, 1942, Academy of Sciences, 49. p.
[80] Mead, Margaret: Anthropology and the camera. In Morgan, W. D. (szerk.): *Encyclopedia of photography*. New York, 1963, National Educational Alliance, 174. p.
[81] Mead, Margaret: Anthropology and the camera. In Morgan, W. D. (szerk.): *Encyclopedia of photography*. New York, 1963, National Educational Alliance.
[82] Mead, Margaret: *Blackberry winter. My earlier years*. New York, 1972, Morrow, 235. p.

l' Homme-ban Rouch hallotta Marcel Mauss és Marcel Griaule előadásait. Itt találkozott Henry Langlois-val, aki később a Cinemathéque Francaise igazgatója lett. Azt az elhatározását, hogy komolyan tanulmányozza az antropológiát, a háború alatt tette, amit az utak és hidak felülvizsgálatával töltött Francia Nyugat-Afrikában. ”A két kultúra összecsapása eltérített eredeti szándékomtól”[83] – mondta. Rouch nem volt annak a felfedezőkből (Francis Mazieres, Edmond Séchan és Pierre Gaissean) és antropológusokból (Raul Hartweg, Guy de Baaucheneés Golbert Rouget) álló, 35 mm-es kamerákkal jól felszerelt expedíciónak a tagja, amelyet 1946-ban Ogooué-Congóba küldtek. Ehelyett két barátjával tutajon leúszott a Nigeren, miközben megpróbáltak filmet készíteni egy, a bolhapiacon vásárolt 16 mm-es Bell & Howell kamerával. Az állvány hamarosan beleesett a vízbe, s a szükség Rouch-t eredeti filmkészítési stílus kialakítására kényszerítette[84]. Hogy lefilmezhessen egy vízilóvadászatot, a folyón, igénybe vette egy sorko törzsbeli, bizonyos Damouré Zika segítségét, aki együttműködött Rouch-sal kutatásaiban és a filmezésben (*Les maitres fous,* 1953) ahogyan Oumarou Ganda is (a *Moi un noir* sztárja 1957; és a *Le wazou polygame* 1971 rendezője). Később Rouch munkásságát úgy jellemezték, mint az egyik “megrögzött amatőrét és gyógyíthatatlan dilletánsét"[85]. Valójában Rouch volt a néprajzi film első, főfoglalkozású profi szakembere.

Az egyetlen film, amit Rouch fel tudott mutatni a Nigeren töltött hónapok után, elég jól megcsinált film volt, s amit az Actualités Francais megvásárolt, 35 mm-re nagyított narrációval gazdagított és *Au pays des mages noirs* címmel Rossellini *Strombolijával* egy műsorban bemutatott. Még nagyszerűbb volt a folytatás: 1955-ben Rouch jó néhány színes rövidfilmjét felnagyították, összevágták és *Les fils de l' aau* címen, mint játékfilmet bemutatták. Ezt a filmet Claude Beylie elragadtatva ismertette a *Cahiers du cinéma* hasábjain, a dolog kozmogóniáját Thalesz, Epedoklesz és Timreus filozófiájához hasonlítva és kijelentette: “Mi vagyunk a szörnyek.”[86] Rouch ekkorra már az International Committee on Ethnographic Films (CIFE) ügyvezető titkára, mely szervezetet 1952-ben alakították meg Bécsben az Antropológiai és Néprajzi Tudományok Nemzetközi Kongresszusán azzal a céllal, hogy támogassa a néprajzi filmek további készítését, megőrzését és terjesztését. A szervezet francia szekciója elemzéseket és kritikákat készített 106 filmalkotásról, melyeket 1955-ben az UNESCO egy katalógusban publikált[87] egy, a tömegkommunikációról szóló sorozatának részeként. Így, Rouch gondjaira bízva, a néprajzi

[83] Desanti, Dominique – Decock, Jean: Cinéma et ethnographie. *Arts d' Afrique* 1968/L., 1., 37-39. p.

[84] Rouch, Jean: Cinéma d'exploration et ethnographie. *Connaissance du Monde* 1955/1., 69-78. p.

[85] Macorelles, Louis: *Une Esthétique du réel, le cinéma direct*. Paris, 1963, UNESCO, 18. p.

[86] Beyle, Claude: Review of Rouch: Les fils de l' eau. *Cahiers du Cinéma,* 1959/91., 66-67. p.

[87] Comité Du Film Ethnographque: Catalogue of French etnographical films. *Reports and Papers on Mass Communication,* 1955/15., Paris, UNESCO.

film mint műfaj nemcsak tudományos és politikai, hanem művészi rangra is emelkedett a háborút követő évtizedben.

Rouch mellett még mások is aktívan részt vettek az átformálásban (vagy ahogyan nevezte "reneszánszban"[88]), és a CIFE felfogásán túl másoknak is volt elgondolásuk arról, hogy mi a néprajzi film. Németországban az Institut für den Wissenschaftlichen Filmet a háború után azonnal újjászervezték és a német antropológusok hamarosan újra filmeztek Melanéziában, Afrikában és Európában. Az intézet munkatársai a tudományos tisztaság alapállásából közelítették meg az antropológiai filmet[89]. Kerülték az olyan témákat, melyek ideológia jelentéssel bírhattak, ugyanígy távol tartották a laikusokat is a terepmunkától. Az intézet intenzív filmtechnikai tanfolyamokat szervezett az antropológusok számára, előkészítve őket a terepmunkára és felszerelést biztosított a Deutsche Forschungsgemeinschaft által támogatott expedíciókhoz, feltéve ha a jelöltek elvégezték a tanfolyamot. Ennek a programnak az alapján jelentette meg az intézet 1959-ben *Az etnográfia és folklór-film dokumentáció szabályai* című kiadványát. Ez a szabályzat megköveteli, hogy antropológiai filmek csak alapos szakmai gyakorlattal rendelkező ember által, vagy felügyeletével készüljenek, hogy pontos naplót kell vezetni a forgatásról; hogy a feljegyzett események autentikusak kell, hogy legyenek (technikai folyamatokat lehet a kamera előtt megrendezni, de nem szertartásokat), nem szabad dramatikus szögből fényképezni vagy dramatikus kameramozgást alkalmazni, s a filmnek reprezentatív mintákat kell tükröznie.

1952-ben az intézet igazgatója, Gotthard Wolf valósította meg elsőnek, amit már többször javasoltak és megalapította az első rendszerezett antropológiai filmarchívumot Göttingenben. Kezdetben német antropológusoktól kértek olyan filmeket, melyek megfeleltek az intézet tudományos kritériumainak, majd később külföldről is. Kezdetben Konrad Lorenz dolgozott az *Encyclopedia cinematographica* anyagának összegyűjtésén és elrendezésén, mások viszont több ezer antropológiai és biológiai témájú filmmel járultak hozzá az archívumhoz. Hogy megkönnyítsék az összehasonlító kutatásokat, minden film egyetlen olyan "tematikus egységből" áll, mint amilyen a tánc, a munka vagy a rítus, és a filmek a természettudományos kategóriák szerint vannak elrendezve: a biológiai témájúak a törzs, a nem és az egyed alapján, az etnológiai filmek pedig a földrajzi hely és a társadalmi csoport alapján. Például:

DÉL-AMERIKA
BRAZÍLIA
E 75 Tukurina (Brazília, a Purus folyó felső folyása) –
Gyógyító ember gyógyítás közben. 1950 (színes, 2,5 perc)

[88] Rouch, Jean: Renaissance du film ethnographique. *Geographica Helvetica* 1953/8., 55. p.
[89] Spannus, Gunther: Der Wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Völkerkunde. In *Der Film im Dienste der Wissenschaft.* Göttingen, 1961, Institut für den Wissenschaftlichen Film, 67-82. p.

H. Schultz, Sao Paulo.

A néprajzi filmnek ez a természettudományos szempontok szerinti kezelése szemben állt és kiegészítette a CIFES társadalomtudományi megközelítését. (A bizottság neve 1959-ben egészült ki a *sociologique* szóval.) Sok ország intézményesen csatlakozott mind a CIFES-hez, mind az *Encyclopaedia cinematographica*-hoz. A CIFES kevésbé volt aktív, mint társintézménye, habár a filmkészítés alatt a CIFES archívumát rutinszerűen használhatták a tudósok[90]. Ebből a szempontból Wolf fáradozásai jelentősebbek és előrelátóbbak voltak[91]. 1966-tól az *Encyclopaedia cinematographica*-nak egy amerikai részlege kapott otthont a Pennsylvania Állami Egyetemen, 1970-ben pedig egy japán archívumot alapítottak Tokióban.

Amint intézményesült a néprajzi film, hamarosan nagy kritikai irodalma halmozódott fel. Megszülettek a néprajzi film definíciói és tipológiái. Griaule megtartotta Regnault koncepcióját, miszerint a néprajzi filmezés olyan tudományos tevékenység, mely a hagyományos néprajzi témák iránt érdeklődik. Három típusát különböztette meg a néprajzi filmnek: a tudományos célokra készült az oktató filmeket és a népművelő filmeket (esetenként a "műalkotásokat" is ideértve)[92].

Habár Griaule aligha volt filmrajongó, halálában egy "népművelő" film tárgya lett – saját dogon temetésén.) André Lerois-Gourhan eredetibb nézőpontot fejtett ki egyik, *Le film ethnologique existe-t-il?* című cikkében, melyben az "ethnologikus" terminust egy másfajta hármas felosztásra alkalmazta: a kutató film, az "egzotikus" utazó film (amelytől idegenkednek, mert felületesnek és kizsákmányolónak minősítik) és a "környezetfilm . . ., amit nem tudományos céllal készítenek, de amelynek etnológiai értékei exportjából származnak"[93]. A néprajzi filmnek ezek az ellentétes, egymást kizáró vagy egymást magukban foglaló meghatározásai máig továbbélnek. Griaule nézeteit sokan visszhangozzák olyanok, akik egyébként vitatkoznak, főképpen a kommersz filmmel való "kontaminació" ellen szükséges óvintézkedések mértékéről. Másrészt Sol Worth kimutatta, hogy a néprajzi film meghatározásai mind tautológikusak, mivel egyetlen filmet sem lehet néprajzinak nevezni önmagában[94]. Nagyon sok múlik azon, hogy mire használják fel a filmet, tekintet nélkül a szerző szándékaira. Egy film nagyon sokféleképpen felhasználható. Ha egy film a "mi" és "ők" szembenállásáról szól (európaiak és bennszülöttek; tudósok és laikusok) – a filmkészítőknek és a nézőnek könnyű a konvenciókban megegyezésre jutni. Azon-

[90] Comité International Du Film Ethnographque Et Sociologique: *Premier catalogue sélecif international de films etnographiques sur l' Afrique noire*. Paris, 1967, UNESCO.; Comité International Du Film Ethnographque Et Sociologique: *Premier catalogque selectif international de films etnographiques sur la région du Pacifique*. Paris, 1970, UNESCO.

[91] Wolf, Gotthard: *Encyclopaedia Cinematographica*. Göttingen, 1972, Institut für den Wissenschaftlichen Film.

[92] Griaule, Marcel: *Methode de l' etnographie*. Paris, 1957, Presses Universitaires de France.

[93] Lerois-Gourhan, André: Cinéma et sciences humanies - le film ethnologique existe-t-il? *Revue de Geographie Humanie et d' Ethnologie,* 1948/3., 42-51. p.

[94] Worth, Sol: The development of a semiotic of film. *Semiotica* 1969/1., 282-321. p.

ban, különösen a második világháború óta (de már jóval előtte is), a “mi” és az “ők” is szakadatlanul változik.

Az új technikai találmányokkal szembeni “tartós renyheséget" amelyről Row panaszkodott 1952-ben, azóta kiszorította a tartósan felgyorsuló aktivitás, amit az utóbbi években a videómagnónak az antropológusok számára való elérhetősége még tovább növelt. Ma már egy videó adatbank létesítését várjuk, mely központilag elhelyezve, széleskörű anyagot szolgáltatna[95]. De a technika létezése önmagában nem volt elegendő feltétele a tudományos előrehaladásnak.

Habár Kuhn megkérdőjelezte[96] a paradigmák létét a társadalomtudományokban, létezik egy elfogadható konszenzus a filmnek az antropológiában való normál felhasználási lehetőségeit illetően. Hogy mi volt a helyzet egy évtizeddel ezelőtt, azt elolvashatják Michaelis[97], Spannaus[98] és Mead[99] írásaiban; a mai helyzet pedig kibontakozik a kötet dolgozataiból, s talán méginkább az egymást részlegesen átfedő bibliográfiákból. A film új felhasználási lehetőségeinek keresése és a már meglévő filmek finomítása állandóan folyik. A régi, jól bevált felhasználási területeken – mint amilyen a szabad szemmel vagy írásos jegyzeteléssel megragadhatatlan, túl komplex vagy túl gyors vagy túl kicsi események rögzítése – járultak újabban a szemiotikai elemzés és a felidéző technikák, mint a kutatók eljövendő generációi számára felhasználható példatárak, vagy azért, mert bizonyos viselkedésformák eltűnőben vannak, vagy azért, mert még nem létezik megfelelő elmélet az elemzésükhöz, vagy egyszerűen az összehasonlítás céljait szolgálva. Ezek a technikák vagy szinkronikusak (kultúraközi, makro, mikro) vagy diakronikusak (egyéni fejlődés vagy kulturális változás).

A film felhasználása érzelmi reakciók kiváltására, mely már 1909-ben is előfordult a pszichológiában, eléggé általánossá vált a pszichiátriában a második világháború alatt[100], és az 1960-as évek elején Rouch és Morin adaptálta a szociológiai kutatásokhoz. (1925-ben Mead felhasználta a *Moana* felvételei közben készült fényképeket arra, hogy a reakciókat csaljon ki a szamoai gyerekekből.) Rouch nemcsak feljegyezte szereplői kommentárjait és felkiáltásait miközben önmagukat néz-

[95] Ekman – Friesen – Taussig: VID-R and SCAN. Tools and methods for the automatedanalysis of visual records. In Gerbner et alii (szerk.): *Content analysis*. New York, 1969, Wiley & Sons.

[96] Kuhn, Thomas S.: *The structure of scientific revolutions*. Chicago, 1962, University of Chicago Press.

[97] Michaelis, Anthony R.: *Research films in biology, antropology, psychology and medicine.* New York, 1955, Academic Press.

[98] Spannus, Gunther: Der Wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Völkerkunde. In *Der Film im Dienste der Wissenschaft.* Göttingen, 1961, Institut für den Wissenschaftlichen Film.

[99] Mead, Margaret: Anthropology and the camera. In Morgan, W. D. (szerk.): *Encyclopedia of photography*. New York, 1963, National Educational Alliance.

[100] Moreno, J. L.: Psychodrama and therapeutic motion pictures. *Sociometry* 1944/7., 230-244. p.; Prados, Miguel: The use films in psychotherapy. *American Journal of Orthopsychiatry* 1951, 21., 36-46. p.; Saul – Rome – Leuser: Desensitization of combat fatgue patients. *Americal Journal of Psychiatry* 1945, 102., 476-478. p.

ték a filmvásznon, a *Jaguárban*, de kamerákat és operatőröket alkalmazott, hogy pszichodrámát provokáljon a *La Pyramide humaine*-ben (1959) és a *La punition*-ban (1962). Worth és Adair továbbfejlesztették a technikát 1966-ban, amikor a filmmel *mint reakcióval* kísérleteztek. Megtanították a navahó férfiak és nők egy csoportját arra, hogy elkészítsék a saját mozgóképeiket, bármilyen témáról, amit ők akartak, azért, hogy egy olyan "képáradathoz" jussanak, amit később szemiotikai analízisnek vethetnek alá, vagyis "elemezni lehet a képek struktúráját és azokat a kognitív folyamatokat ill. szabályokat, amelyeket a képek készítése során alkalmaztak."

> "Az volt a munkahipotézisünk, hogy az olyan mozgóképek, amelyeket olyan emberek találnak ki, fényképeznek le és rendeznek el, mint amilyenek a navahók, a kódolásnak, a megismerésnek és az értékeknek olyan – lehet, hogy egyébként rejtve maradó – aspektusait hozhatják felszínre, amelyek nem megfigyelhetők és nem analizálhatók akkor, amikor a kutatás teljes mértékben a verbális kommunikáció függvénye – különösen, ha a vizsgálat a kutató nyelvén folyik."[101]

A navahó "filmesek" bámulatos gyorsasággal megtanulták a 16 mm-es Bell & Howell kamerák kezelését és két hónap leforgása alatt rövid etűdöket és hét némafilmet készítettek. Ezeket a filmeket bemutatták a navahó közönségnek, elemezték őket a kutatók (akik összehasonlították őket a philadelphiai tinédzserek filmjeivel), végül forgalmazták őket, s a kísérleti filmek között hírnevez szereztek maguknak.

A videómagnónak, mint a városi antropológia kísérleti közegének használata – George Stoney, a Videogaph-terv és mások szerint – az egyidejű hangfelvétellel (pontosabban a beszéddel) járult hozzá azokhoz az eszközökhöz, melyeket az adatközlők saját produkcióikhoz felhasználhatnak.

A "néprajzi filmnek" mint a filmes és a lefilmezett személy közötti kommunikációs folyamatnak az újraértelmezése jelenti a legnagyobb előrelépést a háború óta. A Bali szigeti tapasztalatokat senki nem ismételte meg, ezek mégis megnyitották az egész kommunikációs területet, s olyan megtermékenyítőleg hatottak, hogy csak néhány munkát tudunk megemlíteni ebben a rövid beszámolóban. Amikor a háború, majd a hidegháború egyszer s mindenkorra lerombolt néhány kultúrát, másokat pedig megközelíthetetlenné tett, a Columbia Egyetem jelenkori kultúrák kutatására alakult munkacsoportja, melyet Ruth Benedict vezetett, különböző tudományágak területén dolgozó szakembereket gyűjtött össze abból a célból, hogy "távolról" tanulmányozzák a kultúrákat interjúk, filmek (előnyben részesítve a Grade B filmeket a túlérzékenyítettekkel szemben), az irodalom, a művészet és egyéb anyagok segítségével. A háború alatt Bateson a Modern Művészetek Múzeumában dolgozott egy UFA filmnek, a *Hitlerjugende Quex*-nek (1943) az elemzésén, "a nácizmus

[101] Worth, Sol – Adair, John: *Through Navajo eyes. An exploration in film communication and anthropology*. Bloomington, 1972, Indiana University Press, 27-28. p.

néhány pszichológiai jellegzetességét”[102] kutatva. Martha Wolfenstein is a tematikus analízis alapelvét alkalmazta a nyugati nemzetek (Anglia, Franciaország, Olaszország és az Egyesült Államok) filmjeinek elemzésénél, és nemzeti mintázatokat fedezett fel a fantáziaszülte alkotásokban. Ezek a tanulmányok ösztönöztek másokat is arra, hogy a filmi kommunikációszemélyes és formális rétegeivel foglalkozzanak, melyre a “politique des auteurs” – amit a *Chaiers du cinéma* hasábjain fejtettek ki 1950-től –, valamint a film antropológiája és szemiotikája[103] nyújt példát.

Azt gondolhatnánk, hogy a nonverbális kommunikáció tanulmányozása megköveteli a film használatát. Valóban, az amerikai nyelvészeti iskola nemcsak a filmet, hanem a videómagnót is felhasználta kutatásaiban. Ezzel szemben Ray L. Birdwhistell, aki a leíró nyelvészet módszereit a kultúra tanulmányozásához adaptálta, kezdetben nem annyira a kommunikáció vizsgálatára, mint inkább a róla való kommunikációra használta a filmet. Feltérképezte az amerikai angol változásait egy írott jelölési rendszert alkalmazva[104]. Más kutatók a koreometria terén kezdettől fogva inkább a megegyezésre és a meglehetősen nagyszámú táncfilm ismételt tanulmányozásával feltárt, egymást követő finomításokra támaszkodtak. A zenész és folklorista Alan Lomax 1961 óta irányított egy globális méretű, az éneket, táncot és beszédet magában foglaló, különböző kultúrák kifejező stílusait tanulmányozó kutatást. *Choreometric Projectje*, amely a mozgásstílusok tanulmányozásában érdekelt, közel kétszáz kultúrából gyűjtött össze munka- és táncfilmeket az analízis számára. A Lomax és munkatársai által elemzett filmeket többségükben mások, tudósok és laikusok készítették a legkülönbözőbb okokból. Minden kivonatot, amit megfelelőnek találtak a kutatás céljaira, a Laban Effort-Shape elméletén alapuló leíró rendszer szerint kódolták. Az így nyert kategóriákat számítógépre vitték, sok tényezőből álló analízisnek vetették alá, majd rövid összefoglalókat készítettek a kulturális stílus legdöntőbb kritériumai alapján. Lomax kutatásainak az volt a célja, hogy kifejlessze a kultúrák fejlődési rendszerét[105]. Az általa alkalmazott terminussal ez egyben a tömegkommunikációs elszürkülés által fenyegetett kultúrák megújítása

[102] Bateson, Gregory: *An analysis of the film Hitlerjugende Quex (1933).* New York, 1943, Museum of Modern Art Film Library – Institute for Intercultural Studies.

[103] Metz, Christian: *Language and cinéma*. The Hague, 1974, Mouton.; Powdermaker, Hortense: *Hollywood, the dream factory*. Boston, 1950, Little Brown.; Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme omaginaire.* Paris, 1956, Minuit.

[104] Birdwhisstell, Ray L.: *Introduction to kinesics*. Louisville, 1952, University of Louisville Press.

[105] Lomax, Alan: *Folk song style and culture. A staff report on Cantonometrics.* Washington, 1968, American Association for the Advancement of Science.; Lomax – Bartenieff – Paulay: Choreometries. A metod for the study of crosscultural pattern in film. *Research Film* 1969/6., 505-517. p.; Lomax, Alan – Berkowitz, Norman: The evolutionary of culture. *Science* 1972, 177., 228-239. p.

és feltámasztása, melyek újból életre kelnek, ha lehetőséget kapnak az önkifejezésre[106].

A tudományos film módszerét azzal a kijelentéssel lehet összegezni, hogy az elemzés aránya a megfigyeléshez viszonyítva magas egy olyan folyamatnak az egyik végén, amely a másik végén a legtisztább, szavakkal leginkább elmondhatatlan esztétikai tapasztalatokig terjed. A tudományos film készítésekor felhasznált technikától elvárjuk, hogy úgy viselkedjen, mint ahogy az a "szellem szolgálóleányához" illik. Ahol a tudományos film felhasználása a gyártást is magában foglalja, az általában annyi technikai felkészültséget igényel, amennyit egy amatőr filmes is el tud sajátítani. A tudományos film költségei a dokumentum- vagy játékfilm költségeihez viszonyítva szerények, a hasznos méterek száma viszont jóval nagyobb. Az 1960-as évek végétől használatos videómagnó a könnyű kezelésmód, az azonnali visszajátszás lehetőségének és a gazdaságosságnak (a szalag újra felhasználható) az előnyeit kínálja. Ha jó minőségű képre van szükség, hagyományos filmet kell alkalmazni. Jelenleg ez 16 mm-es, szinkronhang felvételére alkalmas vagy anélküli filmet jelent negyed inches szalagon. Lehetséges, habár szokatlan, hogy egyetlen ember alkosson egy stábot, például ha gumioptikával felszerelt, egy Nagrá-hoz kapcsolt Beaulieu-t használ[107]. Az ökológiai, epidemológiai és a gyermekek fejlődésére (Új-Guineában és máshol) irányuló kutatás során E. Richard Sorenson kifejlesztette a "tudományos mozi-film" koncepcióját, mely az Encyclopedia cinematographica-val együtt a néprajzi filmarchívumok racionalizálására irányuló fontos kísérlet. Az ilyen rendszerezésre nagy szükség van, ha a jövő kutatásait, melyek a filmet is szükségszerűen magukban kell hogy foglalják, eredményessé akarjuk tenni – vagy egyáltalán[108].

A néprajzi filmnek az oktatásban való felhasználása a tudományos közléstől, mint amilyen Birdwhistell *Kinetikai előadás*ai (1964), az általános iskolai környezetismeretei tananyagban való részvételig terjed, amelynek a számára az *Az ember* című sorozatból a *Netsilik eszkimók* című filmet tervezték. A második világháború óta a társadalomtudományok növekvő akadémiai jelentőségnek örvendenek és a könyvpiac, valamint az oktatófilmek iránti érdeklődés hatalmas méreteket öltött. Az 1960-as évek közepéig az oktatás számára a leíró dokumentumfilm volt a leginkább keresett a néprajzi filmek közül, melyet az előadások kiegészítésére használtak, valamint a főiskolai kurzusok "kötelező olvasmányai" között szerepeltek. Ezeknek a legjobbjai valóban jó filmek voltak: Robert és Monique Gessain *Obashior endaon*

[106] Lomax, Alan: Cinema, science, and culture renewal. *Current Antropology* 1973/14., 474-480. p.

[107] Polunin, Ivan: Visualé and sound recording apparatus. *Current Anthropology* 1970, 11., 3-22. p.

[108] Sorensen, E. Richard: A research film program in the study of changing man. *Current Anthropology* 1967/8., 443-469. p.; Sorensen, E. Richard, – Gajdusek, D. Carleton: The study of child behavior and development in primitive cultures. *Pediatrics* 1966, 37(1)., part 2, Supplement.

című filmje (1964) és William Geddes *Miao Year* (1968) című alkotása ötlik legelőször az ember eszébe. Mindkét film a szerzők terepmunkájának melléktermékе.

A leglátványosabb és a legnagyobb hatásúak az etnográfiai filmek között John Marshallnak az 1950-es években a Kalahári-sivatagba vezetett expedíciók alkalmával, a busmanokról készített filmjei, melyek még mindig feldolgozás alatt vannak. Miután Robert Gardnerrel együttműködve elkészítette a *Vadászok* (1958) című filmjét, Marshall maga fényképezte az ünnepelt *Titicut bolondságokat*, melyet Fred Wiseman rendezett és filmet készített a pittsburghi rendőrségnek a Lemberg Centerbeli tevékenységéről *Az erőszak tanulmányozása* című programjához. Ezzel egyidőben, mialatt a busman-anyagot (több, mint 160000 méter összesen) rövid képsorokba rendezte, kialakította elméletét a riport szerepéről a pedagógiában. Marshall elégedetlenné vált a *Vadászokkal* szemben: nem szinkronhanggal vették fel és a kitalált történet erősen a narrátorra szorult. Ezenkívül a film indokolatlanul nagy jelentőséget tulajdonít a vadászatnak a busmanok létfenntartásában, ami a valóságban sokkal inkább az alkalmi csoportosulások függvénye. *A Fürdőző férfiak*, a *Mókás kapcsolat* és a *Vita a házasságról* ezzel szemben a személyek közötti, rövid időtartamú interakciók részleteire irányítja a figyelmet; a dialógust kézi mikrofonnal vették fel és feliratok közvetítették. Ezeket a filmepizódokat bemutatták a Harvard antropológiai előkészítő kurzusán, hogy illusztrálják a távolságtartás és a reciprocitás fogalmát. A rendőrök munkájáról szóló sorozatot (*Három földi*, *Nyomozás egy utcai rablás ügyében*, stb.) hosszú snittekkel és szinkronhanggal forgatták. Ezek a filmek virtuóz kameramunkáról tesznek tanúbizonyságot, igen nehéz körülmények között, amire Marshallt korábbi, a Bridgewater State Hospitalban végzett munkája tette képessé. Ezeket a filmeket felhasználták a rendőrképzésben és a jogi karon és megvitatták a középiskolák alsóbb osztályaiban. 1968-ban Timothy Asch-sel együtt Marshall megalakította a Center for Documentary Antropology-t, ahol Asch és Napoleon Chagnon, felhasználva az általuk kidolgozott "szekvencia elméletet", együtt dolgoznak a yanomamökről szóló több, mint 40 filmből álló sorozaton (*Az ünnep*, *Mágikus halál*, és mások). A filmeket a feldolgozás stádiumában felhasználják a tantervben szereplő kísérletekhez.

A néprajzi filmet Mead kezdeményezésére kezdték el oktatni a Columbia Egyetemen az 1940-es években, s ez a tárgy mára páratlan népszerűségre tett szert a hallgatók körében, akik közül sokan gyermekkoruk óta használnak amatőr filmkamerákat. Rouch és Gardner egyénileg oktattak filmeseket. Rouch szavaival "százból egyről" derült ki, hogy képes elegyíteni a tudományos feszességet a könnyed kamerakezeléssel. Hogyan lehet ezt a képességet fejleszteni? Ennek a kérdésnek bősége irodalma van[109]. Az olyan összejövetelek, mint amilyen az International Film Seminars (1955-től), a Festival dei Popoli (1950-től), a Jay Ruby általszervezett

[109] Dyhrenfurth, Norman G.: Film making for science field workers. *American Antropologist*, 1952/54., 147-152. p.; Collier, John, Jr.: *Visual anthropology. Photography as a research method.* New York, 1967, Holt, Rinehartvand Winston.; és a részek a *Research Film* és a *Program in Ethnographic Film Newsletter*-ben.

vizuális antropológiai konferenciák (1968-tól), Venezia Genti (1971-1972), néhány UNESCO kerekasztal beszélgetés és az UCLA kollokvium (1968) lehetőséget adnak arra, hogy tanuljunk az új filmekből. Az egyetemi tananyagok hatékonyak az oktatófilm-stratégiák kialakításában, de még bőven van mit tenni a néprajzi film elméleti alátámasztásának terén, kezdve azzal a problémával, hogy hogyan lehet összeegyeztetni a tudomány és a művészet, gyakran egymással rivalizáló szempontjait. Nagyon sok társadalomtudós még mindig kényelmetlennek érzi, hogy kövesse Lue de Heusch, az antropológus filmes tanácsát:

> "A néprajzosoknak meg kellene ismerkedniük a kortársi filmelméletekkel és meg kellene szabadulniuk attól az elképzeléstől, hogy a kamerának pusztán és egyszerűen a valóságot kell bemutatnia."[110]

Végül az olyan könnyen hozzáférhető filmgyűjtemények, (mint amilyen a Museum of Modern Art-é vagy a Royal Antropological Institut-é) akkor hasznosak, ha az egyetemi hallgatók teljes mértékben hasznosítani tudják a felhalmozott tapasztalatokat.

A filmnek a kutatásban való speciális felhasználásától eltérően (amikor a konklúzió verbális kifejezést nyer) és a filmnek az oktatásban való felhasználásától eltérően (amikor a hatékonyság az érthetőség függvénye), a néprajzi filmnek mint ismeretterjesztő anyagnak a felhasználása a vizuális vonzerőnek és az intellektuális tartalomnak önmagában zárt formában – vagyis a legmegfelelőbb formátumban – való megjelenésétől függ. De ez a fajta felhasználás, azáltal, hogy sokak számára lehetővé teszi, hogy lássák az emberi szellem gazdagságát, lehetővé teszi azt is, hogy ezt a gazdagságot megőrizzük és az eljövendő években fejlesszük.

A személyes vallomás egy univerzális témáról, klasszikus ismeretterjesztő filmtípusnak nevezhető. Robert Gardner, akinek a *Halott madarak* (1963) című filmjét a Variety és Robert Lowell megdicsérte, elsőként fejtette ki filmelméletét a Harvard Filmtudományi Központjában, mialatt a *Vadászokat* készítette. Gardner filmstílusa konzervatív (a *Halott madarakat* egy teleppel működő Arriflex-szel forgatta szinkron hang nélkül), és filmjének legfőbb kifejező ereje a vágásban és a kommentárokban rejlik. Gardner iránytűje a saját érzékenysége volt, mellyel az olyan univerzális témákhoz közelített, mint például a férfi-nő kapcsolat vagy a halál.

> "Láttam a tollakba öltözött Dani-törzsbeli embereket, a szárnyaikkal csapkodó férfiakat és nőket, amint élvezték minden ember végzetét. Tollakba öltöztették az életüket, de ugyanúgy néztek szembe a biztos halállal, mint mi, szürkébb lelkek. A film megpróbált valamit elmondani mindannyiunkról, emberekről, amikor szembetaláljuk magunkat állati végzetünkkel."[111]

Egyéb, nem tolakodó reakciókat is produkáltak az antropológiai dokumentumfilmek, az európai hagyományba itatott ismertetőjegyekkel, s ebből eredően azonnal

[110] De Heusch, Luc: The cinema and social science. A survey of ethnographic and sociological films. *Reports and Papersin the Cocial Science,* 1962/16., Paris, UNESCO, 25. p.

[111] Gardner, Robert G.: On the making of Dead Birds. In Heider, Karl G. (szerk.): *The Dani of West Iran*. Andover, Mass., 1972, Warner Modular Publications 2., 35. p.

befogadta őket a laikus közönség. Jorge Preloran filmjei, az *Imaginere Hermógenes Cayo* (1970) és az *Araucanians of Ruca Choroy* (1971) életrajzi modellt alkalmaznak. A *Cayóról* Preloran megjegyezte: "Nem érdekeltek helyzetének a részletei, sokkal inkább a lelkének a kivetülései.[112]" Habár a közönség valóban azt érezhette ezekkel a filmekkel kapcsolatban, hogy – Gardner szavaival –"humanizmusában megerősítették"[113], ezek a filmek arra is alkalmasak, hogy újra megerősítsék és alátámasszák az európai kulturális hegemóniát.

Az a film, amely botrányt okozott, amikor afrikai diákoknak mutatták be Párizsban, azt jelezte, hogy Rouch elfordult a konvencionális dokumentumfilmtől valami olyasmihez, amit ő maga és Edgar Morin, feltámasztva Vertov elnevezését, cinéma vérité-nek neveztek. ("Vertov és Flaherty a mestereim" – jelentette ki Rouch 1963-ban). Miközben a songhay vallást tanulmányozta Accarban, 1953-ban, Rouch-t meghívták a hauka szekta papjai, hogy örökítse meg egy kultusz képsorait. Az esemény a *Les maitres fous* lett, egy rövidfilm, mely a szekta tagjait mutatja, akiket hatalmába kerítet a brit hatalmi struktúrához tartozó tábornokok, orvosok és teherautósofőrök szelleme, mialatt lemészárolnak, megfőznek és megesznek egy kutyát, le-föl masíroznak, erőszakos táncba kezdenek és habzik a szájuk. Azzal, hogy a képsorok bemutatják a hauka tagjainak alantas napi munkáját a nagyvárosban, Rouch érzékeltetni tudja, hogy a szekta-tagok a gyarmati helyzet feltételeivel súlyosbított mindennapi lét feszültségei alól menekülnek a kultuszba[114]. A film nem teljesen érthető Rouch írott magyarázatai nélkül[115], mégis a téma olyan erős ellenérzést váltott ki, hogy mind az európaiak, mind az afrikaiak követelték, semmisítse meg a filmet. Rouch habozott és a *Les maitres fous* díjat nyert Velencében. Ezután kezdte el Rouch a "kollektív improvizáció moziját" a *Jaguár*ral, "néprajzi science fiction-jével", melyben együtt dolgozott három afrikai diákkal, Damouré-val, Lam-mal és Illo-val, akik három fiatal vándormunkást játszottak, amint éppen a szerencséjüket keresik a ghanai tengerparton. Mire a film elkészült, Rouch úgy érezte, hogy az újonnan függetlenné vált nyugat-afrikai nemzetek szabadságmozgalmainak kora lejárt, s ezt soha nem lehet már megismételni. Ebben az érzésben, amit Rouch és Morin 1960-ban továbbfejlesztett a *Chronique d' un été*-ban, benne sűrűsödtek a *Jaguár* tapasztalatai: ahelyett, hogy egy dramatikus improvizációt tervezett volna a kamerák előtt és a dialógusokat, valamint a szereplők kommentárjait később vette volna fel, a *Chronique d' un été* szereplőinek azonnal válaszolniuk kellett a "Boldog vagy?" kérdésre, amit az Éclair-kamera egy prototípusával fényképezték, a hangot pedig Nagrával rögzítették.

Volt oka rá, hogy ezt kérdezze. Mialatt a *Chronique d' un étét* forgatták Párizsban, Franciaország ezidőben ment keresztül az Algériától való fájdalmas elválás

[112] Suber, Howard: Jorge Preolan. *Film Comment* 1971/7., 1., 48. p.
[113] Gardner, Robert G.: Antropology and film. *Daedalus* 1957/86., 344-350. p.
[114] Muller, Jean Claude: Review of the Les matres fuo. *American Anthropologist* 1971, 73., 1473. p.
[115] Rouch, Jean: *Essai sur la région songhay*. Paris, 1960, Presses Universitaires de France.

folyamatán. Nagyon sok minden történt az új, hordozható, helyszíni hangfelvételre alkalmas filmberendezés kifejlesztéséért, mely lehetővé tette az operatőrnek, Michael Braultnak, hogy tíz percig vagy még tovább kövesse riportalanyát anélkül, hogy le kellene állítania a kamerát. Mintha ez a berendezés maga előidézte volna a cinéma vérité. A filmkészítők szándékai azonban legalább ilyen fontosak. Ráadásul a legtöbb cinéma vérité baloldali politikai üzenetén túl Rouch, Ruspoli és Marker filmjei a filmkészítőket, a filmek alanyait és a közönséget nyomasztó konvencionális szerepek felülvizsgálatát is követelték: a filmes kezdett az "igazság" közvetítőjévé válni, a riportalanyt ezentúl a saját szavai és tettei alapján kellett megítélni és az interpretáció nehéz terhét ezentúl a nézőre hárították. Nem véletlen, hogy a cinéma vérité másik hazája – az a hely, ahol egy kritikus szerint minden Brault által fényképezett *Les raquetteurs* (1958) című filmmel kezdődött – Quebec volt, ahol a kulturális és politikai különbségek máig megoldatlan problémát jelentenek. Az 1960-as években a szuperhatalmak, a több, mint egy évtizedes koloniális krízis után kezdték keresni a helyüket a kisebbségekkel szemben. A kulturális kontaktus benne foglaltatott a cinéma véritében; és a cinéma vérité funkciója a politizálás volt.

Ez a fajta film ellenállásba ütközött és már jóval azelőtt, hogy Hollywoodba érkezett volna, a cinéma vérité védekező állásba kényszerült. Nehéz volt finanszírozót találni. Rouch érezte a kényelmetlenségét annak, hogy Európában kinevetik, Afrikában pedig kizárják maguk közül. Az "újfajta zsurnalizmust", amit Richard Leacock és kollegája, D. A. Pennebaker fejlesztette ki a televízió számára 1960-ban, a kritikusok és a védnökök elutasították[116]. A *Cuba sí! Yanki no!* című filmet 1961-ben visszavonták, az *Egy anya boldog napja* című, kommerciális nyomásra, egy ötösikrekről készült riportot pedig az ABC televízió módosított formában közvetítette.

Még a hagyományos néprajz is nehéz helyzetbe került tekintélyes, intellektuális formájában, amikor a televízió képernyőjén megjelent. A CBC televízió szokatlan programtervezésének köszönhetően a netsilik eszkimókról készült filmet milliók látták *Harc az életért* címmel, narrációval és háttérzenével ellátva[117]. Úgy tűnik, hogy az európaiak és a japánok messze lemaradtak a televíziózás terén az Egyesült Államok mögött.

Az egyik legnagyobb változás a filmezés terén a második világháború óta, a professzionális berendezések eddig nem látott mértékű elterjedésével – a gyártás decentralizálása. Georges Sadoul filmvilágtörténete (*Histoire du cinéma mondial*) összefoglalja az egyes nemzeti filmművészetek fejlődését. Amikor Sadoul 1966-ban letette a tollát, "ötven országban, ötven nemzet és népei, a maguk teljes tarkaságában számtalan film témájává" váltak, csak Afrika maradt filmművészet nélkül. Ma már nem ez a helyzet. A szenegáli Ousmane Sombene, akit az amerikai közönség a *Mandabi*, a *Tauw* és az *Emitai* című filmekből ismer, egyike azoknak a növekvő

[116] Blusem, A. William: *Documentary in American television*. New York, 1965, Hastings.

[117] Balicki, Asen – Brown, Qentin: Ethnographic filming and the Netsilik Eskimos. *Educational Services Incorporated Quarterly Report,* 1966/Spring-Summer, 19-33. p.

számú művészeknek, akik minden film-műfajban otthon vannak[118]. Az afrikai filmgyártás még nem érezteti hatását más földrészeken, s addig is, amíg ez nem történik meg, csak a tuniszi és az ouagadougoui fesztiválról visszatérők kísérelhetik meg leírni azt, ami Európából és az Egyesült Államokból hiányzik – amit Rouch joggal így fogalmazott meg "lelki asszisztencia a túlfejlődött országoknak"[119].

A film az adatoknak egy olyan gazdag tárháza, melynek hasznossága az analízis szintjének szerencsés megválasztásától függ. Egy filmnek a későbbi jelentősége gyakran eltér a készítő eredeti szándékaitól. A filmeket nemcsak egyféleképpen lehet felhasználni, ezért meg kell őrizni a filmhez kapcsolódó írásos dokumentumokat is. A legfeltűnőbb változás a néprajzi film kezdetei, de különösen a második világháború óta, a kamera irányulásának az elmozdulása volt. A kamera többé már nem kinéz a világra, hanem inkább benéz valaki a világba. Maliban Cisse elkészítette *Cinq jours d'une vie* című filmjét, mely faluban felnövekvő fiúkról szól, akik a Koránt tanulják, elvándorolnak a nagyvárosba, majd újra visszatérnek a faluba. Az Egyesült Államokban és máshol a filmesek keményen dolgoznak azon, hogy feltérképezzék a kulturális szigeteket, a családi életet, sőt saját életrajzukat is. Ma már nyilvánvaló, hogy Flaherty önéletrajzi elemeket dolgozott bele *Lousiana Story*-jába. Újabban néhány tudós a szemiotika területén felfedezze Eisenstein vonzódását Freudhoz és Malinowskihoz, s a mítoszok iránti érdeklődését, amit *Que viva México!* című filmjében akart kifejezésre juttatni. A néprajzi film virágzása, beválva Eisenstein reményét, valóban olyan fontos szerepet kapott az emberek önismeretében, amint régebben a dráma vagy a regény. A néprajzi film története számtalan példát nyújt arra, hogy egyedül a film képes megörökíteni az események sokrétűségét, képes újfajta látásmódok közvetítésére s mélyen pozitív érzelmeket képes kiváltani az emberiség iránt azzal, hogy egy nép lényeges tulajdonságait közvetíti.

[118] Hennebelle, Guy: *Les cinémas africanis en 1972. L' Afrique Littéraire et Artistique 20.* Paris & Dakar, 1972. Société Africaine l' Édition.

[119] Desanti, Dominique – Decock, Jean: Cinéma et ethnographie. *Arts d' Afrique* 1968/L., 1., 37-39. p., 76-80. p.

Hivatkozások

De Brigad, Emile: *Antropological cinema*. New York, é.n., Museum of Modern Art.

Flaherty, David: Serpents in Eden. *Asia*, 1925/25., 858-869. p., 895-898. p.

Flaherty, Frances Hubbard: A search for animal and sea sequces. *Asia*, 1925/25., 954-963. p., 1000-1004. p.

Flaherty, Frances Hubbard: Behind the scenes with our Samoan stars. *Asia*, 1925/25., 746-753. p., 795-796. p.

Flaherty, Frances Hubbard: Fa' a-Samoa. *Asia*, 1925/25., 1084-1090. p., 1096-1100. p.

Flaherty, Frances Hubbard: Setting up house and shop in Samoa. *Asia*, 1925/25., 638-651. p., 709-711. p.

Heideger, Karl G.: *Films for antropological teaching.* Washington, 1972, American Antropological Association.

International Scientific Film Association: Rules for documentation in ethnology and folklore through de film. *Researh Film*, 1959/3., 238-240. p.

Madsen, Axel: Pour la suite du Canada. *Sight and Sound* 1967/2., 68-69. p.

McCann, Richard Dyer: *The people's films*. New York, 1973, Hastings House.

Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press.

Wollen, Peter: *Sings and meaning in the cinema*. London, 1969, Thames & Hudson.

Colin Young

A megfigyelő film[120]

> Mottó: "Ha westernt forgatsz, használj valódi indiánokat, amennyiben lehetséges; ha indiánokat nem kapsz, használj magyarokat."[121]

1963 után a dokumentumfilm-készítők elhagyták az interjút, mint a cinéma vérité nélkülözhetetlen kellékét. Körülbelül ugyanebben az időben Jean-Luc Godard "interjúkat" kezdett alkalmazni játékfilmjeiben. Richard Leacock az adatgyűjtés új módszereit kereste, s ennek során elhagyta az interjút, mert mint mondotta:

> "Valamit fel akarok tárni az emberekről. Amikor meginterjúvolsz valakit, mindig azt fogja mondani, amiről azt akarja, hogy te tudd róla."[122].

Ez volt a megfigyelő stílus újjászületése a filmkészítésben. Godard azért alkalmazta az interjút, mert az a hírek vagy a közéleti témák révén általánosan elterjedt eszközzé vált, mely a hitelesség látszatát kölcsönözte játékfilmjeinek. De amíg a játékfilm a dokumentaritás területein portyázott, a dokumentumfilmnek tovább kellett mozdulnia az alanya felé, és még jobban eltávolodnia az játékfilm-formáktól.

A televízió összekeveri a dolgokat – szerkesztést, riportot, rekonstrukciót, játékfilmet, dokumentumot, hirdetést stb. – s ezzel kezd mindent egyenlő értékűvé tenni, sokan azt hiszik, hogy a közönség képes különbséget tenni. De vajon valóban képes-e erre a közönség? A BBC programjában világosan elkülöníti, hogy mi mire való, fontosnak gondolván a különbségtevést tény és fikció között. A brit hirdetésekkel foglalkozó televízió kénytelen volt bevezetni egy jelet a képernyőn, amely elkülöníti a hirdetéseket a többi programtól, a hasonló célokra alakult rádióállomásnak pedig van egy szignálja, mely elválasztja a hirdetéseket. Ez összefogja a programot, de egyben azt is beismeri, hogy a hirdetések sem tartalmukban, sem formájukban nem különülnek el a fantázia-szülte egyéb alkotásoktól, vagy a híradásoktól.

Ehhez képest megható és majdnem szentimentális a legtöbb társadalomtudósnak a filmbe, mint "objektív felvevő szerkezetbe" vetett hite. A legtöbb energia, amit az antropológusok az utóbbi évtizedben a filmbe beleöltek, azon a reményen alapult, hogy megóvhatják a terepen készült jegyzeteiket a szubjektivitástól, azonban továbbra is a válogatás és a szubjektivitás attitűdjével közelítették meg a filmesztétikában jelentkező problémákat.

Jegyzet

[120] In Hockings, Paul (szerk.): *Principles of Visual Anthropology.* Mouton – Hága – Párizs, 1975, 65-80. p. Fordította: Ország Mária.

[121] Richard Leacock idézi ezt a jótanácsot egy, a világítástechnikáról szóló klasszikus amerikai szövegből. Marcorelles, Louis: *Living cinema - new directions in contemporary film-making.* London, 1973, George Allan & Unwin Ltd., 54. p.

[122] Marcorelles, Louis: *Living cinema - new directions in contemporary film-making.* London, 1973, George Allan & Unwin Ltd., 55. p.

Amikor 1968-ban a filmkészítők és etnográfusok konferenciáját készítettük elő a California Egyetemen, elhatároztuk, hogy az egyik téma, amit ki kell domborítanunk, az lesz, hogy a film nem objektív. *Objektiválható*, de az más kérdés. Az első állítás a kész film minőségére vonatkozik, míg a második a film és a néző kapcsolatát írja le. Fel akartuk hívni a figyelmet arra, hogy a szerkesztés nemcsak a filmkészítésbe, de minden szelektív folyamatba beleszól.

Nyersen kimondva: a kamera hajlik a hazugságra, a nézőközönség pedig hajlik arra, hogy higgyen neki. David MacDougall jelen kötetben olvasható dolgozata példákat hoz arra, hogy miért igaz ez az állítás. A film hitelesnek tűnik, és ilymódon kisebbíti annak a jelentőségét, amiről nem vesz tudomást. De a problémának csak egy nagyon kis területét érintette az, ami a korai időkben arra késztette az antropológusokat, hogy megkérjék filmes kollégáikat a teljes exponált anyag megőrzésére, beleértve a filmből kiszerkesztett képeket is. Érvelésüknek komoly erkölcsi súlya volt, amikor az elkészült filmeket, a terepen készült nyersanyag erősen megszerkesztett változatait kézhez kapták. De a nyers film szöveges magyarázatokat igényelt, és ezt – bizonyos határok között – a film szerkezetén belül kell nyújtani.

Két pont van, amelynél "vakvágányra térhetünk". A filmkészítő tévesen mutathatja be az egész eseményt vagy helyzetet azzal, ahogy lefilmezi, vagy azzal, ahogyan megszerkeszti a filmet. Azonban az ilyen szavak használata, mint "hamis színben tüntet fel", "objektív", "szubjektív", sőt "interpretál", egy előzetes ismeretelméletet és esztétikát feltételez.

A *megfigyelő film* egy kísérlet ezeknek a problémáknak – melyeknek nagyon sok közös vonásuk van a hagyományos, jegyzetelő terepmunkával, de sok minden el is választja őket a korábbi metodológiáktól – a praktikus megközelítésére.

Amikor egy antropológus, gyakorlata és adatközlői által vezettetve, megfigyeli egy falu viselkedését, jegyzeteket készít, átírja a jegyzeteket és következtetéseket von le belőlük, egy olyan módszert követ, amit elődei diktálnak neki, s amit tapasztalata alapján továbbfejlesztett. Jegyzetelő technikájának eredményeit publikálja – nem pedig a jegyzeteket magukat. De ez a munka erősen igénybe veszi mind a deskriptív, mind a megfigyelő kapacitását. Sok mindent le tud írni, s még többet emlékezetben tartani, és arra kényszerül, hogy a kognitív prioritások rendszerét alkalmazza annak eldöntésében, hogy mit fog lejegyezni, s eközben, legalábbis részben, gyakorlatára támaszkodik. Ha kamerával vesz fel bizonyos eseményeket, ugyanezt a módszert követheti, azzal a különbséggel, hogy a részletek elemzését későbbre halaszthatja. El lehet dönteni, hogy felvesszük például egy idegen megérkezését a faluba, de a részletek és minden apró esemény megfigyelését későbbre halaszthatjuk, amikorra a filmet már előhívták.

Mindez – felületesen úgy tűnik – a filmnek olyan előnyt kölcsönöz, amire már korábban utaltam. Mégis, használhatjuk a kamerát úgy is, mint a geodéta műszerét, s egy olyan eszközként is, mely alkalmas arra, hogy részleteiben vizsgálja az emberi viselkedést és az emberi kapcsolatokat. Ez utóbbi esetben nem engedhetjük meg magunknak, hogy a kamera mögé állva távoli panorámákat készítsünk az emberi

viselkedésről, hanem közelről kell követnünk. Ez jellemzi leginkább a megfigyelő filmet (és Rouch filmjeit), és a különbség a megfigyelő mozi és a szimpla jegyzetelő technika között az, hogy a film *képes* közvetlenül bemutatni az eredeti eseményt vagy szituációt. A filmezés folyamata annyira megfigyelő, amennyire csak lehetséges; az elkészült film pedig magát a megfigyelt eseményt mutatja.

Annak, aki ezt a módszert alkalmazza, azt kell figyelembe vennie, hogy a kamerának úgy kell viselkednie, mint egy "résztvevőnek". Mindazonáltal a film műalkotás, a képeknek megszerkesztett rendszere. Vannak konvencionális szabályok, melyek ezt a rendszert irányítják, és a filmművészet valószínűleg éppúgy befolyásolja a filmkészítőt egy-egy felvétel elkészítésénél, mint ahogyan az antropológust befolyásolja korábbi gyakorlata; s ez nemcsak a film megfelelő alanyának a kiválasztásában, hanem a megfelelő felvételi mód megválasztásában is megnyilvánul.

David MacDougall kétségeit fejezte ki azzal a szenvedéllyel kapcsolatban, hogy láthatatlanná tegyük magunkat a filmezés alatt. Bizonyos esetekben a kamera valóban a filmkészítőre irányítja a figyelmet; máskor viszont, vagy ugyanabban a helyzetben, egy bizonyos idő elteltével a kamera teszi őt láthatatlanná, mentséget adva neki a jelenlétre. De a "mint légy a falon" mentalitás mindig is önhittségből eredt. Valójában az ideális soha nem az volt, hogy úgy tegyünk, mintha a kamera nem lenne jelen – az ideális az, ha megpróbáljuk felvenni a "normális" viselkedést. Világos, hogy ez az ideál azt fejezi ki, hogy normális az a viselkedés, ami normális az alany számára, olyan körülmények között, amelybe beleértődik, de nem kizárólagosan az a tény is, hogy filmezik. Ha észrevesszük, hogy a filmfelvétel *megváltoztatja* a viselkedést, akkor el kell döntenünk, hogy vajon ez a változás releváns-e vagy sem a teljes portré szempontjából, amit elkészíteni igyekszünk. Bizonyos körülmények között alanyunkat elhagyhatjuk, vagy későbbre halaszthatjuk a felvételt. Más esetben a kamera jelenléte okozta módosulásokat el kell fogadnunk. MacDougall sajnálja az adatközlőt, akitől azt kérik, hogy nyíljon meg az operatőr előtt, míg az utóbbi rejtve marad az alany számára. De lehet, hogy az adatközlők sem óhajtják másként. Ha mégis, vagy ha több érdekes dolgot lehet felfedni egy másfajta kapcsolatban, akkor a filmkészítő részvétele az alany életének az eseményeiben, lehet, hogy a legjobb módszernek bizonyul. Mindenesetre az ilyenfajta megközelítésre az adatközlőnek kell felhatalmazást adnia, nem pedig a filmkészítőnek a film alanyról kialakult előítélete alapján kell megtörténnie. Ez mindkét részről kulturális beidegződés kérdése.

James Blue szerint Godard a cinéma véritét mint technikát az olajfestménnyel azonosítja. Amikor a filmkészítők kifejlesztenek egy új megközelítési módot, hajlamosak rá, hogy fanatikusan ragaszkodjanak hozzá. A többi módszer kizárásával ragaszkodnak módszerükhöz. Meghatározzák a módszer, és az meghatározza őket. Ilymódon van előrehaladás, habár azon az áron, hogy megterhelik a jövőt és megtörik a jelent. Ennek ellenére születnek valódi értékek.

A 60-as évek elején az észak-amerikai és francia filmesek valami olyasmit tettek, amit a filmművészek ritkán tesznek: új technológiát követeltek. A múltban a film-

készítők még a mérnököknél is konzervatívabbak voltak. Az egyidejű hangfelvétel lehetősége, a szélesvásznú technika, a színes film mind adva voltak jóval azelőtt, hogy a filmesek igényelték volna őket. A filmesek még mindig azon igyekeztek, hogy a korábbi formákat; a fekete-fehér néma filmet, s a megszokott apertúrát (a régi postabélyeg formátumot) tökéletesen birtokukba vegyék. De a dokumentumfilmesek néhány csoportja továbblépett a hatvanas évek elején, és hordozható, viszonylag csendes, egyidejű hangfelvételre alkalmas egységekkel ellátott, professzionális kamerákat készítettek maguknak azért, mert a természetes környezetükben, természetes tevékenységük közben akarták lefilmezni az embereket.

Korábbi munkájuk eredményeként (Leacock, Pennebaker, Maysles-ék, a National Film Board of Canada csoportosulásai és Jean Rouch) körülbelül ugyanebben az időben kezdték szavakba foglalni a mozi két formájával, az erősen manipulatív, klasszikus melodrámával és a didaktikus oktatófilmmel szembeni elégedetlenségüket.

Ami közös volt ezekben a filmekben, az a mindenhatóság. Mint a Clairol hirdetés fodrásza, csak a filmes tudott mindent biztosan. Minden ászt a kezében tartott, kontrollálta az információk áradását, s azt engedte látnunk, amit láttatni akart, illetve ami beleillett a sztorijába, vagy az elméletébe.

Vegyünk egy példát. Ha Hitchcocnak nagyobb látószögű lencséje lett volna a kameráján, és látnám a lámpákat, és a script-gilrt, elveszne a jelenet feszültsége. Amint a mozi közelebb került hozzánk, s ezzel konvencionálisabbá is lett, kivédhettük manipulatív eszközeit, és bosszankodhattunk hatása miatt, mely alól nem tudtuk kivonni magunkat. Jobban szerettük Flaherty-t és Renoirt, akik kívül estek a klasszikus filmművészeten, és amikor Truffaut, Godard, Bresson és később Rohmer francia új hulláma megjelent, megrohantuk. Az új filmesek közül sokan, elemezvén, honnan erednek az amerikai film effektusai, megállították a stábot a "torkolati vénánál", nem akartak többé megríkatni bennünket, és mindent a képzeletünkre bíztak. Megfékezett változatuk már nem volt annyira szokatlan. Egy űrt hagytak, amit ki kellett tölteni, és mi máris részt vettünk a történetben.

A különbség abban van, hogy *elmondunk* egy történetet, vagy *megmutatunk* valamit. Vegyük Rohmer filmjét, a *Chloe délutánját*[123]. A fiatal férj elmondja, miközben a Párizs felé tartó héven utazik, hogy érzelmi életében elérkezett arra a pontra, amikor minden nő egyformának tűnik neki – egyformán szépnek. A kamera különböző nőket mutat, akiket a vonaton lát, s akik mind szépek, ahogyan ő mondja, jobban mondva egyformán szépek. Ilymódon nyer kifejezést a film mondanivalója. A hős, intelligenciája ellenére önmagát fogja becsapni. Mindezt nem elmesélik, hanem megmutatják nekünk.

A klasszikus oktatófilm esetében is kénytelenek vagyunk egyetlen nézőpontot elfogadni. Valaki másnak a tárgyról alkotott nézeteit kapjuk (nem mindig a filmesét),

[123] Az idézett filmekről bővebbet lásd a kötet végén található filmográfiában.

és kénytelenek vagyunk megelégedni az "eszi-nem-eszi" alternatívájával. A kultúra más területei szkeptikussá tesznek bennünket.

A *Keserű dinnyékben* John Marshall egy vak öregember által komponált és énekelt dalokat illusztrál. A film vége felé a gyerekek, aztán az egész család a struccok násztáncát utánzó táncba kezd. Marshall egyszerűen csak működteti a kameráját, és hagyja, hogy azt lássuk, amit ő lát. A visszatekercselésen és a filmcserén kívül nem csinál semmit, csak figyel. Mi is figyelünk. Ő csak megmondja, hogy hogy nevezik, s aztán mi megnézzük, hogy mi az. Szükségünk van segítségre abban, hogy megértsük a dolog jelentőségét, de zavartalanul átélhetjük, ami történik.

Hilary Harris, George Breidenbach és Robert Gardner filmje, a *The Nuer* merőben különbözik ettől. Egyetlen képsora sincs a filmnek, amelyben zavartalanul követhetnénk az események kialakulását. Nem tudok eleget a forgatásról ahhoz, hogy eldönthessem, volt-e más lehetőség is a nyersanyagban, vagy sem. De lesújtó az a mód, ahogyan megszerkesztették, ahogy részekre szabdalták annak érdekében, hogy az események aprólékos elemzését kapjuk, ahelyett, hogy engedték volna, hogy részt vegyünk az eseménybe, és elvégezzük a magunk analízisét.

Ahogy elgondolkodunk ezen, bámulatos, hogy a filmek gyakran ilyenek – sőt, valójában gyakrabban ilyenek. Azt gondolnánk, hogy a dokumentaritás területén ellenállhatatlan ösztönzést jelent, hogy azt csináljuk a kamerával, amire csak a kamera képes, amit még a leggyorsabb gyorsíró sem tud a terepen megismételni – hogy feljegyezze az eseményt egy olyan formában, hogy ha lejátszod, egy néző, valahol egészen más helyen úgy érezheti hogy részese az eseményeknek. Ehelyett a dokumentumfilmesek azt játsszák, hogy művészei vagy tudósai a kamerának. Ha, mint például Robert Gardner *Halott madarainak* esetében a film művészi oldalát leszámítjuk, elfogadjuk őt művésznek, de nem látjuk a valóságot. A *The Nuer* esetében pedig a látvány túlságosan részekre szabdalt, s mi az "eszi-nem-eszi" alternatíváját kapjuk.

David és Judith MacDougall *A pásztorokkal élni* című filmjének láttán türelmetlenné válunk minden olyan filmmel szemben, amely nem enged látni.

Ha a filmesek számára jelenleg elérhető technikai eszközöket összehasonlítjuk a tizenöt-húsz év előttivel, könnyű belátni, hogy miért változik a film, és a hordozható és helyszíni hangfelvételre alkalmas eszközeinkkel miért térünk vissza a film kezdeteihez, és kezdjük elölről az egészet. A legelső kamerák hordozható, rugóval működő, felhúzható szerkezetek voltak, melyek az áramszolgáltatástól teljesen függetlenül működtek. De mihelyt valaki a képekkel együtt a hangot is fel akarta venni, elektromos áram szükségeltetett, és a felszerelés nehézkessé vált.

Az uralkodó filmesztétika megkövetelte az elbeszélő jelleget, és az 1930-as, 40-es évek sikeres dokumentumfilmjei elég gyakran alkalmazták a fikciós film kifejezőeszközeit és annak esztétikáját. Ez volt az a mozi, amit a közönségnek készítettek; bármi mást a közönség valószerűtlennek tekintett volna. És azok az emberek, akik egyébként költőnek, szobrásznak vagy építésznek mentek volna, filmművészekké váltak. Mágusok voltak, mint Basil Wright a *Ceylon énekében*, a leggyönyörűbb

filmben, amit valaha is készítettek, vagy a Flaherty által rendezett és Leacock által fényképezett *Louisiana Storynak* egy korábbi formájában.

Végül vissza kell térnünk Flaherty *Nanook* című filmjéhez, és ahhoz, hogyan készítette el. A dokumentumfilmes a forgatás alatt irányította a környezetét, és kontrollálta filmjét a vágás alatt is, annak érdekében, hogy filmje előnyöket szerezzen a teljesen kiagyalt fikciós filmmel szemben. (Abban az időben valóban nehéz volt meghatározni a "dokumentumfilmet".)

Más típusú filmeket, hacsak nem valami látványos eseményről szóltak, unalmasnak tartottak. A film olyan hatásos volt, és plasztikus szépségével olyan újszerű, hogy a közönséges emberek élete eltörpült mellette. A hétköznapi viselkedés, amely eléggé tűrhető és talán még izgalmas is a résztvevő számára, eszerint az esztétika szerint, melynek keretei adva voltak, unalmasnak minősült.

A háború után az első nagyobb változás a neorealizmus volt, különösen abban a formában, ahogyan Rossellini, a fiatal Visconti és De Sica csinálta, amíg Zavattinival dolgozott együtt. De Sica *Umberto D.-je* talán egy kicsit romantikusnak tűnik ma, de abban az időben egy új témára nyitotta fel a szemünket. Renoir korábbi eredményeire támaszkodva (*La regle du jeu*) ezek az új típusú filmek eltávolodtak a háborús időszak romantikus, soviniszta témáitól. Függetlenítették magukat a melodrámától, s annak építkezési konvencióitól. Mint a korszak legjobb játékfilmjeinek, ezeknek a filmeknek is átfogó, drámai formájuk és általános, metaforikus erejük volt. Ami szokatlan volt ezekben a filmekben, hogy a drámai jelleg az alacsonyabb régiókban is megjelent, hogy a figyelmet az életszerű részletekre irányították, s hogy a drámai kifejletet részleteiben követhetővé tették, s saját maguk meggyőződhettünk róla, ahogy a film cselekménye előrehaladt. Ez meglehetősen különbözött az úgynevezett zsáner-filmtől – a westerntől, a krimitől, a musicaltól –, amelyeket a saját tapasztalataink ellenére, a műfaj szabályai szerint, egyfajta művészi konvenció alapján, nem pedig a "normális viselkedés" alapján igaznak ismerünk el.

A neorealista film, mint minden jó leírás, engedelmeskedett saját szintaktikai törvényeinek, és egy belső következetességgel, logikával rendelkezett, de azoknak a szemantikai törvényeknek is engedelmeskedett, amelyek egy kultúrában lehetővé teszik, hogy egy képet igaznak fogadjunk el amennyiben az autentikus. Nem függesztettük fel hitetlenségünket.

A neorealizmus volt a cinéma vérité keresztapja. Az új dokumentarizmusban legalábbis óhaj volt, hogy a filmeket a rendező számára rendszerint kötelező kontroll nélkül készítsék el. Ha a filmkészítő elhibázott valamit, mert nem volt eléggé felkészült, igyekezett fejleszteni a tudását, de abban a pillanatban megfeledkezett arról, hogy témája maguk az emberek vagy az események – David Hancock kifejezésével élve: életük folyamata. Ha a filmes azt kérte filmje alanyától, hogy ismételje meg a cselekvést, az alany így vagy úgy játszani kezdett ahelyett, hogy önmagát adná. Így a filmes gyötrődhetett amiatt, hogy elveszít néhány értéktelen "cselekvést", de azzal vigasztalhatta magát, hogy ugyanolyan jelentős dolog történhet később.

Nyilvánvaló, hogy nemcsak a "tévesztés", hanem a kapcsolatteremtés nehézsége miatti kizártság is előidézheti ugyanezt a helyzetet. Herb Di Gioia, aki Hancock-kal dolgozott New Englandben és Afganisztánban, arra a következtetésre jutott, hogy minden olyan eset, amikor ki vagyunk zárva valamiből vagy elvétünk valamit, limitálja a megfigyelő módszert, és indokol egy sokkal inkább költői megközelítést.

A cinéma vérité korai korszakában Maysloék annyira biztosak voltak az új felfogásban, hogy az egy kamerával történő filmezés mellett érveltek – mivel elengedhetetlennek tartották, hogy a film egysége érdekében egyetlen személy szubjektivitásán keresztül láttassák a filmre vett eseményeket. Két vagy három kamera az úgynevezett "folyamatos snitt" stílusát eredményezte volna, melyet a játékfilmekben alkalmaztak azért, hogy fenntartsák egy cselekvés folytonosságának az illúzióját azzal, hogy a kamera látószögét megváltoztatják, vagy valaki egy ajtón kimegy a képből, csak azért, hogy egy másik jelenetben újra megjelenjen. Ugyanez volt a televízióban az "élő" drámák aranykora, de paradox módon a TV stílusa pontosan a film megállító-elindító kamerakezelésén alapult. A cinéma vérité mindent megváltoztatott. A cinéma vérité annak a gondolatnak a megszállottja volt, hogy már az első alkalommal valódi embereket találunk a kamera előtt, akik beszélgetnek, zavartalanul élik az életüket. A láthatatlanság különleges érdemével szemben támadt kétségek csak később jelentkeztek[124].

Amint Marcorelles kimutatta[125], az az elhatározás, hogy mindent felveszünk, a kisérő hanggal együtt, dramaturgiai változásokhoz vezetett. A némafilm és a klaszszikus mozi is azon alapult, hogy a felvételt a montázs egy elemeként alkalmazták anélkül, hogy figyelembe vették volna a felvételt kisérő hangokat. Így a film nem ragadt le egyetlen apró, konkrét eseménynél, s jobban ki tudták aknázni. A cinéma véritében – vagy a cinéma directben, ahogyan Marcorelles nevezi – a hangot a képpel egyszerre veszik fel, és a kettőt a vágás során kell szinkronba hozni. Így az eredeti felvett anyag felépítése nagyobb mértékben függ egy esemény szerkezetétől, mint egy elvi indítéktól.

A cinéma vérité iránti azonnali lelkesedésben hirtelen döntővé vált, hogy halljuk az embereket beszélni. Majdnem olyan volt, mintha mindenütt elkezdtek volna "fecsegni", de ezúttal helyesen. Ez persze őrület volt, mert korábban láttunk már híradót a TV-ben, és más előzmények is voltak. De a "valódi, beszélő emberek" ritkán voltak szereplői egy egész estét betöltő filmnek. Habár semmiféle látványosságot nem nyújtottak, a filmkészítők leállították a bennük működő öncenzúrát, amely összehasonlította volna azt, ami a kamera előtt történik azzal, ami a moziban szokott menni. Amit az emberek mondtak (és nem mondtak), és ahogyan mondták, minden döntő fontosságúvá vált. Éppen ezért bármilyen hatás eléréséhez nem volt elegendő egyetlen montázst megnézni, hanem az egész folyamatot kontextusaiban kellett nézni.

[124] Lásd MacDougall dolgozatát!

[125] Marcorelles, Louis: *Living cinema - new directions in contemporary film-making.* London, 1973, George Allan & Unwin Ltd.

Amit nem vettünk észre azonnal, az az volt, hogy a filmek tárgya – dramaturgiai értelemben – nem változott. A konvencionális dráma alapja a konfliktus, a veszély vagy a meghiúsult vágy, törekvés. Ez volt a Drew Associates filmjeinek, a *Szók*, a *Mooney kontre Fowle* és a *Küldöttválasztás* című filmeknek a középpontjában is. A *Küldöttválasztás*nak megvolt a maga rendszere: az *expozíció* (a jelöltek, Kennedy és Humphrey bemutatkozik Wisconsin népének), a *konfliktus* (harc a demokrata párti elnökjelölésért), végül a *megoldás* (a választás eredménye). Ha nem ezt a szerkezetet választották, a filmkészítők könnyen elveszítették a fonalat, és nem tudták, hogy mit vesznek fel, vagy hogy hogyan szerkesszék meg, amit felvettek.

A *Pete és Johnnynak* nem volt forgatókönyve. A Drew Associates stábjai kimentek Harlem utcáira, amikor hallották, hogy valami érdekes történik. Habár a nyersanyag, mint a való életről készült megfigyelés elbűvölő, mégsem úgy nézett ki, mint ami egy kész film irányába halad. Drew, a producer kénytelen volt közbelépni, és egy forgatókönyv alapján elrendezni az anyagot, azért, hogy közelebb hozza a filmet a televíziós közönségnek egy konvencionális filmmel szemben támasztott elvárásaihoz. (Még ma is *A pásztorokkal élni* néhány embernek problémát okoz: Rouch, habár csodálta, és támogatta, hogy a film elnyerje az 1972-es Velencei Filmfesztivál nagydíját, úgy nyilatkozott James Woodburnnek, hogy a film nem egy igazi *mozi*.)

Lehetséges, hogyha lett volna idejük, Leacock és kollégái el tudtak volna szakadni Drew alacsony követelményrendszerétől, a narratív szerkesztésű filmektől, és megtalálták volna a módját, hogyan használják fel az anyagukat úgy, hogy egy évtizeddel megelőzzék az új "megfigyelő filmet".

Mivel az eredeti anyag nem egy személy vagy esemény köré rendeződött, nem lehetett megszerkeszteni. Egy másik televízió-társaságnak is volt egy hasonló műsora abban az időben, de az egy, a körzetét elhagyni készülő szociális munkás köré építette fel az anyagot. Ez elegendő volt ahhoz, hogy irányzékot adjon a forgatáshoz, és hogy segítsen annak eldöntésében, hogy mi a "releváns", és segítsen megszerkeszteni a filmet.

Így a történés szintjén változás történt a morális hozzáállásban és a forgatás alatt alkalmazott taktikában, nem változott azonban a mindent átfogó esztétika. Ez a változás akkor következett be, amikor a filmkészítők a végén nyitva maradó témákat kerestek. Lehet, hogy a Pete és Johnny kudarc volt[126], de az *Egy anya boldog napjában* Leacock és Joyce Chopra valami mást csinált.

Egy magazin elküldte Leacockot a Dél-Dakota állambeli Aberdenbe, hogy vegye fel filmre egy ötösikrek születését:

> "Egyszerű megfigyelők voltunk. Nem lehet megrendezni egy ilyen fajta filmet. Sőt, a szerkesztés is csak az események sorrendjét követheti. Csak azt kell eldöntened, hogy ezt, meg ezt, meg ezt meg akarom nézni, ezt, meg ezt, meg ezt nem. […] a későbbiekben már nem módosíthatsz, semmit nem lehet újra felvenni. Az eddigiektől egészen eltérő dolgot művelsz: megfigyelő vagy. Saját ötleteid és megközelítésmódod sokkal kevésbé lényeges, mint a téma érdekes-

[126] Jaffe, Patricia: Editing cinéma vérité. *Film Comment*, 1965/3., 43-47. p.

sége. Nem mutatod be a teljes témát, szelektálsz. A szelekciód eredménye viszont nagyonis számít."[127]

A filmes abban a reményben alakítja át megközelítésmódját, hogy eredeti és érdekes emberekről új információkat nyújthat filmjében, ha az alany irányítja a filmest, és nem megfordítva. Nem túlságosan felszínes-e ez a módszer; nem marad-e túl sok dolog homályban; képes-e a bevatkozás (bizonyos típusoknál) visszaszorítani az árnyalatokat anélkül, hogy elviselhetetlenül megváltoztatná a szituációit?

Természetesen nemcsak a megfigyelő film lehet igaz, és nemcsak a játékfilm lehet művészi. Semmi nem ilyen egyszerű. A megfigyelő film esetében sem vaktában használják a kamerát, ellenkezőleg: nagyonis átgondoltan és tudatosan. David Hancock átadott nekem néhány feljegyzést arról, hogyan dolgozott Herb Di Gioia-val Afganisztánban, ahol a *Naim and Jabart*, az *Egy afganiszáni falut* és az *Afgán nomádokat* készítették:

> "Hosszú ideig forgattunk egyénekről, anélkül, hogy kulturális mintákat kerestünk volna, vagy analízisre törekedtük volna. Megpróbáltunk egy cselekvést egyetlen felvételen teljességében ábrázolni, nem pedig fragmentumokra tördelni. A munkánk egy nyílt interakción alapult köztünk, mint emberek (nem csupán filmesek) és a lefilmezett emberek között. Az ő perspektíváik és érdeklődésük alakította és strukturálta filmünket, nem pedig az, amit mi akartuk hangsúlyozni egy bizonyos témában, vagy analizálni a kultúrájukban. Mindez lehet, hogy eltorzította, vagy túlhangsúlyozta volna a téma jelentőségét azoknak az embereknek vagy annak a kultúrának a szemszögéből. Úgy érezzük, korlátolt és naiv dolog úgy tenni, mintha a kamera nem lenne ott (miután mi ott vagyunk), és hisszük, hogy az interakció a filmesek és alanyaik között a lefilmezett eseménynek vagy folyamatnak a része, és mint ilyen, benne kell hogy legyen a filmben – nem mint a filmi káprázat felszínes és narcisztikus hitelesítése; hanem a film tanúbizonyságának részeként, melyben a filmes jelenlétével a dokumentált események hitelességét kívántuk aláhúzni."

S ilyen esetben fontos tudnunk, hogy egy filmes hogyan készíti elő a forgatást egy bizonyos helyzetben. Amíg az antropológusok filmes szakembereket alkalmaznak, ez azt jelenti, hogy segíteniük kell a tárgy kiválasztásában.

De mi lehet egy megfigyelő film megfelelő tárgya? A régi időkben Grierson azt mondta volna, hogy a dokumentumfilmnek egy gondolat kell, hogy a tárgya legyen. A társadalomtudósok túl gyakran választanak absztrakt témákat. Amikor Hancock visszajött Afganisztánból, azt mondta nekem: "Ez a fajta film az egyedire jó – de egyáltalán nem jó az általánosításra." Nem egy, általunk ismert antropológus egy ilyen tapasztalat után sajnálja, hogy a filmeseinek tulajdonképpen egy "vásárlólistát" adott, felsorolván a lefilmezendő dolgokat, ahelyett, hogy segített volna egy speciális témát kiválasztani filmje számára, amely nagyon sok, őt érdeklő dolgot tárhatott volna fel.

[127] Marcorelles, Louis: *Living cinema - new directions in contemporary film-making.* London, 1973, George Allan & Unwin Ltd., 53. p.

Filmünk részletei a drámai feszültséget, a film hitelessége a mesterséges izgalmat kell, hogy helyettesítse. Ez nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a film eseményei a metafora általánosító erejével bírjanak, de ezeknek az eseményeknek elsődlegesen saját összefüggésükben van jelentésük. Egy drámában az élet mindig túlságosan leegyszerűsített. Az a feladatunk, hogy a dráma alkotóelemeit részletekre bontsuk, és hogy a drámára utaló jeleket az emberi viselkedésben leljük fel.

MacDougall visszautal arra az időre, amikor ő és James Bluc megkérte Guyo Alit, hogy nyilatkozzék a *Kenya Boran* című filmjükben – nem interjúszerűen a kamerába, hanem egy másik falubeli embernek, Iya Dubának. Abban a jelenetben Guyo Ali lehet, hogy az ördög ügyvédjét játssza, de láthatóan kényelmetlenül érzi magát: nyilvánvalóan legyőzték az idősebb ember érvei. Végülis ambivalens érzéseim támadtak vele szemben, ami a következő képsorban is éreztette hatását, amikor Guyo Ali a fiát, Peter Borót "tanítja". A tanulmányi eredményeiről kérdezi Petert, aki rendkívül pimaszul viselkedik. Így a film hangsúlya áttevődik a fiúra. Később apja más értelemben tanítja őt: megmutatja, hogyan kell tartani és eldobni egy dárdát. Most Peter érzi magát kényelmetlenül, és ebből arra következtetek, hogy apja tehetségesebb a falun belüli dolgokban, mint a beszédben, az érvelésben, a megfogalmazásban. Később Peter megbukik a vizsgán az iskolában, és visszalopakodik a falujába, ami szintén illetlen dolognak számít. Többet kockáztat, mint apja. Ezeket az eseményeket nem lehetett előre látni. Egy forgatókönyvíró kitalálhatott volna ilyet, de ez mégiscsak megtörtént. Azzal, hogy minden epizódot összefüggésbe hoztak a többivel, Bluc és MacDougall a szerkesztésnél érzékeltetni tudta azt, amit ők egy hosszabb időszak alatt tapasztaltak, és amit más anyagon is kidolgozhattak volna.

Hancock jegyzeteiben a szelekcióra és az anyag elrendezésére vonatkozóan is találunk észrevételeket:

> "Ha megfigyelő stílusban forgattál, és úgy akarod megszerkeszteni az anyagot, hogy tiszteletben tartsd a felvétel egységét, minden, amit tehetsz, az az, hogy kevesebb eseményt mutatsz be és kevesebb információt nyújtasz, mint amit a nyersanyag lehetővé tenne. Ezért van az, hogy egész jeleneteket vagy képsorokat ejtünk el a vágásnál, ahelyett, hogy mindet megtartanánk lerövidített formában. Minden jelenet különálló információkból és viselkedésformákból épül fel, és ha a drámai hatás kedvéért lerövidítenénk őket, elveszítenék együtthangzásukat – Bluc kifejezésével élve –, és meghamisítanánk az anyagot. Úgy tűnik, egyre több olyan jelentet találunk, amelyekben nincsen döntő pillanat, vagy drámai tetőpont, hanem amelyek apró viselkedés-mozzanatokból állnak össze, melyek mindennapi életünket is alkotják. Az olyan jelenetek, amelyekben drámai értelemben semmi nem történik, fokozatosan képesek feltárni valamit. Így az az elhatározás, hogy egy teljes jelenetet elhagyunk, nem hamisítja meg az anyagot – egyszerűen kevesebb információt ad."

A *Naim és Jabarnak* eléggé határozott cselekménye van. A két fiú életének egy nyár alatt végbemenő eseményei dramatikus előadásmódot kölcsönöznek a filmnek. De az események nem kapnak különösebb hangsúlyt. Minden egyes jelenet a két fiú

viselkedéséről szól. A teljes nyersanyag viszonya az eseményekhez és a film viszonya a teljes nyersanyaghoz – Hancock szerint – a filmestől következetes magatartást követel meg. A megfigyelő film a forgatás szabályaival együtt a szerkesztés törvényeit is létrehozta.

> "Rendszerint a szerkesztési időszak alatt kerül sor arra, hogy a nyers filmet nézhető *mozivá* alakítsuk, másrészt ekkor adjuk hozzá mindazokat a játékfilmi eszközöket, amelyek a nézőt megragadják. Ezen a szinten a felvétel hossza, amely az esemény valós időtartamával megegyezik, más hatást kelt, ha ez az időtartam a megszokottnál hosszabb. Ilyenkor teszünk engedményeket a játékfilmnek. Bizonyos szempontból a *Naim és Jabar* narratív struktúrájával konvencionálisabb, mint néhány korábbi, Vermontban készült anyagunk, melyek azzal, hogy nyitva maradtak, talán távolabb kerültek a hagyományos dramatikus szerkesztésmódtól."

Így jutottunk el a mához. A legkülönfélébb típusú filmek választhatják témául a közönséges emberi viselkedést, de meg kell találniuk a legjobb megközelítésmódot. A neorealizmustól kezdve, a cinéma vérités keresztül a megfigyelő filmig a viselkedés szemlélete fokozatosan megváltozott. Az egyes filmrendezők egyéni vérmérsékelte befolyásolta azt a módot, ahogyan az új lehetőségeket kihasználták – néhányuk közülük eléggé szerények voltak, míg mások a társadalmi változások katalizátorainak szerepét vállalták fel. Egyedülálló és tragikus jelenség, hogy azok az emberek, akik a nagy amerikai National Edicational Television sorozatát, az *Egy amerikai családot* megszerkesztették, úgy tűnik, semmit sem tudtak a filmről folyó vitákról. Azzal hogy soha nem foglalkozunk megfelelően a film-stábok és a film-alanyok (jelen esetben a Loud-család) viszonyának problémájával, és azzal, hogy szisztematikusan kizárjuk az anyagból a filmkészítő lehetséges manipulatív szerepének az elemzését, a társadalmi dokumentumfilm számára elveszik egy lehetőség. Túl sok ember számára jelenti ez a megfigyelő mozi zsákutcáját, de valójában a szerkesztési stílus nagyon gyakran megengedi, hogy sokáig keresgéljünk és kidolgozzuk azt, ami történik. Azt mondják, hogy láthatatlanok vagyunk. A tragédiát talán a legjobban érzékelteti egy emlékezetes jelenet, amelyben Bill Loud egy üzleti útról tér vissza, s a fia (valamint egy stáb) várja a repülőtéren, a felesége pedig útilaput köt a talpa alá, amikor hazaér. Az eredeti anyagból, ahogy kikerült a kamerából, az derült ki, hogy ez egy egyedülálló eset; Alan Raymond egyszerűen csak figyelte Bill Loudot. A filmben azonban a jelenetet megcsonkították, a kronológiát megváltoztatták. Így a jelenet elveszíti az erejét, valószínűtlenné és manipulálttá válik. Lehet, hogy akkor is nehéz lett volna elhinni, ha megvágás nélkül láttuk volna a jelenetet, de végülis így vált ellenállhatatlanná.

A "megfigyelő" módszer egyik gyengéje, hogy a filmes és a film alanya közötti intim, együttérző kapcsolaton alapszik – nem egy távoli, tárgyilagos megfigyelő szemével, hanem, amennyire csak lehetséges, igyekszik belülről szemlélni az eseményeket. Így aztán erkölcstelen, és a bizalommal való visszaélés lenne ilyen filmet csinálni olyan emberekről, akiket nem szeretünk. Ha a napló (az őszinte vallomás)

az öngyilkosság formája az irodalomban, akkor a megfigyelő film emberölés lehet a filmvásznon.

Az *Egy amerikai család* éleit azonban lefaragták. Nagyon kevés kapcsolat volt a producer és a stáb között[128] és még kevesebb a stáb és a szerkesztők között.

Sokkal közelebb áll elvárásainkhoz Roger Graef sorozata, az *Űr a szavak között* (a BBC és a Los Angeles-i KCET televízió-társaság számára készült), amely hasonlít Leacock *Egy anya boldog napja* című filmjének megközelítésmódjához, de amely (nagyrészt angolok alkották a stábot) úgy tűnik, eléggé szokatlanul alakul. Graef öt szituációt mutat be: egy gyógykezelés alatt álló család életét, egy angol középiskolai tanárt munka közben, egy angliai gyárat, ahol feszültségek vannak a munkások és a vezetés között, az Egyesült Államok egyik szenátusi bizottságának tárgyalását, és egy genfi ENSZ-tanácskozást. A felvételek stílusa (nagyrészt Charles Stewart munkája) megfigyelő, nem pedig résztvevő. Az egyes részek körülbelül egy órásak kellett, hogy legyenek, és olyan közelről mutatták meg témájukat, amelyre addig még nem volt példa a brit televízióban. A különös az, hogy milyen kevés hatása volt a filmnek. Graef brit kortársai még mindig túlságosan kötődnek a megrendezett filmi stílushoz, ahhoz, hogy be tudják fogadni a "direkt" módszereket.

Amikor Rudolf Arnheim a kommunikációról ír, a "hitelesség" fogalmát alkalmazza. Korábban én is használtam ezt a fogalmat, amikor arról írtam, hogy hogyan kezeljük azokat az információkat, amelyeket a képek közvetítenek. De mi lesz a hitelességgel, ha a fotósok hamisítják a képeket, és hamisítják a képek öregedési folyamatát is? David Wolper, egy hollywoodi televíziós dokumentumfilm-producer nemrég megalkotta saját "filmarchívumát". Ez valószínűleg olcsóbb, mintha valaki másnak a ritka felvételét megvásárolná a könyvtártól, és a felvétel mondjuk már erősen használt. A raktáron lévő felvétel könnyen szólhat olyasvalamiről, amit még soha nem filmeztek le; sőt ugyanilyen könnyen szólhat olyasvalamiről is, ami soha nem történt meg. Watkin filmjei, a Gulloden, A háború közeleg és a Büntető park sok embernek úgy tűnik, mintha dokumentumfilmek lennének; természetesen ilyen szándékkal is készültek. Ez növeli a dokumentumfilmmel kapcsolatos problémákat.

Ha időt szánunk arra, hogy tökéletesítsük azt a képességünket, hogy tisztán lássunk és ugyanúgy készítsük felvételeinket, és ha úgy szerkesztjük meg az egyes részeket, hogy a teljes egésznek az érzetét keltsék, akkor bosszankodunk azokra a játékfilmes stábhoz tartozó fickókra, akik csökkenteni akarják a költségvetést. Természetesen, a játékfilmnek azokat a kulturális beidegződéseket kell alkalmaznia, amelyek adva vannak számra. A televízió olyan támadásokat indított percepciós szokásaink ellen, amelynek hatását a játékfilm sem hagyhatta figyelmen kívül. De hinni kell abban, hogy a megfigyelő filmeknek van nézőközönsége. Ezek a filmek nem engedhetik meg maguknak, hogy csak egy kicsivel legyenek hitelesebbek a látszólagosnál.

[128] Ward – Raymond, S. – Raymond, A. – Terry: The Making of An American Family. *Film Comments*. 1973/9., 24-31. p.

Nos, feladták a leckét az antropológusoknak. Először is az antropológusnak vagy filmesnek kell lennie, vagy segíteni kell a filmest a téma kiválasztásában. Másodszor az antropológusnak segédkeznie kell az események struktúrájának elemzésében, és meg kell tanulnia a filmet mint ezeknek az eseményeknek a képviselőjét kezelni. Ez kétségbevonhatja azt az oktatási módszert, amely 20-25 perces részletekben használja a filmet. És egyáltalán, az oktatásban alkalmazott információátadási rendszereket is megkérdőjelezi.

Hozok egy példát. Szociológusok dolgoztak azon, hogy megállapítsák, mi a különbség egy adott beszélgetés szerkezete, és annak a riportban közvetített formája között, vagy egy komplex esemény struktúrája és ezeknek az eseményeknek riportban közvetített formája között. A zsurnalisztikában a sűrítés elengedhetetlen, vagy a helyhiány (egy újságban) vagy az idő hiánya (a televízióban) miatt. Ugyanez érvényes az oktatásra is.

Ez a sűrítés egy rendszert visz az eseményekbe és ezzel a nézőt megfosztja bármilyen további analízis igényétől. A feladata megvan, de a privilegizált helyzetben lévő szerző szemüvegén át láthatja az eseményeket, a szerző ugyanis nem bocsátja rendelkezésére a további analízishez szükséges tényanyagot. Így az események logikusabbnak és átgondoltabbnak tűnnek, mint amilyenek esetleg a valóságban voltak.

Ezeknek a filmeknek nagy része bekerül a tananyagba, előre elkészítve az iskolai órák, a szorgalmi időszakok és az oktatáspolitikai bizottságok számára, valamint az egyetemi vizsgakövetelményekhez. Mindezt fantáziadúsabban kellene elkészíteni anélkül, hogy felesleges pénzösszeget költenénk új szériák készítésére. De ha a filmkészítőknek meg kell ismerniük tárgyukat, a tanároknak meg kell tanulniuk, hogyan nézzenek egy filmet.

Mindezeket az érveket elmondhatjuk egyetlen filmmel kapcsolatban. Jean Rouch *Chronique d un été* című filmje vízválasztó a dokumentarizmus történetében. Ezután már semmit sem lehetett ugyanúgy csinálni. Ebben a filmben leomlott a filmkészítő és alanya közötti láthatatlan fal. A szemünk előtt omlik le ez a fal abban a jelenetben, amikor az autószerelő elmondja, hogyan üzletel a könyveivel, hogy meg tudjon élni. Eléggé kitárulkozik, nem törődve azzal, hogy felveszik. Mögötte áll a felesége, aki igyekszik csitítani, de ő is mosolyog, zavarban van, mert őket is fényképezik. A mikrofon elviszi egy ember szavait, a kamera viszont elviszi a lelkét. Világos, hogy egy ilyen fontos műveletet nem szabad leplezni. Elavult felfogás, hogy a kamerát el kell rejteni, mivel azoknak, akikre irányul, gyakran nyílik alkalmuk megfigyelni, hogyan kezelik a kamerát.

Rouch maga is részt vesz a filmjében, és ez megkönnyíti, hogy értékeljük az eredményt. Abban a pillanatban, ahogy megpróbáljuk uralni a munkánkat, beleértve a gyártást is, a szabályok drasztikusan megváltoznak. elolvashatjuk Baldwin Spencer korai tanulmányait anélkül, hogy kíváncsiak lennénk rá, mit ebédelt, de nem tudunk ellenállni a kíváncsiságnak, hogy megtudjuk, mi volt a stáb étrendje Marshall *A vadászok* című filmjének forgatása alatt. Ha megpróbáljuk elleplezni szere-

pünket, kishitűek vagyunk. Akkor nem használjuk ki a forgatókönyv nélküli, megfigyelő film legfontosabb előnyét, és a fikciós filmnek ajándékozzuk munkánk objektivitását.

Minden elméleti tudomány túlnő a kezdeti lelkesedése, és megváltoztatja a módszereit. Valaha elegendő volt megörökíteni a halódó kultúrákat, mielőtt túl késő lett volna, de az "expressz antropológia", ahogyan MacDougall nevezi, maga is számtalan stratégiával megközelíthető. Nem szükséges kizárólag egyetlen módszer mellett érvelni. A metodológiai konferenciákon a hatalomról vitatkoznak; egy módszer képviselői fajvédők a többiekkel szemben. Ez nyilvánvalóan időpazarlás. Ha különböző nyelveket használunk, meg kell tanulnunk a szabályaikat is, hogy elkerüljük a hangzavart.

John H. Weakland

A játékfilm mint kulturális dokumentum[129]

Az utóbbi időben jelentős és várhatóan növekvő érdeklődés nyilvánul meg az antropológia részéről a filmkészítés és a filmek tanulmányozása iránt. És az talán még nyilvánvalóbb, hogy a játékfilmeket – amelyekbe beleértjük a tévéjátékokat is –, mint kulturális dokumentumokat nagyon sokan, az átlag közönség soraiból (esetleg néhány antropológus is idesorolható) éppúgy, mint a szakemberek (köztük filmesek, kritikusok, moralisták és politikusok) közül komolyan veszik.

A játékfilm mint kulturális dokumentum iránti érdeklődés azonban egészen más természetű. Pontosabban ez két külön ügy. Először is a két említett réteg, a nagyközönség és a szakemberek részéről megnyilvánuló érdeklődéssel kimutatható, nyilvánvaló hasonlóságok vagy közös elemek ellenére, a játékfilmek antropológiai vizsgálata eléggé különbözik mindkettőtől. Másodszor, annak ellenére, hogy elég sok tanulmány született az utóbbi harminc évben erről a témáról, amelyek felmutattak néhány lehetőséget és megközelítési módot, jelenleg ez a terület még mindig eléggé elhanyagolt.

Így a játékfilmek antropológiai szempontú vizsgálata szükségszerűen kisebbségben marad mind a filmművészeti, mind az antropológiai tanulmányokkal szemben, és a kisebbség ritkán rendelkezik tekintélyes befolyással. Ennek ellenére az ilyen irányú kutatásokat érdemes fejleszteni. Ezek önmagukban is érdekesek, részben azért, mert az eddigiektől eltérő, speciális vizsgálódásokról van szó, részben azért, mert alapjaikban meglepően közel állnak a hagyományos antropológia felfogásához és módszereihez. A játékfilmek antropológiai szempontú vizsgálatának még kihasználatlan elméleti és gyakorlati lehetőségei is vannak, különösen a nagy és komplex kortársi kultúrák, egyébként nehezen megvalósítható tanulmányozása terén, de ezeket a lehetőségeket csak intenzív empirikus vizsgálatokkal lehet kipróbálni.

Ebben a helyzetben a kevés tanulmány is több, mint a semmi. Sorrendben a következőket kell megfontolni:

1. *a filmek iránti jelenlegi érdeklődés főbb irányzatai és az antropológiai szempontú film-elemzés eltérő természete;*
2. *a korábbi, ilyenfajta munkák és jelentőségük;*
3. *a film tartalmi elemzésének alapelvei és problémái;*
4. *a játékfilmek tanulmányozásának kilátásai és felhasználási lehetőségei.*

Jegyzet

[129] In Hockings, Paul (szerk.): *Principles of Visual Anthropology.* Mouton – Hága – Párizs, 1975, 231-151. p. Fordította: Ország Mária.

Még egy kérdést kell tisztáznunk mindjárt az elején. Habár jelen beszámolóm célja, hogy bemutassa mindazt, ami idáig történt ezen a speciális területen, és azt is, ami elvégezhető lett volna, bizonyos szempontból szükségszerűen limitált ez az összefoglaló. Azzal a nézettel indul, amit saját tapasztalataim alapján alakítottam ki, hogy fontos érintkezési pontok vannak az alapvető antropológiai megközelítés és módszerek, valamint a játékfilmek természete között, de természetesen más módjai is vannak annak, hogy a játékfilmeket kulturálisan információértékűvé tegyük, s lehetnek a vizsgálatnak is más, hasznos módszerei. Vagyis, ahogyan én szemlélem ezt a területet, az nagyon hasonlít ahhoz, ami bármely más film vagy több film együttes tanulmányozása során történik – s végülis nagyon hasonlít a kultúráról készült bármely tanulmányhoz.

A válogatás – ami bizonyos mértékig személyes, de nem éppen szubjektív – elkerülhetetlen, mivel egy szóbeli beszámoló soha nem tartalmazhat mindent, és mivel nincs is egy irányadó mérce, mely meghatározná, hogy mit kell figyelembe venni. Ez mindig az aktuális céloktól és körülményektől függ, valamint attól, mit részesítünk előnyben intellektuális vagy praktikus meggondolások alapján. Továbbá, mivel ennek a beszámolónak az a célja, hogy bemutassa egy terület központi kategóriáit, melyek nem közismertek, inkább arra vállalkozik, hogy megvilágítsa és tömören összefoglalja az irányzat alapvető eredményeit, minthogy felvállalja azt a kockázatot, hogy a terület kimerítő és részletes feltárásával esetleg elhomályosítja ezeket.

A FILMELEMZÉS KÜLÖNFÉLE SZEMPONTJAI • A dolog természetéből adódóan a játékfilmek a legszélesebb értelemben vett kulturális dokumentumok – a kultúra mely produktuma nem az? Azonban helyesen így kell feltennünk a kérdést: milyen fajta kulturális dokumentumok ezek a filmek és milyen jelentőséggel bírnak a kulturális antropológia számára? Ezeket a kérdéseket nem lehet a priori feltenni. A válaszokat csak empirikus úton, a filmek és kultúrák vizsgálatával, valamint a látható vonások és kapcsolatok megfigyelésével lehet csak használhatóan megközelíteni – de sohasem teljesen elérni. Hasonlóan, ez a beszámoló a játékfilmekről szóló létező antropológiai tanulmányok természetét, vizsgálati módszereit és eredményeit, valamint a tanulmányozás további lehetőségeit helyezi a középpontjába. Kezdetben mégis néhány alapvető tájékozódási pontot – egy általános szempontot – kell figyelembe vennie, mind az ilyen jellegű kutatásnak, mind a róla szóló beszámolónak. Egy ilyen általános nézőpont egy olyan széleskörű hipotézist eredményez a filmekről és a kultúráról, amihez a részletes tanulmányoknak már csak változatos tényanyagot kell biztosítaniuk. Ennek a nézőpontnak a lényegét talán a térképészetben használatos háromszögelés analógiájával lehet a legjobban megmagyarázni, mikoris két ismert ponthoz – jelen esetben az antropológiai filmek és a játékfilmek különféle értelmezéseihez – viszonyítva határozzunk meg egy harmadikat.

Mint már említettem, az antropológusok érdeklődést mutattak a kultúráról készült film-jegyzetek készítésének folyamata és a róluk írott tanulmányok iránt. Ezeknek a filmeknek a tematikája és a filmekről készült tanulmányok nagy változatosságot

mutatnak, de meglehetősen következetes orientálódás figyelhető meg ezekben a változatokban: objektív és körültekintő, rendszerezett vizsgálatok által megőrizni illetve tanulmányozni a képi és hangfelvételek segítségével rögzített, létező emberi viselkedésformákat. Vagyis, azt lehet mondani, hogy egy ilyen munka célja rendszerint az, hogy pontosabban és részletesebben megvizsgáljon bizonyos szemmel látható viselkedési realitásokat vagy tényeket.

A játékfilmek antropológiai szempontú tanulmányozása néhány lényeges tekintetben megegyezik a fentiekkel. Ez is maradandó feljegyzéseket értékel. s ezek képi és hanganyagát (szóbeli, zenei vagy egyéb) alapos, szisztematikus és objektív tanulmányozásnak veti alá. De van egy ugyanennyire lényeges különbség is, mely a vizsgálatra kerülő anyag alaptermészetével kapcsolatos. A játékfilmek kitalált történetek, s ennek ellenére ugyanolyan antropológiai elemzésnek vetjük alá őket, mint bármely más tényanyagot. Ezt azért tehetjük, mert bár a fikciós filmek időnként pontosan ábrázolják a viselkedés néhány aspektusát tárgyi vagy dokumentáris értelemben, mégsem ez a fő témájuk. Ezeket a filmeket inkább úgy kell felfogni, mint az emberi viselkedés *ideálképeinek* kivetülését, s a tanulmányozásnak ezek a képek adják elsődleges tárgyát.[130]

Természetesen az ilyen képek is lehetnek "igazak" bizonyos értelemben[131], mégha különböznek is a létező viselkedésmódok részletes feljegyzésének valóságától, mivel a gondolkodás és az érzelmek kulturálisan meghatározott premisszáit és mintáit tükrözhetik. Befolyásolhatják a néző viselkedését és fényt deríthetnek a valóságosan létező viselkedésmódokra, akár hasonlítanak, akár különböznek azoktól. Mindezek lehetőségek. Ezeknek a képeknek a valódi jelentőségét csak akkor lehet meghatározni, ha a film képeit a filmkészítővel, közönségével és a témáról szerzett egyéb információkkal összefüggésben elemezzük

Másrészt itt van a filmesek, közönséges recenzensek, magas-szintű kritikusok és teoretikusok, a társadalom politikai és morális pártfogóinak vegyes tábora, akik elsősorban a játékfilmek iránt érdeklődnek. Természetesen ők már egy hatalmas és komoly szakirodalmat – köztük számos túl komolyat – hoztak létre a játékfilmről. Ez az irodalom igen széles skálán mozog. Vannak köztük olyan munkák, amelyek elsődlegesen a technikai, kereskedelmi, szociológiai vagy kritikai szempontokat vagy mindezek változatos kombinációit helyezték középpontjukba. Ezek a tanulmányok gyakran a készítésre, a látványra, a filmek jellegére vagy jelentőségére összpontosították figyelmüket. A legszűkebb technikai vagy kereskedelmi szempontúak kivételével, melyek nem tartoznak tárgyunkhoz, figyelemre méltó következetesség figyelhető meg ennek az irodalomnak a központi kérdésfelvetéseiben,

[130] Fordított megközelítés is elképzelhető, bár feltehetően mindkét esetben nehezen összehasonlítható eredményt kapni. A fikció filmek a létező viselkedésformák iránti érdeklődéssel is tanulmányozhatók, a dokumentumfilmek viszont - mivel ezekben is a szelekció és bizonyos hangsúlyok fellelhetők - azoknak a képeknek a kifejezésmódjaival vizsgálhatók, amelyeket kivetítenek, s melyek inkább kifejező, mint leíró teljesítmények (pl. Kracauer 1942).

[131] Boulding, Kenneth: *The image*. Ann Arbor, 1956, University of Michigan Press.

abban is, amire irányulnak ezek a kérdések, s abban is, amit figyelmen kívül hagynak[132].

Nagy vonalakban ez a játékfilmről szóló irodalom a filmek kategorizálását és értékelését tekinti központi feladatának. Vagyis a filmeket címkékkel látja el, vagy kategóriákba sorol egy adott filmet, több filmet vagy a filmeket általában, értékeli őket a minőségük, a bennük foglalt igazság vagy szépség, a szórakoztató, technikai, művészi vagy társadalmi-morális értékeik szempontjából. Még az a meglehetősen nagy számú munka is, amely a filmnek mint médiumnak a "lényegét" igyekszik meghatározni, habár kimondva kevésbé értékelőnek tűnik, valójában burkoltan mégiscsak az.

Ezek a megfigyelők gyakran a film és a valóság viszonyát is értékelik és címkékkel látják el. A tárgyról alkotott véleményük mindazonáltal bonyolult és sarkított. Néhányan, mint például a filmek társadalom- és erkölcs-kritikusai hajlamosak arra, hogy amiatt kritizálják a filmeket, mert azok nem festik le pontosan a valóságot. Ebben az egyetlen vonatkozásban összehasonlítják az antropológiai és egyéb dokumentumfilmek készítőit – kivéve azoknak a filmeknek az esetében, amelyeket, mint például a szex vagy erőszakos filmeket, túlzott realizmusukért kritizálnak. Mások, különösen azok, akik a filmeket műalkotásnak tekintik, hajlanak arra, hogy elhanyagolják a tényszerű realizmus számonkérését, azt gondolván, hogy a filmeknek egy magasabb szintű realizmust kell ábrázolniuk.

Mivel az ilyen értékelés biztosan jelzi, hogy a filmeket fontosnak tartják, figyelemre méltó, hogy milyen kevés figyelmet szentelnek ezek az írások a filmek tartalmának. Természetesen nem mellőzik teljesen a tartalmat, és nagyon sok értelmes és érzékeny észrevétel született már a játékfilmről. Nagyon sok írás térbeli és időbeli korlátai miatt talán nem tudta közölni mindazt, amit megjegyzésre érdemesnek tartott. Mégis, különösen ha tekintetbe vesszük a vizuális és verbális anyag mennyiségét, amit csak egyetlen film elénk tár, ennek az irodalomnak a tartalmi leírásai igen tömörek és erősen szelektívek.

Habár ennek a szelekciónak az alapvető szempontjait nem nevezik meg, mégis úgy tűnik, hogy két domináns irányzat létezik. Legtöbbször a tartalmi elemzések felszínesek és általánosak, csak arra térnek ki, amit a cselekmény nyilvánvalóan felszínre hoz. A művészi vagy intellektuális beszélgetések legfeljebb a kétségkívül apró vagy homályos részletek magyarázatára szorítkoznak. Közös eleme ennek a kétfajta megközelítési módnak, hogy valamiféle létező kritériumokat alkalmaznak arra, hogy jellemezzék vagy megítéljék egy film tartalmának természetét vagy jelentőségét.

Emellett a kritikai irodalom mellett jelentős kutatási eredmények is léteznek, melyek a filmek tartalmára vagy ennek a tartalomnak a jelentőségére vonatkoznak. Ezek a kutatások vagy a valósághoz való viszonyukkal vagy az emberi viselkedésre

[132] Mivel az irodalom olyan terjedelmes, és minket csak az ellentétes megközelítés szempontjából érdekel, különösebben nem is foglalkozunk vele. Használható eligazítást nyújt Jarvis (1970) annotált bibliográfiája, valamint az ehhez készített két, sokszorosított pótkötet.

gyakorolt esetleges közvetlen hatásukkal összefüggésben vizsgálják a filmek tartalmát. Az ilyenfajta megközelítésre talán Jones első tanulmánya[133] szolgáltatott először példát, mely a filmek tartalmát kvantitatív elemzésnek vetette alá. Azóta sokkal kidolgozottabb, de alapjaikban hasonló tanulmányok születtek a tömegkommunikációs eszközök vizsgálóinak tollából, akik különböző szempontból vizsgálták a filmek tartalmát és ezek alakulását az idők során – különösen a *Journal of Popular Culture* és az új *Journal of Popular Film* hasábjain megjelent számos cikkben –, és újabban az erőszak televíziós ábrázolásáról és annak hatásáról készült tanulmányokban.

Nem szükséges itt áttekinteni ezeket a tanulmányokat. Ezek a tanulmányok abból a szempontból értékelhetők elsősorban, hogy rámutatnak annak a szükségességére, hogy meghatározzuk a filmek elemzésének alapvető szempontjait. Néhány közülük[134] használhatóan összefoglalják a forrásként felhasznált filmek illetve időszakok általános jellemzőit. És néhány közülük, mint például Marcus tanulmánya[135] átgondolt szempontokat ad a népszerű filmek jelentőségének elemzéséhez, és olyan megállapításokat tesz, melyek a tartalom rejtett szintjeiig hatolnak. Ezek a tanulmányok azonban – többségükben – megközelítésmódjukban alapvetően hasonlóak a kevésbé formális kritikai írásokhoz. Vagyis, ezek a tanulmányok szintén a filmeknek csupán különböző, felszínen megjelenő aspektusait nézik, néhány olyan specifikus kategória segítségével, melyek az anyag kívülről való elemzésére alkalmazhatók, és csupán néhány, meglehetősen egyszerű következtetésre jutnak a film tartalma és a valós viselkedés közvetlen kapcsolatát illetően, melyeket különböző tartományokként kezelnek.

Ezzel szemben a játékfilmek antropológiai szempontú elemzése – ahogyan a hagyományos antropológia általában teszi – az ismeretlenre kérdez rá és remélhetőleg meg is választja a saját maga által felvetett kérdéseket azzal, hogy a filmeket és kulturális környezetüket, valamint a kettő viszonyát úgy tekinti, mint amelyeket csupán néhány általános alapelv határoz meg. Legelőször is le kell szögeznünk, hogy egy kulturális produktum, még egy közönséges kommerszfilm is olyan gazda és komplex, hogy semmi esetre sem lehet első látásra áttekinteni, hanem kizárólag magának a filmnek az alapos elemzésével lehet megérteni.

Egy ilyen kísérlet során a kategorizálás olyan közönséges eszközei, melyek egy kultúra általános posztulátumait tükrözik csupán, és rendszerint vagy a részletekre vagy az összbenyomásra helyezik a hangsúlyt, nem alkalmasak arra, hogy a tarta-

[133] Jones, Dorothy B.: Quantitatie analysis of motion picture content. *Public Opinion Quarterly,* 1942/6., 411-428. p.

[134] Safilios-Rotschild, C.: "Good" and "bad"' girls in modern Greek movies. *Jo Journal of Marriage and Family,* 1968, 30., 527-31. p.; Jowett, Garth: The conception of history in americanproduced films. An analysis of the films made in the period 1950-1961. *Journal of Popular Culture* 1970/3., 799 - 813. p.

[135] Marcus, R. B.: Moviegoing and American culture. *Journal of Popular Culture* 1970/3., 755-766. p.

lomnak mind a részleteit, mind egészét leírják. Természetesen az antropológiai elemzésnek is az általánossal, nem pedig a speciálissal vagy a rendkívülivel kell foglalkoznia. A tartalom leírása és elemzése – ami általában magában foglalja azt, amit bemutatnak, ahogyan megmutatják és ahogyan ezt az egészet megszerkesztik – jó esetben hosszadalmas és nehéz feladat, de a további kutatáshoz elengedhetetlen. Mit tár egy film (vagy több film) a közönség szeme vagy füle elé – beleértve a szakembert és a közönséget is?

Természetesen lehetetlen minden esetben kimerítően megvizsgálni és leírni egy film teljes tartalmát vagy kulturális mintáit. Ezt csak maga a film tartalmazza. – ahogyan az antropológus terepgyűjtései is csupán egy részét fedik annak a kultúrának, amelyet tanulmányoz. De még a korlátozott vagy részleges tanulmányok is értékes összehasonlító anyagul szolgálhatnak. A legfontosabb dolog az, hogy a nézőpontot és a válogatást az antropológia szempontjainak – mely a filmet mint kulturális produktumot tekinti – figyelembe vételével kell értékelni.

A tartalmi elemzésen és az antropológiai szempontokon túl, a filmvizsgálatok más, a szokásos értékelő szemlélettel rokon kérdésekre is kiterjedhetnek: hogyan viszonyulnak a filmek kulturális forrásaikhoz? Mi a funkciójuk az illető kultúrában, és milyen befolyást gyakorolnak rá? Jobban megvilágítják-e a filmek az általános kulturális mintákat? Röviden, hogyan viszonyul a film tartalma a valósághoz? De ezek a kérdések is alapjaikban különböznek a játékfilmek antropológiai vizsgálata esetében. Legalábbis egy nagyon fontos területen: a valóság, amely iránt az antropológia érdeklődik, nem a vizsgált viselkedésmódok nyers, tényszerű részletei, nem is valamilyen művészi értelemben felfogott igazság, hanem maga a kulturális entitás, egy szellemi konstrukció, mely ebben az értelemben a film ideálképéhez hasonlítható leginkább – bár természetesen annál sokkal tágabb értelemben értendő, és gyakran tartalmazza az előző két tényezőt is.

Hogy mit tartalmaz közelebbről ez a vizsgálati módszer, azt a későbbiekben konkrét filmelemzéseken keresztül fogjuk bemutatni, majd az alapelvek tisztázása és a gyakorlati alkalmazás bemutatása következik.

ANTROPOLÓGIAI SZEMPONTÚ FILMELEMZÉSEK • A játékfilmekben megfigyelhető témák és viselkedés minták antropológiai szempontú tanulmányozása (ide sorolható néhány, hasonló természetű pszichológiai és egyéb tanulmány is) és az ehhez kapcsolódó kísérletek arra, hogy ezeket a megfigyeléseket a kultúra szélesebb területeivel kapcsolatba hozzák, az Egyesült Államokban kezdődtek el a második világháború alatt. Ebben az időben komoly erőfeszítések történtek annak érdekében, hogy mobilizálják a társadalomtudósok szakismereteit és tudását, és jobban megismerjék más nemzetek természetét azzal a praktikus céllal, hogy értékelhessék és előre jelezhessék ezek tagjainak egyéni és csoportos viselkedését.

Ezen erőfeszítések részeként, kezdetben elsősorban a nagyobb nemzetek kultúrájára irányították figyelmüket. A háborús körülmények között kevés lehetőség volt az antropológiai terepmunka hagyományos módszerének alkalmazására, ráadásul

külön nehézséget okozott ennek a módszernek a modern társadalmakra való alkalmazása. A nemzeti kultúrák tanulmányozására az Egyesült Államok területén elérhető legkülönbözőbb eszközöket felhasználták, interjúkat készítettek itt tartózkodó külföldiekkel, legkülönfélébb írott anyagokat (úgynevezett történelemkönyvek, regények bennszülöttek és kívülállók leíró vagy értékelő beszámolói) vizsgáltak, és különös hangsúlyt fektettek a kérdéses nemzetek filmalkotásainak tanulmányozására[136].

Ennek az úttörő munkának – mely a Museum of Modern Art-ban és a Library of Congress-ben található filmeket használta fel forrásául – elsődleges tárgya Németország és Japán filmtermésének tanulmányozása volt. A tanulmányok között, amelyeknek semmilyen publikált feljegyzése nem született, igen jelentős eltérések mutatkoznak a téma, a megközelítésmód a felhasznált anyag és a rendelkezésre bocsátott informácók mennyiségének tekintetében.

Például az egyik legkorábbi tanulmány, Batesonnak a *Hitlerjunge Quex című film elemzése* című. tanulmánya[137] egyetlen film részletes vizsgálatára vállalkozik (eltekintve attól, hogy néhány filmre illusztrációképpen hivatkozik), s az ilyenfajta vizsgálatokhoz máig modellül szolgál. Amellett, hogy a téma teljes összefoglalását adja, a filmet – melyet oly sokszor tanulmányoztak – teljes hosszában leírja és elemzi öt különböző, de egymáshoz kapcsolódó szempont alapján. Ezek pedig: az idő-perspektíva, a politikai csoportok és hátterük, a család eredete, a jövendőbeli család, valamint a kés (a dráma központi szimbóluma) és a halál. Bateson néhány módszertani következtetést is levon a filmek kiválasztására, a filmen tapasztaltaknak egyéb forrásokkal való egybevetésére, valamint a filmek és az általuk felhasznált források viszonyára vonatkozólag. Sajnos, csak egy rövid beszámoló[138] és a teljes tanulmány összefoglalása[139] olvasható csupán.

A német filmről Kracauer végzett még figyelemre méltó munkát. Kezdetben német híradó és dokumentumfilmeket vizsgált abból a szempontból, hogyan fejeződik ki a valóságos élet még az ilyen "faktuális" anyagban is[140].

Kracauer 1947-ben a német játékfilmek felé fordult, és jelentős mennyiségű, egy bizonyos időperiódusban 1919-1933. között készült filmeket vizsgált meg[141], azokat az elemeket kutatva a filmek tartalmában, melyek rávilágíthatnak, vagy informáci-

[136] Benedict, Ruth: *The chrysanhemum and the sword*. Boston, 1946, Houghton Mifflin.

[137] Bateson, Gregory: *An analysis of the film Hitlerjugende Quex (1933).* New York, 1943, Museum of Modern Art Film Library – Institute for Intercultural Studies.

[138] Bateson, Gregory: Cultural and thematic analysis of fictional films. *Transactions of the New York Academy of Sciences* (series 2), 1943/5., 72-78. p.

[139] Bateson, Gregory: An analysis of the Nazi film Hitlerjunge Quex. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 302-314. p.

[140] Kracauer, Siegfried: *Propaganda and the Nazi war film*. New York, 1942, Museum of Modern Art Film Library.

[141] Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A psychologikal history of the German film*. Princeton, 1947, University Press.

ókkal szolgálhatnak az adott időszak társadalmi változásaihoz. Kracauer munkája egy másik érvényes és lehetséges megközelítési módot szemléltet, annak ellenére, hogy majdnemhogy szembenáll Batesonnak az egyetlen filmre koncentráló módszerével. Kracauer munkája is nagyon hasznos, ha más vonatkozásban is. Bemutatja, hogy gyakran egy film egyedi gyártási körülményeinek az ismerete hogyan segítheti a tartalom megértését. Különösen sok szempontú és speciális tartalom-elemzései, a film szemléletére, a tartalom jellegére, valamint a megfigyelt jelenségek és a társadalom feltételezett kapcsolatára vonatkozó megjegyzései igen érzékletesek és szuggesztívek.

Azzal, hogy olyan dolgoknak a létét és lehetséges jelentőségét mutatja ki, melyek első látásra nem nyilvánvalóak, más kutatók horizontját is kiszélesítheti.

Mindazonáltal Kracauer munkájában van néhány súlyos tévedés is. Nem a német filmre, a német társdalomra, és a kettő között tapasztalható kapcsolat kibogozására vállalkozik, hanem mind a film, mind a társadalmi tények egy "mély" pszichológiai elemzésére késztetik, egy nyilvánvalóan nagyon szelektív és változó szempontrendszer alkalmazására, ahelyett, hogy következetes és szisztematikus megfigyeléseket és elemzéseket végezne, és lendületes (esetenként értékelő) összefoglalókat a filmről és a társadalomról.

Kevesebbet tudunk az ugyanebben az időben a japán filmről készült hasonló tanulmányokról. Például, annak ellenére, hogy Benedict megemlíti, hogy a filmek megtekintése és informátoraival való megvitatása fontos részét képezte a japán kultúrára vonatkozó tanulmányainak, könyvében csupán néhány tömör megjegyzést tesz konkrét filmekre. Egy második világháború alatt készült tanulmány, a *Japán film pszichológiai hadviselés szakaszában*[142] azonban jelentős mennyiségű elemző megfigyelést tartalmaz. Ez a jelentés húsz film elemzésén alapszik, melyeket abból a szempontból válogattak, hogy a japán kultúra különböző, egymással érintkező területeit fedjék, úgy mint a háború, más nemzetekhez való viszony, városi és falusi élet, valamint a japán családszerkezet. Számtalan alapvető témát felvet, melyek ezekben a filmekben megfigyelhetők, és következtetéseket von le az idekapcsolódó általános "pszichológiai" (valójában kulturális) attitűdökről. Végül Meadow tanulmánya[143], habár erősen pszichologizáló, elég jó összefoglalását adja az általa vizsgált hét filmnek, és következtetéseket von le a japán jellemről.

A háború után tovább folytatták a modern nemzetek kulturális tanulmányozását és a filmelemzéseket, sőt egy időre ezek száma megnövekedett a Columbia Egyetemen, a kortársi kultúrák tanulmányozására alakult kutatási tervezet keretében, me-

[142] Anonymous: *Japanese films. A phase of psychological warfare.* Washington, 1984, Research & Analysis Branch.

[143] Meadow, Arnold: *An analysis of Japanese character structure. Based on Japanese film plots and thematic apperception tests. Mimeographed manuschript.* New York, 1944, Institute for Intercultural Studies.

lyet kezdetben Benedict, később Mead irányított. Ennek a kutatómunkának legnagyobb, publikált beszámolója[144] a következő anyagot tartalmazza:

1. *Általános megfontolások a film-elemzésről, a kultúra-tanulmányozásában betöltött szerepéről, Wolfenstein tollából[145], nagyon hasznos, habár eléggé pszichologizáló szemlélettel;*
2. *Métraux bevezetője az öt, szemléltetőül kiválasztott film-elemzéshez[146],*
3. *Wolfenstein leíró jegyzetei az olasz filmről – húsz másik között[147],*
4. *Belo[148] és Gorer[149] jegyzetei két francia filmről;*
5. *Hét kantoni film elemzése Weakland tollából, aki a családi kapcsolatokra és az idő-perspektívára helyezi a hangsúlyt[150];*
6. *Az ifjú gárda című szovjet film elemzése Mead[151] és Schwartz[152] tollából, az eredeti novellával történő összehasonlításban és*
7. *Bateson a Hitlerjunge Quex-ről készített korábbi elemzésének tartalmi kivonata[153].*

Habár nem terjedelmesek és korántsem kimerítőek ezek a tanulmányok, nagy segítséget nyújtanak azzal, hogy egyrészt film-tanulmányokat, másrészt a megközelítésmódoknak és az elemzés mélységének igen változatos példáit adják.

Néhány egyéb tanulmány, melyet a fenti kettőtől függetlenül publikáltak, alapjaiban rokon a fenti kutatással. Ezek között található Erik H. Erikson tanulmánya, a *Mak-*

[144] Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press.

[145] Wolfenstein, Martha: Movie analysis in the study of culture. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 267-280. p.

[146] Métraux, Rhoda: Five illustrations of film analysis. Introduction. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 281-282. p.

[147] Wolfenstein, Martha: Notes on an Italian film. The Tragic Hunt. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 282-289. p.

[148] Belo, Jane: The father figure in Panique. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 289-290. p.

[149] Gorer, Geoffrey: Notes on La Belle et la Bete. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 290-291. p.

[150] Weakland, J. H.: An analysis of seven Cantonese films. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 292-295. p.

[151] Mead, Margaret : Plot summary (of the Soviet film The Young Guard). In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 296-297. p.

[152] Schwartz, Vera: Comparison of the film and novel (of the Young Guard). In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 297-302. p.

[153] Bateson, Gregory: An analysis of the Nazi film Hitlerjunge Quex. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 302-314. p.

szim Gorkij gyermekkora című szovjet filmről[154] és Martha Wolfenstein, valamint N. Leites vizsgálatai a francia filmek témáival és szereplőivel kapcsolatban és a francia filmek tendenciáiról[155]. Szintén Wolfenstein és Leites munkája a *Filmek*[156], mely amerikai, angol és francia filmeket vizsgál meg abból a szempontból, hogy hogyan viselkednek a szereplők szerelmi illetve családi kapcsolatokban, milyen a gyilkosnak, áldozatának és az igazság képviselőjének viszonya, és végül milyen a színész és a megfigyelő viszonya. Habár ez a munka a *Pszichológiai tanulmány* alcímet kapta, azzal, hogy a látható jegyeket hangsúlyozza, és nemzetközi összehasonlítást tesz, úgy tűnik, hogy legalábbis hasonló az antropológiai elemzéshez.

Két független tanulmány is megjelent, nem sokkal a kortársi kultúrák tanulmányozására alakult kutatási tervezet bevezetése után. Haley a *David és Bathsheba*[157] mintázatainak eléggé terjedelmes elemzését adja, mely megjelenésekor – a pénztári bevételek alapján – az év legnépszerűbb amerikai filmjének számított. Haley film iránti érdeklődését a Batesonnal való kapcsolata formálta és ösztönözte. Ennek a tanulmánynak azonban több köze van Haley-nek a filmről alkotott saját koncepciójához[158], melyben Haley úgy fogja fel a filmet, mint amely a közönségnek nemhogy menekülést jelent, hanem épphogy a társadalmi rendben való eligazodáshoz nyújt segítséget drámai formában azzal, hogy a közönséget újra és újra bevonja olyan fenyegető vagy problematikus helyzetek megoldásába, melyeket a kultúra által megszabott elhatározás követ. Haley arra is felfigyelt, hogy a cselekmény alap mintázata hogyan ismétlődött meg miniatűr formában, jelenetről jelenetre.

Honigmann és van Dorslaer munkája[159] bizonyos értelemben egyáltalán nem elemzéseket tartalmaz, mivel adatokat csupán indián-film recenziókból nyertek, nem pedig magukból a filmekből, amelyekről ezek íródtak. Ennek ellenére úgy tűnik, hogy érdemes idézni itt ezt a tanulmányt, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy milyen kevés munka született ezen a téren. Tanulmányuk azt a célt tűzte ki maga elé, hogy megnevezze egy kultúra lényeges témáit és azt a hatalmas mennyiségű belföldi kritikát, amelyre reprezentatív anyaguk támaszkodott, s amelyek alkalmasnak látszottak filmelemzésre, legalábbis másodlagos forrásként.

[154] Erikson, Erik H.: The legend of Maxim Gorky's youth. In *Childhood and sociсty*. New York, 1950, W. W. Norton & Company Inc, 316-358. p.

[155] Wolfenstein, Martha: Trends in French films. *Journal of Social Issues*, 1955/2., 42-51. p.; Wolfenstein, Martha: Plot and character in selected French films. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *Themes in French culture*. Stanford, 1954, Stanford University Press, 89-103. p.

[156] Wolfenstein, Martha – Leites, M.: *Movies. A psychological study*. Glencoe, 1950, The Free Press.

[157] Haley, Jay: *David and Bathshoba*. Kézirat, 1953, Stanford University.

[158] Haley, Jay: The appeal of the moving picture. *Quarterly of Film, Radio and Television*, 1952/6., 361-374. p.

[159] Honigmann, J. – Doorsaer, M. van: Some themes from Indian film reviews. Studies in Pakistan National Culture, 2. Institute for Research in Social Science, University of North Carolina; *Eastern Anthropologist* 1955/10., 87-96. p.

Az ezt követő tíz évben kevés antropológiai tanulmány született a játékfilmről. Aztán az 1960-as évek elején elkezdtem vizsgálni, hogy hogyan látja a kommunista kínai film a Kínán kívüli világot. Azáltal, hogy olyan filmeket választottam ki tanulmányozás céljára, melyek egy akkor elzárt, megközelíthetetlen kultúrát reprezentáltak, ráadásul kezdetben a kínai film propagandáját vizsgáltam[160], ez a kutatás egyértelműen visszanyúlt az antropológiai szempontú film-tanulmányok legkorábbi jegyeihez.

Ennek a hosszú kutatási folyamatnak a során egyéb vonások is fokozatosan jelentőséget nyertek:

1. *Kína tradicionális kultúráját ezt megelőzően már igen erősen tanulmányozták az antropológusok. Ilyenformán tanulmányom szinte a kezdetektől fogva aziránt érdeklődött, hogy milyen kapcsolatban vannak az új kínai filmben a szociopolitikai témák és a tradicionális kultúra alapvető témái és viselkedésmintái. Például az idegen invázió és a kínai ellenállás filmi megjelenítését a hagyományos kínai családi viselkedésmintákkal összefüggésben vizsgáltam*[161].
2. *A film-témák és a tradicionális kultúra témái között ellentéteket és kapcsolatokat is felfedeztem azzal a céllal, hogy megvilágítsam a kulturális változások természetét és a forradalmi politikai változásokat kísérő folytonosságot.*
3. *Tajvanon és Hong Kongban készült kínai filmekhez is hozzájuthattam, és felhasználtam őket arra, hogy összehasonlítsam a kommunista Kína filmjeivel. például egy tanulmányban leírtam a szerelem és családi kapcsolatok konfliktusát, valamint ezek megoldását*[162].

A filmről készült, kifejezetten antropológiai vagy azzal rokon tanulmányok e rövid listáján túl, úgy tűnik, csupán alkalmilag találkozhatunk antropológiai szempontból releváns elemzésekkel – mint tű a játékfilmekről szóló írások óriási szénakazlában – s még ezek az írások is rendszerint nagyon sommásak. Ha megéri, ilyen munkák után Jarvie bibliográfiájában[163] nyomozhatunk.

ANTROPOLÓGIAI FILM-ELEMZÉS: ALAPELVEK ÉS PROBLÉMÁK • Az antropológiai film-analízis legfontosabb jellemzője, hogy bár látszólag speciális tárgyat választ tanulmányozásra, ez a munka nagyon közelről kapcsolódik a hagyományos antropológiai gondolkodás főáramához. Az emberi viselkedés és társadalmi interakció megszerkesztett képeinek kivetítésével, a modern társadalmak játékfilmjei jellemzőik és kulturális jelentőségük tekintetében analógok a primitív társadalmak történeteivel, mítoszaival, rítusaival és ceremóniáival – melyet az antropológusok már

[160] Weakland, J. H.: Themes in Chinese communist films. *American Anthropologist*, 1966, 68., 477-484. p.; Weakland, J. H.: *Chinese political and cultural themes. A study of Chinese commuist films.* China Lake, 1966, U. S. Naval Ordnance Test Station.
[161] Weakland, J. H.: Chinese film images of invasion and presistance. *China Quarterly*, 1971, 27., 439-470. p
[162] Weakland, J. H.: Conflicts between love and family relationships in Chimese films. *Journal of Popular Film*, 1972/1., 290-298. p.
[163] Jarvie, I. C.: *Movies and society*. New York, 1970, Basic Books.

régóta tanulmányoznak. Módszertani hasonlóságok is fellelhetők a tartalmi elemzés során, amely jelen esetben azt is jelenti, hogy mit és hogyan mutat be filmünk, vagyis az ábrázolás formáját és a témát is magában foglalja.

A film tartalmi elemzése lényegében csak egy speciális esete a kulturális termékek sokkal általánosabb antropológiai vizsgálatának, mely az élet bármely apró részletének kutatásához az irányadó szempontokat és az anyag összefüggésének mintáit megadja [164]. Az ilyen vizsgálatok néhány lényeges alapelvét olvashatjuk Benedict-nél [165] többek között a film-analízis speciális problémáit tárgyalja Bateson[166], Wolfenstein[167] és Weakland[168].

A filmek maguk bőséges és komplex vizsgálati anyagot nyújtanak. Bármely film hatalmas mennyiségű információt hordoz, amely potenciális jelentőséggel bír. Például, amíg a film-tanulmányok elsősorban a dialógusok és a cselekmény ábrázolása iránt érdeklődnek, értékes információt rejthetnek a zene, a hang-effektusok és film technikai megoldásai, mint például a kamera-kezelés. A filmek tematikus elemzése azonban nem elsősorban a kidolgozott technikai eszközök számbavételét jelenti. Egy ilyen analízisnek két alapvető feltétele van, amit könnyű kijelenteni, de nem olyan könnyű a gyakorlatban következetesen megvalósítani: az egyik a nyers tényanyag közvetlen átfogó, előítéletmentes megfigyelése, a másik a ragaszkodás néhány, irányadó alapelvhez a megfigyelés, és ennek a megfigyelésnek a visszatükröződése során.

Az antropológiai film-elemzés technikája igen egyszerű és szokványos: tartalmazza magának a filmnek az alapos vizsgálatát, részletes feljegyzéseket, annak áttekintését, amit láttunk és feljegyeztünk – és az egész folyamatnak a megismétlését. Azonban három nehézséggel is szembetaláljuk magunkat. először is, a filmek részletes és alapos megfigyelése unalmas munka, s ezt az alapvetően fontos feladatot nem bízhatjuk asszisztensekre, hacsak nem ugyanolyan kompetensek és elhivatottak, mint vezetőjük.

Másodszor, nem könnyű eldönteni, hogy esetenként mit kell figyelembe venni, és nem könnyű a dolgoknak azoknak az őket megillető helyet biztosítani. Az antropológiai szempontú film-tanulmányozás alapvető feladata lehet, hogy felismerje és leírja a film tartalmát, miközben későbbre halasztja ezen tartalom és a kultúra egyéb

[164] Vagyis, habár a film technikailag és talán társadalmilag is az átlagtól eltérő komplex alkotás, az ilyen fokozatbeli különbségekre nem lenne szabad egy olyan, mindent elsöprő következtetést alapozni, hogy a film különbözik az összes többi kommunikációs eszköztől.

[165] Benedict, Ruth: *The chrysanhemum and the sword*. Boston, 1946, Houghton Mifflin.

[166] Bateson, Gregory: *An analysis of the film Hitlerjugende Quex (1933).* New York, 1943, Museum of Modern Art Film Library – Institute for Intercultural Studies.

[167] Wolfenstein, Martha: Movie analysis in the study of culture. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 267-280. p.

[168] Weakland, J. H.: Themes in Chinese communist films. *American Anthropologist*, 1966, 68., 477-484. p.; Weakland, J. H.: *Chinese political and cultural themes. A study of Chinese commuist films.* China Lake, 1966, U. S. Naval Ordnance Test Station.

aspektusai közötti bármely kapcsolatra vonatkozó kérdésfelvetéseket. Mivel sem a film tartalmát, sem a specifikus vagy alapvető mintázatokat nem lehet előre tudni, (ha így lenne, nem lenne értelme az analízisnek), a megfigyelhető tartalmat kell az elemzés alapjául elfogadni. ”Át kell adnunk magunkat a tényeknek”, és amennyire csak lehet, kerülve a szelektív hangsúlyokat és a prekoncepciókat arról, mi a fontos és hogyan fontos. Mivel ilyen jellegű prekoncepciók mind a filmmel, mind a kultúrával kapcsolatban bőven akadnak, a megfigyelés munkája pedig meglehetősen unalmas, – ez nem is olyan könnyű.

Harmadszor, ha a megfigyelő bőséges anyaggal és azzal az elvárással kerül szembe, hogy kerülje a prekoncepciókat arról, mi a fontos – mire irányítsa figyelmét, és hogyan tudja egyáltalán elrendezni a feljegyzéseit? Miután kezdetnek néhány, a film eredetére, a cselekményre, a szereplőkre és a jelenetsorokra vonatkozó feljegyzést tett, hogyan tovább? Semmilyen végleges választ nem lehet adni erre a nehéz kérdésre, de néhány általános premisszát és alapelvet megállapíthatunk, melyek elegendők ahhoz, hogy egy konkrét film elemzéséhez eligazodást nyújtsanak.

A legfontosabb kiinduló pont, hogy bármely film (vagy egyetlen kultúrából származó filmek csoportja) – ahogyan a kultúra maga is –, bizonyos formában és jelentős mértékben egy rendezett, összefüggő egészet alkot, és olyan mintákat vonultat fel, melyek jellemző módon elmesélt, szabályosan ismétlődő tematikus elemekből állnak össze. Ez a kiindulópont azon általános célkitűzésen, mely a világ jelenségeit, amennyire csak lehetséges, rendszerezni akarja, valamint a filmek és kultúrák ilymódon való szemlélésének sikeres múltbéli tapasztalatain alapszik. Ennek megfelelően a filmelemzés elsődleges feladata mind a képsorokkal, mind ezek jelentőségével kapcsolatban az, hogy felismerjen ilyen elemeket és kapcsolatokat (amit előre nem lehet tudni) az anyagon belül. Bizonyos általános irányelvek ennek a premisszának és az antropológia alapvető érdeklődési területeinek kombinációjából következnek.

Mivel az antropológia az emberrel foglalkozó tudomány, a tartalomelemzésnek, legalábbis kezdetben, az emberi viselkedést és a társadalmi interakciókat (különös tekintettel a családi kapcsolatokra) bemutató filmanyagra kell irányulnia. Még ez a követelmény sem mindig egyszerű és magától értetődően alkalmazható; végülis valamiképpen minden film tartalmaz ilyen témákat és az ilyen jellegű anyagot szimbolikusan vagy eléggé indirekt módon lehet kezelni.

Egy másik kritérium különösen fontossá válik, mert a problémát más és még formálisabb szögből közelíti meg, mely minimálisan vonatkozik a megfigyelőre és maximálisan az anyagra. Nagyon fontos, hogy feljegyezzük a tartalomnak bármely olyan aspektusát vagy elemét, melyet maga a film hangsúlyoz, még akkor is, ha ezek kezdetben triviálisnak tűnnek a megfigyelő szemszögéből. Az ilyen hangsúly nyilvánvalóan megmutatkozhat valamiféle drámai csúcspont alkalmával, de el is lehet rejtve, mint például akkor, amikor valamit ismételten megmutatnak, ami önmagában nem különösebben feltűnő. Ha egyszer felismertük ezeket a hangsúlyokat, akkor már ugyanolyan hasznos a nyilvánvaló ellentmondásokat vagy ezek kivételeit ke-

resni, és mindent, amit úgy tűnik, hogy a film figyelmen kívül hagy vagy kerül olyan helyeken, ahol ezek elvárhatók lennének.

Különleges figyelmet kell fordítani minden olyan tartalmi elemre, mely furcsa vagy nehezen érthető, különösen a szavak és tettek közötti látszólagos ellentmondásra. A tartalomnak az ilyen problematikus aspektusaira való koncentrálás különleges megfigyelésekhez vezethet, s ugyanakkor arra is szolgál, hogy elkerüljük a megfigyelt jelenségek túl gyors és felületes "megértésének" veszélyét. Még általánosabban ezt a veszélyt úgy kerülhetjük el, ha nem törekszünk a tartalomból levonható felületes következtetésekre, hanem ehelyett ismételten visszatérünk a "nyers" anyag megfigyeléséhez – ugyanahhoz a filmhez vagy azonos forrásból származó filmekhez –, hogy újra és újra szembesíthessük elsődleges következtetéseinket az adatokkal.

Habár a tartalmat több szinten lehet elemezni, rendszerint a konkrét részletek és a jelenetek, a szereplők, a cselekmény vagy bármi egyéb meglehetősen laza, általános jellemzésével kezdjük munkánkat. Amint a vizsgálat előrehalad, habár a konkrét megfigyelés és a tágabb megfogalmazás közötti kölcsönhatás továbbra is érvényben marad, mindkettő finomítása lehetségessé és szükségessé válik. Közelről kell megfigyelnünk a jeleneteket ahhoz, hogy megmondhassuk, mely részletek szignifikánsak és többször is visszatérők, és melyek lényegtelenek. Az általános szabályszerűségekkel való törődés hozzásegít bennünket ahhoz, hogy felismerjük a konkrét tartalmakban a variációk közötti, mélyen rejlő vagy esetleg leplezett formális hasonlóságokat. Hozzásegít ahhoz, hogy feljegyezzük például azt, hogy a népi kínai filmek hősnői rendszerint egyedülálló nők, jóllehet az egyes konkrét esetekben árvák, mostohalányok vagy olyan lányok, akiknek a szüleikkel nincs jelentős kapcsolatuk.

Az alapötlet itt az – mint más, kultúráról szóló tanulmányokban is –, hogy precízen felmérjük a mindinkább általános és mindenre kiterjedő mintázatokat. Habár a részletek jelentősége az ilyen mintázatokhoz való viszonyuktól függ, a mintázatokat csak úgy lehet látni, hogy először felismerjük és aztán összekapcsoljuk a szignifikáns részleteket, a kutatás szükségszerűen az egymást követő, megközelítő megoldások önmagába visszatérő láncolata. A legfontosabb mintázatokat nem lehet előre látni vagy egy nagy vonalakban történő átfogó vizsgálattal felfedezni, de fokozatosan láthatókká válnak, amint az elemzést végző személy[169] a tartalom szabályosan ismétlődő elemeit[170] és ezek ismétlődő, kölcsönös kapcsolatait keresi, különösen a

[169] A filmek nagy valószinűséggel alapvető, kultúrára jellemző szemléletet vetítenek ki. Habár filmet manapság már egyedül is lehet készíteni, ez rendszerint mégis csoportos produkció, mely egy kultúra több tagjának együttműködésével készül. És mivel a film a tömegkommunikáció egyik eszköze, melyet széles közönségnek szánnak, minden valószinűség szerint inkább viszonylag egyszerű, alapvető és általános, mint speciális vagy ezoterikus témákat fog bemutatni.

[170] Ugyanakkor, igen sok és változatos témájú film van. Minden egyes film hatalmas mennyiségű anyagot nyújt megfigyelésre, és ha a filmek egy csoportját tekintjük, ezek tárgya nagy változatosságot mutat, igy lehetőség nyilik arra, hogy megvizsgáljuk, milyen kapcsolatban vannak egymással az általános motivumok és a konkrét társadalmi szituáció. Továbbá a filmkészítés, mint maga

formális kapcsolatokat, fokozatosan általánosítható szinten[171]. Azért is keresi ezeket az elemeket, hogy összekapcsolhassa őket a főbb szabályszerűségekkel, sőt a látszólagos ellentétekkel vagy ellentmondásokkal is, melyek mint speciális esetek a konkrét körülményektől függően különböznek egy általánosabb egységen belül. Úgy tűnik, hogy az ilyen mintázatok felismerése olyan művelet, melyhez az emberi elme még mindig jobban felkészült, mint a számítógép.

A megfigyelt "nyers" anyagon (egy filmen vagy filmeken, melyek ebben az esetben hasonlóak az antropológiai megfigyelés egyéb tárgyaihoz: a vizsgálat középpontjában álló viselkedéshez vagy egyéb kulturális termékhez, melyről az antropológus "objektíven" vagy legalábbis kívülről megfigyel és jegyzeteket készít róluk) kívül van még egy fajta, a film tartalmához kapcsolódó anyag, amely fontos számunkra: ez pedig a "bennszülöttektől", vagyis az adott kultúra tagjaitól származó, a film tartalmának szemléletére vonatkozó információk. Ezekhez az információkhoz hozzá lehet jutni bizonyos személyek meginterjúvolásával, akik látták a filmet, filmszemlék és kommentárok tanulmányozásával, stb. Amennyiben ilyen információkra nem támaszkodunk olyan mértékben, hogy ez korlátozza első kézből vett megfigyeléseinket, hasznos lehet a filmben ábrázolt viselkedés olyan lényeges részleteinek, hangsúlyainak vagy jelentésének a felismerésében, melyek első látásra nem nyilvánvalóak a "kívülálló" számára. Még tágabb értelemben, ez azért fontos, nehogy elferdítsük a szóban forgó kultúrára jellemző világos és egyértelmű tartalmakat, miközben igyekszünk megtartani a kívülálló pozícióját. Annak a kutatása, hogyan látja a film tartalmát a természetes közönsége vagy az a közönség, melynek a filmet szánták, egy kezdő alapot is biztosít a film kulturális hatásának és jelentőségének további tanulmányozásához is.

A film tanulmányozásához kiválasztott példák igen nagy variációt mutatnak. A tanulmányozásra kiválasztott filmeknek nem kell nagy műalkotásoknak lenniük, még különösebben jóknak sem, feltéve, hogy nem olyan rosszul megformáltak, és eljátszottak, hogy követhetetlenek, zavarosak vagy ellentmondásosak. A közönséges kommersz-filmek nagyon alkalmasak az ilyen vizsgálatra, és számos előnyük van, ami elsősorban a téma és a bemutatás viszonylagos egyszerűségéből következik, vagy pedig azért, mert ezek a filmek szorosan kapcsolódnak a film hagyomány fő vonalához[172].

A példa kiválasztása elsősorban az elemző személy érdeklődésétől függ: hasonlóan változhat a megfigyelés néhány aspektusa is. Ha egyetlen filmet (vagy nagyon

az élet is, egyaránt az előre megfontolt vagy irányított és az előre nem látható elemekből álló folyamat - mivel mindkettő egy sereg interakció eredménye, és mert a filmkészítők valószínűleg nem tudják ellenőrizni a kultúrális attitűdök és előtételek filmi reflexióit, melyek öntudatlanul működnek.

[171] Csak a filmek kapcsolják össze a látványt a szavakkal. Ez lehetőséget ad arra, hogy összehasonlítsuk azt, amit a szereplők mondanak arról, hogy mit csinálnak, azzal, amit a megfigyelő lát, s ez vagy megvilágíthatja mindkettőt, vagy ellentmondásokat fedhet fel.

[172] Marcus, R. B.: Moviegoing and American culture. *Journal of Popular Culture* 1970/3., 755-766. p.

limitált számú filmet) választunk ki analizálásra, mint Bateson a *Hitlerjunge Quexet* a hangsúly természetesen inkább a tartalom és a szerkezet beható elemzésére esik, és a filmet sokszor és részletesen kell megvizsgálni.

Abban az esetben, ha azonos, habár meghatározott forrásból származó filmek alkotják az elemzés tárgyát, feltehetően kevésbé alaposan tudjuk megvizsgálni az egyes filmeket, az idő- és az energia-takarékosság praktikus megfontolásai miatt, és inkább a megfigyelés alatt álló egyes filmekre közösen jellemző témák és mintázatok felismerésére esik a fő hangsúly[173]. Az ember először is azt keresné, ami alapvető és mindenben jelenlévő, ez egy elengedhetetlen alap, még akkor is, ha az elemző végső célja az, hogy sokkal specifikusabb különbségeket fedezzen fel. Nagy vonalakban azt lehet mondani, hogy minél változatosabb a kiválasztott példa, a stíluseszközök és a kézzelfogható tartalom tekintetében, annál nehezebb, de annál gyümölcsözőbb is a szabályosságok ilyen keresése, feltéve, hogy van néhány közös forrás.

Egy másik, jelentősebb változata a filmelemzésnek, amikor egy bizonyos időszakban készült filmek egy csoportját választjuk ki, hogy azonos tendenciákat keressünk a tematikus tartalomban, melyre Kracauer elgondolása[174] ad példát, függetlenül a megoldástól. Ilyen esetben megintcsak azzal kell kezdenünk a munkát, hogy megkeressük mi az, ami állandó – vagyis közös a sorozat egyes darabjaiban – s ezt kell szembeállítanunk a különbségekkel.

Amint erről már fentebb szó esett, annak a veszélye, hogy prekoncepciókkal helyettesítjük a valódi megfigyelést, a film-tartalom elemzésének és jellemzésének leggyakoribb hibaforrása. Az ilyen téves jellemzés két formában jelentkezhet. Az egyik egy tényeken alapuló félreértelmezés, mely a tartalomnak olyan elemeit és ezek kapcsolatát "látja", melyeket nem támasztanak alá adatok. A másik túl nagy teret és jelentőséget tulajdonít a pontos, de limitált megfigyeléseknek, kiterjesztve a rész-megfigyeléseket az egészre. Fontos megjegyezni, hogy ez a hiba a kiterjesztésben, nem pedig a részleges megfigyelésben rejlik. Minden elemzés szükségszerűen részleges, habár egyik-másik átfogóbb, mint a többi. Ezért, mivel a megfigyelés szempontjai igazolható okok miatt különbözhetnek egymástól, ugyanannak az anyagnak az elemzése is különböző, noha nem ellentmondó eredményekre vezethet – érvényes megfigyelésekre – éppúgy, mint a kultúra tanulmányozásának bármely más területén.

A figyelmet egész mostanáig a film-tartalom tematikus tanulmányozásának szenteltük. Éppúgy, ahogyan a mítoszokat és szertartásokat a szociális környezetüktől és funkciójuktól függetlenül lehet vizsgálni, az ilyen film-tartalom elemzés is érvényes és hasznos, legalább háromféle módon. A film-elemzés az antropológiai megfigyelés és fogalomalkotás gyakorlására könnyen hozzáférhető, érdekes és hasznos lehe-

[173] Anonymous: *Japanese films. A phase of psychological warfare*. Washington, 1984, Research & Analysis Branch.

[174] Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A psychologikal history of the German film*. Princeton, 1947, University Press.

tőségeket nyújt. A film-elemzés ilyen irányú alkalmazása az egy filmre vagy több filmre jellemző stílus vagy atmoszféra "artikulátlan benyomásait. . . helyettesítheti", mivel minden egyes film "egy megszerkesztett beszámoló arról, ami létrehozta"[175]. A tartalom tanulmányozása alapjává válhat a film bármely további kultúra-szempontú tanulmányozásának. Az alap azonban csak kezdet. A tartalom elemzését általában úgy tekintik, mint egy fontos eszközt ahhoz, hogy a filmet a kultúra más aspektusaihoz kapcsolják. Ez természetesen újabb lehetőségeket és problémákat rejt magában, amiket itt meg kell vizsgálni.

A FILM-ELEMZÉS FELHASZNÁLÁSA ÉS KILÁTÁSAI • Mint a korábban bemutatott, létező tanulmányok áttekintéséből már nyilvánvalóvá vált, az antropológusok elsősorban azért érdeklődtek a film-elemzés iránt, mert egy szélesebb körű kultúra-tanulmányozás eszközének tekintették, nem pedig maga a film-tartalom kötötte le a figyelmüket. Azonban az ilyen jellegű kutatásokat sokkal nehezebb leírni és megvitatni. Ez elidegeníthetetlenül magában foglalja egy komplexebb területet, úgyhogy ami idáig történt, az csupán egy töredéke a lehetséges munkának, és az eredmények gyakran inkább csak puhatolózó betekintések és ösztönző példák, mint kifejezett felfedezések. De ez csak azt jelenti, hogy még alaposabb munkára van szükség, habár ami idáig történt, az nagy vonalakban vázolhatja az általános irányulást és a lehetőségeket.

Amint ezt Bateson megjegyezte[176], a *Hitlerjunge Quex* című film háromféleképpen kapcsolódott a nácizmushoz, nácik készítették, az volt a célja, hogy nácikat toborozzon, (mint propagandafilm) és harmadszor, ábrázolta a nácikat. Ha ezt általánosítjuk, tanulmányozhatjuk, hogy a filmek milyen viszonyban vannak készítőikkel, a közönségükkel és azzal a témával, amit ábrázolnak – amiben lehetnek hasonlóak is, de különbözhetnek is a fenti filmtől.

A helyzet akkor a legegyszerűbb, ha film készítők, a nézők és a téma hasonló. Ez a legtöbb esetben így van, legalábbis, ha a "hasonlóságot" ésszerűen tág értelemben fogjuk fel. A hollywoodi filmeseket és közönségüket – legalábbis egy bizonyos időszakban – egy közös amerikai kultúra tagjaiként kezelhetjük, még akkor is, ha ebben elfoglalt társadalmi helyzetük egyénileg különböző, és úgy tekinthetünk az általuk készített filmekre, mint amelyek valami módon, ha nem is realisztikusan, de tükrözik az amerikai életet éppúgy, ahogy a sámánok és mesemondók is specialisták, s a mítoszok nem a mindennapi életet ábrázolják.

Ugyanígy, a filmekről készített, mind az antropológiai, mind a kritikai írások leggyakoribb témája a filmmel és a filmeket körülvevő kultúrával kapcsolatos megfigyelések összefüggése. Az ilyen jellegű antropológiai munka rendszerint a filmtől a

[175] Wolfenstein, Martha: Movie analysis in the study of culture. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 267-280. p.

[176] Bateson, Gregory: *An analysis of the film Hitlerjugende Quex (1933).* New York, 1943, Museum of Modern Art Film Library – Institute for Intercultural Studies.

kultúra felé halad – vagyis a filmmel kapcsolatos megfigyeléseket arra lehet felhasználni, hogy megvilágítsuk, illetve rendszerezzük a kultúráról alkotott megfigyeléseinket inkább, mint megfordítva, habár bizonyos kölcsönhatás rendszerint előfordul és a kutatás hasznára válik. Továbbá, ez a fajta kutatás mindkét terület számára lökést ad afelé, hogy felismerje az alapvető témákat és ezek összefüggéseit. A formára és a felépítésre való alapvető koncentrálás egyik kisérő jelensége, hogy a film-mintázatokat és a kulturális mintázatokat rendszerint párhuzamba állítják, vagy egymással megfeleltetik, ahelyett, hogy ok-okozati összefüggéseket keresnének.

Számtalan magyarázata van annak, hogy a játékfilmek különösen alkalmasak a kulturális mintázatok tanulmányozására. Legelsősorban azért használhatók, mert nem tényszerűek. Ehelyett egy történetet mesélnek el, amely az élet néhány szeletét sajátos interpretációban mutatja be azzal, hogy szelektálja, megszerkeszti és rendszerbe állítja a viselkedés ideálképeit. Nem akarjuk teljesen elfogadni Mao Tse-Tung nézeteit[177], miszerint "a művészet és az irodalom alkotó formái helyettesítik a természetet, amelyben ezek még rendszerezettebben, tömörebben, még tipikusabban, és éppen ezért még egyetemesebben jelennek meg". Mégis, el kell ismernünk, hogy a valódi életben is megfogalmazzuk, elrendezzük és bizonyos hangsúlyokkal látjuk el tapasztalatainkat, és a mindennapi élethez viszonyítva a játékfilm még magasabban szervezett és meghatározott egység, melynek premisszáit és mintázatait még könnyebben lehet tanulmányozni.

A nagy és komplex modern társadalmak esetében, ahol a terepmunka a valós viselkedésnek csupán szélsőségesen korlátozott érvényű töredékeit tárhatja csak fel, az ilyenfajta egyszerűsítés lényeges kiindulópontnak tűnik. És mivel a filmek lehatároltabb és könnyebben kezelhető – és ismételten tanulmányozható – anyagot szolgáltatnak, mint a valós élet, egyben bőségesebb és relevánsabb anyagot is nyújtanak, mint egyéb, képzeletszülte alkotások, mint például a regény.

Mint korábban említettük, számos ilyen típusú tanulmány született. Általános kulturális motívumokat és mintákat kerestek a náci Németország, Japán, India, Franciaország, Anglia, az Egyesült Államok és Kína filmjeinek elemzésével, de ezek az elemzések csupán a felszínt érintették. Ezek a tanulmányok meglehetősen szerények voltak, és nagyon sok más kultúrából származó filmet egyáltalán nem tanulmányoztak.

Természetesen számos, azonnal szembetűnő és potenciálisan használható variánsa lehet még ennek a megközelítési módnak, amelyeket itt alig érintettünk. A különböző kultúrákból származó filmek összehasonlító elemzését fel lehet használni arra, hogy a kulturális hasonlóságokra vagy különbözőségekre rávilágítsunk. Ezt a széles területet azonban idáig csupán Wolfenstein és Leites[178], valamint Weakland[179]

[177] Mao Tse-Tung: *Problems of art and literature*. New York, 1950, International Publishers.

[178] Wolfenstein, Martha – Leites, M.: *Movies. A psychological study*. Glencoe, 1950, The Free Press.

[179] Weakland, J. H.: Conflicts between love and family relationships in Chimese films. *Journal of Popular Film*, 1972/1., 290-298. p.

tanulmánya érintette. A film-tartalom változásait fel lehet használni a kulturális változások tanulmányozására, ez a gondolat kimondva szerepel Kracauernál[180], és kimondatlanul bennefoglaltatik Weaklandnak a kínai filmekről készített munkáiban, azonban ezidáig még senki nem próbálta ki. Mivel meglehetősen közel állnak hozzá, a filmtanulmányokat fel lehet használni a kulturális kontaktust és adaptációt vizsgáló tanulmányokhoz. Erre Hong Konggal kapcsolatban javaslat is született[181], azonban ezt soha nem ültették át a gyakorlatba. Ezeken a széles alapokon nyugvó még több munka kellene, hogy kitöltse azt a nyilvánvaló szakadékot, mely a vizsgálatok támogatása és a kultúra-tanulmányozás ezen módjának továbbfejlesztése között van.

Ismétlem, a kulturális mintáknak a filmek elemzésén keresztül való tanulmányozása azon a feltevésen alapszik, hogy a filmek készítői, a nézők és a filmek tárgya alapvetően hasonló. Az ilyen tanulmányokra vonatkozó kritikai megjegyzések – és még inkább a filmeket ért legtöbb kritikai támadás – ennek a nézetnek a megkérdőjelezésével vagy határozott tagadásával függ össze.

A filmeket támadó kritikák, amelyek azt követelik, hogy a film konkrétabb anyagból merítsen, rendszerint a film vagy a televízió aktuális vagy potenciális közönségét a film készítőitől, a film tartalmától vagy a kettő kombinációjától eltérőnek vagy elhatárolhatónak tekintik. Vagyis a filmek készítőit progpagandistáknak bélyegzik, akik befolyásolni igyekeznek az erőtlen, öntudatlan közönséget, vagy mint a kommerszfilmek szerzői igyekeznek bármit rásózni a közönségre, amit csak lehet. Az ilymódon eltolt tartalmat vagy túlságosan fantáziadúsnak vagy túlságosan realisztikusnak ítélik meg, de mindkét esetben különböznek ezek a filmek vagy attól, ahogy a közönség él, vagy attól, ahogyan kellene, hogy éljen. Nagyon nehéz ezeket a nézeteket egyenként megvitatni. Ezek olyan feltevéseken nyugszanak, amelyeket ritkán vizsgáltak meg, még kevésbé vizsgáltak meg tapasztalati úton (ami bonyolult lett volna). Ehelyett konklúziókat vontak le belőlük, vagy ezen belül szűk körű kutatásokat – például a televízió hatásáról – végeznek a tartalom rövid összefoglalásával és értékelésével.

Úgy tűnik, sokkal hasznosabb és helyénvalóbb itt rámutatni arra, hogy az ilyen irányú érdeklődés kapcsolatban van a film-tartalom elemzésének és annak jelentőségének szélesebb problémakörével. Az anyag megfelelő felfogásának és a tartalom elemzésének a témáját már megtárgyaltuk. Az a kérdés, hogy hogyan viszonyulnak a film mintázatai a konkrét viselkedés mintázataihoz, szintén lényeges, de sokkal komplexebb még alapelveiben is annál, hogy gyakran emlegessék. Ilyen például

[180] Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A psychologikal history of the German film*. Princeton, 1947, University Press.

[181] Weakland, J. H.: Reel and real life in Hong Kong. Film studies of cultural adaptation. *Journal of Asian and African Studies,* 1971/6., 238-243. p.

Wolfenstein munkája[182] a játékfilmről és annak szereplőiről azt állítja, hogy az impulzív viselkedés mind a játékfilmben, mind a dokumentumfilmben előfordul, vagy egyikben sem, vagy az egyikben megmutatják, a másikban visszafogják, és hogy ez a kapcsolat maga kulturálisan standardizált lehet. Ebből a szempontból sem elméletileg, sem gyakorlatilag nem sok értelme van annak, hogy a játékfilmeket a realizmusok alapján ítéljük meg. Még egyszer: az eléggé tág értelemben vett empirikus kutatás sokkal hasznosabb lenne.

Hasonlóan nem lehet általános érvényű választ adni arra a kérdésre, hogy miért tükrözik vagy formálják a filmek a kultúrát. Habár mindkettőt elvárjuk a filmtől, csak a részletes tanulmányozás – amelynek a módszereit még ki kell dolgozni – fog fényt vetni a problémára, s a válasz esetenként más és más lesz.

Végül, a film-elemzésnek és a kultúra tanulmányozásában való felhasználásának talán legáltalánosabb problémája az eredmények alkalmazhatóságának körét illeti, amikor felismerjük a film kulturális mintáit, és ezek a kultúrában nagyobb léptékben létező hasonló mintázatokat jeleznek – akkor az a probléma merül fel, hogy milyen mértékben? Ez a kérdés különösen fontos, de ismétlem, nincs rá határozott válasz. A megfigyelésen túl ez az általános probléma, ahogyan a többi szerző is megemlítette, végigkíséri az antropológiát. Azt mondhatnánk, hogy minél átfogóbb és minél változatosabb az anyag, amelyben a minta megjelenik – filmek, különböző alanyokkal készített interjúk, könyvek, a megfigyelt viselkedés –, annál inkább meg lehet bízni benne. Egyelőre azonban még a problémára kell ismételten felhívni a figyelmet.

KONKLÚZIÓ • Különös, hogy nem csináltak több antropológiai film-elemzést, és jelenleg kevesebb készül, mint korábban. El lehet gondolkodni rajta, hogy vajon miért van ez így. Az ilyen munka nagyon sok időt és energiát emészt fel, ugyanakkor nem hoz felszínre több adatot, mint egyéb antropológiai munkák. Másrészt, azok az emberek, akik személyesen nem próbálták ki ezt a módszert, gyakran azonosnak gondolják a film-tanulmányozást a moziba járással, ami inkább szórakozás, mint munka, és ennek megfelelően bagatellizálják. És még az antropológia is ki van téve a divat változásainak, ami a szakmai érdeklődést illeti. Valószínűleg nem sokat tehetünk ez ellen. Van még egy lehetséges tényező, amely némi tisztázásra szorul. Mióta ezt a fajta filmelemzési módszert a nemzetközi konfliktussal összefüggésben kifejlesztették, számos olyan tendencia érvényesül, amely közelíti a két ellentétes érdeket. És nemcsak a nemzetközi feszültség enyhült a II. világháború és a hidegháború óta, hanem más népek tanulmányozását is csak akkor tekintik hitelesnek, ha terepmunkán alapszik. De talán nem haszontalan rámutatnunk, hogy egy kultúra megértése éppoly fontos az együttműködés, mint a konfliktus időszakában, és a film-elemzés útján való megközelítés ugyanúgy felhasználható arra is, hogy megértsük a barátaink, vagy akár a saját társadalmunk kulturális mintáit.

[182] Wolfenstein, Martha: Notes on an Italian film. The Tragic Hunt. In Mead, Margaret – Métraux, Rhoda (szerk.): *The study of culture at a distance*. Chicago, 1953, University of Chicago Press, 282-289. p.

Hivatkozások

Weakland, J. H.: Method in cultural anthropology. *Philosophy of Science* 1951, 18., 55-69. p.