

A kamera törzs

ELIOT WINBERGER

Létezik egy törzs – „etnográfiai filmkészítők” néven ismeretesek –, akik láthatatlannak hiszik magukat. Belépnek egy helyiségbe, ahol épp ünnepi étkezés vagy gyógyítás vagy halotti tor zajlik, s ők bár szinte ki sem látszanak a vezetékekkel összekötött különös szerkezetek közül, úgy vélik, senki nem veszi észre őket. Mivel otthonuk a dokumentumfilmzés alig feltérképezett őserdeje, a kívülállók keveset tudnak róluk. Az információk vadászatából és gyűjtögetéséből élnek, akárcsak a többi dokumentarista. Más filmesektől eltérően azonban a megszerzett információkat nyersen fogyasztják.

Kultúrájuk egyedi: ebben a törzsben a tudást az egyik generáció nem adja tovább a másoknak. Újra és újra fel kell fedezniük mindazt, amit elődeik már tudtak. Alig van kapcsolatuk a többi erdőlakóval, és vonakodnak attól is, hogy bármilyen technikai újítást alkalmazzanak. Ritkán kereskednek, termékeiket szinte kizárólagosan maguknak készítik. Mégis nagy mennyiségben termelnek, s a felesleget hatalmas archívumokban tárolják.

Félelmetes istent imádnak: a Valóságot, kinek örök ellenfele, gonosz ikertestvére: a Művészet. Hiszik, ha éberek akarnak maradni a gonosszal szemben, el kell kötelezniük magukat azon gyakorlat szolgálatában, melyet Tudomány néven ismerünk. Világképük bizonytalan. Elkeseredetten küzdenek azért, hogy megértsék isteneik természetét, és azt, hogyan tudnának kedvükre tenni. Egymást vádolják a Művészet titkos követésével, szóhasználatukban a legnagyobb sértésnek a „szépség” számít.

Ethnos: „nép”, graphos: „írás, rajz, megjelenítés”. Az etnográfiai film, tehát „egy nép megjelenítése filmen”. Íme egy meghatározás korlátok nélkül, egy folyamat korlátlan lehetőségekkel, egy műalkotás korlátlan variációkkal. A közel egy évszázados gyakorlat azonban meglehetősen leszűkítette a témaköröket és az ábrázolás formáit. Csupán nézőpont kérdése, hogy az etnográfiai filmet a dokumentumfilm alfajának vagy az antropológia speciális ágának tekintjük. Mindkettő határterületeihez szoros szálak fűzik.

A mozi – akárcsak hatvan évvel korábban a fotográfia –, első lépéseként az ismerőst idegenné változtatta. 1895-ben La Ciotat békés polgárai közönyösen fogadták a vonat érkezését. Ám azok, akik látták az esemény *Louis Lumière*-féle változatát – *L'Arrivée d'un Train en Gare* –, az elmesélések szerint megrémülve ülésük alá bújtak. Bizonyos értelemben ez volt a legigazibb dokumentumfilm, a valóság legkevésbé elfedett megjelenítése. Az utasok, akik egyszerűen elsétáltak Lumière kamerája előtt, és akik nem is sejtették, hogy filmezik őket – honnan is tudhatták volna? –, az elsők és néhány kivétellel az utolsók voltak azok közül, akik nem tudatosan szereplőként kerültek megörökítésre. Más értelemben azonban ez a film csupán fikció volt (mint *Magritte* pipája): a közönség még pánikba esve is ösztönösen megérezte, hogy *Ez nem vonat*.

A fotográfiához hasonlóan, a film második húzása is az volt, hogy az idegent ismerőssé tette. Ugyanabban az évben, amikor Lumière félelmetes vonata megjelent, *Félix-Louis Regnault* a párizsi Nyugat-Afrika kiállításon filmre vett egy wolof asszonyt, amint kerámiaedényt készít. Regnault az, és nem Lumière, akit az első etnográfiai filmesnek tartanak. Az ok nyilvánvaló: az ember, akit az etnográfia megjelenít mindig a „másik”, a tőlünk különböző. Mi, városi fehér emberek, egészen mostanáig birtokolhattuk a filmes technológiát és a „tudományos” módszereket, hogy megörökíthessünk és elemezhesünk másokat: a nem nyugati civilizációhoz tartozókat és a távoli fehér csoportokat. Az Aranykorról szóló mitológiánk szerint ők meghatározhatatlan időben keletkezett társadalmakban aludták igaz álmukat mindaddig, míg fel nem fedeztük és be nem szennyeztük őket. Az

etnográfiai filmezés ugyanazt a célt szolgálta, mint – *Franz Boas* szerint – az antropológia: ezen kultúrák megmentését. A film – mondta *Regnault* – örökre megőrizz minden emberi viselkedésformát a tanulmányozás számára. Megfeledkezve az efféle túlzásokról (és a formaldehidről), *Emilie de Brigard*, a műfaj történésze azt írja, hogy máig ez az etnográfiai film alapvető funkciója.

Ahová az utazók a kalandok kedvéért, a misszionáriusok a lélekmentés okán, az antropológusok az adatgyűjtés végett, a telepesek a meggazdagodásért utaztak, oda a filmek is hamarosan eljutottak, hogy rögzítsék és megőrizzék az emberi viselkedésformákat: az egyetlen jó indián a lefilmezett indián. *Regnault* első próbálkozásait követően rövid időn belül az antropológusok is kamerákat vittek magukkal a tanulmányozandó terepre, és a filmtársaságok stábokat küldtek a különös helyszínekre a népszerű szóráskoztatás reményében. Érdekessége ennek az időszaknak, hogy a korai film történetének két, egymástól teljesen eltérő jelképes figurája: *Lumière* („a realizmus”) és *Méliés* („a fantázia”) egyaránt foglalkozott efféle egzotikus témák megörökítésével.

Az 1920-as évek közepére a „másság bemutatása” három irányban fejlődött. Az egyik véglet az antropológiai film, amely elsősorban az adott kultúra egyetlen aspektusát kívánja rögzíteni (egy rítust, az ételkészítést, a hasznos vagy szent tárgyak készítését stb.), vagy kísérletet tesz mindezek rendszerbe foglalására. A másik véglet a fiktív történet, amelyben benszülöttek szerepelnek – ilyen például *Méliés* 1913-ban, Új-Zélandon forgatott filmje, a *Loved by a Maori Chieftainess*, amely azóta elveszett, illetve a kwakiuti indiánok között forgatott 1914-es film, az *In the Land of Head-Hunters*, *Edward Curtis* rendezésében. Valahol a kettő között létezett egy műfaj, amelyet *John Grierson* jellemez *Robert Flaherty* második filmjéről 1926-ban írott kritikájában: „A Moana, mint egy polinéziai család napi történéseinek vizuális leírása, természetesen dokumentumértékkel bír.”

A dokumentum: „példa, bizonyíték, tanulság”. *Grierson* megjegyzése nem volt pontatlan, néhány esetben mégsem alkalmazható. Képzelet, valóság, magas- és populáris kultúra – a világról való ismereteink nagy részét a filmek alapján szerezzük: különböző intézmények, mint a rendőrség, hadsereg, börtönök vagy bíróságok napi működésétől kezdve egy tengeralattjáró fedélzetének életén vagy a párizsi metró zsebtolvajainak tevékenységén át, a dél-kaliforniai tizenévesek ismerkedési szokásaiig. Minden film – bármennyire is fiktív – az adott időszak életének vég nélküli dokumentálását jelenti: dokumentálást, melyet az időbeli és térbeli távolság tesz igazán nyilvánvalóvá. Egy *Mark Sennet*-féle kéttetekercses vetítő számunkra a kurbilis autókat, az elképesztő fürdőruhákat viselő telt asszonyokat és a pödrött bajuszú dühödt bevándorló anarchista alakjában megjelenő burkolt amerikai idegengyűlöletet jelenti. A legszédítőbb hollywoodi produkció romboló dokumentum-üzenetet hordoz a kínaiak számára ugyanúgy, mint mondjuk a Csádban élőknek: íme ez az, amivel az átlag amerikai körülveszi magát otthon, ezt és ezt tartja hűtőszekrényében. Még a valóságtól leginkább elrugaszkodott filmek is dokumentumértékűek: a *Nosferatu* és a *The Cabinet of Dr. Caligari* című filmek szinte elválaszthatatlanok a németországi Weimartól, *Steven Spielberg* filmjei pedig *Reagan* Amerikájától. A legnagyobb alkotások közül sok arra a tételre épít – elsősorban az Amerikai Egyesült Államokban –, hogy a mindennapi élet egyszerű tényeiben a világmindenség tárul fel előttünk. A legszélsőségesebb eset Amerika „nagyregénye”, a *Moby Dick*: aprólékos részletekből felépített világkép jelentéktelen elbeszéléssel keretezve az akkortájt megvetett foglalkozásról, a tengert járó bálnazsírolvasztókról.

Filmen pontosan ez az a bizonytalan határ a „dokumentumérték” és a „dokumentum” (bizonyíték, amely önmagával igazolható) között, amely oly sok filmkészítőt és kritikust kevert elkeseredett filozófiai vitákba és módszertani polgárháborúkba. A *Moana* (1926) című film éppen erre példa: az etnográfia és a dokumentumfilm családjában egyaránt nagyrabecsült totem-ősműve. A filmet Szamoa szigetén forgatták – „az egyetlen helyen, ahol az emberek még megőrizték fajuk szellemét és nemességét” –, alcíme pedig: *Az Aranykor regényes története*. *Moana* szerepét egy *Ta'avale* nevű benszülött játszotta, „családját” pedig hasonlóságuk alapján a falubeliek. Olyan ruhákba öltöztették őket, melyeket amúgy már régen felváltottak a nyugati ruhák, hasonlóképpen hajviseletüket is archaikussá, hitelessé tették, és az asszonyok – talán felesleges is említeni – újra fedetlen keblekkel jártak.

Vannak dokumentumértékű jelenetek: tárógyökerek gyűjtéséről, vadkancsapda állításáról, lándzsával való halászásról a szinte valószerűtlenül átlátszó vízben, az eperfakéregből készülő ruhákról. Minden valószínűség szerint ebben a filmben látható először a tipikus „fiú a kókuszfára mászik” jelenet; itt azonban, mikor a fiú a fa tetejére ér, az addig teleobjektívet használó Flaherty valahogy hirtelen mellette terem egy közelkép erejéig. (Az etnográfiai filmeseket amúgyis emberfeletti fáramászó-képességek jellemzik. Hatvan évvel később, 1987-ben *Baka People of the Rain Forest* című filmjében *Phil Agland* mézet gyűjtő baka férfit filmezett. A férfi látványosan felmászik az erdőből messze kiemelkedő, 170 láb magas fára. A következő kockákon a férfit már fentről nézzük, amint a kamera felé mászik. Ahogy eléri a kaptárak – és a kamera – magasságát, a narrátor megszólal: „a nyolcvanezer méh komolyan veszélyezteti hősünk életét.” A stáb meg nyilvánvalóan rovarirtószert vitt magával.)

Hogy megjelenítse az „ellentmondást” ebben a kifejezetten idilli életben, Flaherty fizetett Ta`avele-nek, hogy vállaljon egy fájdalmas rituális tetoválást, amely már generációk óta nem szokás. (A felirat így szól: „Létezik egy rítus, melyen minden polinézianak keresztül kell esnie, hogy elnyerje a jogot, mely alapján férfinek nevezheti magát. Ez a bőrukbe égetett jel, amely a nézőknek talán nem több mint kegyetlen, felesleges díszítés, jelenti a szamoaiak számára a tiszteletet, a jellemet, és azokat a kötelekeket, melyek életben tartják ezt a népet.”) A film azt sugallja, hogy mindaz, amit eddig láttunk, csupán a „nagy esemény előkészítése”: a „csúcsjelenet”, amely megszakítja a tetoválást, a tomboló tánc és egy egyébként magyarázat nélkül hagyott „boszorkányasszony”. (Moana tetoválása, sajnos, már a film első percében látható.)

A Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic (1922) című filmben az ituimuitok főnöke, az egész Ungarában híres nagy vadász, Nanook figuráját egy *Al-lakariallak* nevű eszkimó alakította. (A hős neve, úgy tűnik, szándékos: Flaherty tervezett egy *Nanook of the Desert* című filmet a Délnyugaton élő aconá indiánokról. Ez a film is a múltban játszódik, bár erről a tényről említést sem tesz. A szigonyokat, amelyekkel ezek a félelmet nem ismerő, szeretni való, nemtörődöm eszkimók rozmárra vadásznak, régen felváltották a puskák. Más jelenetek láthatóan megrendezettek: a fóka, mellyel Nanook küzd (és amelyet kétszer húz ki a jégen vágott léken) a híres jelenetben nyilvánvalóan holtan érkezik; az ártalmatlan „vad farkas” egy pórázon rángatózik, és Nanook alvást színlelő családja mintha fázna a félbevágott igluban, amelyet Flaherty építtetett a megfelelő világítás és a testes kamerák könnyebb kezelhetősége érdekében. Flaherty a *Man of Aran* (1934) című filmjében is újjáéleszt olyan szokásokat, amelyek legalább száz évvel azelőtt eltűntek, beleértve a cápavadászatot is, amiről a film valójában szól. S ebben a filmjében sem figyelt a részletekre: a cápaolajlámpákkal megvilágított kunyhókat tetejükön tisztán láthatóan elektromos vezetékek kötötték össze.

Flaherty jól ismert mondásáról, miszerint „az embernek néha hazudnia kell, el kell torzítania bizonyos dolgokat, hogy képes legyen megragadni a lényegét”, kiadója, *Helen Van Dongen* írta: „Számomra Flaherty nem dokumentarista, ő talál ki mindent.” (Érdekes lenne összehasonlítani a Nanook „dokumentumértékét” egy olyan filmmel, amelyet a filmek minden bizonnyal elutasítanak mint hollywoodi giccset: *Nicholas Ray The Savage Innocents* (Barbár ártatlanok, 1960) című filmje egyértelműen a 19. században játszódik. A film, melyet részben a történet helyszínén forgattak, egy nagy vadász, Inuk történetét mondja el (*Anthony Quinn* alakításában – egy szerep, amely visszaköszönt *Bob Dylan: Quinn az eszkimó* című dalában), és a Nanook-kal ellentétben néprajzi információk tömegével találkozhatunk, például az étkezési és a szexuális szokásokra vonatkozóan.

Ray-nek nem kellett kitalálni a történetet: a Sarkon az éhség elleni küzdelem napi probléma maradt, függetlenül attól, hogy az eszkimók szigonyt vagy puskát használnak-e (Nanook később éhenhalt egy vadászaton); az Aran-szigeteken élőknél még akkor is küzdeniük kellett a háborgó tengerrel, ha cápaolaj helyett áramot használtak világításra. Éppen eléggé ellentmondásos volt az idilli Szamoa szigete a misszionáriusok, kereskedők, brit gyarmathivatalnokok okozta feszültség idején – ezzel foglalkozik *W. S. Van Dyke White Shadows in the South Seas* (Fehér árnyékok a déli tengereken, 1928) című, két évvel később forgatott filmje, amelyben „egy földi paradicsom utolsó maradványait... a civilizáció nyomorúságos lebujjá változtatta”.

Bármely etnográfiai film igazán fontos és általában rejtett „ellentmondása” természetesen – bár ezt évtizedeken keresztül tagadták, később azonban már vitatkoztak róla – a film készítője és a film témája között húzódik. Különös, hogy egy-pár évvel később a *Paradicsom* és az *Elveszett paradicsom* kétrészes fiktív meséjében, *F.W. Murnau* kitűnő *Tabu* című filmjében – egy film, amelyből Flaherty kimaradt – a hajót, mely a szerelmesek végzetét jelenti, – amely hátborzongatóan emlékeztet a *Nosferatu* pestishajójára – „Moana”-nak hívják.

Flaherty, több későbbi filmestől eltérően, hosszú időket töltött azokban a közösségekben, amelyekről filmet készített. (A Sarkon töltött tíz év elteltével, mikor ásványi érclelőhelyeket kutatott és házi mozikat készített, rávette a Revillon Fréres szörmecéget, hogy finanszírozza a *Nanookot*, cserébe egy nagyjelmű hosszúságú reklámért.) Jelenetei közül sok megdöbbentően szép marad, különösen a még mindig egyedülálló felvételei a sziklának csapódó tengerről, a hullámozó vízen dobálódzó kenukról és kajakokról, a szellőzőnyílásokon keresztül törő vízről (Flaherty talán nagyobb alkotott az oceanográf, mint az etnográf film területén). Sőt, az emberségről alkotott elképzelésének, különösen a *Nanook* és a *Man of Aran* című filmjében – melyben a magányos ember és a kis közösség bátran leküzdötte környezetének viszontagságait –, egyetemes varázsa van egy olyan évszázadban, amely leginkább a tömegek elnyomásáról híres. (A varázs az elnyomókra is hatott: *Mussolini* díjjal jutalmazta a *Man of Aran* című művet, *Goebbels* pedig kijelentette, hogy a film azt az erényt és állhatatosságot példázza, amit *Hitler* a németektől kívánt. (*Churchill* kedvencei a Marx testvérek filmjei voltak, amelyek talán a háború kimenetelét is befolyásolták.) Észre kell vennünk azonban, hogy a bátor emberre, a „nép bölcsességére” és a „vad” emberi test érzékiségére helyezett, hangsúly a fasiszta művészet sajátossága is. Kis ugrás csak *Leni Riefenstahl Olympiad* című filmjétől a *Last of Nuba* című filmjéig.) Végül is Flaherty filmjei leginkább a némafilm népszerű útleírásaihoz, regényes történeteikhez hasonlíthatóak, amelyeket a helyszíneken forgattak, helyi színészekkel – bár Flaherty filmjei kevésbé stilizáltak, kevésbé elbeszélők és naturalisztikusabbak voltak azoknál.

A hang megjelenésével, a költségek és a felszerelés méretének változása arra kényszerítette a legtöbb filmest, hogy az egzotikus helyszínekről a hátsó kertekbe költözzenek és Flahertyt is túlszárnyalva építsék fel a valóságot. (*Richard Leacock* gyakran idézett egy régi, a fényhatásokról szóló hollywoodi kézikönyvet: „Ha westernfilmet forgat, próbálgass valódi indiánokkal dolgozni, amennyiben ez nem sikerül, használjon magyarokat.”) *Merian Cooper* és *Ernest Schoedsack* karrierje példaértékű: első filmjük, a *Grass* (Fű, 1925) egy felkavaró tudósítás 50000 bakhtyar pásztorról, akik minden évben a Zardeh Kuh-hegységen keresztül Perzsiába és Törökországba vándorolnak. (Talán ez az egyetlen valódi dokumentumokra épülő dokumentumfilm: egy közjegyző által láttamozott levél a teheráni brit konzultól azt állítja, hogy a filmkészítők voltak valóban az elsők, akik megtették ezt az utat.) Perzsiából Sziámba mentek, hogy leforgassák a *Chang* (1927) című akció-kalandfilmet a Laódombon élőkről, „akik soha nem láttak még mozgó képet” és „vad állatokról, amelyek soha nem féltek még a puskától”. 1933-ra Cooper és Schoedsack már fekete arcú statisztákat irányított King-Kong rituális imáadására.

A világválság és a második világháború a legtöbb etnográfiai filmprodukciónak lehetetlenné tette. 1958-ban a műfaj a *Nanook* óta a maga nemében legsikeresebb filmmel született újjá, amely szigorúan Flaherty modorában készült. *John Marshall The Hunters* (Vadászok) című művéről van szó. Flahertyhez hasonlóan Marshall sem volt etnográfus, de éveket töltött azokkal az emberekkel, akiket filmezett, a kung bushmanokkal a dél-afrikai Kalahári-sivatagban. A *Nanook* és a *Man of Aran* című művekhez hasonlóan a film zord körülmények között élő bátor férfiakat jelenít meg – az ilyen filmek mindig férfiakkal szólnak: a kung „egy csendes nép”, akik megállás nélkül küzdenek az élelemért egy olyan „zord vidéken, ahol minden fának tövisei vannak”. Egyetlen nagy vadász helyett a *The Hunters*ben négy vadászt követ végig a film egy zsiráf megölésével végződő vadászat.

Egyikük a szavak és a gyors észjárás embere, a „tökéletes ember”, aki a vezető szerepét betöltheti, másikkal „a szép”, „olyan álmodozóféle és természetes vadász”, a harmadik „egy egyszerű, kedves, derűlátó férfi”, a negyedik „őszinte és alázatos”. Ezek inkább típusok, mint személyiségek, és nekünk hinnünk kell a narrátor jellemábrázolásának: a filmben a négy összetéveszthetetlen típus.

Flahertyhez hasonlóan Marshall is hihetetlenül hanyag. Bár a vadászatnak valamilyen okból tizenhárom egymást követő napon kellene történnie, az egész film egyértelműen különböző években felvett jelenetek összevágása. Nem csupán a csordához tartozó zsiráfok száma (hosszú jeleneteken keresztül láthatók) változik folyamatosan, de a főszereplők maguk sem mindig ugyanazok. Hovatovább, mint arra az antropológusok rámutattak, a kung létfenntartás sokkal inkább a gyűjtögetésre épült, mint a vadászatra, ráadásul abban az időben sok élelmük volt. (Akkor kellett az éhezéssel szembekerülniük, mikor a dél-afrikai kormány rezervátumokba szorította őket.)

A filmet folyamatos elbeszélés kíséri. Néha a narrátor igazi bennfentes ("A Kaycho vize mindig kissé sós az év ezen időszakában";, a kuduk – egy antilopfajta – „sokkal nyugtalanabbak, mint más alkalommal”, stb.). Máskor Marshall az Isten hangján szól, hasonlóan a legtöbb dokumentumfilmhez a hangosfilm megjelenése óta. Nem csupán azt osztja meg velünk, hogy az emberek mire gondolnak – amit egy kritikus szellemesen telepátikus megtevesztésnek nevezett –, de megismerhetjük a megsebesített zsiráf gondolatait és érzéseit is. ("Nyílt vidéken járt, egyedül." Később „zavart”, „túl kábult, hogy figyeljen” és „már nem látja át tisztán nyomasztó helyzetét”.) Ami a legrosszabb, Isten *Hemingwayt* olvas: „Megtalálta a kudu trágyáját. A kudu egy nagy állat. Elegendő hús lenne az egész családnak.” A narrátor agresszív férfiassága akkor lesz egészen nyilvánvaló, mikor a nőstény zsiráf megölését úgy írja le, mintha csoportos megerőszakolásról lenne szó: A férfiak „kifárasztották lándzsáikat, és erejüket az állaton töltötték ki.”

A film e hamis elbeszélés mítoszra emelésével ér véget: „Egy öreg ember emlékezett. S egy fiatal figyelt. S így a vadászat története elmondott.” De a heroikus tettek, amelyeket a narrátor szüntelenül hangsúlyoz, ellentmondásba kerülnek mindazzal, amit valójában a filmen láthatunk. Igazság szerint pocsék vadászok ezek a férfiak. Az egyetlen kudut, melyet sikerül megölniük (hősiesnek nem éppen nevezhető módon, egy acélcsapdával), hiénák és keselyűk eszik meg, az emberek pedig mohón rágcsálhatják a megmaradt csontokat. (Vajon mit evett a stáb ez idő alatt?) Mikor a haldokló zsiráfot (melyet szintén csapdába ejtettek) végül bekerítik, a férfiak lándzsazáporából csak nagyon kevés ér célba. Semmi kétség, a vadászat valójában ilyen. Miért kell mégis Marshallnak elbeszélésében ragaszkodnia ahhoz, hogy ezek a „valóságos” emberek ugyanolyan tévedhetetlenek, mint a dzsungel hollywoodi fehér királya?

A filmes *David Macdougall*, aki általában meglehetősen szigorúan ítél ilyen kérdésekben, a következőket írta: a *The Hunters* „egyike a kevés igazi etnográfiai filmünknek”, „az igazság szolgálatába állított szintézis példája”. Marshall minden bizonnyal nem értett ezzel egyet. Későbbi filmjeiből hiányzik a hagyományos fiktív film mindent látó szeme (például mikor a vadászok feltételezhetően elvesztették a követendő nyomot, a film egy vágással azt tudatja velünk, hogy mire készül a zsiráf), minden egyes eseményt úgy filmezett, ahogy az megtörtént, és ami a legfontosabb, engedte, hogy a téma önmagát magyarázza.

A korszak másik ünnepezt etnográfiai filmje *Robert Gardner Dead Birds* (Halott madarak, 1963) című alkotása. A rendező Flaherty módszereit felhasználva egy anti-*Nanookot* készített: egy olyan filmet, amely talán véletlenül, nem nemesítendő szándékú. A korábban kevésbé ismert, Új-Guinea nyugati részén élő danik között forgatott film elbeszélő jellegű. Flaherty filmjeihez hasonlóan, a teljesen nyílt drámai szerkezet és egy „történet” fokozatosan kibomló sajátosságai helyett a film elsősorban ősi anekdoták sorozatára épül. A történet egy harcosról – Weyakról és egy kislányról, Puaról szól. (A *Moaná*-ban a fiút Pe`anak hívták.) A szereplők nem beszélnek, cselekedeteikről – és mint a *The Hunters* című filmben, gondolataikról – folyamatos elbeszélés tájékoztat minket *Gardner* előadásában. Talán egyedülálló az etnográfiai filmek között az elbeszélés stílusa, mesterségesen gyors és zaklatott, ingerült, ami a film drámai feszültségéhez nagymértékben hozzájárul.

A film felejthetetlen indítása egyértelműen egy allegória-félét közöl: nagyon hosszú felvétel egy, a fák fölött repülő héjáról, közben az elhangzó szavak pedig: „Új-Guinea ősi fennsíkjának hegyi emberei ismernek egy történetet...” (Ez a műfaj íratlan szabálya: az emberek távolinak és időtlennek tűnnek, de a filmen keresztül hozzánk hasonlóvá válhatnak. A *Grass* című film az „elfelejtett népet” ígéri nekünk, amely feltárja „saját múltunk

rejtélyeit”. A *Nanook* azzal indít, hogy „misztikus, kopár vidékekre” kalauzol minket, amelyek természetesen éppen ellenkezőleg, „apró királyságok, majdnem akkorák, mint Anglia”.) A történet az emberi halandóság eredetéről szól: a madár és a kígyó küzdelméről, ami örökre eldönti, hogy meg kell-e halni az embereknek mint a madaraknak, vagy bőrtüket levetve örökké élhetnek, mint a kígyók. Természetesen a madár nyert, és a *Dead Birds* – az emberek környezetükkel való küzdelmének ábrázolása Flaherty stílusában – valójában egy kultúrának az egyetemes végzetre adott válasza megjelenítése volt. Gardner így ír róla: „Láttam a dani népet, tollakkal díszített, szárnyakkal csapkodó nőket és férfiakat, amint minden férfi és nő sorsában osztoznak. Tollakkal ékesítették életüket, de ugyanazzal az elkerülhetetlen halállal néztek szembe, mint bármelyikünk, a kevésbé díszes lelkek. A film kísérletet tesz arra, hogy elmondjon valamit arról, hogyan szembe-sülünk mindnyájan állati sorsunkkal.”

A film valójában egy kicsit mást mutat. Egy valóban megrendítő temetési jelenet kivételével a *Dead Birds* nem foglalkozik az emberi végzet hatásaival – rítusok, gyászolás, fájdalom –, sokkal inkább annak kihívásaival. A danik azok közé a népek közé tartoztak, akik utolsóként ragaszkodtak a merev törvényekbe foglalt rituális háborúhoz. (Ahhoz, amit végül a helyi „hatóságok” szüntettek meg nem sokkal a film forgatása után.) A környező falvak lakói, akiket csupán kertjeik és a senkiföldjének keskeny sávja választ el tőlük, rendszeresen feldíszítették magukat és összegyűltek a csatamezőn, hogy harcoljanak – elméletileg –, míg nem történt egy halálos sérülés. A következő csatát a halálért járó megtorlásért vívták, és így tovább. Egy végnélküli vendetta – harc egy olyan vidéken, ahol rengeteg az élelem és nincs jelentősebb különbség a falvak között, ahol nem foglaltak el területeket és nem ejtettek zsákmányt, ahol nem volt tömegmészárlás és bármiféle eltérés a szabályoktól.

Valójában – legalábbis a film szerint – a megtorlás ritkán zajlott a csatamezőn. A csatákban mindkét részről rengeteg tettetett támadás és fenyegetés volt, de közvetlen harc (kézitusa) nem fordult elő, a sérülések is általában véletlenül történtek a nyilak záporában. A filmben látható két gyilkosság – mindkét oldalon egy-egy – akkor történik, mikor egy csapat férfi véletlenül találkozik valakivel az ellenséges faluból: egy kisfiúval, aki csak arra járt, a másik esetben egy férfival, aki éjjel disznót próbált lopni.

Egy örökké tartó, értelmetlennek tűnő háború, csaták, ahol a két fél fenyegető szónoklatokat tart, de csak aránylag kis kárt okoz egymásnak; titkos gyilkosságok, magas őrtornyokkal szegélyezett senkiföldje; állandó rettegésben töltött hétköznapiak. A *Dead Birds* jelképes értelme mindenkinek nyilvánvaló volt 1963-ban, mikor a Berliini fal még újnak számított. A film elsősorban nem a halállal foglalkozik, ha azt tenné, bemutatná azokat az embereket, akik szüléskor, betegségben, balesetekben vagy idős korukban haltak meg. Sokkal inkább a hidegháború tollas, szárnycsapkodó változata, amelyet a keleti és nyugati dísztelen, szürke lelkek tartottak fent.

Rendkívüliek a filmbeli csatajelenetek is. Gardner különösen szerencsés volt, hogy hegyvidéken dolgozhatott, ahol a légi felvételek segítségével rendezhette a háború színházát. Egy rövid távoli felvétel az ellenségről, amint elkeseredetten ünneplik a kisfiú halálát, különösen zavaró, mivel a gyerek temetéséről készült, gyorsan vágott jeleneteket követi. (A narrátor, amint ezt az egész film alatt teszi, szerencsére meg tudja fékezni szerkesztői vágyait.)

A film – Flaherty stílusában – mesterséges elbeszélő szerkezetet alkalmaz: egy csatajelenet-sorozathoz például olyan jeleneteket vág, amelyeken sós vizet gyűjtő nők láthatók, akik feltételezhetően a sebesültekről szóló híreket várják. (A csatajelenetek nem eredetiek, bár ez nem nyilvánvaló, és magyarázatot sem kapunk rá.) S ez a Flaherty-”fordulat” – a figyelem a harcson és a fiún –, úgy tűnik, rossz helyre került a filmben. Szinte semmit sem tudunk Weyakról, és Pua, aki úgy jelenik meg, mint egy szárnalmas gyerek, lényegében jelentéktelen figura. A nők ismét valahol távol, a háttérben vannak. A kegyetlen dani szokást, hogy a kislányok ujjait levágják a faluban történt haláleset alkalmával, kétszer említi csak a film futó megjegyzésként. És Gardner, akinek a filmjei tele vannak kezekkel – (Flaherty: „Egy gyönyörű kézmozdulatban az egész nép története egyszerűen kifejezhető”) –, figyelmét csak egyetlen pillantás erejéig fordítja Weyak feleségének megcsónkított ujjaira.

Ezt követően Gardner nem alkalmazta a Flaherty-féle anekdotázó elbeszélést a vadászokról/harcosokról, az emberek eszményítését és tipizálását. A *Dead Birds* című filmben Weyakot a kezéről készült felvétellel mutatja be, Puát pedig a tócsában tükröződő kép-másával. A későbbiekben Gardner részletmesélésre és homályos képekre épülő etnográfiai filmeket alkotott, amelyek a külföldi mozihoz szokott nézőknek ugyan nem okoztak nehézséget, de amelyeket a tudósok érthetetlennek tartottak.

Az 1950-es években az etnográfiai film akadémiai diszciplinává vált, a specialisták, oktatók, kritikusok megszokott sorával. Az etnográfiai filmet két oldalról is ostromolják. Egyik oldalról az antropológusok, akik elképzelése egy nép megjelenítéséről mindig a *graphie* írott jelentését hangsúlyozta és a mono-gráfia egyedülállóságát. (Még 1988-ban, a filmes *Timothy Asch* arról panaszkodott, hogy az antropológusok „nem mutatnak túlzott érdeklődést az etnográfiai film iránt”.) Másik oldalról az esztéták támadják. *Margaret Mead* megfogalmazásában: „Létezik a filmesek egy csoportja, amelyik azt állítja, hogy ennek művészetnek kellene lennie és igyekszik tönkretenni bármit, amit csinálunk.”

Védekezésésképpen az antropológusokkal szemben az etnográfiai filmesek a tudósoknál is tudományosabb hozzáállással próbálkoznak. Asch egy ijedt kommentárjában ezt írja: „A kamera az lehet az antropológusnak, ami a teleszkóp a csillagásznak vagy a mikroszkóp a biológusnak...” – ez a megállapítás feltételezi, hogy az etnográfiai lencse túloldalán a galaxisokhoz és amőbákhoz hasonló nyugodt, biztos tárgyak állnak. Mead, aki *Gregory Bateson*-nal sokat forgatott Balin az 1930-as években, úgy gondolta, hogy az „objektív” filmezés helyettesíteni fogja a „szubjektív” terep-jegyzetelést. *David MacDougall*-nak is megtetszett ez a gondolat, és a befogadói oldalról szólva a következőket írja: „A film közvetlenül a közönséghez szól, az írott nyelvhez elengedhetetlenül szükséges kódolás-dekódolás nélkül.” Egy elképzelés, amelyet Lumière vonatos filmjének második vetítése cáfolt. A témában alapolvasmánynak számít *Karl Heider Etnográfiai film* című 1976-ban megjelent könyve, amely kísérletet tesz a diszciplína „szabályainak” és „racionális, egyértelmű módszertanának” kidolgozására.

Végül, röviden foglalkoznunk kell a gyakran vitatott problémával, mely szerint minden rögzítéses filmezés szelektív, és soha nem objektív. Ha a magnetofont vagy kamerát egy helyre állítjuk és nem mozdítjuk el, hatalmas mennyiségű anyagot gyűjthetünk anélkül, hogy a film készítője a felvételt befolyásolná, vagy hogy a megfigyelt tudatosítanak magukban a felvétel tényét. A kamera vagy magnetofon, amely egyetlen helyszínen marad, nincs beállítva, felhúzva, nem változik az élessége és nem látható nála a filmcsere, valóban a háttér része marad, így amit rögzít, az biztosan megtörtént.

Egy ilyen utópista mechanizmus gondolatát egy végtelen filmmel rejtette el *Walter Goldschmidt* kritikus a műfaj meghatározásában: Az etnográfiai film arra törekszik, hogy valamely kultúrához tartozó nép viselkedését értelmezze egy másik kultúrához tartozónak olyan felvételeken keresztül, amelyek embereket jelenítenek meg, miközben pontosan ugyanazt csinálják, amit akkor tennének, ha a kamera nem lenne jelen.

Az ideális megoldás tehát vagy a láthatatlanságra való törekvés, vagy ami még rosszabb, a mindent látó kamera használata. A felügyelet nyilvánvaló morális és politikai kérdéseit figyelmen kívül hagyva – a fehérek természetesen mint mindig, Istent játszanak, még ha egy mozdulatlan Istent is kimerevített szemekkel – az ilyen információk értéke jelentéktelen. A legegyszerűbb emberi események kibomlanak a kísérő cselekvések, érzések, motivációk, reakciók és gondolatok kuszaságában. Képzeljünk csak el egy kung antropológust, ahogy megkísérli értelmezni az amerikai pénzgazdaság gyakorlatát és hatásait egy olyan felvétel alapján, amely a helyi bankban készült.

Ilyen filmek, bármily meglepő, léteznek. Közéjük tartozik *Ray Birdwhistell Microcultural Incidents at 10 Zoos* (Mikrokulturális kellemetlenségek 10 állatkertben, 1971) című filmje, amely a testbeszéd elemzésével foglalkozik. Birdwhistell, aki talán egyike a *Barbara Pym* regényeiben szereplő eszelős antropológusoknak, elhelyezett egy rejtett kamerát az elefántketrecek előtt tíz ország állatkertjében, hogy megfejtse azon viselkedésformák nemzeti jellemzőit, amelyeket e vastagbőrű állatok etetésének szokásai tükröztek. Az eredmény, egy illusztrált előadás filmkockaszámokkal a képernyő szélén, folyamatos visszajátszásokkal és kimerevített filmkockákkal (köztük egy kisgyerekről, akit Jumbó összevissza nyálazott), és olyan frázisokkal, mint például: „Azoknak, akiket érdekel a proxemi-

ka”; vagy „figyeljék meg, hogyan helyezi az apa gyermeke kezébe a mogyorót”, Birdwhistell fenntartja, hogy „egy négy másodperces jelenet elég információt hordoz egy egésznapos antropológia előadáshoz”. Filmje – amely azon a feltételezésen alapszik, hogy egy népet képviselhet néhány tagja is – bemutatja, hogy az olaszok maguk is esznek, mialatt az elefántokat etetik, a britek enyhén hivatalosan meghajolnak, a japánok tisztelettudó távolságot tartanak, az amerikaiakat könnyű szórakoztatni, és így tovább; más szóval olyan etnográfiai információkkal szolgál, amelyeneket tévékomikusoktól is megkaphatunk. Birdwhistell kifejezetten kapkodóvá válik, mikor eljut Indiába: arrafelé túl sokan élnek, nehéz válogatni közülük, mindamellett nem is tűnnek túl érdeklődőnek. A „szervezett mintavételről”-ről való alapos ismeretei ellenére egyértelműen nem tűnik fel neki, hogy India legtöbb részén egy elefánt sokkal kevésbé egzotikus, mint egy cocker spániel.

Birdwhistell szélsőséges eset, de több ezer órányi hasonló „tudományos” etnográfiai film létezik olyan archívumokban, mint a göttingeni Encyclopedia Cinematographica, talán a Föld összes megmaradt törzséről, *David MacDougall* szavaival a „természetes hangok, szerkezetek és az események időtartamának hű tolmácsolásának szentelve” – egy leírás, amely legjobban *Andy Warhol Sleep (Alvás)* című művére érvényes. (Egy közel-múltban készült holland film ötperces rögzített felvétellel kezdődött, amelyben egy férfi széles pengéjű késével csapkod, és percnyi megszakításokkal a következő négy mondat hangzik el: „Íme, Ano. Ez az ő felesége.” (Természetesen név nélkül.) „Maniókát ültetnek. Egy kunyhóban élnek közel a kis földjükhöz.” Bevallom, soha nem találtam ki, mi következik ezután.)

Sok tudományágban – beleértve mostanában magát az antropológiát is – a „hű tolmácsolás” teljes mértékben az éppen divatos stílus szeszélyeitől és az egyéni ízléstől függ. (Ahogy a fiktív és dokumentumfilmek mutatják: semmi sem kevésbé valóságos, mint a tegnap valóságosága.) De az etnográfiai film, eltérően más filmekről, úgy gondol magára, mint tudományra, és Heider szabályok egész rendszerét dolgozta ki. A valóság etnográfiai filmen való megjelenítése a következőkön alapszik:

1. alapvető technikai jártasság;
2. a viselkedés minimális, szándékolatlan torzítása, befolyásolása (azaz a szereplők minimális kapcsolata a stábbal);
3. a viselkedés minimális szándékos torzítása (beállítás vagy az események rekonstruálása);
4. etnográfiai jelenlét (valójában Heider legradikálisabb pontja: a helyszínen ólálkodó filmes létének elismerése);
5. az idő torzításának és a folytonosság megszakításának minimalizálása abban a sorrendben kell megjeleníteni, ahogyan történtek az események és ideális esetben ugyanannyi ideig;
6. a különböző torzítások teljes és pontos magyarázata, ill. értékelése a filmet kísérő nyomtatott anyagban;
7. természetes szinkronhang (szembeállítva a filmzenével);
8. a képi anyagnak megfelelő, nem félrevezető narráció;
9. a viselkedés kultúrális és fizikai környezetben való értékelése;
10. egész alakok (az egész alakokat mutató hosszú felvételek célravezetőbbek, mint az arcról és más testrészekről készített közeli felvételek);
11. egész cselekvések (eleje, közepe, vége);
12. egész emberek (inkább egy vagy két ember és nem az „arctalan tömegek” hangsúlyozása);
13. etnográfiai megértés (szakmabeli segítségével);
14. a nyomtatott anyaggal alkotott teljes egység;

Ragaszkodva a szabályok többségéhez – de nem mindegyikhez – Timothy Asch az egyik legelismertebb „tudományos” filmes. Asch, akinék megnyilatkozásai szokatlanul őszinték, így ír: „Ambiciózus voltam. Olyan filmet akartam, amely értékes lett volna kutatási és oktatási szempontból egyaránt.” (Nem egy álom a *Citizen Kane* elkészítéséről, de később etnográfiai filmesek, Rouch és Gardner kivételével, meglehetősen ritkán vagy soha nem tesznek említést terjedelmes írásaikban műfajon kívül eső filmekről. Nyilván-

valóan, tőlünk eltérően, nem járnak moziba. Asch álmai filmje: egy tudományos pirula, amely egy kicsit édesíthető, hogy a tömegek számára is fogyasztható legyen.)

A néhány ember cselekvésére irányított figyelem – amely az antropológus kutatásához tartozik – és a hosszú ideig önállóan működő kamera segítségével rögzített felvétel valószínűleg értékelhető lesz a kutatás számára. Ha hozzáadunk még egy pár távoli felvételt, csakúgy, mint egy forgatókönyvhöz köthető pár filmtekercset, a felvétel forrásmunkaként is értékes lesz egy készülő filmhez, oktatási anyaghoz vagy tévéprodukcióhoz.

Asch legismertebb munkája az a huszonegy filmből álló, az Orinoco felső folyásánál élő yanomanokról készített sorozat, melyet *Napoleon Chagnon* antropológus segítségével forgatott, s amely egy „hasznosítási táblázattal” együtt készült, ami a kulturális kutatást tíz kategóriába osztja és minden egyes film alkalmazhatóságát pontosan megjelöli. Félelmetes, ugyanakkor furcsán hiányos taxonómia: szociális szervezetek, rokonság, politikai szervezetek, konfliktus, szocializáció, nők, terepmunka, ökológia és létfenntartás, világkép és vallás, akkulturáció. (Más szavakkal egy világ gasztronómia, zene, történetek, szex, pihenés, álmok, pletykák, testdíszítés és öltözködés, furcsa események, kicsinyes bosszúságok és effélék nélkül.)

A táblázat azon feltételezése, hogy az emberi élet ilyen kis dobozokban tárolható, egyenértékű azzal az elképzeléssel, hogy bármely emberi tevékenység pontosan megjeleníthető hosszú jelenetekben és „egész alakokban”. Ami még rosszabb, feltételez egy létező struktúrát, amelyhez minden adat igazodik, amelyik pedig mégsem, arról egyszerűen nem vesz tudomást.

Chagnon felvett egy két és fél perces jelenetet, melyben egy yanomano férfi a feleségének fejét veri egy darab tűzifával. Együtt néztük *James V. Neallel* és feleségével arra gondolván, hogy talán használhatnánk a genetikáról(!) szóló készülő filmünkben. Hárman férfiak megegyeztünk, hogy a jelenet túl zavarbaejtő lenne. *Mrs. Neal* azonban úgy látta, hogy ez tipikusan az oltalmazó férfiak szempontja, és azzal érvelt, hogy hasonló tapasztalattal bizonyára sok amerikai asszony rendelkezik. Egyetértünk, de ennek ellenére úgy döntöttünk, hogy a jelenetet nem használjuk.

Asch és Chagnon filmje, a *The Ax Fight* (Fejsze harc, 1975) a kusza emberi élet értelmezhető jelenségekre való darabolásának példája. A film öt részből áll. Az első egy vágtalan jelenet egy harcból, amely hirtelen tör ki egy yanomano faluban. A jelenet erőszakosságának pontosan megfelel a felvétel módja: a kézben tartott kamera inog, a jeleneteket közel hozza, és előre-hátra ugrálva képes csak követni az eseményeket. A második részben a filmesek megvitatják a történetet, a képernyő fekete. Chagnon úgy véli, egy vérfertőző kapcsolat a harc előzménye. A harmadik részben egy szöveg fut a képernyőn, arról tájékoztatva bennünket, és ez némi megnyugvással tölt el, hogy az antropológus tévedett: a harc egy rokonsági konfliktus eredménye volt, mely egy asszony miatt robbant ki, akivel a szomszéd faluban méltatlanul bántak; ekkor jelennek meg az elengedhetetlen rokonsági táblázatok. A negyedik részben az eredeti jelenetet játsszák vissza a narrátorral, és nyilak azonosítják a szereplőket és azok egymáshoz való viszonyát. Az ötödik rész az eredeti jelenet átdolgozott változata, kommentár nélkül, de a folytonosság miatt megvágva. A vágás súlyosan megsérti *Heider* szabályát, mely szerint az eseményeket abban a sorrendben kell megjeleníteni, amelyben előfordultak. Ahogy *Bill Nichols* kritikus rámutatott, az eredeti (folyamatos) jelenet azzal végződik, hogy a megkárosított asszony sértegeti a férfiakat; az elbeszélő változat az asszonnal kezdődik és végződik, így az asszonyt mint provokátort tünteti fel. („Ilyenek a nők.” – jegyzi meg Nichols ironikusan.)

A nyitópercek felejthetetlen képet nyújtanak a közösségi erőszakról, tele osztályozhatatlan adattal – amit a filmes *Jorge Preloran* egy nép iránti „érzésnek” nevezett – egy kép a yanomanokról, amely filmen máshol nem található. Nyilvánvaló, hogy a hirtelen indulatot és az ugyanolyan hirtelen harci szándékot lehetetlen a kis nyilak és a rokonsági táblázatok alapján értelmezni. Csak elképzelni tudjuk azt a kusza, zavart elbeszélést, ami akkor született volna, ha a főnököt vagy a falu többi lakóját – akik nem beszélnek a filmben – megkérték volna, mesélik el a történetet saját szempontjuk szerint, ha tudnánk valamit a korábbi történelmükről és arról, mi történt a harc után. Egyik érdekessége az etnográfiai filmnek – ez minden kívülálló számára magától értetődő – az, hogy a szigorúan tudományos filmek gyakran sokkal kevesebb információt szolgáltatnak, mint sokat szidott „művészi” társaik, melyek igyekeznek elkerülni a használati táblázatokat.

Esetleg ugyanazt az információt hordozzák. Olyan sok film készült a yanomanokról, hogy Párizsban, 1978-ban fesztivált rendeztek számukra. Ezek között szerepelt jónéhány Asch-Chagnon film, egy francia tévé dokumentumfilm, két film egy esőerdőkről szóló jugoszláv tévésorozatból, egy kanadai film a *Full Speed to Adventure* (Teljes sebességgel a kaland felé) című sorozatból, mely két, a közösségben élő kanadai misszionáriusról szól, egy japán tévéfilm, három video a New York-i avantgard művésztől, *Juan Downey*-től, és egy vágtalan felvétel az 1960-as évek elejéről egy aranybánya-kutatónőről. A választék, melyet Heider „etnográfiai megértésnek” nevez, nyilvánvalóan nagy volt: tapasztalt tudósoktól az átlagember házimozijába újonnan érkező tévéstábokig (csak néhányukat kísérték antropológusok).

Jan Sloan írt egy beszámolót a fesztiválról a *Film Library Quarterly* című folyóiratban, amelyben rámutat, hogy a források különbözősége ellenére a „kialakult képek meglepően hasonlóak voltak... Meglepő a filmek által szolgáltatott információk hasonlósága is. Ugyanazt a behatárolható témát dolgozza fel sok film újra meg újra...”

Az írott antropológia legutóbbi elemzése (Clifford Geertz, James Clifford és mások) megpróbálta érzékelteni, hogy a józan, tudományos szakemberek ugyanúgy hajlanak bizonytalan általánosításokra, az adatok manipulálására, a részleges magyarázatokra és az uralkodó etnocentrizmusra, mint azok a lelkes amatőrök, akik útibeszámolókat készítenek. Hasonlóképpen, mihelyt figyelmen kívül hagyjuk a stílusbeli különbségeket, egy kutatófilm és a *Full Speed to Adventure* valamely epizódja között az etnográfiai különbségek szinte észrevehetetlenek.

Az amatőr filmek valójában etnográfiailag gyakran gazdagabbak is. Vegyünk példának egy kimondottan „tudománytalan” filmet: a *The Nuer* (1970) címűt, *Hilary Harris* és *Georg Breidenbach* alkotását, *Robert Gardner* közreműködésével. *Gardner Forest of Bliss* (A boldogság erdeje, 1986) című filmjéig talán ez a szakemberek által leginkább gyűlölt film. Heider így írt róla: „Ez egyike a látványilag legszebb filmeknek, amelyet valaha készítettek. De a filmből szinte teljesen hiányzik az etnográfiai tisztesség. Ez alatt azt értem, hogy fő elvei a mozi esztétikájához kapcsolódnak, szerkesztése, vágása és a képek egymás mellé helyezése figyelmen kívül hagyja az etnográfiai valóságot.” Heider könyvében végig a *The Nuer* használja klasszikus példaként arra, hogyan nem szabad etnográfiai filmet készíteni.

A filmnek nincs története, az elbeszélés is csupán egy rövid interjú formájában van jelen és nincsenek benne teljességükben kifejtett, megmagyarázott események sem. A film nagy része gyorsan vágott felvételekből áll, különleges szépségekről, helyi zenével, hangokkal és fordítás nélküli beszéddel kísérvé. Közelképek egymás után – arcok, pipák, ékszerek, házak, korallak –, és felejthetetlen sorozatok ezekről a megdöbbenően meghosszabbított emberekről, amint egyszerűen sétálnak a porban és a ködben. A film nagy része egyszerűen a teheneket mutatja, amelyek a nuer életben központi szerepet kapnak: közelképek a tehének lábairól, fehér horpaszáról, orrlyukairól, szarvairól.

Bár ez az egyik legsztétikusabb film ebben a műfajban, tele van etnográfiai információval – sokkal többel, mint egy olyan filmben, mint a *The Ax Fight*. Láthatjuk, milyenek a nuerek, mit készítenek, mit esznek, milyen a zenéjük, hogyan pihennek, milyen a testművészetük, az építkezésük, hogyan halásznak, hogyan legeltetik a marhákat, milyen a növényzet, milyen betegségekben szenvednek, hogyan üznek ördögöt, milyen szellemi tulajdonaik vannak, és így tovább. Mindenekelőtt, mint egy olyan közösségről szóló tanulmány, amely alapvetően marhatartásból él, a film meglepő felfedezés a tehénről. Még egy gyakorlatlan szemű városlakó is azonnal meg tudja különböztetni a teheneket, mint egyéniségeket – legalább annyira, ahogy a nuerek ismerik mindegyik személyes történetét. Egy történet, amely menyasszonyváltságon és rituális cserén keresztül kibogozhatatlanul összefonódik a saját történetükkel. Világossá válik a film során, miként lelhetünk tiszta szépségre a marhák közvetlen megfigyelésében, hogyan ismétlődik a horda alakja és szerkezete mindabban, amit a nuerek készítenek.

„A végső cél, amit az Etnográfusnak soha nem szabad szem elől tévesztenie – írta Malinowski hatvan évvel ezelőtt híres művében, amely ma már jóval túlfeszíti az etnográfia kereteit –, röviden az, hogy megragadjuk a benszülöttek látásmódját, az élethez való viszonyát, hogy megértsük a saját világáról alkotott saját képét.” Természetesen az

ideális lehetetlen – ki tudna valaha valaki más szemével látni, még saját kultúráján belül is? Mégis a *The Nuer* ritkaságnak számít az etnográfiai filmek között: látni engedi azokat a dolgokat, amelyeket a nuerek látnak, de amelyeket legtöbbször nem lát, és ami még a látványnál is fontosabb, *ahogyan* látunk: nem egész alakokat, hanem a beszédes részleteket. A film egyike azon kevés eseteknek, amikor az etnográfiai film olyan információkkal szolgál, amelyek az írott monográfiák lehetőségein túlmutatnak. Nem megfigyelt és elemzett adatok: fizikai és intellektuális látás van a filmben. Nem egy idegen látvány ismételése, nem is a filmes önkifejezése, egészen pontosan: fordítási tevékenység, fogékonyságuk olvasata és rögzítése a mi (film)nyelvünkre. A *The Nuer*, mint bármilyen film, a nuerek metaforája. A különbség az, hogy ez a film nem is akar tükör lenni.

Bill Nichols azt írta, hogy az etnográfiai film legfontosabb kérdése, hogy mit tegyünk az emberekkel. Ez igaz, de ez a kérdés azonnal felvet egy másikat: Mit tegyünk a filmekkel? Nanook szégyentelenséggel biflázott a kamerának, ilyen jeleneteket azóta is kivágnak, hogy megőrizték az illúziót, hogy a filmre vett események valódiak, nem pedig eljátszottak.

David és *Judith MacDougall* figyelemreméltóak az etnográfiai filmek között, amiért saját jelenlétüket helyezték filmjeik középpontjába. Hovatovább hatásosan felforgatták a mindentudó narrátor uralmát, nem csupán azzal, hogy engedték a szereplőket beszélni – a 1960-as évek közepén ők vezették be a feliratozott párbeszédet –, hanem azzal, hogy filmjeik alapja a párbeszéd, a beszélgetés lett. Ennek három formája van: hétköznapi beszélgetés az emberek között, amint azt a filmek megfigyelik és felveszik, beszélgetés az emberek között a filmek által kezdeményezett témáról, és párbeszéd a filmek és az emberek között. Az, hogy MacDougallék beszélgetnek azokkal, akikről a filmet készítik, éppen elég radikális lépés a film-erdő ezen részén. Még azt is megengedik maguknak, hogy néha rájuk is vethessünk egy pár pillantást, és egy meglepő pillanatban még azt is megmutatják, hogyan élnek, míg a filmet készítik. (Egy antropológus háza általában nagyobb tabu, mint egy kiva belseje.) A témákat közbevetett feliratokkal – többes szám első személyben – vezetik be ("A következőt kérdezzük Lorangtól..."), és a megszakított alámondások szubjektívek ("Biztos voltam, hogy Lorang feleségei boldogok együtt"), néha beismerők ("Nem nagyon érezzük, hogy haladnánk..."). Mikor nincs biztos információjuk vagy felvételük, készek ezt elismerni, mintsem megpróbálnák takargatni. A filmek – nagyon hatásosan – vizuális párbeszéd a filmek és a film alanyai között: minden pillanatban pontosan tudjuk, hol áll David MacDougall (az operatőr), s hála – minden kétséget kizárva – Judith MacDougall jelenlétének, filmjeik tele vannak beszélő, szabadon beszélő nőkkel.

Röviden, úgy tűnik, ők ketten erőfeszítés nélküli megoldást találtak az etnográfiai film politikai és morális dilemmáinak nagy részére. Goldschmidt műfajmeghatározásával ellentétben MacDougallék azt veszik fel, amit az emberek egy stáb jelenlétében csinálnak. A folyamatnak azonban megvannak a maga korlátai: amit tesznek nem mindig érdekes.

Trilógiájukat, amely mindezt jól példázza, – *Lorang's Way* (Lorang útja), *A Wife Among Wives* (Feleség a feleségek között) és *The Wedding Camels* címmel – az észak-kenyai turkanák között forgatták. A filmek középpontjában egy gazdag férfi családja áll: az első a családfőről, Lorang-ról szól, a második a feleségeivel beszélget, a harmadik a lány a esküvőjéhez kapcsolódó egyezkedésekkel foglalkozik. A film szinte egy percre sem hagyja el a család házát és csaknem hat órán keresztül nézünk és hallgatunk pénzről beszélő és panaszkodó embereket. (*Rouch* megjegyezte: „Sok mostanában készült direkt-típusú filmet elrontanak azzal, hogy elsősorban a filmezett emberek beszélnek.”) Lorang egy Arthur Miller-i figura: egy self-made-man, akit elriasztanak semmirekellő fiai. De bármilyen drámai elem nélkül – ez élet és nem színház –, egy olyan jellem, aki nem fejlődik, nem lesz jobbá, s körülbelül az első fél óra után ugyanabból kapunk még többet. (A feleségek általában megismételnek mindent, amit férjük mond.) A film nem ad lehetőséget, hogy eldöntsük, vajon Lorang a turkanákat képviseli-e vagy csak általában az újjgazdagokat.

Sok tekintetben a trilógia olyan, mint egy a legkevésbé szeretett rokonokkal eltöltött gyötrelmes este. Semmi kétség, ez pontos megjelenítése ennek a bizonyos családnak, de tekinthető-e etnográfiaiának, ti. egy nép megjelenítésének? A filmből valójában nagyon

keveset tudunk meg a turkanákról, kivétel ez alól a munka, a pénz és a házasság módja. Senki sem születik, nem lesz beteg vagy hal meg a filmben, nincsenek vallásos ceremóniák, kevés az ének vagy evés-jelenet, a külvilággal való konfliktusra utalnak ugyan, de nem mutatják azokat, s bár jól ismerjük a családi házat, soha nem vagyunk tisztában vele, hogy hol vannak és mire készülnek a szomszédok. A család beszél és beszél... A rögzítés módja szokatlanul új, de nem oldja meg a műfaj örökös problémáit. Amikor például a filmben nincsenek személyek, ki beszél helyettük? (Általában a legrosszabb: a narrátor). S ha mégis felbukkan valaki, milyen mértékben képviselheti ő a csoportot?

A legtöbb etnográfiai film egyetlen eseményt dokumentál – talán, amint Rouch sugallt azért, mert ezek az események a maguk készen kapott elrendezésében jelennek meg. Az ilyen dokumentálás felvet. Az írott etnográfia általánosításon alapszik: az etnográfus leírása, mondjuk egy kosárfonásról, olyan elegy, amely száz kosár elkészítésének megfigyeléséből keletkezett. A filmre vett etnográfia csak specifikus tud lenni: egyedi és sajátosan jellemző példája a kosárfonásnak. (A filmkészítők interjúkban gyakran megemlítik a látottak és a „szokásos” közötti különbségeket, de soha – legalábbis amennyire én tudom – nem a filmben magában.) A filmre vett esemény megfejt a „hagyományos” társadalomról kialakult képet, amire az etnográfiai film épít, az írott monográfiától eltérő módon: a vég nélkül ismételt megismételhetetlen pillanattá válik, az időtlen hirtelen a történelemben kap helyet, egy nép ábrázolása egy személy ábrázolásává válik; az etnográfia biográfia, archetípus, egyéni. (Egy olyan fércmű, mint a *The Hunters* sem kivétel: az összeillő jelenetek folytonosságára való igény az egész filmet átértékeli.)

Egy lehetséges megoldás – s ez nem is olyan furcsa – a szürrealizmus: felszínen megszakítottság, tökéletes egység a mélyben. Elképzelhetőkolyan filmek, amelyek tudatosan (a *The Hunters*-től eltérően) használnának különböző szereplőket az esemény különböző szakaszaiban, vagy ugyanazt a főszereplőt a különböző változatokban, esetleg a főszereplők egy stilizált, „mesterséges” jelenetet játszanak bennük. Filmek, amelyek, hogy egy népet megjelenítsenek, megbontják a dolgok természetes rendjét, hogy az részletesen ábrázolja az egyes embereket. (Vagy talán a *Diskret Charme of the Bourgeoisie* (A burzsoázia diszkrét bája) vagy a *Heart of Glass* (üvegszív) kevésbé stilizált vagy kevesebb információt közöl, mint a realizmus mostanában érvényes formái?)

A szürrealizmus hovatovább bevezette a véletlenül alapuló szépséget. Mégis, a műfajnak csak egyetlen szürrealista képviselője akadt: a sors iróniája, hogy éppen Jean Rouch, a valóság mozija megalapítójának személyében. (Mindjárt kínálkozik a párhuzam egy másik szürrealistával, a fotóújságírás mesterével, *Henri Cartier-Bresson*-nal.) A *Jaguár* című film (az 1950-es években készült, de csak 1967-ben mutatták be) – csak egy példát kiemelve a hatalmas mennyiségű munkásságából – magán viseli az 1960-as évek francia új hullámának improvizatív bőségét – és különböző egyéb Rouch-filmekben látható képeket is tartalmaz. Képtelenség előre látni, mi fog történni a filmben, mivel az három főhőst követ, akik Nigériából Ghánába utaznak, hogy munkát találjanak. A kalandok némelyike – mint mikor az egyik férfi hivatásos fotós lesz – képzelgésbe csap át. Ami a legfontosabb, a *Jaguár* a nem szinkronizált hang egyetlen újító felfedezése a műfajban. (*Baldwin Spencer* magával vitt egy Edison-fonográfot Ausztráliába 1901-ben, de ezek a lehetőségek ötven éven keresztül kihasználatlanok maradtak.) A filmet hang nélkül forgatták, a hang (amit tíz évvel később rögzítettek) három férfié, akik a filmen látható cselekményt kommentálják: viccek vég nélküli hadarása, sértegetések, megjegyzések és jókedvű egyet nem értések, amelyek hatásosan megtörik az egyedüli narrátor/kívülálló általában nem vitatott tekintélyét.

Robert Gardner a *Deep Hearts* (1978) és a *Forest of Bliss* (1987) című filmjeiben a szürrealizmus egy másik megoldását alkalmazta, hogy az egyedit általánossá változtassa: darabokra szedi az időt. A modern fizika egyidejűségét használva, átalakítja a megismételhetetlen egyenesvonalú idejét a vég nélkül ismételt körkörös idejévé. Ez, természetesen a század egyik legjelentősebb feladata volt: az egyidejűségen keresztül – montázs, kollázs, *Pound* képírási jel-módszere – minden korszak jelenidejűvé válik. Ami egyrészt a nyugati lineáris idő kritikája, ugyanakkor kapocs a leghagyományosabb társadalmat irányító mitikus idő felé. De ahol a modernisták megpróbálták az úgynevezett primitív művészet és szóbeli elbeszélések formai aspektusát és pusztá erejét újra meg-

ragadni, Gardner egyedülállóan alkalmazta a modernizmus technikáját ahhoz, hogy bemutatassa a törzset. A kör bezárult Gardnerrel; *James Joyce* jelenti számunkra *Homérosz* megértését.

A *Deep Hearts* a Nigériában élő bororo fulanik évi garawal ceremóniáját dolgozza fel. A nomád csoportok összegyűlnek egy helyen a sivatagban, ahol fiatal emberek választékosan csinosítják magukat, női ruhákat öltenek, nyolc napig táncolnak a napon, hogy a házasulandó fiatal nők láthassák őket, mindaddig, míg egy férfit ki nem választanak, mint a legerkölsőbbet és legszebbet. A filmbeli néhány narratív mondat szerint a bororók magukat „kiválasztott népnek” tartják (ki nem?), de fenyegetik őket „szomszédjaik, az új gondolatok, a betegség és szárazság”. A „túlzott öntudat” és „a tulajdonaik elvesztésétől való félelem” együtt teszi őket az „irigység könnyű prédájává”. Így el kell ásniuk szívüket magukban, mivel „ha egy szív mélyen van, senki sem láthatja, mit rejt”.

Ha ez a csoportpszichológiai elemzés helytálló, akkor a bororók minden bizonnyal *olvashatatlanok* maradnak, különösen egy kívülálló számára. Minden a felszínen marad, csak a véletlen folytán látható, ami alatta van. Gardner válasza erre az áthatolhatatlanságra, az, hogy álommá, egy csillámló varázslattá változtatja azt. Az idő összezavarodik és az események folyton ismétlik magukat: táncoló férfiak, étkező emberek, táncoló férfiak, előkészületek a táncra stb. A búcsúceremóniáról a felvételeket a film vége felé, olyan jelenetek követik, amelyeket csaknem az elején láttunk, egy nőről, aki hatalmas lábperecét mossa a tánc előtt. A tánc alatt felvett hangok a tánc előkészítését ábrázoló jelenetek alatt hallhatók. Furcsa oldalképek láthatók hatalmas edényekből öntött tejről, ami Moholy-Nagy filmjeinek absztrakt geometriáját idézi. A *Deep Hearts* egy antropológustól lopott álom a garawal ceremóniáról, homályos emlék azokról az eseményekről, amelyeknek Gardner nyolc napig tanúja lehetett a sivatagban. (Legközelebbi rokona a *Chris Marker Sans Soleil* című filmjében látható visszapillantás-sorozat Bissau-Guineára.) De a tudománytól eltérően megoldás nélkül hagyja a talányait. Elbeszélésének utolsó sorai a műfaj legelvontabbjai közé tartoznak.

Ez az álom tehát egy bizonytalan társadalom beteljesületlen vágyainak kifejezésévé válik. Érdekes, hogy mi éppen, hogy csak megpillantjuk – és csak távolról – a versenygyőztesét: egy tanulmány a vágyakozásról és nem az eredményekről. S az etnográfiai filmek között egyedülállóan – ami úgy tűnik, mindent lefed, kivéve, amire az emberek valóban gondolnak (a pénzen kívül) – a *Deep Hearts* az erotikus vágyakozás tanulmánya is: a férfiakkal szembenező fiatal nők szűzies szelídsége, (a táncosokat egyikük válla felett láthatjuk), a női ruhába öltözött férfiak ön-érzékesége. Az idős nőknek, akik már nem vesznek részt az udvarlás-játékban, rituálisan sértegetni kell őket, és az öregek, az önmaguk régi képét felidézve, kiválasztják a legszebbet.

A film kiemeli azt, ami máshol nyilvánvaló: az emberi életnek hatalmas területei vannak, amelyek értelmezésére tudományos módszerek nem alkalmasak és amelyekhez az etnográfiai leírás mellett teret kell biztosítani a költészetnek: konkrét és érthető képek, amelyeket az intuíció és nem az előírás szervez, és amelyeknek mozgó alakjai – a csillagképekhez és az azok közötti pontokhoz hasonlóan – megvalósítják a világ egy darabját.

Egyidejűség, az egymást átfedő és megzavaró hangbuborékok, a képek gyors egymásutánisága, a véletlen és a tervezett hangok összevisszasága: minden modern művészet egyben városi művészet is és minden film – mivel e század szülötte – egy városról alkotott kép. Mit kezdhetünk tehát az etnográfia alanyaival, akik kevés kivétellel a városokon kívül élnek? Az antropológiai monográfia – mint arra James Clifford rámutatott –, a pásztorköltemény 20. századi változata és írása meríthet – ahogyan ezt meg is teszik – irodalmi műfaji elődeiktől. A film azonban rövid felvételeivel, mozgó kameraállásaival és változatos nézőpontjaival legalább annyira nem pásztori, mint maguk a filmesek. Hogy elvigyük a filmet a törzsek világába, vagy megtagadjuk ezen természetét – mint azt a legtöbb etnográfiai filmes tette –, vagy valamilyen utat találunk a témához.

Trinh T. Minh-ha Naked Spaces: Living is Round (Csupasz terek: a lét körbenjár, 1985) című filmjében visszavezeti az etnográfiát az eredetéhez: egy figyelmes és intelligens kozmopolita utazó megfigyeléseihez. Témája *Bachelard* „tér-poétikája” egy tucat nyugat-afrikai etnikai csoport példáján keresztül. A film kényelmesen jár faluról falura, hangtól a csöndig, bámulva – más szó nincs rá – az embereket, táncaikat és az építészeti díszle-

teket. A filmet kísérő hanganyag részben helyi zene, részben három női narrátor törede-zett beszéde, akik egy adott pillanatban talán különböző nézőpontokat képviselnek, de máshol szerepeket cserélnek és egymás szavait is megismétlik. A szöveg a látottak egy kis részét magyarázza: a hangok említést tesznek néhány afrikai hiedelemről és törté-netről, idézetek hangzanak el a nyugati irodalomból és filozófiából *Heideggertől Novali-son* és *Shakespeare-n* keresztül *Eluard-ig* és elejtenek egy-két idéetlen kijelentést, amit maga a film készítője írt. (Trin szerint a három narrátor kísérlet arra, hogy megdöntse az egyetlen hang uralmát, mégis – politikai nézeteit ismerve – különös, hogy egyetlen afrikai sem beszél a filmben. Ellentétben a merev álláspontot képviselőkkal – (Walter Goldschmidt: „Az etnográfiai filmes nem az önkifejezéssel foglalkozik...”) –, ami a filmet össze-tartja, az pontosan a szubjektivitása: ezek a különlegesen szép képek Afrikáról, a cse-csebecsékkel telezsúfolt zseniális elméleti szakember elméjén keresztül. Mégis, többet látunk benne, mint száz „tudományos” filmben.

A *Forest of Bliss* című filmjével Robert Gardner városi környezetbe helyezte moder-nista érzékenységét, hozzátevé azonban, hogy egy egyedülállóan archaikus városi kör-nyezetbe. Az eredmény egy panorámás „város”film – abban a szellemben, amely *Paul Strand* és *Charles Sheeler Mannahatta* (1921) és *Walter Ruttmann Berlin: Symphony of the City* (Berlin: A város szimfóniája, 1927) című filmekkel kezdődött és amelynek leg-utóbbi megtestesülése *Wim Wenders Wings of Desire* (A vágy szárnyai, 1987) című film-jének első fele. Mégis Gardner témájának természete, - Benáresz Indiában, - a szerző akarata ellenére is mítosszá változtatja a filmet.

Benáresz legalább 3000 éves, és a legrégebb folyamatosan lakott város a világon. Rá-adásul mindig ugyanaz az elsődleges szerepe volt, hiszen ezen a helyen égettek el vagy dobtak a Gangeszba naponta megszámlálhatatlan halottat, az élők pedig megtisztultak. A város szent részét a folyó mentén meglátogatni olyan, mintha Luxorban még mindig működő Ízisz papokat látnánk. Nincs még egy város, amely ennyire tisztán a mitikus idő-ben élne.

Hasonlóan, a város maga is az evilágból a túlvilágba vezető út ikonográfiai megteste-sítője: bazárok labirintusa, a haldoklók számára templomok és házak, melyek a folyóhoz vezető lépcsőkre nyílnak (a lépcső egy szakaszán a halottakat elégetik), maga a széles folyó, amely mindannyiunkat megtisztít és a folyón túl a távolban látható másik part.

Ezek egyetemesen felismerhető szimbólumok, amelyekből Gardner az örökké ismét-eltelhetőség montázsát alkotta – a többiekkel együtt a héja a menny és a föld között, dögevő kutyák, a hajók, amelyek a halottakat szállítják a túlpartra, a tisztító tűz, a tisztelet virágai. Egyrészt a halál mechanizmusának tanulmánya (Benáresz halottégető iparának szerve-zete), másrészt a hindu halálkép térképe – szinte teljes mértékben ikonikus felvételeken megjelenítve. Minden bizonnyal a műfaj legpontosabban szerkesztett alkotása, az ismét-elt elemek fűgája, az a film, amelynek megdöbbentő hangzása fenntartja a kör-szerke-zetet, úgy, hogy egy jelenet természetes hangjait tovább viszi a következő jelenetbe – Gardner itt Godard, technikáját egy teljesen eltérő cél érdekében alkalmazta.

Gardner felszámolt minden verbális magyarázatot. Nincs elbeszélés, a párbeszéd sincs feliratozva, csupán egyetlen sor szerepel *Yeats Upanishad*-fordításából. A *Forest of Bliss* jobban, mint bármely más film, megerősíti a kívülálló szerepét. Mind a filmesnek, mind a nézőnek néznünk kell, ébernek kell lennünk, elfogadunk a zavart, levonnunk saját kísérleti következtetéseinket, párhuzamokat találunk saját tapasztalatainkkal. Az egzoti-kumokkal szembesülő utazók, mi is a halál előtt álló élőkhöz tartozunk.

Három különböző alkalommal jártam Benáreszben: érdekes, hogy ez, az etnográfiai filmek közül a legművészibb, elérte a tudósok utópikus utánzásvágyát, számomra, leg-alábbis más általam ismert filmekkel szemben, olyan, mintha ott lennék – bár, termé-szetesen egy kétdimenziós térben csak két érzékkel. Ez azzal magyarázható, hogy a film központjába a meg nem értést helyezi: az emberek nem értik az isteneket, az élők nem értik a halottakat, a felvilágosulatlanok nem értik a boldogokat, a nyugat nem érti a keletet, egy adott kultúra nem érti a másikat. A hinduizmusban az egyén megpróbálja áthidalni a szakadékot az imádság elsődleges formáján keresztül – darshana : a látással –, a sze-mek szó szerint elindulnak, hogy megérintsék az isteneket. Bár nem merem állítani, hogy a *Forest of Bliss* vallásos élmény; függ az ikonikus jelek hasonló szemlélésétől is: egy

kívülállóban (aki visszautasítja, hogy beavatott legyen) kialakult kép az élet-halál körforgásából Benáreszen keresztül.

Szükségtelen mondanom, hogy a film megőrizte a tudósokat. A Society of Visual Anthropologists egy vitasorozatot indított ellene, tele a következőkhöz hasonló megjegyzésekkel: „A technológia elhagyta a tiszta képzeletet és az antropológusoknak is így kellene tenniük.” (Ugyanez az író hozzáteszi, hogy egy egészségügyi tisztviselővel készített interjú a hullák folyóba dobása által okozott egészségügyi problémákról, informatívabb lett volna.)

Ezek azok az emberek, akik az *Anna Kareninánál* jobban kedvelik a rokonsági táblázatot, azonban filmjeikben az időbeli egyenesvonalúságra való törekvés, mint fő jellemzőjük, mindig lehetetlenné fogja tenni az emberi viselkedés általánosítását. Csupán a gondosan kidolgozott metafora és a komplex esztétikai struktúrák képesek az emberi természet és események legalapvetőbb formáinak ábrázolására: a tiszta képzelet alakjai mindig hátrahagyják a technológiát.

Szinte minden etnográfiai filmes megjegyezte már, hogy a műfaj több évtizedes tapasztalat után még most is gyerekcipőben jár. Nehéz ennek ellentmondani. A legutóbbi filmek, amelyeket a nem régen rendezett Margaret Mead Filmfesztiválra (New York) válogattak, általában ugyanolyanok voltak: minden filmnek volt narrátora, sokuk még mindig mintha lassú felfogású gyerekekhez szólna. „Ez a rizsfőzés. A rizs földjeiken nő.” A filmek általában még mindig ehhez hasonló mondatokkal kezdődnek: „Ez Afrika szíve.” Még mindig vannak elképzelhetetlenül sovinszta pillanatok, mikor a narrátor elmagyarázza: „Ezeknek a falusi gyerekeknek kevés játékuk van, mégis boldogok...” vagy mikor egy brit filmben a hatalmas indiai Kumbh Mela fesztiválról, a különböző templomok szellemi vezetőit püspököknek, abbénak és diakónusnak nevezik, mintha egy canterbury-i teapartiról lenne szó.

Néhány dolog megváltozott. Hála az új, magas fényérzékenységű filmeknek, sok különleges éjszakai jelenet látható, melyeket csak tüzek és gyertyák világítanak meg. A nyugat hatásait nem rejtik el: egyik jelenetben egy transzban levő sámán abbahagyta az éneklést, hogy megfordítsa a kazettáját, és érdekes volt látni, hányan hordanak ugyanolyan idétlen angol szlogenekkel díszített pólót a világ legkülönbözőbb pontjain. Szinte kivétel nélkül mindegyik film szinkronhangot és feliratozott párbeszédet használt, a helybeliek beszédének rögzítése is általánosan jellemző volt.

A legérdekesebb film, amit a fesztiválon láttam, a *Zulay, Facing the 21st Century* (Zulay, szemközt a 21. századdal, 1989) című, *Jorge és Mabel Preloran* produkciója volt. A nagyjátékfilm hosszúságú alkotás egyetlen párbeszédéből áll a filmesek és Zulay között. Zulay, Otavaloból, Ecuadorból való asszony, aki Los Angelesbe költözik a filmesekkel, segít nekik a közösségéről szóló film összeállításban. Az otavalenók makacsul ragaszkodnak szokásaikhoz, viseletükhöz, azzal együtt, hogy szötteseiket árulva – melyeket a legnagyobb jóindulattal is csak turista-művészetnek nevezhetünk – bejárják az egész világot. A film két helyszín között mozog: Zulay családja a kamerának beszél, hogy üzenetet küldhesen az asszonyoknak, másrészt megörökíti Zulay reakcióját, amikor Los Angelesben megnézi egyrészt rögzíti, amint... Zulay hagyományos öltözetben a Flinstone család mellett Marinelandban... az otavalenók mexikói charros-nak öltöznek, hatalmas sombrero-kkal táncukra készülnek. Egy etnográfiai filmről lévén szó, meglepő és mégis teljesen természetesnek tűnik, hogy a filmesek megbeszéljék saját életüket Zulay-val: mint kivándorolt argentínok, legtöbbit még mindig Argentínában dolgoznak, vagyis ők is két kultúra között hánykódnak. A film tisztán Rouche és néha kicsit több annál: a szereplők kölcsönösen kommunikálnak a filmesekkel, de ez nem a „kulturális jelenlét” rögzítésének egy része, hanem egyszerű beszélgetés egy másik emberrel, miközben rengeteget tudunk meg Otavaloról is, és mindez hétköznapi beszélgetéseken keresztül jelenik meg.


A film egy összetett metaforával végződik: Zulay Los Angelesben, hagyományos öltözetben néz meg egy üzenetet édesanyjától, aki ugyanolyan ruhát visel Otavalóban, mint ő. Az anyja azt mondja, jobb lenne, ha nem térne vissza, Zulay könnyekre fakad. A filmesek megkérdezik, hogy mihez fog kezdeni. Zulay sírva válaszol: „Nem tudom.” A film megszüntetett távolságokat és újakat épített helyettük: a film Zulay eszköze az anyjával való kapcsolattartásra és ez az oka kiűzetésének is a Paradicsomból. Azzal, hogy Los Ange-

lesbe ment, hogy a filmen dolgozzon, átlépett a kamera másik oldalára és bár ő a tükörkép, amit a kamera lát, eredeti helyére soha nem térhet vissza.

Lehetetlen elválasztani az etnográfiai film következő lehetséges állomását szereplőinek sorsától, ami néhányuknak megsemmisülés, a többieknek hatalmas kulturális változás. Volt egy pillanat egy nemrég készült filmben – *Howard Reid The Shaman and his Apprentice* (A sámán és tanítványa, 1989) című filmjében, mely számomra egy hirtelen vetett pillantás volt mindarra, ami eddig hiányzott ebből a műfajból és amit a jövő század elhozhat számára: mikor a filmtechnológiát többé nem a nyugati világ uralja, mikor a megfigyeltek megfigyelőkké válnak, mikor az etnográfia közösségi önábrázolássá válik, olyan bonyolultan, mint önmagunk bármilyen megjelenítése, mikor az erotika mint kifejezés és nem rosszállás jelenhet meg, mikor végre csak ők beszélnek.

A film egy José nevű gyógyítót követ a yamunawa népből a perui Amazonas vidékéről, aki tanít és tudományába beavat egy fiatal fiút, Caracát. Az egyik jelenetben José először viszi Caracát a legközelebbi nagyvárosba. Az úttal egyetlen célja van: elmenni a helyi moziba, ahol a fiú fontos dolgokat tanulhat meg a gyógyításról: „A mozi – magyarázza José – pontosan olyan mint a haldokló beteg emberek látomásai.”

Danó Orsolya fordítása



HUNGARODIDACT '95

1995. október 25–28.

A Budapesti Nemzetközi Vásárközpont D pavilonjában immár harmadízben sorra kerülő III. Nemzetközi Oktatási, Oktatástechnikai és Képzési Szakvásár bevált fogalomává vált a hazai tanárok és oktatók, gyártók és forgalmazók, oktatásirányítók és iskolafenntartók körében egyaránt. A kétévenként megrendezett vásár és a hozzá kapcsolódó bemutatók, konferenciák olyan fórumot jelentenek az oktatás és képzés területén, amely a klasszikus taneszközöktől a legkorszerűbb technikai vívmányokig, a tudományos eredményektől a gyakorlati tapasztalatokig a szakterület teljes tárházát kínálja a hozzáértő szak és érdeklődő nagyközönség számára.

A HUNGARODIDACT '95 szakvásáron várhatóan közel 150 hazai és külföldi kiállító mutatja be legújabb eszközeit, anyagait és szolgáltatásait, míg a BNV Konferenciaközpontjában a rendezvényhez kapcsolódó konferencián a táblarendszerektől a multimédiáig, a kisgyermekkorai oktatás eszközhasználatától a távoktatásig gazdag tematikai csoportosításban mintegy 60 előadás hangzik majd el. A negyedik napon kerül sor az iskolai foto- és videopályázatok, valamint az I. Országos Névjegy Pályázat eredményhirdetésére.

A naponta 10 és 18 óra között nyitva tartó négynapos vásárt a HUNGEXPO Rt. és a német DURMA Messe Stuttgart International, a háromnapos konferenciát a HUNDIDAC Szövetség szervezi.

A 10 főnél nagyobb létszámú, tanári kísérettel szervezett iskolai csoportok belépése díjtalan.

További felvilágosítással szolgál:

- Kiállítás témakörben: HUNGEXPO Rt.
– Tel.: 263-6077, Fax: 263-6435
- Konferencia témakörben: HUNDIDAC Szövetség
– Tel.: 138-2935, Fax: 138-2414