

KÖNCZEI CSILLA

VALÓSÁGKÉPKÉSZÍTÉS MINT TÁRSADALMI INTERAKCIÓ¹

MIT ÁLLÍT EGY KÉP?

Hazudhat-e egy kép? Ezt a kérdést teszi fel Ernst Gombrich Georges Innes *A Lackawanna völgy* című 1855-ben készült festményét elemezve, ami egy vasúti társaság rendelkezésére készült reklámcélből. A kép készítésekor a Lackawanna völgyben már valójában létezett egy sínpár, a társaság igazgatója azonban arra kérte a művészt, ne csak a már létező sínpárt fesse le, hanem egy továbbit is, ami akkoriban még nem volt sehol. A felkérés lelkiismereti problémát okozott Innes-nek, aki végül úgy oldotta fel a dilemmáját, hogy a még nem létező sínpárt füstbe burkolva rajzolta meg, így akarván tompítani a 'hazugságot'.

Lehet-e a képekkel igaz vagy hamis állításokat tenni, abban az értelemben, ahogyan a verbális nyelvben a logika törvényei szerint egy állító mondat igaz lehet, vagy hamis? Ernst Gombrich válasza erre a kérdésre egyértelmű: egy kép önmagában nem állít semmit, így nem hazudik, de igazat se mond. A kép igazságértékére vonatkozó kérdéseket csakis a kép és referencia viszonylatában lehet feltenni. A Georges Innes-ről szóló történetben a hazugság tulajdonképpen nem a képben magában volt elrejtve, hanem a reklám állításában, amelyik a felépítendő sínpárt már létező realitásként akarta bemutatni. Ha a kép referenciájának a sínpár felépítésének a célja lett volna kijelölve, a festőben zajló lelkitusa értelmét veszítette volna. (Gombrich 1972: 69.)

Kulturálisan kialakult beidegződésünk alapján a képek referenciáját az alájuk írt címben keressük. A történelemből ismert nyilvánvaló és harsány családok is a címek tudatos hamisításából, felcseréléséből származtak. Gombrich feleleget néhány elhíresült példát erre nézve: háborús tudósítások képes mellékletei alá írt valótlan állításait, vagy azt az estet, amikor a 19. században egy tudományos felfedezés illusztrációjaként közölt malacembrió-képet emberi embrióként neveztek meg (Gombrich 1972: 70). Ahogyan

1 Részletek a szerző *Valóság – mozi – társadalom. Bevezetés a dokumentumfilm antropológiájába.* (Desire, Cluj-Kolozsvár, 2006) című egyetemi jegyzetéből. Átdolgozott változat.

megszoktuk azt, hogy a képek igazságértékét a címekhez viszonyítva állapítsuk meg, a filmekben is a képek alá mondott, vagy írott szövegek alapján alakítjuk ki a jelentéseket. Észre se vesszük, hogy a képeket gyakran a verbális jelentések illusztrációjaként értelmezzük, és nem önmagukban, vagy a külső világhoz való viszonylatukban.

Woody Allen a *Zelig* (1983) című áldokumentumfilmjében rendkívül humorosan játszik rá a néző hiszékenységére. A film egy kaméleonszerű emberről szól, aki – így szól a történet – a külső környezet hatására folyton megváltoztatja nem csak a jellemét, hanem a küllemét is. A mellette levő személyek sziluettjétől függően hol lefogy, hol meghízik, és rasszjegyeiben is embertársaihoz hasonul: hol rézbőrű lesz, hol fekete, hol meg sárga. A film eközben főhősünket, akit amúgy maga Woody Allen játszik, fekete-fehér színekben mutatja, mivel a korabeli némafilmeket akarja utánozni, a színváltozásokat ezért nem is láthatjuk a saját szemünkkel. Látjuk, nem látjuk, de szinte elhisszük a képtelen történetet a narrátor elbeszélésének hatására.

Meggyőződhetünk-e a referencia ismerete nélkül az ábrázolás hitelességéről? A vizuális reprezentációk igazságértékének a keresése végső soron nagymértékben a néző feladata marad. Egy elemző, felkészült látásmód birtokában megvan a lehetőségünk arra, hogy esetenként beazonosítsuk a referenciális jelentéseket, és a képek igaz, vagy hamis voltát ezekhez mérve mérlegeljük. Hazugsággal vádolhatnánk például Robert J. Flaherty-t, ha a *Nanukot* úgy nézzük, mintha rajta keresztül az inuitok 1920-as évekbeli mindennapi életébe kukkanthatnánk bele, mivel ekkoriban a szakirodalom szerint például már nem szigonyal, hanem puskával vadásztak, és nem csak petróleumlámpával világítottak, hanem villamos energiával is. Ebben az olvasatban a szerző félrevezet bennünket, mert mindezt elhallgatja előlünk, és nem árulja el, hogy amit megmutat nekünk, történelmi rekonstrukció eredménye. (Weinberger 1994: 6.) Ha ugyanazt a filmet azonban más olvasmányaink alapján úgy nézzük, mint az együttműködő antropológiai film legkorábbi példáját, ahol a film cselekményszövése a rendező és a szereplők közös fantáziaszüleménye, akkor nemcsak a szubarktikus övezetben élő emberek életének lenyomataként, hanem a filmben és a film kedvéért előállított valóságként fogjuk értelmezni azt (Barnouw 1993: 36).

KÉP ÉS REFERENCIA

A vizuális jelentésalkotásnak, ugyanúgy, mint bármilyen más jelzéstől, egyik alappillére a referencia, azaz az a külső valóságdarab, amelyre a képi jel utal. Ez a külső valóságdarab, mint láthattuk, lehet egy létező személy, egy objektum, egy megtörtént esemény, de lehet egy kitalált, még csak elgondolt mentális kép, egy eltervezett cselekedet, vagy egy emlékfoslány, akár egy vágykép.

MI VAN A KÉPEN? (1.)

Első eset. A (fény)képen a külvilág objektumai reprezentálódnak. Peternák Miklós szerint a fénykép tudatunk és az ábrázolt valóság között helyezkedik el. A fénykép az operatőr és a külvilág egyszeri és egyedi kapcsolatát örökíti meg. Ha a képkészítő személy és a külvilág

között kialakult kapcsolatot kívánjuk értelmezni, sok támpontra találunk a képben magában. Ha azonban azt szeretnénk vizsgálni, mit ábrázol a kép a külvilágból, tehát azt a kérdést tesszük fel, hogy mi van a képen, rendkívül nehéz problémával találjuk szemben magunkat, mivel arra kényszerülünk, hogy magáról a külvilágról beszéljünk, a maga összetettségében, átláthatatlanságában. Ha a képeken a fizikailag létező világ transzponálását értjük, a *Mi van a képen?* kérdés átalakul a *Mi van a világban?* kérdéssé. (Paternák 1993: 17.)

Antonioni *A nagyításban* (1966) mintha éppen ezen a képelméleti kérdésen tépelődne, természetesen egy történetbe foglalva. A film főhőse, egy divatfényképész, ráunva a kamera kedvéért előállított valóság fényképezésére, egyik este a kinti nyers valóságra vágyva, a városi parkba indul bókászni. Hamar témára talál, rejtkehelyéről egy civakodó-hadakozó párról készít, pontosabban „lő” sorozatképeket. A sikeres vadászat örömeztetését azonban rövidesen nyugtalanság váltja fel. A nagyítás közben érez rá, hogy a képek valamilyen megfajtásra váró titkot rejtenek. A nagyítás folyamatában a kép valóság felé nyíló végtelen alagútján halad előre, az egyre nagyobbodó részleteken keresztül közelebb kerülve az eredeti nagyságában a fényképen láthatatlan, távoli rejtélyhez. Amikor virtuális útja végére ér, meglepetésére a fénykép kinagyított részleteiből egy elborzasztó valóság bukkan elő. Kiderül, hogy tudattalanul, akaratán kívül, egy halott ember tetemét fényképezte le.

MI VAN A KÉPEN? (2.)

Második eset. A képek belsőleg megélt tudatfolyamok megjelenítései. A dokumentumfilmek nagy része rögzíteni akarja az élet való eseményeit. De lehet-e dokumentumfilmet készíteni a múltról? Lehet-e dokumentumfilmet készíteni az emlékezetéről? Az emlékezetéről természetesen rengeteg film készül. MacDougall felsorolja azokat a bejáratott filmes megoldásokat, amelyek a múlt reprezentációjának a funkcióját hivatottak betölteni. Ezek: az archív felvételek használata, a múltból ránk maradt tárgyak képeinek beékelése, az emlékezet helyeinek a filmezése, verbális narratívák alkalmazása, stb. Mindezek azonban csupán az emlékezet szimbolikus, konvencionális reprezentációi, mondja MacDougall, jellegükben semmi közülük az emlékezéshez. Az emlékezés, mint gondolatfolyam, konfúz, homályos, keverednek benne a verbális és a nemverbális elemek, az éles és életlen képek. Belső, szubjektíven megélt emlékeket is lehet „dokumentálni”, pontosabban fogalmazva külső képekkel érzékeltetni. Az emlékezethez legközelebb álló megfilmesítések ezek szerint az emberek (és a leginkább a filmes szerző) tudatában levő belső valóság reprezentációi. (MacDougall 1994: 264–266.)

Frank Schumann 1989 előtti kelet-németországi börtönemlékeit próbálja feldolgozni a *Wieder Vergessen*-ben. A filmben a külső világ képei (az 1980-as években készült utcai tüntetéseket ábrázoló amatőrfelvételek, a börtön épületéről készült beállítások) a szerző tudatfolyamait érzékeltető vizuális és auditív montázsokkal váltakoznak. A rendező ebben a filmben kerüli a konvencionális, szimbolikus képeket. A magány, a rémület nyomasztó, szavakba nehezen önthető emlékét a vadul kerengő kamera, a felismerhetetlen részleteket mutató képkivágások, az elhomályosított formák, vagy a megakasztott kameramozgások idézik meg.

(MI), VAGY INKÁBB KI VAN A KÉPEN? (3.)

Harmadik eset. A képen XY van: a sarki boltos, a sógornóm, a város színházának nyugalmazott színésze, másképpen szólva egy egyedi és megismételhetetlen ember. Nem ugyanaz

az olvasata a képek ábrázolatának annak a számára, akinek a megjelenített egyének személyes ismerősei, vagy annak, aki soha nem látta őket élőben. Roland Barthes édesanyja fényképéhez való sajátos viszonyát elemzi. Számára ez a szeretett asszony személyéhez tapadó képet jelenti („ez az én édesanyám”), mindenki más számára azonban csupán egy asszonynak a képe: egynek a sok közül (Barthes 1985). A személyeket ábrázoló képek nem minden esetben maradnak egyedi, izomorf kapcsolatban azzal a konkrét emberrel, aki a referenciájuk, gyakran leválnak róla, tőle teljesen elszakadt utat járnak be. A képek ilyenkor tisztá imázzsá válnak, amelyek képek a konkrét személyektől teljesen független pályát bejárni. Nem ugyanúgy cserkesszük be ismerőseink arcát egy iskolai tablóképen, mint ahogyan az összes többi fotót szemléljük, amelyek mögé nem képzelünk senkit. Ez utóbbiaknak nincs számunkra feltétlenül identitásuk: „ilyenek voltak ebben az időben a fiatalok, így öltöztek, ilyen frizurát hordtak”, nyugtázzuk, és annyiba hagyjuk a dolgot.

Mark Soosaar *Atya, fiú és a Szent Tórum* (1998) című filmjének városra költözött főhőse, Petja Moldanov, a szibériai tundra egyik tanyáján élő öreg nevelőszülők egyszerre szeretett és kárhoztatott, meg nem tért „tékozló fia”. Fényképeit idős nevelőanyja féltve őrzi, szöttesbe takargatva. A filmezés kedvéért előveszi, büszkén mutogatja: „Ez itt Petja, meg Bush.” Ismét: „Bush meg Petja, együtt csónakáznak. Itt meg valami nőekkel vannak.” A jelenet megmosolyogtató, a fényképek láthatóan Petja baráti körét ábrázolják, és valamelyik orosz provinciában készültek. Nevethetnénk azonban könnyen megszegyelhetjük, ha arra gondolunk, a képek megnevezett referenciáját, George Busht, mint személyt, mi sem ismerjük. Aminek alapján beazonosítani véljük, az egy, a tömegmédiák által forgalmazott imázs, ami a Petja nevelőanyjához, az idős sámanasszonyhoz nem jutott el.

MI VAN A KÉPEN? (4.)

Negyedik eset. A kép szereplői nemcsak azok, akik látszanak rajta, hanem közvetve azok is, akik a kép készítésekor jelen vannak, de még azok is, akik valamilyen fizikai távolságból járulnak hozzá az előállításához. A képek mindig valamilyen társadalmi interakció mellék- vagy főtermékeként jönnek létre, legyen az lakodalmi videózás, a család karácsonyi filmeződése, egy professzionális filmes stáb forgatása, vagy egy drónozás. A képen látható személyek a környezetükbe ágyazódva olyanok, amilyeneknek mutatják magukat, másokhoz való viszonyuk nyomot hagy rajtuk. A (fény)kép referenciája (külső világra való utalása) antropológiai szempontból a képen rajta levő individuumokon kívül a képek előállításának körülményeit, társadalmi kontextusát jelenti. Ha a (fény)képek társadalmi jelentéseit keressük, a képeket nem önmagukban kell szemlélnünk, hanem létrehozásukat figyelembe véve.

A (FÉNY)KÉPKÉSZÍTÉS AKTUSA MINT A KÉP REFERENCIÁJA

Ha a képeket nem önmagukban tárgyaljuk, pusztán formai-esztétikai szempontok szerint, hanem társadalmi összefüggésekben, a látható képek felszínén túl az is érdekes lesz, milyen társadalmi valóság részeként jöttek létre a képen láttatott jelenetek, azaz kik, milyen

körülmények között hozták ezeket létre. A képi jelentések a szempontjából a képkészítés aktusának, mint társadalmi interakciónak, referenciális szerepe van tehát.

Ha így elemezzük a képeket, a kép látható felületét (helyszíneket, szereplőket, stb.) „lát-hatatlan” részletekkel kell kiegészítenünk. A filmezés esetében a forgatás pontos körülményeinek ismerete nélkül is rendelkezésünkre áll egy sor támpont. A képsorokból ki lehet következtetni, milyen felvételi szögekből készültek (azaz milyen volt a térbeli elhelyezkedése a filmezőnek a szereplőkhöz viszonyítva), milyen volt a szereplők és a filmes(ek) személyközi viszonya (hogyan a szereplők felkérésre játszanak a kamerának, vagy akarattuk ellenére vannak filmre véve, véletlenszerű történést látunk, vagy valamilyen előre történt megegyezés alapján cselekszenek, stb.). Ha a kamera mindkét oldalán jelenlevő embereket egyazon társadalom tagjainak tekintjük (még hogyha a társadalmon globális társadalmat is értünk), a filmképekből kiolvasott vizuális kommunikáció nagyon sokat elmond a felvétel készítésében résztvevő személyekről, a közöttük levő társadalmi kapcsolatokról, hatalmi viszonyokról.

Vegyünk szemügyre például néhány olyan, különböző filmből vett jelenetet, amelyek a szereplők helyváltoztatását ábrázolják. Nézzük meg, mennyire lényeges különbség van közöttük, ha a képsorok jelentését csak a képi jel alapján határozzuk meg, és közöttük, ha a referenciális jelentéseket keresve a filmfelvételeket társadalmi interakcióként értelmezzük, amelyeknek a filmesek is szereplői, alakítói. A jelentések az alábbi módokon fognak módosulni.

Részlet Félix-Louis Régnault kronofotográfiájából (1895)

a) A kép jelentését a felvétel körülményeitől eltekintve, pusztán a megjelenített történet alapján alkotjuk meg:

‘Egy wolof nő fején teherrel egyenletesen jár.’

b) A kép jelentését a felvétel körülményeit figyelembe véve, a szereplők és a filmesek között lejátszódó interakció alapján alkotjuk meg:

‘Egy wolof nő felkérésre a kamera előtt elvonulva megmutatja, hogyan jár egy teherrel a fején, azért, hogy ezt képen rögzíthessék.’

Félix-Louis Régnault, a kronofotográfia egyik első alkalmazója, az 1895-ös Párizsi Világkiállításán egy wolof nő mozgását kívánta rögzíteni. Az orvos-patológusból lett antropológus a korszak tudományos szemlélete szerint a primitív népek kulturális sajátosságait tekintette kutatási témájának, a kulturális jellemzőket pedig egyben faji megalapozottságának tartotta, és mint ilyeneket, a „primitívek” testi mozgásaiban kereste. Ez volt a mozgatórugója a felvételeknek is: Régnault meg akarta örökíteni, hogyan lépked egy wolof asszony, edénnyel a fején. Feltételezte, hogy sajtáságosan, másként, mint egy európai fehér ember. Azért vonul kissé a nő előtt egy kalapos úriember, hogy látni lehessen a különbséget. Ami Régnault számára tudományos megfigyelés, a wolof asszony számára bérmunka. Felkérésre, fizetség ellenében vonul el a kamera előtt az afrikai asszony, valószínűleg nem gondolva azzal, hogy lépései elemzés tárgyává lesznek. (Rony 1996: 21-23, Weinberger 1994: 4.)

Részlet Kiss Gyula *Holtág* című rövidfilmjéből (1967)

a) A kép jelentését a felvétel körülményeitől eltekintve, pusztán a megjelenített történet alapján alkotjuk meg:

‘A hajógyári munkások programkezdéskor felkaptatnak a hajó tatjára.’

b) A kép jelentését a felvétel körülményeit figyelembe véve, a szereplők és a filmesek között lejátszódó interakció alapján alkotjuk meg:

'A hajógyári munkások a stáb rendelkezései alapján többször fel- és levonulnak, azért, hogy a filmesek ezt a jelenetet több szögből mutathassák.'

Kiss Gyula *Holtág* című metaforikus rövidfilmjében a kamera látszólagosan kívülálló szenvtelen-séggel követi a hajógyári munkások tevékenykedését. A megfilmesített feladat, egy használaton kívül helyezett hajó szétverése, a szocializmus építésének rejtjeles (a sorok, azaz képek közül kiolvasható) ironizálása. A hajnali kikötőről készült hangulatképek után a tett helyszínére érkező munkások szétszórt, majd egyre masszívabb csoportjait látjuk. Munkaidő-kezdés, jelentkezés a hajón – ez a képek elsődleges olvasata. Ha azonban megvizsgáljuk a beállításokat, könnyen rájövünk: nem a kamera követi a hajó tatjára felkaptató munkakezdőket, hanem pont fordítva, a statisztaszerepbe lépő munkások engedelmessé válnak a rendezői utasításoknak. Az érzéket három kameraállásból filmezik, mindhárommal ugyanazt a látómezőt fogják be egymást keresztező nézőpontokból, anélkül, hogy a filmező stáb megjelenne a képen. A megvalósításra egyetlen lehetőség volt, a statiszták munkásokat fel és le kellett terelgetni a hajólépcsőn, ahhoz, hogy használható felvételek készüljenek a montázs számára. (A forgatás bizonyára idő- és pénzigényes lehetett, erre abból is következtethetünk, hogy a két szembenálló szögből készült kép között megjelenő oldalsó felvételtől világosan látszik, sínre fektetett kocsival készült.) A beosztott emberek csoportos manipulálásának felismerése jócskán elvesz a film rendszerellenes kritikai erejéből, hiszen nem tudunk nem arra gondolni, hogy milyen apparátussal és hatalmi háttérrel kellett valakinek rendelkeznie ahhoz, hogy egy állami vállalat alkalmazottait a filmfelvevőgéppel vezényelje jobbra-balra. (Furcsa módon a film legmerészebb képe egy megcenzúrázott képkivágásból - nem tudni akaratlanul, vagy véletlenül - bennmaradt, a másodperc töredékéig tartó felvétel, ahol első látásra nem érzékelhetően elcsattan egy pofon. Figyelmesebb vizionálással láthatóvá válik, hogy két hajógyári munkás tusakodik az újra felhasználható hajókellékek felett. Ez az apró részlet enged igazi betekintést a korszak nyomorúságának bugyraiba.)

Részlet Mark Soosaar *Atya, fiú és a szent Tórum* című antropológiai filmjéből (2000)

a) A kép jelentését a felvétel körülményeitől eltekintve, pusztán a megjelenített történet alapján alkotjuk meg:

'Egy idős hanti-mansi sámán fatalpakon siklik végig a hómezőn.'

b) A kép jelentését a felvétel körülményeit figyelembe véve, a szereplők és a filmesek között lejátszódó interakció alapján alkotjuk meg:

'Az operatőr elkéri, majd maga is felpróbálja a sítalpakat, azért, hogy érzékeltesse, hogy mit láthat sízés közben az idős sámán.'

Mark Soosaar *Atya, fiú és a szent Tórum* című filmje okkal kapott Nanuk díjat. A posztsovjet birodalomban élő hanti-mansi kisebbségről forgatott film Robert Flaherty narratív, a szereplőket is bevonó filmelési stílusát követi. A kamera az idős sámánpár – hol mindennapi, hol rituális, hol pedig az elkeseredéstől részegségbe menekülő – cselekvéseit mutatja. A külső nézőpontot azonban gyakran felcseréli a szereplők szubjektív nézőpontjával. Saját készítésű fatalpakon gyalogszik át a csillogó hómezőn a főhős, emblematikus képet alkotva egy letűnő életstílusról. A nagyotált azonban felváltja egy szubjektív plán, és most az idős ember szemszögéből látjuk a környezetet. Ez az apró fogás sokat elárul a filmes és szereplőjének viszonyáról, a kettejük közötti kollaboratív kapcsolatról. El tudjuk képzelni a filmelési helyzetet: a rendező-operatőr kölcsönkéri a sítalpakat, saját lábára csatolja, és – valószínűleg az idős bácsi derült ségére – azon próbálgatja a lépéseket, filmkameráját kezében tartva.

Részlet Michael Stewart *Mit mondott Magdaléna* című antropológiai filmjéből (1994)

a) A kép jelentését a felvétel körülményeitől eltekintve, pusztán a megjelenített történet alapján alkotjuk meg:

'A fiatal roma asszonyok végigmennak a városrendészet épületének folyosóin, majd benyitnak egy irodába.'

b) A kép jelentését a felvétel körülményeit figyelembe véve, a szereplők és a filmek között lejátszódó interakció alapján alkotjuk meg:

'A fiatal roma asszonyok a filmes stábbal együtt, azok hallgatólagos támogatását élvezve, bemennek a hivatalba.'

A Mit mondott Magdaléna (What Magdalena Said), Michael Stewart filmje, két női főszereplő élete köré fűzi a szálakat, párhuzamos szerkesztésben. Bár a két hősnő sorsa szinte azonos hangsúlyt kap a filmben, a filmek nem titkolják részrehajlásukat. A történet kiindulópontja egy elhíresedett botrány: Magdaléna, az újonnan függetlenedett Csehország szépségkirálynője a díjtadó ünnepségen kijelenti, legforróbb vágya, hogy szülővárosát „megtisztítsa a cigányoktól”. A botrány által jelzett közhangulatban vezet be a film a város cigánylakosságának életébe a másik hősnő, egy fiatal roma asszony viszontagságain keresztül. Az általunk kiemelt filmjelenet az elkötelezett filmezés, az ún. „videoadvocacy” logikája szerint készült. Két fiatal roma asszony érkezik a városrendészet épületébe. Szokásos kálváriájukat járják. Csehszlovákia szétválása miatt állampolgárság nélkül maradtak, mivel szülőhelyük az új szlovák határ mögé került. Helyzetük a 22-es csapdájához hasonlít: állampolgárság nélkül nem kaphatnak állandó lakhatási engedélyt, állandó lakhatási engedély nélkül nem adnak állampolgárságot. Lépcsőház, váróterem, majd a hivatalnokok zárt ajtaja. Az első hiábavaló kopogtatás után a nők cinkos összenézése a filmezőgép mögött álló stábbal. A második ajtó kinyílik, a filmek együtt lépnek be a fiatalasszonyokkal az irodába, nagy zavart kelteve a hivatalnokok között. A helyzet éles, a belépés nincs előre megbeszélve, a filmek egyértelműen a kérelmezők oldalán állnak. A kamera hatalmának engedve érti ezt az irodaszemélyzet is, és kénytelen-kelletlen szóba áll a panaszosokkal. „A múltkor nem így viselkedtek” – jegyzi meg a fiatalasszonyok távozó félben.

VALÓSÁGKÉPKÉSZÍTÉS MINT TÁRSADALMI INTERAKCIÓ

A film és a videó médiumai, mint szimbolikus jelentések hordozói, elsőként a személyek közötti kommunikációs aktusokban lépnek működésbe. A későbbiek során közvetítenek a kép készítője és nézője között, de a képek előállítási folyamatának a legelső fázisában elsősorban a filmezésben résztvevő emberek között mediálnak. A filmezés személyközi interakció, mégpedig a legtöbb esetben olyan, ahol a felek szemtől-szemben kommunikálnak egymással. A kamera előtt a filmezett személyek gyakran médiumspecifikusan, azaz az általuk már látott képi beszédmódokban látott mintákhoz igazodva viselkednek, de a viselkedés alakításában a résztvevő személyek egyéniségének, társadalmi szerepeinek, a közöttük levő viszonyoknak, valamint a lejátszódó sajátos interakcióknak is nagy tere van. Ezért a filmezés aktusát elemezhetjük a hétköznapi (vizuális) interakciók mintájára.

FILMEZÉS ÉS KOMMUNIKÁCIÓ

Az új képfajták gépi előállítással készülnek, a korábbi manuális technológiák helyét felváltják a gépi technológiák (Peternák 1993: 43). Manapság nagyszámban készülnek olyan mozgóképek is, amelyeket az előre beállított gépek operatőr nélkül vesznek fel automatikusan (például a szatellit képek, a biztonsági kamerák által készített képek a különböző intézmé-

nyekben, közterületeken, stb.). Amikor filmeznek bennünket, egy gépi apparátussal találjuk magunkat szemben, közben mégis emberekkel kommunikálunk, azokkal, akik épp jelen vannak, vagy azokkal, akikről elképzeljük, hogy majd eljut hozzájuk a képünk. Bármilyen kommunikációs aktushoz hasonlóan, viselkedésünket befolyásolja az, hogy ki, illetve kik azok az emberek, akik reánk fordítják a kamerát, és/vagy nézni fogják a végterméket. Ha nem tudjuk, ki van a kamera mögött, és ki lesz a képernyő mögött, nehezen tudjuk eldönteni, hogyan cselekedjünk.

Zoran Todorovici pontosan egy ilyen csonka kommunikációs helyzetre élezte ki *Noise* című zág-rebi videóprojektjét. (1998) A város egyik közterén egy külön erre a célra preparált videógépezetet állított fel, úgy, hogy ne lehessen elvinni, megrongálni, egy gombnyomásra beinduljon, és felvegye az előtte lejátszódó jeleneteket. Bárki beindíthatta a gépet, de amikor a felvétel elindult, senkihez, vagy ami ugyanazt jelenti, bárkihez szólhattak. Azok a vállalkozó kedvű emberek, akik belemen-tek ebbe a játékba, ennek megfelelően szinte kivétel nélkül deviánsan viselkedtek. Eszelős, obszcén, és főleg inkoherens dolgokat mondtak és tettek. Címzett nélkül az üzenet értelmét veszítette.

FILMEZÉS ÉS HATALOM

A korabeli megfigyelő típusú filmzés egyik sajátossága a státusok és szerepkörök felcserélhetetlensége volt. Régnault-nak valószínűleg sohasem fordult meg a fejében, hogy egy wolo-f asszony felkérhetné arra, hogy mutassa be például, hogy hogyan viszi aktatáskáját. Az ifjú John Marshall se igen gondolt arra az eshetőségre, hogy valamelyik kíváncsi busman filmhős a maga során szívesen megnézné, hol is lakik a filmkészítő Amerikában, vagy hogyan szerzi be élelmét a közeli boltból. Magától értetődő volt, hogy bizonyos személyeknek lehetőségük van arra, hogy mások életébe beletekintsenek, az archaikus életmód és kulturális vonások megörökítésére hivatkozva, anélkül hogy nekik valamikor is fel kellett volna tárulkozniuk mások megfigyelő tekintete előtt.

Michael Agar ír arról, hogy mennyire kényelmetlenül érezte magát, amikor megérkezett élete első terepmunkájának a helyszínére, egy indiai faluba, és a helybeliek hosszasan és leplezetlenül bámulták. A falu lakói nem ismerték, magyarázza Agar, azt a nyugati világ-részen már régebben kialakult illemszabályt, aminek értelmében nem szabad idegeneket merően bámulni. Bennünket is kicsi korunkban leszoktatnak arról, hogy ismeretleneket hosszasan bámuljunk; megtanuljuk, hogy tekintetünkkel hogyan kell átsiklani az arcukon, vagy hogyan kell lesütni a szemünket, hogy elkerüljük a szembenézést. Azok a nyugati civilizációból érkező kutatók és filmesek, akik a megfigyelés technikáját kidolgozták, minden további nélkül átléptek a bámulás tabuján, elfelejtkezvén arról, hogy ők hogy éreznék magukat a megfigyelt helyzetében. (Agar 1980: 44–45.)

Dokumentumfilm arról, hogy miért nem készült el egy dokumentumfilm (1994) című rövid videósz-szében azt a kellemetlen érzést próbáltam feldolgozni, ami bennünket, mint filmeseket, és azo-akat, akiket filmeztünk, egyaránt előntött, amikor a már bejáratott, „népszokásszerűen” működő filmzési mintának engedelmesskedtünk. Az ismert szereposztást követve beálltunk a megfigyelő, illetve a megfigyelt szerepeibe. A felvételek, amelyeket az erdélyi Kalotaszeg kistérségben forgat-tunk, a kényszeredettség nyomait viselik magukon. A keresztelőre készülődő ünneplő társaság a filmkamerát látva maszkként tolta maga elé megannyi reprezentatív ajándéktárgyat: a kisöltönyt, a játékkerékpárt, a díszes tortát. Azok, akik kimaradtak a rituálisan látvánnyá vált közösségből, és ezért nem voltak felvértezve mutogatható képi szimbólumokkal (csupasz énjükön kívül nem volt más mutogatnivalójuk), zavartan próbáltak elbújni a kamera agresszívként érzékelt tekintete elől.

Azok a filmalkotók, akik valamilyen módon szakítani akartak a korai megfigyelő film technikájával, pontosan a szerepek és státusok megváltoztatásával próbálkoztak. „És holnap? Vertov és Flaherty álmai egy mechanikus mozi-fül-szembe fognak összeállni, ami egy olyan résztvevő kamera lesz, ami automatikusan azoknak a kezébe kerül, akik azelőtt mindig a kamera előtt voltak. Akkor az antropológusok nem fogják többé monopolizálni a dolgok megfigyelését.” – így szól Jean Rouch sokat idézett jóslata. (Rouch 1995: 98.)

SZAKIRODALOM

- Agar, Michael
1980 *The Professional Stranger. An Informal Introduction to Ethnography*. Academic Press, New York.
- Barnouw, Eric
1993 *Documentary, a history of non-fiction film*. Second Revised Edition. Oxford University Press, New York.
- Barthes, Roland
1985 *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Fordította Ferch Magda. Európa Kiadó, Budapest.
- Gombrich, Ernst
1972 *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat, Budapest.
- MacDougall, David
1994 Films of memory. In: Taylor, Lucien (ed.): *Visualizing Theory. Selected Essays From V. A. R. 1990–1994*. Routledge, New York, 260–270.
- Peternák Miklós
1993 *Az új képfajtákról*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Rony, Fatimah Tobing
1996 *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press, Durham and London.
- Rouch, Jean
2003 The Camera and Man. In: Hockins, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter, Berlin–New York, 79–98.
- Weinberger, Eliot
1994 The Camera People. In: Taylor, Lucien (ed.): *Visualizing Theory. Selected Essays From V. A. R. 1990–1994*. Routledge, New York, 3–26.

FILMPÉLDÁK

- Antonioni, Michelangelo: *Blow up (A nagyítás)*, 1966 (színes, angolul beszélő játékfilm)
- Flaherty, Robert: *Nanook of the North (Észak Nanukja)*, 1922 (fekete-fehér némafilm, angol inszertekkel)
- Kiss Gyula: *Holtág*, 1967 (fekete-fehér rövidfilm)
- Könczei Csilla: *Dokumentumfilm arról, hogy miért nem készült el egy dokumentumfilm*, 1994 (fekete-fehér kísérleti dokumentumfilm)
- Comte, Charles és Régnault, Félix: *Negresse walking with a light weight on her head (Fekete nő járása könnyű súllyal a fején)*, 1895 (kronofotográfia)
- Schumann, Frank: *Wieder Vergessen (Újrafelejtés)*, 1988–1993 (fekete-fehér kísérleti dokumentumfilm)
- Soosaar, Mark: *Father, Son and the Holy Torum (Atya, fiú és a Szent Tórum)*, 1998 (színes, hanti-mansi és orosz nyelven beszélő, angol feliratos dokumentumfilm)
- Stewart, Michael: *What Magdalena Said (Mit mondott Magdaléna)*, 1994, (színes, csehül, angolul és cigányul beszélő angol feliratos dokumentumfilm)
- Todorovici, Zoran: *Noise (Zaj)*, 1998 (videóprojekt)
- Woody Allen: *Zelig*, 1983 (fekete-fehér, angolul beszélő áldokumentumfilm)

REPREZENTAREA VIZUALĂ CA INTERACȚIUNE SOCIALĂ

Autoarea pornește de la ipoteza clasică a lui Ernst Gombrich, după care nici o imagine nu poate fi considerată adevărată sau falsă fără a fi relaționată la un referent. Ea recunoaște că identificarea referențialității este o misiune complexă, deoarece referentul poate fi un obiect sau o persoană reală, dar totodată poate fi o idee abstractă, o întâmplare imaginară, o memorie, sau un vis, ceea ce este ilustrată cu o serie de exemple din filme. Ne amintește de faptul că procesul de reprezentare fotografică sau filmică este referențial în sine, situația de filmare creând interacțiuni sociale specifice și o distribuție a rolurilor între persoanele poziționate în ambele părți a camerei de luat vederi. Mai mult, relațiile de putere dintre participanți sunt imprimate pe imagine, chiar dacă în mod indirect. Antrenamentul în vizionarea reflexivă a imaginilor poate să ne pregătească să regăsim toate aceste detalii subtile 'invizibile'.

TAKING PICTURES AS SOCIAL INTERACTION

The author starts from the classical assumption of Ernst Gombrich, according to which no image can be truth or false in itself, only related to a referent. She states, that identifying the referent(s) of a visual representation is a complex task, as it might be a real object or person, a life event, but also an idea, a fictive act, a memory or a desire, illustrating the variety of interpreting possibilities with a series of film examples. She reminds that in all cases the photographing or filming process in itself has a referential function, as the picturing situation creates specific social interactions and roles among the persons positioned on both sides of the camera. More than that, the power relations between the participants are imprinted on the image, even if in indirect ways. Training in reflexive ways of watching pictures can enable viewers to grasp all these 'invisible' subtleties.