

KÖNCZEI CSILLA

## A VIZUÁLIS MÉDIUMOK TESTETLENNÉ VÁLÁSA

**A** média-antropológia alternatívát kínál arra a fajta befogadélméletre, amely a kép életét az előállító és a fogyasztó között történő egyirányú folyamatként láttatja, a képek „befogadását” pedig egyszerű fogyasztásként értelmezi. Kelly Askew szerint az előállító és a fogyasztó között felállított éles ellentét és hierarchia mára elvesztette a hegemoniáját, egyeduralmát, ezért van szükség más magyarázó elméletekre. Mindezekért a média-antropológiának újabb kérdéseket kell megfogalmaznia. Milyen újabb társadalmi interakcióknak adnak teret a médiatechnológiák és hogyan alakítják át a régebben kialakult társadalmi formációkat? Hogyan alakították át az új médiák a tér és idő fogalmát? És mivel egyre nagyobb azoknak az embereknek a száma, akik korábban hagyományosan ki voltak zárva a médiaprodukciónak, de mára hozzájutnak az új technológiákhoz, fel kell tennünk azt a kérdést is, hogy mennyire tudják ezt a lehetőséget a saját hasznukra, a saját érdekükben használni a létező média-világrendben? (Askew 2002: 2.)<sup>1</sup>

## A VIZUÁLIS MÉDIUM, MINT EMBEREK KÖZÖTT KÖZVETÍTŐ KÖZEG

A vizuális médium (ami a latin *medius*-ból származik), mint a neve is mutatja, oda-vissza mediál, azaz különböző tényezők között közvetít. Peternák Miklós megfogalmazásában „...a kép a közvetlen test-test, ember-ember kommunikáció elégtelenségének első jelére, jeleként jöhet létre, tehát mikor a kommu-

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

nikációnál megjelenik az idő dimenziója” (Peternák 1993: 9). A médium fogalmát Hans Belting is ebben az elsődleges jelentésében használja, mint ami két fél (egy távollevő ember, vagy valakinek az emléke és egy jelenvaló ember) között mediál, közvetít. Az ő meglátása szerint a vizuális médiumokat történeti értelemben pontosan az eltávozott és a jelenlevő közötti űr áthidalásának a vágya hozta létre. Az általa bemutatott antropológiai adatok fényében a legelső képek tetemek, koponyák preparálásából keletkeztek, amelyek az elhalt közeli ismerőst voltak hivatottak behelyettesíteni, az elhunyt hiánya felett érzett fájdalom enyhítésére.<sup>2</sup> A vizuális médium ebben az ősi jelentésében nem épül föltétlenül a hasonlóság elvére, a legfontosabb eleme a behelyettesítés marad. A behelyettesítő médium akkor is betöltheti közvetítő szerepét, ha nem hasonlít a hiányzó személyre, de valamilyen módon felidézi annak emlékét. (Belting 2003: 20.)<sup>3</sup> Ernst Gombrich is a helyettesítésben látja a képek előállításának és használatának a lényegét. A képek nem azáltal érik el legfőképpen hatásukat, hogy utánozzák valaminek a külső formáját, azaz megalkotják a hű képmását, hanem azáltal, hogy felidéznek a képzeletünkben azt, ami nem jelenvaló. Gombrich ennek a jelenségnek a megnevezésére a *reprezentálás* szót tartja a legmegfelelőbbnek. Szerinte ezáltal idézi fel például a bálvány az istenséget, és így lesz a vesszőparipából élő. (Gombrich 1982: 17.)

A tömegmédiák korszakában a dokumentumképekben továbbélő mediáló erő már nemcsak az általunk megismert személyeket és helyeket hozza vissza számunkra, hanem sohasem látott világrészeket elevenít meg, soha nem látott emberekkel.

„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 szokásáig. Minden film – bármennyire is fiktív – az adott időszak életének vég nélküli dokumentálását jelenti: dokumentálás, melyet az időbeli és térbeli távolság tesz igazán nyilvánvalóvá. Egy Mark Sennet-féle kététekeres vetítő számunkra a kurbis autókat, az elképesztő fürdőruhákat viselő telt asszonyokat és a dühödtt pödrött bajuszú bevándorló anarchista alakjában megjelenő burkolt amerikai idegengyűlöletet jelenti. A legszédítőbb hollywoodi produkció romboló dokumentum-üzenetet hordoz a kínaiak számára ugyanúgy, mint mondjuk a Csásban 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.” (Weinberger: 1994.)

A kép emberek közötti mediáló szerepének sajátos példája a *videólevél*. A globalizáció korában megnövekedett migráció nagyon sok közeli ismerőst, családtagot vet távol egymástól hosszú időkre. Az internet elterjedése előtt sokan éltek a viszonylag könnyen elérhető VHS videótechnikával, amikor üzenni akartak a távolra szakadt hozzátartozó-

2 Hans Belting az újkőkorszakból, az i. e. 7000–6000 évezredekéből hoz fel közel-keleti példákat a koponyakultuszra Jerikóból és a Jordán völgyéből (Belting 2003).

3 „Mivel a képnek nincs teste, szüksége van egy médiumra, amelyben testet ölthet. Ha visszakövetjük a képeket egészen a legrégebbi halotti kultuszig, akkor megláthatjuk azt a társadalmi gyakorlatot, amelyekben a képeknek kőből vagy agyagból készítették időtálló médiumot, amelyre a halottak bomlandó testét cserélték.” (Belting 2003: 20.)

iknak.<sup>4</sup> A videólevél alapformájában populáris, néhány évig széles körben elterjedt kommunikációs műfaj volt, amit több dokumentumfilmben is beidéznek nyersanyagként.

Angus MacQueen *Az utolsó parasztok* (*The Last Peasants*) című tévés dokumentumfilm sorozata a Románia északi részében fekvő Máramaros falvaiból illegálisan Nyugat-Európába vándorolt emberek életét követi régi és új otthonaikban. A két világ között azonban nemcsak a szerzői film közvetít, hanem maguk a szereplők is, a filmben is látható videófelvételeken keresztül. Lakásbelső, hazafelé vezető útvonalak, kedvenc ételek, italok képei jelennek meg a videóleveleken, és elsősorban maguk a családtagok, otthoni és új barátaikkal. Olyan képek ezek, amelyek sokkal többet áthoznak az idegen környezetből, mint egy írott levél.

## A MÉDIUM, MINT SPECIFIKUS TECHNOLÓGIÁK ÁLTAL KIALAKÍTOTT ÉS MEGHATÁROZOTT KOMMUNIKÁCIÓS KÖZEG

McLuhan híres meghatározása szerint a médium maga az üzenet. Ebben az elképzelésben a médium sajátos megjelenési formáján túl nem létezik semmilyen önmagában levő közlésre váró tartalom, a médiumok teljes egészében meghatározzák, diktálják, hogy milyen jelentéseket fogunk nekik tulajdonítani. Amikor McLuhan azt a kérdést teszi fel, hogy mi a médium tartalma, egy némileg cinikus választ ad: a médium tartalma mindig egy másik, azt megelőző médium. Az írott nyelv médiumának a tartalma a beszélt nyelv, a beszélt nyelv tartalma a gondolatfolyam, és így tovább. Ezért a tartalom kérdése számára alapvetően nem fontos. Ő a kérdést sokkal inkább úgy teszi fel, hogy hogyan változtatják meg az új médiumok az emberek életét, és hogy ezáltal milyen társadalmi jelentéseket alakítanak ki. McLuhan tulajdonképpen az új technológiák által létrehozott médiumokra alapozva dolgozza ki elméletét, és lehengerlő példákat hoz fel arra, hogy ezek elterjedésével milyen óriási mértékben változott meg nemcsak a társadalom szerkezete, hanem tér- és időhasználat is. Példái az újfajta kommunikációs médiumok, az elektromos áram, a vasúti hálózat, a légi közlekedés. Teljesen mellékes, hogy az említett médiumoknak van-e saját tartalmuk, mondja McLuhan, fontosságuk abban rejlik, hogy újfajta társadalmi interakciókat gerjesztenek, és hogy az emberek sajátos módon használják azokat. Az elektromos áram elterjedése lehetővé tette, hogy a Föld különböző pontjain lakó emberek szinte azonos időpontban kapcsolatba lépjenek egymással (a távíró, a telefon, majd az egyenes tévés közvetítés segítségével), ez pedig megváltoztatta a távolságról és az időről korábban alkotott fogalmainkat. A vonat-, majd a repülőutak hozzájárultak a helyváltoztatás új típusú módoszataihoz, amelyek átalakították az embereket összefogó társadalmi hálókat, a családi, munkahelyi kapcsolatokat. (McLuhan 1964, 2002.)

4 A VHS (Video Home System) az 1970-es 1980-as évek Japánban kidolgozott fogyasztóbarát mágneses alapú analóg videótechnikája volt, aminek a hordozója a hangkazettához hasonló nagyobb méretű kazetta volt, amit tárgyi formájában lehetett küldözgetni különböző módokon. Kelet-Európában a '90-es években lett igazán népszerű.

## A MÉDIUMOK MEGKETTŐZŐDÉSE, ÁTALAKULÁSA

Az új technológiák által kialakított médiumok annyira erőteljesek – állítja Edmund Carpenter McLuhan elméleti alapvetését követve –, hogy a korábban létezőket egyszerűen magukba olvasztják, „felfalják”. Carpenter szerint az új médiumok asszimiláló erejük folytán, globális elterjedésükkel, megszüntetik a korábban létező kulturális sokszínűséget, minden egyedi kultúrát a saját képükre formálnak. Az új médiumok ebben az értelemezésben nem a korábbi tartalmak új formában való hordozói, hanem ellenkezőleg, előírják, milyen új tartalmakat kell általuk létrehozni. Mivel meghatározzák, hogy a társadalmi események során milyen interakciók kell, hogy létrejöjjenek, uniformizálják az emberek viselkedését. Amikor Edmund Carpenter 1969–1970-ben az Ausztráliától függetlenedő Pápua Új Guineán jár filmezni kormányzati felkérésre, olyan közösségekkel találkozik, amelyek azelőtt még sohasem tapasztalták meg a fényképezés-fimezőzés gyakorlatát. Arra számítva, hogy jobban megértheti a pápuák kulturális sajátosságait, őket magukat is fényképezni és filmezni tanítja, azt remélve, hogy ezeket az új médiumokat specifikusan fogják használni. Nagy csalódással konstatálja, hogy szinte semmi különlegeset nem láthat, mivel a pápuák európai és amerikai társaikhoz nagyon hasonlóan kezdi alkalmazni a fényképezőgépet és a filmezőgépet. Ugyanúgy kezdenek el viselkedni, pózolni, mint amazok. (Prins–Bishop 2001–2002.)

A fénykép médiumát a történelem folyamán eleinte többnyire arra használják, hogy megörökítsék a közösségi rítusokat, helyi, turisztikai, vagy tudományos reprezentációs célokból. A fényképezés a kezdetekben a rítus részleteinek a rögzítését célozza, később azonban, amikor egyre jobban beidegződik a társadalmi rutinba, maga is a rítus részévé válik, sőt, átalakítja azt. Amikor a fénykép, majd a film (videó) médiuma felszipantja a rítus korábbi (táncos-zenés-vizuális-taktilis-olfaktív) médiumait, egyben meg is változtatja azokat. Létrejönnek a csak a fényképezés (filmezés, videózás) kedvéért kialakított aktusok, pl. a frontális csoportbeállítások. A kortárs társadalom által gyakorolt társadalmi rítusok mindegyikében kiemelt jelentősége van az új technológiák által diktált mozzanatoknak. Az iskolai ballagás csúcspontját képező családi, baráti fényképeződés, az esküvői menet látogatása a botanikus kertbe például kizárólag a videófelvétel kedvéért, a kameraszemnek történik.

John Bishop és Harald Prins Edmund Carpenter-ről készített portréfilmjéből kiderül, hogy a pápuák beavatási szertartása a hatvanas-hetvenes évek fordulóján még titkos volt, csak a felnőtt férfiak vehettek részt benne, a közösség női tagjait és a gyermekeket kizárták belőle. Ennek ellenére a Carpenter-rel együtt dolgozó filmes stáb egyből engedélyt kapott a rítus filmezésére, bár operatőrük nő volt. A szereplők nagyon gyorsan ráéreztek a filmezés ízére, a forgatócsoportot rendezői utasításokkal látták el, a rítust a filmezéshez adaptálták. A felvételeket nézve a miénktől hihetetlenül különböző világba pillanthatunk bele – először és utoljára. A filmre és hangszalagra vett rítust a következő években ugyanis már nem ismételték meg többé spon-tánul, a film médiuma felszipantotta a beavatási szertartást, és eredeti formájában meg is szüntette azt.

A rítus „filmezetlen” korszakában a vizuális médiumoknak korántsem volt egyeduralkodó szerepük. Carpenter felvételein keresztül beleérezhetünk valamennyire abba, hogy milyen más, a vizualitást mellőző lényeges médiumok játszhattak benne szerepet. A rítus résztvevői anyaszült, vagy félmeztelen férfiak, akik ritmikus hangzörejekre himbálják testüket, látható-

an transzállapotba esve, valószínűleg valamilyen bódító erejű növény hatására, amire abból következtethetünk, hogy egyfolytában rágsálnak valamit. A rítus kulminációs pontja a beavatandó személy tetoválása, aminek még a filmbeli látványa is borzongató. Borotvapengével vagdossák bele a fiatalember bőrébe a sűrű mintákat, a sebekből szétfolyó vért durva rongyokkal törölgetik, vízzel mossák le. Az egész jelenetet mérhetetlen fájdalom lengi be, a fiatalember szenvedését egész környezete átveszi, az őt ölelő és a körülötte álló férfiak is átérzik. Talán pont ez a megnevezhetetlen érzés, a fájdalomérzetnek és a homoerotikának a sajátos vegyülete az, amit a dokumentáló film médiuma csak áttételesen tud közvetíteni. Amikor a gyönyörűen kidíszített, de meggyötört testű fiatalember egy szalmazsákon pihelve kezébe veszi a róla készült fényképet, és saját törzsének tagjai közül talán először látja meg a hátán levő tetoválást, arcán önelégült mosoly jelenik meg: szenvedéséről megfeledkezve lehet, hogy arra gondol, „milyen szép látvány lett belőlem”.

A test a fényképekben (filmekben, videóképekben stb.) való megkettőződése előtt sokáig más médiumokban reprezentálódott. A testnek az egyik legrégebbi reprezentációja a test képe a testen, azaz a test tetoválása és festése. A tetoválás és a testfestés médiumai még őrzik magukban a testiség sok vonását, annak érzékiségét, tapinthatóságát. Egyszerre jelenítik meg ezek a médiumok a személy identitását egy elvont, stilizált formában és – mivel egybeforrnak a testtel –, annak egyediségét. (Belting 2003: 32–40.) A történelem során a test vizuális reprezentációja sokféle megvalósulási formában vált le magáról a testről, mígnem elérkezett a fényképszerű, egészében testetlen formáig. (Természetesen léteznek a kortárs társadalomban is a megelőző korokból ismert testreprezentációk, mint a tetoválások, maszkok, címerek, ennek a jelenségnek a tárgyalására azonban itt nem térhetünk ki.)

A címerszerű médiumok érdekes átmeneti állapotot képeznek a testiség és az elvontság között. A címer a személy identitását szimbolikus formában közvetíti, anyagiséga azonban tapinthatóvá teszi egészen addig, míg bizonyos formáiban pusztá képpé nem válik. A címerszerű rituális eszközök formai elszegényedése, illetve eltűnése egyidőben játszódott le a fényképes ábrázolások elterjedésével. Jó példa erre az erdélyi Brassó megyei Hétfaluban ismert boricatánc, ahol a fiatalemberek lapockáknak nevezett jelképes ábrázolású lapos színes fafaragványokkal táncolnak. A boricásokról készült fényképek fokozatosan vették át a lapockák képi funkcióinak egy részét. A két vizuális médium először egymásra tevődve, egymást megkettőzve töltötte be ugyanazt a funkciót: a lapockák tárgyi metaforaként, a fényképek pedig képi jelként vetítették ki a rítus résztvevőinek egymást megkülönböztető személyes, de összefüggő rendszerbe kapcsolható identitáisait. A fénykép a későbbiekben két ok miatt is sikeresen vehette át a lapockák szerepét, és egyben szoríthatta ki azt. Egyrészt: sokkal megfelelőbb médiumnak bizonyult az individualitás jelölésére, mint a lapockák, amelyek ugyan családi ereklyeként magukkal hordozták a család identitását, de az egyéni képmás megalkotására nem voltak alkalmasak. Másrészt: a csoportos fényképeződés kialakult normái – a frontális, hierarchikus, pózszzerű beállítás – pontosan megfelelték annak a közösségi képnek, amit a tárgyak korábbi összefüggő jelrendszere is tükrözött. Az egyéni és közösségi képek kivetítésének összhangja tehát az új médiumokban is a korábbihoz hasonlóan él tovább, bár a személyek már nem származásuk alapján, hanem egyedi arculatukkal nyerik el identitásukat. (Könczei 1997, 2009.)

Füredi Zoltán *Szia Nagyi, jól vagyunk!* című filmjét talált videóként is, navajo filmként is lehet értelmezni,<sup>5</sup> alapjában véve azonban egy *videólevél* megvágott, szerzői változata. A Mongóliából Magyarországra vándorolt család a videó médiumába igyekszik beleszuszukálni újrénézt, hogy aztán egy kazettán elküldhesse az Ulánbátorban élő nagymamának. A film nagyon sokrétű ismeretanyagot nyújt az új környezetbe került többgenerációs családról, a hétköznapi rutinjaiktól kezdve az esztétikai preferenciáikon keresztül arról is, hogy az egyes nemzedékek nyelvi asszimilációja milyen fokozatokon megy keresztül. A film különleges bája azonban szerintem *intermedialitásában* rejlik, abban ahogyan az egyes korosztályokhoz tartozó családtagok megpróbálják hozzáidomítani az általuk megszokott kommunikációs médiumokat a videóhoz. A családapa és a felnőtt gyerekek még fényképszerű pózba merevedve mondják fel üzenetüket, mintha írott szöveget olvasnának, a levél és a képeslap udvariassági formuláit követve. A felnőtt lány rövid szereplése egyenesen a kicsengetési kártyák konvencióira emlékeztet, amint félprofilba helyezkedve és hosszú haját félvállán leengedve egy verses idézetbe kezd. A tévén szocializálódott kisiskolás már sokkal otthonosabban kezeli a videót, játékmikrofont ragadva a szórakoztató műsorokra jellemző lazasággal mozog a kamera előtt. A régi és az újabb médiumok közötti törésvonalat a legerősebben a legkisebb gyerek performanciája mutatja fel. Őt már egyáltalán nem sikerül belekényszeríteni a statikus médiumok által megkövetelt pózolásba. Szülei nőgátasai sikertelenek, mindannyiszor belesül a betanult szövegbe. Amikor azonban felhangzik a Happy Gang *Fiatal szerelem* című hit-je, a legnagyobb természetességgel, énekelve táncra perdül. Ez már maga a videóklipp.

## A VIZUÁLIS MÉDIUMOK TESTETLENNÉ VÁLÁSA

A fénykép, film, videó, digitális kép sorozatának fokozataiban a vizuális médiumok történelmi változásainak folytatásaként felerősödik a kép testetlenné válása. Elvéve van még lehetőségünk elcsípni a több érzékszervvel, látással, tapintással, hallással, esetleg szaglással megtapasztalható régies képi médiumokat, például Mark Soosaar *Atya, fiú és a szent Tórum* című filmjében. ahol az idős sámánok a transzcendens felé közvetítő fát csókolgatják, vagy éppen vodkának vele, a távollevő fiúnak pedig egy preparált medvefejet emelgetve üzengetnek. Azokkal a képi médiumokkal, amelyek ma jobbára körülvesznek bennünket, általában nem ilyen a kapcsolatunk. A képernyőre kivetülő képek, bármennyire is fel tudják kelteni az érzékletesség illúzióját, elvont távolságra vannak tőlünk, eszünkbe se jut megérinteni azokat, testi kapcsolatot teremteni velük.

A fénykép újfajta, jelöletétől megfosztott jelként való használata legbelsőbb tulajdonságaihoz tartozik. Az ipari gyártás más sorozattermékeihez hasonlóképpen termelt és forgalmazott képek referencialitása sokkal inkább a képeken belül helyezkedik el, mintsem egy külső, őt megelőző, hétköznapi valóságban. A 19. századtól tömegesen előállított, egymáshoz tökéletesen,

5 A vizuális antropológiában a „benszülöttek” által készített önreprezentációs filmeket nevezik navajo-filmeknek, Sol Worth, John Adair és Richard Chalfen 1966-ban lefuttatott projektjének nyomán, aminek a keretében a navajok egy csoportját megtanították filmezni. „[A *Szia Nagyi, jól vagyunk!*] különleges esetet képvisel még a navajo filmek között is, hiszen az ulánbátóri nagymamának üzenő mongol család azt foglalja össze az eredetileg kétórás felvételen, amit szerintük igazán érdemes elmondani az ő Magyarországról, itteni életükről. Így a film már eleve film, vagyis sajátos sűrítés, általuk, hozzánk hasonlóvá vált magukról és az övéikétől eltérő élethelyzetről, ami immáron az övék is, de egy kicsit azért idegen, legalábbis annyira, hogy különbséget lehessen tenni.” (Füredi 2004: 103.)



vagy strukturálisan hasonlító képek kiválóan megfelelnek az új feladatoknak, és alkalmasak lesznek a társadalom egyénektől elvonatkoztatott reprezentációjára, új társadalmi kategóriák megalkotására.

David O'Rourke *A kannibál túrában* (1988) kétféle fényképezési és filmezési reprezentációs gyakorlatot állít egymás mellé. Az 1980-as években Pápua Új Guineában forgatott filmjében saját készítésű képeibe beleékel azokat a helyzeteket, ahogyan a „kannibálvadász” turisták a helybelieket fényképezik, filmezik. A turisták fényképezési módja mintapéldája a csőlátásnak. A turizmusból élő, saját testüket pénzért fényképezésre felajánló „ex primitív” helyi lakosokról saját aktuális környezetükből kiragadott, beállított képek készülnek. A folyópart, a rekonstruált totemoszlop, a szellemház elé állított meztelen felsőtestű, vagy régies testfestéssel díszített emberek fényképsorozatokon, videófelvételeken névtelen kollektív jelekké válva kerülnek a turisták tengerentúli házaiba egyéb, a primitivizmus szimbólumaiként funkcionáló fafaragványok mellé szuvenírként. David O'Rourke ezzel szemben azokat az interakciókat válogatja ki filmezésre, amelyekben a helybeli lakosok a turistákkal kerülnek kapcsolatba, illetve amik a fogyasztói társadalom egyéb, lokálisan megjelenő helyzeteiben valósulnak meg. Ezáltal a két társadalmi státust, a turistáét, mint fogyasztóét, és a bennszülöttét, mint a saját magából mutatványt kreáló árusét nemcsak egymással összefüggő, hanem függőségi viszonyban ábrázolja. Ebben a játékban rejlik a film címének iróniája, amelynek értelmében az egykori kannibálok nyomában járó turisták tulajdonképpen maguk válnak kannibálokká, azaz mások testének fogyasztóivá.

Az *okulácentrizmus*, vagy látásközpontúság korában, bár egyre több testképpel bombáznak bennünket, az érzékelés szempontjából azok egyre testetlenebbé válnak. Az egyes specifikus vizuális médiumok természetesen különféle érzékelési módokat hívhatnak elő. A papírra kinagyított fényképpel például még sok élethelyzetben tárgyként bánunk, fogdossuk, tárcánkba tesszük, esetleg csókolgatjuk, vagy széttépjük őket, bizonyos értelemben úgy viszonyulunk hozzá, mint egy testiséggel rendelkező emberhez: érzékelünk. Ezért mondja a magyarnóta, hogy „Sárba taposom a fényképedet, s nem veszek el soha...” Ha azonban berámázzuk, és üveg alá tesszük a falra, megváltozik a hozzá való viszonyunk. A mozivászonra kivetített szélesvásznú film képes valódi, testileg átélt érzelmeket kelteni bennünk, vágyakozást, igazi szomorúságot, félelmet, undort, rémületet. (Nem beszélék itt most a háromdimenziós moziokról, mivel ezek érzécszalagra épülnek.) A tévé képernyőjén látott elborzasztó dolgokat viszont akár a legnagyobb hidegvérrel is képesek vagyunk végignézni, esetleg át- meg visszakapcsolva a közvetítő csatornákon, mivel bármilyen valóságosnak tűnik a kép, nem érezzük a közvetlen jelenvalóságát. A szenvedő vagy szétroncsolt emberek pusztán képpé válnak, elveszítik érzékelhető testiségüket.

1991 márciusában Los Angeles-ben egy amatőr videó-felvétel rögzítette azt a jelenetet, amikor a rendőrök a nyílt utcán brutálisan megverték Rodney Kinget, egy fekete bőrű férfit. A bíróság Amerika joggyakorlatában először fogadta el ezt a felvételt tanúbizonysággként. A videószalagot a védelem mutatta be, arra számítva, hogy a látvány együttérzést gerjeszt az esküdtekben a bántalmazott férfi iránt. Az eredmény azonban ellenkező előjelűre sikerült. A szalagot addig nézegették, tekergették előre-hátra, lassítva, gyorsítva, amíg tökéletesen elveszítette életszerűségét, és már csak belemagyarázásokra adott okot. A rendőröket az esküdtek kompasszió hiányában felmentették. Az ítéletet amúgy lázadások sorozata követte. (Renov 1993: 8–10.)

Az új technológiákkal készített képprodukciónak nemcsak végtermékként, hanem előállításkor alatt is érzéktévesztést okozhatnak. A kamera mögül a lencsébe kukucskáló operatőr könnyen beleeshet abba a csapdába, hogy a lencsén keresztül látható világdarabot eleve képként kezeli (érezkeli), és elfeledkezik arról, hogy képének „tárgya” ugyanolyan élő

személy, mint ő. Roland Barthes úgy fogalmazza meg ezt a jelenséget, hogy a fényképész úgy érzékeli a fényképezés tárgyát, mint egy célpontot, amire „rálő”, a lefotózott személy pedig mintegy önkéntesen felajánlja önnön kisugározott szellemképét, hogy lencsevégre kapják. Ezt a célpontot, illetve kisugározott szellemképét nevezi Barthes *Eidolon*-nak, azaz *Spektrum*-nak.

„A Fényképről való tudásomat magamon mérem le. Mi az, amit a testem a fotografálásból átérz? Megfigyeltem, hogy egy fénykép három fajta gyakorlat – a cselekvő, a szenvedő és a szemlélődő hozzáállás – (esetleg három fajta érzelem, vagy három fajta szándék) tárgyát képezheti. A Fotográfus az Operátor. Mi vagyunk a Spektátorok, mindannyian, akik kényszeredetten mereszjtjük a szemünket a képekre, amikkel tele vannak az újságok, a könyvek, az albumok, az archívumok, a gyűjtemények. És végül ott van, akit fényképeznek: ő a fényképész célpontja, a kép tárgya, saját maga látszatképe vagy szimulákruma, a képtárgy által kibocsájtott eidolon, vagy szellemkép, amit a legszívesebben a fotográfia Spektrumának neveznek, mivel ennek a szónak a gyökere megegyezik a spektákulummal, és ugyanakkor áthoz valamit a fényképnek abból az elborzasztó tulajdonságából, hogy vissza tudja hozni a halottat.” (Barthes 1985: 14.)<sup>6</sup> Azt, hogy ez a képlet nemcsak egy elméleti modell, hanem sajnos véres realitás is lehet, Hans Belting könyvéből is megtudhatjuk. Hans Belting közli azt a fényképet, amelyet egy svéd újságíró a saját haláláról készített.<sup>7</sup> A történet tragikus hőse egy délamerikai katonai puccs idején fotóriporterként egy fegyveres katonával találta szembe magát. Mindketten egymásra „lőttek”: a katonára a puskájával, a fényképész a kamerájával. Az újságíró életősztonét is elveszítve, menekülés helyett ráirányította gépét a katonára. Életének utolsó pillanatát örökítette meg. (Belting 2003: 269.)

Az 1990-es évek Romániájában nagyszabású nyilvános vita folyt egy amúgy egyáltalán nem egyedi esetről, amikor Pitești városának főterén egy lakhatási problémákkal küszködő nő tiltakozásképpen benzinnel leöntötte és felgyújtotta magát. Az eset azért kavart különösen nagy vihart, mert a nő előre bejelentette öngyilkossági szándékát, és mások jelenlétében, a városi tévé kamerája előtt hajtott végre. Médiaeseménynek szánta, és nem tudni, mennyire volt tudatában annak, hogy teste nem csak a képen fog összeégni. Még súlyosabbá és döbbenetesebbé teszi azonban ezt a tragikus eseményt az a tény, hogy az öngyilkosság nemcsak a kamera filmező szemé, hanem a körülötte álló emberek passzív tekintete előtt történt. Lehet, hogy az érzéktelenség mindannyiukat megbénította, lehet, hogy nem tudták igazán eldönteni, hogy már csak egy képet látnak-e, vagy egy élő testet. A tévében többször is levetített képsorokból tisztán kivehető volt, hogy az első emberben akkor ébredt fel az életmentő ösztön, amikor az asszony torkából állatias üvöltésként szakadt fel a fájdalom.<sup>8</sup>

Az internet korában a testiség minden fantáziát felülmúlóan feloldódhat a digitális médiumokban. Hogy milyen irányokat vesz az új médiumok és a test viszonya, hogy miként befolyásolja érzékelésünket, magát a testiséget és a magunkról és másokról kialakított képünket a számítógépes és a mobiltelefonos globális hálózat anyagtalansága, illetve

6 Saját fordítás a francia eredetiből. A megjelent magyar fordítás sok helyen pontatlan, az eidolon-t a fordító pl. „mintaképnek” fordítja, holott a fogalom az adott szöveg kontextusában értelem szerűen szellemképét, fantomképet jelent. A fordítás hiányosságait Szilágyi Sándor is kifogásolja, többek között éppen azért, mert elsiklik benne a képnek a testiséghez való viszonya: „Ismét egy kulcsmondat: »Mit tudok én a fotográfiáról?«, hangzik a magyar kiadásban (14.), holott az eredetiben az áll: »Mit tud a testem [mon corps] a fotográfiáról?« (22.) – most mit lehet erre mondani? Az egész könyv gondolati alapját: a testiség centrális szerepét sikerült ezzel agyoncsapni.” (Szilágyi 2014.)

7 Leonardo Hendricksen fotója 1973-ban készült Chilében.

8 Forrás: 15.10.1998 – O femeie si-a dat foc in fata Primariei (<https://www.youtube.com/watch?v=6RYGomn81Cg>)



milyen ellenállási formákat gerjeszt a testiség és a megtestesült kommunikáció formáinak megőrzésére és megújítására, az már további történetek témája (lásd például Eckel–Ruchatz–Wirth eds. 2018).

## SZAKIRODALOM

- Askew, Kelly  
2002 Introduction. In: Askew, Kelly – Wilk, Richard R. (eds.): *The Anthropology of Media. A Reader*. Blackwell, Oxford, 1–13.
- Barthes, Roland  
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*. Éditions du Seuil, Paris.  
1985 *A világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Fordította Ferch Magda. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Belting, Hans  
2003 *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Oktatási Minisztérium, Budapest.
- Eckel, Julia – Ruchatz, Jens – Wirth, Sabine (eds.)  
2018 *Exploring the Selfie. Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*. Palgrave Macmillan, Cham, Switzerland.
- Füredi Zoltán  
2004 Idegenek a kertemben. Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon. *Metropolis. Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat* VIII. (2) 94–108.
- Gombrich, Ernst H.  
1982 Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 15–25.
- Könczei Csilla  
1997 És voltak ezek a jelvények, a pálca, a lapocka... A háromfalusi borica rituális eszközeinek képi használata. *Korunk* 8. (12) 63–76.  
2006 *Valóság – mozi – társadalom. Bevezetés a dokumentumfilm antropológiájába*. Desire, Kolozsvár.  
2009 *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban. A borica*. Kriterion Könyvkiadó – Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.
- McLuhan, Marshall  
1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*. Routledge & Kegan Paul, London.  
2002 The Medium is the Message. In: Askew, Kelly – Wilk, Richard R. (eds.): *The Anthropology of Media. A Reader*. Blackwell, Oxford, 18–26.
- Peternák Miklós  
1993 *Új képfajtákról*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Prins, Harald E. L., and Bishop, John  
2001–2002 Edmund Carpenter. Explorations in Media & Anthropology. *Visual Anthropology Review* 17. (2) 110–140.
- Renov, Michael  
1999 *Theorizing Documentary*. Routledge, New York–London.
- Szilágyi Sándor  
2014 Barthes szubjektív fenomenológiája. In: Uő: *A fotográfia (?) elméletei: klasszikus és kortárs megközelítések*. Vince Kiadó, Budapest. (Elérhetőség: [https://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/0052\\_2A\\_fotoelmélet1/adatok.html](https://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/0052_2A_fotoelmélet1/adatok.html); utolsó letöltés: 2019. aug. 30.)
- Weinberger, Eliot  
1994 The Camera People. In: Taylor, Lucien (ed.): *Visualizing Theory. Selected Essays From 1990–1994*, Routledge, New York, 3–26. (Danó Orsolya kéziratos fordításában.)

## FILMPÉLDÁK

Bishop, John – Prins, Harald E. L.: *Oh, What a Blow That Phantom Gave Me! Edmund Carpenter. (Ó, hogy megcsapott a szellem! Edmund Carpenter portéja.)* 2003.

Füredi Zoltán: *Szia, Nagyí, jól vagyunk!* 1999.

MacQueen, Angus: *The Last Peasants. (Az utolsó parasztok.)* Tévés dokumentumfilm sorozat, 2003.

O'Rourke, Denis: *Cannibal Tours. (Kannibál túrák.)* 1988.

Soosaar, Mark: *Father, Son and the Holy Torum. (Atya, fiú és a szent Tórum.)* 1998.

## DE LA CORPORAL LA INCORPORAL: TRANSFORMAREA MEDIILOR VIZUALE

Hans Belting folosește conceptul mediului vizual în sensul său primar, conform căruia acesta mediază între absența sau memoria cuiva și o persoană prezentă. În opinia sa, din punct de vedere istoric, imaginile au fost create tocmai din dorința de a umple golul între persoanele iubite decedate și cei rămași în această lume. În lumina datelor antropologice prezentate de el, primele imagini au fost de fapt cadavre și cranii preparate menite să-i înlocuiască pe cei dispăruți pentru a ameliora durerea îndoliaților. Ce fel de direcții a luat relația dintre mediile vizuale și corporalitate în decursul istoriei? Cum afectează transformarea imaginilor din corporeal în incorporeal percepția noastră, corporalitatea și imaginea noastră despre noi înșine și despre ceilalți?

## FROM CORPOREALITY TO INCORPOREALITY: THE TRANSFORMATION OF VISUAL MEDIA

Hans Belting uses the concept of visual medium in its primary meaning, according to which it mediates between someone absent, or the memory of someone and a present person. In his view, the images were historically created precisely by the desire to bridge the gap between the departed and the present. In the light of the anthropological data presented by him, the first images were made as preparations of corpses and skulls, which were intended to replace a deceased close acquaintance in order to relieve deprivation. What directions has the relationship between visual media and body taken in history? How has the transformation of images from corporeal to incorporeal affect our perception, our corporeality, and our image of ourselves and others?