

Plájás Ildikó Zonga

Az erdélyi dokumentumfilmek gyerek-reprezentációjának vizuális antropológiai elemzése

Bevezető

A magyar, ezen belül pedig az Erdélyről készült néprajzi dokumentumfilmek antropológiai vizsgálata mindmáig elkerülte a magyar vizuális antropológiai szakirodalom figyelmét. A néprajzi, antropológiai filmek esetében legtöbbször felmerülő műfaji kérdések (kételemek) mellett, úgy gondolom, hogy még nincsen kialakulva egy olyan kritikai szempontrendszer, amely lehetővé tenné a filmek tudományos, és nem esztétikai szempontú elemzését. Dolgozatomban épp egy ilyen kritikai beszédmódot alkalmazva az antropológiai kutatásokat, vagyis ezek végeredményét, a filmet a gyűjtésetika és a vizuális antropológia szempontjából elemzem.

A vizsgált filmek kiválasztásakor első szempont az erdélyi tematika volt, viszont így is egy olyan nagy méretű filmkorpusszal kellett volna dolgoznom, amelyben bármi rendszert vagy irányvonalat nehezen lehetett volna találni. A téma további szűkítése a filmek tematikáját érintette, ugyanis dolgozatomban olyan néprajzi dokumentumfilmeket vettem vizsgálat alá, melyben főszereplőként, vagy jelentős funkcióval jelenik meg a gyerek alakja.

A hagyományos néprajzi terepmunka megcélzottjai – egyes megközelítések szerint – többnyire mindig az idősebb generációhoz tartoznak, hiszen ők vannak még annak a hagyományos tudásnak a birtokában, amely az erdélyi népi kultúra emblematikus részét képezi. Az Erdélyben forgatott dokumentumfilmek egy részében is a főszereplő az idősebb generációhoz tartozik. Azoknak a filmeknek, melyeknek főszereplője maga a gyerek és a gyerek életvilága, számuk ugyan kevesebb, de főleg az elmúlt pár évben kezdtek kialakítani egy önálló tematikus csoportot.

A vizuális antropológiai megközelítésmód

„A hatvanas évektől a néprajzi film rohamos fejlődésének eredményeként egy új tudományág erősödését figyelhetjük meg: a vizuális antropológiát” (Tari 2002: 55). Mégis a magyar nyelvterületen ennek a szakterületnek az elmúlt évekig nem alakult ki egy olyan átfogó intézménye, amely a megfelelő elméleti rendszer kidolgozásával lehetővé tette volna a néprajzi és antropológiai

filmek tudományos megközelítését. A Magyarországon folyó vizuális antropológiai oktatás is jobbára a néprajz vagy antropológia tanszékek keretén belül működik, kivételt egyedül a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszék képez.

Az 1990-es évek elején még így ír Voigt Vilmos a kialakulóban levő új magyar vizuális antropológiáról: „Tulajdonképpen nemcsak az új vizuális antropológiai kutatásban vagyunk Magyarországon a kezdet kezdetén, hanem a régi vizuális antropológiában sem jutottunk messzire. [...] A vizuális antropológia ugyanis több mint egyszerű kutatási terület vagy program: nemcsak a népi kultúra látványszerű elemeinek önálló vizsgálata, hanem maga is ennek egyik kifejezése. Szemlélet, amely arra vonatkozik, hogy a kultúra látható vonásait feltárja, kifejezze, bemutassa. Ma, amikor oly sok eszközünk van a kultúra látható, pontos rögzítésére, arra is ügyelnünk kell, hogy magának ennek a kifejezésvilágnak a törvényszerűségeit is megértsük. Végző soron ez a vizuális antropológia célja. Azt kell bemutatni, hogyan fogalmazza meg önmagát egy kultúra a vizualitás szabályai, lehetőségei között” (Voigt 1990: 36). Továbbá ő is hangsúlyozza, hogy a „néprajzi film minden kockája ilyen módon csal is, minél pontosabb, retusálatlanabb, annál inkább” (Voigt 1990: 36). Tehát a vizuális médiumokban megfogalmazott kultúra-kép sohasem, vagy csak nagyon ritkán az adott közösség értelemképző tevékenysége mentén jön létre, sokkal inkább a rendező-kutató (vagy a vizuális antropológia) kifejezésvilágának törvényszerűségeitől függ. Az etnográfiai filmezés történetében a kivételt a *navaho-filmek*¹ képezhetik.

Az erdélyi népi kultúrával foglalkozó, illetve ennek vizuális (film) reprezentációját megteremtő médiumoknak a vizsgálata a nyugati vizuális antropológiai elméletek mentén első pillantásra merész vállalkozásnak tűnhet, viszont a magyar néprajzi dokumentum- és antropológiai filmek intézményesülése arra a tendenciára utal, hogy a vizuális médiumok – nemcsak a közéletben, hanem a tudományosságban is – egyre nagyobb teret hódítanak. 2002-ben rendezték meg először Budapesten a *Dialéktus Fesztivált*, amely az első olyan rendezvény volt a magyar nyelvterületen, amely kimondottan csak a magyar néprajzi, és antropológiai filmeknek kívánt a fóruma lenni, valamint az elmúlt két évben Sepsiszentgyörgyön szerveztek egy román-magyar dokumentumfilm-fesztivált.

¹ A terminus az angol *navahoo-films* fordítása. A kifejezést két filmesnek a gyakorlatából vette át az antropológiai szakirodalom, akik a „kísérlet során navaho férfiak és nők egy csoportját tanították meg a kamera kezelésére, és azt kérték tőlük, hogy készítsenek felvételeket olyan témákról, amelyekről csak akarnak. Két hónappal később az elkészült anyagot megmutatták a navaho közösségnek, és közösen elemezték a filmeket” (Füredi 2004: 102–102).

A modernizáció vagy globalizáció jelszavaival kimerevített folyamatok talán legjelentősebb hozadéka, hogy a kelet-európai néprajzi kutatásban illetve elemzésben is egyre elterjedtebb a multimediális eszközök használata: a kamerával való gyűjtés, illetve a népi kultúra mozgóképi (dokumentumfilmes) reprezentációja. Egyre szaporodnak a dokumentumfilmeket bemutató fesztiválok, a televízió csatornáin sugárzott, népi kultúrával foglalkozó rövidfilmek, sőt a dokumentumfilm és fikciós film közötti határok áljárhatósága révén, egyre több a dokumentumértékű, néprajzi témát feldolgozó kis- és nagyjátékfilm.

Csak nagyon kevés esetben kérdőjeleződik meg a mozgóképi reprezentáció hitelessége. A dokumentumfilmekhez való kritikai hozzáállás hiánya pedig sokszor néprajzilag vagy antropológiailag egy hamis képet eredményez az erdélyi népi társadalomról, vagy ennek egy képviselőjéről, a gyerekekről.

Dolgozatomban tehát a néprajzi kutatások és elemzések önreflexív diskurzusához kívánok csatlakozni, megvizsgálva, hogy az Erdélyről készült dokumentumfilmek hogyan alkotnak egy beszédmódot, ezen belül hogyan képződnek a filmképi és társadalmi jelentések. Ugyanakkor fel szeretném hívni a figyelmet, hogy az esztétikai szempontú filmelemzés helyett, a néprajzi illetve antropológiai filmek esetében, egy vizuális antropológiai kritikai diskurzus termékenyebb volna, és hozzásegítené ahhoz, hogy el tudjunk igazodni a mára már óriási méreteket öltő korpuszban.

A diskurzus- vagy beszédmódelemzés

A kiválasztott vizsgálati módszerem a diskurzus-elemzés, mely során a filmekben megszólaló hangok elkülönítésével azt próbálom megállapítani, hogy hogyan artikulálódnak a hatalmi pozíciók, illetve ennek milyen hosszú távú társadalmi következményei lehetnek. Például, hogyan épülnek bele ezek a beszédmódok az aktuális hatalmi ideológiákba, vagy ellenkezőleg, hogyan képviselnek szubverzív elemeket.

Gillian Rose beszél arról, a mára már alapl munkának számító *Vizuális módszertanok... (Visual Methodologies...)* című könyvében, hogy ez a fajta kritikai megközelítés, amely a vizualitást kulturálisan relevánsnak tartja, a képek vagy mozgóképek megképzésének folyamatát nem választja le azokról a társadalmi gyakorlatokról, amelyek tulajdonképpen minden kulturális képződémmel összefüggésben állnak (Rose 2001: 3-6). Éppen ezért ezek a kulturális termékek, látás- és képalkotási módok szoros kapcsolatban állnak a hatalmi viszonyokkal, amelyekbe beleágyazódnak és amelyeken keresztül artikulálódnak. Ebben a megközelítésben a kultúra feladata elsősorban a különböző jelentések kialakítása és megváltoztatása: az értelemadás és elvevés

egy közösség tagjai között. Így a kultúra szinte egyenlő mértékben függ a résztvevők értelemképző interpretációjától, amit a környezetükről alkotnak, és a világ „megértésétől”, értelemmel való felruházásától.

A különböző technológiák létrehozzák a világ képeit. A világot vizuális terminusokban alkotják meg, viszont ez a leképezés még a fényképek esetében sem ártatlan. Ezek a képek sohasem áttetsző ablakok a világra. Sokszor nagyon egyedi látásmódok, és sajátosan interpretálják a világot. Gillian Rose Donna Harawayt idézve hangsúlyozza, hogy a vizualitásnak ez a fajtája teremti meg a társadalmi különbségeknek – az osztálybeli hierarchia, a faj, a társadalmi nem, a szexualitás, stb. – vízióját, miközben magát a hierarchián kívülinek, univerzálisnak tekinti (Rose 2001: 9).

A diskurzusnak többféle megközelítése is lehetséges, ezek közül talán a legkézenfekvőbb Lynda Neadnak a meghatározása, mely szerint a diskurzus egy „sajátos nyelv, a maga szabályszerűségeivel, konvencióival és intézményrendszerével, melyen keresztül a diskurzus termelődik és közlekedik”² (Rose 2001:136). Továbbá a szerző utal arra, hogy a művészet is egy beszédmódnak, a tudás egyfajta speciális formájának tekinthető. Ha a művészet(ek) fogalmát tágabb kontextusba helyezzük, akkor a dokumentumfilmek egy jól körülhatárolt csoportja is képviselhet egy beszédmódot. Jelen esetben kézenfekvőnek tűnik az Erdélyről készült dokumentumfilmek csoportját, ezen belül, pedig a gyermekeket megjelenítőket, egy olyan diskurzus hordozóinak tekintenünk, amelyben a néprajzi, illetve antropológiai tudás implicit módon egy hatalmi rendszert hoz létre.

Ezek után jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a dokumentumfilmek vagy antropológusok szűk közössége, azok, akik Erdélyben forgatnak, hogyan teremtik meg azt az Erdély-képet, amely a valóságról megalkotott tudás révén lesz egy olyan beszédmód része, amelyet aztán egyéb (gazdasági, politikai vagy társadalmi) diskurzusok használnak ki. Természetesen a vizsgált filmkorporusz nem alkot egy homogén csoportot. Maga Gillian Rose is kitér arra, hogy egy diskurzus mindig sokrétű és ellentmondásokkal teljes, bár általában rendelkezik egy sajátos rendszerrel (vö. Rose 2001: 135–187).

Kutatásetikai megközelítések

A gyerekek mozgóképi reprezentációja olyan egyenlőtlen pozíciók eredménye, melybe a gyerekeknek legtöbbször semmi beleszólása nincsen. Ha vissza-

² Fordítás tőlem (P.I.Z.) „A particular form of language with its own rules and conventions and the institutional within which the discourse is produced and circulated”.

térünk egy kicsit a rendező és a filmezettek kapcsolatára, illetve ebben a kapcsolatban fellelhető viszonyokra, akkor a gyerek esetében egy egyszerű képpel állunk szemben. A korkülönbség illetve a rendező felnőtt státusza minden további szerepkülönbség nélkül is egy olyan egyenlőtlen viszonyt eredményez, melyben a gyerek minden esetben a rendező hozzáállásának a kiszolgáltattja. Itt érezhető a legjobban annak az etikus hozzáállásnak a fontossága, amely minden olyan filmrendezőt illet, aki „lencsevégre kapja” a gyerekeket.

A nyugati antropológia jól kidolgozott etikai kódexszel rendelkezik, ami a gyűjtést, mások megismerését és reprezentációját illeti (Code of Ethics – American Anthropological Association³). Ehhez képest a kelet-európai antropológiai illetve néprajzi kutatások önreflexív diskurzusa még nem olyan hangsúlyos, hogy hasonló, a reprezentációra vonatkozó etikát kidolgozott volna.

A vizuális antropológiai szakirodalomban, főleg a 20. század végétől, egyre nagyobb hangsúlyt kapnak az etikai kérdésfelvetések. Sarah Pink a *Vizuális kutatás és reprezentáció az etnográfában*⁴ című tanulmánykötet bevezetőjében a következő megjegyzést teszi: „Az elmúlt években az etnográfiai kutatás új megközelítéseiben felmerültek a reflexivitás, együttműködés kérdései, az etikához és új technológiákhoz való újfajta viszonyulás, mindezek, bármely etnográfiai módszertanban, különösen a vizuális etnográfiai szövegekben, nélkülözhetetlen témák”⁵ (Pink 2004: 3). Amennyiben bármilyen vizuális terméket nem az objektív valóság rögzítésének, hanem egy sajátos beszédmód mentén létrejövő konstruktumnak tekintünk, a rendező

³ Az Amerikai Antropológiai Társaság (AAA) 1998-ban fogadta el az Etikai Kódexet, melyben az antropológiai munkához való etikai hozzáállását kívánja meg támogatni. „Az elkötelezettségek és kötelesek ennyire összetett területén elkerülhetetlen, hogy félreértések, konfliktusok alakuljanak ki, és felmerüljön a nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen értékek közötti választás szükségessége. [...] E kódex célja, hogy az AAA-tagok és más érdeklődő személyek számára irányelvekkel szolgáljon az antropológiai munka során felmerülő etikai döntések meghozatalához. Mivel az antropológusok komplex helyzetekbe kerülhetnek, és előfordulhat, hogy egyszerre egynél több etikai kódexnek is engedelmessé kell, ezért az AAA etikai kódexe csak keretet, nem pedig merev előírásokat kíván nyújtani a döntések meghozatalához” (Code of Ethics 1998). Az előszónak ez a passzusa is jól mutatja, hogy mekkora felelősséggel jár az emberek vagy közösségek bármilyen nemű kutatása, hiszen nem minden helyzetben lehet meghatározni, hogy mi volna az egyértelműen etikus hozzáállás.

⁴ Visual Research and Representation in Ethnography, lásd még Pink 2004.

⁵ „In recent years new approaches to ethnographic research have emerged making reflexivity, collaboration, new approaches to ethics and new technologies necessary themes in any ethnographic methods text and especially in visual ethnography lexis.”

vagy filmes-antropológus felelőssége, hogy emberek vagy közösségek reprezentálásakor milyen módszertani irányvonalakat követ.

A vizuális reprezentációk esetében a kérdés még problematikusabb, hiszen a mozgóképek, mint konstruktumok a valóság illúziója mellett állíthatnak valami hamisat. Találó Colin Young megjegyzése, mely szerint „nyersen kimondva: a kamera hajlik a hazugságra, a nézőközönség pedig hajlik arra, hogy higgyen neki” (Young 2004: 48). Az elemzett filmek esetében is a szóhoz juttatott gyerekeknek bár gyakorlatilag halljuk a hangját, sok esetben rejtve marad annak a kontextusnak a feltárása, amelyben a gyerek megszólal, így a valóság illúziója nem több, mint a rendezői koncepció által létrehozott konstruktum, amely bizonyos hatalmi érdekeknek rendelődik alá.

Úgy gondolom, hogy az etikai megfontolások nemcsak a forgatás alatt, a kutatási vagy filmezési helyzetekkel járó interakciók, az emberekkel való kommunikáció során nélkülözhetetlenek, hanem akkor is, amikor az antropológus vagy etnográfus megalkotja a sajátos poétikájú (és politikájú⁶) szövegét vagy filmjét. Sarah Pink is felhívja a figyelmet arra, hogy „a gyakorlatban az etikai kérdések szorosan összefüggnek az etnográfus, adatközlők, szakmabeliek, támogatók, kormányok, a média és más intézmények közötti hatalmi viszonyokkal”⁷ (Pink 2002: 37). Éppen ezért egy megalkotott beszédmód hatalmi ideológiákhoz való viszonya sem hanyagolható el.

A 21. századbeli erdélyi Ábel-sorsok, egy hagyományos közösség gyerekei

Zsigmond *Dezső Arany kalyibája*, Moharos Attila „háromtétéles” dokumentumfilm-sorozata egy sóvidéki szolga-gyerekről, valamint Farkas György *Apáca* című filmjének főszereplői egy néprajzi értelemben vett hagyományos falusi közösségnek a tagjai. Az első két esetben a főszereplő gyerekek szoros kapcsolatban állnak a természettel, és mindennapjaikat egy hagyományos életstratégia határozza meg. Az *Aranykalyiba* főszereplője, Karácsony Emil, „kora tavasztól hóhullástól a teheneket legelteti [...] a gyimesi hidegség hegyi ka-

⁶ Michael Renov összegzi azokat a megközelítéseket, amelyek a létrehozott szövegek poétikáján túl a hatalmi diskurzusokkal való kapcsolatra is reflektálnak (Renov 1999: 18). Lásd még James Clifford és George Marcus által szerkesztett *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* címét.

⁷Fordítás tőlem (P.I.Z.) “In practice, ethics are bound up with power relations between ethnographers, informants, professionals, sponsors, governments, the media and other institutions.”

lyibájánál”⁸. Nem véletlen tehát, hogy a film mottója Tamási Áron *Ábel a rengetegéből* való. Bár a Moharos Attila filmjeiben a főszereplő(k) sorsa korántsem ennyire idillikus, ennek ellenére itt is hangsúlyos a hagyományos munkavégzés, a természettel való romlatlan kapcsolat. Éppen ezért, úgy gondolom, jogosan tekinthetjük ezeket a filmeket a 21. századi Ábel-sorsú gyerekek képének a megrajzolásának

Zsigmond Dezső: Aranykalyiba

Zsigmond Dezső filmjében a megfigyelő film *légy a falon* (*fly on the wall*) módszerének egy nagyon tiszta formájával találkozunk. A megfigyelő film kapcsán elsődlegesen felmerülő problémára Colin Young sokat idézett mondata utalhat, mely szerint „ha a napló (az őszinte vallomás) az öngyilkosság formája az irodalomban, akkor a megfigyelő film emberölés lehet a filmvászon” (Young 2004: 57). Egy ember (gyerek) életének kegyetlen őszinteséggel való bemutatása valóban kiszolgáltatja a film alanyát a nagyközönségnek. Az *Aranykalyibában* szerencsés módon a rendező megvédi a szeretetével a film főszereplőjét, viszont a róla elmondott narratíva további problémákba ütközhet.

Paul Henley összegzi a megfigyelő filmről mindezig kialakított nézeteket és elméleteket, reflektálva Colin Young és Dávid MacDougall szövegeire is (Henley 2004: 109–116). A *megfigyelő film* terminust egy egész sor dokumentumfilm-készítési gyakorlatra alkalmazzák kezdve attól a fajta forgatástól, amikor a filmkészítő és a filmezett alanyok között tulajdonképpen semmiféle kapcsolat, vagy megegyezés nincsen, a megfigyelő távolról, mint egy őrtoronyból kíséri a kiválasztott alanyait. A skála másik végpontját azok a filmek képezik, melyek hosszú felvételeket, minimális kommentárokat tartalmaznak és csupán kevés számú alany életét kísérik nyomon hosszabb ideig a kamerával. A megfigyelő filmek többsége e két végpont között mozog.

Zsigmond Dezsőnek az *Aranykalyibája*, amint már említettem, ennek a filmes módszernek egy nagyon egyértelmű terméke: amint más filmjéből is kiderült⁹ a rendező úgy tud mozogni egy szűk (akár családi) közösségben is a kamerával, hogy jelenléte látszólag senkit nem zavar, mindenki ugyanúgy folytatja a hétköznapi tevékenységét, interakcióit, mintha a stáb „ott se volna”. Ezért tartom a *légy a falon* módszermegnevezést ennyire találónak, mert egy légy a falon valóban senkit sem zavar, ahogy látszólag Zsigmond Dezső sem zavarja azokat, akiket filmez. Úgy gondolom, hogy további hangsúlyozásra

⁸ A 2004-es Dialéktus Fesztivál filmkatalógusának filmismertetője.

⁹ Gondolok itt a rendező legutóbbi filmjére, a többszörösen díjazott Csigavárra.

szorul a látszólag kifejezés. A vizuális antropológiai szakirodalom máig is termékeny vitát folytat arról, hogy valóban meg lehet-e figyelni azokat a hétköznapi helyzeteket, amelyek a kamera jelenléte nélkül játszódának, hiszen bármennyire is ismert és elfogadott egy közösségben a filmes jelenléte, a kamera óhatatlanul is a filmezettek egy sajátos önreprezentációs viszonyulását eredményezi.¹⁰ Mi több, a nyelvi fordulat (vagy az antropológiába a J. Clifford és G. Marcus által szerkesztett *Writing Cultures...* kötet 1986-os megjelenése) óta sok szakember úgy gondolja, hogy a filmezés folyamata, még ha nem is szólna olyan mértékben bele a filmezett közösségi valóságba, a film mint produktum, amúgy is egy koncepció mentén létrehozott antropológiai tudás felmutatása lesz. Colin Young szerint „annak, áld ezt a módszert [a megfigyelő film módszerét] használja, azt kell figyelembe vennie, hogy a kamerának úgy kell viselkednie, mint egy »résztevőnek«. Mindazonáltal a film műalkotás; képek megszerkesztett rendszere. [...] De a »mint a légy a falon« mentalitás mindig is önhittségből eredt” (Young 2004: 49). Éppen ezért a vizsgálatokban a hangsúly az antropológiai tudás generálásának pragmatikai gyakorlatára kerül, vagyis arra, hogyan képezik meg ezek a filmek egy fajta antropológiai tudásnak a képét. Ennek az újfajta megközelítésnek lesz a hozadéka, az új technológiák valamint az etikai kérdések iránti fogékonyság (Pink 2004: 3).

De térjünk vissza a megfigyelő-film elméletéhez és lássuk, hogyan működik ez a gyakorlat Zsigmond Dezső filmjében. A gyimesvölgyi, tizenhárom éves Karácsony Emil hegyi kalyibában töltött mindennapjait követi nyomon a kamera, de oly módon, hogy egyszer sem találkozunk a forgatási helyzetre történő utalással, vagy kiszólással. Az ilyen helyzetekről mondja Macdougall, hogy „a kamera mágikus megtévesztő hatása párhuzamba vonható a megfigyelés mindenhatóságának megtévesztő hatásával. Ez feltehetően abból ered, hogy úgy nézzük a filmeket, hogy abból, amit látunk, vissza akarunk következtetni arra, amit lefényképeztek” (Macdougall 2004: 68).

A 2004-es *Dialéktus Fesztivál* katalógusában így szól a filmismertető: „...Kora tavasztól hóhullásig a teheneket legelteti. Csak télen szorul be a falusi házukba szüleiével és testvéreivel, s számolgatja, hogy hány nap van még a kihajtásig, a kalyibába való felköltözésig.” A végérvényesen kamera mögé

¹⁰ „It is on these grounds then that there is reluctance on the part of observational filmmakers to intervene proactively in the events being filmed: not because it will somehow corrupt the evidence but rather because if subjects begin to think that they have to start performing in a particular way in order to meet the requirements of the film-maker, it will be no longer their story” (I Inley 2004: 115).

rejtőző rendező filmjében a Tamási Áron-féle Ábel-sors egy 21. századi történetét meséli el, sok szempontból nosztalgikusan viszonyulva a gyimesi gyerek természetközelségéhez, munkához való viszonyához, és a hegyi patak, legelő tehének látványába belevesző szemlélő képes megfedkezni arról, hogy egy 13 éves gyerek remete-élete egy más perspektívából szomorú is lehet.

Moharos Attila: „S immár itt vagyok”

Hasonló kérdések merülhetnek fel a „S immár itt vagyok” kapcsán.

Ugyancsak sokatmondó a 2002-es *Dialéktus Fesztivál* katalógusának filmismertetője: „Fülöp Leventének a gyermekcseledek szolgasorsa jutott. Szülei alkoholisták, testvéreit beadták az árvaházba. Ő viszont »szabad«. Itt a paraszti munka megszokottan örök, a röghözkötött mozdulatok és mondatok archaikusan tiszták, a táj mozdulatlanul lenyűgöző. Az idő megállt és visszanyarodott hősünk sorsában is, aki szolgagyerek lett az ezredvégi Európában...” Bár a „szabad” kifejezést idézőjelben találjuk, a következő mondatban mégis az archaikus tisztaságot asszociálja a rendező Fülöp Levente sorsával. Az „archaikusan tiszta” röghözkötött mozdulatok és mondatok metaforája óhatatlanul is eszünkbe juttatja azokat a – politikai diskurzusokban is felbukkanó – szlogenszerű kijelentéseket, amely a magyarság megmaradásának lehetőségét a hagyományos erdélyi közösségek életformájával hozzák összefüggésbe.

Bár a filmben a gyerek vallomásszerű elbeszélését folyamatosan halljuk, felmerülhet a kérdés, hogy tulajdonképpen kinek a beszédmódját képviseli a mondott szöveg. Hiszen a lefekvés előtt letérdelő és imádkozó gyerek, a képeket értelmezve, a rendezőnek/kamerának mondja az imaszöveget, a családjáról és saját életútjáról szóló szövegeit, pedig jócskán meghatározza a beszédszituáció: Fülöp Levente a kamerába néz és egy idegen világból származó, nyilvánvalóan, hozzá képest, erősebb pozícióban levő felnőttnel panasolja életét. A film kontextusában a panasznak az éle valamiképp mégis enyhül, a mezőn, állatokkal dolgozó gyerek alakja egy romantikus képpé eufemizálódik.

Az Amerikai Antropológiai Szövetség (AAA) által kidolgozott etikai kódex a következőket mondja a bármilyen témájú antropológiai kutatásokra vonatkozóan: „Az antropológus kutatóknak minden tőlük telhetőt el kell követniük annak érdekében, hogy biztosítsák, kutatásuk nem sérti azoknak az embereknek a biztonságát, méltóságát vagy magánéletét, akikkel együtt dolgoznak, akik a kutatást vezetik, vagy akik más hivatásos tevékenységet folytatnak. [...] Az antropológus kutatóknak előre meg kell határozniuk, hogy vendéglátójuk/adatközlőjük anonim kíván-e maradni, vagy vállalja a nyilvánosságot, és minden erőfeszítést meg kell tenniük, hogy eleget tegyenek

ezen emberek akaratának.”¹¹ Ebből kiindulva feltehetjük a kérdést, hogy vajon milyen beleszólása volt a film főszereplőjének, vagy a sorozat második és harmadik részében a családtagoknak abba, hogy nevüket és életútjukat a nagyközönség elé tárják. Beszédes lehet, hogy míg a második részben (*Mikor szolgálának telik esztendeje*) a gyerekeiket intézetbe vagy szolgaságba adó szülők megjelennek a kamera előtt, a harmadik rész (*Szolgasorsok*) végén arról szerez tudomást a néző, hogy a szülők időközben eltűntek. Fülöp Levente konfirmálására még az édesanyja sem jön el, e helyett viszont jelen van a stáb és a forgatás pár éve alatt – a rendező elképzelésének megfelelően – a megkeresett két intézetbe adott testvér. A dokumentumfilm-sorozatban felvázolt családi „melodrámanak” a szülők egyértelműen a történet negatív hősei, míg a gyerekek az áldozatok. A harmadik részben Fülöp Levente társadalmi pozíciójára (sokat iszik, agresszíven viselkedik, még a saját testvérét is meg akarja ölni) történik ugyan utalás, viszont a testvéri szeretet hatalma, az egymásra utaltság képi megkonstruálása (egymás nyakába boruló testvérek) továbbra is a szolgasorsnak áldozatul esett, viszont hősiiesen küzdő fiatalember képét implikálja.

Ha visszatérünk a Gillian Rose nyomán felvázolt elméleti háttérre, akkor Moharos Attila filmjében azt is megvizsgálhatjuk, hogy a rendezői beszédmód hogyan rendeli maga alá a film képi és szövegbeli szerkesztését, illetve milyen társadalmi következményei vannak ennek a hatalmi diskurzusnak. A társadalmi modalitás (*social modality*) a társadalmi, gazdasági és politikai kapcsolatok bonyolult hálójá, az intézmények valamint a társadalmi gyakorlatok azon rendszere, amelyek körbevesznek egy vizuális terméket és ezáltal azt is meghatározzák, hogy hogyan lehet/kell szemlélni vagy használni azt.

A „*S immár itt vagyok*” ebből a szempontból jó példája a magyarországi közönségnek készített filmeknek, amely témaválasztásában meghökkentő, történetében sajnálatraméltó, mégis valamiért ősi és archaikus, tehát egyszerre megrázó is, és szép is. A főszereplő pedig egy igen bonyolult hatalmi rendszernek lesz a kiszolgáltatottja, hiszen tragikus életútja immár egy kimerített embléma az archaikus erdélyi népi társadalomról. Viszont a film nemcsak az erdélyi archaikus népi kultúra megkonstruált képéről szól, hanem implicit módon magának a filmesnek, illetve az ő kulturális környezetének

¹¹ Fordítás tőlem (P. I. Z.): „Anthropological researchers must do everything in their power to ensure that their research does not harm the safety, dignity, or privacy of the people with whom they work, conduct research, or perform other professional activities. [...] Anthropological researchers must determine in advance whether their hosts/providers of information wish to remain anonymous or receive recognition, and make every effort to comply with those wishes” (AAA, Code of Ethics, A/2,3).

a képét is tartalmazza. Jay Ruby szerint „ebben a posztpozitivistista és posztmodern világban a kamerának határt szab a készülék mögött álló személy kultúrája; ezért a filmek és a fényképek mindig két dologra vonatkoznak egyszerre – a lefilmezettek kultúrájára és a filmet készítő kultúrájára” (Ruby 2004: 9). A magyarországi rendezőnek nyilván a kulturális különbségek tömkelegével kell megküzdenie, hiszen számára az erdélyi társadalmi valóság alapvetően magában hordozza a másság képzetét. Az viszont, hogy a két kulturális közeg milyen interakcióba lép, és ez milyen kommunikációs lehetőségeket eredményez, már a kutató-rendező szemléletmódján múlik.

Farkas György: Apáca

Farkas György filmje is bizonyos szempontból egy hagyományos falusi közösség gyermekeiről szól, viszont ebben az esetben inkább egy dramatikus *etno-fikciós (etno-fiction)* filmről beszélhetünk. Éppen ezért megközelítése is újabb elméleti kérdéseket vet fel.

Hogyha végignézzük az elmúlt pár év fesztiválműanyagának témánkba vágó filmjeit, egyértelműen a klasszikus néprajzi filmzés dominál. Erről mondja Füredi Zoltán, hogy „a néprajzi filmfelvételeknek gyakorta eleve az is volt a céljuk, hogy, mint egy múzeum, megőrizzenek valamit egy eltűnő kultúrából. A klasszikus néprajz érdeklődése mindig az ősi, az archaikus felé fordult, a hagyományost, az eredetit, az érintetlent kereste, a mesterségeket, dalokat, táncokat, szokásokat nem a szervesen továbbélő kultúra megnyilvánulásaként vizsgálta, hanem a leletmentő régész attitűdjével gyűjtötte a survivaleket, vagyis a maradókat” (Füredi 2004: 94–95). Ez a fajta filmkészítés szoros kapcsolatban állhat a hagyományos néprajzi leírásokkal, mely egy falusi közösség hagyományának egy kis szeletét kívánja meg bemutatni. Bár a magyar néprajz tudománytörténetében ez a fajta megközelítés egy jó ideje már anakronisztikusnak számít, mégis elég gyakran lehet még mindig találkozni a könyvesboltokban ma megjelenő vagy újonnan kiadott ilyen jellegű munkákkal. A rendszerváltás után megnyílt országhatárokkal lehetővé vált Erdély-turizmus, és a különböző politikai ideológiák révén, újra reneszánszát éh az Erdély-mítosz. Ennek a dokumentumfilmzés terén is jelentős következményei vannak, ugyanis az 1990-es évektől csak egyre szaporodnak a magyarországi filmrendezők által készített, Erdély hagyományos kultúráját bemutató ismeretterjesztő- és dokumentumfilmek.

Gillian Rose a diskurzuselemzésről írt fejezetében a múzeum és a képtár intézményéről beszél (Rose 2001: 164–187). Jelen esetben is kézenfekvő a hagyományos néprajzi dokumentumfilm és a múzeum analógiája. Minden

múzeum rendelkezik egy előcsarnokkal, külön termekre van osztva, a képeket vagy kiállított tárgyakat egy jól meghatározott koncepció szerint csoportosítják, meghatározzák, hogy hogyan kell körbejárni, és végignézni a tárgyakat. Ahhoz hasonlóan, hogy milyen többletjelentéseket hordoz a képek/tárgyak ilyen módon való egymás mellé helyezése, illetve milyen magyarázatokat, képfeliratokat, tárgyi kontextusokat hoz létre a múzeumrendező és ezáltal milyen hatalmi diskurzust közvetít, a klasszikus néprajzi dokumentumfilmekben is, ahol valamit megörökíteni, illetve szemléltetni akarnak, a mozgóképek egymás mellé helyezése, a narrátor hangja (aki akár az idegenvezető is lehet a múzeum kontextusában), a megvilágítás, képkivágás, a felirat és nem utolsósorban a kezdő képsorok, a cím, a film végén pedig a záró képsorok, a stáb felvonultatása közvetít bizonyos ideológiákat.

Farkas György *Apáca* című filmje jó példa lehet erre a múzeum/kirakat-filmre. „A film a »Történetek a Kárpát-medencéből« sorozat első része. Mese a Brassó melletti »magyar« ünnepről. Apáczai Csere János szülőfalujában minden év Húsvétján kakaslövést rendeznek” – mondja a filmismertető a 2004-es *Dialektus Fesztivál* katalógusában. A romantikus hangulatú képek fölé montázsolva a mindentudó narrátor hangját halljuk – a *Magyar Népmesék* rajzfilmsorozatából jól ismert hanghordozásával –, váltakoztatva egy heroikus, indulóra emlékeztető zenével. Bár a népszokás főszereplői a falu legényei, ők mégis, mint gyerekek, végig rejtve maradnak. Filmbeli identitásuk alapját a „hagyományos népi kultúrában” való részvételük képezi: a hagyományos néprajzi gyűjtéshelyzetnek megfelelően arról beszélnek, hogy milyen monda képezi a népszokás alapját, vagy miért különleges/jelentős a falu kopjafás temetője, és rejtve maradnak például azok az aspektusok, amelyek egy tizenéves gyerek természetes hozzáállását határoznák meg egy népszokáshoz.

A kakaslövés népszokásának filmbeli megkonstruálása folyamatosan leleplezi a rendezői autoritás hatalmi pozícióból történő rendelkezéseit. A gyerekek arról beszélnek, amit a rendező kérdez, elvár tőlük, kukoricát fejtenek a kamera előtt, mozdulatlanul néznek a kijelölt irányba, hogy a hátulról és oldalról történő megvilágításban érvényesüljön a premierben megmutatott arcuk. Ebben a filmben a gyerekekből nem lesz más, mint az archaikus Erdély-mítosznak mozgó, beszélő képviselői.

A csángó-gyerekek

Vitézy Zsófia: *Made in Romania*

Vitézy Zsófiának a filmje műfaji szempontból látszólag a *navaho-filmek* kategóriájába is tartozhat, ugyanis a rendezőnő már a film elején átad a gyerekeknek egy digitális kamerát, amivel ismét látszólag a gyerekek azt kezdenek, amit akarnak. Most mégsem a műfaji aspektusok felől közelíték a filmhez, hanem vizsgálódásomat elsősorban arra fókuszálom, hogy a gyerekek beszédmódja valóban a hét gyerek hangjából áll össze, vagy egy tágabb kontextusban alárendelődik egy olyan hatalmi ideológiának, amelyet a rendezőnő és a magyarországi stáb testesít meg számukra. Ha visszatérünk a többszörösen használt „látszólag” kifejezésre, akkor máris a film keretének, a címnek, majd a filmbeli „kolofón-oldalnak” a pontosabb szemügyre vételekor tehetünk néhány megjegyzést. A film elején, általában megjelenő cím helyett a rendezőnő nevével találkozunk: *Vitézy Zsófia filmje*. A film végén pedig a „látszólag” filmet készítő hét gyerek neve előtt ez áll: *Szereplők*. Tehát, bár úgy tűnik, hogy a gyerekek kamerát kapnak, mégsem tudnak kiszakadni a filmezett alanyok szerepéből, szereplők maradnak, vagyis valamit eljátszanak, még akkor is, ha ez nem tudatosan felvállalt.

Éppen ezért nagyon fontosnak tartom a film kezdő képsorának a vizsgálatát, melyben átadják a gyerekeknek a kamerát: a rendezőnő kezét látjuk, benne a gyerekek számára, társadalmi és gazdasági szempontból elérhetetlen tárgyat, amelyben a nyugati, modern és főleg gazdag világ ölt testet. Eközben a rendezőnő megmutatja, hogyan kell használni, röviden és tárgyilagosan tudatja a gombok használatát. Ezen a ponton sincs igazi kommunikáció közte és a gyerekek között: a felnőtt pozíciójából, magasról beszél. Sarah Pink szerint¹² minden antropológiai kutatásnál vagy filmforgatásnál létrejön egy felvállalt vagy tudatlan társadalmi alku a két fél között: hatalmi pozícióval rendelkező rendező biztosítja a nyilvánosságot, a megszólalás lehetőségét olyan emberek számára, akiknek erre amúgy nem volna lehetőségük. Viszont cserébe a kutatott/filmezett alany kénytelen betartani azokat a játékszabályokat, amelyeket a rendező ír elő. Jelen esetben is áll az alku: a gyerekek megkapják a

¹² „All Image production by social researchers in the field, indeed all first hand social research of any kind, must be collaborative to some extent’ because the researcher’s very presence amongst a group of people in the result of a series of social negotiations” (Pink 2004: 4).

kamerát, viszont a filmet mégiscsak a rendező készíti, ő dönti el, hogy mit akar látni a filmen, tehát implicit módon azt is, hogy a gyerekek mit fognak filmezni. Az érdekek és elvárások azonban nem fogalmazódnak meg, legalábbis a filmben nem találkozunk velük: ezért lesz a nézőnek az az illúziója, hogy a gyerekek maguktól csinálják azt, amit csinálnak. Valószínű, hogy a rendező elképzeléseinek tételes megfogalmazására nincs is szükség. A moldvai csángó kultúra (ön) reprezentációjakor a hatalmi rendszer olyan ideológiai lépnek működésbe, melynek sok évre visszamenő hagyománya van.

Saját tapasztalataim is azt mutatják, hogy a moldvai csángó falvakban már jó ideje beindult a kutatók *turizmusa*. A magyarországi és erdélyi szakemberek szinte váltják egymást a bejárattott falvakban. Pusztina kétségtelenül egyike ezeknek. A falu lakossága tehát nemcsak, hogy hozzácsokott a kutatókhoz, de volt ideje kialakítani – a tapasztalt elvárásoknak megfelelően – egy olyan önreprezentációs stratégiát, amely azután profittá alakítható. És itt nem elsősorban az anyagi bevételre gondolok, bár a *társadalmi alku*¹³ értelmében már olyan helyzetekkel is találkozunk, amikor csak anyagi juttatás fejében hajlandó valaki interjút adni¹⁴, de a rendszerváltás után ismét lendületet kapott hagyományőrző táncsoportok megteremtették a kedvezményes utazások lehetőségét: évente szerveznek különböző nagyvárosokban csángókonferenciákat vagy fesztiválokat, amelyre minden alkalommal meghívják a csángó hagyományőrző csoportokat. A beinduló falunapok is egyre nagyobb külföldi közönséget vonzanak, és fórumai lettek a *hagyományos kultúra* bemutatásának. Mindezek mellett a hagyományos népi tudásnak a felértékelődését is megfigyelhetjük: társadalmi presztízst jelent, hogy a faluba utazó kutatók kiket keresnek meg, ki a falu nótafája, mesefája vagy a tudós embere/asszonya.

Ezért tartom érdekesnek ezt a kontextust, mivel így érthetővé válik, hogy a forgatást megtervező gyerekeknek miért ez jut legelőször az eszébe: „táncolunk, énekelünk, mesét... [mondunk], [bemutatjuk] az iskolát s a templomot”. Az első bemutatott hely is az a terem lesz, ahol, az iskolai oktatáson kívül magyarul tanulnak a gyerekek: „itt tanulunk táncolni, meg énekelni, meg meséket, magyarul. Örülünk, hogy ide tudtunk jönni”. A gyerekek forgatását irányító Ági hamar feltalálja magát az interjút készítő szerepében. A minta itt is nyilvánvalóan a faluban addig járt értelmiségiek kérdezősi stratégiája, amely többnyire az etnikai hovatartozásra vagy a csángók identitástudatára vonatkozik.

¹³ Az angol *social negotiation* fordítása.

¹⁴ Alsóbbéves egyetemista társaim számoltak be olyan helyzetről, hogy moldvai kutatásuk során csupán anyagi juttatás fejében adtak interjút bizonyos megkérdezettek.

A magyartanárnőnek feltett: „Miért szeret magyarul énekelni? Mit érez, amikor magyarul énekel?” – kérdések tehát nem egy, még általános iskolába járó gyerek kérdései, sokkal inkább mímélése egy olyan interjúhelyzetnek, amelyet oly sokszor láthattak a pusztinai gyerekek. Hasonló az a helyzet, amikor a határba kimenve, először arról beszélnek, hogy miért szeretik ezt a tájat, majd egy rendszerezett csoportba felállva népdalt énekelnek.

A felolvasott fogalmazások a hazáról, arról, hogy *Miért szeretem, vagy nem szeretem Pusztinát?*, az édesanyáról, valamint a válaszok arra a kérdésre, hogy *Mi leszek, ha nagy leszek?*, mind-mind egy iskolai kontextusban születtek. Tehát ismét nem a saját korosztályuknak megfelelő témákat dolgozzák fel a gyerekek, hanem az iskolai „hatalom” által kijelölt témákat.

A kamerával való kötetlen filmezés során viszont egy adott pillanatban a gyerekek egy szűk csoportja kilép az addigi hagyományörző szerepből és román dance-slágert kezd énekelni. Akár a filmből való tudatlan kikacsintásként is értelmezhetjük ezt a jelenetet: a felvállalt szereppel mégsem sikerül nekik annyira azonosulniuk, és a moldvai-csángó kultúra ápolásáról és hagyományozódásáról szóló diskurzusban megjelenik egy oda nem illő, sőt annak ellentmondó elem. A film egészében azonban ez a jelenet jelentéktelen és visszhangtalan marad. Hasonló kikacsintásnak tekinthetjük az egyik gyereknek arra a kérdésre adott válaszát, hogy mit változtatna, ha ő volna a polgármester. A válaszban, az út leaszfaltozása utáni következő terve, egy hotel valamint egy „szupermárket” építése volna. Már volt arról szó, hogy kik azok a „turisták”, akik olyan gyakran látogatják a falut, és tulajdonképpen a filmet forgató stáb is ennek a közösségnek a része. Tehát a gyerekek is érzik, sőt jó gazdasági érzékkel meg is fogalmazzák a Moldova-kutatásnak, (-filmezésnek) a kihasználhatóságát.

A magyarórán szerkesztett lap kinyomtatása és a szülőknél, nagyszülőknél való megmutatása, annak visszaigazolása a filmben, hogy a gyerekek által felvállalt hagyományörző szerep valóban hozzájárul a falu archaikus és romlatlan kultúrájának a továbbéltetéséhez. A falu értelmiségének, a csángó kultúra ápolóinak a megjelenése is erősíti ezt a diskurzust. Nyisztor Tinka például, aki több csángókról készült filmben is szerepel, a félelemről beszél a gyerekeknek, hiszen a pap és a román hatóságoktól való rettegés az, ami sokszor megnehezíti a magyar miséért, valamint a magyar oktatásért folyó harcot. Jól látható tehát, hogy a csángó probléma ilyen módon való megjelenítésében a hét gyerek csupán szereplő, ahogy a film végén is megnevezi őket a rendező.

A záró képsorokban, a munkájukat sikeresen elvégző gyerekek kilazítanak: egy autóban láthatjuk őket, amint kötetlen hangulatban ismét arról beszélnek, hogy ki mi lesz, ha nagy lesz. A válaszokat ez esetben már nem a

megfelelni vágyás diktálja: az énekes, művész és „operátor”, annak a világnak a szereplője, amelyet számukra a külföldi, anyagi forrással és társadalmi hatalommal rendelkező stáb is képvisel. Ennek a jelenetnek a tükrében is jól látható, hogy mekkora diszkrepancia van a felmutatott (ön) reprezentáció és a gyerekek valódi aspirációi között.

Lakatos Róbert: Csendország

Lakatos Róbert *Csendország* című filmje jó példa arra, hogy a megkérdőjelezhető objektív megfigyelői attitűdtől elszakadva, hogyan valósulhat meg egy gyerek „hangjának” hiteles filmbeli megkonstruálása. Talán a kutatás ironiája, hogy épp ebben a filmben a főszereplő fizikai hangját egyáltalán nem hallhatjuk. A rendező egy siketnéma gyimesközéploki fiú, Nyika Alfréd, nyári szünidős élményeit foglalja mozgóképes történetbe, s bár felvállaltan használ fikciós elemeket, a beavatkozása a forgatás alatt – szerencsés módon – nem eredményez egy beállított/megrendezett, a rendezői autoritás alá rendelt, önkényes filmvilágot.

Füredi Zoltán ezt írja a filmről: „Lakatos Róbert *Csendországában* a szemünk előtt, természetes módon bontakozik ki Nyika Alfréd, a siketnéma kislány nyári története, s e történeten keresztül megismerjük a gyimesi falu miliójét, a helyiek mentalitását. A 2002-es *Dialéktus Fesztivál* fődíjas filmjében nincsenek kommentárok, riportok, sőt szereplői monológok sem. A rendező békén hagy bennünket, hagyja, hogy nézzük a tájat, olvassunk a gesztusokból és megalkossuk a saját filmünket, a saját történetünket” (Füredi 2004: 100). Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy milyen módon lehet hiteles egy olyan történet, amelyet a rendező, ha nem is lerendez, de mindenképpen kiprovokál. A film történetét képező fényképezősdi a rendező ötlete volt, és ugyancsak ő volt az, aki bevezette a szereplőit bizonyos szituációkba, viszont az új helyzetek kezelése teljes mértékben a szereplőkre volt bízva. Épp erre reflektál a rendező egy interjúbán, amikor arra a kérdésre válaszol, hogy milyen instrukciókat adott a szereplőinek: „Elsősorban megkértem őket, hogyne ne nézzenek se a kamerába, se rám. Ezen kívül pedig bizonyos helyzetekbe én vezettem be őket, de a szituáción belül hagytam, hogy azt csinálják, ami jólesik. Például mondtam, hogy menjünk ki a patakra, vagy a hegyoldalba, és vigyük a fényképezőgépet is – ettől kezdve hagytam, hogy tegyék a magukét” (Lakatos 2004: 94).

Ha a hatalmi viszonyok szempontjából vetjük vizsgálat alá a *Csendországot*, a legkézenfekvőbb a rendező és Alfréd viszonyának elemzése. A rendezővel készült interjúból kiderül, hogy Gyimesközéplokon nem tekintik őt idegennek, az Alfréd családjával való több éves ismeretsége és baráti viszonya

tette lehetővé, hogy a forgatás alatt ne hatalmi pozícióból rendelkezzen, hanem a folyamatos kommunikáció révén szereplőivel együtt „csinálja” a filmet. („Amikor elutazom, nem azt kérdik, hogy »Mikor jössz még nálunk?«, hanem azt, hogy »Mikor jössz haza?« – ezen többször is rajtakaptam őket” (Lakatos 2004: 94).) Az a beszédmód tehát, amit a film hoz létre Alfrédéről, és általa a gyimesközéploki kulturális miliőről, nem egy külső hatalmi diszkurzus, inkább egy sajátos önreprezentációs megvalósítás.

„A jelen etnográfiai filmesei mind a kultúra egészére kiterjedő rögzítés-vágy tudományos jogosultságát, mind az antropológiai tudás objektív reprezentációjának lehetőségét megkérdőjelezzik, s a kulturális antropológusokhoz hasonlóan az adatközlők és a filmkészítők dialógusának lehetőségeit kutatják” (Heltai 2002: 90) – foglalja össze Heltai Gyöngyi két mérőföldkőnek számító vizuális antropológiai tanulmánykötet¹⁵ alap gondolatát. Lakatos Róbert filmjében csakugyan a rendező és filmezett alanya közti egészséges dialógussal, egy közös projekt termékeny megvalósításával van dolgunk. A *Csendország* forgatási helyzetére találó Táncczos Vilmos megjegyzése: „azt hiszem, hogy mivel mást amúgy sem nagyon tehetünk, tisztességesebb elismerni a kamera jelenlétét a terepen, és a forgatás eseményét az összes szereplőjével és a megrendeztettség szándékával együtt fogadni el hitelesnek, mintsem egy eleve megvalósíthatatlan »természetességre« törekedve, úgy tenni, mintha valóban csakis a »külső idegenek« nélküli néprajz jelenség került volna az objektív, illetve a nézők elé” (Táncczos 2004: 84).

A hagyományos néprajzi dokumentumfilm terminusaiban gondolkodó nézőben felmerülhet a kérdés, hogy mégis mi köze van a *Csendországnak* a hagyományos népi kultúrához. Mérvadónak tartom a rendező hozzászólását: „Mindenesetre számomra meghatározó jellegű volt a népi kultúrával való találkozás. De ez nem azt jelenti, hogy konzervbe akarom zárni, mert nem várom el senkitől, hogy múzeumban éljen. [...] Van, aki kulturális hagyományokat őriz, mert attól jó neki, és van, aki a kulturális hagyományokból táplálkozik. Én az utóbbiakhoz tartozom” (Lakatos 2004: 99–100).

¹⁵ A következő könyvekről van szó: Peter Ian Crawford – Davis Túrion (eds.) *Film as Ethnography*, valamint Peter Crawford – Jan Simonsen (eds.) *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*.

A közönség/néző szerepe a dokumentumfilmek értelemképzésében

Végezetül azt vizsgáljuk meg, hogy a vizuális termékek jelentésképző mechanizmusaiba hogyan kapcsolható be a néző vagy tágabb értelemben a közönség.

A vizuális antropológiai szakirodalomba John Berger vezette be a *látásmód* (*ways of seeing*) fogalmát. Rá hivatkozva mondja Gillian Rose, hogy a társadalmi különbségek nem csak azáltal működnek, amit és ahogyan megmutatnak a világból, hanem azáltal is, amilyen látásmódot kínálnak fel (Rose 2001:12). Itt játszik majd kulcsfontosságú szerepet a néző pozicionálása. Egy képet/filmet komolyan venni, azt is jelenti, hogy belegondolunk a saját pozíciónkba, társadalmi identitásunkba, abba, hogy milyen kapcsolatban állunk a látvánnyal, mint nézők. Jelen esetben, mivel a néprajzi dokumentum- és antropológia filmek legfontosabb fórumai a filmfesztiválok, ez eleve egy válogatott közönséget, illetve a szakmát feltételezi közönségnek. A (dokumentum)filmes szakemberek pedig már rendelkeznek egyfajta szakmai identitással, amely óhatatlanul egy távolságtartást és sok esetben szkeptikus látásmódot eredményez.

A filmeknek egy kisebb hányada azonban televíziós fórumokon is közvetítésre kerül. Ennek egyik legismertebb – és az Erdélyről készült filmeknek legrelevánsabb – médiuma a Duna Televízió. Ha számba vesszük a vizsgált filmek finanszírozását, kiderül, hogy feltűnően sok közülük a Dunatáj Alapítvány, a Duna Műhely vagy a Duna Televízió támogatásával készült. Többnyire ezek azok a filmek, amelyek a hagyományosabb irányvonalat képviselve, a hagyományos erdélyi népi kultúrát kívánják bemutatni, és sok esetben bizonyos toposzok mentén járnak körül a témát, mint ahogyan az *Aranykalyiba* egy rég letűnt és visszasírt világnak a megmaradt relikviája, egy még élő „Ábel” életmódjának megfigyelése és archiválása kíván lenni.

A gyerek-reprezentációt megvalósító filmek percepciójának és a nagyközönség értelmezésének vizsgálata további kutatásokat feltételez, viszont fontosnak tartom felhívni a figyelmet az ilyen irányú kutatások fontosságára, hiszen akkor tisztább képet kapnánk arról, hogy a társadalmi sztereotípiák újratermelésében és forgalmazásában ténylegesen mekkora szerep jut a néprajzi, vagy antropológiai filmeknek.

Következtetések

A kiválasztott filmkorpusz vizsgálata után ismét visszatérhetünk a bevezetőben megfogalmazott kérdéseinkhöz: az elemzett filmek létrehozna-e egy kanonizált Erdély képet, illetve ezen belül, a gyerekek reprezentációjában melyek azok az irányvonalak és toposzok, amelyek uralják az elmúlt évek néprajzi- és antropológiai filmjeit. Amint láttuk, az elemzett, gyereket (fő)szerepeltető film közül egy sem akadt, amely a gyerek ábrázolása szempontjából ne mutatna rokonságot valamelyik más (akár több) filmmel.

Az első ilyen nagy tömbben a gyerekek világa a néprajzi értelemben vett hagyományos kultúra képének lesz alárendelve. Ide sorolhatjuk Zsigmond Dezső *Aranykalyibáját*, Moharos Attila szolgagyerekekről készített „háromteteles” dokumentumfilmjét vagy Farkas György Apácáját. Mindhárom filmben a rendszerváltás után ismét reneszánszát élő Erdély-mítosz határozza meg azt a hatalmi diskurzust, amelynek homlokterében a filmek készültek. Hogyha a mozgóképi reprezentációt nemcsak konstruktumnak, hanem sajátos tudást közvetítő médiumnak tekintjük (vö. Ruby 2004: 11–18), akkor ezek a filmek a magyar nemzeti kultúra és identitás toposzainak a megerősítésére is szolgálhatnak, tehát nemcsak felhasználják az „archaikus elemeket őrző” erdélyi népi kultúráról kialakult sztereotípiákat, hanem implicit módon újra is termelik azokat.

Lakatos Róbert filmjében – a felvállalt történetesítés ellenére – a főszereplő kulturális kontextusát nem rendeli alá valamilyen hatalmi ideológiának, éppen ezért ez csak a narratíva kontextusaként van jelen. A filmvilág konstrukciójában hangot kap a gyerek, ezáltal a rendező reprezentációja mellett egy sajátos színezetű gyerek-önreprezentációt is megvalósít a film.

Láthattuk tehát, hogy a gyerekekről elmondott történetek vizuális antropológiai elemzése fényt deríthet azoknak a hatalmi pozícióknak az alakulására, amelynek kontextusában megszületnek ezek a mozgóképi reprezentációk. Dolgozatomat semmiképpen nem tekintem egy lezárt vizsgálódásnak, ugyanakkor úgy gondolom, hogy az általam kiválasztott szempontrendszer mellett még nagyon sok termékeny kutatási paradigma létezhet. A diskurzus-elemzés vagy az etikai kérdések felől történő kritikai hozzáállás csupán egyike ezeknek. A kialakulóban levő magyar vizuális antropológia pedig még nagyon sok kiaknázatlan, hasznos, sőt szükséges kérdést tehetne fel az évente készülő több száz dokumentumfilmnek, ezzel hozzájárulva a tudományos megalapozottságú reflexív filmezési gyakorlat elterjedéséhez.

Filmográfia

- Farkas György: *Apáca*. Duna Televízió, 2001, 36 perc.
 Lakatos Róbert: *Csendország*. Inforg Stúdió, 2001, 35 perc.
 Moharos Attila: *S immár itt vagyok*. Pilot Film Kft., 2000, 17 perc.
Mikor szolgának telik esztendeje. Pilot Stúdió, 2002, 41 perc.
Székelýföldi szolgasorsok. Central Filmstúdió, 2004, 59 perc.
 Vitézy Zsófia: *Made in Romania*. Vacska Bt., 2004, 44 perc.
 Zsigmond Dezső: *Aranykalyiba*. Dunatáj Alapítvány, 2003, 56 perc.

Irodalom

- CLIFFORD, J. – MARCUS, G.
 1986 *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*.
 University of California Press, Berkeley
- CODE OF ETHICS of the American Anthropological Association,
 Approved June 1998. Elérhetőség:
<http://www.aaanet.org/committees/ethics/ethcode.htm>
- FÜREDI Zoltán
 2002 Előzmények és várakozások. In: Uő (szerk.): *Dialéktus Fesztivál. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 9–11.
- 2004 Idegenek a kertemben. Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon. *Metropolis, Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat* VIII. (2) 94–108.
- HALL, Stuart (ed.)
 1997 *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University–Sage
- HELTAI Gyöngyi
 2002 Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban. In: FÜREDI Zoltán (szerk.): *Dialéktus Fesztivál. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 89–113.
- HENLEY, Paul
 2004 Putting Film to Work: Observational cinema as practical ethnography. In: PINK, Sarah – KÜRTI László – AFONSO, Ana Isabel (eds.): *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*. Routledge, London–New York, 109–131.

HOCKINGS, Paul (ed.)

1995 *Principles of Visual Antropology*. 2nd ed. Mouton de Gruyter, Berlin–New York

LAKATOS Róbert

2004 Interjú Lakatos Róbert filmrendezővel. In: HALMOS Ádám (szerk.) *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 93–102.

MACDOUGALL, David

2004 A megfigyelő filmen túl. In: HALMOS Ádám (szerk.): *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 61–75.

PINK, Sarah

2002 *Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. Sage Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi

2004 Intoduction: situating visual research. In: PINK, Sarah – KÜRTI László – AFONSO, Ana Isabel (eds.): *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*. Routledge, London–New York, 1–13.

RENOV, Michael

1999 Toward a Poetics if Documentary. In: RENOV, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*. Routledge, New York–London, 12–37.

ROSE, Gillian

2001 *Visual Methodologies, An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi

RUBY, Jay

2000 *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropolgy*. The University of Chicago Press, Chicago–London

2004 Vizuális antropológia. In: HALMOS Ádám (szerk.) *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 9–19.

TARI János

2002 *Néprajzi filmezés Magyarországon*. Európai Folklor Intézet, Budapest

TÁNCZOS Vilmos

2004 Az elhagyott szolga lázadása avagy gondolatok a néprajzi dokumentumfilmről. In: HALMOS Ádám (szerk.): *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 83–93.

VOIGT Vilmos

1990 Az etnológus szeme, szemüvege és tükre. In: KEZDI NAGY Géza (szerk.): *Történelem és kultúra 5. Etnológiai tanulmányok Boglár Lajosnak ajánlva*. Magyar Tudományos Akadémia Orientalisztikai Munkaközössége, Budapest, 36–42.

YOUNG, Colin

2004 A megfigyelő film. In: HALMOS Ádám (szerk.): *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 47–61.

