

Alkalmazott vizuális antropológia

R. Nagy József

Antropológiai és Filozófiai Tudományok Intézete
jozsef.r.nagy@gmail.com

Kulcsszavak: vizuális antropológia, alkalmazott antropológia, antropológiai dokumentumfilm, fotográfia, Ames-szoba, fotóinterjú, navahó film

Jelen írás a vizuális antropológia és az alkalmazott antropológia kapcsolódási pontjairól szól. Áttekinti a vizuális antropológia közvetlen alkalmazhatóságának lehetőségeit, illetve firtatja alkalmazott antropológiai kutatásokban való használatának esélyeit. Az alkalmazott antropológia meghatározására ezen kötet más írásaiban számos és alapos kísérlet történik. Esetünkben az alkalmazás nem jelent mást, mint az alap-, elméleti tudományos megközelítésekre érvényes keretek közötti gyakorlati felhasználás, hétköznapi értelemben véve a hasznosság meglétét, akár az azonnali aprópénzre váltás lehetőségét.

A vizuális antropológia és az alkalmazhatóság kapcsolata többrétű – ahogyan erre az írás címe is utal. A szöveg a két legjelentősebb csoport legígéretesebb módszereit, lehetőségeit kívánja a teljesség igénye nélkül számba venni. Részben tehát a társadalomtudományi kutatásokban alkalmazható, azt segítő, másrészt az önmagában is alkalmazott szintű vizuális antropológiai módszerekről esik szó.

Napjainkra a vizuális antropológiának legalább három definitív meghatározása, felfogása létezik. A legrégebbi, a kulturális antropológiával egyidős felfogás az angolszász iskolák hagyománya, mely szerint a vizuális antropológia nem más, mint a klasszikus antropológiai terepmunka vizuális módon való rögzítése, adatolása, illusztrálása. S ahogyan elhagyjuk azt a kort, ahol a kutatói jelentések hitelessége úriemberi becsületesség kérdése volt, ez kiegészül a bizonyítás funkciójával is.

A 20. század második harmadára erősödött meg a vizuális antropológia másfajta, a *miskolci iskola* által is képviselt felfogása, amely szerint a kulturálisan befolyásolt „máshogyan látás” megértése a tudományág feladata. Kunt Ernő meghatározása szerint ekkor az antropológus az adott népcsoport vizuális médiumainak kulturálisan szabályozott használatával foglalkozik. Miként a kulturális antropológia, úgy ez utóbbi értelemben vett vizuális antropológiai irányzat is törekszik egyrészt a kiválasztott közösségek kultúrájának rendszerező leírására, illetve vizuális adatolására; másrészt az egyes társadalmak, társadalmi

csoportok kultúrájának összehasonlítására, feltételezett kölcsönhatások tanulmányozására, transzkulturális vizsgálatokra.¹

A harmadik meghatározás szerint – melyet a Miskolci Egyetemen tartott vizuális antropológiai kurzusaiban Bán András fogalmazott meg legelőször – a vizuális antropológia sokak számára egyenlő a legpopulárisabb megjelenési formájával, azaz az antropológiai dokumentumfilmmel. Ebben az észrevételben az a meglátás ölt testet, mely szerint a vizuális antropológia nagy, a tudományágot befolyásoló, meghatározó tanulmányai semmilyen közvetlen hatással nincsenek a hétköznapi emberekre, észrevehetetlenek. Azokt világszerte csupán pár ezer kutató, oktató hozta létre, s eredményei sem jutnak el nagyobb tömegekhez. Ezzel szemben azok a dokumentumfilmeket, amelyek jellemzően idegen és ezért érdekes kulturális sajátosságokat mutatnak be néha felszínesebb, néha egészen mély tartalommal és formában, elképesztően sokan, akár százmillió nagyságrendben fogyasztják. Szórakoztató jellegükből adódó népszerűségüknek köszönhetően képesek a kulturális antropológiai egyik legjelentősebb vállalását, a különféle kultúrák közötti közvetítést, tolmácsolást, megismertetést, s az elfogadás irányába tett út első lépéseit megvalósítani. Ez az a folyamat, amikor az *idegen* átkerül az *ismerős* kategóriájába, s így közelebb kerül a *sajáthoz*.

Az analitikus igényű, értelmező, a kultúra saját törvényszerűségeit bemutató antropológiai dokumentumfilm már létezésében, minden megmutatkozása esetén megvalósítja a legtisztább alkalmazás lehetőségét. Mind a kutatók, tudósok, mind a fogyasztók, filmnézők számára fájdalommentes az átmenet a felhasználás és az alapkutatás között.

Érintőlegesen ebbe a kategóriába tartoznak azok az illúziókon alapuló kísérletek, amelyek jellemző módon a szórakoztatóiparban, vásári látványosságok között, csodák palotájában, családi foglalkoztató központokban találták meg helyüket. Ezek közül legismertebb az Ames-szoba illúziója. Ebben a szórakoztató kísérletben megkérnek két látogatót, hogy fáradjanak be egy szobába, s helyezkedjenek el a helyiség sarkaiban. Majd megkérik kint maradt társukat, hogy egy nyíláson keresztül kukucskáljon be a szobába. A szemlélő szokványos szobabelsőt lát, geometrikus mintázatú padlóval, a falon képekkel, órával, ablakkal, ritkábban a szoba közepén asztallal. A helyiségben lévő két személy nagysága viszont megváltozott: az egyik óriásira nőtt, feje a mennyezetet veri, míg a másik összetöpörödött. Az illúzió akkor is működik, ha egy gyermek a számára legfontosabb, legszertettebb két személyt, anyját és apját látja vi-

¹ KUNT Ernő, *Fotóantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás*, (Miskolc és Budapest: Árkádusz Kiadó, 1995) 12.

szont a szobában. A személyek szobán belüli mozgása nem vet véget az illúzió-
nak, a szemlélő szeme láttára nyúlnak vagy zsugorodnak a helyiségben mozgók.

1. ábra. Ames-szoba „működés” közben. Fotó: ZME Science



A vizuális illúziókkal foglalkozó Adalbert Ames amerikai képzőművész és pszichológus azt kívánta a szobával szemléltetni, hogy az észlelt távolság milyen hatással van a látszólagos méretre. A percepcióval foglalkozó tudományágak biológiai alapon kezelték a jelenséget,² nem sokat foglalkoztak annak kulturális vetületeivel. A vizuális antropológiai viszont már az 1950-es, 1960-as évektől kezdve a kísérletet a különböző kultúrák látásmódbeli másságának egyik bizonyítékaként kezelte.³ Ezek szerint a szobában tartózkodók méretbeli megváltozásának illúzióját nagyban befolyásolja a kultúra, nem mindenki látja ugyanúgy. A komplex társadalmakban élők esetében mindig, míg a modern épített környezet látványától elzárt közösségek esetében, a rögződési folyamatot működtető épített környezet hiányában ritkán működik az illúzió. S ez elvezet az *ácsolt világ hipotézis* működési elvéhez, melyet sokan sikerrel bizonyítottak különböző kultúrák között végzett kísérletek segítségével.⁴

² William H. ITTELSON, *The Ames Demonstrations in Perception*, (New York: Hafner Publishing, 1952)

³ Marshall H. SEGALL et al., „Cultural Differences in the Perception of Geometric Illusions”, *Science*, 139(1963) Nr. 3556. 769–771.

⁴ Mary V. STEWART, „Tests of the ‘Carpentered World’ Hypothesis by Race and Environment in America and Zambia”, *International Journal of Psychology*, 8 (1973) Nr. 2. 83–94.

Eszerint azok számára, akik négyzetes térben, merőlegesek és párhuzamosok között – azaz modern épített környezetben – növekedtek föl, élik életüket, az ácsolt világ állandósága fölülír számos optikai törvényszerűséget. Merthogy a padló mindig vízszintes, a falak mindig merőlegesek, a gerendák mindig párhuzamosan futnak egymás mellett. Ebben a világban elképzelhetetlen, hogy ezek máshogy nézzenek ki. Így az egyén inkább azt hiszi el, hogy édesanyja törpévé zsugorodott, s nem azt, hogy egy szoba, a padló mintázata, s az ablak lehet trapéz alakú is, lejtős padlózattal és menyezettel. Mint ahogyan az az Ames-szobában valójában található. A komplex kultúrában felnövekvő egyén hitében az ácsolt világ, a párhuzamosok és merőlegesek világa kiindulási pont. Ezzel szemben nem az a kúp alakú sátrak, a gömb vagy kör alakú kunyhók, barlanglakások közegében élőknek. Számukra az Ames-szoba csak egy helyiség, amelyben azért látszik kisebbnek az egyik sarokban álló alak, mert az távolabb helyezkedik el torz alakú szobában. Egyes tudományosan még nem igazolt sejtések szerint a modernitásban élő ember csak akkor láthat hasonló módon, ha a párkeresést követő intenzív lezáró szakaszba kerül (azaz fülig szerelmes). Ebben az esetben az Ames-szobába került párját érzékcsalódás nélkül képes észlelni.

Az Ames-szoba a jelenlegi megjelenési formájában és közegében az antropológia magasztos elvárásai közül többet is teljesít. Azok számára, akik a szóra-kozáson túl magyarázatokat is várnak a jelenségre, ismeretterjesztő szinten a kultúrák másságára mutat rá. Más kultúra, máshogyan való látásmód. Eközben azt is bizonyítja, hogy még egyértelmű helyzetek is igénylik a mögöttes tudások holisztikus igényű kibontását, s sok esetben a vakságig rabjai vagyunk saját kulturális rendszereinknek. S végső esetben elvezet odáig, hogy a miénktől eltérő kulturális közeget csakis annak saját törvényszerűségei szerint lehet, kell megítélni, mert különben osztályrészünk lehet a félreértés.

A kulturális másság megértésére tett kutatói kísérletek közül az egyik legjelentősebb, s anyagilag talán a legjobban támogatott a II. világháború kezdetén az Amerikai Egyesült Államokban zajlott. A kutatás többek mellett a náci Németország „lelkiségét” volt hivatott megérteni. Nem titkolt célja nem a békés egymás mellett élés, hanem egy vegytisztán alkalmazható ok: a megismert kultúra legyőzése volt. Ekkor született Gregory Bateson sokáig nem publikált, majd 1953-ban megjelent elemzése⁵ a *Hitlerjunge Quex – Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* című 1933-as német propagandafilmről.⁶

A társadalomtudományi kutatás folyamatát elősegítő, a befogadást katalizáló módszerként a fotózás ma már nem működik. A mindenki számára azonnal

⁵ Gregory BATESON, „Hitlerjunge Quex”, in *The study of culture at a distance*, ed. Margaret MEAD and Rhoda MÉTRAUX, (Chicago: University of Chicago Press, 1953) 331–348.

⁶ Hans STEINHOFF, *Hitlerjunge Quex – Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, (1933), 95 perc.

elérhető digitális képkészítés lehetősége, az a tény, hogy képrögzítésre is alkalmas mobiltelefonjának köszönhetően mindenki állandó kamera-készletben áll, degradálta a kutatói képrögzítés értékét. A digitális technika által kiváltott állandó *fotó-éberség*,⁷ hogy a fényképezőgép soha nincs eltéve, a vizuális alapú kutatások módszertanát is alaposan átformálta. A vizuális antropológia híres felhasználási esetei mind zárójelbe helyeződtek.

Shanklin Nyugat-Afrikában, illetve Írországban végzett kutatásai,⁸ melyben az interjúalanyok gyermekeinek fényképezésével sikerült a vizsgált közösség bizalmát megnyerni, ma már alkalmazhatatlan. Schwartz módszere,⁹ mely szerint a közösség emblematikus helyeinek, épületeinek, természeti közegének látványosra koreografált fotografálásával lehet a kutatói jelenlétet elfogadtatni, napjainkban nem működik. Az épített tér szerkezetének vizsgálata¹⁰ analóg ezzel. De hasonlóról számoltak be a magyar nyelvterület vizuális kutatói is. Gergelyffy György kulturális antropológus, dokumentumfilm-rendező gyimesi csángók között készített filmjei forgatása során a kezdetben, az 1990-es években még a fekete-fehér fotográfia, pár évvel később már csak a „föstött”, azaz színes fénykép, pár éven keresztül az újszerű digitális kép még alkalmas volt a kutató-kutatott kapcsolat megépítésére és ápolására. Aztán a 2000-es évek második felétől ez a lehetőség eltűnt, s már a gyermekek sem vették körbe a képet mutató kutatót, legfeljebb futólag megkérdezték, hány pixeles a kamera, s hogy fullfrémese-e a fényképezőgép? Magukat és egymást fotózták, filmezték, nem volt szükségük ehhez kutatói jelenlétre, közreműködőre.

⁷ Daisuke OKABE and Mizuko ITO, Camera phones changing the definition of picture-worthy. *Japan Media Review*, (2003) Online: www.dourish.com – 2019. október.

⁸ Eugenia SHANKLIN, When a good social role is worth a thousand pictures, in *Images of Information*, ed. Jon WAGNER, (London: Sage, 1979)

⁹ Dona SCHWARTZ, *Waucoma Twilight: Generalization of the Farm*, (Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1992)

¹⁰ DOBÁK Judit, „Rozsdás vidék: A kohászat térségihatásainak és a területi fejlődésben játszott szerepének időbeli változásai”, in *Írások és képek Bán András 60. születésnapjára*, szerk. DANÓ Orsolya, (Miskolc: Kulturális és Vizuális Antropológiai Intézet, 2011) 139–148., 144.; Uő, „Miskolc ipari társadalmának kialakulása a befogadó települések tükrében. (Esettanulmány)” [2009], in *Egyszer volt, hol nem volt Acélváros. Projekt, 2008–2009*, Észak-Keleti Átjáró Egyesület, Online: www.atjarokhe.hu – 2017. augusztus

2. ábra. A floppylemezre dolgozó *Sony Mavica* digitális fényképezőgép az ezredfordulón még élénk érdeklődést váltott ki a kutatott közösség tagjaiból.

Fotó: *Beregszászi János*



Mihelyst a terepen készített vizuális dokumentumok eléggé elterjedtek, mobilizálhatók és olcsók lettek, a kutatók ezek segítségével egyre több esetben kísérelték meg a kutatás értékelő-elemző részébe bevonni kutatóik alanyait. Bateson és Mead már nevezetes, 1936-os balinéz terepmunkája során alkalmazta ezt a módszert. A felvett anyagot – amely transzba esett táncosokról szól – egy kurbilis hajtású vetítógép segítségével mutatták be a bennszülöttek kiválasztott csoportjának. Céljuk pragmatikus volt: szerették volna kétséget kizáróan bizonyítani, hogy a táncosok az intenzív mozgás során valóban önkívületi állapotba kerülnek.¹¹

Magát a módszert a haza vizuális antropológia egyik megteremtője, Boglár Lajos már az 1970-es évek elején is alkalmazta. Először kísérletként, majd a gyűjtött és értelmezett adatok végső ellenőrzéseként, hitelesítéseként rendezett a helyi lakosok, a „bennszülöttek” között filmvetítéseket, fényképbemutatókat.

Formájában nagyon hasonló, célját tekintve azonban alapvetően más a „photo-elicitation”,¹² amely az utóbbi évtizedekben saját, kidolgozott módszer-

¹¹ Paul HENLEY, „From Documentation to Representation. Recovering the Films of Margaret Mead and Gregory Bateson”, *Visual Anthropology*, 26(2013) Nr. 2. 75–108., 84.

¹² Éles Márta, a *Vizuális szociológia* című kötet (Id. 23. sz. jegyz.) fordítója ezt „stimulációs-fotó módszer”-nek magyarította, míg mások „interpretatív fotóinterjú”-nak nevezik, utóbbira ld.: MITEV Ariel Zoltán és HORVÁTH Dóra, *Interpretatív fotóinterjú*, (Budapest: Magyar Marketing Szövetség, 2010)

tannal rendelkező terepmunka technikává vált. Vannak,¹³ akik szerint a módszer alapja már Mead 1925-ös szamoai terepmunkájában is megjelent, amikor a kutatónő gyermeklányokkal úgy készített interjút, hogy azt fényképek mutogatásával segítette. Mások szerint¹⁴ a módszer tipikusan a posztmodern, társadalomtudományokat is megváltoztató folyamatának a részeként jelent meg. A kulturális antropológián is végigsöprő posztmodern fordulat – mely a pozitívista megközelítésekkel szemben megkérdőjelezi a világ objektív megismerhetőségét – a szöveg alapú kutatási stratégiákkal szemben előtérbe helyezte a vizuális megközelítéseket. Douglas Harper amerikai szociológus, fényképelméleti szakember a fotókkal való terepmunkát egyenesen posztmodern párbeszédnek¹⁵ nevezte.

Az interpretatív fotóinterjú módszere rendkívül egyszerű: interjúkészítés közben képi reprezentációkat – fényképeket, filmeket, festményeket, rajzokat vagy bármilyen más vizuális jelet – mutatunk az interjúalanyunk, majd megkérjük arra, hogy véleményezzék, kommentálják azokat. A képeket készíthetik a megkérdezett közösség tagjai, készítheti a kutató, de akár „talált” képek is lehetnek. Újságokból, reklámokból, televízióból, internetről származók.

A hangsúly nem a képek tartalmán, hanem az interjúalanyok képekkel szemben tanúsított viszonyán van. Ebben az összefüggésben a fényképes interjú nagy hasonlóságot mutatnak a pszichológia által használt különféle projekciós tesztekkel. Ahol nem a Rorschach-teszt tintapacájának a formája, hanem a vizsgálati személy személyiségstruktúrájának belé vetített elemei a döntőek. A kutató feladata a kultúra képekben kódolt tartalmát közérthetővé fordítani,¹⁶ üzeneteit megfejteni. Fényképek és filmek használatával képesek vagyunk a technikai világokban, komplex társadalmakban élők tudatának mélyebb megértésére.¹⁷ A fotó-alapú látás megjelenése, elterjedése, majd általánossá válása, egyben a tudattalanba való beépülése igényli is ezt a módszert. Walter Benjamin 1960-as évtizedben azonosított „optikai tudattalanja”,¹⁸ a modern ember lelke csak mechanikus képrögzítési módok segítségével tárható fel.

¹³ Fadwa EL GUINDI, *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*, (Altamira: Rowman, 2004) 176.

¹⁴ Marcus BANKS, *Visual Methods in Social Research*, (London: Sage, 2001); Elisa BIGNANTE, „The use of photo-elicitation in field research. Exploring Maasai representations and use of natural resources”, *EchoGéo*, (2010) Nr. 11. Online: journals.openedition.org/echogeo – 2019. december.

¹⁵ Douglas HARPER, „On the authority of the image: visual sociology at the crossroads”, in *Handbook of Qualitative Research*, ed. Norman K. DENZIN and Yvonna LINCOLN, (Newbury Park CA: Sage Publications, 1993) 403–412.

¹⁶ BANKS, *Visual Methods*, i.m.

¹⁷ TÖRÖK Zsuzsanna, „Birokra kelni a valósággal”, in *Birokra kelni a valósággal. Vizuális antropológiai esettanulmányok*, szerk. DOBÁK Judit és R.NAGY József, (Miskolc: Aldebaran, 2005) 7–14.

¹⁸ Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969) 301–334.

3. ábra. Gyimesi csángó asszony miskolci kulturális antropológusok körében, fotóinterjú közben, 1995 tavaszán. Fotó: *Gulyás Gyula*



A „photo-elicitation” módszere éppúgy, mint a többi, fényképeket is használó interjútechnika, a szöveges és képi tartalmak feldolgozásának eltérő módzatából származik. Ez biológiai alapokon nyugszik: az agynak az a része, amely a vizuális információt feldolgozza, evolúciósan idősebb, mint azok a részek, amelyek a szóbeli információkat kezelik. Így a képek az emberi tudat mélyebb elemeit idézik fel, mint a szavak, a szöveg, a beszéd. Nem mellesleg az emberi agy szöveges tartalmak feldolgozásakor jóval kevesebb energiát használ, mint mikor ugyanezt képekkel teszi.¹⁹ Így a fotókkal kísért interjúk nagyban más eredményt hoznak, más információkat adnak, mint a csak szövegesek. A fotókkal körített társadalomtudományi interjú, ha formájában nem is, de módszertanilag eléggé különbözik a szöveges alapú interjútól ahhoz, hogy külön interjútechnikaként lehessen kezelni.

Ifjabb John Collier vizuális antropológus már a II. világháború időszakának utáni terepmunkáiban használt fényképes interjútechnikákat. Mint ahogyan azt egy tanulmányában leírta, roppant gyakorlatias szempontok vezették. Ha fotográfiaikkal kísért az interjúkat, alanyai jóval hosszasan, részletesebben beszéltek, s kevésbé fáradékonyan álltak a rendelkezésére. Végeredményben nagyobb hatékonysággal volt képes interjúkat rögzíteni. Collier azt is megjegyzi, hogy a fényképek katalizálták az emlékezés folyamatát, így interjúi adatgazda-

¹⁹ Douglas HARPER, „Talking about pictures. A case for photo elicitation”, *Visual Studies*, 17(2002) Nr. 1. 13–26., 13.

gabbakká váltak.²⁰ Emellett a fényképes interjúk használták a fotó azon jellegzetességét, amit Bazin a tovasuhanó idő mumifikálásának²¹ nevezett. Ennek segítségével tághtható ki az interjú tényleges, fizikai tere és időkerete, s a todorovi értelemben vett,²² a múltat is az interjú részévé tevő, jóval bővebb emlékezeti tér alakul ki.

Sztompka is érvel a fotós interjúzás mellett. Véleménye szerint a kizárólag verbális interjú inkább a hivatali kikérdezés, míg a fényképes interjú a családi beszélgetés hangulatát hozza létre az interjúalanyokban.²³ A végeredmény itt is kézzel foghatóan más, minőségében és mennyiségében is több, mint a csak szóveges interjúknál.

A múzeumi kiállítási gyakorlatban a terepmunka során készített fényképek kategóriaváltásáról számol be Fejős Zoltán. Kezdetben a fotó helyettesítő funkciója volt elsődleges, majd közreműködött a kontextualizációban, míg végezetül önálló, elemző és értelmező eljárásként kapott szerepet.²⁴

Az *Alibi törzs* című amerikai film²⁵ vígjátéki szintre emeli a hitelesség, a vizuális tartalmak objektivitásába vetett hit problémáját. A cselekmény szerint egy kulturális antropológus professzor nem tudván elszámolni a kutatásra kapott, másra költött pénzekkel, tényeket, adatokat hamisít. Tanulmányában megalkot egy nem létező primitív törzset, annak mítoszaival, szimbólumaival, teljes életmódjával. S hogy mindezt kétséget kizáróan igazolja a kétkedő antropológus társadalom előtt, vizuális antropológiai módszerekkel – a törzs életét bemutató (természetesen hamisított) kép- és filmdokumentációval – áll elő. S a kulturális antropológiában a 20. század elején kialakult, a vizuális dokumentálás objektivitásába vetett hitrendszere ez esetben is hatékonyan működni kezd: hisznek a professzornak, akinek nem kell visszafizetni az elsíbolt pályázati pénzt. Az „objektív” vizuális tartalmak képesek kiállni a hitelesség próbáját.

²⁰ John COLLIER Jr., „Photography in anthropology”, *American Anthropologist*, 59(1957) 843–859.

²¹ André BAZIN, „A fénykép ontológiája”, in *Uő, Mi a film?*, (Budapest: Osiris, 2002) 16–19.

²² Tzvetan TODOROV, *Az emlékezet hasznáról és káráról*, (Budapest: Napvilág, 2003) 19.

²³ Piotr SZTOMPKA, *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*, (Pécs és Budapest: Gondolat Kiadó és PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009) 83.

²⁴ FEJŐS Zoltán, „Miért a foto?”, in *Foto es néprajzi muzeológia*, szerk. FEJŐS Zoltán, (Budapest: Néprajzi Múzeum, 2004) 24.

²⁵ Todd HOLLAND, *Alibi törzs [Krippendorf's Tribe]*, amerikai vígjáték, (1998), 94 perc.

4. ábra. „Nem kell, hogy igaz legyen, csak annak nézzen ki!”
Részlet az *Alibi törzs* című filmből



Sol Worth és John Adair 1966-os, navahókkal végzett filmes kísérlete²⁶ óta töretlen az alkalmazott antropológiában az úgynevezett navaho-filmek²⁷ sikere. Paradox módon míg az eredeti kutatás nyomokban sem tartalmazott közvetlenül hasznosítható elemet, alapkutatásnak, a vizuális antropológia elméleti alapvetéseit – a képi megértés, hasonlatosan a nyelvhez, kulturánként más és más – bizonyító kísérletnek minősíthető. Ezzel szemben a követők éppenhogy a módszer alkalmazott volta miatt használják szívesen.

Igazából a navaho-filmek többsége csak álságosan nevezheti magát a rögzített kultúra hiteles képviselőjének, hiszen a filmek majd' mindegyike minimum két kulturális szemléletmódot is tükröz. Egyrészt a felvételeket készítőket, másrészt a technikai háttért biztosítókat – vágók, hangmérnökök –, illetve a rendezőét. Az eredeti navaho-filmes felállás, azaz hogy a filmet teljes egészében a kutatni kívánt közösség, kultúra tagjai készítik el úgy, hogy mögötte idegen kutatói szándék munkálkodik, csak nagyon ritkán valósul meg. Külön érdekesség, hogy a doku-szórakoztatás az elmúlt években egyre sűrűbben alkalmazza ezt a megoldást.²⁸ Az egyedüllétre, az elhagyatottságra építő túlélőmű-

²⁶ Sol WORTH and James ADAIR, „Navajo filmesek”, in *Montázs*, szerk. HORÁNYI Özséb, (Budapest: TKK, 1977) 271–324.

²⁷ A kísérletben rezervátumban élő, a fehér ember vizualitását (filmek, fotók, képeslapok, televíziós stb.) nem ismerő navaho indiánokat kértek meg filmek készítésére. Az elkészült, sajtóságos navaho közlésmódot alkalmazó filmek kizárólag a törzs tagjai számára voltak értelemmel bíró alkotások.

²⁸ Ezzel a módszerrel dolgozik a legnépszerűbb survival realityk közé tartozó *Alone* (History Channel, 2015 és 2018 között 5 szezon), a *Marooned with Ed Stafford* (Discovery Channel, 2013 és 2016

sorok, survival-filmek javarésze professzionális operatőri munka nélkül, csupán a résztvevők által rögzített felvételekre alapozva készül. Az utómunkát azonban itt is filmes szakemberek végzik.

5. ábra. Navaho filmkészítő asszony forgatás közben. Fotó: *PENN Museum*



Az önfilmező módszer sikere egyszerűségében, olcsóságában és a komplex társadalmakban felnőtt, univerzalizált képiségben élő fogyasztó számára sajátosan egzotikus vizualitásában gyökerezik. Eszerint a kutató a vizsgált közösség tagjait felkéri arra, hogy saját kultúrájukon belül végezzenek vizuális – fénykép, film, rajz stb. – rögzítéseket, csoportjuk saját törvényszerűségei szerint. Az ilyen alkotásoknak számos alfaja létezik, rendszeres résztvevői a tudományos vagy művészeti összejöveteleknek. Mint Vitézy Zsófia *Made in Romania* (2004), Füredi Zoltán *Szia Nagyi! Jól vagyunk! (1999)*, Alexander Nanau *Toto és nővérei* (2014), vagy Almási Tamás *Alagsor* (2001) című munkája.

Ugyancsak a reprezentáció problémaköréből táplálkozik a vizuális antropológia médiákat vizsgáló ága. Ezekben a vizsgálatokban a családokon belüli individuális értékrend²⁹ kialakulásával, emellett talán leggyakrabban az alacsony érdekérvényesítő képességgel bíró társadalmi csoportok médiabeli megjelenésével, megjelenítésével foglalkoznak. Vizsgálják azt, hogy a többségi társadalom milyen módon vizualizálja, s ezen keresztül gyakran stigmatizálja a

között 3 szezon), illetve a YouTube *Primitive Life*, *Brave Wilderness Primitive*, *Primitive Technology Ideas* csatornája, vagy a műfaj legnagyobbika, a 9 millió feliratkozóval bíró *Primitive Technology*.

²⁹ MOLNÁR Ágnes, „Oltalmazó család”, in *Fehéren, feketén*, szerk. BORSOS Balázs et al., (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2004) 437.

kisebbségi közösségeket.³⁰ Az antropológiai szemlélet annyiban árnyalja a hagyományos médiaelméleti, médiahatás-elméleti megközelítést, hogy a csupán nézőkre vonatkoztatott hatásmechanizmust kölcsönös, többirányú interakcióként kezeli.

A témában megjelent fontosabb publikációim:

R.NAGY József, „Képek és kultúra. Vizuális antropológiai megközelítések”, *Ex Symposion (Dokumentum – tematikus szám)*, 36(2000) 32–33. sz. 33–38.

R.NAGY József, *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*, (Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2000)

R.NAGY József, „A digitális fényképezés társadalmi gyakorlata Magyarországon”, in *Docēre et movēre – Bölcsész- és társadalomtudományi tanulmányok a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar 20 éves jubileumára*, szerk. ILLÉSNÉ KOVÁCS Mária, (Miskolc: Miskolci Egyetem BTK, 2012) 247–262.

R.NAGY József, *Privát emlékezet Miskolcon*, (Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 2015)

R.NAGY József, Vidékiek [A vidéki életmód vizuális reprezentációi], in *Szemes csavar*, szerk. URBÁN Tibor, (Miskolc: Miskolci Galéria, 2015)

³⁰ BERNÁTH Gábor és MESSING Vera, „Romákkal beszélgetve a médiáról. Ellenállni a hatalom értelmezésének”, *socio.hu*, 7(2017) 2. sz. Online: socio.hu 2019. október.