Juhász Péter

Juhász Péter: Idegenfilm. Az ábrázolás néhány antropológiai kérdése Mel Gibson *Apocalypto* című filmjében

Szerző

Juhász Péter 2005-ben végzett a Berzsenyi Dániel Főiskolán, művelődésszervező szakon, mozgókép-szakirányon. Jelenleg a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszékének hallgatója. Érdeklődési területe a játékfilm és az antropológia kapcsolata.

E-mail: juhasz.peter@yahoo.com

Juhász Péter

Juhász Péter: Idegenfilm. Az ábrázolás néhány antropológiai kérdése Mel Gibson *Apocalypto* című filmjében

Hullámot vetett a tenger, s jött a nappal,

s a Napnak sugarai, a vörössugaras Nap,

a fénysugaras Nap, a Nap a seregek fölött.

És megszületett végtére a villámlás,

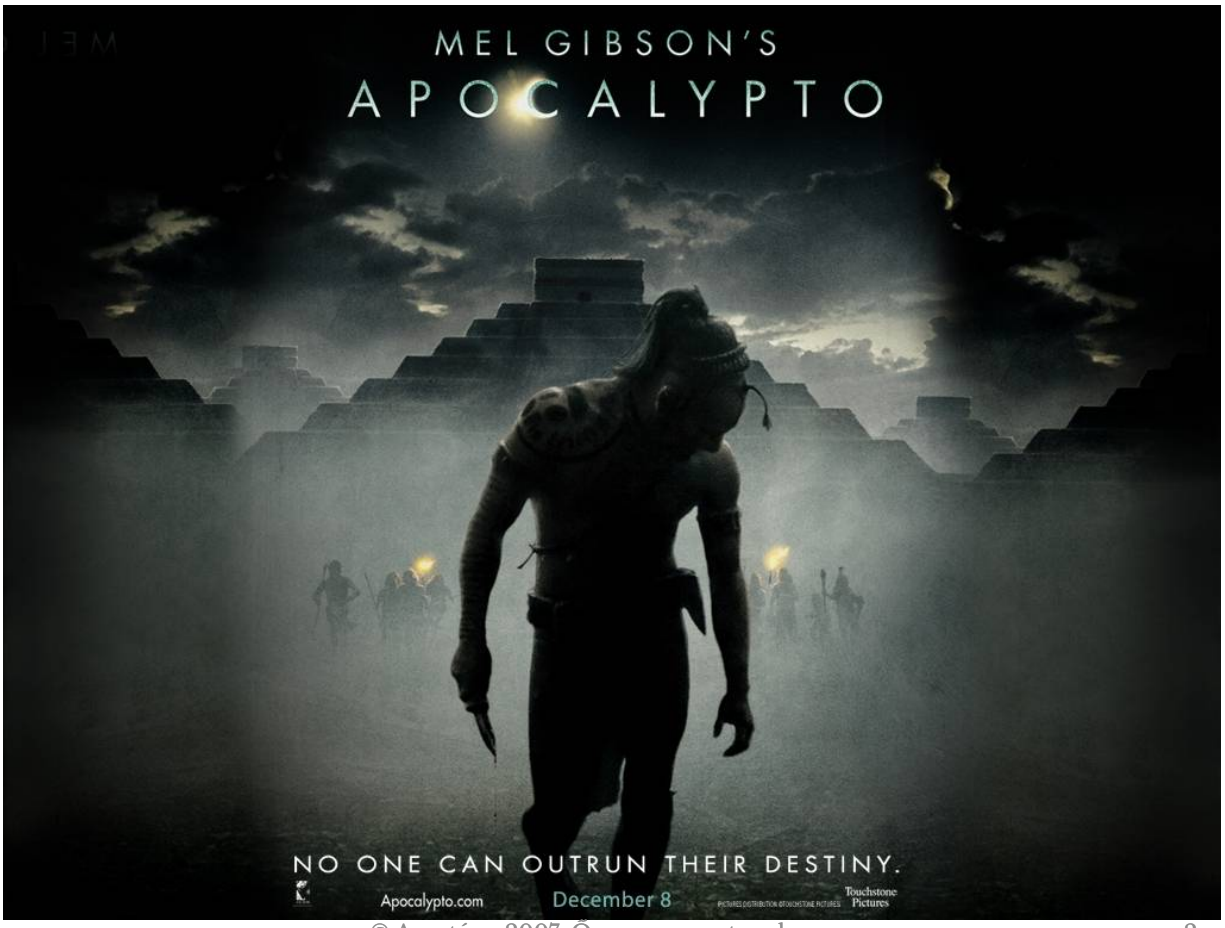
a mennydörgés, a szivárvány, és a Holdnak

szivárványa, a vörös fényjelek az égen,

megszületett végtére a vészterhes égbolt,

hogy előre jelezhessék a háborúkat.

Világteremtés mítosz Tahitin és Ra'iateán – részlet [1] (Rockenbauer 2002: 72)



Az Apocalypto moziplakátja

Dolgozatom kiindulási pontjának a nemrég bemutatott *Apocalypto*-t tekintem (2006, Mel Gibson). Arra teszek kísérletet, hogy beemeljem a kulturális antropológia diszciplínájának néhány alapvetését a filmelemzés folyamatába. Célom nem az alkotás részletes ismertetése, hanem az, hogy konkrét példák révén tágítsam a megközelítési horizontot. A kiragadott részleteket, illetve következtetéseimet – akár bonyolultnak, akár triviálisnak találja azokat az olvasó – ennek a célnak rendelem alá, mert úgy hiszem, továbbgondolásra érdemes kérdéseket fogok a segítségükkel fölvetni. Írásom nem kíván semmilyen értékítéletet mondani a film fölött. A szövegben esetleg szereplő ilyen jellegű kijelentések nem esztétikai megfontolást, hanem a választott megközelítéshez való semleges visszacsatolást fogják szándékaim szerint képviselni.

Írásomban nem kívánom az *Apocalypto*-t teljességgel „föloldani" az antropológiában, ahogy arra sincs mód, hogy a tudományterületről szóló hosszas leírást szőjek bele. „Iskolás" hivatkozásokat fogok használni, egy-egy konkrét problémához hozzárendelve azokat. De bízom abban, hogy ezek fölkeltik az érdeklődést a terület iránt, melynek magam nem kívánok a szakértőjeként tetszelegni. Az elsőre talán kézenfekvő okot, hogy az *Apocalypto* miért lehet „orvosi ló" az antropológia bekapcsolására a filmelemzés folyamatába, szintén igyekszem jobban megvilágítani. Úgy hiszem, a helyzet kicsit összetettebb annál, hogy furcsa kinézetű, maja indiánra maszkírozott szereplőket látunk a vásznon. Fontos kitételnek érzem, hogy nem annak a kimutatása érdekes, hogy valami teljesült-e a filmben egy másik tudományág szemlélete alapján, hanem az, hogy a kettő milyen kapcsolódási pontokkal bírhat. Ennek megfelelően a nézői reakciók oldaláról indulok el ennek a „vizuális szövegnek" a felgöngyölítésében, majd azt igyekszem megmutatni, ezek mögött a filmnek milyen megoldásai állnak.

Múltba nézés: reprodukció, nézők, elvárások

Kézenfekvő koncepciónak tűnhet(ne), hogy szigorú és kíméletlen próbának vessük alá a látottakat: teljesültek-e a „történelmi és kulturális hitelesség igényével" (ennek ígéretével) készült filmben e vállalások? „Jó munkát" végeztek-e azok a szakértők, archeológusok, kultúrtörténészek, akik az alkotókat támogatták az előkészítés fázisában? Elég csak megnézni a filmről szóló internetes diskurzusokat, fórumok, blogok bejegyzéseit ahhoz, hogy lássuk, sok vélekedés, hozzászólás gyakran két-három, viszonylag markáns csoportba, témába sűrűsödik.

Az egyik téma a fentiekben említett, hitelességgel, kulturális és történeti autenticitással kapcsolatos fölvetéseké. A Pro és a Kontra klasszikus összecsapásának színtere ez, nemcsak Gibson jelenlegi és előző filmje, a *Passió* (2004), hanem elsősorban szinte bármely hollywoodi típusú, múltról szóló darab kapcsán. Az univerzális – és uniformizáló – filmnyelv sajátos öngerjesztő folyamatot generált, legalábbis a szélesebb nézői rétegekben. A befogadóban a narratív és dramaturgiai sémák készségszintű ismerete a külsőségek eredetiségének, a „hitelesség" érzetének közelebbről nem

definiált elvárásával találkozik. Így van ez ártatlan romantikus kalandfilmeknél éppúgy, mint a holocaust-filmek amerikai variánsainál, vagy akár a közelmúltból a nyíltan ezen elvárásoknak megfelelni akaró magyar *Szabadság, szerelem* (2006, Goda Krisztina) esetében. „Még az utolsó szög is eredeti minták alapján készült" – a látványvilágukban és külsődleges jegyeikben az ehhez a filmformához besoroló alkotások autokratikusságának fontos és elválaszthatatlan eszköze az adott kulturális sajátosságok iparszerű prezentálása.

Az eredmény gyakran felemás, végső egyenleg nélkül: tekintély és dicsérő szó az egyik oldalon azért, mert a kitűzött cél számos helyen sikerült, ellentekintély és kritikus szó a másik oldalon, mert más pillanatokban a kultúrhistóriai tények el- és összemosódnak, vagy a filmi integratív jelentéstartalom „magasabb szempontjának" rendeltetnek alá. A tanulság szinte minden esetben az, hogy a gyakran fizikai-anyagi autentikusság, „teljesültségi mutatójától" függetlenül, nem léphet fel a fikciós játékfilmi cselekmény, művészeti (jellegű) esztétikum, a filmforma kontextusától függetlenített hitelesítésének szándékával. Már maga a „hitelesség" fogalom is több kérdést vet fel, mint amennyit megválaszol, és a filmkészítő elgondolása a történetről, karakterekről sosem léphet túl az „akár így is lehetett" kreatív megvalósításán. Sajátos paradoxon ezért, ha az ennek kulisszájául szolgáló reprezentációk révén törekszünk e bizonytalan kifejezés megragadására. Az *Apocalypto* a nagy műgonddal készített díszletek, jelmezek mellett felvonultatja az ősi maja nyelvből eredeztethető yukatén nyelvet is, mint a múltidézés vélt zálogát. Hogy ez ebben az esetben miért nem több újabb – némi képzavarral élve – látványos kelléknél, arról a későbbiekben szólok.

Problémás ez a befogadói stratégia azért is, mert a „hitelesség" megítélése feltételez egyfajta befogadói algoritmust, mellyel egy időben távoli, és csak kérdőjelekkel rekonstruálható kultúra időben szűkített keresztmetszetű, fikciós történetre építő bemutatásra nézőként reflektálhatunk [2] (Eriksen 2006: 39). Ez nyilvánvalóan nonszensz. Egy „jó" alaphelyzetet elképzelve, a vásznon etnográfiailag hiteles, az antropológia holisztikus szemléletmódját alkalmazó film peregne – ún. dokumentumfilm. Készítői tisztában lennének az önnön szubjektív látásmódjuk alakította mozgástérrel, és a lehetséges vizuális illetve kulturális adatrögzítésre vonatkozó eljárásokat fölhasználva, csökkentenék annak torzító hatásait. Az *Apocalypto*nál természetszerűen nem beszélhetünk ilyenről. Az alapanyagot a már említett univerzális és uniformizáló filmforma szabályai szerint formálja meg: külsőségeivel idegen kultúrát idéz (legalábbis annak egy szeletét), majd *egy bizonyos módon* értelmezi is, mintegy megrágva tálalja nézőjének. Az alkotói koncepció eredménye fél lábbal már a kultúra fordításának, applikációjának kényes határmezsgyéjén lépdel, erre fogunk példákat látni a dolgozatban. Ugyanakkor textusi minőségét is ez menti meg, és teszi irrelevánssá az ábrázolás „hitelén sét.



Ugyanígy ellentétes nézőpontok ütköznek az *Apocalypto* közvetítette, ellenzői révén kártékonyan leegyszerűsítőnek gondolt, elfogadói révén a fikciós múltba nézés sikerének tekintett, ember- és kultúrakép kapcsán. Önérzetükben sértett indián származású nézők nemtetszésüket fejezték ki a több száz éve letűnt civilizáció vérszomjasnak és egyoldalúnak tartott bemutatása miatt. Hiányolják a maják elképesztő kulturális eredményeinek bemutatását (kezdve építészeti megoldásaiktól és az absztrakt matematikától, a prekolumbián kultúrák közül egyedüliként megvalósított teljes, hieroglifákon alapuló írásbeliségen át, a csillagászatig bezárólag – bár utóbbira a napfogyatkozás jelenete a példa, ebben úgy tűnik, a maja elit tagjai várták annak bekövetkeztét). Mások a kalandfilmes dramaturgián túlmutató, nagyobb, „civilizatorikus" léptéket hiányolták. Megint mások csak a vállukat vonogatják, és a naturalista erőszak-ábrázolást autentikusnak, a „teljes élmény", a végnapjait élő (magas)kultúráról való beszéd részének tekintik.

Nyilvánvaló, hogy egy sajátos és eleinte ugyan a szocializáció során elsajátított, ám később egyéni ráépítésekkel és változtatásokkal kialakított identitású mexikói indián, más attitűddel nézi Gibson filmjét, mint a posztmodern nyugati kultúrkör nézője. Az elaborációt az adott kulturális közegen és háttereken kívül további paraméterek, egyéni pszichológiai jellemzők, kulturális sémák, ideológiák is befolyásolják. Ha e két, tulajdonképpen hipotetikus nézőpontot, egy egyenes két végpontjának tekintjük, a köztes távolságon számos összetett és egymást átfedő vélekedés helyezhető el. Látszólag önkényes, de nem véletlen e két nézőpont szélső értékeknek való választása. Akárcsak azok a vélekedések, melyek a filmforma szerves részét képező, materiális autentikusságot tekintik kritériumnak, úgy a „klinikai" nézők is figyelmen kívül hagyják, hogy az *Apocalypto* Fantáziaország szülötte. A Yukatán-félszigeten élő maja indián néző számon kér valamit, míg a nyugati, nem szemérmes, sokat próbált moziba járó tökéletesen aláveti, sőt, élvezi az egyirányú (tömeg)kommunikációs helyzetet, és ha nem is hiszi el, de film saját univerzumán belül érvényesnek találja a látottakat. Az, aki nagyobb ívű modellezést, a késői maja kultúra mozifilmbe sűrített bukásának szélesebb spektrumú bemutatását hiányolja, nem veszi figyelembe a filmforma szabályait és ezek erejét. Ez a filmforma a konkrét hősök konkrét akcióin, a cselekménybonyolításon keresztül tudja megragadni az olyan átmeneti állapotokat, mint egy társadalmi berendezkedés bukása, az intézményesített népirtás évei, vagy '56 eseményei. S eszközrendszere ezért keresztmetszet készítésére, a játékfilmes gyártási és alkotói szempontokhoz való hozzáigazításra ítéltetett.

Az idegen teremtése

Az iménti nézőpontok, illetve hevenyészett vázlataik hangsúlyozottan elviek, „tisztán" talán egyiket sem lehetne kimutatni, ám mint kategóriák, releváns befogadói stratégiákat tükröznek. Közös bennük, hogy mindegyikük fölfogható egy-egy nézői elaborációként, melyeknek már a kivetülései például a filmről indított vitafórumokban látható hozzászólások. A nézőpontokat az

Idegen megjelenése, a félt és csodált varázsa artikulálja.

Az „idegen” hamar a kulturális antropológia egyik alapfogalmává nemesült: a nem ismert, és ezért kiszámíthatatlan *más* szinonimájává vált, a szakterület pedig az idegen megismerésének és leírásának, érthetővé tételének tudományává. A nyugati társadalom, belefeledkezve szocikulturálisan öröklődő vélekedéseibe, sztereotípiáiba, sőt, képeibe a számára egzotikus vagy „primitív” kultúrákra vonatkozóan, hajlamos nem tudatosítani azt, hogy azért ismerheti az „idegent”, mert a kutató elmegy oda, ahol az idegen van, és textualizálja, amit lát. Ennél persze többet is tesz: „furcsa külső jegyek és zagyvának tűnő beszéd, irracionalitásnak ható szokások között vág rendet” [3]. Tudományként már a történelmi partikularisták révén (XIX. század vége és XX. század eleje), nyíltan szembemegy a nyugati embernek az egzotizált irányába „fölülről lefele” tekintő nézőpontjával [4] (Bohannan, Glazer, Sárkány 2006: 137-148). Az idegen önmagáért értendő meg, nem pedig az intellektualitás mögé rejtőző, de mégiscsak etnocentrikus szemléletmód révén.

Az idegen interpretáció, közvetett értelemben teremtés eredménye. Világos a dolog logoszi jellege: a *más*ról szóló olyan szöveg létrehozása, amit a *mi* közösségünknek készítünk, a *mi* számunkra létrehozza az idegent, amelyet addig nem ismertünk, vagy a létezéséről sem tudtunk (etimológiailag: anthroposz+logosz). Az antropológus létezővé tesz, közvetít, a kezdeményező szerep biztosan az övé, illetve saját kultúrájáé. Az antropológia több évtizedes permanens problémája volt (egészen a modern irányzatok megjelenéséig), hogy sajátos kozmopolita szemléletét empátiával társítva, e folyamatban milyen pozíciót foglaljon el. James Clifford mondta, afféle bennszülöttek felé forduló oppozícióval, hogy „azáltal vagytok, hogy én ott voltam”, ám valószínűleg nem a teremtés lehetősége szédítette meg, hanem a mindkét iránytól, a saját és az idegen kultúrától való távolságtartás szüksége ébredt fel benne. Ebben az értelemben még az *Apocalypto* és készítői sem vádolhatók „árulással”, hogy pszeudo-közvetítőként, fontosabbak ők maguk valamint nézőpontjuk, mint az, amiről közvetítenek. Játékfilmről, és ennek kapcsán tudatos konstrukciós döntésekről beszélünk, beleértve a maja kultúra időben és cselekményben, valamint kulturális eredményeinek prezentációjában megvalósított redukcióját.

Az *Apocalypto* előbb megjeleníti a kulturálisan *mást*, nem érthetőt, majd rögvest egy bizonyos szövegtípus szabályainak rendeli alá. Azonban ez nem valódi jelentés-fölfejtés. A szövegtípus a cselekményes zsánerfilm formája, aminek kategóriái a nyugati ember nézőpontja és rögzült sémái szerint intonáltak. A láttatás nem antropológiai értelemben valósul meg, nem a látott kulturális másság „fordítása" történik. Az *Apocalypto* ugyan bemutat néhány kulturális jellegzetességet, megteremti az idegen-érzetet, kezdve a szereplők jelmezeivel és sminkjeivel, egészen az élő emberáldozat bemutatásáig, de ezt olyan tónussal teszi, hogy azzal kijelöli nézőközönsége lehetséges viszonyulásait a látottak irányába. Ez nem antropológiai értelmezés, legyen szó akár a falusi maja közösség esti, harmóniát tükröző összejöveteléről, vagy a rituális emberáldozat végrehajtásában a szereplők (papok, nemesek, a tömeg) nézőpontjának bemutatásáról. Mindez egy nagyobb jelentésegységnek rendelődik alá. Ezért beszélhetünk a kognitív disszonancia klasszikus esetéről akkor, amikor az akceptálható nézői viszonyulás sulykolt fajtáinak egy yukatán maja nemet mond.

Ahogy a föntiekben utaltam rá, az antropológia – még ha erről a laikus nagyközönség nem is feltétlen tud – már régen túllépett az „egzotikum" keresésén és megfejtésén. Szakértői nem kizárólag vályogtéglás afrikai falvakban vagy borneói fejvadászok leszármazottai között érzik jól magukat, hanem ott vannak a globalizálódó bolygónk első, második, harmadik világaiban éppúgy, mint a szórványnépességek kutatásában vagy multinacionális cégek felelős pozícióiban. Hangsúlyt kap a saját kultúra, mint idegenség vizsgálata, az a szemléletmód, mely önnön életszférájára is „Marsról jött földönkívüliként" képes tekinteni.

Ebben az értelemben az *Apocalypto* az előkészítés után nem is igényli (jobban) az antropológiát, sem más „szakértést", mint az a kulturális felfogás, mely létrehozta. Az áldozópapi jelmezeken, egyes materiális formák elkészítésén túl, a maják fikciós reprodukciója mellett ugyanígy érdekesek például az Ormánság zsákfalvaiban lakók szokásai napjainkban. Vélhetően a hitelesség állandó feszegetése is onnan ered, hogy – mintegy 150 éve – a Nyugatnak az egzotikum iránti tematizációs igénye egyik fontos indukátora volt az antropológia tudományának. Az egzotikus téma azóta közkeletű vélekedéseken túl avatottságért, tekintélyelvű érvelésekért kiált. (Ám ebből az is látszik, erősen kérdéses, hogy szélesebb rétegek előtt ismert-e a közben folyamatosan zajló módszertani finomodás és a tudományos érdeklődés expanziója a „saját" iránt). Az *Apocalypto* idegenteremtése két lépcsőben megy végbe, és véleményem szerint csak a másodikban teljesedik ki – afféle sajátos fenomenológiaként – a „Maja Idegen" megteremtése a néző számára. Akkor is inkább egy meglehetősen profán aktussal, amely, viselje bár magán a logoszi jelleget, inkább csak ironikus párhuzamot jelent az idegen konstrukciós textualizálásának „létrehozó", „legyen" értelmével.

Az *Apocalypto* az első lépcsőben nem teremt maját, csak idegenképet. Az idegenség megjelenése és érzékelése, valójában nem „maja", hanem – *nota bene* – a sajátunktól eltérőként megjelölt külsőségek látványából fakad. A hollywoodi kánonnak megfelelő szokás, az igyekezet a „hiteles" kor- és megjelenés-hűség megvalósításában, e lépcsőről nézve, akár fölöslegesnek is tekinthető. Nem azért, mert számos vélekedés szerint most sem sikerült a teljes autentikusság elérése, hanem

azért, mert az idegen átélhetősége nem lehetséges, ha annak viselkedését a saját szellemi berendezkedésünk révén próbáljuk megérteni. Ezen még a legpazarabb kiállítás, a legkorszerűbb filmes technikák sem lendítenek, ez alól a lassan filmes kánonnak is tekinthető kitétel alól az *Apocalypto* sem kivétel. A teremtés első lépcsőjében az Idegen entitásként, ismeretelméleti kategóriaként jelenik meg. A lineáris szerkezet, a cselekmény dramaturgiai csomópontjai, az absztrakció hiánya ellenben érthetően azt a benyomást keltheti: mindebben semmi „maja" nincs, a szüzsé a külsőségek elhagyásával könnyedén lecsupaszítható egyszerű kalandfilmes gerinccé. Ez pedig egyszerűen transzponálható más látványkontextusokba, mivel a cselekményelemek uniformizáltsága nem a közvetítést szolgálja befogadó és alkotás között, hanem erősen limitált mozgásterű, részben szerzői szempontú értelmezési keretet ad. A látvány és egyes epizódok (gyógyítás élő hangyával, „maja sport" a kukoricás előtt) ugyan mások, idegenek, ám ezek filmi környezetükbe már megmagyarázottként ágyazódnak – és ezzel el is vész az „értelmezés hatalma", amit egy kultúra megismerésében gyakorolhatunk. Úgy érzem, közelebb járnak ennek belátásához, akik e profanitással a „maja egyediséget" kérik számon Gibson-tól, mint akik a környezetábrázolás vagy a jelmezek *mise-en-scéne* hitelességét firtatják, az említett pro és kontra felállásban.

Az idegenteremtés első lépcsőjére vonatkozó állítás abból a megközelítésből igaz, amely a film textuális jellegét hangsúlyozza. Nem valamiféle idealisztikus esztétikai jellegzetesség fölfejtése a kérdés, hanem az az érdekes, hogy a befogadó az *Apocalypto*-t az első lépcsőben idegent megjelenítő szövegként „olvassa". Ez viszont már elméleti megkülönbözetés, mert a filmi jelölő „idegen" jelöltként való fölismerése egyértelműen kognitív folyamat, tehát a tiszta textuális értelmezés nem lehetséges (ahogy erre az előzőekben említett, befogadói kulturális kontextustól függő nézői reakciófajták is rámutatnak). A Gibson-film az első lépcsőben teremti meg az „idegen" jelölőt, a második lépcsőben „maja idegen"-t formál belőle. A második lépcső tehát – kinek hiteles, kinek hiteltelen – mimézis eredménye. Kérdésességének ösztönös fölismerése az, ami az első lépcsőben megkezdett, kognitív folyamat bizonytalan lezárása miatt megszólaltatja a nézőben a kritikust, hiszen csak az idegen látásában lehet biztos, a „majaság" látásába már az egyéni habitus is beleszól. Az *Apocalypto* majái szimbolikusak, konkréttá pusztán az idegenérzet konstruált fölkeltése nem teszi őket. Ezért fogalmaztam úgy a bevezetőben, hogy antropológiai megközelítésre nem biztos, hogy az elsőre magától értetődőnek tűnő ok, vagyis a maja kultúra látóhatáron való „megjelenése" miatt adódik lehetőség. Ha ezt kiindulásként elfogadnánk, akkor jó eséllyel csak a látottaknak a tényszerűsége és kultúrtörténeti egyezősége körül tennénk meg köreinket.

A második lépcsőben a filmalkotás egésze szinte baconi értelemben válik a „maja idegen" axiómájává, majd – amennyiben a néző elfogadja ezt – indukciós következtetések gyűjtőjévé. Honnan tudjuk, hogy a maja birodalom, és nem kortársaik (aztékok, olmékok, toltékok) végnapjait látjuk? A maja kultúra, művészet szakértői bizonyára képesek megállapítani abból az igyekezetből is, mely a tárgyi hitelesség elérésére irányult a képeken – bár paradox módon, az igazán „vájtszemű" hozzáértőket a megjelenő pontatlanságok összezavarhatnák, ha nem kapnának „segítséget". Minden nézőnek ott van ugyanis a promóció, a reklámkampány, a filmet

beharangozó komolyabb felvezetők és a marketing részét képező ajánlók. Egy ál-logoszi aktussorozat, melynek során elmondják a nézőnek: a maja kultúrára építő, annak egy szeletkéjét bemutató darabot fog látni. Az idegen ezúttal majának öltözik – a filmi illúziókeltés örök esete. Maja, mert azt mondják róla.

Az *Apocalypto* idegenképe a második lépcsőben: egy látszat-teremtő aktussal, a kimondással, a szimbolikus állítással „maja" bélyeget kap, és ennek mintájából tetszőlegesen kihagyható a civilizációs magaskultúra lenyomata, és belevehető minden, ami szinkronban áll a film mottójával. Legitimizálja, sőt, felhívást intéz a kultúrtörténeti ihletésű vélemény-kényszerekhez, a „hitelesség" ellenőrzéséhez, elterelve a figyelmet más kérdésekről. Ennek egyszerű oka van, ám épp emiatt vagyunk hajlamosak átsiklani fölötte: a film szellemi táptalaja, a visszatükrözött gondolkodásmód számára az idegen sosem lehet *saját*, hanem mindig *más*, vagy legalábbis idegenebb, mint mi a magunk számára. Ez valójában egy fokozati különbség a saját(unknak gondolt) kultúra és a *más* kultúra között. Ezt a filmben hangsúlyozottan nem esetleges értékpreferenciák miatt érzékeljük, hanem a kulturálisan *más* reprezentációjának (előírt) felismerhetősége miatt. Idegen, mert annak mutatott, konstrukciójának eredménye annak szánt. Holott a globalizáció kiterjedése és a regionális kulturális jelenségek erősödése kapcsán belátható az a posztmodern antropológiai nézet, mely a kultúra megragadására korábban használt, átfogó igényű fogalmainak további autokratizálása helyett, a diverzifikáció megértésére helyezi a hangsúlyt. Radikálisabb pillanataiban még a „kultúra" egyes számát is tagadja, helyette „kultúrákban" kíván gondolkodni.

E fokozati különbség a lényeges az antropológiai szemlélet és egy olyan szemléletmód között, mely a létrehozott identitást idegennek *akarja* látni és mutatni, az idegenséget nem a különbségtételből és annak megfogalmazhatóságából vezeti le (újra és újra a logoszi jelleggel találkozunk). Az előbbi (dokumentarista) elfogad és lefordít, az utóbbi (fikciós de realistaként tetszelgő) mesterségesen, szinte klinikai precizitással hozza létre originálisnak kialakított teremtményét. Adorno korán tette megállapítását: nem a sokszorozás és ipari termelés, a mimézis technológiai vezéreltsége fosztja meg az eredeti tárgyakat lényegüktől, misztikus többlet-tartalmuktól, hanem a(z újra)teremtés hatalma [5] (Geertz 2001).



© Apertúra, 2009. Ősz www.apertura.hu

A karakterek „eredeti” vagy ahhoz közelített nyelvhasználata a film megítélésének kitüntetett kérdései közé tartozik. Bizonytalan, nehezen körülírható hipotézisekre adhat okot az, hogy a szereplőket nem csak egzotikus, hanem a történelmi korhoz hozzárendelt dialektussal halljuk megszólalni. Mintha a nyelv a kultúra legfőbb hordozójaként, kiteljesítené a látottakat. Meglátásom szerint azonban ez a megoldás sem több egy dicsérendő, de az autentikusságot valójában nem emelő, tehát inkább csak filmes, mintsem önmagán túlmutató „egzotikumnál”. Messzire vivő kérdés lenne a nyelv és a kultúra, valamint a társadalom egymásba fonódásának és kölcsönhatásának vizsgálata, mely túlmutatna e dolgozat keretein. Ám ha a nyelvet és a kultúrát egymással kapcsolatban állónak tekintjük, elég fölidézni Lévi-Strauss gondolatát, mely szerint a nyelv, ha „totális korrelációként” nem is, de meghatározza a kultúrát [6] (Lévi-Strauss 2001: 72). Ebből kiindulva belátható: az *Apocalypto*-ban a yukatén nyelv használata nem több „speciális effektusnál”. Kellékként működik, mert semmilyen strukturális szerkezetet nem ad a fabula eseményeinek, semmilyen leképeződését nem nyújtja például a film első felében megismert faluközösség szerveződésének, vagy a piramison bemutatott áldozati szertartás végrehajtói közötti hatalmi viszonyoknak. Nem módosítja a filmforma cselekményének hangsúlyait, illetve nem idomítja a bemutatott történéseket a nyelvhasználathoz. A szereplők nyelvhasználatából sem ismerhetjük meg jobban a maja kultúra térképét vagy annak részletét, az (elképzelt) maja kulturális önreflexiót, azt, hogyan strukturálja az életmódot, a hiedelemvilágot, a tárgyiasultságot. E nélkül a teljesültség nélkül a nyelv ugyanúgy viselkedik, miként a kulisszák és a jelmezek, sőt, a forgatásra használt eredeti mexikói és veracruzi terepek: az első lépcsőben megteremtett idegen illusztrációjához tartoznak (a maja civilizáció térképéről lásd a képen).

A bennszülöttek nézőpontja: az elérhetetlen Grál-kehely

A „bennszülött nézőpont” antropológiai és a textualizációnál jelentkező problémáit néhány példa rövid bemutatásával szere sokszínűségükkel alaposabb megragadását k



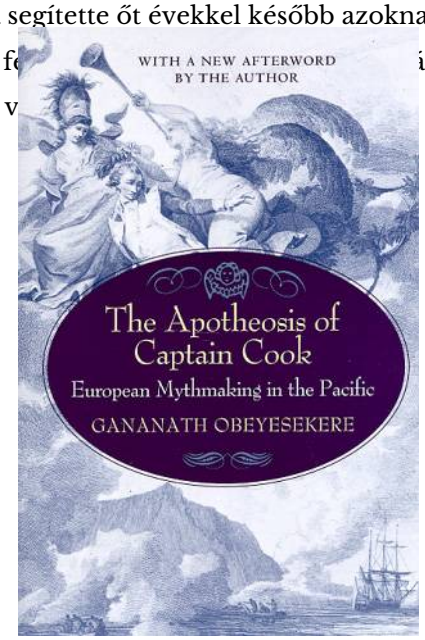
Jean Laude francia művészettörténész érzékletes leírását adja könyvében [7] (Laude 1972: 8-32) annak, ahogy a XIX. század végének, XX. század elejének európai embere Fekete-Afrika művészetéhez intellektuális és tevőleges dimenzióban viszonyult. Érdemes észrevenni azt a messianisztikus pózt, amely – még ha jó szándékkal is – az európai tudományos körök egy részét jellemezte. Számos kutató, utazó küldetésének tekintette, hogy a kontinens tárgyi kultúrájának, művészetének minél szélesebb spektrumát átölelve, környezetéből kiszakítva, az európai ember számára ismertté tegye a „primitív” világ e részletét. Ennek érdekében egészen a kontinens mélyére, az egyenlítői őserdőkbe is behatoltak, hogy a földrajzi és tudományos felfedezések „kísérőjeként” használati tárgyak és képzőművészeti alkotások garmadáját harácsolják össze. Ezek általában magángyűjtők és múzeumok polcain kötöttek ki. De még érdekesebb az a motiváció, amely Európát a titokzatos kontinens művészete felé terelte. A fehér ember saját kategóriáival, fogalmaival közelítette meg Afrikát, a „primitív”, ősinek tekintett művészethez az ösztönösséget, a mágiát, a természetközelséget, a vadságot és a romantika gondolkodásából egyenes ágon következő, zabolázatlan és nyers emocionalitást kapcsolta. Ismertek azok az európai avantgardista törekvések, melyek az archaikusnak tekintett forrásokból merítették ihletüket.

Laude leírja az egyik, tipikusnak mondható tévedést, amibe az európaiak beleestek: az öreg kontinens az afrikai művészt az európai esztétikában jól bejáratott miszticizáló felfogással kívánta megérteni, az ihlet és a „barbár” őserő szent tüzének lobogását látva a lendületből, transz-szerű állapotban alkotó afrikai népművesben. Nem vette figyelembe a számos törzsi társadalomban ma is élő felfogást, ami a művészeket a társadalmi struktúrában gyakran a kovácsok szintjén helyezi el: munkájuk megbecsült, fontos, de személyükre és közösségi létükre speciális tabuk vonatkoznak, és a falu szélén szabad csak letelepedniük [8] (Barley 2006: 144). Alakjuk jórészt mentes a romantikus vonásoktól, helyük saját világukban máshol van, mint ahogy azt Európa elképzelte. Ugyanígy nem derítették fel a „bennszülöttek nézőpontját” saját alkotásaik iránt. Később bebizonyosodott, hogy az afrikai művészet sok tekintetben a kézművességgel rokon vonásokat mutat, az alkotó az általa létrehozott tárgyra meglehetős személytelenséggel tekint, és gyakran még nyomokban sincs jelen alkotó és alkotás közötti feltételezett, bonyolult, transzcendens jelleget öltő kapcsolat. Egyáltalán, semmilyen kapcsolat nincs – csakhogy ennek a nézőpontnak a „felfedezése” háttérbe szorult Európa gyarmatosítóként kiélt önmegvalósításában.

A nyelv és a társadalom kapcsolatára, és ezáltal a lokális közösség megértésére, az önreflexió lehetőségeinek föltárására tesz kísérletet Clifford Geertz. Balin, Marokkóban és Jáván végzett terepmunkájának összegzése [9] (Geertz 2001: 227-245) egyértelmű tanulsággal szolgál: a közösségben létező egyén nézőpontjának föltárásához a nyelvből kiindulva, olykor igen bonyolult társadalmi hálót kell megérteni, amelyben az egyén is létezik. Nyilvánvaló, hogy ebben az antropológus saját nyelvének kategóriái, társadalmának viszonyrendszerei csak támpontként szolgálhatnak, trambulinként az idegen struktúrába való fejeshez. Ahogy arra utaltam is, az *Apocalypto* autentikusnak kiállított nyelvhasználata épp azért nem több díszítőelemnél, mert

semmilyen visszacsatolást nem tartalmaz, például a társadalom fölépítésére, egyáltalán, az életvilág és a viszonyok megszervezésére vonatkozóan.

Hasonló természetű problémával szembesült Renato Rosaldo, aki feleségével az ilongot fejvadászok között (Fülöp-szigetek) végzett antropológiai terepmunkát. Rosaldo személyes hangvételű, intim részleteket tartalmazó tanulmányában leírja [10] (Rosaldo 2003: 257-276), hogy milyen komoly fejtörést okozott neki az ilongotok régi szokásának megfejtése. A törzs férfijai, míg a központi kormányzat be nem tiltotta, egy közeli hozzátartozó elvesztése miatt rendeztek rituális embervadászatot. Az áldozat megölése és fejének törzsétől való elválasztása a gyász és a bánat feloldásának fontos eszköze volt. Rosaldo minden szakértelmét bevetette, óhatatlanul is nyugati, racionális aspirációval, ám hiába próbálta megfejteni a szokás jelentését, azt, hogy miért és hogyan működhetett ez a mechanizmus az ilongotok felmenőinél. Feleségének egy terepmunkán balesetben bekövetkezett halála segítette őt évekkel később azoknak a következtetéseknek a levonásához, melyek a bánat és fe izták meg, egyúttal fontos fejezetét értve meg vendéglátói v



Gananath Obeyesekere könyvének borítója

Az utolsó példánk karakterében is hasonlít az *Apocalypto*-ra, amennyiben mindkettőben tetten érhető a történések egy központi karakter köré szervezése, egy heroikus (annak láttatható) figura kiemelése. Marshall Sahlins írt egy, a történeti antropológia diszciplínájához soroló esszét [11] (Sebők 2000: 157-175) James Cook kapitány haláláról, amelyben meggyőző elmélettel rukkolt elő. Ebben az addigi, a bennszülöttek lázadására koncentráló felfogás helyett a hawaii kozmológia és annak a helyi törzsre gyakorolt kötelező érvényű előírásai kaptak hangsúlyt, melyekből levezethető, miért gyilkolták meg Cook kapitányt a korábban oly barátságos helyiek. Sahlins könyve hamar népszerű lett, hiszen izgalmas témát mutatott be újszerű következtetésekkel. Diadalútjára azonban árnyék vetült, mégpedig Gananath Obeyesekere személyében, aki könyvében [12] (Sebők 2000: 157-175) alaposan „kiosztotta” a szerzőt és munkájának kérdéses

következtetéseit (Sahlins pedig viszontválaszában bírálóját, vitájuk többfordulós párbajjá alakult). Ebben persze még semmi különös nincs, a tudományos világ mindennapjainak részét képezi. Amiért számunkra fontos, hogy a kolléga rámutatott arra, bár Sahlin ugyan közelebb jutott a történetben a hawaiiak megértéséhez, ám közben rendkívüli sikereket ért el Cook kapitány alakjának nyugati minta szerinti heroizálásában, miközben a „bennszülöttek nézőpontja" minden igyekezet ellenére is rejtve maradt.

Ezekben a hivatkozott példákban közös vonás az antropológus készítette textus megbízhatóságának problémája, melynek részproblémái többek között: az idegent leíró nem pusztán saját kategóriáinak, hanem személyiségének is a szövegbe vetítése; a nézőpont gyakori meghatározhatatlansága; az etnográfiai teljesség és az antropológiai módszertan megbízhatóságába vetett hit, egyaránt felmerülhet. Az irodalmi antropológia a tudomány újabb irányzataként, nem egyszerűen szövegek antropológiai hasznosításával foglalkozik, hanem az antropológus-szövegre is irodalmi alapanyagként tekint. Geertz jelentős módszertani találmánya, az antropológiai „sűrű leírás", legyen bár a tudományterület egyik fontos mozzanata, ugyanúgy kétkedésekre adhat okot. Vincent Crapanzano szigorú következetességgel mutatja be [13] (Crapanzano 1994) Geertz egyik legismertebb szövegének, a *Mély játék: jegyzetek a bali kakasviadalról* című írás ilyen jellegű problémáit. A nézőpontok váltakozása az elemzett szövegben több kérdést vet föl a Geertz által leírt helyi esemény megfejtett jelentése kapcsán. Erősen vitatható ennek tükrében, hogy a bali-szigeteki bennszülöttek valóban úgy éreznek szokásuk iránt, ahogy Geertz vélte, és ahogy maga is érezte a probléma súlyát a hivatkozott szövegében. Obeyesekere hasonló problémákat, sőt, rosszul kezelt mitológiai elemeket is említ Sahlins szövege kapcsán, a Crapanzano megfogalmazta észrevételek Geertz-é mellett érvényesek Sahlins írására is [14] (Sebők 2000: 172). Obeyesekere még azt a kissé lelombozó kijelentést is megteszi, miszerint minden szándék- és módszerbeli kiteljesedés ellenére sem lehet teljességgel megragadni azt a bizonyos keresett nézőpontot. Laude pedig Európa akkori etnocentrikus, saját kategóriarendszerének erőltetett alkalmazását kárhoztatja, mely törekvés a gyarmatosítás kora után sem tűnt el teljesen.

Akárhogy is nézzük: a „bennszülöttek nézőpontja” továbbra is nehéz kérdés, még az ennek megtalálásával hivatásszerűen foglalkozók számára is. A probléma fölvetése nagyon hasonló ahhoz a fogalompárhoz, melyet Marvin Harris [15] (Bohannan, Glazer, Sárkány 2006: 513-520) vezetett be az antropológiában, és amely az idegen vizuális, verbális vagy írott textualizációja során is értelmezhető. Láttuk a fentiekben, hogy az antropológus személye (Rosaldo példája), teljesen le nem vetkőzhető látásmódja (Sahlins kontra Obeyesekere) milyen problémákat okozhat az idegen megfejtésében és közvetítésében, még a tudományos igényű szövegeknél is. Harris fogalompárja, bár régebbi a példáinknál, az objektív, tudományos nézőpontot étikus névvel illeti, míg a bennszülött, idegen nézőpontjának a saját kategóriáival való megértését émikus nézőpontnak nevezi. Példáink jól mutatják, hogy az émikus alapállással készült textusok sem mentesek a deformizációtól, az étikus befolyástól. De milyen viszonyítási pontokat kínálnak e példák a fikciós-narratív *Apocalypto* esetében?

A natívok, akik nem tudnak magukról

A filmen nem pusztán fikciós volta, hanem az ábrázolásban a posztmodern megfogalmazta sajátosságként benne rejlő torzító, de legalábbis egyéni nézőpont miatt, értelmetlen számon kérni a hitelességet. Az antropológia feminista irányzata korábban már lecsapta a labdát: a klasszikus kulturális antropológia a (státuszok szerint) középosztálybeli, fehér férfi szemléletét vetíti tárgyára, „jó” adatközlőként az idegen kultúra férfi tagjait, kevésbé megbízhatónak a nő adatközlőket minősítve. A probléma tudatosítása elkerülhetetlen volt, ahogy az elhíresült amerikai iskolai példában, amikor az addig oktatott fehér, férfi, halott költők versei helyett fekete, élő, kortárs költőnőkkel kezdtek foglalkozni. Az *Apocalypto* esetében ugyan nem ez az említett tradicionális elvi szemlélet, hanem, ugyanilyen jellegű elviként, a narratív, zsánerekre építő forma érvényesül.

Relevánsabb kérdés lehet a szerzőiség mibenléte Mel Gibson esetében. Rosaldo hivatkozott tanulmánya ízig-vérig posztmodern problémára reflektál: írásának egyik tanulsága, hogy nem pusztán az antropológiai-etnográfiai textusok nem létező objektivitásával kellene végre szembenézni. Nála a megoldás kulcsává válik a személyiség és a személyes élményanyag, ha úgy tetszik, az ilongotokról író szerzői nézőpont mögött ezek dolgoznak. Rosaldo ugyanis csak akkor képes kutatóként megérteni, hogyan illeszkedik a gyászfolyamatba, a bánat érzéséhez az ilongot fejvadászat, amikor keserű élményként, magánemberként megtapasztalja felesége elvesztését. A „szerzői szemlélet" nem a torzulás, hanem a megértés eszköze (is) lehet a tudományosmunkákban? Gibson helyzete nyilvánvalóan nem a textus típusa miatt hasonlítható össze Rosaldoesetével. Hanem annak kapcsán, hogy – az egyértelműen azonosítható filmtípustól függetlenül –szerzőként van-e olyan kézjegye a filmen, ami az *Apocalypto* közvetítette lehetséges jelentéseklétrehozásában részt vesz. Rosaldo lényegében tapasztalati úton elsajátította egy másik népalkalmazott kategóriáját, egymásba illesztve az émikus és étikus kategóriákat. Gibson viszont nemezt tette, hanem a „mást" a „miénkkel" cserélte, hogy ezzel mediális és jó szándékú, didaktikusüzenetet fogalmazhasson meg (legalábbis lehetőséget adott ennek „filmjébe látására").



Sokkolás: még a gyermekek is áldozatok

A rendező már a *Rettenthetetlen*ben (1995) sem fukarkodott a naturalizmussal. A *Passió*ban a koncepciónak választott, precízen kivitelezett brutális, erőszakos képsorokon keresztül közelített a megváltó személyéhez és a megváltás misztériumához, finoman fogalmazva is kétes sikerrel. Az *Apocalypto*ban szintén látható több sokkoló, a néző[kep5]i türelmet próbára tevő jelenet. Úgy tűnik, a túlhevített naturalizmus, az erőszak magától értetődősége Gibson szerzői attitűdjének fontos eszköze a jelentéstartalom közvetítéséhez, ahhoz, hogy megértesse a nézővel, mi köze a filmi fabulának a maja kultúra végnapjaihoz. Ám nézőként észre kell vennünk, hogy ez a megoldás

nem más, mint az erőszak adott jelentéstartalommal való felruházása, jelölővé alakítása. Paradox helyzet: formai értelemben nem beszélhetünk stilizációról, a falu megtámadásának képsorai, az áldozat bemutatása, a harcos halála, akinek a jaguár közeliken szaggatja szét arcát – horrorisztikus-naturalista szekvenciák, körülöttük az öncélúság szelleme lebeg. Tartalmilag azonban egyértelműen intonáltak: a pusztítás, pusztulás, a halál és végzet, a maja birodalmat hamarosan utolérő kárhozat kifejeződései.

Miért fontos ez a triviális megállapítás? Azért, mert segít tudatosítani, hogy amit látunk, azt sem nyugatiként, sem maja leszármazottként nem szabad összekevernünk a mezo-amerikai kultúrák „valós" képével. Ez önmagában, idealisztikusan nem is létező valami, képzett, nincs *egy bizonyos* arculata. Két dolgot kell észrevennünk: az egyik, hogy nem az a kérdés, hogy „így történt-e", hanem az, hogy az erőszakábrázolásnak a film milyen jelentéstartalmat ad. Nehéz eldönteni, hol húzódik a határ egy antropológusi szemléletű, értékítélet-mentes ábrázolás és aközött, amikor a látottak iránt a közvetítő egyúttal saját hozzáállását is kifejezésre juttatja. S itt kapcsolódik az eddig elmondottakhoz egy másik kérdés. Az antropológia kulturális relativista irányzatából, mely minden emberi találmányt és intézményrendszert kultúrafüggőként és emberi konstrukcióként tekint, még nem következik, hogy az antropológus érzéketlen például egy közösség tagjai számára hátrányos tabu hatásai iránt (klasszikus példája ennek az indiai tehéntilalom). A hideg, tudományos, fehérköpenyes szemlélet minden diszciplínában kevés. A radikális felfogás az egyetemes emberi jogokat is mesterséges képződményként, és nem az univerzumban „magától létezőként" fogja fel. De ez nem jelenti az erőszak, általánosabb értelemben az ember egymás elleni tényked̈ésének, pusztán távolságtartó tudományos vizsgálatra alkalmas jelenségként való értelmezését [16] (Huoranszki 2002). Így az *Apocalypto*n sem önmagában az erőszakjelenetek tartalmi meghatározottsága kérhető számon (ha egyáltalán). Kérdéses a bennszülött reflexió, a saját viszonyulás bemutatásának hiánya lehet (ahogy kérdéses volt a Laude-i példában a nyugati felfogás „ráhúzása" Fekete-Afrika művészére), és azoknak egy nagyobb jelentésegységbe rendelése.

Az, hogy a nézőnek mi módon kell értelmeznie a látottakat, tulajdonképpen már a film első néhány másodpercében eldől: a Will Durant-i idézet mottóként parabolisztikus súllyal rátelepszik a mű egészére, elvéve az önmagáért való ábrázolás esélyét és bevezetve helyette a politikai tanmese lehetőségét („a nagy civilizációk legyőzhetetlenek, míg magukat nem kezdik el pusztítani"). A teremtett idegen az üzenet médiumaként viselkedik, és nem a megismerés tárgyává válik. Véleményem szerint a naturalista erőszak többlettartalma Gibson felfogásában ennek az idézetnek korunkra metaforikusan értelmezhető, komplex jelentéstartalmába ágyazódik, ugyanúgy, ahogy a film cselekményének és majáinak karakterisztikája. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a maja kalendárium 2012-re jövendöl valamiféle világvégét, akkor kapunk egy teljes „történelmi parabolát". Egy tömegkulturális, egzotizáló és az egzotikumnak ugyanazzal az uniformizáló mozdulattal jókora pofont adó dörgedelmes intelmet, amelynek még filmbéli párhuzamát is azonnal megtalálhatjuk a félelmetes jósnőként megjelenő beteg kislány jelenetében.



A főhős családja veszélyben: a gödör lassan megtelik vízzel

A film címének viszont több jelentése is elképzelhető. A legkézenfekvőbb értelmezés szerint, a görög eredetű „apokalipszis" szó alakjaként a végítélet eljövetelére, a maja civilizáció pusztulására utal. Ezzel az értelmezéssel összhangban áll Durant állítása a film elején, mely a cselekmény valamennyi elemét ebbe a hiperjelentésbe integrálja. Amennyiben a szó jelentésvariánsai közül a „tanulságtételre" tekintünk, úgy ez az értelmezés talán még stabilabban megállja a helyét, hiszen a darab nem a pusztulásról, hanem a bukás előszeleiről szól. Harmadik lehetőségként a „más világ" illetve az „újrakezdés" lehetősége merül fel. A film utolsó felvonása meglehetősen erős szimbolikával dolgozik. Kérdés persze, hogy ez a mi felfogásunktól eltérő időben és társadalomban is azonos jelentéssel bírna-e. Miközben Jaguár Mancs az üldözőivel viaskodik, elered az eső, ami egyrészt a gödörben rekedt családját sodorja veszélybe, utólag viszont a változás jeleként is értelmezhető. Az életben maradt két üldöző a hőssel együtt az óceán partján néhány percig dermedten bámulja a horgonyzó hajókat, amelyről az ismeretlenek csónakokon indulnak a part felé – a víz hozza őket. Közben a feleség a gödörben összegyűlt vízben megszüli gyermekét, az új élet a vízben jön a világra. A kicsé nyelvű *Popol Vuh* elbeszélésfüzet teremtésmítosza [17] (Sárkány 1970: 81) a kezdetet ugyanúgy a vízzel azonosítja, miként a bibliai teremtéstörténet és a tudományos felfogás is az élet előtti állapotnak tekinti a földet beborító Panthalassát. Így a zárás fölveti a szimbolika kétértelműségével való tudatos játékot. A főhős a film zárójelenetében hátat fordít az ismeretlen hajókról partraszállóknak, családjával a dzsungel mélye felé indul az „új élet" reményében. Ezt a lehetséges harmadik jelentést azonban az elmondottakon kívül, etimológiailag és a Durant-i idézet tükrében nehéz mással alátámasztani.



Vége a játéknak: Európa megérkezett a „nagy vízen túlról"



Új élet születik a vízben: nekik vajon mit jelentett?

Az *Apocalypto* „bennszülött nézőpontjának" kérdését további megjegyzésekkel kell kiegészíteni. Az első ezek közül, hogy ez az antropológiai ihletésű fogalom nem azonos a filmelméletben használt „a film nézőpontja" fogalommal. Egyszerűen belátható, hogy az *Apocalypto*ban ez nagyjából ugyanolyan mechanizmusok szerint működik, mint a filmtípus megannyi darabjában. Főhőssel dolgozik, aki „számít" a nézői azonosulásra, a néző őt „kíséri" kalandjai során, kvantitatív módon uralja a játékidőt. Tanúja lesz annak, hogyan válik fiatal vadászból harcos férfivá, hogyan számol le üldözőivel, miután megszökött a maja városból. Jaguár Mancs, a fiatal indián kiemelése és

történetének kísérése merőben diegetikus természetű kérdés: ő a hős, nézőpontja semmiképp sem azonos „az indiánéval”.



A maja nagyváros képe

Amit megismerünk – fontos kitétel – *vele*, és nem általa *ismerjük meg*. Ennek triviális példája a rabtársaival együtt a városba vonulásuk, a néző a menettel együtt ismeri meg a virágkorán túli település figuráit, az ott élők egyes tevékenységeit, majd az áldozati piramist. Ugyanakkor Gibson eljátszik (a nyugati néző sztereotípiáira pedig egyértelműen rájátszik) a diegézissel: az áldozati rítust felvezető dob eleinte a film teréből, annak részeként hallatszik, majd attól függetlenítve hangulati aláfestésként, a néző részére adott értelmezésként szolgál. Jaguár Mancs nézőpontjába változó gyakorisággal más szereplőké ékelődik, például az elrablóké/üldözőké és azok vezéréé, valamint sajátos szempont-, pontosabban szemszögváltás, a templom tetején végrehajtott emberáldozat során a kamera „beállása” az áldozat elképzelt helyzetébe. Mindez egyértelműen a klasszikus cselekményorientációs filmforma érvényét mutatja. A hallott yukatén nyelvnek semmilyen visszacsatolása nincs a szereplők tetteire, s nem jelennek meg más értelmezési lehetőségek a képi világban sem: amit a hős megismer, az már a néző számára dekódolt, mégpedig saját kategóriáival. További megfontolásokra sarkalló kérdés lehet, hogy a – bármilyen típusú – játékfilm képes-e egyáltalán olyan szemlélet tükrözésére, a sajáttól eltérő kategóriák szerinti implikációjára témájának, amely például Geertz-nél a nyelvi differenciálódások, szemléletmódok megismerésén és elsajátításán keresztül egy társadalom megértéséhez vezethet.



Úgy vélem, a „bennszülöttek nézőpontját”, mint egy idegen kultúra megértésének végső célját, afféle megközelíthető, de meg nem ragadható Grál-kelyhet, az *Apocalypto* sem találja meg, következésképpen rejtve sem hagyhatja nézője előtt. Gibson majáiról azt mondhatjuk, hogy önkéntelenül léteznek világukban, a karakterek cselekedetei minimális reflexióval illetik a saját kultúrát. Erre példát a rítus-jelenetben, az emberáldozatot bemutató – vélhetően – főpap szónoklatában találunk, amelyben, ha a fordítás pontos, „népként” nevezi meg az őrjöngő tömeget. Tetteik, életterük megmutatott részletei nyugati mozgóképes és elbeszélői sémákra épülnek. Gibson ugyan teljesen ismeretlen, helybéli indián származású szereplőkkel dolgozott, de Jaguár Mancs akciófilmes, „indián Rambo”-t kiáltó heroizálása a James Cook-mítosz megalkotására emlékeztet. A Geertz-i példára utalok ismét: a szerző „a személy koncepciója” kapcsán „azokat a szimbolikus formákat – szavakat, képeket, intézményeket és viselkedéseket – kutatta és elemezte, amelyek terminusaiban, a különböző helyeken, az emberek ténylegesen megjelenítik magukat önmaguk és mások számára” [18] (Geertz 2001: 231). Gibson kalandfilmjében egyszerűen nincs benne e viszonyulások valamilyen módszer szerinti bemutatása. Nem ismerjük meg a személyiségnek az adott szociokulturális keretrendszerben való érvényesülését (ezt természetesen nem a „karrier” értelmében kell érteni, hanem antropológiai értelemben nem róható fel az ábrázolás hiányának; hogy a film esztétikai gyengeségeként könyvelhető-e el, azt a műfajiság oldaláról ítéljék meg a kritikusok).



Áldozathozatal: hihettek is ebben

Szemléletessége és kézenfekvő volta miatt demonstratív példa lehet a Napistennek bemutatott emberáldozat [19] (Tokarev 1988: 324). Ha az *Apocalypto* nem viselné magán a példabeszédek

összetéveszthetetlen jegyét rögtön az első kockáján, még ezt a labdát is megpróbálhatná lecsapni. A „politikai korrektség" különleges példája lenne, ha – a valójában inkább a már említett kulturális relativizmushoz kapcsolható megközelítéssel -, nem rendelné alá a filmből kihámozható üzenetnek. Hanem „beletörődne", hogy „értékként", közösségi aktusként mást (is) jelent(he)tett a maja társadalomban, mint hogy mi most barbár rítusként értékeljük. Racionális mércével abszurd, céltalan őrjöngésként tekintünk rá, miközben tisztában vagyunk funkciójával a vallási struktúrában: az ajándék speciális formája volt a napisten számára. Ezzel a fogalommal ítéljük kompatibilisnek azt, amit ebben az értelmezésben a maja viszonylásnak gondolunk. Noha Marcel Mauss [20] (Mauss 2000: 195-212) óta tudjuk, hogy számos primitív népnél kisebb-nagyobb eltérésekkel lehet csak ezt a fogalmat megfeleltetni az idegen nyelv kifejezésével, mert a fordítás nem adja vissza valamennyi konnotációját. Ha a konkrét különbségek bemutatására nem is, de az árnyalatok meglétének érzékeltetésére kísérletet lehet tenni – igazi művészi kihívásnak gondolom, komoly feladat, ahogy például Rosaldónak az volt megérteni a bánat és a fejvadászat kapcsolatát. Vagy további lehetőségként ott a főhős, aki egy játékfilmben is tekinthet idegenként saját kultúrájára, megérteni próbálja elemeit – ez a posztmodern alapállás. Nyilvánvaló, hogy egyik sem azonos az elborzasztó szokás, a „horroregzotikummal" szembeni közömbösséggel, sem a nyugati embernek a régi, „primitív" kultúrák iránti esetleges rejtett előítéleteinek teátrális, nyilvános kompenzálásával.

Ha a véres szertartás szimbolikus társadalmi cselekvésként is tekinthető, és ha rekonstruálni nem is lehet ezt az aspektust, fel lehet tenni a kérdést: vajon keveredik-e a vallási képzet rituális megnyilvánulása a színházi produkcióval? Az ókori Rómában a gladiátorjátékok „cirkuszi látványosságként" éppúgy funkcionáltak, mint vallási szertartássorozatokhoz kapcsolódó ünnepségekként (ideértve az istencsászár tiszteletére rendezett játékokat). Eriksen szociálantropológiai könyvében Schechnerre hivatkozik [21] (Eriksen 2006: 281), aki e probléma kezelésére egy olyan skálát javasol, amelyen a színház a közösség szórakozását, a rítus pedig a hathatóságot képviseli, hiedelemként, de célirányosan. Geertz többször hivatkozott tanulmányában pedig arról ír [22] (Geertz 2001: 235), hogy Shakespeare „színház az egész világ, és színész benne minden ember" halhatatlan szavai Balin értelmüket vesztik, mert az ottani emberek színpadias viselkedése egy „örök darabban" való szereplés stilizációja, és ha a színészek múlandók is, az előadás nem az.



Marx és a kereszt – kőbe formált farkasszemezés

Az *Apocalypto* emberáldozatokért őrjöngő „plebse”, illetve az azt alkotó maják, vajon milyen attitűddel viszonyultak a rítusukhoz? Lényegi részét alkotta-e életüknek, vagy személyes kifejeződéseiknek csak alkalomszerű megnyilvánulása volt? Gibson sem vallási hiedelemmel azonosuló, sem puszta látványosságért epekedő tömegként nem kódolja őket egyértelműen. Bár az értelmezést az előbbi felé billenti, hogy úgy tűnik, a maja világi és vallási hatalmasságok felkészültek voltak a beálló rövid napfogyatkozásra (ez menti meg Jaguár Mancs életét), annak perceit a „Tollas Kígyó fiainak” manipulálására használták fel. Ez egy újabb klasszikus dichotomia: a „megvezetett” nép és elitjének párosa. A film szerint az éhínséggel, járvánnyal sújtott maja birodalomban (pusztuló kukoricások és a falu képe, melyen az emberrablók zsákmányukkal áthaladnak) nem a problémák gyakorlati, hanem azoknak az elit hatalmát megerősítő transzcendens megoldásával voltak elfoglalva. Marx „a vallás a nép ópiuma” kijelentésének tökéletes, bár ugyanúgy nyugati szemléletű illusztrációja ez, az engedelmeseket ideig-óráig lelkesítő csillagászati jelenség spirituális magyarázata. A jelenetből hiányzik a fenti kérdésben jelzett probléma fölvetése [23] (Eriksen 2006: 271). Az alkotók nem kívántak ezzel foglalkozni. Az sem derül ki, hogy a szervezett, zsoldért végrehajtott emberrabló akciók ismertek voltak-e a főhős és faluja előtt, még mielőtt maguk is áldozatul estek egyiknek. A dolgozat utolsó részében azt szeretném röviden bemutatni, hogy a nyugati embernek másfél-két évszázados, a távoli, „primitív” kultúrák lakóiról vallott két szélsőséges, képzett kategóriája, hogyan oldódik fel e filmforma leegyszerűsítő jó-rossz ellentétpárjaiban, egyúttal végleg feladva a tényleges, külsőségek prezentációján túlmutató émikusságra való törekvést.

A romantikus „vadember” és a vérszomjas „barbár” mint kalandfilmes kategóriák



A Bounty

Laude hivatkozott könyvében a XIX. század második felének afrikai vonatkozásban jellemző európai mentalitását emelte ki. A darwini evolúciós elméletre építő korai antropológusoknak (E. B. Tylor, H. Spencer, L. H. Morgan, J. Frazer) etnocentrikus szemlélete mellett szolid röppályát írt le a degenerációs vonulat, amely az idegen, távoli kultúrákra korábbi, történelmi vagy azelőtti

időkben virágkorukat élő „aranykultúrák” vagy egy nagy közös kultúra elkorcsosult, visszafejlődött maradványaiként tekintett. A degenerációs felfogás nem volt hosszú életű, mindazonáltal egy kis képzelőerővel könnyedén rokonítható a nagy földrajzi felfedezések egyházi szemléletével, amely a „vadakat” ördögtől megszállott népeknek kiáltotta ki – máris megvolt az alap a misszió megalapítására és az erőszakos térítésekre. A másik végpontban megjelent, illetve erőre kapott az idegen romanticizálása, a természettel harmóniában, idillikusan élő, egyszerűségében is „nemes vadember” mítosza. Ennek ihletői elsősorban az Óceánia, Polinézia érintetlen, iparosodástól mentes szigetvilágában, varázslatos szépségű természeti környezetben élő társadalmak voltak. A nagy földrajzi felfedezések után az „elveszett paradicsom” képzete irigységgel és vágyakozással vegyítve vetült erre a térségre. Ezek is az európai szellemi törekvések listájára kerültek (elég csak a Bounty fregatton lezajlott lázadásra gondolni, melyben nagy valószínűséggel a tengerészek gondtalan élet iránti és a bennszülött nők utáni vágyakozása is szerepet játszott; vagy Gauguin, aki korának akadémizáló szemléletébe beleunva, Tahitira vonult, hogy ott a helyi „tiszta formák” keresésébe temetkezzen).

Véleményem szerint ezek a „bennszülött kategóriák” – amellett, hogy elméletiek és szemléletmódokat tükröznek – adaptálódnak az *Apocalypto* igen egyszerű ellentétpárokra építő, „jó” maja és „rossz” maja képeibe. Az alacsonyabbrendű, barbár bennszülött (esetünkben a városlakó maják), amit Laude szerint a Nyugat látott bele az „egzotikum” népeibe, ütközik a „nemes vadember” letisztult, erőtől és belső harmóniától duzzadó szobrával. Valójában nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy ezek a filmforma leegyszerűsítő, sematizált kategóriáit tükrözik-e (melyek idegentől függetlenül, más kontextusban is így működnek), vagy fordítva történt az idomulás, a képletek átfedése, de az eredmény szempontjából szinte közömbös is. A „jó” és a „rossz” morális kategóriák az *Apocalypto* esetében nem pusztán közvetlen értelemben viszonyulnak egymáshoz, hanem rokonítható fogalmakkal, úgymint „követendő – elvetendő”, „hagyományőrző identitás – identitás nélküli zsákmányszerzés, gyilkolás” stb. Kissé ki kell igazítanom korábbi, „pongyola” megfogalmazásomat a teremtett idegenre vonatkozóan, mert nem egy, hanem két idegen a folyamat végeredménye – a mechanizmus persze azonos. Az *Apocalypto*, ugyan a bennszülött nézőpontot nem találja meg, de nem egy, hanem mindjárt két idegenképet teremt: a jó, nemes indián és a kegyetlen, véreskezű idegen képét. Utóbbinak az előbbi ellen intézett akciója (betörése világába) a saját magát pusztító kultúra metaforája, a film legfőbb jelentésvonulata.





A falu: harmóniában önmagunkkal és a természettel *A nagyváros: az önmagát emésztő civilizáció kulisszája*

Az *Apocalypto* cselekménye leírható lenne az ellentétpár fölhasználásával, és ebben a vonatkozásban Gibson és csapata következetesen járt el. A „jó" oldal természetesen az azonosulási lehetőséget kínálja: az „izgulni valakiért" élményét Jaguár Mancs katalizálja. Persze fejtegetésem ellenérve lehet – klasszikus antropológiai kérdéskör -, hogy a film csak megjelenít olyan eseményeket, melyek, akárcsak az emberi szükségletek, azonosak vagy azonosak lehetnek más népek megfelelő vonásaival. Úgy vélem, itt azonban nem erről van szó. A film eseményei és azok bemutatása értelmezettek a néző számára, és a bennszülött rajzolatok kompatibilisek a filmtípus karakterológiájával, mindez együtt „kikényszeríti", hogy fölöttes jelentést lássunk bele. A formális logika szabályai alapján, az idegen nézőpontjához valójában akkor jutott volna közelebb a film, ha a kimutatható artisztikus szemléletét maga mögött hagyva „idézi meg" tárgyát, óvatosan terelgetve mozgóképes keretében. A maja életvilág bemutatott része is kétfelé bomlik, a dzsungelbe olvadó falura és a hatalmas, de már a rothadás jeleit mutató nagyvárosra (szempontunkból most közömbös, hogy a poszt-maja korszak városiasodott jellegét Gibsonék időben összemossák a korábbi korszakokra jellemző falusi életformával). Előbbiben a természettel való együttélés, a környezet nyújtotta táplálékforrások kihasználása, utóbbira a mesterséges szervezettség, az élőhely tartalékainak lerablása jellemző. A jó bennszülött jellemzői között ott találjuk a közösségi szellemet, a lakóhelyhez értékként való ragaszkodást és a család fontosságát (jellegzetes kateróriák). Érdemes megemlíteni, hogy a film a családformát a Nyugaton általánosan elterjedttel kompatibilisnek, férfiközpontúnak ábrázolja, sőt, a kiállhatatlan, harcias anyós konkrét figuraként meg is jelenik benne. Ugyanakkor semmit nem árul el a rokonsági és háztartási rendszerekről. Ezeknek a mi társadalmainkban ismert felépítése természetesen csak számunkra magától értetődő, Morgantől kezdődően számos antropológus vizsgálta és mutatta ki, hogy ezek az emberiség története során milyen változatos képet mutattak [24] (Morgan 1961).



A film nyitó szekvenciájában a maja férfiak együtt vadásznak, nem sokkal később visszatérnek falujukba, ahol egyik társuk megtréfálása válik az aznapi „attrakcióvá". Az estét a tábortűz körül töltik, ahol – saját kategóriánkat használva – a bölcs öreg meséjét hallgatják a maják képességeinek eredetéről. A mese arról szól, hogyan adományozták az állatok egy-egy kedvező tulajdonságukat az ősöknek, majd amikor már nem volt mit átadniuk, képletesen szólva széttárták karjaikat. Így a mese a film valóságában identitáserősítő funkciót tölthet be. Szekunder jelentése viszont rímel a korábban, a dicső aranykorban a természettel harmóniában élő, az erőforrásokat tisztelettel használó bennszülött „imázsára" – mely később az egyensúly megborulásával az emberi kártékonyságba fordult. Később, amikor Jaguár Mancs a romló városból elmenekülve egy vízesés alatt állva hátrafordul üldözői irányába, ugyanazokat a szavakat kiáltja feléjük, amit korábban apja mondott. Az indián eszerint a kép szerint identitását territoriálisan határozza meg, és az áthagyományozás, a fiú utódra való átöröklődés tekinthető afféle életcélnak. Ez a saját kultúrára irányuló minimális reflexióként is értelmezhető, mivel Jaguár Mancs ezzel a megnyilvánulásával elhatárolja magát üldözőitől, és a folytatásban az őt hajszolókat végül saját terepen győzi le.



Jaguár Mancs „hazai pályán" hívja ki üldözőit

Az *Apocalypto* erényeként könyvelhető el, hogy részben következetes a bennszülött, egzotikus kultúrákról a nyugati emberben – részben pont a filmek miatt – élő sztereotípiák árnyalásában. A maják nem folyamodnak lépten-nyomon titokzatos varázslásokhoz, és a környezetük ismeretét sem használják holmi „természetfeletti" képességé fejlesztett módon. Ez már a természet fele forduló tudatosságra, a korábbi szimbiózis fokozatos elhalványulódására utal. Ellenben a „rossz" bennszülött képéhez (a városban játszódó jelenetek) a „primitívebb" kategóriája tarozik: a vallási

képzetek és kétszínű vezetőik fogságában élő tömegekre a pusztulás vár, amit az európai gyarmatosítók fognak beteljesíteni. Ez a mediális üzenet alátámasztása. A „jó” bennszülött képéhez nem tartozik mágiahasználat, a puritán, nemes érzelmekkel élő falusi maják az erőforrásaik „szakértésében” jeleskednek. Társuknak, akinek nem sikerül teherbe ejteni feleségét, először az elejtett tapír heréit ajánlják fogyasztásra. Majd, miután kiderült a tréfa, másodjára is beugratják, ezúttal olyan növény levelével, mellyel nemzőképességét növelheti, ha bedörzsöli vele a kérdéses helyen – ez az újabb humorforrás.



A növény potencianövelő hatással bír – botanika, nem mágia

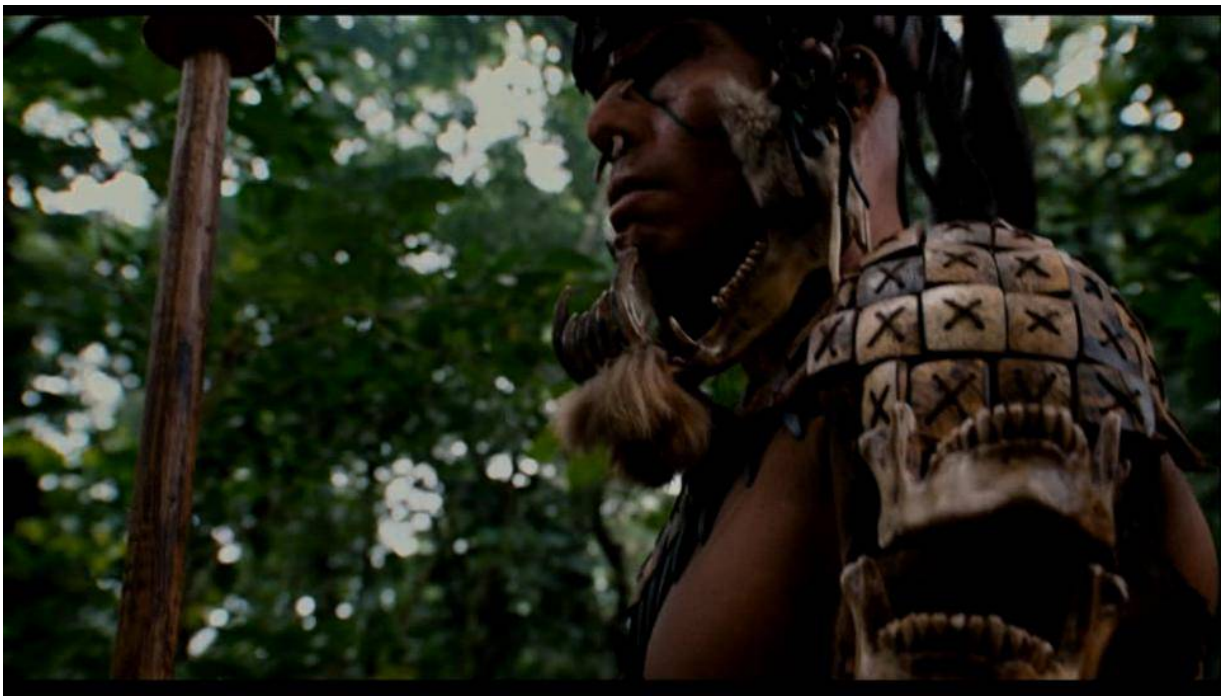
Eltekintve a könnyedebb, a későbbi eseményekkel éles kontrasztba kerülő hangvételtől, a természetet használó (annak biológiai erejét tudatlan társukkal elhitető) majákat látunk. Még ha kontextusból kiragadva értelmezzük is a megölt állat heréinek fölkínálását fogyasztásra, akkor is legfeljebb a szimpatetikus mágia homeopatikus (utánzáson alapuló) alkalmazására látunk példát [25] (Frazer 1988: 41). A nem sokkal később, egy másik indián által a megtréfált fiúnak fölkínált növény, szintén értelmezhető így, különösen, hogy a jelenet kétszemélyes, bizalmas jellegű beszélgetést, „kvázi beavatást" mutat be. Ennek valószínűsége azonban kisebb, tekintve a növény felhasználásának módozatát, az újabb tréfa későbbi lelepleződését, és természetesen a sugallni szándékozott egyik típusú idegenképet. Még ha az indiánok feltételezett reflexiójukban a mágikus erőt is látnák az állat szervében és a növényben, azzal, hogy egyik társuk elleni durva tréfaként alkalmazzák azokat, túllépnek rajtuk – kategóriáink szerint tehát „kevésbé primitívek". Ugyanez a következtetés megtehető annak kapcsán, hogy a csapdába esett anya élő hangyákat helyez gyermeke sebébe. A természet nyújtotta lehetőségeket alaposan értő és azt jól használó indián képéhez tartozik ez is, ugyanakkor saját sémáink szerint bemutatása viszolygást kelt, egyesek öncélú hatáskeltésnek is tarthatják.



A falufőnök halála

A pozitív tartalmú képet erősíti a film második felében, az üldözőkkel való leszámolás során a béka mérgének használata (és az, hogy hősünk különösebb tájékozódási probléma nélkül tudott visszatalálni falujába, gödörben sínylődő asszonyához és gyermekéhez). Az őserdők mélyén élő, testükben vagy bőrük külső nyálkarétegén az emberre is halálos mérget hordozó békafajták ténye közismert. Azzal, hogy Jaguár Mancs fölhasználja az egyik állat mérgét, a film a pozitív idegenkép vonásait gazdagítja. Hasonló a helyzet, mint a családi és rokonsági viszonyok nem-bemutatásával: nem derül ki, környezetükről pontosan milyen ismeretekkel rendelkezhettek a maják, mivel

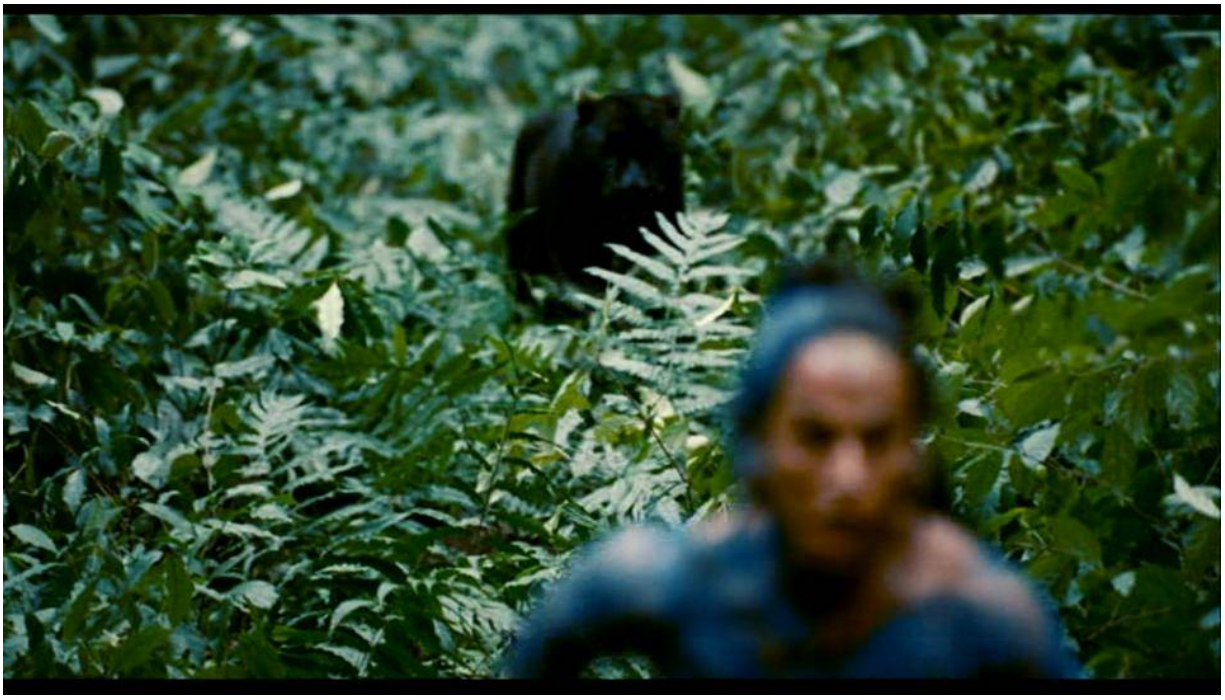
voltak tisztában és mivel nem. A jelenetnek nyilván nem is ennek körülírása a célja, így viszont a végletes berögződések – még ha azok kedvezők is – továbbéléséhez járul hozzá [26] (Barley 2006: 107-108). A falu megtámadásakor a település főnöke, a főhős apjának kivégzése mérsékelten drámai, az érzelmi töltetet egyértelműen aláhúzó kijelölést kapott [kep19]. A kamera még a halálakor a dzsungel, a szülőföld fáinak koronái felé tekintő maja harcos szemszögét is fölveszi. A másik oldalon, a támadók főnökének a filmben való legelső megjelenése megint csak a Nyugat sémáira épül: a kamera oldalról mutatja az alakot, a férfi karjára állkapocscsontok lettek erősítve. Természetesen nem derül ki, hogy ez a maják számára milyen jelentőséggel bírhatott, mennyire voltak azok – bármennyire is morbid belegondolni – díszítőelemek vagy trófeák. A hangsúly azon van, hogy a játékidő addigi részében megismert „nemes vadember" képének viszonylatában a mi gondolkodásunk szerint a halál, a pusztulás fogalmait implikálja a látvány – noha bizonyosak lehetünk abban, hogy a koponyadarabok, csontok kultúránként eltérő fogalmakat és viszonyulást hívnak életre, a jelentéstartományuk változhat.



Állkapcsok mint trófeák a zsoldosvezér karján

A másik végponton nyugvó bennszülött-képbe a város manipulált tömege, az arisztokrácia és a vallási vezetés kedvezőtlen rajzolata egyaránt beletartozik. A mágikus gondolkodáson alapuló vallási meggyőződés, ami a maja tömegekben megvan, ezúttal valóban primitív állapotként jelenik meg, és a film két bennszülött-képe között megteremti az alá-fölérendeltséget. Az ábrázolás ebben a vonatkozásban is meglehetősen archetipikus. Az *Apocalypto*ban a bosszú zsánere is érvényre jut, hiszen a falu főnökének meggyilkolásával indul el a szemet szemért láncolata. A zsoldosok vezérét a hiúság mellett a bosszú hajtja, amikor embereivel Jaguár Mancs után indul, aki nem sokkal korábban, önvédelemből végzett a vezér fiával. Innen nézve az *Apocalypto* felépítménye meglehetősen egyszerű, jól bejáratott panelekre építő akciófilm, a műfaj szabályrendszere szerint

cselekvő figurákkal. Ezek ellentétei hozzák létre a példázat egészébe integrált jelentéseket.



A jaguárt ugyan leölik az üldözők, de a főhős harcossá érik

Van a filmnek egy pontja, ahol az imént vázolt viszonylagos következetesség az idegenképek megrajzolásában, megdőlni látszik. Ez pedig a jaguár, mint a főhős potenciális, személyes totemállatának megjelenése (társadalmi viszonylatban ez a Tollas Kígyó volt). Pontosabban itt sem egyértelmű a beállítás: erőteljes, túlhangsúlyozott stilizációként is értelmezhető, ahogy a vadállat fölbukkan. De az ezt követő üldözési jelenet megengedi azt a vélekedést is, mely Jaguár Mancs kiválasztását, férfivá érésének mágikus szemléletű beteljesülését látja benne (az állat elpusztítása után a fiatal maja harcos bosszúja apja, saját megpróbáltatásai, családja, sorsa mellett a totemállatért is szólhat).

A mezo-amerikai kultúrák mitologikus gondolkodásában fontos szerep jutott [27] (Tokarev 1988: 322) a jaguárnak (ahogy a tapírnak is, illetve a filmben szintén megjelenő haszonnövénynek, a kukoricának). Hősünk neve mellett az is erősítheti ezt a benyomást, hogy a film végén családjával „új lehetőség" keresésére indul, újrateremteni életfeltételeiket. Talán egy új közösség szervezése lesz a célja, távol a hajón jött idegenektől. Kérdéses a filmnek ez a megoldása, mert hipotetikus feltevésekre adhat okot. Ha elfogadjuk, hogy teljesül itt a Claude Lévi-Strauss megfogalmazta mágikus-asszociatív elmélet [28] (Lévi-Strauss 2001: 164-184), mely a bennszülött gondolkodást a metaforikus logikára és az arra épülő totemisztikus teljesültséget kereső magatartásra vezeti vissza, akkor azt mondhatjuk, hogy a film csak fokozati különbséget tesz „jó" és „rossz" majái között. Eszerint az értelmezés szerint, bár van egy markáns kedvező és kedvezőtlen képe a majáknak, és nincs egy bizonyos nézőpontjuk, általános jellemzője életszemléletüknek ez a vonás. Lévi-Strauss, Evans-Pitchard nyomdokain viszont azt igazolja, hogy nincs egymáshoz képest értékbeli

különbség ez és a nyugati típusú, rendszerező, racionalizáló gondolkodásmód között. Ha a jaguár-motívumot így értelmezzük, akkor véleményem szerint az egyáltalán nem gyengíti a két maja-típus közötti különbséget, nem csökkenti a közöttük fennálló távolságot, hanem még inkább filmes és natív-sémáinknak rendeli alá mindkettőt (az üldözők vezére az, aki embereiben eloszlatni igyekszik a jaguárhoz kapcsolódó hiedelmek okozta félelmet). Ebből a szempontból már van értelme fölvetni a maják kulturális vívmányainak hiányát, lenyűgöző építészeti megoldásaik és más teljesítményük bemutatását számon kérni (e dolgozat megjelenésekor már tudható, hogy Chichén Itza piramisát a világ hét újabb csodája közé választották – a filmben a hatalmas építmények uralta maja várossal együtt a romlás, a pusztulásba rohanó kultúra szimbólumai). Ezekre a „mérnöki gondolkodású" Nyugat a mai napig csodálattal tekint.

Egy „ősi vicc"

Úgy hiszem, a dolgozatban fölvetett problémák, a megközelítés módja továbbgondolásra érdemes lehet, és szolgálhat tanulságokkal mind filmelemzési, mind kulturális jelenségek interpretálásához. Meglátásom szerint Mel Gibson *Apocalypto*ja abban az értelemben merész vállalást tett, hogy a „bennszülöttek nézőpontjából" kívánta megjeleníteni civilizációjuk bukásának közvetlen előzményeit. Még akkor is, ha ezt a bizonyos nézőpontot nem is öltötte fel, hanem főként nyugati felfogású reprezentációkkal helyettesítette. A tudományos szemléletmódtól természetesen és fel nem róhatóan messzire távolodott, de az émikus konceptualizáció helyett is „a mi" sémáink szerint, Crapanzano hivatkozott tanulmányából kölcsönzött kifejezéssel, „konstruált bennszülött konstruált nézőpontját" mutatja.

Az antropológia jó ideje foglalkozik más népek vizuális kultúrájának megértésével, nem kizárólag a tárgyi környezet, hanem a képalkotás és az értelmezés vonatkozásában. Erre példa az a kísérlet [29] (Worth, Adair 1977: 9-34), amelyben navaho indiánokat kértek fel arra, hogy minimális instrukciók alapján készítsenek kisfilmeket – az elkészült darabokból az elemzők olyan következtetéseket tudtak levonni, melyek azt mutatják, miben látják máshogy a világot ők, mint a nyugati ember. Fontos megjegyezés, hogy hermeneutikailag itt külön kell választani a tárgyi világ percepciójának különbözőségét és a mentális „másként látást", a világ, az egyén, a társadalom észlelését és jelentéstulajdonításait, noha a kettő szoros kapcsolatot mutat egymással. A „bennszülött nézőpont" képkonstrukciós, formai jelentéstartalommal felruházva is releváns vizsgálati kategória lehet, a kulturális antropológia hagyományos, az idegen társadalmat annak szemléletével leírni törekvő, intellektuális fogantatású émikussága mellett. Gibson filmje egy letűnt kor embereinek megjelenítésére vállalkozott. Bár a „bennszülött nézőpontot" egyik jelentésében sem közelíti meg, úgy vélem, a lehetőség adott a mozgókép-készítők számára, hogy kameráikkal „meghódítsák" az „idegen" nézőpontjait.



A maják először megdöbbenek...



...majd a kamera hátuk mögé fordul...



...és így a néző is meglátja: megérkeztek az első európaiak

Ezért Gibson filmjének utolsó perceit, azt a képsort, melyen európaiak indulnak meg a maják partjai felé, személy szerint pozitívan értékelem. A három maja egymás után merevedik meg a parton állva, látva a feléjük tartó idegenek csónakjait, a kézikamera értetlenséget tükröző arcukról – és ez a formanyelvi megoldás tartalmi szempontból kiemelten fontos – megszakítás nélküli, szabálytalan körsvenkkel, hátuk mögé kerülve vált át látószögükre. Mindenképpen értékelendő utalás arra, amit a komplex kultúrakutatás korában nem kizárólag jelenünkkel, de múltunkkal kapcsolatban is észben kell tartani. A plurális szemléletmód gyakorlása, a sokszínűség elfogadása, annak belátása, hogy a világ és benne az emberek (és a világra adott konstrukcióik) sokfélék, közhelyessége ellenére folyamatos feladatunk lehet. A világ valódi felfedezése nem történhet meg e nélkül, mert a felfedezés: rácsodálkozás – vagy „fehérköpenyes" hozzáállásúak esetében az étikus, ún. objektív, tudományos, elvonatkoztatott módszereket alkalmazó szemléletmódra cserélése az émikus, a bennszülött kategóriának. Ezt a kettőséget, a feloldás szükségességét foglalja össze frappáns iróniával az „ősi vicc", amelyben a Gibson-film majáihoz hasonló bennszülöttek állnak a parton, és hosszasan nézik a horgonyt vető vitorlásokat. Mígnem az egyikük megszólal:

„nézd csak, most már föl vagyunk fedezve”.

Jegyzetek

1. Rockenbauer Zoltán: *Ta'aroa. Tahiti mitológia*. A szövegeket eredetiből fordította: Rockenbauer Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 72.
2. Az, hogy térben is távoli, például innen a Kárpát-medencéből nézve, indifferens. Nem pusztán a viszonyítási pont relativizációja, hanem amiatt is, hogy az egzotikum, pontosabban a kulturális másság nem távolság függvénye. Az antropológia épp azzal vált rangos társadalomtudománnyá, hogy adaptálódott a saját kultúra vizsgálatának feladatához. Az alkalmazott antropológusok jó része ma már nem hajóz ismeretlen folyamokon, hogy krokodilokkal viaskodva eljusson a hőn vágyott „elzárt néphez”. Figyelmét saját kultúrájára irányítja, arra tekint „egzotikumként”.Eriksen, Thomas Hylland: *Kis helyek – nagy témák: bevezetés a szociálantropológiába*. Ford. Karádi Éva, Varró Zsuzsa és TÉK hallgatói. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006. 39.
3. N. Kovács Tímea: *Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfiák* (http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre49/n_kovacs.htm; 2007.03.07.)
4. Ennél a pontnál Franz Boasra gondolok, az evolucionisták melletti-utáni antropológia nagy alakjára. Boas és tanítványai konkrétan nem „csak úgy” határozták meg felfogásukat, hanem tudatosan támadták az evolucionisták összehasonlító módszerét. Boas egyik előadása közreadott tanulmány formájában, jól reprezentálja a kérdést.
   Boas, Franz: Az összehasonlító módszer korlátai az antropológiában. Ford. több, illetve nem jelölt. In. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Szerk. Paul Bohannan, Mark Glazer, Sárkány Mihály (HUN). Budapest, Panem Kiadó, 2006, második kiadás. 137-148.
5. Mintha csak véletlen parafrázisa lenne ez a tavaly ősszel eltávozott Geertz életműve egyik tartóoszlopának. Geertz válogatott írásait nálunk *Az értelmezés hatalma* című kötetben olvashatjuk. Szerzőjük módszertani újításai („sűrű leírás”), melyeket azóta bár többen is kritikai megjegyzésekkel illettek, a XX. századi antropológiára és a történelemmel kacérkodó történeti antropológiára ma is élő és erőteljes hatással bírnak.
   Geertz, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Ford. több. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
6. Lévi-Strauss több írására is lehetne hivatkozni. Munkájában a nyelv és a társadalmi struktúrák kapcsolata kiemelt szerepet kapott.
   Lévi-Strauss, Claude: *Strukturális antropológia I.* Ford. Saly Noémi. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 72.
7. Laude, Jean: *Fekete-Afrika művészete*. Ford. Voight Vilmos. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972. 8-32.
8. Azt, hogy mennyire nem egyedi megállapításról van szó, jól mutatja a nálunk csak nemrég megjelent Nigel Barley *Egy zöldfülű antropológus kalandjai – Feljegyzések a sárkunyhóból* című beszámolója. Barley, bár képzett szociálantropológus, nem a tudomány, hanem a humor és az irónia eszközeit választotta az afrikai doajóknál a ’80-as évek elején végzett terepmunkája leírásához. A kovácsok előnytelen társadalmi helyzetére vonatkozóan azonban még az ő könnyed hangvételű írásában is megtaláljuk a visszaigazolást, holott tapasztalatai jóval későbbiek.
   Barley, Nigel: *Egy zöldfülű antropológus kalandjai – Feljegyzések a sárkunyhóból*. Ford. Varró Zsuzsa. Budapest, Typotex Kiadó, 2006. 144.
9. Geertz, Clifford: A bennszülöttek nézőpontja. Ford. Kovács Éva. In *Az értelmezés hatalma.* 227-245.
10. Rosaldo, Renato: A bánat és a fejvadászok őrjöngésének kapcsolata. In *Antropológiai irányzatok a II. világháború után*

. Ford. Tarcsai Judit. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003. 257-276.

11. Sahlins munkájával és az arra adott reakciókkal kapcsolatban lásd. az alábbi tanulmányt: Scribner, Robert W.: A kora újkori Európa történeti antropológiája. Ford. Lafferton Emese. In *Történeti antropológia*. Szerk. Sebők Marcell. Budapest, Replika Kör, 2000. 157-175.

12. Érdekes, hogy több antropológus vonzódik az ókori görögök világához. Crapanzano a hermészi, vagyis hírhozói, közvetítoi, egyúttal viszont hatásgyakorlói szerepbol indul ki tanulmányában. A XX. század elejének nagy terepmunkása, Bronislaw Malinowski egyik ismert munkájának *A nyugati pacifikum argonautái* címet adta, utalva a görög legendák világából ismert Argo hajón idegen világba útnak indulókra. Crapanzano, Vincent: Hermész dilemmái: a szubverzió álcázása az etnográfiai leírásban. Ford. Jakab András. *Helikon*, 1994/4. 514-539.

14. Scribner, Robert W: i. m. In Történeti antropológia. 172.

15. Marvin Harris: A kulturális materializmus alapelvei. Ford. nem jelzett. In *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. 513-520.

16. A kérdés filozófiai természetu, amennyiben a felvilágosodásra is gondolunk, mint az egyetemes igényként megfogalmazott emberi jogok exportjára, a kulturális relativizmus „esküdt ellenségére". A témában részletesen lásd a hivatkozott tanulmányt. Huoranszki Ferenc: Mi a felvilágosodás? *Beszélo,* 2002/7-8. 58-63.

17. Sárkány Mihály: Közép- és Dél-Amerika indián népei. In *Mitológiai enciklopédia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1970. 81.

18. Geertz, Clifford: i. m. 231.

19. Nem árt ezen a ponton megjegyezni, hogy a rítus vélhetoen csak a poszt-maja korszak elején került be a szokások közé. A napisten embervérrel való táplálására azért volt szükség, hogy az megtehesse az útját az égen, ragyogásával biztosítsa a bo termést. Amerikai népek mitológiája. In *Mitológiai enciklopédia I.* Ford. több. Szerk. Sz. A. Tokarev. Budapest, Gondolat Kiadó, 1988. 324.

20. Mauss, Marcel: Tanulmány az ajándékról. Ford. Saly Noémi. In uo: *Szociológia és antropológia*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. 195-212.

21. Eriksen, Thomas: i. m. 281.

22. Geertz, Clifford: i. m. 235.

23. Marx ezt a kijelentést a kereszténységre is érvényesnek tartotta, amely az engedelmesekre váró túlvilági ígéretekkel „tartotta kordában" híveit. Eriksen szarkasztikusan megjegyzi, hogy a vallásos ember viszont a marxizmust tarthatja a marxisták ópiumának. Eriksen, Thomas: i. m. 271.

24. A kulturális antropológia alapítói között tartjuk számon a szerzot. Fo muvében foleg a család- és a rokonsági formákkal foglalkozik, általános következtetéseket, az egész emberiségre érvényesnek gondolt megfontolásokat leszurve. Morgan, Lewis Henry: *Az osi társadalom.* Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Budapest, 1961.

25. A történelem számos népénél eloforduló mágiahasználatot az evolucionistákhoz tartozó James Frazer a XIX. század végén egy viszonylag egyszeru felosztással megragadta, és a hivatkozott kötetében szereplo elképeszto mennyiségu etnográfiai példát ezzel csoportosíthatóvá tette. Szerinte az utánzó mágia alapelve az, hogy a kiváltott hatás azonos lesz az okával. Ennek megfeleltetheto az *Apocalypto* idézett jelenete. Frazer, James: *Az aranyág.* Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Budapest, Osiris Kiadó, 1998. 41.

26. Mulatságosan mutatja be Barley a nyugati emberben a természetközeli kultúrákról élo képnek ezt a vonását és az antropológusentitást a 22-es csapdájában vergodve. Utóbbi a Nyugat önmaga felsobbrenduségébe vetett hitét letörve bizonyította, hogy igenis van logika a „primitívek" számunkra nem mindig értelmes cselekedeteiben, s ezzel akaratlanul is hozzájárult a „nemes vadember" képhez.

Majd egyszercsak megtapasztalta, hogy a mítosz sokszor tényleg csak mítosz: „a közkeletu nézet szerint az afrikaiak dugig vannak a növényekrol és állatokról szóló bennszülött bölcsességgel és folklórral. (…) A doajók esetében az a színtiszta igazság, hogy kevesebbet tudnak az afrikai bozót állatairól, mint én.(…) A legtöbb afrikaihoz hasonlóan azt hiszik, hogy a kaméleon mérgezo. Biztosítottak róla, hogy a kobra ártalmatlan." S így tovább: könnyen lehet, hogy a „fuben-fában orvosság" és a „megélni gyökereken" kérdésében csak maga a Természetanya járatos teljes mélységében, az emberi kultúrák, legyenek bár mégoly sokszínuek, ebben csak fokozatokat érhetnek el. A dolog mindenesetre plurálisabb, mint Gibson filmjében. Barley: i. m. 107-108.

27. *Mitológai enciklopédia I*. 322.
28. Több tanulmányában is foglalkozik a kérdéssel. Lévi-Strauss, Claude: i. m. 164-184.
29. Worth, Sol – Adair, Hohn: Navaho filmesek. Ford. Antal László. In. *Montázs.* Szerk. Horányi Özséb. Budapest, Tömegkommunikációs kutatóközpont, 1977. 9-34.

Irodalomjegyzék

- Barley, Nigel: *Egy zöldfülű antropológus kalandjai - Feljegyzések a sárkunyhóból*. Ford. Varró Zsuzsa. Budapest, Typotex Kiadó, 2006.
- Boas, Franz: Az összehasonlító módszer korlátai az antropológiában. Ford. több, illetve nem jelölt. In. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Szerk. Paul Bohannan, Mark Glazer, Sárkány Mihály (HUN). Budapest, Panem Kiadó, 2006, második kiadás.
- Crapanzano, Vincent: Hermész dilemmái: a szubverzió álcázása az etnográfiai leírásban. Ford. Jakab András. *Helikon*, 1994/4.
- Eriksen, Thomas Hylland: *Kis helyek - nagy témák: bevezetés a szociálantropológiába*. Ford. Karádi Éva, Varró Zsuzsa és TÉK hallgatói. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006.
- Frazer, James: *Az aranyág.* Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Budapest, Osiris Kiadó, 1998.
- Geertz, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Ford. több. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- Huoranszki Ferenc: Mi a felvilágosodás? *Beszélő,* 2002/7-8.
- Laude, Jean: *Fekete-Afrika művészete*. Ford. Voight Vilmos. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude: *Strukturális antropológia I-II.* Ford. Saly Noémi. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- Marvin Harris: A kulturális materializmus alapelvei. Ford. nem jelzett. In *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*.
- Mauss, Marcel: Tanulmány az ajándékról. Ford. Saly Noémi. In uő: *Szociológia és antropológia* . Budapest, Osiris Kiadó, 2000.
- Morgan, Lewis Henry: *Az ősi társadalom.* Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Budapest, 1961.
- N. Kovács Tímea: *Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfiák* (http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre49/n_kovacs.htm ; 2007.03.07.)
- Obeyesekere, Gananath: *The Apotheosis of Captain Cook.* Priceton University Press, 1997.
- Rockenbauer Zoltán: *Ta'aroa. Tahiti mitológia*. A szövegeket eredetiből fordította: Rockenbauer Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Rosaldo, Renato: A bánat és a fejvadászok őrjöngésének kapcsolata. In *Antropológiai irányzatok a II. világháború után*

. Ford. Tarcsai Judit. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003.
- Sárkány Mihály: Közép- és Dél-Amerika indián népei. In *Mitológiai enciklopédia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1970.
- Scribner, Robert W.: A kora újkori Európa történeti antropológiája. Ford. Lafferton Emese. In *Történeti antropológia*. Szerk. Sebők Marcell. Budapest, Replika Kör, 2000.
- Tokarev, Sz. A: Amerikai népek mitológiája. In *Mitológiai enciklopédia.* Budapest, Gondolat Kiadó, 1988.
- Worth, Sol - Adair, Hohn: Navaho filmesek. Ford. Antal László. In. *Montázs.* Szerk. Horányi Özséb. Budapest, Tömegkommunikációs kutatóközpont, 1977.

© Apertúra, 2007. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2007/osz/juhasz/

