

Müllner András

Önmagunk mássága

A *Privát történelem* mint a Mass Observation-mozgalom magyar változata

E tanulmányban Császi Lajosnak egy korai részvételi antropológiai mozgalomról, a Mass Observationról írott elemzéséből kiindulva egy sajátos magyar példán, a *Privát történelem* című rövidfilmen keresztül azt vizsgálom, hogyan értelmezhető részvételi kutatásként, illetve „önmagunk kutatásaként” a privátfilm utólagos felhasználása, kisajátítása. Bódy Gábor és Tímár Péter filmje, a *Privát történelem* esetében egy különleges viszony megkonstruálásáról beszélhetünk: az általuk megrendezett „részvételi kutatás” amatőr résztvevője egy privát filmkészítő, aki 30–50 évvel azelőtt forgatta családi filmjeit, hogy Bódyék filmet vágtak az anyagból. Bartosék önmagukat prezentálták a családi filmezés révén, Bódyék pedig egyrészt a háború előtti archív anyagon megjelenített privát életet, másrészt és áttételesen talán a velük kortárs magyar civil társadalom eredetét, illetve aktuális lehetőségeit kutatták az 1970-es években. A *Privát történelem* (egyik) alapkérdése az, hogy mik voltak az önreprezentáció eszközei és lehetőségei a háborút megelőző években egy zsidó család számára, és ezen keresztül és tágabban az, hogy mit jelent a privát kép egy autoriter társadalomban.

Kulcsszavak: a Másik megkonstruálása, archív felvételek, auto-etnográfia, ellenkultúra, halfie antropológia, hegemon kultúra, kísérleti film, Mass Observation-mozgalom, Lambeth Walk, mindennapi élet, „önmagunk kutatása”, populáris kultúra, privát film, *Privát történelem*, részvételi kutatás

Bevezetés

Az alábbiakban Császi Lajos egy korai részvételi antropológiai mozgalomról, a Mass Observationról írott tanulmányából kiindulva egy sajátos magyar példán, a *Privát történelem* című rövidfilmen keresztül azt vizsgálom, hogyan értelmezhető (ha értelmezhető) részvételi kutatásként, illetve „önmagunk kutatásaként” (*science of ourselves*) a privátfilm utólagos felhasználása, kisajátítása. Bódy Gábor és Tímár Péter filmje, a *Privát történelem* esetében egy különleges viszony megkonstruálásáról beszélhetünk: az általuk megrendezett „részvételi kutatás” amatőr résztvevője egy privát filmkészítő és annak családi és baráti köre, akik az 1920-as, az 1930-as és az 1940-es években rögzítették jeleneteiket, vagyis 30–50 évvel azelőtt, hogy Bódyék filmet vágtak az anyagból. Bartosék önmagukat prezentálták a családi filmezés révén, Bódyék pedig egyrészt a háború előtti archív anyagon megjelenített privát életet, másrészt és áttételesen talán a velük kortárs magyar polgári társadalom, illetve személyes élet eredetét, illetve aktuális lehetőségeit kutatták az 1970-es években.¹ A *Privát történelem* (egyik) alapkérdése talán úgy fogalmazható meg, hogy mik voltak az önreprezentáció eszközei és lehetőségei a háborút megelőző években egy zsidó család számára, és talán ezen keresztül és tágabban az is, mit jelent a privát kép egy autoriter társadalomban.

Az elsődleges filmmessel és körével ellentétben, akik (a *Privát történelem* tanúsága szerint legalábbis) nem helyeztek hangsúlyt arra, hogy miként konstruálódnak meg lépésről lépésre másikként az 1930-as évek szélsőjobboldali és antiszemita Magyarországon (erről a folyamatról csupán a politikának a családi filmen hagyott, szinte véletlenszerű nyomaiból értesülünk), az 1970-es évek filmesei számára a distanciálás és a különbségtétel az egyik, ha nem a legfontosabb kérdés. A másságot, a másikat konstruáló különbségtevő távolság többféle szempontból

1 Talán nem véletlen az sem, hogy a *Privát történelem* a videokorszak hajnalán született.

is megfogalmazható. A *Privát történelem*ben legalább három-négy identitáskonstrukció zajlik párhuzamosan, egymástól hol jobban, hol kevésbé elválasztható módon. Először: a Bartos család mint egyedi, intim közösség jön létre a privát képeken: arcok, személyiségek szerepelnek a képeken. Másodsor: a *Privát történelem* elbeszéli, miként jönnek létre ők nem-egyedi másikként, a korabeli hatalom alárendeltjeiként; ez a film előrehaladtával és a háború közeledtével egyre sűrűsödő politikai beszédekben, utcai plakátokban és politikusok képeiben ölt testet, hogy legvégül egy deportáltakról készült szekvenciában csúcsosodjon ki (ez az egyik legfontosabb szekvencia, amely nem a Bartos-archívumból származik). Harmadsor: a film montázsszekvenciái, az egymásba oltott szimultán képek révén megkonstruálódik az a sajátos magyar középosztálybeli kultúra, amely a privát film eredeti forgatóinak sajátja volt, és amely a másikként való megformálás és érzékelés szempontjából legalábbis ambivalensnek nevezhető; a Bartos család a korabeli magyar középosztály képviselőjeként, a korabeli (nemzeti és globális) populáris kultúra aktív fogyasztójaként fogalmazódik meg a képeken. Negyedikként hozzátehetjük, hogy a *Privát történelem* nem utolsósorban a mások privát filmjén keresztül önmaguk filmes identitását kereső, filmnyelvi kísérletet folytató filmesek alkotása, akik a Bartos családot bizonyos értelemben önmaguk képeként (allegóriájaként) konstruálták meg. A maguk filmes módján Bódyék azt a kérdést teszik fel, ami az antropológia számára alapvető és neuralgikus pont: milyen mértékben konstruálható meg a másik, milyen elválasztó gyakorlatok működnek e konstruálás során, és milyen hatalmi hierarchiakat mozgósít a „másikká tétel”. Mindez alapvető ambivalenciát hordoz, még akkor is, amikor a másik létrehozását emancipatív szándék övezi, az elismerés politikája vezérli, és bizonyos „messiási” gesztus által átjárt akcióról beszélhetünk (Benjamin 1980b).

Bódyék számára elsőrendű kérdésként merült fel, hogy milyen lehetőségei vannak a privát tudatnak a nyilvánossal szemben, amely utóbbi sokféle jelzővel illelhető, és így mindig más és más konstellációba állítható: politikai kultúra, hivatalos kultúra, populáris kultúra, tömegkultúra, fősodorbeli kultúra, támogatott kultúra stb. Ahogy azt a Mass Observation kutatói és őket követően Császi Lajos (2016: 31) is hangsúlyozza, az alárendeltek kultúrája a nemzeti nagyelbeszéléssel szemben megfogalmazott potenciális ellenkultúra:

A könyv bravúrja éppen abban rejlik, hogy anélkül, hogy a mindennapok rutinszerűen termelődő, indifferens világát átpolitizálták volna, a *Britain*-ban sikerült mégis kimutatni a hétköznapi események, a viselkedés és érzésstruktúra mítoszaiban és rítusaiban a kor politikai válságaira adott civil reakciót.

Ugyanakkor a Mass Observation kutatói azzal is szembesültek, hogy az ellenkultúra sem egységes, hanem természetéből adódóan fragmentált. A Császi által is elemzett Lambeth Walk történetén keresztül is láthatjuk: „saját magunk kutatása” (*science of ourselves*) sokszor azzal a felismeréssel jár, hogy „kultúránk” hibrid, így a „mi” és az „ők” nem választható el egzakt módon egymástól, nem definiálható pontosan. Magyarul önmagunk kutatása (ellen)kultúránk potenciálisan heterogén eredetének feltárásával jár, és ez a heterogenitás a tömegkultúra, a hivatalos kultúra vagy más kisebbségi kultúrák befolyását jelenti. A heterogenitáson érthetjük az egységesnek hitt kultúra fragmentált természetét, amikor egy-egy autochtonnak hitt jelenségről bizonyosodik be annak kulturális, társadalmi, politikai mássága, a „másikban” való eredete; amikor privátnak feltételezett jelenségekről derül ki a hivatalos kultúra által való érintettségük, és az ellenállásként való meghatározáshoz nélkülözhetetlen frontvonalak kijelölése ütközik nehézségbe, vagyis az ellenállónak és kritikainak tételezett szubkultúra túlon túl sok ponton érintkezik a *mainstream*mel.

E tanulmányban arra törekszem, hogy rámutassak a két, történelmileg és földrajzilag eltérő kontextussal rendelkező kísérlet (a Mass Observation mozgalom és a *Privát történelem* című film) hasonlóságaira, amelyek a hétköznapi, a privát, a civil, illetve az ezt megtestesítő alternatív vagy ellenkultúra iránti érdeklődésükből erednek, valamint a filmnek mint technikai képnek a társadalmi és kulturális elemzésben játszott szerepére vonatkoznak. Tulajdonképpen mindkét kísérlet a kulturális formák hibrid eredete mellett érvel, és ezt a montázs (szöveges vagy képi fragmentálás) segítségével mutatja be. A kérdés az, hogy az alárendelt kulturális formák egy-egy elmélete milyen viszonyt tételez a fősodorbeli, hivatalos kultúrához: azt külsőnek állítja, vagy reflektál annak nyomokban való jelenlétére a privát kultúrában. Ez utóbbiból következik az az ambivalens helyzet, hogy ha például egy reprezentáció (kutatás, vizuális anyag stb.) során strukturális szempontból bináris oppozíciók segítségével, agonosztikus

módon visznek színre emberi közösségeket és hozzájuk kötődő kulturális jelenségeket, akkor azok ily módon „antropologizálva” mássá – a másikká – válnak. Ez nemcsak a szélsőséges és kirekesztő hatalmi gyakorlatoknak az „antropológiai” mássá tétel iránti vonzalmára vonatkozik (ez távolról sem ambivalens), de latens módon mindenféle kultúrakutatást is fenyeget, ha nem eléggé reflektált. Az ambivalencia sokszor az emancipatív gyakorlatként végbemenő elismerés-politika és az azt kísérő másikká tétel együttes jelenlétéből fakad. Talán minden olyan kritikai gyakorlatnak, amely a „mi”-re épül (*science of ourselves*, auto-etnográfia), számolnia kell a határok bizonytalanságával. Az antropológia kihívásaként érthető például a *halfie*-kutató, aki a többszörös, interszekcionális identitása révén immanens módon kritikus az antropológia hagyományos elválasztó gyakorlataival szemben (kutató – kutatott, lásd erről bővebben a 8. lábjegyzetet). Ugyanez vonatkozik a Mass Observation mozgalomra is, valamint a *Privát történelemre*. Ezek a minor képek posztkoloniális kontextusban egyszerre értelmezendők az ellenállás manifesztációjaként, az agonisztikusság térképeiként és (hivatalos és nem-hivatalos) kultúrák montázsaként.²

A Lambeth Walk helye a Mass Observation mozgalomban

Császi Lajos máig megújulni képes életművének egyik rendkívül fontos aspektusa a mindennapok kultúrájának elemzése a kritikai kultúrakutatás elméleti eszköztárának segítségével és a médiatartalmak rituális fogyasztásának megfigyelésén keresztül azok emancipálása, legalábbis legális tudományos kutatásra érdemesítésük révén kimenekítésük a magas vs. alacsony kultúra bináris (értékelő) rendszeréből (Császi 2008). Császi egy 2016-os tanulmányában a kortárs társadalom mindennapjai iránti antropológiai érdeklődés egyik korai példáját, az angliai Mass Observation mozgalmat tárgyalja. Bemutatja a mozgalom alapvető céljait, szereplőit, különös figyelmet szentelve annak a paradigmatiszta újításnak, amelyre Császiéhoz hasonlóan más tanulmányok is nagy hangsúlyt fektettek. Konkrétan a mozgalom azon törekvéséről van szó, hogy a mainstream médiumokban, vagyis a rádióban és a hírlapokban terjesztett hivatalos kultúrával szemben a nem-hivatalos mindennapi kultúrát vizsgálják adatközlők által szolgáltatott információk közzétételével.³ Ezek az információk a mindennapi élet heterogén és fragmentált jellegét bizonyítják, ahogy arra Császi is rámutat, szemben a nemzeti képzelet egységének ideológiájával, amelyet a nemzeti szintű politika és média szuggerál, természetéből adódóan. Császi a bahtyini heteroglosszia fogalmával írja le a *Britain* című, második Mass Observation-kötet montázsszerű szerkezetét (Császi 2016: 30, valamint Highmore 2002: 107), amelyen keresztül a szerzők a kultúra fent említett fragmentáltságát érzékeltetni szerették volna. Sok téma követi egymást a könyvben viszonylag szerkesztetlenül; hol adatközlőktől idéznek oldalakon keresztül, hol némi reflexió is társul a begyűjtött információkhoz, hol pedig szakirodalom segítségével mutatják be az adott jelenséget. A Lambeth Walk nevű táncról szóló fejezet ennek egy tipikus esete, és Császi a könyv általános ismertetése után erre koncentrálna, illetve az említett tánc kulturális konstrukciójára, valamint arra, hogy miképpen illusztrálja a mindennapi tapasztalat instabilitását és határsértéseit. A Lambeth Walk, amelynek eredete a *Britain* című kötet tanúsága szerint visszanyúlt a XIX. századba, nemzeti és nemzeten túli népszerűsége több összetevő révén emelkedett. Ilyen volt a korban már elvesző kulturális örökségként érzékelt cockney- és munkásosztály-kultúra mint vagány és vonzó egzotikum, a *Me and My Girl* című musical, a táncstílus maga, a sajtó (azon belül nagyon erőteljesen a BBC), valamint az emberek, akik saját variációkban performálták a táncot. A Császi által említett kulturális konstrukció a Magyarországgal

2 A „minor média” kifejezés Gilles Deleuze és Félix Guattari Kafka-könyvének (2009) „kisebbségi irodalom” terminusának mintájára született, és ez lett az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén 2017-ben megalakult kutatóközpont neve is (Minor Média/Kultúra Kutatóközpont). A kutatóközpont elsősorban a kisebbségi képek elemzését és azokon belül is a deterritorializáló ellenképek vizsgálatát tűzte ki célul.

3 A kortárs kultúra archiválásának a Mass Observationhoz hasonló igénye jelent meg az 1925-től működő YIVO-ban (Institute of Jewish Research), amely eredetileg a lengyelországi Vlnában működött, majd 1940-től már New Yorkban. Az intézet nemzeti-etnikai alapon szerveződött, és a jiddis kultúra elemeinek gyűjtésére szakosodott. A két mozgalom között a hasonlóság a kortárs kultúra iránti figyelmen túl módszertani: mindkét szervezet részvételi-közösségi alapon gyűjtötte az anyagot, vagyis a YIVO *zamlerei* (gyűjtői) is úgy működtek, mint a Mass Observation informátorai. Laikus önkéntesként, auto-etnográfai alapon végezték a gyűjtőmunkát (Kékesi, é.n.). Az auto-etnográfának az antropológus szakmára vonatkozó kritikai reflexiójáról lásd a *halfie* fogalmát (Lila Abu-Lughod 1992).

való szembeállítás segítségével történt, amit Császi is idéz mint a *Britain* magyar vonatkozását. Magyarországot kétszer is említi a könyv mint a turistairodák által preferált távoli egzotikus országot, amelynek végül is a Mass Observation kutatói szerint alternatívája és riválisa lehet az angliai lokális helyszínen. Bár a szót magát nem használják, a könyv szerzői tulajdonképpen a saját korukat jellemző buborékeffektusról beszélnek a bevezetőben:

„Lambeth, ahol még sosem jártál” – mondja a dal, és ez segít hangsúlyozni a jelen kötet alapvető mondandóját – azt a tudatlanságot, amellyel a társadalom egyik szeglete birtokol azt illetően, hogy más szegletekben az emberek hogyan élnek, mit mondanak és gondolnak. „Mért nem jársz egyet arra?” – kérdezi a dal, és éppen ez az a kérdés, melyet a jelen könyv kérdezni szeretne: „Miért nem?” (Madge & Harrison 1938: 142)

A közeli hely releváns antropológiai témaként és turisztikai látványosságként való megkonstruálásán túl a Lambeth Walk jelenségének vizsgálata más haszonnal is kecsegtetett. Ahogy Császi (2016: 32) írja:

...a tapasztalatok stratégiai reprezentációját tekintve az álmok, táncok, hiedelmek az általános társadalmi helyzetre adott finom jelzésekként és kritikai reakciókként funkcionálnak. A háború előestéjén a táncórületről és annak a tartalmáról beszélni, az egyéni és a kollektív tudatalatti laza kapcsolódását mutatta meg. A látható mindennapok láthatatlan szakadásait illusztrálták, és mint ilyenek aláásták a hivatalos ideológiákat. Fragmentumok, amelyek ugyanakkor megtartották a totalitás igényét, a kritikai totalitását.

A hivatalos ideológiák „láthatatlan szakadásai” kapcsán jegyezhetjük meg, hogy talán nem véletlenül kezdődött Angliában a mindennapi élet kutatása. Orwell egy esszéjében az angoloknak a hatalomhoz való viszonyáról értekezik, és bár az esszé rendkívül kritikusan kezeli az angol „népleket” (más szóval kulturális identitást), illetve annak egységes voltát és esszencializálhatóságát, mégis hangsúlyozza e néplelek szkeptikus viszonyát a hatalomhoz, és ezt összeköti a magánélet szabadságához való ragaszkodással. Ez

...már olyannyira részünké vált, hogy alig vesszük észre: a hobbik, szabadidős elfoglaltságok szeretete, az angol *magánélet titkai*. A virágimádók nemzete vagyunk – de ugyanúgy rajongunk a bélyeggyűjtésért, galambtenyésztésért, barkácsolásért, újságkivágásokért, vagy a célbadobós játékokért, a keresztretjvényekért. E kultúra leghívebben olyan dolgokért lelkesedik, amelyek közösségi voltak ellenére sem hivatalos jellegűek – helyszínük a kocsma, a hátsó kert, a kandalló, vagy éppen egy „jó, forró tea” előtti ücsörgés. Az egyén szabadságában még mindig ugyanúgy hisznek, mint a tizenkilencedik században. Ám ennek semmi köze a gazdasági szabadsághoz – ahhoz, hogy a profit érdekében másokat kizsákmányolhassanak. Ez annak a szabadsága, hogy saját otthonod lehessen, hogy szabad idődben azt csinálj, amihez kedved van, és ne a főntről diktált szórakozási formát kelljen választanod. ... Sajnos nyilvánvaló, hogy még ez a pusztá magán szabadság is veszendőben van. A többi huszadik századi néphez hasonlóan az angolok is elszenvedik a számbavétel, osztályozás, besorolás, „koordinálás” folyamatát. De az őket irányító hatások másfelől érkeznek, s következésképp a rájuk vonatkozó utasítások is módosulnak. Így nincsenek pártszervezkedések, ifjúsági mozgalmak, sem színes ingek, zsidóüldözések vagy „spontán” demonstrációk. S minden valószínűség szerint Gestapo sincs. De mindegyik társadalomban az átlagember bizonyos mértékig a fennálló rend *ellen* harcol. Anglia mélyről jövő, eredeti kultúrája olyasvalami, ami a felszín alatt keresendő, s amelyet a hatóságok többé-kevésbé rosszallóan szemlélnek (Orwell 1990: 138–9).

Visszatérve a Lambeth Walkra, Császi hangsúlyozza, hogy a tánc milyen erősen civil jellegű, és milyen nagymértékben az örömev mozgatja a kötetben megszólaltatott interjúk tanúsága szerint. A Lambeth Walk, „anélkül,

hogy a fasizmus ideológiájához hasonlóan hipnotikus hatású lett volna a tömegekre, játékos formában fejezte ki a liberális demokrácia egalitáriánus alapelveit” (Császi 2016: 41). A könyv szerkesztői a bemutatott jelenségeket, köztük a Lambeth Walkot ebben a szellemben értelmezték. Számukra ez a társadalmat és az emberek mentalitását közvetítő legitim kutatási anyag volt, ugyanakkor lakmuspapírhoz hasonló funkcióval bírt az általános politikai atmoszférára vonatkozóan. Charles Madge és Tom Harrisson (1938: 140) szerint:

Ha tudományosan akarjuk vizsgálni a társadalmat, akkor fel kell készülnünk a meglepetésekre, és el kell hagynunk jól bejáratott elképzeléseinket. Kétségtelenül komoly téma, hogy az emberek mit éreznek a háborúval kapcsolatban, és sokkal kevésbé nyilvánvaló, hogy egy tánc népszerűsége árulkodik-e bármi másról, mint egy frivol megszállottságról. De ha megfejtjük a divat okát, és kontextusában látjuk azt, segíthet megérteni, hogy milyen irányban mozog a tömeg. Talán megtudhatunk valamit a demokrácia jövőjéről, ha közelebbi pillantást vetünk a Lambeth Walkra.

Császi nem tér ki rá, de érdemes itt megemlíteni, hogy a civil megszólalók nyilatkozatai mellett (akiknek egy része nosztalgikus módon a múlt londoni bulijait sokkal intenzívebbnek tartotta, mint a jelen „hanyagoló” szórakozását) filológiai nyomozás is olvasható a kötetben, amely feltárja a Lambeth Walk hibrid koloniális eredetét.⁴ Miközben a könyv vonatkozó fejezete bináris oppozíciók segítségével a közelit teszi láthatóvá és látványossággá (Magyarország vs. Anglia, London preferált vs. nem ismert kerületei), azonközben kimutatja, hogy a Lambeth Walk előzményei a távoli XIX. században és Amerikában találhatók. A Lambeth Walk első jelentkezését egy idősebb polgár személyes emlékei alapján 1903-ra tette egy interjúban, de a kötet tanúsága szerint más néven is léteztek hasonló táncok a XX. század elején. A Cake Walk nevű táncot, amelyből a Lambeth Walk származik, így írja le a kötet:

Azt mondják, hogy ez a tánc floridai francia négerektől jön, akik viszont szeminol indiánok ünnepi táncáról másolták. Valahogy aztán Angliába került, és a Lambeth Walk első verziója (1903) egyértelműen az első jól ismert kapcsolat volt az amerikai import és a helyi cockney tánc között (Madge & Harrisson 1938: 148).⁵

Az antropológiai érdeklődésű szerzők ironikusan idézik Willaim Richard Titterton *From Theatre to Music Hall* című, 1912-ben kiadott könyvét, amely a fehér (brit) kulturális hagyomány hanyatlását és a bujaságnak a populáris kultúrában történő eluralkodását az egykori vagy a korban még mindig létező gyarmati területek hatásának tulajdonítja:

A régi, egészséges és érzéki (nem buja) angol táncok eltűnésével jött az idegen elemek beáradása; a legerősebben és a legpusztítóbb módon a cake walk, amely hihetetlen és lenyűgöző mértékben járt szörnyű következményekkel. A cake walk bizonyítja, hogy néger és fehér sohasem járhat párban [*never lie down together*]. Ez egy groteszk, vad és kéjjel teli pogány tánc, amely Ashantiban szalonképes, de sokkoló a londoni tánctermegekben (Madge & Harrisson 1938: 148–9).

4 Clifford Geertz (1972) szerint megérteni valakit/valamit csak a kultúrába való beágyazottsága révén lehetséges, ez pedig feltételezi a kulturális kódok (nyelv, szimbólumok, kommunikáció) mélységi ismeretét. A Mass Observation mint a nyugati társadalom kutatását célzó mozgalom éppen azt a tapasztalatot nyújtja, hogy a modern társadalomról nem sokat tudunk meg a homogenizáló leírások révén, a rá irányuló megismerés mindig töredékes, kontextusfosztó, végsősoron szürreális tapasztalat, a kultúra pedig mindig heterogén, a jelek iteratívak (ismétlésen alapuló és kisajátíthatók). A saját kultúra „saját”-ságának megkérdőjelezése egyebek között a reprezentációra támaszkodó kutatói gyakorlatokat is elbizonytalanítja, és arra késztet, hogy rákérdézzünk, milyen jelölőrendszerben fejthetők meg a társadalmi rítusok. A ritualista antropológusok, például Geertz ideája a mélységi megértésről (*deep play*) ma esszencialistának hat, vagy talán már Geertz idejében is annak hatott: a játék nem mély, hanem feneketlen. A rituális performativitást (és vele a hermeneutikát, a reprezentációt) még több kihívás éri a globális médiaterben, mégpedig a (már a Mass Observation kutatásai kapcsán is megfigyelhető) radikális és szubverzív heteroglosszia miatt, amelyben a minor képek szétválaszthatatlanul keverednek a posztkoloniális kulturális dominancia jegyeivel.

5 A Cake Walkról a Washingtoni Kongresszusi Központ digitális archívumában őriznek felvételt (Cake Walk 1903).

Erre a kijelentésre bizonyára rácsafolnak a XX. század eleji hibrid kulturális formák és azok sikerei. Látható, hogy a heterogén koloniális örökség tudatosítása önmagában felforgatóvá teszi a tiszta nemzeti kultúra fogalmát (lásd erről Hall 1997: 70–72, illetve Hall 1990), és akkor még nem érintettük azt a karneváli szubverziót, amely ezt a nagyvárosi tánctermeti hagyományt a XX. század első harmadában jellemezte. A buliuknak saját életük volt, és a társadalmi konvenciókat előszeretettel parodizálták, illetve szegték meg a táncrend és a performált rítusok során. A társadalmi nemi viszonyok és szerepek szabadon alakultak, például férfiak férfakkal, nők nőkkel táncoltak. A beszámolók szerint gyakran előfordult a transzvesztitizmus, illetve az állatok utánzása („férfiak nőknek öltöznek, avagy állatokként viselkednek”). Általános volt az obszcén viselkedés, amely egy magyarázó komment szerint ismerős lehet távoli tájak antropológiai kutatásaiból (Madge & Harisson 1938: 147).⁶ Külön és többször is hangsúlyozzák az interjúk alanyai és készítői, hogy a résztvevők nem voltak teljesen részek, csak félrészek, aminek révén a határsértéseknek legalábbis némi tudatosságot voltak képesek tulajdonítani.

A félrészesség azonban többet ígér a módosult tudatállapot regisztrálásánál, tudniillik metaforikus lehetőség rejlik benne. Aki ugyanis teljesen részeg, annak nincs reflexiója a történésekre, a félrészeg viszont félig képes arra, hogy állapotát valamelyest szemügyre vegye, kívülről lássa. Az egész Mass Observation-kutatásnak az adott különös jelleget, hogy a kutatók mint önkéntesek végsősoron magukat kutatták, vagyis a saját közösségüket, saját kultúrájukat. Egyszerre álltak azon kívül és belül – mondhatni „félrészek” voltak, így képtelenek arra, hogy a részesség állapotát valami esszenciálisan másként, idegenként konstruálják meg. Liminális állapotuk révén az antropológiai színpad szélén helyezkedtek el, amolyan rezonőröként, akik az események résztvevői, annyira azonban nem, hogy ne tudnának reflektálni azokra. Ennek az állapotnak az ambivalenciáját később, az antropológia posztmodern és dekonstruktív korszakában paradigmaticusként tárgyalta az antropológus Lila Abu-Lughod, és a halfie fogalmának segítségével építette fel mint értelmezési keretet. Az ő felfogásában az antropológia alapvetően elhibázott módon konstruált viszonyokon alapul, amennyiben az antropológus által kutatott idegen kultúrát a sajátjától lényegileg különbözőként, másként kell felfognia és közvetítenie. Bármilyen jóindulat is vezérli, ez a másikká tétel (*othering*, vagy ahogy Abu-Lughod nevezi: „megosztó gyakorlat”) nem tud más lenni, mint hierarchikus. Az antropológiában rejtetten vagy kevésbé rejtetten működő hatalmi viszony dekonstrukciója akkor történhetne meg, ha a tudományág tanulna az identitásokat konstruáltként és keresztveződőként (interszekcionálisként) felismerő feminista és a halfie-tapasztalatból.⁷ A „hasadt én” (*split self*) tapasztalata a hatalmi viszonyokból eredő egyenlőtlenség felismeréséhez segíthet. Egy feminista vagy egy halfie antropológus másként, a nyugati fehér férfi antropológushoz képest különbözően (lehet) nyitott a „másik” kultúrájára, amelyben és amelyhez való viszonyában felfedezheti azokat a hierarchiakat, amelyeknek maga is tárgya és elszenvédője a „saját” kultúrájában. Ez a kijelentés persze máris működtet bizonyos esszencializáló reflexeket, amelyekre Abu-Lughod is reflektál, és amelyek szándéka szerint távol állnak a totálissal szemben a partikulárist előnyben részesítő, a megosztó gyakorlatokat elkerülni kívánó halfie-antropológiától.⁸

6 Ez a megjegyzés nélkülözötte a Titterton nevű szerző kulturális végromlás-jóslatát, sőt éppen arra a relatív hasonlóságra mutat rá, amely a kultúrák között fennáll, és amely lehetetlenné teszi a hierarchizáló és esszencializáló szembeállításokat, mint például obszcén (a látható illem terén kívül eső) Kelet és a szcenikus (a látható illem terét jelképező) Nyugat.

7 „Olyan személy, akinek nemzeti vagy kulturális identitása migráció, külföldi tanulás vagy a szülők származása révén kevert.” A fogalom Kirin Narayantól származik (lásd Abu-Lughod 1991: 466).

8 Lila Abu-Lughod egyik tanulmányában példaértékűen mutatja be a fent említett partikulárisra való antropológiai ráközelítést. Szóban forgó kutatása egy egyiptomi takarítónőről szól, aki a nemzeti közszolgálati televízió által előállított szappanoperák bővületében él, ugyanakkor azok ideológiai ambíciói – vagyis a szekuláris és „racionális” állampolgár megkonstruálása – nem érnek céláig nála. Muszlim hitűként ebben az egy dologban, a legfontosabban tehát, ellenáll az őt kísértő populáris tartalmaknak (Abu-Lughod 2002).

A *Privát történelem* helye a mindennapi élet kutatásában

Egy későbbi részletes kutatás tárgya lehet, hogy milyen módon sajátították el/ki a Lambeth Walkot Magyarországon. Az általános tapasztalat szerint a határsértő tartalmaknak a populáris regisztereket átívelő formákban való feloldása, más szóval domesztikálásuk, kisajátításuk, piacosításuk és ily módon történő társadalmisításuk gyakran és közhelyszerűen megtörténik. Egy lokális és partikuláris szubverzív tartalom könnyen elveszti kritikai életét, vagy legalábbis csorbul, ha illegális határsértés helyett legális határátlépővé válik. A Lambeth Walk-jelenség musicalként, majd a musical filmként való adaptálása, később a film külföldre exportálása és ennek révén a tánc mondhatni globális divattá tétele megfosztotta attól a szubverzív erőttől, ami lokálisként jellemezte. Ha végigolvassuk a Lambeth Walk magyarországi karrierjéről szóló, 1938 és 1941 között született újságcikkeket a Pesti Hírlapban, a Színházi Életben vagy a Színházi Magazinban, akkor nem találkozunk izgalmas leírásokkal transzvesztitizmusról, animalizmusról, alkoholizálással.⁹ Persze, miért is találkoznánk, hiszen Angliában is egy antropológiai jellegű kutatásra és annak kötetben való bemutatására volt szükség ahhoz, hogy az érdeklődő, de kívülálló olvasók hírt kapjanak a nem szalonképes szórakozási formáról. A sajtó nagy valószínűséggel ott sem tudósított erről a jelenségről, a fent említett okok miatt: a sajtó a hivatalos kultúra orgánuma volt, nem feltétlenül érdekelték a lokális és liminális gyakorlatok, legfeljebb kriminalizáló kontextusban. A londoni és munkásosztálybeli Lambeth Walk szerves részét képező extravaganciák és obszcenitások leváltak a tánc fent említett adaptációiról, és a nemzetközi divat csak a pajkos és némileg frivol táncot transzponálta a másik osztály- és nemzeti közegbe, a divatfogyasztó úri középosztály és arisztokrácia közegébe, mondhatni évadonként új és új néven, a különböző táncok között kevés vagy szinte elhanyagolható különbségekkel – ahogy azt az áru kapitalista logikája megköveteli.

Bár a jelzöt illetően épp a Lambeth Walk történetének tükrében kissé szkeptikusak lehetünk, a kérdés ezek után az, milyen *autochton* szubverzív kulturális formák találhatók Magyarországon, és hogy ezekre a jelenségekre milyen mértékben voltak nyitottak a korabeli magyar társadalomtudósok, illetve találhatunk-e ezekre irányuló magyar kutatást, netán hasonló részvételi jellegűt. Mit tudtak angol kortársaik ez irányú érdeklődéséről, konkrétan akár a Mass Observation mozgalomról a magyar antropológusok; arról a jelenségről, amelyet mint sajátos módszertant az angol kollégák *science of ourselves*-nek neveztek, és amelyet más néven auto-etnográfiai kutatásként ismer az antropológus közösség? Ha tudtak, akkor az vajon inspirálta-e őket hasonló részvételi alapú kutatás elindításában? Ezek nyitott kérdések, amelyek megválaszolására ebben a tanulmányban nem vállalkozom. Ehelyett a továbbiakban egy példát ajánlok megfontolásra, mintegy az angol Mass Observation magyar párjaként. Mielőtt azonban erre az általam megfontolásra javasolt magyar Mass Observation-párhuzamra rátérnék, a párhuzam előkészítéseként röviden említést szeretnék tenni arról az angol filmesről, aki a Mass Observation mozgalom jegyében készítette korai filmjeit. Humphrey Jennings, aki Michael Stewartnak a részvételi videó előzményeit számba vevő tanulmánya szerint önálló koncepcióval rendelkezett a társadalmi képek vizuális keretezésére és ezáltal kibontására, értelmezésére vonatkozóan, fontos fejezet a kritikai képhasználat történetében (Zalán 1983: 282–283; Robins & Webster 1999: 13–38). Jennings (idézi Stewart 2014: 309) célja a pszichoanalitikus megközelítésnek a szocioanalitikussal való ötvözése volt, vagyis a tudattalan, de társadalmi szempontból releváns gesztusok vizuális tettenérése foglalkoztatta:

Intellektuális szempontból a kamera fontossága egyértelműen abban rejlik, ahogy a választás problémáját képes megragadni – a választást és a választás elkerülését. Freud mondja (*A mindennapi élet pszichopatológiája*, 12. fejezet), hogy a déjà vu érzése („Kire emlékeztet téged?”) „valamely tudattalan fantáziára vonatkozó emléknak felel meg”. [Freud 2016: 310.] A kamera éppen arra való eszköz, hogy olyan tárgyat vagy képet rögzítsünk vele, amely előhívja azt a bizonyos emléket. Ezért igyekszünk, hogy lássuk, „miként jöttek elő”.

⁹ „A Lambeth Walk és a Horsey-horsey után ez az új tánc. Egyelőre még senki sem tudja, de a tánciskolákban már szorgalmasan tanulják. Ez is olyan »sétálás«, mondhatni »szaladás« tánc, mint a boldog emlékü elődei... Mivel Pesten sokan »autodidakta« módra tanulnak táncolni, ezért a Színházi Magazin elejét akarja venni a téli vitáknak. Képekben mutatjuk be, hogy hogyan kell táncolni a Chestnut Treet” (*Színházi Magazin*, idézi Kurutz 2000).

Jennings szerint a kép (*image*) elemi egység abban a kritikai elemző folyamatban, amelyben a társadalmi és tudattalan erőknél az egyénre gyakorolt hatását bemutathatjuk. A film mint modern XX. századi rögzítő apparátus a legjobb módszer a közösségi rítusok, performatívumok, gesztusok „kiagyazására”, a társadalmi „talált tárgyak” felmutatására – ahogy tette ezt például a *Szabadidő* (*Spare Time*) című (és több más) filmjében.¹⁰ A *Szabadidő* három angliai iparág dolgozóinak időtöltését mutatja be nagyon sűrített formában.¹¹ Kétségtelen, hogy a film bizonyos mértékig idealizál, de ezzel együtt is érvényes rá az, amit Michael Stewart a griersoni hagyománytól eltérőként jellemez. Jennings nem munka közben jeleníti meg, nem heroizálja a munkást, nem ábrázolja a társadalmat szerves egységként, inkább szervesetlen elemeiben; mindenkit a maga kulturálódásának megszállottjaként. A filmen szereplő emberek, a bálterem elegáns táncosai, a színészek és rendezőiük, a kórus- és zenekartagok, a kocsmában söröző és dartsozó férfiak, a koncerthallgatók, a kutyát sétáltatók és a galambot röptető, a biciklizők nem a nagy egész részeit képezik, mert saját hétköznapi életük keretei között egymással állnak kapcsolatban, és társasági életüket a lokalitás definiálja (és itt vissza kell utalnunk Orwellnek az angol kulturális identitásra vonatkozó elemzésére). Bár van egy-két kép, amely elvihetné abba az irányba,¹² a film egyszerűen nem tud propagandaként funkcionálni. Természetesen vannak jelei a nemzeti képzeteknek, mint például az újságolvasás vagy a rádióhallgatás; de ezek a képek is az individuális viszonyulásra helyezik a hangsúlyt. Nem beszélve azokról a jelenetekről, amelyek a propagandával ellentétben hitelesen mutatják be az alárendelt esetleges viszonyát a nemzethez és annak szimbolikus reprezentációjához.¹³

Az alárendelt által végbevitt és az alárendeltről alkotott kritikai képi performansia igen összetett, többretegű megvalósulására Magyarországon is találunk példát. Igaz, ez nem az antropológiából ismert, hanem a filmtörténetből. Mégis, a Mass Observation mozgalomhoz hasonlóan ez is lehet a mindennapi élet kutatására egy példa. Ráadásul olyan kutatásról beszélünk, amely az amatőr részvételén alapul, igaz, utólagos és tudtán kívüli részvételén. Bódy Gábor és Tímár Péter *Privát történelem* című 1978-as filmjéről van szó, amelynek anyaga a Bartos család magán-filmarchívumából származik.¹⁴ A film a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban készült, és az 1979-es Miskolci Rövidfilmfesztiválon elnyerte a filmkritikusok díját. Később Forgács Péter *Privát Magyarország* sorozatának első tagja, a *Bartos család* ugyanabból az alapanyagból készült, mint Bódyék filmje, de Forgácsnál

...az archív nem a filmnyelvi kutatás terepe, a kezéből kikerülő, megmunkált régi anyagok elsődlegesen nem a filmi jelentésre kérdeznék rá. Forgács emlékméntést végez, és az emléknymokból rak össze sorstörténeteket, a magánvilágokon keresztül pedig egy történelmi kor, főként a harmincas és a negyvenes évek magyar polgári középosztályának életvilága rajzolódik ki. Bódy és Tímár a korszak történelmét rekonstruálták, Forgács mindenekelőtt élettörténeteket rekonstruál (Murai 2009: 126).

10 E tekintetben feltétlenül rokonságban áll olyan, jóllehet eltérő területeken alkotó, de kongeniális alkotókkal, mint Bertolt Brecht vagy Walter Benjamin: „A V-effektus célja elidegeníteni a minden folyamat alapját képező társadalmi gesztust. Társadalmi gesztusnak számít egy bizonyos korszak emberei közt fennálló társadalmi viszonylatok mimikus vagy gesztikus kifejezése” (Brecht 1969: 162–163). „Egyértelmű tehát, hogy más természet tárul fel a kamera, illetve a szem előtt. Főként azáltal más, hogy az ember révén tudattal átszótt tér helyébe egy öntudatlanul átszótt tér lép. Ha már megszokottá vált, hogy valaki számot tud adni róla – akár csak nagyjából is –, milyen az emberek járása, ettől még fogalma sincs, milyen testtartást vesznek fel a másodperc törtrésze alatt, a kilépéskor. Ha nagyjából szokványos is a mozdulat, amivel az öngyújtó vagy a kanál után nyúlunk, ettől még szinte semmit nem tudunk a kezünk és a fém közt valójában lejátszódó történésről, nem is szólva arról, hogy mindez hogyan ingadozik különböző kedélyállapotaink során. Itt avatkozik be a kamera a maga segédeszközeivel: a buktatással és az emeléssel, a megszakítással és izolálással, a folyamat megnyújtásával és sűrítésével, a kicsinyítéssel és nagyítással. Az optikai tudattalanról csak rajta keresztül szerzünk ismereteket, ahogyan az ösztönös tudattalanról a pszichoanalízis segítségével” (Benjamin 2011: 94, valamint szinte szó szerint Benjamin 1980a: 693).

11 A film magyarországi ősbemutatója a Romakép Műhelyben történt 2017 tavaszán; legalábbis tudomásom szerint ezt a filmet addig még nem vetítették Magyarországon.

12 Például az udvaron játszó gyerekek, akiket az ablakból egy anya néz, majd a kamera az udvarról elfordulva a lakásbelső pásztazza, amelyben egy pillanatra feltűnik egy katonafotó a falon – nyilvánvalóan a szolgálatban lévő férjé és apáé.

13 Lásd ezzel kapcsolatban a bájos és melankolikus kazoo gyermekzenekart, ahogy trombitaimitáló zengedés közben trónra emelik Britanniát. Jennings empatikus és ugyanakkor ironikus vonzódása a hatalmi jelképek ily módon történő ábrázolásához minden bizonnyal beleillik az orwelli elemzésbe az általános tendenciáról: „Angliában a dicsekvés, zászlólengetés, a »Britannia, uralkodj«-féle szölamok a kisebbségek kenyere. Az átlagemberek patriotizmusa nem hangzatos, még csak nem is tudatos” (Orwell 1990: 141).

14 A két film közös történetéhez az is hozzátartozik, hogy a Romakép Műhely 2019-es évadáig nem vetítették őket együtt (Romakép Műhely 2019).

A különbségek ellenére Forgács Péter maga is bevallotta a *Privát Magyarország* sorozat elődjeként tekint a *Privát történelemre*, ez utóbbi pedig a privátfilmek művészi újrafeldolgozásának magyarországi történetében úttörő és meghatározó sorozatot inspirált.

Bódy amúgy igen gazdag elméletírói munkásságában csak két rövid szöveg foglalkozik a *Privát történelem* művészi és politikai koncepciójával, és ezek közül is csak az egyik beszél részletesen a film alapjául szolgáló nagyigényű bartóki-kodályi tervről, nevezetesen arról, hogy a XX. században készült amatőrfilmek (avagy a mozgókép „népművészetének”) összegyűjtésével lehetőség adódna arra, hogy „minden ország a saját történelmének aspektusából” elemezze a dokumentumokat.¹⁵ Bódy az elemzés kifejezetten filmes módszertanára is kitér, és ez az egyik fontos párhuzam, amely összeköti a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióknak benyújtott „tématervét” a Mass Observation mozgalom törekvéseivel:

Az amatőrfilmek és a korabeli híradók, dokumentumok összeállításából (helyenként párhuzamos, osztott képernyős vetítéséből) a történelmi és a privát tudat összefüggéseit vagy eltéréseit dokumentáló *vizuális krónika* állítható össze (Bódy 2006: 197).

Bódy a történelmi felülnézet („korabeli híradók, dokumentumok”, „történelmi tudat”) és alulnézet („amatőrfilmek”, „privát tudat”) montázszerű ütköztetéséből egy másik, alternatív történelem vizuális érvényesítését várta. Hasonló módon közelít tehát tárgyhöz, mint a Mass Observation kutatói, akik egyszerre több ambíciót is dédelgettek: archiválni akarták a láthatatlan munkásosztálybeli kultúrát, demokratizálni akarták az antropológiát minél több amatőr kutató bevonásával, és szerették volna érvényre juttatni azt a szubverzív hangot, amelynek nem jutott hely a fősodorbeli médiában. Ugyanígy a *Privát történelem* rendezője, aki igazi etnográfiai, történészi, archiváló és filmes impulzussal „amatőrfilmek felgyűjtéséről”, „a megőrzésre érdemes filmek archiválásáról”, „tudományos igényű filmi történetírásról” beszél (Bódy 2006: 215). Számára a privátfilmek több szempontból érdekesek. Fontosak lehetnek ezek eseménytörténeti vonatkozásai (példája szerint a Kennedy-gyilkosságot is amatőrfilmen rögzítették), kulturális-ideológiai, társadalmi-szociálpszichológiai konvenciói, amelyek a protokolláris, „»hivatásos« anyagokból kimaradtak”, végül a két tudat, a társadalmi és a privát egy képen, egymás mellett való megjelenítésének művészi és történetírói lehetőségei, abból a célból, hogy láthatóvá válják ezeknek a tudatoknak az aszinkronitása (Bódy 2006: 215–217). A *Privát történelem*ben a második típusra találunk rendkívül sok példát, amelyek a harmadik típus, vagyis a technikai manipulációk révén válnak brechti gesztusokká, vagy lépnek elő a Benjamin-féle optikai tudattalanból (Benjamin 1980a). Ezzel Bódy akarva-akaratlanul a jenningsi hagyományhoz csatlakozott, amennyiben a létrejövő vizuális krónika számára egyben strukturális analízis is, a jenningsi értelemben vett archetipikus kép társadalmi-kulturális kimerevítése, reflexiója, elidegenítése. Ennek persze vannak a kiinduló emancipatív gesztus ellenében ható következményei, és ez magával hozza mindazokat az ambivalens érzéseket, amelyek minden „történelmi materialista” számára ismerősek lehetnek.¹⁶ Ezek a kellemetlen, de végül is szükségszerűen feltámadó érzések, amelyek például a kirekesztett alárendeltek gesztusaiban, interakcióiban és performanciáiban megmutatkozó hatalmi viszonyok szemlélése

15 Tegyük hozzá, hogy bár Bódy valóban csak két rövid írásban érinti a privátfilm gyűjtésének és felhasználásának kérdését, ez a téma szervesen ágyazódik abba az életműbe, amelyben folyamatos kísérleteket találunk a filmanyag heterogenizálására, a film demokratizálására és a mozgóképes társadalomkutatásra az archív filmhasználaton, a talátfilm-használaton vagy a videóhasználaton keresztül.

16 Walter Benjamin szembeállítja a historikus és a materialista történelemszemléletet. Az előbbi számára a történelem a homogén és üres időben zajlik, az utóbbi szerint „[a] történelem olyan konstrukció tárgya, mely nem a homogén és üres, hanem a Most-tal kitöltött időben megy végbe” (Benjamin 1980b: 970). Bódy a benjamini szóhasználat szempontjából rossz terminussal élt, hiszen a *krónika* a historista műfaja, „aki sorra-rendre elbeszéli az eseményeket”, nem tudván (vagy nagyon is jól tudván) azt, hogy látszólag semleges krónikája valójában a hatalom elbeszélése. De végül is a szóhasználat alapján önmagában nem dönthető el a kísérlet progresszív vagy regresszív volta. A lényeg, hogy a történelmi materialista krónikája *ana-kronisztikus* legyen: töltsse ki a „Most-tal” a történelem egy eseményét, más szóval szakítson ki egy eseményt vagy egy képet a konvencionális történelmi elbeszélésből, és tegye láthatóvá az abban rejtetten működő hatalmi gesztust vagy akár az ellenállás gesztusát. A „Most” beoltását a történelembe, a kiszakítás gesztusát, az alárendeltek *utólagos* megjelenítését, reprezentációját Benjamin messiási tettként metaforizálja, ami összetett nyelvi-retorikai esemény; annál jóval összetettebb, mint hogy egyszerűen a történetírói beavatkozás paternalisztikus és ennélfogva hatalmi viszonyt implikáló gesztusával azonosíthatnánk.

közben jelentkeznek, magát a történelmi materializmust mint projektet kényszerítik még erősebb önreflexióra és annak tudatosítására, hogy a hatalmi különbségek nem jól kivethető osztály- vagy csoportthatárokon húzódnak, hanem átjárják a szubjektumokat és azok viszonyait – ahogy erről a halfie és annak interszekcionális helyzete kapcsán már volt szó.

Bódy – Jennings eljárásához nagyon hasonlóan – a privát képeken rögzített individuális gesztusokban az öntudatlanul vagy tudatosan konstruált társadalmi és történelmi jelentést keresi, és ennek a gesztusnak a látványossá tétele érdekében túllép a konvencionális dokumentumfilm-készítésen, és ahelyett, hogy mintegy semleges szekvenciákba rendezné egy család történetét, Walter Benjamin történelemfilozófiai fogalmával élve „messiásként” szakítja el és szabadítja meg a képeket elsődleges kontextusuktól, és technikai manipulációk révén agonisztikussággal telíti meg azokat. Ily módon a Bartos Zoltán által készített mozgóképek egyéniből közösségi emlékezhelyekké válnak, amelyekben az alkalmazott montázstechnikák segítségével kinagyítódnak a korabeli hatalmi viszonyok, osztály-, társadalmi és csoporthierarchiák, minek eredményeképpen egy bináris oppozíciókkal szabdaltnak, konfliktusokkal terhelt antropológiai tér keletkezik. Ezek az ellentétek viszont nagyon sokféle módon rétegzettek, interszekcionális helyzeteket teremtenek, és a *Privát történelem* tétje az, hogy ezek a helyzetek miként válnak az utókor számára nézhetővé, vagy inkább láthatóvá és megérthetővé. Néhány példát szeretnék kiemelni a filmből, bemutatva az agonisztikusság eseményeit, az identitások és a hatalmi viszonyok összetettségét, rétegzettségét és hibrid voltát, és ezzel összefüggésben a *science of ourselves* ambivalenciáját, valamint „a (saját) kultúra elleni írást” mint az antropológia kihívását, ahogy az a *Privát történelem*ben megvalósul.

A *Privát történelem* első olvasatban egy középosztálybeli zsidó család mindennapjainak képeiből áll össze. A felvételek a húszas-harmincas-egyvenes években készültek, de ahogy például a Jennings-féle *Szabadidő* is csak áttételesen mutatja meg a nemzetet mint nagyelbeszélést, úgy a Bartos-filmen is elsősorban a magánélet áll a fókuszban, és csak annak bizonyos elemeiből és motívumaiból következtethet a néző arra, hogy végül is milyen nagyobb és elképzelt közösség tagjai lennének Bartosék – ha rajtuk múlna. Az említett motívumok viszont, ha szisztematikusan tudatosítjuk eredetüket, sokat elárulnak a kor kultúrájáról, társadalmáról és politikájáról. Először is, nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a jeleneteket, amelyekben a családtagok a populáris kultúrához (szórakozási formákhoz, mint kül- és belföldi utazás, vidámpark, újság, mozi) való viszonyukat tárják fel, sokszor játékos formában. Olyan, többnyire filmes eredetűként azonosítható és melodramatikus genderkliséket visznek színre, mint hogy a nő késik, a férfi vár rá, vagy a férfi idegen nő után néz az utcán, partnernője ezen megsértődik, a férfi perccel engesztelt ki. Ezek az esetlen burleszk formáját öltik, vagyis sok esetben nem a kortárs film szolgál mintaként, hanem az egy-két évtizeddel korábbi némafilm (útonállás, infantilis elgáncsolás, féltékeny kakaskodás), és ezt az asszociációt a jelenetek közti feliratok is nyomatékosítják. Bódy és Tímár a médiaarcheológiai réteget azzal is erősíti, hogy zongorával kísért nótaéneklést vagy dzsesszenét vagy épp filmes párbeszédet montíroz az eredetileg értelemszerűen néma jelenetek alá. A jelenetek döntő többsége a párkapcsolatokat mutatja be, hol burleszket idézve, hol szerepjáték nélkül, bár ez utóbbi esetében is megfigyelhető, hogy a családtagok a kamerának játszanak és túlteljesítenek (évődés vagy éppen nőgyűlölő poénok, például „az asszony verve jó”). A férfiak és a nők közti agonisztikus viszony tehát elemi szinten szervezi a „cselekményt”, ez az egyik jelenetben konkrét szópárbaj formájában mutatkozik meg.¹⁷ A burleszk mellett a másik népszerű médium a divatmagazin (és fókuszba kerül a Papagáj nevű vicclap morbid háborús poénjaival), továbbá a hangsávban a különböző zenék és a korabeli reklámok váltogatják egymást („Sört igyál, a sör folyékony kenyér!”). Az egyik filmbeli divatlapot egy női szereplő forgatja, és széles gesztusokkal, cigarettával a szájában mutogatja a kamerának; a képeken médiaszemélyiségek, arisztokraták, modellek láthatók, valamint bulvárhírek és a korabeli populáris kultúra elemei, mint például az évente cserélődő táncdivatok közül egy újabb.

A privátképeknek a nemzeti ideológiákhoz való viszonyát Bódyék utólagos szerkesztéssel nyomatékosítják, például hangsáv létrehozásával, a szereplők mozdulatainak képi manipulálásával, illetve a privát képeknek más

17 Bódyék a filmen szereplők szájáról szakértővel olvastatták le azok mondatait, amelyeket viszont megint csak utólagos hangsávként illesztettek a filmanyaghoz. Az viszont épp utólag, a szájról olvasás szempontjából tűnik hiú reménynek, amikor egy szereplő azt mondja: „Beszélhetünk akármiről, úgyse hallatszik.” A médiaarcheológiai feltárás itt (is) szembesül(het) az etikai dilemmákkal.

mozgóképekkel való kiegészítésével. A privátképek hangsávval való „átpolitizálására” példa egy-egy politikusi beszédrészlet: talán Gömbösé, aki arról szónokol, mit jelent „magyarnak lenni”, vagy Mussolinié a faszizmusról, illetve a ’36-os berlini olimpiát megnyitó Hitleré. A gesztus- vagy mozdulatkiemelésre a legfeltűnőbb példa talán az, ahogy a család fiú- és férfitagjai parodisztikusan imitálják a náci karlendítést, és ezt Bódyék lelassítják.¹⁸ A kivágás, a felnagyítás és a képi szimultaneitás egy további példája a fent említett perces jelenet, amelyben egy adott ponton kiemelődik a pécárus arca, ahogy – a jelenet többi szereplőjének aktivitásától és játékától eltérően – mintegy teljes passzivitással és érzelmek nélkül néz a kamerába. Nem úgy a mosolygó és fésűlködő asszony, aki a felirat szerint a „takarítónőm”. Rajtuk keresztül az osztálykülönbség jelenik meg a Bartos-hagyatékra épülő *Privát történelem*ben. A más képekkel való kiegészítésre vagy „beoltásra” példa a Légoltalmi Liga Női Osztályának elsősegélynyújtó tanfolyamáról szóló híradórészlet, beékelve egy vidám katonadal és egy 1942-es karácsonyi lapszám közé. A legemblematikusabb idegen elem mégis a filmvégi részlet a deportált győri zsidók menetéről, a kamerába mosolygó nőről és a kamerának tisztelgő keretlegényről.

A *Privát történelem* tehát nem tud és nem is akar teljes mértékben privát lenni. A képek és a hangok vertikális montázsa és lineáris sorozata alatt tudatosulhat a nézőben, hogy a mainstream populáris kulturális formák és a politikai ideológiák a Bartos család életét nagyban befolyásolták, és az előbbi állandósága mellett az utóbbi által gyakorolt befolyás a film tanúsága szerint egyre erőteljesebb lett, ahogy az 1920-as évek végétől lassan eljutunk az 1944-es évig. A képeken megjelenő populáris kultúrát, illetve annak fogyasztását illetően a szereplők részéről a parodisztikus játékoságon túl nem figyelhetünk meg explicit ellenállást, de tény, hogy a képek tanúsága szerint aktívan performáltak a viszonyukat egy-egy adott kulturális jelenséghez. A jól azonosítható ellenállás hiánya persze nem jelenti azt, hogy a privátfilmben ne láthassuk meg a minor képet, az ellenképet, az ellen-emlékezhelyet, és hogy segítségével ne értelmezhezzük újra a történelmet akár vizuális, akár verbális formában. Bódy és Tímár is ezt teszi, amikor utólag oltja a privát anyagba a politikát, és a képi és hangmontázs segítségével utólag konstruálja meg másikként, idegenként a filmes önreprezentáció tanúsága szerint magát annak nem érzékelő vagy magát annak érzékelni nem tudó, nem akaró Bartos családot. Ez a beoltás erőteljes kritikai jelleget ad a filmnek, és tény, hogy a holokauszt által fogalmazza meg a képen szereplő embereket, és elsősorban azon keresztül épít identitást számukra. Erőszakos haláluk jóslata változtatja őket végleg mássá – azokat, akik eredetileg bírn gondolták azonosulás és elkülönöződés szabad dialektikáját, de a kultúrájuk ezt megtagadta tőlük, és az ellenállás lehetőségét a saját képeik segítségével csak egy másik vágószobában, másik időben és térben nyerték el. Bartos Zoltán játékos képírása a kultúra ellenében megfogalmazott montázssá Bódy Gábor és Tímár Péter révén változott.

Utószó

Nem véletlen, hogy az internet és a digitális képrögzítés technológiája nyomán megújult érdeklődés övezi a korai archívumokat, valamint az adatok gyűjtésének, archiválásának és megosztásának korábbi, analóg kísérleteit. A XX. századi antropológia, illetve annak vizuális, a fotót és a filmet segítségül hívó részterülete képes volt az önmagára és a másokra irányuló folyamatos újradefiniálásra, az elválasztó-tárgyasító gyakorlatok kritikai felülvizsgálatára. Az sem lehet véletlen, hogy az antropológusok előbb vagy utóbb keresztették a filmesek útját, és ebből következett aztán a technikai médiumok felszabadulása a főtudománynak alárendelt, alkalmazott funkcióból, valamint emancipálódásuk, egyebek között a részvételi akciókutatásokban vagy éppen a kortárs médiaantropológiai kutatásokban. Mindez törvényszerűen vezetett az úgynevezett kutatott csoport igényéhez és jogához a saját kép megkonstruálására, amely a kutatás megosztását, demokratizálását jelentette. Ez részben a Mass Observation által ránk hagyott örökség, amelynek szerves része a (hangzó, képi vagy szöveges) adat

¹⁸ Párhuzamként idekivánkozik Charles A. Ridley 1941-es parodisztikus montázsfilmje, amelyben a Lambeth Walk zenéjére vágja meg *Az akarat diadala* című Leni Riefenstahl-film menetelő és szalutáló német katonáinak képeit, mintha ők is járnák a népszerű angol táncot. Hitler maga is Lambeth Walk-ritmusban kezel a tisztekkel.

mindenkori rekontextualizálása, kritikai montázsokban való újraszervezése. Bár sok minden más is, de ez az újraszervezésre való hajlam feltétlenül összeköti a *Mass Observation*-nek és a *Privát történelem*-nek a másokra irányuló, részben történelmi, részben jelenkori, kritikai és részvételi antropológiai figyelmét. Ez persze elsősorban mélyen etikai kérdés, és ebből a szempontból eltérő, de alapjában véve hasonló nehézséggel küzd az, aki kötetet szerkeszt még élő adatközlők által szolgáltatott kutatási anyagból, mint a *Britain* szerkesztői, illetve aki filmet szerkeszt olyanok képeiből, akik már nincsenek az élők sorában (a *Privát történelem* készítői). Ez az etikai kérdés azonban nem tud máshol válaszra találni, csak az elkészült képben. Így az archívumi képek újraszervezése folyamatos feladat, amennyiben azok az (önmagában is rejlő) másik összetettebb ismeretéhez segítik hozzá a kutatót.

Irodalom

Abu-Lughod, Lila (1991): Writing Against Culture. In: Richard G. Fox (ed.): *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, pp. 466–479. Santa Fe: School of American Research Press.

Abu-Lughod, Lila (2002): Egyptian Melodrama – Technology of the Modern Subject? In: Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin (eds.): *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, pp. 115–129. University of California Press.

Benjamin, Walter (1931/1980a): A fényképezés rövid története. Ford. Pór Péter. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*, 689–709. o. Magyar Helikon.

Benjamin, Walter (1940/1980b): A történelem fogalmáról. Ford. Bence György. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*, 959–975. o. Budapest: Magyar Helikon.

Benjamin, Walter (1936/2011): A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea & Mélyi József. In: Peternák Miklós & Szegedy-Maszák Zoltán (szerk.): *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*, 86–97. o. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék.

Bódy Gábor (1975/1977 / 2006): *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.*, 215–217. o. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Brecht, Bertolt (1940/1969): Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása. Ford. Walkó György. In: Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*, 158–165. o. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

Császi Lajos (2016): „Doing the Lambeth Walk.” In: Szijártó Zsolt (szerk.): *Újratöltve: Médiakutatás és mindennapi élet*, 25–43. o. Budapest: Gondolat Kiadó.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2009): *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Budapest: Qadmon Kiadó.

Freud, Sigmund (1901/2016): *A mindennapi élet pszichopatológiája. Elfelejtésről, elszólásról, elvétésről, babonáról és tévedésekről*. Ford. Gergely Erzsébet és Lukács Katalin. Budapest: Gabo Kiadó.

Geertz, Clifford (1972): Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight. *Daedalus*, vol. 101, no. 1, pp. 1–37.

Hall, Stuart (1990): The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities. *October*, no. 53, pp. 11–24.

Hall, Stuart (1997): A kulturális identitásról. Ford. Farkas Krisztina és John Éva. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*, 60–86. o. Budapest: Osiris Kiadó.

Kékesi, Zoltán (megjelenés előtt): Tiszaeszlár in Postwar New York: Erwin Piscator's The Burning Bush (1949). In: Michael L. Miller & András Müllner (eds.): *Traces of Blood: Visualizing Antisemitism in Hungary, 1882–present*.

Kurutz Márton (2000): Könnyűzene és muzikalitás a magyar filmben. A kezdetektől 1945-ig. *Filmspirál*. 6. évf. 24. sz. 132–172. o.

Madge, Charles & Tom Harrison, eds. (1938): *Britain by Mass-Observation*, pp. 139–149. (A „Doing the Lambeth Walk” c. fejezet.) Penguin Books.

Murai András (2009): Emlék-nyom-követés. Az archív felvételek stílusalakzatai. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, 129–142. o. Műcsarnok & Balázs Béla Stúdió.

Orwell, George (1940/1990): Az oroszlan és az egyszarvú: a szocializmus és az angol szellem. Ford. Gecsényi Györgyi. In: George Orwell: *Az irodalom fölszámolása. Válogatott esszék*, 133–201. o. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Robins, Kevin & Frank Webster (1999): *Times of the Technoculture: From the Information Society to the Virtual Life*. Psychology Press.

Romakép Műhely (2019): Második tekintetek. Beszélgetés Forgács Péter és Pócsik Andrea részvételével, <https://www.facebook.com/events/388529188384999/>; <https://www.youtube.com/watch?v=4z76PpOSLqM&t=24s>.

Michael Stewart (2013): Mysteries reside in the humblest, everyday things: collaborative anthropology in the digital age. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, vol. 21, no. 3, pp. 305–321.

Zalán Vince (1983): Fejezetek a dokumentumfilm történetéből. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, <http://mek.oszk.hu/16200/16295/>.

Videók

Cake Walk (1903): <https://www.youtube.com/watch?v=QifyNm6jG4>

Lambeth Walk (Me and My Girl) (1939): <https://www.youtube.com/watch?v=Mc6XUus5IC4>

Lambeth Walk (Nazi Style) (1941): https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=gYdmk3GP3iM

Abstract in English

The other in ourselves. *Private history* as the Hungarian version of Mass Observation-movement

Starting from Lajos Császi's essay about an early English participatory movement called Mass Observation, and taking a Hungarian experimental short film titled *Private history* as a particular example, this study explores how one can understand the appropriation of a private film archive as a sort of participatory research, or as a sort of "science of ourselves". In the case of the *Private history* made by Gábor Bódy and Péter Tímár in 1978, there is a construction of a particular relationship: the professional filmmakers "organised" a participatory research, the protagonist of which is a private filmmaker who had shot his footages long before the final cut of his material. He and his family represented themselves by their home movies, and the abovementioned professional filmmakers used these family footages as a visual study of private lives before and under World War II in Hungary. Through the exploration of the archive materials they tried to reveal the origins and actual chances of the contemporary civil society in the 1970s. This study suggests that one of the elementary questions raised by *Private history* is that of which were the ways of visual representation for a Jewish family before and under World War II in Hungary, and beyond that and more widely, and of what could the private image mean in an illiberal, antidemocratic and dictatorial society.

Keywords: archive footages, auto-ethnography, counter-culture, everyday life, experimental film, halfie anthropology, hegemonic culture, Lambeth Walk, Mass Observation-movement, othering/constructing the Other, participatory research, popular culture, private film, *Private history*, "science of ourselves"

Müllner András (1968) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Média és Kommunikáció Tanszékének docense, a tanszéken működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpont vezetője. PhD-fokozatát irodalomtudományokból szerezte (2001). Kutatási területe a magyar neoavantgárd művészet, valamint a vizuális kultúra és a kisebbségek ábrázolása. Ez utóbbihoz kapcsolódik a Romakép Műhely című dokumentumfilm-elemző program, amelyet egyetemi hallgatókkal közösen szervez. Több tanulmánygyűjtemény szerkesztését végezte az elmúlt években, ezek között megtalálható az *Apertúra* online folyóirat tematikus száma Tiszaeszlár vizuális emlékezetéről, illetve a *Replika* Marshall McLuhan-száma. 2016-ban jelent meg kismonográfiája Erdély Miklós *Kollapszus orv.* című kötetéről, *Tükör a sötétséghez* címmel.