Kultúrakutatás, mint retrospektív módszertan

Szerző

Strausz László (1976) 2001-ben a Pécsi Tudományegyetem filozófia szakán szerzett diplomát. 2001-től a Georgia State University doktori ösztöndíjas hallgatója, ugyanezen az egyetemen a második évtől kezdve folyamatosan tanít. 2007-ben doktori diplomát szerez Communication (Moving Image Studies) szakon, majd a pennsylvaniai Bucknell University-n, utána a londoni University College London-on dolgozik. 2010-től az ELTE Filmtudomány Tanszék adjunktusa. Kutatásai a közép-kelet-európai film társadalmi és formai témáira irányulnak. Publikációiban a nemzeti identitás, a mozgóképes sztereotípiák, a kollektív emlékezet és a műtfeldolgozás témáit vizsgálja a kortárs román és a magyar filmek tükrében. 2016 ősz óta a *Studies in Eastern European Cinema* (Routledge) folyóirat szerkesztője. 2017 júniusában jelenik meg *Hesitant Histories on the Romanian Screen* c. monográfiája a londoni Palgrave Macmillan kiadónál.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.8>

Kultúrakutatás, mint retrospektív módszertan

[Pócsik Andrea: *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2017.]

Tudományos szövegek beszédmódjáról oktatóként azt tanítjuk diákjainknak, hogy minden akadémiai projektnek világosan ki kell fejtenie saját módszertanát. A módszer-fetisizmus mögött az a jogos elvárás húzódik, hogy kutatásaink összemérhetőek, eredményeik kommunikálhatóak legyenek. A módszer egy olyan segédeszköz, amely segítségével történeti vagy ok-okozati következtetések, összehasonlítások stb. kifejtése során az olvasó nagyjából előre tudja, hogy mire számíton. Ez leginkább azt jelenti, hogy a szerző egy falszifikálható kérdést tesz fel, amelyet az elemzési módszerének, valamint a kutatás hipotézisének ismertetése követ. Elvárjuk továbbá, hogy a szerző kijelölje problémájának hatáskörét, az elemzett példák kiválasztásának mechanizmusait, és azt az egy vagy több elemből álló elméleti modellt, amely a kiválasztott kutatási problémával kapcsolatban a legmegfelelőbbnek látszik. Jól emlékszem még, amikor egy kutatómódszertan órán egyetemen egyszer feltettem azt a kérdést, hogy mi van az olyan kutatásokkal, amelyek többfajta módszertant használnak. Tanárunk azt mondta: nem érdemes, mert a szakma *theoretical whore*-nak, tehát elméleti szajhának fog tartani bennünket. A szóban forgó professzor politikatudománnyal, illetve politikai kommunikációval foglalkozott, és nem volt kifejezetten a *cultural studies*, azaz a kultúrakutatás híve.

A kultúrakutatás pedig pont egy olyan paradigma, amelynek művelői nem ragaszkodnak a szociológiában vagy az antropológiában, az irodalomelméletben vagy a történelemtudományok eltérő irányzataiban használatos, diszciplínaszpecifikus módszerekhez, hanem keverik ezeket. Ebből a hibridből persze sokfajta eredmény származhat. Az elmúlt években hazai és külföldi konferenciákon sok olyan előadást hallottam, ahol az előadó a kultúrakutatást egyfajta takaróként használta arra, hogy az egymással a legjobb esetben is csak érintőleges kapcsolatban álló művészeti, társadalmi vagy intézményes-gazdasági jelenségeket hasonlítsa össze, elemezzen. A kultúrakutatás divatja és széleskörű elterjedése sajnos gyakran visszaigazolja David Bordwell 2005-ös, Zizekkel kapcsolatos kijelentését: *say anything!*^[1] Módszertan nélkül bármit lehet mondani. Kijelentéseink vagy igazak, vagy nem igazak, de ennek eldöntésében kizárólag a szöveg szerzője által összerakott módszer lehet a segítségünkre.

Ezért a *cultural studies* területen dolgozó szerzőknek tulajdonképpen nehezebb dolguk van, mert előre adott sablon nélkül kell metodológiájukat kialakítani. Számomra azok a kultúrakutatási projektek értékesek, azok szolgálnak valóban új tudással, amelyekben a kutatásból magából szerveződik a módszer, amelyet folyamatosan vissza képes vetíteni tárgyára. Sok esetben elsőre nem világos a metodológia, de a szöveg maga narrálja szabályait, tehát a klasszikus értelemben

vett foucault-i diszkurzussá válik: nem csak a tárgyról szól, hanem a tárgyról való beszéd szabályszerűségeiről is.

Pócsik Andrea: Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája

Pócsik Andrea idén megjelent kötete remek példa erre a kutatási módszerre, amelynek sajátossága abban ragadható meg, hogy visszamenőlegesen, az olvasás folyamata során teszi világossá saját szervező elveit, a fontosabb elméleti fogalmait. Noha Pócsik kötete egy körültekintő bevezető fejezettel (*I. Megközelítőleg: Az elmélettől a gyakorlatig, a tapasztalattól a módszerig és vissza*) kezdődik, ezekben a szövegekben nem kapunk klasszikus értelemben vett módszertani alapvetést, illetve definíciókat: a szerző inspirációjának forrásairól ír, és olyan fogalmi hálót teremt, amely majd a tulajdonképpeni romakép-elemzésekben, tehát a későbbi fejezetekben válik világossá a néző számára. Ezek közül kiemelkedően fontos Danto *modell-motívum-téma* hármassága, a Trinh T. Minh-ha írásaira visszavezethető *episztemikus ellenállás* fogalom, az új filmtörténet-írási módszerként aposztrofált *(an)archeológia*, valamint az *átkelés*ként magyarított passing-koncepció. Pócsik az első fejezetben megvilágítja ezeknek az elméleti konstrukcióknak a történeti

beágyazottságát, valamint saját kutatói és oktatói pozíciójának kialakításában betöltött szerepüket, ám itt még csak utal arra, hogy a felvázolt fogalmi háló hogyan fog működni a hátralevő elemzésekben. A fejezet vége felé világossá teszi, hogy a fogalmi háló összefogásának funkcióját a vizsgált probléma, tehát a romák reprezentációjának, a romaképek emlékezetalakzatként történő elemzésének politikai dimenziója adja:

[e]bben a bevezető fejezetben a *személyes, intellektuális átkelés* fázisait ismertettem és értelmeztem, néhány számomra fontos szerző és a kutatás terepül szolgáló, Romakép Műhelyben szerzett tapasztalati példák segítségével. A fejezet célja, hogy a felsorakoztatott tevékenységek bemutatásával a következő politikai kérdésben rejlő feszültséget érzékeltesse: egy etnikai kisebbség reprezentációjának kritikai elemzését egy többségi kutató végzi, miközben a jelenlegi társadalmi egyenlőtlenségek felszámolásának egyik legfontosabb kihívása a merev hatalmi viszonyok aláásása. (Pócsik 2017: 45)

Pócsik kutatói pozíciójának kialakításában tehát központi szerepet játszanak az emlékezetpolitikai alakzatok, de ezek a kötetben gyakran (pl. 31, 48) szembe vannak állítva a szerzői-formai elemzési módszerekkel. Ezzel az éles különbségtétellel nem értek egyet: a kettő nem mond ellent egymásnak, ahogy a kötet állítja, sokkal inkább kiegészítik egymást. Az emlékezeti alakzatok is olyan szimbólumok, amelyek politikai szemantikáját elemzés tárgyává kell tennünk.

Módszertanilag talán a kötet legizgalmasabb kérdése (amelyre Pócsik már a bevezető fejezetben is utal) az egymástól időben, térben vagy kulturálisan távolálló szövegek párbeszédbe helyezése. Rögtön a kötet második fejezetében (*II. Berlin, 1932*) láthatóvá válik ez a probléma: itt az elemzések Moholy-Nagy László és Balázs Béla 1932-es berlini tartózkodásuk alatt készült munkáit vizsgálják, amelyeket a romaképek állítanak élesre. Moholy-Nagy a német főváros peremvidékein élő cigányokról forgatott munkái Balázs Leni Riefenstahllal együtt írt forgatókönyvének tükrében mutatják meg a modell-motívum-téma, az (an)archeológia és az átkelés fogalmainak „hatáskörét”. Míg az előbbi városi dokumentumfilmek formailag, narrációs technikáikat tekintve messze állnak az utóbbi, játékfilmes műfaji jegyekkel operáló *Kék fény* (Das blaue Licht. Leni Riefensahl és Balázs Béla, 1932) cigány hősnőjének történetétől, a filmek Pócsik elemzésében a szerzőikátelésének bizonyítékaivá válnak: Moholy-Nagynál a formai kísérletezéstől a hangsúlyosabb társadalmi érzékenység felé, Riefenstahl esetében a műfaji jegyek politikailag túlterhelt, propagandisztikus felhasználása felé való elmozdulás lesz az irány. És hogy mi a kapcsolat e kéttranszformáció között? A szerző arra mutat rá, hogy az átkelések alapjául mindkét esetben aroma/cigány szereplők ábrázolása szolgál. Egy olyan összefüggésre mutat rá a komparatív elemzés, amelyben két ellentétes célú elmozdulás történeti egybeesése révén explikálja a kisebbség-reprezentáció politikai problémáit. Ez a kapcsolat maga az (an)archeológiai módszer. Ahogy korábban utaltam rá, a kötet módszertani- és szelekciós mechanizmusai magukban a fejezetekben, használatukon keresztül kerülnek meghatározásra. A tágabb keretet pedig politikai szükségességük, tehát a romaképek használati módjainak (keletkezés- és fogadtatástörténet), valamint a filmkészítésnek mint hatalmi gesztusnak az elemzése jelenti.

Jól látható az (an)archeológiai módszer működése a harmadik fejezet (*III. A másság vetített képei. A romák kriminalizálásának eszközei*) felépítésében is, ahol Pócsik egy elveszett, csak leírásokból ismert 1908-as filmhíradót állít produktív párhuzamba a több mint száz évvel későbbi, 2009-es *Szíven szúrt ország* (Babos Tamás et al., 2009) című filmmel. A filmes újrarájátszás, a bűntett mozgóképes rekonstrukciójának módszereire fókuszálva a szerző rámutat, hogy mindkét „[...] film a maga hatáskörrel [...] eszközeivel elmosza nemcsak a bűncselekmény kontextusát, hanem a dokumentum és fikció közötti különbségeket is” egy többségi, nem-cigány közönség számára, majd a „bűn fogalmát egy elenyésző kisebbség életmódján keresztül kiterjeszti a társadalmi hierarchia alján elhelyezkedő, ám a maihoz hasonlóan rétegzett, közösséget nem alkotó, tehát megfelelő érdekképviseléssel sem bíró csoportra” (119). Noha a két film elkészülése között eltelt hosszú idő következtében formai összehasonlításuk megkérdőjelezhető lenne, Pócsik szövegében a mozgóképek mint emlékeztetelakzatok elevenednek meg, amelyeknek a reprezentációs szerepénél sokkal fontosabb a „hatalmi politikákat kiszolgáló propagandaként” (128) történő elemzésük.

A negyedik fejezettől kezdve a kötet elhagyja a komparatív szerkesztési elvet és egy-egy adott audiovizuális szöveget kontextualizál. Erre az irányváltásra véleményem szerint reflektálnia kellett volna a szövegnek még akkor is, ha a módszer körvonalai hasonlóak maradnak. A törésben tetten érhető a kötet genealógiája, a szerző érdeklődésének változása, amelyet Pócsik a bevezetőben előre jelez: a korai fejezetek összehasonlító módszertana időben a kötet későbbi fejezetei után készültek

el. Míg az első két fejezet az egymás mellé állított filmek felhasználásának, befogadásának, valamint politikai mobilizációjának elmozdulásait rögzítette, addig a negyedik fejezet (IV. „*A világ létra...*” *A dalkölto* [Dankó Pista feltámadása a negyvenes évek mozivásznai]) Dankó Pista alakjának a tömegkulturális diszkurzusokban (film, népszínmű) zajló átalakulásait követi. Az ötödik fejezet (V. *Cigányok a hatvanas évek filmművészetében. Valóság és képzelet határán*) Sára Sándor két filmjére közelít, és a lírai eszközöket használó dokumentumfilm, a *Cigányok* (1962), illetve az újhullámos elemekkel dolgozó játékfilm, a *Feldobott kő* (1968) közötti politikai hangsúlyeltolódásokat vizsgálja. A szerző azt kívánja megmutatni, hogy a korszakban kialakult modernista, szerzői filmes nyelvezet kialakulása milyen kapcsolatban állt a szocialista állam civilizatorikus, paternalista megközelítésével, amely a filmek „ötvenesévek” felidézésében érhető tetten (162). Pócsik úgy érvel, ennek a viszornak kulcsszerepe volt abban, hogy a cigányság áldozatként való bemutatásának konvenciórendszere kialakult (155). „Nem az alkotói eredetiség megkérdőjelezése a célom, hanem annak igazolása, hogy ami a szubjektív szerzői attitűd markáns megnyilatkozása is, egyidejűleg a filmkészítésben rejlő hatalomgyakorlás egy újabb változata” (172) – mutat rá a szöveg.

Az első két analitikus fejezet és az utána következő elemzések közötti, fent jelzett elmozdulás a szöveg konceptuális fókuszára is igaz. Ugyanakkor látszik, hogy a negyedik fejezettől kezdve a fő elméleti kérdések a kötetben nem igazán következetes módon használt modell-motívum-téma probléma köré rendeződnek. Ahogy azt a szerző a hatodik fejezet (VI. „*Én, Cséplő György*”. *A szociológiailag meghatározott valóság és a filmnyelvileg konstruált képzelet határán*) végén kifejti,

a játékfilmes példákban a cigány sajátosság a modell jelleget erősítette: a cigány származású hős valamilyen, az alkotó számára létező probléma „illusztrálásaként”, „színesítéseként” szerepelt, a motivikus elemek, az adott életmegnyilvánulások (antropológiai, társadalomtörténeti tényezők) önkényesen, adott célok érdekében kerültek felhasználásra és maradtak valójában láthatatlanok. (263)

Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)

Ez az áthangolódás fontos szerepet kap a kötet leghosszabb, Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1978) című

munkáját elemző fejezetében. Itt a Sára-filmek „ötvenesévek” reprezentációjához, a homogenizáló áldozatnarratívák modernista ábrázolásához képest már a társadalmi mobilitás lehetőségeire, illetve ezeknek a lehetőségeknek a propagandisztikus tömegkommunikációban történő megjelenésére összpontosítanak az elemzések. Pócsik amellet érvel, hogy Schiffer a dokumentarista eszközök használatával a hivatalos „társadalmi felemelés-felemelkedés” narratívát igyekezett bonyolítani. A rendező „a főhős cigány fiatalembert a kívülálló megfigyelő *hatalmával* ruházta fel, az o[lyan] tapasztalatain keresztül, az általa megfogalmazott összefüggésben alakul a szegénységképünk” (267). A film így cizellálja a leegyszerűsítő, egy széles társadalmi probléma modelljéül szolgáló romaképek hagyományát, mutat rá a könyv. Schiffer átkelése tehát a saját korábbi munkáihoz képest történő szerzői-, valamint szereplői szubjektumpozícióinak áthangolódásában érhető tetten. A *Cséplő Gyuriról* és a kor cigányábrázolásairól, valamint szociológiai kutatásairól szóló fejezet nem csak a leghosszabb, hanem talán éppen emiatt a leggazdagabb is: különösen a *Cigány „önmeghatározások” a Kádár-kor tömegkommunikációjában* című alfejezetben látszanak a mozgóképes diszkurzusok és a politikai retorika összefonódásainak bonyolult módozatai – a Schiffer-film vonatkozásában. Az (an)archeológiai módszer, azaz a rendhagyó (talán „történetietlen”) átkelések követésének ezekben a szövegrészekben különösen jól látszik a hozadéka: segítségükkel olyan egymástól eltérő diszkurzusokat tud produktív dialógusba hozni a szerző, amelyekből újszerű emlékezetpolitikai összefüggések bontakoznak ki. Ezek az összefüggések írják meg a kötet retrospektív módszertanát.

Az *Átkelések* a szerző doktori kutatásából nőtte ki magát. Pócsik a bevezetőben jelzi: meg kellett haladnia azt a nem-reflektált, történeti álláspontot a roma képek elemzésével kapcsolatban, amely a szöveg korábbi verziójára jellemző volt. Ez főleg azt jelenti, hogy úgy véli, a disszertáció nem explikálta: saját kutatói pozíciója hogyan változtatta meg a kutatás tárgyához való viszonyulását, tehát saját átkeléseit. A most megjelent kötetben önreflexív módon pontosan kirajzolódnak a szerző pozíciójának elmozdulásai, amelyek adott pontokon töredezetté teszik a retrospektív módon feltáruló kutatói módszereket. Ugyanakkor éppen ezeken a töréseken szűrődik át a kötet súlyos politikai aktualitása: ma ugyanúgy, mint az 1908-as dánosi gyilkosságot rekonstruáló film esetében, az etnikai sztereotípiák (audiovizuális) terjedésének megértése és kritikai körülbástyázása az egyik legfontosabb kihívás a magyar társadalom számára.

1. David Bordwell: Slajoj Zizek: Say Anything. *David Bordwell's website on cinema*. 2005. április <http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php> (Utolsó letöltés: 2017. október 13). Itt fontos kiemelni, hogy nem Bordwell és Žižek vitájában kívánok állást foglalni, inkább az előbbi szerzőt parafrázálom egy jelenség azonosítására.

Irodalomjegyzék

- Bordwell, David: Slajoj Zizek: Say Anything. *David Bordwell's website on cinema*. 2005. április <http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php> (Utolsó letöltés: 2017. október 13)
- Pócsik Andrea: *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2017.

Filmográfia

- *Cigányok* (Sára Sándor, 1962)
- *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál, 1978)
- *Feldobott kő* (Sára Sándor, 1968)
- *Kék fény* (Das blaue Licht. Leni Riefentahl és Balázs Béla, 1932)
- *Szíven szúrt ország* (Babos Tamás et al., 2009)

© Apertúra, 2017. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/osz/strausz-kulturakutatas-mint-retrospektiv-modszertan/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.8>