

Carl Plantinga

**Dokumentumfilm\***

**A**z elmúlt húsz esztendőben a dokumentumfilm a fősodorbeli kultúra növekvő fontosságú részévé vált, s ugyanebben az időszakban kibontakozott a dokumentumfilm tudományos vizsgálata is. Jelen írásban azonosítani kívánom a dokumentumfilm sajátosságaival kapcsolatos legszembeötlőbb filozófiai kérdéseket, a dokumentumfilm megjelenítés problémáit és a dokumentumfilm-készítés etikáját.

**Mi a dokumentumfilm?**

A dokumentumfilmet definiálni azon szükséges és elégséges feltételek azonosításával lehetne, amelyeket egy ilyen filmnek teljesítenie kell. A dokumentumfilm jellemzéséhez ellenben elegendő lenne annak sajátos és szokványos jegyeit azonosítani. Ez utóbbi célkitűzést némelyek túlonként szerénynek tarthatják, míg az előbbit sokan lehetetlen feladatnak tekintik – különösen azok, akik a dokumentumfilmet nyitott és ködös kategóriaként ítélik meg. A jelek mindenestre arra mutatnak, hogy a dokumentumfilmet definiálni és jellemezni is elég nehéz dolog. Bár némelyek alapvetően tartózkodnak meghatározások és kategóriák felállításától, a feladatot nem könnyű megkerülni, hiszen a legtöbb releváns elméleti taglalás végső soron a dokumentumfilm lényegéről és fajtáiról szóló alapfeltevésekre épít.<sup>1</sup>

Lentebb tisztázott okokból érdemes röviden megvizsgálni az angol „documentary” szó történetét. Ezt a megjelölést, úgy tartják, John Grierson, a dokumentumfilm korai élharcosa alkalmazta először, mégpedig Robert Flaherty 1926-os *Moaná*jának vonatkozásában. Az 1930-as években a szót már rendszeresen használták az olyan „magasabb rendű”, nem fikciós film megjelölésére,

amelyben, mint Grierson írja, „a természetes alapanyag egyszerű [...] leírásaitól továbblépünk annak feldolgozott, átdolgozott és kreatívan alakított” formáira.<sup>2</sup> Grierson teremtette meg azt a hagyományt, mely a dokumentumfilmet a nem fikciós film általános kategóriája fölé emeli azon az alapon, hogy a dokumentumfilm „kreatívan alakítja” a „természetes alapanyagot”. Tehát – jóllehet a „documentary” megnevezés olyan filmre látszik utalni, amely csupán, avagy elsődlegesen, „dokumentum” – Grierson úgy vélte, hogy itt egy műalkotásformáról, nem pedig a valóság egy részének mechanikus dokumentálásáról van szó. Meghatározása szerint a dokumentumfilm nem csupán a „természetes alapanyagból” áll – ami alatt kikövetkeztethetően filmen kívüli (vagyis a kamera előtt valóban lezajlott) események lenyomatát, avagy manipulálatlan rögzítését jelentő mozgóképet ért. A dokumentumfilm pusztán fotografikus dokumentumként való felfogása nem veszi figyelembe azt a „kreatív alakítást”, amit minden dokumentumfilm szükségszerűen tartalmaz, s ami megannyi regiszteren jelen van: a narratív vagy retorikus struktúrában, a vágásban, az operatőri munkában, a hangban, valamint – vitára okot adó módon – a filmen kívüli események újrajátszásában, sőt manipulálásában is.

**A „minden fikció” és a „minden dokumentum” elméletek**

Érvelések szólnak arról, hogy minden film fikciós, de amellet is, hogy minden film dokumentum. Vannak, akik ellentmondásosnak tartják a dokumentumfilm dokumentumként és kreatív produktumként való

\* A fordítás alapja: Plantinga, Carl: Documentary. In: Livingstone, Paisley – Plantinga, Carl (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge, 2009. pp. 494–504.

1 Plantinga, Carl.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 7–39.

2 Grierson, John.: Documentary. *Cinema Quarterly* 1 (Winter 1932) no. 2. pp. 67–72. [A hivatkozás könyvészeti adatai az eredetiben pontatlanul jelentek meg, ezeket javítottuk – a ford.]



Moana

egyidejű fellépését, és úgy vélik, ez voltaképpen azt a következtetést támasztja alá, hogy valójában valamennyi film fikciós. Jacques Aumont és szerzőtársai Christian Metzre támaszkodva állítják, hogy „minden film fikciós film”<sup>3</sup>. Mint Noël Carroll megállapítja, ez a felfogás „egy Ding an sich celluloidalapú reprodukciójának elkészítését jelöli meg a nem fikció céljaként, aláhúzza a feladat lehetetlenségét, és minden filmet fikciónak ítél”.<sup>4</sup> Tehát a „minden fikció” tézis szerint a „dokumentumanyag” mindenfajta kreatív manipulálása szükségszerűen fikciót hoz létre. Ténylegesen ezt az álláspontot nemcsak egyes elméleti kutatók képviselik, de néhányan a dokumentumfilmek közül is. A direktfilmes Frederick Wiseman például úgy véli, munkáit helyénvalóbb „valóság-fikciós” filmeknek nevezni, mint dokumentumfilmeknek, mert a válogatás és a vágás „fikcionalizálja” az önmagukban állítólag dokumentumnak minősülő fotografikus anyagokat.<sup>5</sup>

A „minden fikció” tézisből kiindulva a biztonsági kamera felvétele nevezhető a leginkább dokumentumfilmnek, mivel megőrzi a mozgókép indexikus jellegét, és vajmi kevés emberi szándékosságot, kreatív beavatkozást tartalmaz. A tézis ugyanakkor minden jel szerint kizár mindenfajta nem fikciós kommunikációt. Az emberi kommunikáció valamennyi formája magába foglalja jelek kiválasztását, elhagyását és elrendezését, valamint döntéseket arról, hogy mit és hogyan mutatunk meg vagy mondunk el. Ez ugyanúgy igaz a dokumentumfilmekre, mint az írott sajtóra, a történetírássra, a használati utasításokra, az esküvői hirdetésekre, a politikai beszédekre s általában a nem fikciós diskurzus összes egyéb formájára.

Más kutatók amellet szállnak síkra, hogy valójában minden film dokumentumfilm – nevezzük ezt a „minden dokumentumfilm” tézisnek. Bill Nichols bevezető tankönyvének első fejezete ezzel az állítással kezdődik:

3 Aumont, Jacques – Bergala, Alain – Marie, Michel – Vernet, Marc: *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press, 1992. p. 77.

4 Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1996. p. 237.

5 Benson, Thomas – Anderson, Carolyn: *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.

„Minden film dokumentumfilm, [mert] lenyomata a kultúrának, ami létrehozta, és mert megjeleníti a benne szereplő személyek képmását.”<sup>6</sup> Ekként az 1939-es *Óz, a csodák csodája* (*The Wizard of Oz*) dokumentumfilm, mert fotografikus mozgókép látható benne Judy Garlandról és más színészekről, és mert egyfajta antropológiai dokumentumként használva adatokkal szolgálhat az 1930-as évek végének Hollywoodjáról és amerikai kultúrájáról. A „minden dokumentumfilm” elmélet abból indul ki, hogy a dokumentumfilmek lényegében dokumentumok, leszögezi, hogy mindenféle film ennek vagy annak a dokumentuma, s így kikövetkezteti, hogy minden film dokumentumfilm. Csakhogy a dokumentumfilmek nem redukálhatók dokumentációs szolgáltatásra. Mikor a dokumentumfilmek fotografikus képeket mutatnak be, azok bizonyító erejére apellálva, ezt rendszerint valamely olyan érv vagy állítás alátámasztására teszik, amit nemcsak maguk a rögzített képek és hangok, hanem azok szándékos elrendezése is megalapoz. A dokumentumfilm célja egy olyasféle valószerű, igazsághű ábrázolás megvalósítása, ami jelentős pontokon eltér a fikciós ábrázolástól (erről bővebben lásd lentebb). A dokumentumfilm ekképp az illusztrált történelemkönyvhöz, illetve a fényképekkel kiegészített újságcikkhez hasonló. Dokumentumot és dokumentumfilmet egy kalap alá venni súlyos kategorizálási tévedés. A dokumentumfilm nem szimpla dokumentum, bár felhasználhat dokumentumokat.

## A dokumentumjelleg mint befogadási mód

12

Egy a „minden dokumentumfilm” tézissel rokon elmélet szerint a „dokumentum” kategória egyfajta befogadási módot jelöl. Ez az elmélet, úgy tűnik, azt szögezi le,

hogy 1) minden film értelmezhető nem fikciós, más szóval dokumentumfilmként; és/vagy, hogy 2) a fikció és a nem fikció megkülönböztetését a nézői befogadás végzi el. Legerőteljesebb formájában ez a felfogás azt állítja, hogy fikció és nem fikció megkülönböztetése a befogadás módjának szintjén, nem pedig a textus vagy a kontextus alapján történik. Dirk Eitzen például kijelenti, hogy a dokumentumfilm „nem egyfajta szöveg, hanem [...] egyfajta 'olvasat'.”<sup>7</sup> Eitzen szerint tehát a néző, ha akarja, „olvashatja” Spike Lee *Sulilázát* (*School Daze*) dokumentumfilmként (én úgy mondanám: dokumentumként), Ken Burns *The Civil Warját* (*A polgárháború*) pedig „puszta kitalációként”. Edward Branigan leszögezi, hogy bármely filmet lehet fikciós-nak, illetve nem fikciós-nak tekinteni, a különbség „a jelentés-hozzárendelésről szóló döntések meghozatalakor alkalmazott módszerben, avagy eljárásban” rejlik.<sup>8</sup> Minden filmnek – így az elmélet – van egy nem fikciós dimenziója, minden film lenyomata a hozzá tartozó történeti helyzetnek és hatásoknak. Brian Winston szerint a dokumentumfilm „legitimációs válságban” szenved, mert hamisan hirdeti magáról, hogy „megragadja” a valóságot. A dokumentumfilm csak úgy nyerhet „igazolást”, ha elismeri, hogy a fikciós és a nem fikciós film közti különbség „a néző elméjében” van.<sup>9</sup>

Annyiban igazat adhatunk a „dokumentumjelleg mint befogadási mód” felfogásnak, hogy a dokumentumfilm nem tudja teljes mértékben reprodukálni a *Ding an sich*-et, és hogy minden fikciós film tekinthető bizonyos dolgok dokumentumának. Többszörösen problematikus ugyanakkor az az állítás, mely szerint a dokumentumjelleg egy befogadási módnak felel meg.<sup>10</sup> Ez a felfogás először is összetéveszti a dokumentumot a dokumentumfilmmel, másodsor nem veszi figyelembe a definíciók szociális voltát. Ha a fikciós–nem fikciós megkülönböztetés az elmében jön létre, avagy abból fakad, ahogyan az egyének a filmet „olvassák”, akkor a

6 Nichols, Bill: *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 1.

7 Eitzen, Dirk: When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal* 35 (1995) no. 1. pp. 81–102. loc. cit. p. 92.

8 Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge, 1992. p. 88.

9 Winston, Brian: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute, 1995. p. 253.

10 Plantinga, Carl: The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Distinction. In: Bondebjerg, Ib (ed.): *Moving Images, Culture, and the Mind*. Luton: University of Luton Press, 2000.

különbségtétel messzemenően individualisztikussá és szubjektívvá válik, mintha bizony az egyén lenne a filmműfajok vagy -típusok legfőbb elbírálója. Vegyünk egy analóg példát. A kultúrák gyakran definiálják az ember alkotta tárgyakat azok rendeltetése, funkciója alapján. A csavarhúzóknak az a rendeltetése, hogy csavart hajtsunk be vele, a kalapács pedig szögbeverésre készült. Természetesen *használhatom* a kalapácsot csavarbehajtásra, bár miután a kalapács nem arra való, próbálkozásom esetleg eredménytelen lesz. Továbbá: a kalapácsot szabadon *használhatom* bármely olyan célra, aminek nincs köze a szerszám eredeti rendeltetéséhez, a kalapácsot tetszőlegesen *definiálni* viszont nincs jogom. Ennek pedig az az oka, hogy a definíciók szociálisan, nem pedig individuálisan keletkeznek.

Hasonlóképpen használhatom a *Csillagok háborúját* (*Star Wars*) rendeltetésétől eltérő módon, például altatómeseként vagy vallásos áhítat tárgyaként, viszont nem minősíthetem dokumentumfilmnek, mert a definícióján nem változtathatok. Ahogy a csavarhúzót nem definiálhatom újra kalapácsként, se a gumicukrot sült halként, úgy a *Csillagok háborúját* sem nevezhetem nem fikciós műnek. Egy film fikciós, illetve dokumentumfilm-státusa szociális konstrukció, s abban a kommunikatív funkcióban gyökerezik, amit a dokumentumfilmeknek a szociális diskurzusban szánnak. Mint lentebb említettem majd, a releváns alkotók szándékai meghatározó szerepet játszanak az emberi produktumok – köztük az olyan szimbolikus produktumok, mint a film – osztályozásában.

## A nyomelméletek

Az analitikus hagyományt követő két legprominensebb kísérlet a dokumentumfilm meghatározására vagy jellemzésére Gregory Currie „a dokumentumfilm mint nyom” elmélete és a különféle „kommunikatívakció”-elméletek. Currie teóriájának megértéséhez tudni kell,

hogy a szerző a fotografikus képet „nyomnak” tekinti, és a nyomokat megkülönbözteti a „tanúságoktól”. A tanúságok és a nyomok egyaránt jelek, avagy információt hordozó közlemények. A tanúság annak a rögzítése, amit valaki valamiről gondolt – a tanúságok véleményfüggők. A nyomok ellenben bizonyos mértékig véleményfüggetlen lenyomatok. A fotók Currie szerint azért nyomok, mert mentesek a festményeket (és más tanúságokat) jellemző véleményfüggőségtől. A dokumentumfilmek – állítja – olyan filmek, amelyek túlnyomórészt nyomokból állnak. Azonban a legtöbb fikciós film is használ olyan képeket, amelyek egyben nyomok is. Az 1959-es *Észak-északnyugatban* (*North by Northwest*) a Roger O. Thornhillt játszó Cary Grant mozgó képmása nyom, jóllehet olyan fotográfia, ami nem azt reprezentálja, „amiről készült”, hiszen a mozgóképet Cary Grantról készült, de fiktíven Roger O. Thornhillt mutatja. Akkor hát mi különbözteti meg a fikciós filmet a dokumentumfilmtől? A dokumentumfilm „ideálja”, állítja Currie, „filmszerűen összefüggő narratíva, amiben az azt alkotó filmképek csak fotografikusan ábrázolnak: csak azt ábrázolják, amiről készültek”.<sup>11</sup> Azaz a dokumentumfilm összefüggő diskurzus, ami úgy használ mozgó vagy álló fotografikus képeket, hogy azok nyomok gyanánt azt ábrázolják, amiről készültek.

Currie dokumentumfilm-definícióját számos kritika érte.<sup>12</sup> Akárcsak sokan előtte, Currie is jószerevével a dokumentumfilmet a dokumentummal és a dokumentációval azonosítja, ahelyett, hogy úgy tekintene a dokumentumfilmre, mint ami alapvetően egy strukturált retorikai diskurzus. Ez kétségtávol a késői 1950-es és az 1960-as évek direktfilmes, avagy *cinéma vérité* mozgalmi máig tartó hatásának tudható be. A *cinéma vérité* filmesei a dokumentumfilmes eszközök rögzítő kapacitását hangsúlyozták, és a filmkészítő manipulatív tevékenységétől mentes autenticitás esztétikáját hirdették. A dokumentumfilmezés első hatvanöt évét azonban korántsem ez jellemezte.

11 Currie, Gregory: Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (1999) no. 3. pp. 285–297. loc. cit. p. 291.

12 Carroll, Noël: *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003. pp. 225–233; Choi, Jinhee: A Reply to Gregory Currie on Documentaries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59 (2001) no. 3. pp. 317–319.; Plantinga, Carl: What a Documentary Is, After All. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2005) no. 2. pp. 105–117.

Például Robert Flaherty, John Grierson és Humphrey Jennings dokumentumfilm-készítés címén nem haboztak megrendezni és újrajátszatni eseményeket. Az utóbbi húsz évben a dokumentumfilm visszakanyarodott a korai formákhoz, elutasította a *cinéma vérité* tanait, korlátozásait. John Grierson korai dokumentumfilm-jellemzéséhez visszatérve: Currie elmélete elfogadja a „természetes alapanyagot” – a nyomokat –, de mint nem dokumentumértékű anyagot elveti annak Grierson-féle feldolgozását, átdolgozását és kreatív alakítását. Currie definíciója tehát jobban illik a *cinéma vérité* stílusú filmkészítésre, mint a hangalámondásos narrációt és más kreatív technikákat alkalmazó dokumentumfilmekre.

## Kommunikatívakció-elméletek

Az általam e helyütt „kommunikatívakció-elméleteknek” nevezett felfogások a dokumentumfilmet egyfajta beszédaktusként vagy kommunikatív cselekedetként jellemzik, illetve definiálják. E teóriák a beszédaktus-elméletből merítenek, és hajlanak rá, hogy a dokumentumfilm meghatározó jegyének egyfajta illokúciós aktust tekintsenek. (Az illokúciós aktus John Austin terminusa a beszédaktusnak arra a részére, amelyben a személy szavakkal, gesztusokkal vagy más kifejezőeszközzel megvalósítja egy sor cselekedetfajta valamelyikét, például kijelent, kér vagy épp mentegetőzik.) A dokumentumfilm esetében a paradigmatis cselekedetnek egy a létező világra vonatkozó kijelentés megtételét tekintik. Jómagam Nicholas Wolterstorff „projektált világok” elméletére alapozva kifejtettem, hogy az ágens minden ábrázoló műalkotás révén (és itt a dokumentumfilmeket is a műalkotások közé sorolom) egy „világot” projektál.<sup>13</sup> Fikciós mű esetén az ágens fiktív hozzáállást mutat a mű révén projektált

világhoz, jelezve, hogy a bemutatott állapotról nem jelenti ki, hogy az megtalálható volna a való világban, hanem a közönség szórakoztatása és okítása céljából mutatja be azt. Nem fikciós mű esetén a filmkészítő a kijelentő állást veszi fel, a való világban megtörténtként mutatja be az adott állapotot. Tehát a dokumentumfilmes jellegzetes illokúciós aktusa a mű világának kijelentő módú bemutatása.

Noël Carroll és Trevor Ponech is hasonló kommunikatívakció-elméleteket vallanak a dokumentumfilmről. Carroll a kommunikáció „szándék-válasz” modelljét alkalmazza, ami abból az előfeltevésből indul ki, hogy a művész, illetve a mű készítője jelzi, hogy a befogadótól egy bizonyos típusú választ vár el. Carroll a dokumentumfilmet a „vélelmezett kijelentés filmjének” nevezi, mert ilyenkénti bemutatásával a filmkészítő azt a szándékát jelzi, hogy a közönség filmje állítás-tartalmát mint kijelentést fogadja be.<sup>14</sup> Carroll bevezette az „indexálás” hasznos fogalmát arra, hogy a filmkészítők (és a forgalmazás intézményei) a filmeket fikciós, avagy dokumentumfilmként azonosítják a közönség számára. Ha nem hibrid filmről vagy dokumentumdrámáról van szó, a közönség tipikus módon nézi a fikciósként, illetve nem fikciósként azonosított filmet. Az indexálás utasítja a nézőt arra, hogy a konvencionálisan megfelelő befogadási módot alkalmazza, és meghatározott elvárásokat támasszon a filmmel szemben.<sup>15</sup>

Trevor Ponech szerint a dokumentumfilmek olyan „kinematikus kijelentések”, amelyek magvát „az indikálás cselekedete” alkotja. „Kinematikus kijelentést tenni annyit jelent – írja –, mint a mozgókép médiumot alkalmazni [...] azzal a kifejezett szándékkal, hogy a néző a hit attitűdjét alkossa meg vagy tartsa fenn magában bizonyos tényállások, tárgyak, helyzetek, események, állítások stb. iránt, miközben a releváns tényállásoknak [...] nem kell valóban meglévőnek lenniük.”<sup>16</sup> Ponech elmé-

13 Plantinga, Carl: Defining Documentary: Fiction, Nonfiction, and Projected Worlds. *Persistence of Vision* 5 (1987) no. 1. pp. 44–54.; Plantinga, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 16–19.

14 Carroll, Noël.: Fiction, Nonfiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis. In: Allen, Richard – Smith, Murray (eds.): *Film Theory and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1997.

15 Carroll: *Theorizing the Moving Image*. p. 232.

16 Ponech, Trevor: What Is Non-Fiction Cinema? In: Allen–Smith (eds.): *Film Theory and Philosophy*. p. 204.

lete intencionalista (szemben Carroll szándék–válasz elméletével), amennyiben a dokumentumfilm lényegi elemét a filmkészítők szándékaiban jelöli meg. Ezek a szándékok a filmeseknek a mű elkészítésekor kidolgozott terveiben és e terveknek a kész filmekben való manifesztálódásában mutathatók ki.<sup>17</sup>

Vegyük elő most ismét Grierson definícióját, miszerint a dokumentumfilm olyan film, amely „természetes alapanyagokat” vesz, s azokat kreatívan alakítja és átalakítja. A „dokumentumfilm mint nyom” meghatározás ezt a kreatív alakítást és átalakítást nem tartja dokumentarista eljárásnak. A kommunikatívakció-elméletek viszont a kommunikáció egy nyelvi és „megnyilatkozás”-modellje hívének tűnnek. Hogyan funkcionál az állítások és kijelentések tétele egy rögzített képek és hangok alkotta médiumban? Trevor Ponech a nyelvi és a kinematikus kijelentés megkülönböztetését indítványozza. A kinematikus kijelentés szerinte a tartalom meghatározása és a kommunikatív erő kifejezése a filmkészítők rendelkezésére álló számtalan technika és eszköz útján.<sup>18</sup> Ez ugyan tisztáz bizonyos dolgokat, de korántsem mindent. A dokumentumfilmes mozgó- vagy állóképek nem feltétlenül ilyen módon kijelentőek, hanem esetenként a currie-i értelemben vett nyomokként kerülnek alkalmazásra. Néha inkább megmutatnak, nem pedig elmondanak dolgokat, tehát mozgóképek és hangjaik állítástartalmának egy részét nem határozzák meg pontosan.<sup>19</sup> Az ilyen fotografikus képek és hangok használhatók például egy esemény látványának vagy hangulatának kommunikálására. Az efféle fenomenológiai minőségek érzékelési feltételei lehetnek nem nyelvi jellegűek; ahhoz, hogy felfogjuk őket, néznünk kell a jelenetet. Erre a problémára válaszul állítom, hogy a dokumentumfilmet célszerű „kijelentett igazsághű ábrázolásnak” tekintenünk. Ami az állítástartalmát illeti, a dokumentumfilm arra való, hogy igazmondónak tartsák; rögzített képeit, hangjait és azok elrendezését illetően pedig az a rendeltetése,

hogy úgy tekintsék, mint ami megbízható útmutatást ad a filmen kívüli jelenet releváns elemeiről – de ne feltétlenül tekintsék konkrét beszámolóknak a jelenet állítástartalmáról.<sup>20</sup> A kijelentett igazsághű ábrázolás fogalma dokumentumfilmes stílusok és technikák széles skálájának ad teret, miközben leszögezi, hogy a tipikus dokumentumfilmet jellemző illokúciós aktus az igazsághű, azaz implicite valószerű, megbízható és/vagy pontos ábrázolás biztosítása.

## A dokumentumfilmes ábrázolás problémái

A dokumentumfilm legismertebb kutatói közül többen messzemenően szkeptikusak azzal kapcsolatban, hogy a dokumentumfilm képes-e valószerűen, pontosan vagy objektíven ábrázolni a valóságot. Egyesek posztmodernistának vagy posztstrukturalistának neveznék ezt a hozzáállást, de mivel ezek homályos terminusok, én szkeptikus álláspontként kívánok utalni rá. A szkeptikus álláspont szembeállítható a „kritikai realizmus-sal”, azzal a nézettel, mely szerint a dokumentumfilm esetenként lehet valószerű, pontos és objektív – vagy legalábbis implicit episztemikus igénye lehet racionális és jól igazolt.

A szkeptikus álláspont egy általános gyanakvásra vezethető vissza a tudásról alkotott mindenfajta „optimista” vagy pozitív felfogással szemben (ilyenek számos néven ismertek, pl. pozitivizmus, racionalizmus, szcientizmus, de a megcélzott alapfelfogás rendszerint az episztemikus realizmus valamely formájaként azonosítható). Michael Renov például a mainstream dokumentumfilmes hagyomány „önbizalmát” tévútra jutott modernista magabiztosságnak nevezi, s kijelenti, hogy az újkeletű dokumentumfilm-elmélet jó része, ami tág értelemben szkeptikusnak nevezhető, ehelyett behódol az „esetlegességnek, a

17 Ponech, Trevor: *What Is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication*. Boulder: Westview Press, 1999. pp. 8–39.

18 *ibid.* pp. 20–23.

19 Plantinga: *What a Documentary Is, After All*. p. 111.

20 *ibid.*

hibriditásnak, a szituatív és partikuláris tudásnak, a ráragasztott és eljátszott identitásnak”, továbbá – állítja Renov – ezek az eszmék szemben állnak az univerzális értelem racionalista álmával, a „történeti igazság” szeretetével, az objektivitás alapmércéivel, a vizsgálódás bevett szabályaival és az érdek nélküli tudásba vetett hittel.<sup>21</sup>

A szkeptikus teoretikus elveti a dokumentumfilm objektivitásának lehetőségét. Az „objektivitás” szó veszélyes terepre visz, így azt óvatosan kell használni. Egyesek szerint az olyan dokumentumfilm volna objektív, amelyből a szubjektivitás minden nyoma hiányzik; eszerint tehát az objektív film kizárná magából a nézőpontot, a perspektívát, a személyes véleményt, sőt tartózkodna a filmkészítő és a létező világ közti mindenfajta közvetítéstől. Mivel az ilyenfajta objektivitás megvalósíthatatlan, Brian Winston szerint a dokumentumfilm mint projekt egészében megkérdőjelezhető. Winston ennek megfelelően „alapvető ellentmondást” lát a filmkészítő Frederick Wiseman kijelentéseiben, aki egyfelől azt állítja, hogy filmjeivel tanít, másfelől elismeri, hogy a vágás szubjektívvé – az ő szavával: valóságos fikcióvá – teszi filmjeit. Winston meggyőződése, hogy Wiseman filmjei az objektivitás igényétől megfosztva „puszta véleményekké” válnak, és összeomlanak a filmkészítő beismerésének súlya alatt.<sup>22</sup> Amit ebben látunk, Winstonnak az a megkérdőjelezhető felfogása, hogy csak az objektív dokumentumfilmek taníthatnak bármit is, illetve, hogy a filmkészítő közvetítő jelenléte valamiért jogtalaná teszi a valósághű ábrázolás igényét. Ez az álláspont épp ahhoz az episztemikus sztenderdhez igazodik, amit Winston állítólag elutasít<sup>23</sup>, és azt a véleményt látszik tükrözni, hogy bármiféle rendezői manipulálás vagy

kiválasztás beismerése semmissé teszi a dokumentumfilm mindenfajta episztemikus igényét.<sup>24</sup> Winstonnak nyilván igaza van abban, hogy ha az ember az objektív dokumentumfilmet úgy definiálja, hogy abból mindenfajta szubjektív és közvetítő elem hiányzik, akkor nem léteznek objektív dokumentumfilmek. Azt az állítást azonban bizvást elutasíthatjuk, hogy csak az ebben a nagyon szigorú értelemben véve objektív dokumentumfilmek szolgálhatnak információkkal s tölthetnek be tanító funkciót. Továbbá, ha az így meghatározott objektivitás abszolútumként nem is, mértékkel bíró tulajdonságként vagy más, kevésbé földöntúli formában még létezhet.<sup>25</sup> Vagyis, bár egyetlen dokumentumfilm sem valósítja meg az abszolút realizmus objektív ideálját, megállapíthatjuk, hogy az egyik dokumentumfilm objektívebb, mint a másik.

Renov úgy támadja az objektivitást, hogy Hayden White nyomán kijelenti: minden dokumentumfilm-diskurzus olyan trópusokkal, retorikai alakzatokkal operál, amelyek „járulékosak”, vagyis nem inherensek az ábrázolt valóságban. A dokumentumfilm használ például narratív trópusokat, úgymint iróniát, komikumot, tragikumot, olyan eszközöket, mint a lezárás és a hangsúlyozás, és olyan specifikusan filmes eszközöket, mint a vágás és a flashback. Ezek egyike sincs jelen a bemutatott eseményekben, így ezek „torzítások”. Renov szerint „minden diskurzus konsztituálja a tárgyakat, úgy tesz, mintha ezeket csak realiztikusan leírná és objektíven analizálná.”<sup>26</sup> Bill Nichols számos Renovéhoz és Winstonéhoz hasonló érvet hoz fel a dokumentumfilm objektivitásával szemben, s ezekhez hozzáteszi még azt a vádat is, hogy az objektivitási praktikák gyakran politikai perspektívát álcáznak.<sup>27</sup>

21 Renov, Michael: *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. pp. 136–137.

22 Winston: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. pp. 48–49.

23 Plantinga, Carl: *Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches*. In: Bordwell, David – Carroll, Noël (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. pp. 313–314.

24 Carroll: *Engaging the Moving Image*. pp. 165–168.

25 Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. pp. 212–213.

26 Renov, Michael: *Introduction: The Truth about Non-Fiction*. In: Renov, M. (ed.): *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993. p. 7.

27 Nichols: *Representing Reality*. p. 195.

A dokumentumfilm objektivitásának legelszántabb szószólója Noël Carroll. Egy kutatás vagy egy dokumentumfilm, mint írja, lehet objektív, ha az adott területen érvényes „*érvelési és bizonyítékgyűjtési gyakorlatot*” alkalmazza. Ez esetben azért tekinthető objektívnak, mert „*interszjektíven értékelhető az érveknek és bizonyítékoknak a területen dolgozók által elfogadott sztenderdjéhez viszonyítva*”.<sup>28</sup> Az objektivitásnak ez a definíciója nem határozza meg az objektív dokumentummű és a valóság viszonyát, hisz például egy zszurnalisztikai dokumentummű, amellet, hogy az elfogadott szakmai eljárást követi, állításait tekintve lehet teljesen téves vagy lehet finoman elfogult. Megállapíthatjuk hát, hogy Carroll objektivitás-értelmezése inkább az igazolhatóságot, mint az igazságot tartja szem előtt. Carroll ugyanakkor az objektivitás egy robusztusabb értelmét is védelmébe veszi.<sup>29</sup> Ezeknek a vitáknak a témája a dokumentumfilmek valóság-hűségének és azon túl magának a racionális diskurzusnak a lehetséges volta.

Az utóbbi időben jelentős támogatást kaptak a reflexivitásra és az interaktivitásra irányuló különféle törekvések. Az epiztemikus magabiztosság gyanúja miatt egyesek elutasítják a hagyományos „Isten hangja” dokumentumfilmet, ami az autoritás szerepébe helyezkedve szól a passzívnak tekintett nézőhöz. Az ajánlott forma az interaktív, avagy részvételt igénylő szöveg, ami az alannyal és a nézővel együttműködve alkot jelentést.<sup>30</sup> A reflexivitást gyakran olyan eszközként promotálják, ami ellene megy annak a tendenciának, hogy a dokumentumfilmek az epiztemikus autoritás köpenyét öltik magukra, valamint ellensúlyozza a nézők feltételezett hiszékenységét. Winston például kijelenti, hogy a fotográfia körüli, tudományosságot és hitelességet taglaló diskurzusok oly mértékben elterjedtté váltak, hogy „*a tudományosság és a hitelesség [...] a dokumentumfilm mozgóképi eszköztár »beépített« részévé vált*”<sup>31</sup>, s hogy a nézők ennél fogva hajlamosak

mindent elhinni, amit egy dokumentumfilmben látnak. A szkeptikusok ezért gyakorta dicsérik a reflexív technikákat, amelyek emlékeztetik a nézőt a dokumentumfilm diskurzus közvetített voltára, láthatóvá teszik a filmkészítők implicit perspektíváját, és esetleg némi epiztemikus alázatot is hoznak a filmbé. Ezeknek a technikáknak a skálája a filmkészítő(k) leplezetlen filmbeli jelenlététől a kamera és a stáb megmutatásán át a film alanyaival való együttműködésig terjed. Jómagam kifejtettem már, hogy a reflexivitás jótékony epiztemikus hatásaira vonatkozó állítások eltúlzottak, részben mert vitatható feltevéseken alapulnak a dokumentumfilmről (hogy az „transzparensnek” tünteti fel magát) és a dokumentumfilm-nézőről (hogy az passzív és hiszékeny), s azért is, mert a reflexivitás nem garantálja sem az ábrázolás összetettségét (amit Nichols „kiterjedésnek” nevez), sem a teljes és őszinte feltárulkozást a filmkészítő részéről.<sup>32</sup>

## A dokumentumfilm-készítés etikája

A dokumentumfilmek jelentősen módosíthatják a közvéleményt, és komoly kihatással lehetnek azoknak az életére, akiről a felvételek készültek. Az erkölcsi megfontolások ezért központi szerepet érdemelnek a dokumentumfilm-készítésben, jóllehet a teoretikusok néha figyelmen kívül hagyják vagy elbagatellizálják az etika kérdését. A dokumentumfilm-készítő morálisan elkötelezett önmaga, a filmkészítőt szponzoráló intézmény vagy csoport, az alanyok és a közönség felé. Gyakran vetődnek föl erkölcsi dilemmák, amikor a kötelezettségek rangsorolást igényelnek, ellentmondásba kerülnek, vagy etikátlan eljárás alkalmazására sarkallják a filmkészítőt. A dokumentumfilm-készítés etikájának jelen rövid taglalása a filmkészítőnek a közönség és az alanyok felé fennálló erkölcsi kötelezéseire szorítkozik.

28 Carroll: *Theorizing the Moving Image*. p. 230–232.

29 Carroll: *Engaging the Moving Image*. p. 165–192.

30 Renov: *The Subject of Documentary*; Ruby, Jay: *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*. In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1998.

31 Winston: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. pp. 40–41.

32 Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. pp. 214–218.





Roger és én

A dokumentumfilm-készítőnek többféle kötelessége van a közönséggel szemben, de ezek közül a legfontosabb, hogy tartózkodjon a megtévesztéstől, a félrevezetéstől, másként fogalmazva, hogy törekedjen pontosságra és az igazság bemutatására.<sup>33</sup> Azzal, hogy a filmet nem fikcióként indexálják, a közönség arra kap felszólítást, hogy a filmet igaz állítások közvetítőjeként és a tárgyról szóló megbízható fotografikus és hallható beszámolóként fogja fel. A nézők zöme ezért erkölcsileg kifogásolhatónak érzi például az olyan politikai hirdetések, amelyek politikai ellenlábások durván előnytelen fényképeit, kontextusból kiragadott idézeteit és féligazságokat használnak föl. Már itt megjegyzendő, hogy a dokumentumfilmmel kapcsolatos szkeptikus álláspont, mivel elutasítja a bizonyítás, az igazmondás és a racionális diskurzus sztenderdjeit,

vélhetően nem adna módszert a kezünkbe annak kimutatására, hogy egy dokumentumfilm elfogult vagy megtévesztő, de még a relatív elfogultság és félrevezetés mértékének meghatározására sem. A sztenderdek alkalmazása nélkül hogyan tennénk különbséget a harsogó propaganda és az objektivitás között? Ha nem létezik objektivitás, minden dokumentumfilmet egyformán propagandisztikusnak kell tekintenünk?

Nyilvánvalóan helytelen, ha egy film látványosan csal, viszont épp a legburkoltabban megtévesztő filmek a legérdekesebb esetek. Michael Moore-tól a *Roger és én* (*Roger and Me*, 1989) ezt az ellentmondást hordozza amiatt, hogy a világos és szórakoztató narratív struktúra kedvéért az események hamis időrendjét implikálja.<sup>34</sup> Tény, hogy Moore egyetlen „ártatlan füllentése” sem érvényteleníti a Roger Smith és a Michigan állambeli flinti General Motors tevékenységét elítélő általános kijelentést. Ennélfogva haszonelvű álláspontra helyezkedhetünk (felvállalva az utilitárius etika minden problémáját), és mondhatjuk, hogy Moore apró csalásai elfogadhatók, mert projektje végső soron hasznos. Arra is hivatkozhatunk, hogy a kronológia Moore-féle manipulálása bevett dokumentumfilmes gyakorlat. A dokumentumfilm-készítő számára a látószög, a világítás, a képkompozíció legapróbb megváltoztatása, a felhasznált felvételek és a képeket kísérő zene kiválasztása – egyszóval minden dokumentumfilmes technika – perspektívát hordoz. Mondhatjuk hát, hogy a történeti időrendiség Moore-féle manipulálása is ilyen elkerülhetetlen beavatkozás. Ennek ellenében leszögezhetjük, hogy a dokumentumfilm-készítés aktusában – jóllehet annak szükséges része a szelekció és a kreatív közvetítés – nem inherens a megtévesztés. Moore, ha akarta volna, feltehetőleg pontosabban is ábrázolhatta volna filmjében a történeti események időrendjét. Ő azonban úgy döntött, hogy filmje érthetőségét és szórakoztató értékét fokozandó feláldozza a pontosságot, s ez a döntése erkölcsi elbírálás tárgyát képezheti.

A dokumentumfilm teoretikusait foglalkoztató legfontosabb etikai probléma az alanyokkal szembeni

33 ibid. pp. 219–222.

34 Moore, Michael: Michael and Me (Interview by Harlan Jacobson). *Film Comment* 25 (1989) no. 6. pp. 16–18., 20., 22–26.

eljárás. Az alapelv az, hogy a filmkészítőre „védelmi kötelezettség” hárul a filmben feltűnő személyekkel szemben.<sup>35</sup> A „magánélethez való jog” a törvények és az erkölcs szintjén is védi az embereket a zaklatástól, a megszegényítéstől, a hamis beállításban történő bemutatástól, a róluk és szavaikról készült felvételek önkényes felhasználásától.<sup>36</sup> Etikai szempontból azok az érdekes kérdések, hogy kikre terjed ki a védelmi kötelezettség és milyen kontextusokban. Nyilván vannak például, akik úgy vélik, hogy Michael Moore részéről nem volt etikusan a *Roger és én*ben egyes szegény dolgozókat pojácaként beállítani, s akik ugyanakkor semmi kivétlnivalót nem találnak a General Motors-vezér, Roger Smith kifigurázó ábrázolásában, se abban, hogy Bob Eubanks tévés játékvezető rasszista viccet mesél a filmben. Fontos a kontextus is: bizonyos esetekben a védelmi kötelezettséget felülírhatja a közérdekű információhoz való jog.

Az etikai vitákban központi helyet kap a tájékozottság birtokában adott beleegyezés. A dokumentumfilmkészítőknek a legtöbb esetben alá kell íratniuk alanyaikkal egy nyilatkozatot arról, hogy a róluk forgatott felvételek felhasználhatók a készülő filmben. A beleegyezés feltétele ugyanakkor az alany megfelelő tájékozottsága a film jellegéről, céljairól és arról, hogyan szándékozik a filmkészítő a felvételeket felhasználni. Ezzel szemben nemcsak hogy gyakran érdeke fűződik a filmkészítőnek ahhoz, hogy visszatartson információkat és félrevezesse az alanyokat, de az alanyok zöme nem is eléggé jártas a dokumen-

tumfilmezés területén ahhoz, hogy tudatában legyen, miként lehet felhasználni a róla készült felvételeket, és miként üthet vissza órá a dolog.<sup>37</sup> A dokumentumfilmkészítés tehát elkerülhetetlenül felvet olyan etikai kérdéseket, amelyek erkölcsfilozófiai megvilágítást igényelnek.<sup>38</sup>

Tóth Tamás fordítása

35 Pryluck, Charles: *Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filmmaking*. In: Rosenthal (ed.): *New Challenges for Documentary*.

36 Gross, Larry – Katz, John – Ruby, Jay: *Introduction: A Moral Pause*. In: Gross – Katz – Ruby (eds.): *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press, 1988. pp. 7–14.

37 Anderson, Carolyn – Benson, Thomas: *Direct Cinema and the Myth of Informed Consent*. In: Gross–Katz–Ruby (eds.): *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photograph, Film, and Television*.

38 További javasolt irodalom: A dokumentumfilm etikájának legátfogóbb taglalása: Gross, Larry – Katz, John Stuart – Ruby, Jay (eds.): *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Intelligens beszámoló a fikció és a nem fikció közti ködös területen elhelyezkedő formáról, a dokudrámáról: Lipkin, Steve: *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002. Érdekes taglalását nyújtja a különféle „tényfikciós” formáknak, úgymint dokumentumfilm-paródia, dokudráma, televíziós valóságműsorok és doku-szappanoperák: Roscoe, Jane – Hight, Craig: *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester – New York: Manchester University Press, 2001. Tömör és tartalmas bevezetés a dokumentumfilm-elméletbe és -kritikába: Ward, Paul: *Documentary: The Margins of Reality*. London – New York: Wallflower, 2005.