

Bill Nichols

A dokumentumfilm típusai*

Az eltérő dokumentumfilmes kifejezőmódok csoportosítása

Minden dokumentumfilmnek megvan a saját hangja. Mint minden beszédhangnak, minden filmi megszólalásnak is van egy sajátosan rá jellemző stílusa vagy „karaktere”, ami egyfajta kézjegyként vagy ujjlenyomatként hat. Ez a filmkészítő vagy a rendező személyiségéről, esetenként a szponzor vagy valamilyen felügyelő szervezet befolyásoló erejéről árulkodik. A tévéhíradónak éppúgy megvan a saját hangja, mint Fred Wisemannek, Chris Markernek, Eszfir Subnak vagy Marina Goldovskajának.

Az egyéni hangok, kifejezőmódok a filmtudomány szerzői elméletének, a szélesebb körben alkalmazott kifejezőmódok pedig a filmtudomány műfajelméletének alapját jelentik. A műfajelmélet az alkotók és filmek különféle csoportjaira jellemző tulajdonságokat vizsgálja. A dokumentumfilmek és -videók terén hatféle ábrázolásmódot különböztethetünk meg, melyek a dokumentumfilm műfajának mintegy alműfajaként jelennek meg: a költői, a magyarázó, a résztvevő, a megfigyelő, a reflexív és a performatív ábrázolásmódot.

Az egyes ábrázolásmódok kijelölik azokat a laza kereteket, amiken belül az alkotók dolgozhatnak; konvenciókat teremtenek, melyeket egy adott film tiszteletben tarthat; és konkrét elvárásokat ébresztenek a nézőkben, akik számítanak ezen elvárások kielégítésére. Mindegyik ábrázolásmódra van olyan példa, amit prototípusnak vagy mintának tekinthetünk: ezek példaértékűen szemléltetik az adott ábrázolási forma legjellegzetesebb tulajdonságait. Utánozni képtelenség őket, de ugyanolyan jól alkotni lehet: ezt teszik azok a filmrendezők, akik a saját hangjukon megszólalva, a saját szemszögükből ábrázolják a történeti világ különböző aspektusait.

E hat különböző dokumentumfilm-típust nagyjából olyan sorrendben mutatom be, ahogy az egyes formák

megjelenése időben követte egymást. Ez arra engedhet következtetni, hogy tanulmányom a dokumentumfilm történetét körvonalazza, ám ennek az elvárásnak csak felületesen tesz eleget. Egy adott típushoz sorolt film nem feltétlenül csak az annak megfelelő ábrázolásmóddal él. Egy reflexív dokumentumfilm számottevő arányban tartalmazhat megfigyelő vagy résztvevő részeket; egy megfigyelő dokumentumfilmben pedig lehetnek költői vagy performatív elemek. Egy adott ábrázolásmód jellegzetességei *domináns* erőként működnek az adott filmben: strukturálják a film egészét, de korántsem szabják meg vagy írják elő a film felépítésének minden mozzanatát. Az alkotóknak így is jelentős mozgásterük marad.

Egy napjainkban készült filmben nem feltétlenül a napjainkra jellemző ábrázolásmód a domináns. A film visszatérhet egy korábbi ábrázolásmódhoz, miközben a későbbiek bizonyos elemeit is magába építi. Egy performatív dokumentumfilm például a költői dokumentumfilmek számos jellegzetességét mutathatja. Szó sincs arról, hogy az ábrázolásmódok valamiféle fejlődésláncot alkotnának, amelyben a későbbi formák – magasabbrendűségük okán – kiiktatják a korábbiakat. Amint a konvenciókészlet kialakulása és néhány paradigmatis film révén kirajzolódik egy új ábrázolásmód, ez az ábrázolásmód már minden későbbi film számára alkalmazható lesz. A magyarázó dokumentumfilm eredete például az 1920-as évekre nyúlik vissza, de a forma ma is nagy jelentőséggel bír. A legtöbb televíziós hírműsor és valóságshow a magyarázó ábrázolásmód meglehetősen divatjamúlt konvencióin alapul, ahogyan szinte valamennyi tudományos-ismeretterjesztő és természetfilm, továbbá az A&E tévécsatorna életrajzi sorozatához hasonló portréfilmek, illetve az olyan nagyszabású történelmi dokumentumfilmek többsége is, mint a *The Civil War* (A polgárháború, 1990), az *Eyes on the Prize* (A cél lebegjen szemünk előtt, 1987, 1990), a *The American*

* A fordítás alapja: Nichols, Bill: What Types of Documentary Are There? In: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. pp. 99–138.



Nanuk, az eszkimó

Cinema (Az amerikai film, 1994) vagy a *The People's Century* (Az emberek évszázada, 1998).

Bizonyos szempontból minden dokumentumfilmes ábrázolásmód létrejöttének egyik oka, hogy a filmkészítők egyre elégedetlenebbek a korábbi ábrázolásmóddal. Ilyen értelemben az egymásra következő formák valóban kirajzolnak egyfajta dokumentumfilm-történetet. A megfigyelő ábrázolásmód részben azért alakult ki, mert a hatvanas években elérhetővé váltak a hordozható 16 mm-es kamerák és a mágneses hangrögzítők. Amikor lehetőség nyílt rá, hogy a hétköznapi eseményeket gyakorlatilag rendezés vagy beavatkozás nélkül vegyék filmre, a költői dokumentumfilm egyszeriben túl elvontnak, a magyarázó pedig túl didaktikusnak tetszett.

A megfigyelés szükségszerűen a jelen pillanatra korlátozódott, hiszen a filmkészítők az orruk előtt zajló eseményeket rögzítették. Van azonban egy sajátosság, vagy inkább konvenció, ami a megfigyelő formára éppúgy jellemző, mint a költői és a magyarázó ábrázolásmódra: mindhárom igyekszik elleplezni a filmkészítő tényleges fizikai jelenlétét és befolyásoló erejét. A résztvevő dokumentumfilm úgy született meg, hogy az alkotók felismerték: nem kell eltitkolniuk, hogy szoros kapcsolatban vannak alanyaikkal, és nem kell olyan történeteket elmondaniuk vagy olyan eseményeket megfigyelniük, amelyek azt az illúziót keltik, mintha ők maguk ott sem lettek volna.

A *Nanuk, az eszkimó* (*Nanook of the North*, 1922) képközi feliratai például elárulják, hogy Nanuk és családja éhen hal, ha az Észak e nagy vadásza nem talál ételmet, de arról egy szót sem szólnak, mit evett maga Flaherty, vagy hogy adott-e belőle Nanuknak. Flaherty azt kéri tőlünk, hogy függesszük fel a történet fiktív jellege által ébresztett hitetlenkedésünket, és e cél érdekében még arra is hajlandó, hogy egyet s más elhallgasson a közte és az alanya közt kialakult tényleges kapcsolatáról. Az olyan rendezők filmjeiben, mint Jean Rouch (*Egy nyár krónikája* [*Chronique d'un été*, 1960]), Nick Broomfield (*Aileen Wuornos: Egy sorozatgyilkos kiállítását* [*Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*, 1992]), Kazuo Hara (*The Emperor's Naked Army Marches On* [*A császár meztelen serege vonul tovább*, 1987]) és Jon Silver (*Watsonville On Strike* [*A sztrájkoló Watsonville*, 1989]) mindaz, ami az alkotó jelenléte miatt történik, éppoly fontos, mint ami *annak ellenére* történik.

Az újfajta ábrázolásmódok kialakulásában azonban nemcsak a világ újfajta megjelenítésének vágya játszik nagy szerepet, hanem a változó körülmények is. Az új formák részben a régiekben felismert hiányosságokra adott reakcióként születnek meg, ám a tökéletlenség felismerése részben abból fakad, hogy mit gondolunk, mi kell ahhoz, hogy a történeti világot egy adott időpontban egy adott szemszögből ábrázoljuk. A megfigyelő fil-

mek látszólagos semlegessége és „azt hozol ki belőle, amit akarsz” jellege a csöndes ötvenes évek végén jelent meg, abban az időben, amikor a szociológia leíró, megfigyelésen alapuló válfajai a virágkorukat élték. A megfigyelő dokumentumfilmet olyan formaként ünnepelték, ami megtestesíti „az ideológia feltételezett halálát” és a hétköznapi világ szeretetét, azonban nem feltétlenül ébreszt rokonszenvet a társadalom peremére szorult rétegek helyzete és politikai dühe iránt.

A performatív dokumentumfilmek érzelmi intenzitása és személyes kifejezőereje hasonlóan alakult ki az 1980-as és 1990-es években. Leginkább az olyan marginalizált csoportok körében vert gyökeret, ahol a tagokban a relatív autonómiát és társadalmi megkülönböztethetőséget hangsúlyozó identitáspolitikai eredményeképp az említett időszakban erősödött a közösségi érzés. Ezek a filmek nem azért utasítják el az „Isten hangja” jellegű kommentárhoz hasonló eszközöket, mert az ilyenekben nincs semmi alázat, hanem azért, mert egy olyan episztemológia részét képezik, a világ szemlélésének és megismerésének olyan formájához tartoznak, ami számukra már nem elfogadható.

Jobb, ha kétkedéssel fogadunk minden olyan állítást, amely szerint az új ábrázolásmód a filmművészet fejlődését szolgálja, és olyan szemszögből tudja megragadni a világot, ami korábban elképzelhetetlen lett volna. Csupán az ábrázolás módja változik meg, az ábrázolás minősége vagy helyi értéke nem. Az új ábrázolásmód kevésbé jobb, inkább csak más, még akkor is, ha a „tökéletesezés” gondolatát – elsősorban persze az új forma hívei és gyakorlói – előszeretettel hangoztatják. Az újfajta ábrázolásmód más hangsúlyokat, más feltevéseket von maga után. Végül azonban ez is a kritika célpontjává válik azon korlátai miatt, amelyeknek meghaladását megint egy új ábrázolásmód helyezi kilátásba. Nem arról van tehát szó, hogy az új formák jobb megoldást nyújtanak a történeti világ ábrázolására, sokkal inkább arról, hogy új domináns erőt teremtenek a filmek szervezéséhez, új ideológiát a valósághoz való viszonyunk elemzéséhez, valamint új kérdéseket és vágyakat a közönség gondolatainak kitöltéséhez.

Ezek után részletesebben is beszélhetünk az egyes ábrázolásmódokról.

A költői ábrázolásmód

Amint azt a 4. fejezetben láttuk*, a költői dokumentumfilm ugyanazon a terepen mozog, mint a modernista avantgárd. A költői ábrázolásmód lemond az olyan konvenciókról, mint a folyamatos vágás és az ebből következő konkrét időbeli és térbeli szituáltság, és ehelyett időbeli ritmusokon és térbeli mellérendeléseken alapuló asszociációkat és mintákat jelenít meg. A társadalmi szereplők ritkán öltik hús-vér, pszichológiai mélységgel és határozott világnézettel rendelkező emberek alakját. A szereplők általában inkább a többi tárggyal egyenértékűek, és nyersanyagként funkcionálnak, amiből az alkotók kedvükre válogathatnak, és amiből saját ízlésüknek megfelelően építhetnek fel különféle asszociációkat és mintákat. Joris Ivens *Eső (Regen, 1929)* című filmjében például egyetlen társadalmi szereplőt sem ismerünk meg közelebbről, de át tudjuk érezni azt a lírai benyomást, amiben Ivens az Amszterdamban végigfutó nyári zápor élményét megragadta.

A költői ábrázolásmód különösen alkalmas arra, hogy a közvetlen információátadáshoz, egy adott vélemény vagy szempont kifejtéséhez, illetve a problémák megoldására kidolgozott, átgondolt javaslatok előterjesztéséhez képest lehetőséget adjon a tudás alternatív formáinak alkalmazására. Ez az ábrázolásmód sokkal inkább a hangulatokra, az árnyalatokra, az érzelmekre helyezi a hangsúlyt, nem pedig a tudás fitogtatására vagy a meggyőzés fortélyaira. A retorikai elem háttérbe szorul.

Moholy-Nagy László *Fényjáték, fekete-fehér-szürke (Lichtspiel: Schwarz-Weiß-Grau, 1930)* című filmje például többféle szemszögből ábrázolja a rendező egyik kinetikus szobrát. A cél a filmszalagon áthaladó, eltérő mennyiségű fény fokozatainak hangsúlyozása, nem pedig a szobor fizikai formájának dokumentálása. E fényjáték nézőre gyakorolt hatása fontosabbá válik, mint a tárgy, amire a történeti világban utal. Jean Mitry *Pacific 231 (1944)* című alkotása, hasonlóképp, részben tisztelgés Abel Gance *Száguldó kerék (La Roue, 1922)* című filmje előtt, részben pedig a fokozatosan felgyorsuló és (meg nem nevezett) célja felé robogó

* Nichols könyvének 4. fejezete: What Are Documentaries About? In: Nichols: *Introduction to Documentary*. pp. 61–81.



Fényjáték, fekete-fehér-szürke

gőzmozdony erejének és sebességének költői megidézése. A film montázstechnikája sokkal inkább a ritmust és a formát emeli ki, minthogy a mozdony tényleges működését részletezné.

A költői ábrázolásmód dokumentarizmusa jórészt abból ered, hogy a modernista filmek milyen mértékben használják a történeti világot forrásanyagként. Néhány avantgárd film, mint például Oskar Fischinger *Komposition in Blau* (*Kompozíció kéken*, 1935) című alkotása, absztrakt formákat, színeket vagy animációkat használ, és nem kifejezetten kötődik ahhoz a dokumentarista hagyományhoz, amely egy, a művész képzeletéből születő világ helyett a történeti világot hivatott ábrázolni. A költői dokumentumfilmek, noha a történeti világból merítik nyersanyagukat, ezt az anyagot egyedien alakítják át. Francis Thompson *N.Y., N.Y.* (1957) című filmje például olyan New York-i felvételeket használ, amelyek bemutatják ugyan, milyen volt a város az ötvenes évek közepén, ám ennél sokkal nagyobb hangsúlyt kap az, hogy ezeket a felvételeket hogyan lehet úgy összeválogatni és elrendezni, hogy a végeredmény a tömeg, a színek és a mozgás kavalkádjának költői benyomását keltse a városról. Thompson filmje a városszimfónia-filmek hagyományát folytatja, és a dokumentumfilm költői erejét hirdeti, amely képes új szemszögből megragadni a történeti világot.

A költői ábrázolásmód egyszerre indult útjára a modernizmussal: eleinte mindkettő töredékek, szubjektív benyomások, összefüggéstelen cselekvések és laza asszociációk sorozataként ábrázolta a valóságot. Ezeket a sajátosságokat gyakran tulajdonítják általában véve az industrializáció által előidézett változásoknak, konkrétan pedig az első világháború hatásainak. Akkoriban minden jel arra utalt, hogy a modern történéseknek a tradicionális narratívákban, realista kontextusban már nincs semmi értelme. Az idő és a tér különböző perspektívákra szabdalásában, a tudatalatti kitöréseinek kitett személyiség egységének tagadásában, illetve a leküzdhetetlen problémákra kiöltött megoldási javaslatok mellőzésében van valami őszinteség, még akkor is, ha mindez olyan műveket hoz létre, amelyek összezavarnak és ellentmondásosak. Bár vannak olyan filmek, amelyek a poézist a rend, a teljesség és egység forrásának tekintő klasszikusabb költészetfelfogást tükrözik, a töredezettségre és bizonytalanságra helyezett hangsúly meghatározó vonás számos költői dokumentumfilmben.

Az *Andalúziai kutya* (*Un chien andalou*, 1929; r.: Luis Buñuel és Salvador Dalí) és az *Aranykor* (*L'Âge d'or*, 1930; r.: Luis Buñuel) például a dokumentumszerű valóság illúzióját keltik, ám ezt a valóságot csupa olyan szereplő népesíti be, akiket fékezhetetlen vágyak



Az örvény

irányítanak, hirtelen időbeli és térbeli ugrásokra képesek, és akikkel kapcsolatban több a rejtély, mint a válasz. A Kenneth Angerhez hasonló filmrendezők a költői forma alkalmazásának ezt a vonalát vitték tovább az olyan filmekben, mint az egy motoros banda rituáléit megjelenítő *Scorpio Rising* (*Scorpio ébredése*, 1964), de ugyanezt az irányt képviseli Chris Marker is *Nap nélkül* (*Sans soleil*, 1983) című filmjében, amely egyfajta összetett elmélkedés a filmkészítésről, az emlékezetéről és a posztkolonializmusról. (Bemutatásuk idején az olyan alkotások, mint Anger *Scorpio Rising*-ja látszólag minden kétséget kizáróan a kísérleti filmes hagyományból eredtek, de a jelenből visszatekintve már látjuk, miként ötvözik e filmek a kísérleti és dokumentarista elemeket. Hogy hogyan helyezzük el őket, az nagyrészt attól függ, miként gondolkodunk a különféle kategóriákról és műfajokról.)

Ezzel szemben az olyan filmek, mint Basil Wright *Ceylon dala* (*Song of Ceylon*, 1934) című munkája a kereskedelem és kolonializmus betörése ellenére is érintetlen szépségű Ceylonról (a mai Srí Lankáról), Bert Haanstra *Glasja* (*Üveg*, 1958), amely a tradicionális üvegfúvók szaktudása és munkájuk szépsége

előtt tiszteleg, vagy Les Blank *Always for Pleasure* (*Szüntelen öröm*, 1978) című alkotása, amely a New Orleans-i Mardi Gras fesztivált ünnepli, visszatérnek az egység és szépség klasszikusabb eszméjéhez, és ezek nyomait a történelmi világban fedezik fel. A költői ábrázolásmódnak többféle verziója létezik, de mind arra helyezi a hangsúlyt, hogy az alkotói hang miként ruházza fel a történelmi világ töredékeit az adott filmre sajátosan jellemző formai és esztétikai integritással.

Forgács Péter egyedülálló sorozatában, amelyben a rendező amatőr filmeket dolgoz át történelmi dokumentumokká, fontosabbak a költői és asszociatív értékek, mint az információátadás vagy a néző megnyerése egy adott szempontnak. *Az örvény* (1996) például egy sikeres zsidó üzletember, Pető György családi felvételein keresztül örökíti meg az európai zsidók sorsát az 1930-as és 40-es években, *A dunai exodus* (1998) pedig egy dunai hajó útjait követi nyomon, amely előbb a Palesztinába tartó zsidókat vitte Magyarországról a Fekete-tengerhez, majd a Besszarábiában (ami akkoriban Romániához tartozott) letelepedett, ám az oroszok által elűzött és Németországba visszavezényelt, végül Lengyelországban új otthonra találó németeket szál-



A spanyol föld

lította. A történelmi felvételek, kimerevített képkockák, lassítások, színezett képek, a felvételeken néha néha felbukkanó színek, a helyszín és az idő azonosítását megkönnyítő elszórt feliratok, a naplóbejegyzésekből idéző hangok, valamint az ígésző zene szerepe sokkal inkább az, hogy hangulatot és atmoszférát teremtsen, nem pedig az, hogy a háborút és annak eseményeit értelmezze és jellemezze.

A magyarázó ábrázolásmód

Ez az ábrázolásmód a történelmi világ töredékeit az esztétikai vagy költői ábrázolásmódnál jóval retorikusabb, érvelő-vitázó diskurzusba ágyazza. A magyarázó dokumentumfilm közvetlenül szólítja meg a nézőt, olyan feliratokkal és hangokkal, amelyek célja valamilyen nézőpont vagy érv kifejtése, illetve a történelem felidézése. Az ilyen dokumentumfilmek vagy „Isten hangja” jellegű kommentárral élnek (amiben a beszélőt mindig csak halljuk, de sosem látjuk), mint például a *Miért harcolunk?* című sorozat (*Why We Fight*, 1943–45), a *Victory at Sea* (*Győzelem a tengeren*, 1952–53), a *The City* (*A város*, 1939), *Az állatok vére*

(*Le sang des bêtes*, 1949) és a *Dead Birds* (*Döglött madarak*, 1963), vagy pedig „a szaktekintély hangja” jellegű kommentárt alkalmaznak (a beszélőt nemcsak halljuk, hanem látjuk is), mint például a televíziós hírműsorok, az *America's Most Wanted* (*Amerika legkeresettebb bűnözői*, 1988–), a *The Selling of the Pentagon* (*A Pentagon eladása*, 1971), a *16 in Webster Groves* (*Webster Groves-i 16 évesek*, 1966), Robert Hughes *Megrázó Új Világ – avagy a modern művészetek születése* (*The Shock of the New*, 1980) című sorozata, *A civilizáció, ahogyan Kenneth Clark látja* (*Civilization*, 1980) vagy John Berger *Ways of Seeing* (*Látásmódok*, 1974) című dokumentumfilmje.

Az „Isten hangja” jellegű kommentár hagyománya kialakította a professzionálisan képzett, öblös férfihang kultuszát, amely a magyarázó dokumentumfilmek védjegyévé vált, noha a legnagyobb hatást keltő filmek némelyike pontosan azért döntött a kevésbé kiművelt kommentárhang mellett, hogy a túl csiszoltan zengő orgánum mellőzésével hitelesebbé váljon. Joris Ivens a spanyol demokrácia republikánus védőinek támogatására buzdító nagyszerű filmje, *A spanyol föld* (*The Spanish Earth*, 1937) például legalább háromféle verzióban létezik, de egyiknek sincs profi kommentátora. A

képanyag mindhárom esetben ugyanaz, ám a francia változatot a híres rendező, Jean Renoir rögtönzött kommentárja kíséri, az angol nyelvű verziókban pedig Orson Wellest, illetve Ernest Hemingwayt halljuk. Ivens először Wellest választotta, de az ő előadásmódjáról kiderült, hogy túl elegáns: humanista részvétet keltett az események iránt, ott is, ahol Ivens a nyersebb értelemben vett zsigeri elköteleződést akarta volna előidézni. Végül a kommentárszöveget író Hemingway hangja bizonyult hatásosabbnak. Tárgyilagos, de egyértelműen elkötelezett hangnemet adott a filmnek, amely sokkal inkább akart támogatásra buzdítani, mintsem részvétet kelteni. (Néhány kópián azóta is Welles neve van feltüntetve kommentátorként, annak ellenére, hogy a hang, amit hallunk, Hemingway hangja.)

A magyarító dokumentumfilmek nagymértékben építenek a kimondott szó által közvetített felvilágosító gondolkodásra. A hagyományos filmbeli hangsúlyok megfordításával itt a képeknek jut a másodlagos szerep. Feladatuk az illusztráció, a megvilágítás, a megidézés, vagy az elhangzottak ellenpontozása. A kommentárszöveg jellemzően elkülönül a történeti világot megjelenítő kísérőképektől. Arra szolgál, hogy a képeket strukturálja, és jelentést adjon nekik, mint ahogyan egy írott képaláírás irányítja a figyelmünket, és segít eligazodni az állókép számtalan lehetséges jelentése és értelmezése között. A kommentárszöveget épp ezért sokan magasabb rendűnek tartják, mint az azt kísérő képeket. Úgy gondolják, hogy a szöveg egy olyan helyről jön, amit pontosan ugyan nem lehet meghatározni, de mindenképpen az objektivitással és a mindentudással van kapcsolatban. A kommentár valójában a film álláspontját vagy érveit képviseli. A szövegből szerezzük meg az információt, a képeket pedig az elhangzottak bizonyítékaként vagy illusztrációjaként értelmezzük. A tévéhíradóban „bibliainak” aposztrofált etiópiai éhínség valóságát például a hatalmas nyílt terepen összezsúfolódó, éhező embertömegről készült nagylátószerű felvételek látszanak igazolni.

A magyarító ábrázolásmódban – a költői ábrázolásmóddal ellentétben – a montázs többnyire nem azt a célt szolgálja, hogy valamilyen ritmust vagy különféle formákból kirajzolódó mintát hozzon létre, hanem hogy fenntartsa a szóban kifejtett nézőpont vagy érv folytonosságát. Hívhatjuk ezt demonstratív vágásnak.

Az ilyen montázstechnika feláldozhatja a térbeli és időbeli folyamatosságot, és távoli helyek képeit is egymásra vághatja, ha ezzel segíti a film álláspontjának kifejtését. A magyarító dokumentumfilmet készítő rendezőnek gyakran nagyobb szabadsága van a képek kiválasztásában és elrendezésében, mint a játékfilm-rendezőnek. A *The Plow That Broke the Plains* (*Az eke, mely feltörte a földet*, 1936) című filmben például a kiszáradt prérit ábrázoló képeket a középnegyed legkülönbözőbb pontjain vették fel, csak hogy igazolják a film központi állítását az egész vidéket sújtó csapásról.

A magyarító ábrázolásmód az objektivitás és az érvekkel alátámasztott álláspont látszatát hangsúlyozza. A kommentárhang látszólag szó szerint a zűrzavar „feletről” jön, és rendelkezik azzal a képességgel, hogy a történeti világ eseményeit anélkül ítélje meg, hogy részt kéne vennie bennük. A profi kommentátor hivatalos hanghordozása és a televíziós hírolvasók és tudósítók ellentmondást nem tűrő stílusa egyaránt azt a célt szolgálja, hogy az olyan értékekből, mint a távolságtartás, semlegesség, pártatlanság és mindentudás a hitelesség érzetét teremtsen meg. Ezek az értékek ironikus nézőpontok kifejezésére is alkalmasak, amit remekül illusztrál Charles Kuralt kommentárja a *16 in Webster Groves* című filmben, a fent felsoroltak totális kiforgatására pedig jó példa a *Föld kenyér nélkül* (*Las Hurdes*, 1933), amely ki nem mondottan magát az objektivitás fogalmát támadja.

A magyarító dokumentumfilm lehetővé teszi az általánosítást és a nagyszabású érvelést. A képek sokkal inkább alkalmasak egy általános tétel alapvető állításainak bizonyítására, mint a világ egy adott szegletére jellemző sajátosságok eleven ábrázolására. Ez az ábrázolásmód megengedi az elemzés rövidre fogását is, hiszen szóban tömören és lényegre törően lehet érvelni. A magyarító forma ideális az olyan dokumentumfilmek számára, amelyek a filmtől függetlenül is létező eszmerendszer keretein belül akarnak információt átadni vagy támogatásra buzdítani. Ebben az esetben a film gyarapítja a tudásunkat, de nem kérdőjelezi meg vagy forgatja ki azokat a kategóriákat, amelyek mentén ez a tudás rendszereződik. A józan ész tökéletes alapot jelent a világ ilyen jellegű ábrázolásához, hiszen a józan ész, a retorikához hasonlóan, nem annyira a logika, mint inkább a hit irányítja.

A *Miért harcolunk?* sorozatban Frank Capra például úgy próbálta meggyőzni közönségét arról, hogy az amerikai fiatalembereknek miért kell önként belépni a hadseregbe a második világháború idején, hogy retorikájában egyszerre épített az amerikaiak veleszületett patriotizmusára, az amerikai demokrácia eszméire, a tengelyhatalmak gaztetteire, valamint Hitler, Mussolini és Hirohito veszedelmes gonoszságára. A két feketén-fehéren szembenálló alternatíva, a „szabad” vagy „rabszolgasorba taszított” világ lehetősége közül akadna bárki, aki ne a szabad világ védelmezését választaná? A józan ész igencsak egyszerűvé tette a választ – legalábbis a túlnyomórészt fehér, az „olvasztótégely”-eszmében és az amerikai értékekben vakon bízó közönség számára.

Közel ötven évvel később Capra módszere, amivel a hazafias erényeket és demokrata eszméket kezeli, feltűnően naivnak és bombasztikusnak hat. A józan ész korántsem örök érvényű, sokkal inkább egy történetileg meghatározott érték- és szempontrendszer. Épp ezért néhány magyarázó dokumentumfilm, amely valamikor a szónoki meggyőzőerő klasszikus példájának tűnt, napjainkban már eléggé elavultnak hathat. Az alapvető gondolat most is értékes lehet, ám hogy mi számít józan észnek, az valószínűleg már nagymértékben átalakult.

A megfigyelő ábrázolásmód

A költői és magyarázó dokumentumfilmek a formai minták és meggyőző érvek kialakítása érdekében gyakran lemondtak arról, hogy konkrét embereket filmezzenek. A filmkészítő összegyűjtötte a szükséges nyersanyagokat, amikből aztán elmélkedéseket, nézőpontokat, érveket formált. Mi történne, ha az alkotó egész egyszerűen csak megfigyelné, mi történik a kamera előtt, anélkül, hogy nyíltan beavatkozna az eseményekbe? Nem jelentené ez a dokumentumfilmkészítés merőben új, lebilincselő formáját?

A Kanadában, Európában és az Egyesült Államokban a második világháború utáni években kibontakozó technikai fejlődés 1960 körül érte el tetőpontját, amikor olyan 16 mm-es kamerák kerültek piacra, mint az Arriflex és az Auricon, és olyan hangrögzítők, mint a

Nagra, amit már egy ember is könnyen tudott kezelni. A beszédet immár úgy lehetett szinkronba hozni a képekkel, hogy nem kellett az ormótlan felszereléseket és a hangfelvevőket a kamerával összekötő kábeleket használni. A kamera és a magnó szabadon mozoghatott a forgatás helyszínén, és mindent a valóságnak megfelelően rögzíthetett.

Az irányítás minden formája, amit a költői vagy magyarázó dokumentumfilmek rendezője egy jelenet színrevitele, elrendezése vagy felépítése fölött gyakorolhatott, most feláldoztatott a megélt tapasztalatok spontán megfigyelésének oltárán. E megfigyelő hozzáállás az utómunkálatok, a vágás során éppúgy érvényesült, mint a forgatás során, ami olyan filmeket eredményezett, amelyekben nem volt kommentárhang, nem volt nondiegetikus zene vagy hangeffekt, nem voltak képközi feliratok, történelmi rekonstrukciók, a kamerának megismételt cselekvések, sőt még interjúk sem. Azt láttuk, ami a felvétel alatt ott volt, vagy legalábbis így gondoltuk az olyan filmek alapján, mint az *Előválasztás* (*Primary*, 1960); a *High School* (*Középiskola*, 1968); az egy csapat hóban játszó montreáli fiatal bemutató *Les Racquetteurs* (*Hótalpasok*, 1958, r.: Michel Brault és Gilles Groulx); az *Egy nyár krónikája*, amelynek bizonyos részletei egyéni életeket jelenítenek meg 1960 Párizsában; az egy halálraítélt utolsó napjait megörökítő *A villamosszék* (*The Chair*, 1963); a *Gimme Shelter* (1970), ami a Rolling Stones hírhedt altamonti koncertjéről szól, ahol a kamera félig felvette, ahogy a Pokol Angyalai egy ember halálát okozzák; a Bob Dylan 1965-ös angliai turnéját megörökítő *Don't Look Back* (*Ne nézz vissza*, 1967); a *Monterey Pop* (1968), ami egy olyan zenei fesztiválon készült, ahol a fellépők között ott találjuk Otis Reddinget, Janis Joplint, Jimi Hendrixet és a Jefferson Airplane-t; vagy a *Jane* (1968), ami a Broadway-darabra készülő Jane Fonda portréját rajzolja meg.

A végeredményként születő film gyakran az olasz neorealista munkáit idézi. Az élet olyan formájában tárul elénk, ahogy az emberek a valóságban megélik. A társadalmi szereplők egymással kerülnek interakcióba, és tudomást sem vesznek a filmkészítőről. Gyakran kerülnek nehéz döntési szituációkba vagy válsághelyzetekbe. Mivel minden porcikájukkal a megoldandó problémára kell összpontosítaniuk, figyelmük elte-

relődik a filmesekről. A játékfilmekhez hasonlóan ennél a dokumentumfilm-típusnál is jellemző, hogy a jelenetek a szereplők jellemének és egyéniségének egyre újabb és újabb vonásait fedik fel. A filmben látott vagy hallott emberi viselkedés alapján következtetéseket vonunk le, és kialakul bennünk egy kép az adott szereplőről. A filmkészítő azzal, hogy pusztán megfigyelő pozícióba vonul vissza, sokkal aktívabb szerepet ró a nézőre a látottak és hallottak jelentőségének eldöntésében.

A megfigyelő ábrázolásmód számtalan morális kérdést vet fel, többek között azt is, vajon mennyire etikus másokat megfigyelni magánügyeik intézése közben. Egy ilyen tett már önmagában, önmaga révén is voyeurisztikus? Szükségszerűen kényelmetlenebb pozícióba kényszeríti a nézőt, mint a játékfilmek? A játékfilmekben úgy találják ki a jeleneteket, hogy azoknak a legapróbb részlete is látható és hallható legyen a nézők számára, a dokumentumfilmek képsorai viszont igazi emberek valóban átélt tapasztalatait jelenítik meg, amiknek véletlenül a tanúi lehetünk. Ez a „kulcslyukon keresztül leleselkedő” pozíció valóban kellemetlen lehet, ha a nézés öröme fontosabbá válik, mint hogy lehetőségünk nyíljon a valóságban találkozni és kapcsolatot létesíteni a megfigyelt személlyel. Ez a rossz érzés még feszélyezőbb lehet, amikor nem színésztől van szó, aki önként egyezik bele, hogy megfigyeljék, miközben szerepet játszik egy fiktív történetben.

A megfigyelő dokumentumfilmek által keltett látszat, hogy a filmkészítő semmilyen módon nem befolyásolja az alanyok viselkedését, felveti a be nem vallott vagy közvetett befolyásolás kérdését is. Vajon az emberek törekszenek rá, hogy viselkedésük jobb vagy rosszabb színben tűntesse fel őket, csak hogy kedvére tegyenek a rendezőnek, aki nem is mondja el, hogy mit vár tőlük? Vajon a rendező másokat keres, ha az eredetileg ábrázolni kívánt emberek olyan tulajdonságokkal bírnak, amelyek rossz értelemben véve ejtik ámulatba a közönséget? Ez a kérdés gyakran felmerül az etnográfiai filmek kapcsán, amelyek távoli kultúrákban figyelnek meg emberi viselkedéseket, amelyek – ha nem helyezik őket a megfelelő kontextusba – egzotikusnak vagy bizarrnak tűnhetnek, és inkább tartoznak az „az attrakciók mozijához”, mint a tudományhoz. Vajon a filmkészítő kért beleegyezést a résztvevőktől,

és egyáltalán teremtett rá lehetőséget, hogy a résztvevők megértsék, mihez is adják a beleegyezésüket? Vajon mennyire tudja elmagyarázni egy filmrendező, hogy milyen következményekkel járhat, ha az ember engedélyt ad rá, hogy a viselkedését megfigyeljék és másoknak is bemutassák?

Fred Wiseman például szóbeli beleegyezést kér a forgatáson az alanyaitól, de úgy gondolja, hogy amikor nyilvános helyen forгат, joga van felvenni mindent, ami történik; a résztvevőknek sosincs beleszólásuk a végeredménybe. A *High School* legtöbb szereplője azonban még így is korrektnek és reprezentatívnak találta a filmet, noha a kritikusok többsége szerint a film az iskolai rendszabályozás és fegyelmezés elleni harsány vádirat. Merőben más megközelítés tanúi lehetünk a *Two Laws* (*Két törvény*, 1981) című, az ausztrál őslakosok földjogairól szóló dokumentumfilmben, ahol a filmkészítők egy képkockányit sem forgattak a résztvevők jóváhagyása és együttműködése nélkül. A tartalomtól kezdve a kameralencséig minden megbeszélés és kölcsönös megegyezés tárgya volt.

Mivel a megfigyelő dokumentumfilmes a „helyszíni jelenlétnek” egy különleges formáját gyakorolja, amelyben láthatatlannak és az eseményeken kívül állónak tűnik, felmerül a kérdés, hogy mikor jön el az a pont, amikor a filmrendezőnek kötelessége beavatkozni az eseményekbe? Mi van, ha valami olyasmi történik, ami veszélybe sodorja vagy sérüléssel fenyegeti a szereplők egyikét? Mit tegyen az operatőr, ha egy vietnami szerzetes – tudván, hogy kamerák veszik körül – felgúyítja magát a vietnami háborúval szembeni tiltakozásul? Egyszerűen vegye filmre, ahogy a szerzetes feláldozza magát? Vagy tagadja meg az események rögzítését? Esetleg próbálja meg lebeszélni szándékáról a szerzetest? Elfogadhatja-e a rendező a kést, amit egy gyilkossági per filmre vétele közben ajándékba kap az egyik résztvevőtől, és aztán amikor vért talál rajta, átadhatja-e ezt az ajándékot a rendőrségnek (ahogyan Joe Berlinger és Bruce Sinofsky tette a *Paradise Lost* [*Elveszett paradicsom*, 1996] forgatásakor)? Ez utóbbi példa elvezet bennünket a megfigyeléstől a részvétel egy váratlan és nem tudatos formájáig, és általános kérdéseket vet fel az alkotó és az alanyok kapcsolatáról.

A megfigyelő dokumentumfilmek legfőbb erőssége a valóban megtörtént események időtartamának érzé-

keltetése. Ezek a filmek szakítanak a fősodorbéli játékfilmek drámai tempójával és a költői és magyarázó dokumentumfilmekre jellemző, néha hektikus képáradattal. Amikor például Fred Wiseman *Model* (*Modell*, 1980) című filmjében közel 25 percen át figyel, hogy hogyan készül egy félperces tévéreklám, azt érezzük, hogy minden olyat megmutatott, amire a reklámforgatás alatt érdemes volt odafigyelni.

Ugyanígy, amikor David MacDougall a *Wedding Camels* (*Esküvői tevék*, 1980) című filmben hosszasan mutatja a főszereplő, Lorang és társa beszélgetését az előbbi lányának menyasszonypénzéről, egy idő után már nem arra figyelünk, hogy végül miben állapodnak meg, vagy hogy ez milyen új narratív szálal indít el, hanem magára a beszélgetésre, annak hangulatára és felépítésére: a gesztusokra, a szemkontaktusra, a hangszínre és hanglejtésre, a szünetekre és „üresjáratokra”, amelyek a konkrét, megélt valóság érzetét adják a találkozásnak.

MacDougall saját bevallása szerint a megélt tapasztalatok varázsát legintenzívebben a muszter (a vágatlan eredeti anyag) és a megvágott film közti különbség érzékelteti. A musztert olyan töménység és elevenség jellemzi, aminek a megvágott filmben nyoma sincs. A veszteség annak ellenére is bekövetkezik, hogy a film közben meghatározott szerkezettel és nézőponttal gazdagodik: „Úgy tűnik, a veszteségérzet rávilágít azokra a muszterekben felismert pozitív értékekre, amiket a rendező a forgatás során meg akart jeleníteni, ám amik az elkészült filmből végül hiányoznak. Olyan, mintha a filmkészítés motivációjának maga a filmkészítés mondana ellent. A vágás során nemcsak a film egészének hossza csökken, hanem a beállítások többsége is rövidebb lesz. Mindkét folyamat egyre inkább leszűkíti a lehetséges jelentések körét. Néha a filmkészítők felismerik ezt, és megpróbálják megőrizni vagy más eszközökkel újratemetni a muszterek értékeit.”¹ A kamera „helyszíni jelenléte” tanúsítja a történeti világbeli jelenlétét is. Ez pedig megerősíti bennünk a közvetlenség, a bizalmaság, a személyesség iránti elkötelezettség és a hitelesség érzését, aminek segítségével a film úgy tudja elénk tárni az eseményeket, mintha azok csak úgy megtörténtek volna, pedig valójában arról van szó, hogy

szándékosan úgy alakították ki őket, hogy ezt a látványt keltsék. E módszer egyik egyszerű példája az „álcázott interjú”. Az álcázott interjúnál a filmkészítő a jelenet témájának általános előkészítése érdekében sokkal inkább résztvevő módon dolgozik az alanyaival, ám a kibontakozó beszélgetést végül megfigyelő stílusban forgatja le. David MacDougall számos filmjében igen hatásosan alkalmazta ezt a technikát. Jó példa erre a *Kenya Boran* (*A kenyai boranak*, 1974) azon jelenete, amelyben egy kenyai törzs két tagja – a kamerára ügyet sem vetve, ám a forgatás kezdete előtt lefektetett általános irányelvvel összhangban – megvitatja a kormány által bevezetett születésszabályozási intézkedéseket.

Ennél összetettebb példa a fenti módszerre, amikor azért rendeznek meg egy eseményt, hogy aztán azt hitelesen dokumentálják. Lehetséges például, hogy egy sajtótájékoztatót teljes egészében megfigyelő stílusban vegyenek filmre, de a kamera jelenléte nélkül egy ilyen esemény meg sem történt volna. Ez pont az ellenkezője a megfigyelő dokumentumfilmek mögött meghúzódó alapfeltevésnek, amely szerint mindaz, amit látunk, akkor is megtörtént volna, ha a kamera nincs ott, hogy rögzítse.

A tétel megfordítása egészen grandiózus méreteket öltött a filmtörténet egyik első „megfigyelő” dokumentumfilmjében, Leni Riefenstahl *Az akarat diadala* (*Triumph des Willens*, 1934) című munkájában. Néhány bevezető felirat után, amelyek megteremtik a hátteret a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt (a náci párt) 1934-es nürnbergi nagygyűléséhez, Riefenstahl pusztán megfigyeli a történéseket, és nem fűz hozzájuk további kommentárt. A megörökített események között főként katonai felvonulások, seregszemlék, tömeggyűlések, Hitlert ábrázoló képek és különféle szónoki beszédek vannak, amelyek úgy hatnak, mintha a kamera egyszerűen rögzítette volna mindazt, ami amúgy is megtörtént volna. A kétórás film végén azt érezzük, hogy *Az akarat diadala* talán túlságosan is hűen és gondolkodás nélkül örökítette meg a történelmi eseményeket.

Az igazság azonban az, hogy szinte semmi sem úgy történt volna, ahogy végül látjuk, ha a náci pártnak nem lett volna kifejezett célja, hogy film készüljön a

¹ MacDougall, David: When Less is Less. In: *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998. p. 215.

nagygyűlésről. Riefenstahlnak elképesztő anyagi források álltak a rendelkezésére, az eseményeket pedig gondosan megtervezték, hogy minél jobb felvételeket lehessen róluk készíteni. E cél érdekében még arra is lehetőség nyílt, hogy néhány beszéd egyes részeit egy másik helyen, másik időpontban újra felvegyék, ha az eredeti anyag használhatatlannak bizonyult. (A megismételt részeket újrarájászták, így azok tökéletesen illeszkednek az eredeti beszédbe, és senkinek sem tűnik fel a csalás.)

Az *akarát diadala* a kép hatalmát demonstrálja, amivel képes arra, hogy egyazon pillanatban ábrázolja a történeti világot és vegyen részt e történeti világ vonásainak megteremtésében. Az efféle részvételt, különösen a náci Németország kontextusában, a két-színűség aurája veszi körül. Az olyan megfigyelő dokumentumfilmek, mint Robert Drew, D. A. Pennebaker, Richard Leacock és Fred Wiseman ezt akarták legkevésbé viszontlátni a munkájukban. Megfigyelői beállítottságuk integritása zömében segített elkerülni a hamisság látszatát. Mindazonáltal rájuk is jellemző az az alkotói magatartás – ami az egész megfigyelő dokumentumfilm-készítés alapját jelenti –, hogy úgy vettek filmre eseményeket, amelyeknek szemtanúi voltak, mintha ott sem lettek volna, megbújva, mint „légy a falon”. Ez pedig vitára adhat okot azzal kapcsolatban, hogy a látottakból vajon mennyi történet volna ugyanúgy kamerák nélkül is, vagy mennyi történet volna másképp, ha a filmkészítő jelenlétét nyíltabban elismerik. Hogy egy ilyen vitát természeténél fogva képtelenség eldönteni, csak fokozza a megfigyelő dokumentumfilmmezés rejtélyeit és izgalmaikat.

A résztvevő ábrázolásmód

A társadalomtudományok már régóta szorgalmazzák a különféle társadalmi csoportok vizsgálatát. Az antropológiát nagyrészt például mind a mai napig a terepmunka határozza meg, amikor is az antropológus hosszabb időn keresztül egy kiválasztott népcsoport körében él, majd leírja a tapasztalatait. Az ilyen jellegű kutatás rendszerint a résztvevő megfigyelés valamilyen formáját teszi szükségessé. A kutató kimegy a terepre, részt vesz a megfigyeltek életében, a saját bőrén

tapasztalja meg, hogy milyen érzés az adott közegben élni, később pedig az antropológia vagy szociológia eszközeit és módszereit alkalmazva reflektál erre az élményre. Az „ottlét” megköveteli a részvételt, az „itt-lét” viszont lehetővé teszi a megfigyelést. Azaz a terepmunkás normál körülmények között nem engedi meg magának, hogy asszimilálódjon, hanem megtart egy bizonyos távolságot, ami megkülönbözteti őt azoktól, akikről ír. Az antropológia önmeghatározása valójában mindig is a másik kultúra iránti elköteleződés és az attól való elhatárolódás kényes egyensúlyán múlt.

A dokumentumfilmek szintén terepre mennek, ők szintén mások között élnek, aztán szintén elmondják vagy megjelenítik a tapasztalataikat. A résztvevő megfigyelés gyakorlata mégsem vált paradigmává. A társadalomtudományi kutatások módszerei és eszközei továbbra sem voltak olyan értékesek, mint az uralkodó retorikai gyakorlat, amely a közönség megindítását és meggyőzését tűzte ki célul. A megfigyelő dokumentumfilm háttérbe szorítja a meggyőzőerőt, és megmutatja, milyen érzés *benne lenni* egy adott szituációban, ugyanakkor arról semmit sem árul el, hogy milyen érzés mindez a filmkészítő számára, aki szintén jelen van. A résztvevő dokumentumfilm ezzel szemben azt mutatja meg, hogyan érzi magát a filmkészítő egy adott szituációban, illetve hogy a jelenlétéből fakadóan miként változik meg ez a szituáció. A változás jellege és mértéke alapján a résztvevő ábrázolásmódon belül további variációkat különböztethetünk meg.

Amikor résztvevő dokumentumfilmet nézünk, azt várjuk, hogy a történeti világot olyasvalaki ábrázolásában látjuk majd, aki e világgal aktív kapcsolatban van, nem pedig távolságtartón megfigyeli, költőien átalakítja vagy érvelőn felépíti azt. A filmkészítő ledobja magáról a kommentárhang köpönyegét, maga mögött hagyja a költői elmélkedést, leereszkedik a „légy a falon” nézőpontból, és (majdnem) olyan társadalmi szereplővé válik, mint bárki más a filmben. (Azért csak majdnem, mert a kamera – és ezzel együtt az események potenciális irányításának és ellenőrzésének lehetősége – továbbra is az ő kezében van.)

Az olyan résztvevő dokumentumfilmek, mint az *Egy nyár krónikája*, a *Portrait of Jason* (*Jason portréja*, 1967) vagy a *Word Is Out* (*Őszintén*, 1977), az érintkezés etikáját és politikáját rejtik magukban. Ez az



Ember a felvevőgéppel

érintkezés két olyan ember között zajlik, akik közül az egyiknek van kamerája, a másiknak nincs. Hogyan reagál egymásra a filmkészítő és a társadalmi szereplő? Hogyan egyeznek meg abban, hogy kinél legyen az irányítás, és hogy osztoznak a felelősségen? Meddig ragaszkodhat a filmkészítő a tanúságtételhez, ha ez fájdalmas a másik fél számára? Milyen felelőssége van az alkotónak a filmbeli szereplés által kiváltott érzelmi reakciókban? Milyen kötelek kapcsolják össze a filmkészítőt és alanyát, és milyen szükségletek választják szét őket?

A hiánnyal szembeni teljes fizikai jelenlét érzete a filmkészítő pozícióját „a helyszínen” jelöli meg. Úgy gondoljuk, hogy mindaz, amit megtudunk, a filmkészítő és az alany kapcsolatának jellegétől és minőségétől függ, és nem holmi általánosításokra épül, amiket egy adott álláspontot illusztráló képek támasztanak alá. Szem- és fültanúi lehetünk annak, miként cselekszik és milyen reakciókat ad a rendező a helyszínen, ugyanabban a történeti közegben, mint filmjének alanyai. Felmerül a lehetőség, hogy a filmkészítő mentorként, kritikusként, kérdezőként, együttműködőként vagy provokátorként lépjen fel.

A résztvevő dokumentumfilm az alkotó és az alany tényleges, megélt érintkezésének élményét képes hangsúlyozni, ahogy azt Dziga Vertov tette *Ember a felvevőgéppel* (*Cselovek sz kinoapparatom*, 1929) című filmjében, Jean Rouch és Edgar Morin az *Egy nyár krónikájában*, Jon Alpert a *Hard Metals Disease*-ben (*Nehézfémmergezés*, 1987), Jon Silver a *Watsonville on Strike*-ban (1989) vagy Ross McElwhee a *Sherman's March*-ban (*Sherman menetelése*, 1985). A filmkészítő jelenléte kiemelt jelentőségre tesz szert, legyen szó akár a konkrét cselekvésről, hogy az alkotó felvesz egy jelenetet, ami az *Ember a felvevőgéppel* című filmben például igen hangsúlyosan jelenik meg, akár egy olyan politikai tetről, hogy a filmkészítő együttműködik alanyaival, mint például Jon Silver a *Watsonville on Strike* című film elején, amikor engedélyt kér a bér munkásoktól, hogy forgathasson a szakszervezeti gyűlésen, vagy épp arról, hogy Jon Alpert Mexikóba megy a filmjében szereplő munkásokkal, és ott segít spanyolra fordítani, amit a munkások a nehézfémmergezéssel kapcsolatban el akarnak mondani kollégáiknak.

Az ilyen stílusú filmkészítést nevezte Rouch és Morin *cinéma vérité*-nek, ami a *kinopravda* – Dziga

Vertov szovjet társadalomról forgatott filmhíradóinak címe – francia megfelelője. A „filmigazság” kifejezés arra utal, hogy itt egy találkozás igazságáról van szó, nem pedig az abszolút vagy hamisítatlan igazságról. Látjuk, hogyan alakul ki az alkotó és az alany közti kapcsolat, hogyan viselkednek egymással, a hatalom és irányítás milyen formái lépnek működésbe, illetve hogy az érintkezés e jellegzetes típusából miféle felismerések és kapcsolatok bontakoznak ki.

Ha egy ilyen szituációban az igazságot keressük, az csakis az interakció valóságából fakadó igazság lehet, ami nem jött volna létre a kamera jelenléte nélkül. Ez megint csak ellentette a megfigyelő ábrázolásmód alaptételének, amely szerint az, amit látunk, ugyanaz, mint amit akkor láttunk volna, ha mi magunk vagyunk a kamera helyén. A résztvevő dokumentumfilmben ezzel szemben az, amit látunk, olyasvalami, amit csak akkor látunk, ha magunk helyett egy kamera vagy egy filmkészítő van jelen a helyszínen. Jean-Luc Godard egyszer azt mondta, hogy a film másodpercenként 24 kocka igazság: a résztvevő dokumentumfilm igazolja ezt az állítást.

Az *Egy nyár krónikájában* például olyan képsorokat látunk, amelyek az alkotók és alanyaik – az 1960 nyarán Párizsban élő legkülönbélebb emberek – együttműködésen alapuló interakciójából jöttek létre. Egy jelenetben például Marcelline Lorian – egy fiatal nő, aki később a holland filmrendező, Joris Ivens felesége lett – arról beszél, hogy mi mindent élt át a második világháború idején Franciaországból kitelepített zsidóként a német koncentrációs táborban. A kamera követi őt, ahogy átsétál a Concorde téren, majd végig az egykori párizsi piacon, a Les Halles-on. Élményeit megindító monológban osztja meg velünk, de mindez azért történik így, mert Rouch és Morin Loriannal együttműködve megtervezte a jelenetet, és a nőnél volt a magnó is. Ha arra vártak volna, hogy az emlékek maguktól törjenek fel, és aztán a jelenet pusztán megfigyeljék, az alany talán sosem nyílt volna meg. A rendezőpáros azonban még ennél is továbbment az együttműködés terén, amikor a film egyes részleteit levetítették a résztvevőknek, majd az ezután kibontakozó beszélgetést felvették. Rouch és Morin szintén megjelenik a filmben: megvitatják céljukat, hogy tanulmányozzák „e Párizsban élő különös

társaságot”, majd a film végén értékelik mindazt, amit megtudtak.

A *Not a Love Story* (*Ez nem egy szerelmi történet*, 1981) című filmben a rendező, Bonnie Klein és az egykori sztriptíz táncosnő, Linda Lee Tracy – miközben a szexipar dolgozóival készítene interjúkat – szintén megvitatják, hogy ők maguk hogyan vélekednek a pornográfia különféle formáiról. Az egyik jelenetben Linda Lee egy aktfotóhoz pózol, aztán elmondja, hogy ez milyen érzéseket váltott ki belőle. A két nő olyan utazásra indul, ami egyrészt Rouch és Morin szellemiségéhez hasonlóan feltáró, másrészt viszont egy merőben más értelemben vezeklésre és megtisztulásra ad lehetőséget. A film elkészítése mindkettejük életében katartikus, megváltó szerepet játszik; nem annyira a megszólaltatott alanyok világa változik meg, sokkal inkább maguké az alkotóké.

Néhány esetben, mint például Marcel Ophüls *Le chagrin et la pitié* (*Bánat és szánalom*, 1970) című, a második világháború alatti francia kollaborációról szóló filmjében, az alkotói hang elsősorban a film témáját feltáró nézőpontként jelenik meg. A rendező a kutató vagy oknyomozó riportert szerepét tölti be. Máskor az alkotói hang a megjelenített eseményekben való közvetlen, személyes érintettségéből fakad. A rendező ilyenkor is megmaradhat az oknyomozó riportert szerepében, aki a történet feltárásának középpontjába személyes érintettségét helyezi. Jó példa erre Michael Rubbo kanadai rendező *Sad Song of Yellow Skin* (*A sárgák szomorú dala*, 1970) című filmje, amelyben a vietnami háború következményeit vizsgálja a vietnami civil lakosság körében. Ugyanilyen jó példa lehet Nicholas Broomfield, aki *Kurt és Courtney – A helyi Nirvana* (*Kurt and Courtney*, 1998) című filmjében sokkal nyersebb és támadóbb – sőt talán kifejezetten arrogáns – stílust alkalmaz: a rendezőt ugyanis borzasztóan ingerelte, hogy Courtney Love-ot sosem vonták felelősségre, noha mindig is fennállt a gyanú, hogy köze volt Kurt Cobain halálához. Az ebből fakadó düh végül arra a látszólag spontán tette késztette Broomfieldet, hogy az Amerikai Polgárjogi Egyesület egyik ünnepélyes vacsoráján nyilvánosan is megvádolja a színészenekesnőt.

Máskor az alkotó eltávolodik a kutató-oknyomozó megközelítéstől, és árnyaltabb, reflektáltabb kapcsó-

latot alakít ki az őt is érintő eseményekkel. Ez utóbbi magatartás a naplóformához, illetve a személyes tanúságtételhez közelít. Az egyes szám első személyű kommentárszöveg a film egészében meghatározó. A figyelmünket az köti le, hogy tanúi lehetünk az alkotó aktív elkötelezettségének a kibontakozó események iránt.

Nicholas Necroponte intenzív érdeklődése a nő iránt, akivel a New York-i Central Parkban találkozik, és aki megosztja vele életének szövevényes, ám korántsem minden részletében hihető történetét, a *Jupiter's Wife* (*Jupiter felesége*, 1995) című film központi szervező elve lesz. A *Rabbit in the Moon* (*Nyúl a Holdon*, 1999) szerkezetét szintén a rendező, Emiko Omori elszánt erőfeszítése határozza meg, amivel saját családja második világháborús, japán-amerikai internálótáborokban szerzett, mélyen elfojtott élményeit igyekszik feltárni. Marilu Mallet még nyíltabban alkalmazza a naplószerű szerkesztési elvet *Journal inachevé* (*Befejezetlen napló*, 1983) című filmjében, amelyben azt ábrázolja, milyen érzés chilei száműzöttként Montreálban, a kanadai rendező, Michael Rubbo feleségéként élni, és ezzel a szerkesztési technikával él Kazuo Hara is, amikor *Gokushiteki erosu: Renka 1974* (*Végletesen privát Erősz: szerelmi dal*, 1974) című filmjében megörökíti azt az összetett, érzelmileg hullámzó kapcsolatot, ami a volt feleségéhez köti, és amit akkor él újra, amikor aktuális partnerével egy ideig mindenhová követik az asszonyt. Ezekben a filmekben az alkotó ugyanolyan eleven személyiségként jelenik meg, mint bármelyik másik szereplő. A tanúságtételként vagy vallomásként szolgáló filmek pedig gyakran megvilágosító erővel bírnak.

Nem minden résztvevő dokumentumfilm emeli ki azonban az alkotó folyamatosan változó, alakuló tapasztalatait vagy a filmkészítő és alanya közt kibontakozó interakciót. Előfordulhat, hogy az alkotó egy általánosabb, gyakran történeti jellegű perspektívát kíván megjeleníteni. Hogyan lehet ezt megvalósítani? A legkézenfekvőbb válasz az interjú. Az interjú lehetővé teszi, hogy az alkotó a filmben szereplő embereket meghatározott keretek között, közvetlenül szólítsa meg, ahelyett, hogy egy láthatatlan kommentárhangon

keresztül szólna a közönséghez. A résztvevő dokumentumfilmben az interjú a filmkészítő és az alany érintkezésének egyik legelterjedtebb formája.

Az interjú a társadalmi érintkezés jellegzetes formája. A háttérül szolgáló intézményi keretek, valamint az interjúkészítésre vonatkozó szabályok és irányelvek következtében az interjú egyaránt különbözik a hétköznapi beszélgetéstől és a sokkal inkább kényszerítő erejű vallatástól. Interjúk készülhetnek az antropológiai vagy szociológiai terepmunka során; az orvostudomány és a társadalomtudomány „esettanulmányának” nevezi őket; a pszichoanalízisben terápiás ülések formáját öltik; a jogban ennek felel meg a tárgyalás előtti meghallgatás, illetve a tárgyaláson tett tanúvallomás; a televízióban ez jelenti a beszélgetőműsorok alapját; az újságírásban a hagyományos interjúk mellett a sajtótájékoztató szintén az interjú egy fajtája; az oktatásban pedig ugyanúgy jelen van szókratészi párbeszéd formájában. Michel Foucault szerint ezekben az interakciókban a csere szabályozott formáit fedezhetjük fel, ahol a hatalom egyenlőtlenül oszlik meg a vevő és az intézményi oldal között, és hogy mindezek eredete a gyónás vallási hagyományában van.

A filmkészítők arra használják az interjúkat, hogy egyetlen történetben különböző elbeszéléseket jelenítsenek meg. Az alkotói hang az egymásba fonódó hangok szövedékéből és az elhangzottak alátámasztására felhasznált egyéb anyagokból formálódik ki. Az interjúk és kiegészítő anyagok ilyen jellegű összeszerkesztéséből számtalan történelmi dokumentumfilm született, mint például a vietnami háborút feldolgozó *Vietnam amerikai szemmel* (*In the Year of the Pig*, 1969), a polgárjogi mozgalomról szóló *Eyes on the Prize*, a második világháború idején gyári munkásként dolgozó nőkről készített *The Life and Times of Rosie the Riveter* (*Rosie, a vasmunkás élete és kora**, 1980) vagy a holokauszt túlélők élményeit megörökítő *Shoah* (1985).

Többféle forrásanyagból összeszerkesztett filmek már a magyarázó dokumentumfilmek megjelenésének idején is születtek, ilyen például az Eszfir Sub rendezte *A Romanov-ház bukása*, amely teljes egészében a Sub által gyűjtött archív felvételeken alapul, amikből aztán

* Rosie the Riveter, azaz Rosie, a szegecslőlány az Egyesült Államokban a mai napig kulturális ikon: azokat a nőket jelképezi, akik a második világháború alatt gyárakban vállaltak munkát – a szerk.

újravágva egy egész társadalom története rajzolódik ki. A résztvevő dokumentumfilm mindehhez annyit tesz hozzá, hogy az alkotó most már aktív kapcsolatban van az alanyaival és információforrásaival, ugyanakkor mellőzi az anonim kommentárhang használatát. Ez az ábrázolásmód a filmet sokkal nyilvánvalóbban helyezi egy adott időpillanatba és egy adott perspektívába, a kommentárszöveget pedig az egyéni hangok jellegzettségével gazdagítja. Egyes filmek, mint például a Barbara Kopple rendezte *Harlan County, U.S.A. (Harlan megye, USA, 1977)* a Kentucky-beli szénbányászok sztrájkjáról vagy Michael Moore *Roger és én (Roger and Me, 1989)* című filmje, jelenbeli eseményeket dolgoznak fel, amiknek maguk az alkotók is részesei, ugyanakkor némi történelmi háttérrel is nyújtanak a látottakhoz. Mások viszont, mint például Errol Morris *A keskeny, kék vonal (The Thin Blue Line, 1988)* című filmje, Leon Gast Muhammad Ali és George Foreman 1974-es összecsapásáról készített *Amikor királyok voltunkja (When We Were Kings, 1996)* vagy Ray Müller Leni Riefenstahl ellentmondásos pályafutását felidéző *A képek hatalma: Leni Riefenstahl (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl, 1993)* című filmje, a múltra összpontosítanak, illetve arra, hogy e múlt ismerői miként idézik fel azt.

A melegek és leszbikusok Stonewall-lázadás előtti időszakból származó tapasztalatai például általános társadalomtörténetként is megjeleníthetők, kommentárhanggal és az elhangzó érveket illusztráló képanyaggal. Interjúk alkalmazásával azonban megjeleníthetők azoknak a szavain keresztül is, akik személyesen élték át e tapasztalatokat. Jon Adair *Word Is Out (1977)* című filmje ez utóbbi megoldást választja. Adair a *Rosie the Riveter*-t rendező Connie Fieldhez hasonlóan számtalan potenciális alannal készített próbafelvételeket, mielőtt megtalálta azt az egytucatnyit, akik végül a filmben szerepelnek. Fielddel vagy Emile de Antonióval ellentétben Adair minimális kiegészítő anyagot használ, történetét elsősorban azokból a „beszélő fejekből” állítja össze, akik saját szavaikkal tudják megragadni az amerikai társadalom történetének eme fejezetét. A forma sokban hasonlít az elsődleges forrásanyagok egy fajtájaként lejegyzett, szóbeli történelmi tanúságtételekre, ugyanakkor az interjúanyag gondos kiválasztása és elrendezése miatt különbözik is

tőle. Közös vonás, hogy a szóbeli tanúvallomásokhoz hasonlóan a megszólaló alanyok egyenessége és érzelmi közvetlensége a filmet is lebilincselő erővel ruházza fel.

Azok a filmkészítők, akik azt akarják megragadni, hogy hogyan érintkeznek ők maguk az őket körülvevő világgal, és azok, akik interjúkon és összevágott archív felvételeken keresztül általános társadalmi kérdéseket és történelmi perspektívákat kívánnak felvetni, a résztvevő dokumentumfilm formája két nagy csoportját alkotják. Nézőként olyan érzésünk van, hogy egy az alkotó és alanya közt zajló párbeszéd szemtanúi vagyunk, amely a szituációban való érintettséget, a kölcsönös megegyezésen alapuló interakciót és az érzelmileg telített találkozást hangsúlyozza. Ezek a tulajdonságok igen népszerűvé teszik a részvételen alapuló dokumentumfilm-készítést, hiszen a legkülönbözőbb témákat járhatja körül az egészen személyestől a teljes mértékben történelmiig. Ez a forma nagyon sokszor valójában épp azt illusztrálja, hogyan fonódik egymásba a kettő, és hogyan ábrázolható a történelmi világ olyan egyéni nézőpontból, amely egyszerre esetleges és elkötelezett.

A reflexív ábrázolásmód

Míg a résztvevő dokumentumfilmben az alkotó és az alany interakciójának lehetünk tanúi a történelmi világban, a reflexív dokumentumfilm középpontjában az alkotó és a néző interakciója áll. Az ilyen típusú dokumentumfilmben a filmkészítő nem más társadalmi szereplőkkel alakít ki kapcsolatot, hanem velünk, és nem pusztán a történelmi világról beszél, hanem e történelmi világ ábrázolásának kérdéseiről és nehézségeiről is.

Trinh Minh-ha kijelentése, miszerint a *Reassemblage (Újrászervezés, 1982)* című filmjében „megközelítőleg Afrikáról”, nem pedig Afrikáról beszél, jól mutatja a reflexivitás által előidézett változást: most már az is érdekes, hogy *hogyan* ábrázoljuk a történelmi világot, nem csupán az, hogy *mit* ábrázolunk. A reflexív dokumentumfilm nem azt várja tőlünk, hogy *a filmekben keresztül meglássuk* a mögöttük rejlő világot, hanem arra kér bennünket, hogy *a dokumentumfilmet annak lássuk, ami*: ábrázolásnak, művészi formának. Jean-Luc Godard és Jean-Pierre Gorin mindezt a végletekig viszi

a *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (*Levél Jane-nek: tanulmány egy fotóról*, 1972) című filmjében: ebben a 45 perces „levélben” tüzetesen elemezzük egy újságfotót, ami Jane Fondát ábrázolja észak-vietnami látogatása során, és e szemmel láthatóan dokumentumértékű fotót minden oldalról megvizsgálják.

Ahogy a megfigyelő dokumentumfilmés ábrázolás alapja az illúzió, hogy az alkotó távol marad, illetve független marad a megörökített eseményektől, a dokumentumfilm általában véve azon alapul, hogy a néző figyelmen kívül tudja hagyni valós helyzetét, hogy épp moziban ül, és egy filmet értelmez, és képzeletben el tudjon merülni a vásznon látott eseményekben, mintha csakis ezeket az eseményeket kellene értelmezni, nem pedig magát a filmet. A reflexív dokumentumfilm azt a jelmondatot kérdőjelezi meg, amely szerint egy dokumentumfilm csak annyira jó, amennyire a tartalma érdekes.

A reflexív dokumentumfilmek által előtérbe helyezett kérdések egyike megegyezik azzal, amit mi magunk is feltettünk e könyv elején: mihez kezdünk az emberekkel? Egyes filmek, mint például a *Reassemblage*, a *Daughter Rite* (*A lányok rítusa*, 1978), a *Bontoc Eulogy* (*Bontoci himnusz*, 1995) vagy a *Far from Poland* (*Távol Lengyelországtól*, 1984), az ábrázolás bevett eszközeinek megkérdőjelezésével közvetlenül vetik fel a problémát. A *Reassemblage* szakít az etnográfia realista hagyományával, így vonja kétségbe a kamera tekintetének az igazságot ábrázolni és elferdíteni egyaránt képes erejét; a *Daughter Rite* a társadalmi szereplőkre támaszkodó konvenciót ássa alá, amikor két színésznővel játszát el egy testvérpárt, akik az édesanyjukkal való kapcsolatra reflektálnak, és mindennek a megjelenítéséhez számtalan különböző nővel készült interjúból merít, de maguknak az interjúalanyoknak a hangját sosem halljuk. A *Bontoc Eulogy* az alkotó saját nagyapjának történetét mondja el, akit azért hurcoltak el hazájából, a Fülöp-szigetektől, hogy az 1904-es St. Louis-i világtárláson részt vegyen egy, a filippínó életet színpadi rekonstrukciókon és képzelt emlékeken keresztül megjelenítő, a hiteles ábrázolás konvencionális szabályait erősen megkérdőjelező produkcióban. A *Far from Poland* rendezője, Jill Godmilow a nézőket közvetlenül megszólítva késztet arra, hogy eltűnjünk a lengyelországi

Szolidaritás mozgalom megjelenítésének nehézségein, hiszen maga a rendező is csak részleges információkkal rendelkezik az eseményekről. Ezek a filmek arra vállalkoznak, hogy egyrészt tudatosítsák bennünk mások ábrázolhatóságának problematikuságát, másrészt meggyőzzenek minket magának az ábrázolásnak a hitelességéről vagy őszinteségéről.

A reflexív dokumentumfilm ugyanakkor a realizmussal kapcsolatban is felvet néhány kérdést. A realista ábrázolásmód látszólag a világ problémamentes megismerésének lehetőségét nyújtja; beszélhetünk fizikai, pszichológiai és érzelmi realizmusról, amit a filmek a demonstratív vagy folyamatos vágás, a karakterfejlődés és narratív struktúra eszközeinek alkalmazásával érnek el. A reflexív dokumentumfilmek azonban megkérdőjelezzik ezeket a módszereket és konvenciókat. A *Surname Viet Given Name Nam* (*Vezetékeve: Viet, keresztnéve: Nam*, 1989) című film például olyan interjúkon alapul, amelyekben vietnami nők arról beszélnek, hogy a háború óta milyen elnyomó körülményekkel kell nap mint nap szembenézniük. Aztán úgy a film felénél rájövünk (ha csak a különféle stilisztikai utalások el nem árulták már korábban is), hogy az interjúk több szempontból is megrendezettek: a Vietnamban élő vietnami asszonyokat játszó nők valójában az Egyesült Államokban letelepedett emigránsok, akik felépített díszletben adják elő azokat az elbeszéléseket, amiket Trinh írt át és szerkesztett meg egy valaki más által, más nővel, ám valóban Vietnamban készített interjúkból.

Az *Ember a felvevőgéppel* című filmben Dziga Vertov hasonlóan illusztrálja, hogyan válik konstruálttá a valóság illúziója, amikor filmje leleplezi az operatőrt, Mihail Kaufmant látjuk, amint lovaskocsin utazó embereket filmez egy a konflissal párhuzamosan haladó autóból. Vertov ezután egy vágószoza képét mutatja, ahol a vágó, Elizaveta Svilova – aki egyébként Vertov felesége – épp filmszalagokat illeszt össze, feltehetőleg azzá a jelenetté, amit az imént láttunk. Ezzel azt éri el, hogy lerombolja a valóság közvetlen megismerhetőségének illúzióját, és arra buzdít, hogy gondolkodjunk el a folyamaton, amelynek során a montázs eszközeinek alkalmazásával maga az illúzió megkonstruálódik.

Más filmek, mint például a *David Holzman's Diary* (*David Holzman naplója*, 1968), a *No Lies* (*Hazugság*



Föld kenyér nélkül

nélkül, 1973) és a *Daughter Rite* végső soron álcázott fikcióként jelenítik meg magukat. Képzett színészekkel játszatják el a szerepeket, amikről eleinte azt hisszük, hogy hétköznapi emberek önfeltáró megnyilvánulásai. Amikor rájövünk a csalásra, talán még a film közben, az elejtett célzások és jelek segítségével, vagy a legvégén, amikor a stáblista egyértelművé teszi, hogy megrendezett színészi játékoknak voltunk a tanúi, úgy érezzük, helyénvaló lenne általában véve megkérdőjelezni a dokumentumfilmek hitelességét: miféle „igazságot” tárnak fel a dokumentumfilmek az egyénről; miben különbözik ez egy megrendezett vagy megírt előadástól; miféle konvenciók sarkallnak bennünket arra, hogy higgyünk a dokumentumfilmes produkció hitelességében; és hogyan lehet ezt a hitet eredményesen aláásni?

A reflexív forma az ábrázolás legöntudatosabb és önmagát legerőteljesebben megkérdőjelező módja. A világ valóság-hű megismerése, a meggyőző erejű bizonyíték bemutatásának képessége, a megkérdőjelezhetetlen tanúságtétel lehetősége, a megingathatatlan indexikus kapcsolat az indexikus kép és az általa ábrázolt dolog között – e fogalmak mindegyike bizonytalanává válik. A felismerés, hogy e fogalmak egyfajta fetisizta hitet tudnak kiváltani az emberekből, nem arra ösztönzi a reflexív dokumentumfilmet, hogy a hit

létjogosultságát igazolja, hanem hogy e hit természetét alapos vizsgálatnak vesse alá. A reflexív dokumentumfilm-készítés legkiemelkedőbb darabjai azt érik el, hogy a néző jóval tudatosabban viszonyul magához a dokumentumfilmhez és az általa ábrázolt valósághoz egyaránt. Vertov ilyen hatást idéz elő az *Ember a felvevőgéppel* című filmjében, így illusztrálva, hogyan építjük fel a világról szerzett tudásunkat; akárcsak Buñuel a *Föld kenyér nélkül* című filmben, aki így teszi nevetségessé az efféle tudással együtt járó spekulációkat. Trinh is efféle ábrázolásmóddal él a *Reassemblage*-ban, így kérdőjelezve meg az adott tudásterület vagy kutatási módszer (etnográfia) alapjául szolgáló feltételezéseket, és Chris Marker is alkalmazza ezt a *Nap nélkül*-ben, feltéve a kérdést, hogy egyáltalán lehet-e elméleti megalapozottsága annak a filmkészítési módnak, amely alapján egy faji és politikai határoktól megosztott világban akarunk mások életéről filmet forgatni.

A nagyobb fokú tudatosság maga után vonja az ismeretek minőségében bekövetkező változást is. A reflexív dokumentumfilm a közönség hipotéziseit és elvárásait akarja átforgatni, nem pedig a tudás már meglévő kategóriáit új ismeretanyaggal bővíteni. Épp ezért a dokumentumfilmek formai és politikai szempontból egyaránt lehetnek reflexívek.

A formai reflexivitás magával a dokumentumfilm formával kapcsolatos hipotéziseinkre és elvárásainkra hívja fel a figyelmünket. A politikai értelemben vett reflexivitás pedig a bennünket körülvevő világgal kapcsolatos hipotéziseinket és elvárásainkat állítja előtérbe. A reflexivitás mindkét formája olyan eszközök használatán alapul, amelyek meghökkentenek bennünket és valami hasonlót érnek el, mint Bertolt Brecht „elidegenítő effektusai”, vagy amit az orosz formalisták az *osztranyenije* (eltávolítás, különössé tevés) fogalmával írtak le. Ez némiképp hasonlít a szürrealisták törekvésére, hogy a mindennapi világot váratlan, meglepő szemszögből ragadják meg. Az ismerős dolog elidegenítése formai stratégiaként arra emlékeztet bennünket, hogyan működik a dokumentumfilm mint műfaj, amelynek a világról tett állításait gondolkodás nélkül elfogadjuk; politikai stratégiaként pedig arra, hogyan szabályozzák a társadalom működését olyan konvenciók és kódrendszerek, amiket túl könnyen veszünk eleve adottnak.

A feminista dokumentumfilmek 1970-es évekbeli előretörése ragyogó példával szolgál a társadalmi konvenciókat megkérdőjelező filmkészítésre. Az olyan alkotások, mint a *The Woman's Film* (A nő filmje, 1971), a *Joyce at Thirty-four* (Joyce 34 évesen, 1972) és a *Growing Up Female* (Nőként felnőni, 1970) tiszteletben tartották a résztvevő dokumentumfilm ábrázolásmód konvencióinak többségét, ugyanakkor arra is törekedtek, hogy tudatosítsák a nézőben a napjainkban jellemző, nőkkel szembeni diszkriminációt. Ezek a filmek a köztudatban élő (sztereotíp) képtől radikálisan eltérő módon ábrázolják a nőket. A reklámok és érzelgős melodramák által táplált és kielégített reményeket, vágyakat pedig olyan nők tapasztalataival és igényeivel váltják fel, akik mindezekről merőben másfajta élmények kedvéért mondtak le. Az ilyen filmek vitatják a nőiséggel kapcsolatban kialakult és rögzült nézeteket, és nevet adnak annak, ami mindaddig láthatatlanul lapult meg a társadalom mélyén: az elnyomásnak, elértéktelenségnek és hierarchiának, amit ma már szexizmusnak nevezhetünk. Az egyéni tapasztalatok kollektív észlelési módot hoznak létre: kialakul egy új látásmód, a társadalmi rend új szemszögű megközelítése.

Az uralkodó hipotézisektől való „elidegenedésnek” lehet formai, filmnyelvi összetevője is, azonban nem

lehet figyelmen kívül hagyni társadalmi, politikai hatását sem. A politikai értelemben reflexív dokumentumfilmek elsősorban nem a formára akarják ráírni a figyelmünket, hanem a társadalmi szerkezetre és az azt alátámasztó hipotézisekre. Az ilyen filmek ezért gyakran „heurékaeffektust” idéznek elő, vagyis azt a felismerésélményt, ami akkor következik be, amikor megértünk egy működő elvet vagy struktúrát, ami segít megmagyarázni azokat az eseményeket, amikről egyébként úgy gondolnánk, hogy jóval elszigeteltebb tapasztalatokat jelenítenek meg. Így azonban sokkal mélyebben tudjuk szemlélni a dolgokat. A politikai értelemben reflexív dokumentumfilmek tudomásul veszik és elismerik, milyen a világ, de azt is felsejditik, milyenné válhatna. Magasabb fokú tudatosságunk szakadékot teremt a tudás és a vágy között, aközött, ami van, és ami lehetne. A politikai értelemben reflexív dokumentumfilmek a cselekvő erőt, ami képes hidat verni a létező viszonyok és az ebből kialakítható új formák között, *bennünk*, nézőkben és társadalmi szereplőkben, nem pedig a filmekben látják.

A performatív ábrázolásmód

A performatív dokumentumfilm a költői formához hasonlóan a tudás mibenlétével kapcsolatban vet fel kérdéseket. Mi számít megismerésnek? A tényszerű információkon kívül mi játszik közre a világ megértésében? Vajon a tudást úgy írhatjuk le legjobban, ha a nyugati filozófia hagyományát követve valami absztrakt, testetlen, általánosításon és tipikus példákra alapuló fogalomként képzeljük el? Vagy helyesebben járunk el, ha a tudást a költészet, irodalom és retorika tradíciójának megfelelően konkrét és testet öltött, a személyes élmények különlegességén alapuló entitásként képzeljük el? A performatív dokumentumfilm ez utóbbi megközelítést vallja, és annak bemutatására vállalkozik, hogy a testet öltött tudás miként teszi lehetővé a társadalomban ható általánosabb folyamatok megértését.

A jelentés nyilvánvalóan szubjektív, emocionálisan telített fogalom. Egy autó vagy egy pisztoly, egy kórház vagy egy személy más-más embereknek mást és mást jelent. A tapasztalatok és az emlékek, az érzelmi

érintettség, az érték, a hit, az elköteleződés kérdései, továbbá az elvi megfontolások mind szerepet játszanak a világ azon jelenségeinek megértésében, amiket a dokumentumfilmek leggyakrabban vizsgálnak: ezek a társadalmat felépítő intézmények (a kormány, az egyház, a család, a házasság) és a konkrét társadalmi gyakorlatok (szerelem és háború, versengés és kooperáció). A performatív dokumentumfilm a világról alkotott tudásunk összetettségét hangsúlyozza azzal, hogy kiemeli e tudás szubjektív és érzelmi dimenzióit.

Az olyan alkotások, mint Marlon Riggs *Tongues Untied* (Megoldódott nyelvek, 1989), Ngozi Onwurah *The Body Beautiful* (Gyönyörű test, 1991) vagy Marlon Fuentes *Bontoc Eulogy* című filmje, magának az alkotónak a szemszögéből hangsúlyozzák az élmény érzelmi összetettségét. Ezekbe a filmekbe belevegyül némi önéletrajzi jelleg, ami hasonló a részvételen alapuló dokumentumfilm-készítés naplószerű ábrázolásmódjához. A performatív dokumentumfilmek különös fontosságot tulajdonítanak az élmények és emlékek tényektől eltérő, szubjektív jellegzetességeinek. Marlon Riggs például olyan verseket és jeleneteket használ a filmjében, amelyek a fekete homoszexuális identitással kapcsolatban érzett intenzív érzelmi elköteleződést jelenítik meg; Onwurah filmje hosszú előkészítés után végül egy olyan megrendezett jelenetbe torkollik, amelyben az alkotó édesanyja egy csinos fiatalemberrel szeretkezik; Fuentes pedig azt a kitalált történetet viszi filmre, hogy a nagyapja, akit az 1904-es St. Louis-i világkiállításon kiállítási tárgyként tartottak fogságban, hogyan szökött meg e rabságból. A valós események intenzívebbé válnak a képzelet szülte képek által. A valós és a képzeletbeli tetszés szerinti elegyítése a performatív dokumentumfilmek jellegzetes vonása.

Van valami közös ezekben a filmekben és az olyanokban, mint Isaac Julien Langston Hughes életéről készített *Looking for Langston* (Langston nyomában, 1988) vagy a szintén Julientől a Frantz Fanon életét feldolgozó *Frantz Fanon: Black Skin/White Mask* (Frantz Fanon: fekete bőr/fehér álarc, 1996) című film; Larry Andrews faji hovatartozással és identitással kapcsolatos kérdéseket feszegető *Black and Silver Horses*

(*Fekete és ezüst lovak*, 1992) című videója; Robert Gardner az indiai Benares-beli temetkezési szokásokat megjelenítő *Forest of Bliss* (Az üdvözülés erdeje, 1985) című alkotása; Chris Choy és Renee Tajima *Who Killed Vincent Chin?* (Ki ölte meg Vincent Chint?, 1988) című munkája arról a bűntényről, amelyben két munkanélküli autószerelő meggyilkolt egy Amerikában élő kínai férfit, csak azért, mert állítólag japánnak nézték; Rea Tajiri *History and Memory* (Történelem és emlékezet, 1991) című filmje, amelyben az alkotó azt örökíti meg, hogyan igyekszik megismerni családjá második világháború alatti internálótáborokba hurcoltatásának történetét; vagy a Pratibha Parmar rendezte *Khush** (1991), amelyben egy Nagy-Britanniában élő, ázsiai származású, homoszexuális férfi tapasztalatai elevenednek meg. E dokumentumfilmek közös vonása, hogy a hangsúlyt a történelmi világ hiteles megjelenítése helyett a költői szabadságra, a kevésbé konvencionális narratív struktúrákra és az ábrázolás szubjektívebb formáira helyezik. A dokumentumfilm „ablak a világra” funkcióját alátámasztó referenciális jellegét az expresszivitás váltja fel, amely a valós személyek – köztük az alkotó – konkrét, az adott helyzettől függő, elevenen szubjektív nézőpontját hangsúlyozza.

A *Turkszib* (1929), a *Jim Shwante* (marili svanets) (Só Szvanétiának, 1930) és a satirikus hangvétellű *Föld kenyér nélkül* (1932) óta számos dokumentumfilm mutat performatív vonásokat, de olyan ritkán fordul elő, hogy az egész film szerkezetét a performatív ábrázolásmód határozza meg. A performatív forma jellegzetességei sokszor jelen vannak, de szinte sosem dominánsak. Néhány, az 1980-as években készült performatív dokumentumfilm, mint például a *Las Madres de la Plaza de Mayo* (A Plaza de Mayo anyái, 1985) és a *Roses in December* (Decemberi rózsák, 1982) tartalmaz olyan performatív elemeket, amelyek a traumatikus múltbéli események szubjektív, „látomászerű” megjelenítését eredményezik (ilyen például az argentin kormány elnyomó hatalma ellen tiltakozó egyik anya gyermekének „eltűnése”, vagy Jean Donovan és három másik nő el salvadori katonák általi megerőszakolása), ám e filmek alapvető szervező elve akkor is egy lineárisan

* A *khush* szó urdu nyelven eksztatikus örömet jelent. Dél-Ázsia, Nagy-Britannia, Észak-Amerika és India homoszexuális szubkultúráiban ezt a kifejezést használják a másságból fakadó öröm jelölésére is.

elbeszélte történet, aminek ezek a mozzanatok csupán részletei. A performatív dokumentumfilmek elsősorban minket, nézőket szólítanak meg, az a céljuk, hogy az érzelmeinkre hassanak, nem pedig az, hogy a mindenki által ismert tények világára irányítsák a figyelmünket.

Ezek a filmek nem hatásos retorikai fordulatokkal vagy felhívásokkal fognak meg bennünket, hanem saját eleven érzékenységük révén. Az alkotó érzékenysége pedig arra törekszik, hogy a miénket is felébressze. Sikerül bevonni bennünket az ábrázolt történeti világba, de mindez áttételesen történik, azon az érzelmi tölteten keresztül, amivel az alkotók a történeti világhoz közelítenek, és amit igyekeznek velünk is elsajátíttatni.

A *Tongues Untied* például egy balról és jobbról sztereóban felharsanó megszólítással kezdődik: „*Testvér a Testvérnek*”, „*Testvér a Testvérnek*”..., végül elhangzik az alábbi kijelentés: „*A fekete férfiak, akik fekete férfiakat szeretnek, forradalmi tettet visznek véghez.*” A film végig olyan kijelentéseket, eseményrekonstrukciókat, költői idézeteket és megrendezett jeleneteket használ, amik a homoszexuális szubkultúrán belüli faji és szexuális viszonyok összetettségét hivatottak megjeleníteni. A film ezekkel azt akarja elérni, hogy – legalább a vetítés idejére – mi magunk is a „testvér” pozíciójába helyezkedjünk. Lehetőséget teremt rá, hogy meg tapasztaljuk a Marlon Riggshez hasonló fekete, homoszexuális férfiak szubjektíven megélt társadalmi helyzetét.

Ugyanúgy, ahogy a feminista esztétika is arra törekszik, hogy a közönséget szexuális vagy nemi hovatartozásától függetlenül a feminista karakter szubjektív pozíciójába helyezze, és ennek megfelelően az ő nézőpontjából alkottasson vele képet a világról, a performatív dokumentumfilm célja is az, hogy a közönség összhangba kerüljön, azonosuljon az általa megjelenített világnézettel. Az olyan korábbi filmekhez hasonlóan, mint a briteknek a második világháborús német bombázás idején tanúsított hősiességét megörökítő *Listen to Britain (Figyeljétek Nagy-Britanniát, 1941)* vagy a Lenin halálát gyászoló szovjetek fájdalmának emléket állító *Tri pesni o Lenine (Három dal Leninről, 1934)*, a napjainkban készült performatív dokumentumfilmek is egy olyan társadalmi szubjektivitást akarnak ábrázolni,

amely az általánost az egyedivel, az individuálist a kollektívvel, a politikait pedig a személyessel kapcsolja össze. Az expresszív jelleg ugyan sok esetben konkrét személyekhez kötődik, mégis elég kiterjedt ahhoz, hogy a szubjektív érzékenység társadalmi vagy kollektív formáját foglalja magában.

A kortárs filmekben ez a társadalmi szubjektivitás gyakran az alulreprezentált vagy tévesen ábrázolt csoportokhoz, így a nőkhöz, etnikai kisebbségekhez, melegekhez és leszbikusokhoz kötődik. A performatív dokumentumfilm tekinthető az olyan filmek korrigálásának, amelyekben „róluk beszélünk magunk közt”. A performatív filmekben ezzel szemben az érvényesül, hogy „magunkról beszélünk nektek” vagy „magunkról beszélünk magunk közt”. A performatív dokumentumfilm kiegyensúlyozó és korrigáló hajlamát tekintve rokon vonásokat mutat az autoetnográfival (etnográfia megalapozott vizsgálat, amit a nyugati etnográfia tradicionális kutatási alanyainak számító közösségek végeznek, ilyenek például az Amazonas vízgyűjtő területén élő Kayapo törzs vagy az ausztrál őslakosok által készített hangfelvételek). Nem arról van szó azonban, hogy az ilyen film a tévedést ténnyel, a hamis információt valós információval ellensúlyozza, hanem hogy olyan ábrázolásmódot alkalmaz, ami azt sugallja, hogy a tudás és a megértés az elköteleződés és átérés egészen új formáját teszi szükségessé.

A korai dokumentumfilmekhez hasonlóan, melyek még azelőtt készültek, hogy a megfigyelő forma a társadalmi érintkezés közvetlen megörökítését helyezte volna előtérbe, a performatív dokumentumfilm szabadon kombinálja a játékfilmeket plasztikusabbá és intenzívebbé tevő expresszív technikákat (szubjektív beállítások, zenei kíséret, szubjektív tudatállapotok megjelenítése, flashbackek, kimerevített képek stb.), valamint a tudomány és a racionalitás számára megválaszolhatatlan kérdések megfogalmazásának retorikai módszereit.

A performatív dokumentumfilm közel jár az experimentális vagy avantgárd filmhez, de végső soron kisebb hangsúlyt fektet a film vagy a videó önmagában való teljességére, mint arra az expresszivitásra, amely a végső jelentés kialakításához a történeti világra visszatuló ábrázolásokkal összefüggésben nyilvánul meg. A történeti világot továbbra is az ismerős emberek és

helyek (például Langston Hughes, a detroiti város-panorámák, a San Francisco-i öblön átívelő híd stb.), mások tanúvallomásai (a *Tongues Untied* szereplőinek a fekete, homoszexuális identitásból fakadó tapasztalatról adott leírása; vagy Ngozi Onwurahnak a *The Body Beautiful* című filmben elhangzó, az anyjával való kapcsolatát narrátorszövegben feltáró, személyes hangvételű vallomása) és az ábrázolás részvételen vagy megfigyelésen alapuló formáira építő jelenetek (például a *Khush* vagy az *I'm British but...* [*Brit vagyok, de...*, 1990] című filmekben látható, különféle emberekkel készített interjúk, vagy a hétköznapi élet elcsúszott pillanatai a *Forest of Bliss*-ben) révén ismerjük meg.

A performatív dokumentumfilmek által ábrázolt világot azonban elárasztják az emlékeket, látomásokat megidéző felhangok és az expresszív árnyalatok, amelyek szüntelenül arra emlékeztetnek bennünket, hogy a világ több, mint a belőle nyert látható bizonyosságok összege. A performatív ábrázolásmód egy másik korai – igaz, csak részlegesen adekvát – példája, Alain Resnais *Sötétség és köd* (*Nuit et brouillard*, 1955) című, holokausztról készített filmje kiválóan illusztrálja ezt a tételt. A film kommentárszövege, illetve az ennek alátámasztására szolgáló képek alapján a *Sötétség és köd* a magyarázó dokumentumfilm-típusba tartozna, ám a szöveg kísértő, személyes hangvétele közelebb van a performatív ábrázolásmódhoz. A film témája nem annyira a történelem, mint inkább az emlékezet; nem a felülnézetből látott történelem – mi mikor és miért történt –, sokkal inkább a történelem alulnézetben: amit az egyes ember megtapasztal, és amilyen érzéseket e tapasztalat átélése kivált belőle. Az elliptikus és emlékező hangvételű kommentárszöveg révén – amit egy auschwitz-i túlélő, Jean Cayrol előadásában hallunk – a *Sötétség és köd* arra vállalkozik, hogy ábrázolja az ábrázolhatatlant: a tettek teljes felfoghatatlanságát, ami minden racionalitásnak és narratív rendnek ellenszegül. A *Sötétség és köd* bővelkedik a látható bizonyítékokban – személyes tárgyakban, holttestekben, áldozatokban és túlélőkben –, ám a film ábrázolásmódja túlmutat azon, amit a bizonyítékok igazolnak: olyan érzelmi fogékonyságot követel tőlünk, amely elismeri, hogy e történelmi esemény bármilyen, előre meghatározott vonatkoztatási rendszerben való

értelmezése teljes képtelenség (még akkor is, ha végeredményként arra jutunk, hogy az ehhez hasonló népiértés gyalázatos bűntett).

A magyar filmrendező, Forgács Péter hasonló szellemben vallja, hogy ő nem akar polemizálni, magyarázni, érvelni vagy ítélni, ő azt akarja megidézni, milyen érzést válthattak ki a múltbéli események azokból, akik átélték őket. A rendező egyedülálló dokumentumfilmjeit amatőr családi felvételekből állítja össze, és ezeket szerkeszti újra a második világháború okozta társadalmi felfordulás performatív reprezentációjává. Az *örvény* egy sikeres zsidó üzletember, Pető György 1930-as évekbeli életét idézi fel, akit aztán a háború vége felé utolér a magyar zsidókkal szemben a „végső megoldás” alkalmazásáról rendelkező német döntés; A *dunai exodus* pedig a hazájukat elhagyni kényszerülő zsidók dunai utazásait örökíti meg, akik annak ellenére akartak eljutni Palesztinába, hogy a britek ellenezték, hogy további menekültek érkezzenek az országba, a szovjet hadsereg által elűzött németek pedig a folyón felfelé menekültek Romániából vissza a szülőföldjükre. A film elsősorban azokra az amatőr felvételekre támaszkodik, amiket a kitelepített zsidókat és németeket szállító dunai cirkáló kapitánya készített.

A *dunai exodus* nem kísérel meg elmondani a második világháború teljes történetét. Azonban azzal, hogy ezekre a konkrét eseményekre összpontosít, amiket nem a történész, hanem az érintett szemszögéből ábrázol, Forgács mégiscsak megsejtet valamit a háború atmoszférájából: megmutatja, hogy egyes résztvevők számára a háború miként jelenthette elsősorban a különböző országokból és országokba, különböző okokból áramló emberáradatot. A helyváltogatás együtt jár a veszteséggel. A háború nemcsak bombatámadások formájában követel áldozatokat, a háború borzalmai nyilvánulnak meg a polgári lakosság eme Európa képét átrajzó exodusában is.

Forgács ránk bízta az események értékelését és megítélését, de azt akarja, hogy az efféle reflexió csak a szóban forgó eseményekkel való közvetlenebb, subjektívebb érintkezés után következzen. Nem azért helyezi az érzelmet az értelem, az emocionalitást a racionalitás elé, mert elutasítja az elemzést és az ítéletalkotást, hanem mert új alapokra akarja helyezni

ezeket. Resnais-hez, Vertovhoz és Kalatozovhoz, valamint sok kortársához hasonlóan Forgács kitér a készen kapott álláspontok és előre gyártott kategóriák elől. Mint minden nagy dokumentarista, ő is arra buzdít bennünket, hogy lássuk másképp a világot, és gondoljuk újra a vele való kapcsolatunkat. A performatív dokumentumfilm visszaadja a helyi, konkrét és kézzelfogható jelenségek eredeti rangját. Megeleveníti a személyes érintettséget, ami így a politikai elköteleződés kiindulópontjává válhat.

A dokumentumfilmes ábrázolás hatféle formájáról adott vázlatos áttekintést az alábbi táblázatban foglalhatjuk össze. A dokumentumfilm, az avantgárdhoz hasonlóan, a fikciós filmre adott reakcióként jelent meg a filmtörténetben. (A táblázatban feltüntetett évszámok azt mutatják, amikor egy adott ábrázolásmód elterjedt alternatívává vált; minden egyes formának vannak előzményei, és mindegyik tovább él napjainkban is.)

Czifra Réka fordítása

Dokumentumfilmes ábrázolásmódok

főbb jellegzetessége
– hiányosságok

Klasszikus hollywoodi elbeszélő film (1910-es évek):

képzeltbeli világokat megjelenítő fiktív elbeszélések
– a „valóság” hiánya

Költői dokumentumfilm (1920-as évek):

a világ töredékeit lírai módon állítja újra össze
– a konkrétumok hiánya, túlságosan elvont

Magyarázó dokumentumfilm (1920-as évek):

közvetlenül vet fel kérdéseket a történelmi világgal kapcsolatban
– nyíltan didaktikus

Megfigyelő dokumentumfilm (1960-as évek):

nem használ kommentárt és rekonstrukciót; úgy ábrázolja az eseményeket, ahogy azok a valóságban megtörténtek
– a történelmi perspektíva, a kontextus hiánya

Résztevő dokumentumfilm (1960-as évek):

interjút készít és interakcióba bocsátkozik az alanyokkal; archív felvételeket használ a történelem megidézéséhez
– a szemtanúba helyezett túlzott hit, naiv történelemszemlélet, túlzott beavatkozás

Reflexív dokumentumfilm (1980-as évek):

megkérdőjelezi a dokumentumfilmes formát, eltávolítja a másfajta ábrázolásmódokat
– túlságosan elvont, elsikkadnak a valós kérdések

Performatív dokumentumfilm (1980-as évek):

egy hagyományosan objektív diskurzus szubjektív aspektusait hangsúlyozza
– az objektivitás háttérbe szorulása az avantgárd felé közelíti ezeket a filmeket; a stílus „túlzottan” domináns