

Michael Renov

A dokumentumfilm poétikájának megelőlése*

„A poétikának nem a már létező irodalmi formákat, hanem azokból kiindulva a lehetséges formák összességét kell tanulmányoznia: mindazt, ami az irodalom lehet, s nem pedig azt, ami történetesen az.” Tzvetan Todorov: *Poetics and Criticism*¹

„Nincsenek esztétikai céljaim. Esztétikai eszközök állnak a rendelkezésemre, melyekre azért van szükségem, hogy el tudjam mondani mindazt, amit el akarok mondani azokról a dolgokról, amelyeket látok. A dolog pedig, amelyet látok, valami rajtam kívül levő – mindig az.” Paul Strand: *Look to the Things Around You*²

A poétika fogalmát a kezdetek óta viták övezik. Arisztotelész megalapozó dolgozatát, a nyugati világ összes későbbi vonatkozó tanulmányának kiindulópontját sokáig úgy értelmezték, mint egyfajta védőbeszédet Platón felfogásával szemben, aki *Államából* száműzte a költőket. Arisztotelész *Poétikája* – következetességével és rendszerességével, amely a nyomdokain járó témérdek erőfeszítést is jellemezte – arra vállalkozott, hogy bemutassa azt, hogy „mi a költészet, és mire képes”; bevezető soraiban ekképp jelölve ki a vizsgálódás terepét: „A költői alkotás mesterségéről általában véve, valamint válfajairól (eidosz) kívánunk beszélni, arról, hogy melyiknek milyen hatása (dünamisz) van”.³ Lubomír Doležel szerint a nyugati poétika azóta több stádiumon ment keresztül: egy *logikain* (amelyet Arisztotelész indított útjára akkor, amikor kinyilat-

koztatta a költői művészet egyetemes „esszenciáit”), egy *morfológiain* (ez a romantikus/organikus modell Goethétől ered, aki „az organikus testek szerkezetét, keletkezését és átalakulását” állította az elemzés középpontjába⁴) és egy *szemiotikain* (amely – a prágai iskolától kezdve Barthes és Todorov strukturalizmusán át – a jelek általános tudományán belül tanulmányozta az irodalmi kommunikációt).⁵

Mielőtt kísérletet tennénk a dokumentumfilm és -videó lehetséges poétikájának körvonalazására, elkerülhetetlen, hogy számba vegyünk néhány olyan egymásnak ellentmondó álláspontot, amely a poétika bizony távolról sem egységes története során megfogalmazódott. Hiszen ha a poétika célja az, hogy – mint Paul Valéry írja – megértsünk „mindent, ami azon művek megalkotásával vagy elrendezésével kapcsolatos, melyeknek

* A fordítás alapja: Renov, Michael: *Toward a Poetics of Documentary*. In: Renov (ed.): *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993. pp. 12–36. Jelen esszé korábbi változata az Ohioi Egyetem Tizenkettedik Éves Konferenciájának nyitó előadásaként hangzott el 1990 novemberében. Hálás vagyok Bill Nicholsnak, Chucke Wolfnak és Edward Branigannek gondos elemzésükért és javaslataikért, melyek nagymértékben előnyére váltak a szövegnek.

1 Todorov, Tzvetan: *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University, 1977. p. 33.

2 Idézi Tomkins, Calvin: *Look to the Things Around You*. *The New Yorker* (1974. 9. 16.) p. 90.

3 Arisztotelész: *Poétika*. (trans.: Ritoók Zsigmond) In: Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások*. (ed.: Bolonyai Gábor) Budapest: PannonKlett, 1997. p. 19.

4 Doležel, Lubomír: *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990. p. 56.

5 Habár a nyugati poétika fejlődésének doleželi összefoglalója történeti korlátokkal bír – ugyanis 1945-tel zárul, azaz a kutatás háború utáni, franciaországi virágzását megelőzően véget ér –, a könyv a nyugati poétika jól használható szakaszolását nyújtja, és jól érzékelteti a kortárs megnyilatkozások gazdag előtörténetét.

a nyelv egyfelől tartalma, másfelől eszköze is”, akkor hasznos volna, hogy merítsünk abból az analitikus következetességéből, amely a poétikát, melyet ezúttal a filmmenyelvre alkalmazunk, jellemzi, éspedig annak érdekében, hogy felismeréseket tegyünk a dokumentumfilm-es diskurzus általános törvényeire és sajátosságaira vonatkozóan.⁶ A vizsgálódásnak az az attitűdje, melyet a poétika kínál, különösen találó a dokumentumfilm esetében, amennyiben a poétika – mint az alábbiakban látni fogjuk – kényes pozíciót foglalt el a tudomány és az esztétika, a struktúra és az érték, az igazság és a szépség találkozásánál. A dokumentumfilm szintén számos, hasonló tengelyek mentén leírható két-értelműség terepe, tekintve azt a túlon túl gyakori előfeltevést, miszerint a nemfikciós film – a jelölő játékának terhére – lekötelezettje a jelöltnek. Nem más, mint „tényfilm” [film of fact], „nonfiction”, inkább az informálás és a bemutatás birodalma, mint a diegetikus bevonásé és a képzeleté, egyszerűen: távolabb esik a filmművészet kreatív magvától. Törekednünk kell arra, hogy ellentmondjunk ezeknek az öröklött leszűkítéseknek oly módon, hogy elemzés alá vesszük a dokumentumfilm alapvető modalitásait – létezésének feltételeit – annak érdekében, hogy teljesebben leírassuk a dokumentumfilm diszkurzív mezejét és funkcióját, az esztétikait éppúgy, mint a magyarázót. Én amellet érvelek majd, hogy a dokumentumfilmnek négy alapvető modalitása van.

Ez az elemzés szükségszerűen spekulatív természetű. Hiszen ha a poétika még mindig, 2500 év múltán is „fejlődésének korai szakaszában” tart, ahogy Tzvetan Todorov írta, akkor ezek a dokumentumfilm poétikájának megalapozására irányuló kezdeti erőfeszítések aligha jelenthetnek többet az első lépéseknél. Elsőként elengedhetetlennek tűnik, hogy hozzávetőlegesen vázoljuk a poétika eredetét annak érdekében, hogy újabb, hibrid változatainak helyét meghatározassuk a humán és a társadalomtudományok terén, majd nagyvonalakban nekilássunk a dokumentumfilm és -videó diszkurzív modalitásainak kidolgozásához.⁷

A tudomány kérdése

A poétikaszerzők Arisztotelész óta törekszenek arra, hogy a lehető legkisebb mértékben vegyítsék a normatív vagy akár magyarázó célkitűzéseket a leíró észrevételekkel.⁸ A „tudományos kritika” legambiciózusabb munkái arra vállalkoztak, hogy teljes egészében száműzzék területükről az értelmezést, ami nem is olyan könnyű feladat. Todorov úgy vélte, hogy a pusztán leírás (deskripció), a tudománynak mint objektív diskurzusnak az ismertetőjegye, nem is lehet más, mint – Derrida szavaival – „elméleti fikció”: „A pozitívizmus egyik álma a humán tudományokon belül az a különbségtétel, sőt oppozíció, amely az értelmezés – e szub-

⁶ Valery meghatározását Tzvetan Todorov idézi, lásd Todorov: *Introduction to Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981. p. 7.

⁷ Fontosnak tartom, hogy a dokumentumfilm tárgyalásakor a videós formát is számításba vegyük, még ha tudatában is vagyunk annak, hogy a két médiaforma között akad némi eltérés. Úgy látom, hogy a dokumentumfilm-es diskurzus itt vázolható négy modalitása a filmre és a videóra is érvényes, csupán eltérő módon és különböző történeti kontextusokban realizálódik esetükben. Ezt szemléltetendő álljon itt egyetlen rövid példa. Elmondhatjuk, hogy a videó úgy jelent meg, mint olyan diszkurzív mező, amely sajátos viszonyban áll a megőréssel mint a dokumentumfilm első funkciójával. A videoszalagot mint elektromos jelek tárolására alkalmas rendszert, 1956-ban fejlesztették ki, és történetét át- meg átszótták a különféle megfigyelési technológiák. Míg ugyanis a Lumière fivérek filmes berendezése kezdettől fogva kameraként és projektorként is működött, a televízió – mint a közvetítés 1930-as évekből, sőt még korábról származó eszköze – egy további technológiát igényelt az általa alkotott hangok és képek rögzítésére. A videó tehát egyebek mellett a televízió rögzítésre alkalmas párja. Pusztán történeti alapon tehát egyszerűen hiba volna úgy gondolni a dokumentumvideó megőrző dimenziójára mint egy a film megőrző dimenziójával azonos dologra. Hasonlóképpen a dokumentumfilm-es diskurzivitás mind a négy modalitása esetében érvelhetnénk amellet, hogy azokkal a videó is rendelkezik. Egy ilyen levezetés indokolt volna, de egy másik alkalomra marad. 8 cf.: Miner, Earl: *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990, különös tekintettel annak bevezető fejezetét: *Comparative Poetics*, pp. 12–33.

jektív, kikezdhető, tulajdonképpen esetleges tevékenység – és a leírás, e konkrét és egyértelmű tevékenység között feszül.”⁹ Fontos, hogy tisztában legyünk ennek a természettudományoktól kölcsönzött, esztétikai formákra alkalmazott módszernek a korlátaival. Éppígy elengedhetetlen, hogy egy új poétika elismerje a természettudomány felértékelésének történelmi hatásait a humán tárgyakon belül.

Roland Barthes *The Return of the Poetician* (Az irodalomtudós visszatérése) című, Gérard Genette munkásságát ünneplő 1972-es írásában a leírás/értelmezés dichotómiájából (és implicit hierarchiájából) indul ki: „Ha az irodalomtudós [poetician] leül egy irodalmi mű elé, akkor nem azt kérdezi magától: Mit jelent ez? Honnan ered? Mivel áll kapcsolatban? Hanem ennél egyszerűbben és fáradságosabban azt a kérdést teszi fel magának: Hogyan készült ez?”¹⁰ Az esztétikai formák tanulmányozásának ez a heurisztikus szemléletmódja – az „egyszerűnek” és a „fáradtságosnak” szentelt figyelem – olyan hasonlóságot mutat a tudomány induktív módszereivel, amiről sokat írtak már.¹¹ A poétika, amely alatt gyakran „az irodalom tudományát” értik, a vizsgálódás lényegileg kiazmatikus terepe. Coleridge

organicista versmeghatározása – a vers „az az írásfajta, amelyik szemben áll a tudomány műveivel, amennyiben közvetlen céljául a gyönyörűséget választja, nem pedig az igazságot” – azt sugallná, hogy a poétika az antitudomány tudománya.¹² A dokumentumfilm poétikájával kísérletezve csak tovább emeljük a tétet, hiszen a közfelfogás szerint a dokumentarista gyakorlat célja és hatása (a coleridge-i oppozícióhoz visszanyúlva) szükségszerűen az igazság, és csak másodsorban a gyönyörűség, már ha utóbbi az egyáltalán. Egy dokumentumfilm poétika ennek értelmében a tudományos antitudomány tudománya lenne. Az efféle gondolat-involúciók önmagukban tán nem vezetnek messzire, de jól kifejezik a dokumentumfilm mint esztétikai forma bármely rendszeres vizsgálatának felettébb vitatott jellegét. Amint látni fogjuk, egy dokumentumfilm poétika alapjai éppoly biztosan felvetik a tudomány kérdését, amint azt a dokumentumfilm formáinak története is teszi.¹³

Egyes újabb poétikaelméleti kísérletek igyekeznek eltávolodni a tudomány körüli vitától, amelynek lényege művészet és tudomány éles elkülönülése az esztétika birodalmán belül. Ám ez viszonylag új fej-

9 Todorov, Tzvetan: *Introduction to Poetics*. pp. 4–5. Todorov nem veti el végképp annak a lehetőségét, hogy az értelmezés és a tudomány (s ennél fogva a poétika) lényegileg elkülöníthető, mivel utóbbi sem nem egészen leíró, sem nem értelmező természetű, ehelyett „azon általános törvények megállapításán dolgozik, melyek az adott szöveget létrehozzák” (p. 6.). Todorov nem is annyira kritizálja a tudományt (mint a tudós hön áhított diskurzusát), inkább védelmébe veszi azt lehetséges támadóival szemben. Az a kritika majd Foucault-tól érkezik.

10 Barthes, Roland: *The Return of the Poetician*. In: Barthes: *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 172.

11 Értelmezés és leírás szétválaszthatóságának kérdésében Barthes álláspontja, mint mindig, összetett. 1977-es *College de France-on* tartott székfoglaló előadásában (*Inaugural Lecture*) Barthes kijelentette, hogy ami a tudományok és a betűk közt feltételezett oppozíciót illeti, „lehetséges, hogy ez az oppozíció egy nap történelmi mítoszként lepleződik le majd”. [Sontag, Susan (ed.): *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 1982. p. 464.] Megállapítása kétértelmű: azt is jelentheti – Todorov hangvételét idézve –, hogy értelmezés nélkül nincs leírás (vagyis bizonyos fokig minden tudomány „művészi”), de egyszerűen azt is, hogy az irodalomtudomány művelhető a természettudomány szigorával (vagyis létezik olyan esztétikai vizsgálat, amely ismeretelméletileg a tudománnyal azonos értékű). Barthes állítása továbbá önnön intellektuális fejlődésére, arra az útra vonatkozóan is értelmezhető, melyet az 1960-as évek szemiotológiai tanulmányaitól az 1970-es évek végén írt esszéisztikus írásaiig bejárt. A művészet/tudomány törésvonalat természetesen sokan tárgyalták (a problematika időtálló ismertetéséhez lásd C. P. Snow *The Two Cultures* című művét vagy Raynold Williams tudomány címszavát a *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* című kötetben). A kérdéssel az esztétikai vizsgálódás valamennyi ága közül a poétika néz szembe a leg-határozottabban.

12 Coleridge, S. T.: *Biographia Literaria*, 1817., idézi Doležel, p. 87.

13 cf.: Brian Winston esszéjével: *The Documentary Film as Scientific Inscription*. In: Renov (ed.): *Theorizing Documentary*. pp. 37–57.

lemény, és nem szabad, hogy eltakarja szemünk elől azt az ismeretelméleti vágyat, amely évszázadokra az egzakt vizsgálódás mellett tette le a voksát: azt a törekvést, amely a tudomány státusát elérő esztétikai kritikát célozta meg, azt, hogy „kultúramentes pillantást vehessen az univerzumra, olyat, amely mitikus objektivitásra képes”.¹⁴ A „tudomány akarására” vonatkozó bizonyítékokért nem kell messzire mennünk, elég, ha megnézzük Tzvetan Todorov alapvető írásait; témába vágó könyvei közül való az *Introduction to Poetics* (Bevezetés a poétikába, 1981) és a *The Poetics of Prose* (A próza poétikája, 1977). Utóbbi művében Todorov azon különböző iskolák közös törekvéseit tárgyalja, amelyek működése nyomán a század folyamán a poétika tudománya újjászületett: az orosz formalistákét, a prágai iskoláét, a német morfológiai iskoláét, az angolszász új kritikáét és a francia strukturalistákét. „Ezek a kritikai iskolák (legyenek köztük bármilyen eltérések is) minőségileg más szintet képviselnek, mint bármely más kritikai irányzat, ugyanis nem a jelentését akarják megnevezni a szövegnek, hanem leírni annak alkotórészeit. Ezáltal a poétika eljárása rokonságot mutat azszal, amit egy nap tán majd »az irodalom tudományának« nevezhetünk.”¹⁵ Todorov megállapítása az esztétikai gyakorlat általános elméletének Arisztotelész óta napirenden szereplő vágyát fogalmazza meg, amikor az irodalom kutatásának tudományos megalapozásáról áhítozik.

Barthes *The Return of the Poetician* című írása a három nagy patrónus, Arisztotelész, Valéry és Jakobson segítségével felvázolja a Gérard Genette művében kiteljesedett poétika eredetét. A poétikához való

visszatérés Barthes felfogásában – akárcsak Todorov esetében – a szemiotikai kutatásnak szentelt fokozódó figyelemből fakad: „A poétika tehát egyszerre nagyon ősi (civilizációnk teljes retorikai kultúrájával kapcsolatban áll) és nagyon is új, amennyiben ma hasznára fordíthatja a nyelvtudományok jelentős megújulását.”¹⁶ Különös módon (bár talán nem is annyira, hiszen Barthes kritikusi értéke kétségtől összefüggésben áll azzal, hogy állandóan visszakanyarodik oda, ahol már járt) egy régebbi – az 1967-es, *From Science to Literature* (A tudománytól az irodalomig) című – esszéjében még azt írhatta Barthes, hogy a strukturalizmus legmagasabb rendű célja az lehet, hogy az irodalmat a vizsgálat tárgya helyett mint az írás tevékenységét határozza meg, s „hogy eltörölje azt a logikai eredetű distinkciót, amely a művet nyelvtárggyá, a tudományt pedig metanyelvvé teszi, s ezáltal kockára tegye azt az illuzórikus kiváltságot, melyet a tudomány a szolgálai nyelv birtoklásához köt.”¹⁷ Mások, akik a nyugati poétikai hagyományon belül alkottak, kevésbé hajlottak arra, hogy lemondjanak a státus és a szellemi kielégülés ama kiváltságáról, melyet a (para)tudományos kutatás nyújt. A filmtudomány terén senki sem vállalta fel a poétika ügyét olyan erélyességgel, mint David Bordwell.

Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema (Jelentésképzés. Következtetés és retorika a filmértelmezésben) című művének vége felé, a film történeti poétikája melletti állásfoglalásában Bordwell azt írja, hogy „a poétika a film okának és hasznának átfogó magyarázatára törekszik [...] Az ilyen mű [...] a filmszerkezet és a filmes funkciók konvencióit

14 Brady, Ivan: Harmony and Argument: Bringing Forth the Artful Science. In: Brady (ed.): *Anthropological Poetics*. Savage, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 1990. p. 19.

15 Todorov: *The Poetics of Prose*. p. 236. Akárcsak Barthes-ot, Todorovot is igaztalan volna beskatulyáznunk, jelen esetben mint az irodalom hermetikusan zárt tudományának védelmezőjét. *Introduction to Poetics* című művében azt írja, hogy „poétika és értelmezés között par excellence komplementer viszony áll fenn. [...] Az irodalom tanulmányozásának történetét az értelmezés irányába történt masszív hangsúlyeltolódás hatja át; nekiünk ezzel a kiegyensúlyozatlansággal kell szembe fordulnunk, nem pedig az értelmezés elvével.” (p. 7., p. 12.) Mindössze ez a poétika és értelmezés találkozásával szembeni belátás az, amit hiányolni vélünk David Bordwell polemikusabb, a kortárs filmtudományról írt beszámolójából, amely *Making Meaning* című művében olvasható. (Bordwell: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.)

16 Barthes, Roland: The Return of the Poetician. In: Barthes: *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 172.

17 Barthes, Roland: From Science to Literature. In: *The Rustle of Language*. p. 7.

kutató globálisabb vizsgálat szolgálatába állítja az értelmezést.”¹⁸ Bordwell számára a poétika egyfajta „metakritikává” válik, amely nemcsak azokat a „szabályozott erőfeszítéseket” képes megmagyarázni, amelyek a szöveget létrehozzák, hanem azokat a hatásokat is, amelyeket az értelmezési eljárás generál. „Vagyis a poétika nem egy újabb kritikai »megközelítés«, mint a mítoszkritika vagy a dekonstrukció – írja Bordwell. – És nem is »elmélet«, mint a pszichoanalízis vagy a marxizmus. Legtágabb értelemben olyan fogalmi keret, amelyben feltehető bizonyos, a film szerkezetére és hatásaira vonatkozó kérdések.”¹⁹

De Bordwell totalitárius igényei, melyeket a poétika használhatósága és intellektuális szigora iránt támaszt, éppígy elsöprik az uralkodó interpretatív szemléleteket; könyvében azokat polemizáló jelleggel veti be. Emellett ma már közismert Bordwell azon igyekezete, hogy a „keményebb” tudományok – köztük a kognitív pszichológia – felismeréseit átvéve rendszeresebb és jobban igazolható elemzési megközelítést alakítson ki a filmtudomány számára. Ezért hát Bordwell és Todorov poétikával szemben megfogalmazott igényét érdemes egy szélesebb gondolati összefüggésrendszerben elhelyeznünk, méghozzá a tudomány diszkurzív státusát övező viták tartományán belül.

A. J. Greimas a társadalomtudományi diskurzusról írt elemzésében rámutat arra a szemiotika által előidézett eltolódásra, amelynek során a korábban rendszerként értelmezett tudományt *folymatként*, „tudományos tevékenységként” kezdték szemlélni. A tudomány így érzékelhető kapcsolatba került a poézissel, méghozzá a kifejezés etimológiai gyökereinél (a görög ‘poiészisz’ szó jelentése ‘alkotás, formázás’). „Ez a tevékenység, amely örökké befejezetlen és gyakran eredményez hibákat, az általa létrehozott diskurzusokban manifesztálódik, diskurzusokban, amelyek első látásra felismerhetőek,

pusztán azért, mert rendelkeznek a »tudományosság« szociolingvisztikai konnotációival.”²⁰ A tudományos vizsgálódás cselekvő módjában lévő poétikáról elmondható, hogy azzal az ismeretelméleti kíváncsisággal fordul az esztétika tartománya felé, amelyet többnyire a természettudományok privilégiumának tartanak: „A szemiotika ma egyik legfontosabb feladatának tekinti, hogy tanulmányozza a jelentés diszkurzív szerveződéseit.”²¹

Egész más felhanggal, (talán önkéntelenül) a posztkoloniális diskurzus új keletű és fontos kritikáját idéző hangon szól hozzá a témához Helen Vendler, aki az esztétikai szövegek rendszeres tanulmányozásának sajátos örömről ír: „Ez az öröm az irodalmi művek léttörvényeinek felfedezéséből fakad. A poétikának ez az öröme nem különbözik a tudós örömétől, aki eleinte óvatosan, majd növekvő magabiztossággal felállít egy hipotézist, amely rendet visz a nyers adathalmazba. A halmoz megmozdulni és alakzatba rendeződni látszik, amint a helyes szögből tekintünk rá. [...] Ahogy a Neptunusz vagy a Csendes-óceán felfedezésének van társadalmi funkciója, úgy annak is, ha valaki felfedez (a nyilvánosság számára) egy új költő költészetét vagy egy régi költő költészetének új vonatkozásait. A szövegek a valóság részei, és éppígy kutathatók, mint bármely más terület.”²²

Meglehet, hogy ez a tudományra irányuló szándék – a vágy, hogy olyan beszámolókat készítsünk az esztétikai gyakorlatról, amelyek belső koherenciájuk és leíró pontosságuk révén közelebb kerülnek a tudomány státusához – nehezen védhető a pozitívizmus és az ideológiai naivitás vádjával szemben. „A globális, totalitárius elméletek gátló hatására” Michel Foucault figyelmeztetett bennünket a legerőteljesebben.²³ Amikor szót emelt kifejezetten a funkcionalista és rendszerező elmélet ellen, melyet a marxizmus, a pszichoanalízis és az irodalmi szövegek szemiotológiája nevében

18 Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. pp. 270–271. [Kiemelés tőlem.]

19 *ibid.*, p. 273.

20 Greimas, A. J.: *The Social Sciences: A Semiotic View*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. p. 11.

21 *ibid.*, pp. 11–12.

22 Vendler, Helen: *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics*. Cambridge: Harvard University Press, 1988., idézi Brady, Ivan (ed.): *Anthropological Poetics*, borítóoldal.

23 Foucault, Michel: Two Lectures. In: Foucault: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. New York: Pantheon Books, 1980. p. 80.

állítottak fel – az elmélet így próbálta biztosítani maga számára a tudomány státusát –, Foucault azt állította, hogy „*annak kísérlete, hogy a totalitás jegyében gondolkozzunk, a kutatás gátjának bizonyult*”. Foucault az „*antitudományként*” definiált genealógiák megalkotását részesítette előnyben, és figyelmét a „*lokális, diszkontinuus, nem kvalifikált és nem legitim ismeretek [felé fordította] szemben az elmélet ama egységes felépítményének állításaival, amely szűri, hierarchizálja és rendszerezi ezeket az ismereteket az igaz tudás és némely önkényes gondolat nevében, melyek leszögeznek, miből áll a tudomány, és mik is a tárgyai*”.²⁴

De Foucault, azon túl, hogy síkra szállt egy bizonyos, a tudományos kutatásra – annak rendszerére, tárgykörére és módszereire – irányuló attitűd mellett, olyan kérdéseket is felvetett, amelyek kétségkívül bármely kutatás esetében megválaszolandók, így a poétikai kutatás esetében is, amely története során arra vállalkozott, hogy az irodalomkritikát a tudomány státusába „emelje”. Foucault egészen pontosan a hatalomra kérdezett rá a kritikai vizsgálódás tartományán belül, arra a hatalomra, amely a diszkurzivitás bizonyos kategóriáit övező feltevésekből árad.²⁵

„*Konkréten úgy vélem, hogy még mielőtt tudnánk, hogy az olyan elméletek, mint a marxizmus vagy a pszichoanalízis, milyen mértékben vethetők össze a tudományos kutatással – tekintve annak hétköznapi működését, felépítésének szabályait, munkahipotéziseit –, illetve még mielőtt rákérdezhetnénk a marxista és a pszichoanalitikus diskurzus közti formai és szerkezeti analógiára, mindenképp fel kell tennünk magunkban azt a kérdést, vajon mik is az elvárásaink arra a hatalomra nézvést, amelyről*

feltételezzük, hogy velejárója egy ilyen tudománynak. Egészen biztosan fel kellene tennünk magunknak olyan kérdéseket, hogy milyen típusú ismereteket akarunk diszkvalifikálni abban a szent pillanatban, amint rákérdezünk: »Tudomány-e ez?« Hogy mely beszélő, diszkurzív alanyokat – a tapasztalás és a tudás mely alanyait – akarjuk »kicsinyíteni«, amikor azt mondjuk: »Én, aki e diskurzust irányítom, egy tudományos diskurzust vezetek, és tudós vagyok«? Mely elméleti-politikai avantgárdot akarom a magasba emelni annak érdekében, hogy ezáltal elszigeteljem a tudás megannyi összefüggéstelen, körülötte cirkuláló formájától? Ha azt látom, hogy valaki a marxizmus tudományosságának megszilárdításán fáradozik, nem az jut eszembe róla, hogy egyszer és mindenkorra demonstrálja a marxizmus racionális szerkezetét, tehát állításai igazolható folyamatok eredményei; az én szememben valami egész más művel: marxista diskurzusokat és azok éltetőit ruházza fel annak a hatalomnak az előnyeivel, melyet a nyugat a középkor óta a tudománynak tulajdonít, és azok számára sajátít ki, akik a tudományos diskurzusban részt vesznek.”²⁶

A poétikai kutatás több – Todorovnál a *Poetics and Criticism*ben (*Poétika és kritika*) is tárgyalt – csúcsteljesítménye, köztük az új kritika és a strukturalizmus, kitüntetett figyelmet szentel a szövegtárgy szinkrondimenzióinak (Jakobson szavaival élve: „*a szöveg kontinuuus, tartós, statikus tényezőinek*”²⁷) és általános, jelentést szervező elveinek, s ezt kétségkívül sokan kifogásolták mint ahistorikus, hamisan tudományos szemléletet, amely elsiklik a jelölő szabad játéka vagy a nézői pozíció heterogenitása felett.²⁸ A strukturalizmus viszonylagos érdektelenségét a történeti változás

24 *ibid.*, p. 81., p. 83.

25 Mialatt Foucault tiltakozása, amely a „tudománynak” tekintett diszkurzív formákhoz kapcsoló hatalom kimondatlan tényezője ellen emel szót, fontos lépést jelent, a teljes igazság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy a foucault-i genealógiák maguk is jelentős hatalmat mozgósítanak. Foucault álláspontja történetileg szemlélve, vagyis ama episztemikus erő magyarázataként a leghasznosabb, amely (nyugaton, a felvilágosodás óta) konkrétan a tudományként való megnevezésből ered.

26 *ibid.*, pp. 84–85.

27 Jakobson, Roman: *Linguistics and Poetics*. In: De George, Richard T. – De George, Fernande M. (eds.): *The Structuralists From Marx to Levi-Strauss*. Garden City: Anchor Books, 1972. p. 88. Magyarul: Jakobson, Roman: *Nyelvészet és poétika*. In: Bókay Antal – Vilček Béla (eds.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*. Budapest: Osiris Kiadó, 2001. pp. 449–456.

28 Nem mellékes, hogy az a pillanat, amelyben az angol–amerikai filmelmélet gondolatilag formát öltött (manapság a „hetvenes évek filmelmélete” címkével illetik), egybe esett a strukturalizmus virágkorából valamiféle „poszt”-korszakba való

dinamikájával szemben Derrida már 1966-ban megfogalmazta *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* című írásában, amely Claude Lévi-Strauss strukturalista szemléletének korlátait fejti ki: „Ténylegesen el kell ismerni, hogy Lévi-Strauss munkájában a strukturalitásnak, a struktúra belső eredetiségének tisztelete az idő és a történelem semlegesítésére kötelez. Például egy új struktúra, egy eredeti rendszer megjelenése – és ez magának a strukturalis egységnek a feltétele – mindig annak múltjával, eredetével és okával való törés eredménye. Tehát a strukturalis szerveződés tulajdonságait csak akkor lehet leírni, ha a leírás pillanatában nem vetünk számot annak múltbeli feltételeivel: ha elmulasztjuk az egyik struktúráról a másikra való átmenet problémájának felvetését, ha a történelmet zárójelbe tesszük.”²⁹

Poétika és politika

De a poétikai modell néhány újabb megnyilvánulása azt sugallja, hogy a szövegi strukturációval, funkcióval és hatással tisztában levő diszkurzív elemzés ugyanilyen hatékonyan fordul a lokális és a politikai felé, amire jó példa James Clifford és George E. Marcus *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Írni a kultúrát: az etnográfia poétikája és politikája), Ivan Brady *Anthropological Poetics* (Antropológiai poétika), Nancy K. Miller *The Poetics of Gender* (A gender poétikája) és Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Felforgató szándék: Gender, politika és az avantgárd) című műve, utóbbinak különösen a *The Politics and Poetics of Female Eroticism* (A női érzékiség politikája és poétikája) című fejezete.³⁰ James Clifford szerint az etnográfia poiesziszje összetett,

átmenettel Franciaországban. A gondolatok átvitele Franciaországból Nagy-Britanniába, majd az Egyesült Államokba egyfajta lemaradással járt, így az amerikai filmhallgatók még bőszen Christian Metz „le grand syntagmatique”-jét tanulták – amely szemléletében és levezetésében egyaránt buzgón strukturalista –, mialatt Metz már a filmelmélet lacani értelmű megújításával volt elfoglalva (egy olyan gondolatrendszer formájában, amely fogékonyak bizonyult Foucault globális, totalitárius elméletekkel szembeni kifogására). A kultúrakutatás növekvő befolyása az esztétikai elemzésre – és a globális elméletek lokálisakkal való felcserélése (lásd például a kulturális ellenállás modelljeit) – egyre távolabb sodort bennünket a strukturalista kutatás rendszeres (jóllehet utópisztikus) érdeklődésétől. Az 1970-es években végbement intellektuális fordulat drámája jól kivehető a korszak egyik kulcsfontosságú ideológusa, Roland Barthes alábbi írásából, melyeket bő egy évtized választ el egymástól. 1964-ben *A strukturalista aktivitásban* arról írt, hogy a strukturalizmus felmutatta „az objektum új kategóriáját, amely sem nem valós, sem nem racionális, hanem funkcionális, s ezáltal egyesíti azt a teljes tudományos komplexumot, amely kialakulóban van az információelmélet és -kutatás körül”. (In: *The Structuralists From Marx to Levi-Strauss.*, p. 153. Magyarul: Barthes, Roland: *A strukturalista aktivitás*. [trans.: Jávor Jenő] In: Bókay Antal – Vilček Béla [eds.]: *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*. Budapest: Osiris Kiadó, 2001. pp. 523–526.) 1975-ben Barthes már képes volt iróniával gondolni tudomány iránti lelkesedésére. Algoritmusok iránti vonzalmáról el tudta mondani, hogy: „Tudja ő, hogy az ilyen diagramok még annyi hasznot sem hoznak, hogy elhelyezik a diszkurzust a tudományos okfejtés égisze alatt: kit is téveszthetnének meg?” (Barthes, Roland: *Roland Barthes by Roland Barthes*. New York: Hill and Wang, 1977. p. 100.) A strukturalizmus programszerű célkitűzései tehát leértékelődtek, de a poétika iránti kedv akkor még nem, csak később éledt fel, hogy aztán tovább éljen napjainkig. Ám az esztétikai kutatásnak ez az újjáéledő fajtája – mondhatni – már egy másik, egy „elkülönböződött” poétika [poetics with a „difference”].

29 Derrida, Jacques: *Structure, Sign, and Play in the Discourse of Human Sciences*. In: Macksey, Richard – Donato, Eugenio (eds.) *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism & the Sciences of Man*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1970. p. 263. Magyarul: Derrida, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*. (trans.: Gyimesi Tímea) *Helikon* (1994) nos. 1–2. pp. 21–35.; idézett szakasz: p. 33.

30 A hivatkozott művek: Clifford, James – Marcus, George E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.; Brady, Ivan (ed.): *Anthropological Poetics*. Savage, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 1991.; Miller, Nancy K. (ed.): *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press, 1986.; Suleiman, Susan Rubin: *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. Mind a poétika

plurális és politikai töltetű. Ha a kultúra vitatott, ideiglenes és véletlenszerű, akkor adekvát bemutatása és magyarázata csakis „*esetleges, erőteljes tapasztalások nyitott végű sorozata*” által lehetséges.³¹ Mégis, a kortárs etnográfus felfedezéseinek ideiglenes jellege [a „*hatalmi viszonyokkal és személyes félreértésekkel átszótt, szószátyár és túldeterminált kultúráközi tapasztalat(ok)*”³²] nem-hogy szükségtelenné tennék, hanem még inkább szükségessé teszik azt a fajta diszkurzív önvizsgálatot, amely a poétika velejárója. Suleiman szerint „*az avantgárd igazi elméletének tartalmaznia kell a gender poétikáját, és [...] a gender igazi poétikája elválaszthatatlan a feminista poétikától*”.³³ Suleiman olyan kritikai gyakorlatot sürget, amely figyelmét ugyan a jelölő elemek kibontása (a formai kérdések tartománya) felé fordíthatja, de éber marad a hatalom és a kiváltság nemekkel kapcsolatban előidézett [(en)gendered] viszonyai iránt.

Mind Clifford, mind Suleiman fent idézett műve kulcsfontosságúnak tartja, hogy a kulturális/esztétikai gyakorlat elemzése figyelembe vegye a tárgy által elfoglalt társadalmi tér dinamikáját. A poétikának nagyon is valós értelemben számot kell vetnie a hatalom problematikájával. Ha, amint azt Foucault állítja, az individuális „a hatalom következménye”, melyet azok a finom mechanizmusok hoznak létre,

amelyek „*kifejlesztik, megszervezik és mozgásba hozzák [...] a tudást vagy még inkább a tudás apparátusait*”, akkor a diszkurzív formák fajtáinak, funkcióinak és hatásainak kritikai vizsgálata figyelemmel kell hogy kísérelje a társadalmi meghatározottság kényszereit és korlátait – a tekintély és a legitimitás elveit éppúgy, mint azokat a történelmi elnyomásokat, amelyek alakítják és korlátok közé szorítják az esztétikai formákat.³⁴ A dokumentumfilm vizsgálatánál nyilvánvalóvá válik, hogy azok a formai jegyek, amelyek meghatározzák e filmes forma korszakait vagy stílusait (az aktualitást, a filmverset vagy a cinéma véritét), történetileg és ideológiailag esetlegesek. A gyakran a dokumentumfilm fejlődésének hajtóerejéül szolgáló filmes „mozgalmak” (kezdve a brit Grierson-csoporttól a Drew Associates direct cinemáig alkotóiig vagy a Newsreel ellenkulturális radikálisaiig) minden esetben mélyen át voltak politizálva – ahogy az egy ilyen tőkeigényes (és gyakran államilag támogatott) kulturális gyakorlat esetében sejthető.³⁵

Még állhatatosabban firtatja politika és esztétika szükségszerű, a poétika aktuális újjáéledése kapcsán tapasztalható együttállásának kérdését egy másik, új keletű tanulmány. Smadar Lavie a *The Poetics of Military Occupation: Mzeina Allegories of Bedouin Identity Under*

iránti érdeklődés feléledése miatt, mind pedig az érintett témák jobb kortárs megértése miatt érdemes megemlítenünk, hogy a *The Poetics of Gender* által egybegyűjtött dolgozatok ama évenként megrendezett konferencia nyolcadik kiadásán hangzottak el, amelyet Michael Riffaterre kezdeményezésére a Columbiai Egyetem francia kulturális központjában (Maison Française) rendeznek. A konferencia korábbi, gendert megelőző témái voltak: a költészet, a szöveg, az intertextualitás, az olvasó, a szerző, a test és az ideológia.

31 Clifford–Marcus (eds.): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. p. 8., különös tekintettel Clifford bevezetőjére (*Introduction: Partial Truths*, pp. 1–26.) Ez utóbbi magyarul: Clifford, James: Bevezetés: Részleges igazságok. (trans.: Jakab András) *Helikon* (1999) no. 4. pp. 494–513.

32 Clifford, James: *The Predicament of Culture*. Cambridge, MA: Harvard University, 1988. p. 25.

33 Suleiman: *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. p. 84.

34 Foucault: *Power/Knowledge*. p. 98., p. 102.

35 Egyes olvasók talán megütköznek azon, amikor a politikai meghatározottságok illetően fejtegetése közben összefüggést teremtünk a direct cinema alkotói és a Grierson-csoport vagy a filmhíradó között. Hiszen első látásra úgy tűnik, hogy a Drew Associates tagjait (Leacockot, Pennebaker, a Maysles fivéreket) a politikánál sokkal jobban érdekelte, hogy milyen lehetőségeket rejt az új technika (a könnyű felszerelés által lehetővé és meghatározóvá vált szinkronhang). De egy ilyen megkülönböztetés fenntartása több szinten félrevezető lenne. Hogy csak egy érvt említsünk ezzel kapcsolatban: a direct cinema elve, a narrációmentes semlegesség ideális esztétikája volt az 1950-es évektől, illetve „*az ideológia halálával*” egy időben megjelenő amerikai televíziós kultúrának. A direct cinema mozgalom ideológiai vetületeinek további részleteihez lásd Brian Wilson *The Documentary Film as Scientific Inscription* című esszéjét. (In: Renov (ed.): *Theorizing Documentary*. pp. 37–57.)

Israeli and Egyptian Rule (A katonai megszállás poétikája: a beduin identitás mzeina allegóriái izraeli és egyiptomi uralom alatt) című munkája szerint poétika és politika polarizációja kultúrspecifikus lehet. Lavie célja, hogy megmutassa, a rituális történetmondás variációi, a történetek gazdag allegorikus rétegzettsége által hogyan alakul ki egyfajta – költészeti és politikai hatásokat ötvöző – bennszülött kulturális ellenállás. „Míg a fejlett ipari államok kultúrája különbséget tesz magánélet és közélet, költészet és politika között – írja Lavie –, addig a megsemmisülés állandó félelmétől áthatott mzeina kultúra allegóriákban beszél el a létezését, a közösség történelme számára metonimizálva privát tapasztalatait, a történetmondás lokális poétikáját a neokolonializmus globális politikai realitásaival kötve össze.”³⁶

Szembeötlő ezekben az új keletű – irodalmi, etnográfiai és filmes – poétikakísérletekben az a közös ambíció, hogy a textualitás egy-egy olyan általános elméletét hozzák létre és kísérletezzék ki, amely a kompozíció, a funkció és a hatás működésének konkrét folyamataira összpontosít. Noha kimondatik, hogy a figyelem a retorikai eszközre vagy a formai stratégiára irányul, ebből nem következik a történelmi vagy ideológiai meghatározottságok (köztük a kritikus vállalkozásában rejlő történelmi vagy ideológiai meghatározottságok) figyelmen kívül hagyása. Sőt ennek épp az ellenkezője mutatható ki. A szóban forgó művek törekednek ugyan az intellektuális következetességre és a pontos megfogalmazásra, mégsem skatulyázhatók

be formalistaként vagy önfeledten tudományosoként. „Poétika” és „politika” aktuális együttállására a szupplementaritás logikája jellemző: a két fogalom reciprok módon működik, „olyan kiegészítésként, amely egy hiány pótlására szolgál” anélkül, hogy átadná magát az abszolút exterioritásnak. („A szupplementum se nem jelenlét, se nem hiány. Nincs olyan ontológia, amely el tudná gondolni működését.”³⁷) A poétika közelmúltbeli újrafelfedezésével tehát együtt jár a történelem („történeti poétika”) és a politika („poétika és politika”) párhuzamos aktiválása. Lavie írása, amely kikezdi a poétika/politika kettősségéről szóló Európa-centrikus elképzeléseket, és elemzi a túlfűtött szinkretista gyakorlatot, megerősít abban a nézetemben, hogy a szövegek következetes tanulmányozása segíthet a politika jobb megértésében.

Ez a poétikáról szóló hosszú eszmefuttatás arra szolgál, hogy pontosan leírja azt a történeti kontextust, amelyben a dokumentumfilm poétikája megítélhető. Mert minden ilyen kísérlet szükségszerűen megidézi a nyugati kutatás gazdag és változatos hagyományát, amelynek több XX. századi manifesztációja döntően befolyásolta a kulturális gyakorlatról alkotott kortárs felfogás kialakulását. Mivel a poétika alapvető törekvése, hogy következetes vizsgálatnak vesse alá az esztétikai formákat kompozíciójuk, funkciójuk és hatásuk szerint, e kutatási terület a tudomány és művészet közti relációk egyfajta laboratóriumává vált.³⁸ Mialatt a téma sok hozzászólója „igazság és szépség”

36 Lavie, Smadar: *The Poetics of Military Occupation: Mzeina Allegories of Bedouin Identity Under Israeli and Egyptian Rule*. Berkeley: University of California Press, 1990. pp. 337–338.

37 Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974. p. 314. [Magyarul: Derrida, Jacques: *Grammatológia*. (trans. Molnás Miklós) Szombathely: Életünk – Magyar Műhely, 1991.]

38 A művészet és a tudomány kortárs relációinak fejtegetése során én az esztétikai kutatásnak (a poétika felségterületének) tudományos voltára helyeztem a hangsúlyt, ugyanakkor nem érintettem a tudomány történelmi érdeklődését a szépség iránt. Ezt korrigálandó álljon itt néhány idézet Ivan Peterson kortárs matematikáról írt népszerű összefoglalójából (*Island of Truth: A Mathematical Mystery Cruise*. New York: W. H. Freeman and Company, 1990. p. 288.) *A Figures of Beauty (A szépség számai)* című részben Peterson néhány, a XX. század vezető matematikusaitól származó idézetet kínál a matematikai kutatás legmagasabb régióiban lakozó gyönyörűség bizonyítékául; ez az összeállítás pedig így együtt azt sugallja, hogy a művészet és a tudomány állítólag feloldhatatlan, felvilágosodás utáni szétszakadásáról szóló értekezések durván túlzóak:

„A matematika nemcsak igazság, hanem fennkölt szépség is – hidegen és szigorúan szép, mint a szobrok, nincs hatása természetiünk gyarló vonásaira, nem ejt rabul bennünket, mint a festészet vagy a zene, de olyan fenségesen tiszta és olyan szigorú tökéletességre képes, amilyenre csak a legnagyobb művészeti alkotások.” (Bertrand Russell)

„Sokszor, amikor már sikeresen igazolt tételek újabb bizonyítékai után kutatunk, azt csak azért tesszük, mert a létező bizonyítékok nem

felvilágosodás óta tartó kettészakítottságának látszólagos elmélyülése felett búslakodik, mások pedig a feltételezett szakadás ideológiai következményeit elemzik, a poétikaszerzők tovább dolgoznak e vitatott határvonalak újradefiniálásán. Legújabbán néhány irodalmi és etnográfiai tanulmány bizonyította, hogy a politikai és a történeti jellegű körülményeknek igenis helyük van a poétika rendszerén belül. Saját kísérletem ebben a kontextusban értelmezendő.

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy történeti keretbe ágyazva, diszkurzív modalitások vizsgálatán keresztül felvázoljam azt a néhány alapvető elvet, amely meghatározza a dokumentumfilm és -videó funkcióját és hatását. E kísérlet, habár kezdetleges, megvizsgálja majd a dokumentumfilm diskurzus jellemzőit és a benne rejlő lehetőségeket, azzal az alapvető céllal, hogy elősegítse a dokumentumfilm mint a legkevésbé tárgyalt és legkevésbé feltárt filmes tartomány gazdagodását. A dokumentumfilm gazdag és dinamikus múltjának gyér reprezentációja a köztudatban, a független dokumentumfilm szűkös forgalmazási lehetőségei, valamint a kritika viszonylagos érdektelensége a nemfikciós formák iránt olyan tényezők, melyek együttesen gátolják a dokumentumfilm gazdagodását és fejlődését.³⁹

Ezek mindegyike csorbítja a *dokumentumfilm-kultúrát* – a gondolatok és az alkotótevékenység energikus légkörét, amelyet viták fűtenek, és a nyilvánosság részvétele hevít. Elképzelhető, hogy létezett ilyen közeg a húszas évek Szovjetuniójában vagy itt, az Egyesült Államokban a harmincas évek végén, illetve a hatvanas évek elején. De ez a környezet megszűnt,

miután a kereskedelmi televíziós hálózatok megerősödtek, gazdasági racionalizáláson mentek keresztül (a valóságshow-k, illetve a házon belül készített dokumentumműsorok javára), a függetlenek pedig voltképpen kiszorultak a közszolgálati televízió *Frontline* típusú dokumentumsorozataiból. Habár nemrég független producerek, oktatók és tenni akaró polgárok összehangolt lobbizásának köszönhetően a Kongresszus létrehozott egy Független Televíziós Szolgálatot (Independent Television Service), hogy az támogassa és bemutassa a független producerek munkáját, ezt az eredményt komolyan veszélyeztetik a konzervatív erők a Kongresszuson belül. A függetlenül gyártott, államilag támogatott művészet fennmaradása az Egyesült Államokban továbbra is kérdéses, amit legjobban a Nemzeti Művészeti Alapítvány (National Endowment of the Arts) elhúzódrámája szemléltet.⁴⁰ Ha azt akarjuk, hogy a politikai aktivizmus a kilencvenes évek elején is lehetséges legyen, akkor fontos, hogy tovább finomítsuk azokat az elvi eszközöket, amelyek elengedhetetlenek a működőképes dokumentumfilm-kultúra jobb fejlődéséhez.

A dokumentumfilm négy alapvető tendenciája

A dokumentumfilm leendő poétikájának – vagyis a konstrukció, a funkció és a hatás nemfikciós filmre és videóra jellemző elveinek – kontextusában azt kívánom vizsgálni, hogy melyik az a négy alapvető tendencia, avagy retorikai/esztétikai funkció, amely a

rendelkeznek esztétikai vonzeróval.” (Morris Kline)

„Hamisítatlan esztétikai érzés az, amit minden matematikus megtapasztal [...] Éppen a használható kombinációk a legszebbek.” (Henri Poincaré)

„Munkám során mindig törekedtem igaz és szép egyesítésére, de ha választanom kellett a kettő között, akkor többnyire a szépet választottam.” (Hermann Weyl)

„A szépség az első számú próba: a csúf matematikának nincs állandó helye a világon.” (G. H. Hardy)

39 Örömmel utalok itt a kritikai légkör kezdődő változására: az utóbbi idők konferencia-előadásainak, megjelent vagy épp megjelenésre váró könyveinek számát és színvonalát figyelembe véve, látszik, hogy a nemfikciós munkák ma lényegesen több figyelmet kapnak. De a játékfilmmel összevetve a dokumentumfilm elméleti irodalma még mindig nagy lemaradásban van.

40 Az NEA 1992-es tavaszi és nyári támogatásait jóváhagyó szakértői testületek munkájáról, kétes helyzetéről sokat cikkeztek már. A Bush által kinevezett Anne-Imelda Radice vezetése alatt a National Endowment of the Arts visszavont néhány támogatást, melyet állítólag erotikus témájú műalkotások kaptak volna.

dokumentumfilmek gyakorlatnak tulajdonítható.⁴¹ Ezeket a kategóriákat nem szánom se kizárólagosnak, se zártak; a köztük észlelhető súrlódások és átfedések – sőt kölcsönös meghatározottságuk – a vizuális művészeteken belüli nemfikciós formák gazdagságáról és történeti változatosságáról tanúskodik. Bizonyos pillanatokban, illetve egyes alkotók munkásságában ezen karakterisztikumok egyike-másika nem egyszer különös népszerűsége vagy épp mellőzöttségére tett szert. A négy tendencia – a „poiésziszben”, vagyis az „alkotásban” játszott szerepének megfelelő igenévi elnevezéssel – a következők:

1. rögzíteni, megmutatni, avagy megörökíteni
2. meggyőzni, avagy népszerűsíteni
3. elemezni, avagy rákérdezni
4. kifejezni

Nem kívánom azt sugallni, hogy a legértékesebb mű feltétlenül ideális egyensúlyt teremt e tendenciák között, vagy akár csak integrálja őket valamilyen módon. Inkább az egyes tendenciák lényegét szeretném megmutatni, azokat a kreatív és retorikai lehetőségeket, amelyeket ezek a modalitások rejtenek. Nem is titkolt szándékom, hogy kiemeljek és akár fel is értékeljek bizonyos ritkábban vizsgált dokumentumfilm tendenciákat annak reményében, hogy előmozdítsam a művészetek terén egy olyan „alapkutatás” ügyét, amely éppúgy javára válhat a kultúrának, ahogyan javára válik a tudománynak. Az „alapkutatás” eszméje sarkalatos pontja mindenfajta poétikának. A dokumentumfilm esetében azonban alig létezik bárminemű kutatás, amely rávilágíthatna azokra a meghatározó diszkurzív körülményekre, amelyek létrehozzák azt, amit „nemfikciós filmként” emlegetünk. E dokumentumfilm modalitások vizsgálata – a bennük rejlő gazdagabb, elnyomott, de meglévő lehetőségek kiaknázása

érdekében – remélhetőleg elkezd majd eloszlani azt a képzetet, miszerint történelmi szükségszerűség bármilyen egyensúly(talanság), amely adott esetben napjaink gyakorlatában tapasztalható (például hogy a retorikai háttérbe szorítja az elemző funkciót).

A négy funkció mint a vágy modalitásai

Az említett négy funkció a vágy modalitásaként, a dokumentumfilm diskurzust éltető impulzusként működik. A rögzítő/megmutató/megörökítő mód úgy értelmezhető, mint a film egészére jellemző mimetikus készítés, amelyet felerősít a dokumentumfilm jelöljének ontológiai státusa – az a vélt erő, amellyel képes megragadni „a valóság leheletfinom rezdüléseit”. Hans Richter az 1930-as évek végén nagy meggyőző erővel írt a film általi megörökítés történelmi igényéről: „Korunk megköveteli a dokumentált tényeket. [...] A kinematográf modern, sokszorosítható technikája egyedülálló módon reagált az ember tények iránti szükségletére. [...] A kamera az emberi észlelés egész tárházát hozta létre a létező legegyszerűbb módon.”⁴² A filmet már 1901-ben a kultúrák megőrzésének szolgálatába állította Baldwin Spencer, amikor kamerájával ősi rituálékat rögzített.⁴³ Az antropológia, amely a „veszélyeztetett autenticitások” megmentését tűzte zászlajára [egy kifejezés, amely az utóbbi időben sok támadás célpontjává vált – cf. Minh-ha, Trinh T.: *The Totalizing Quest of Meaning*, In: *Theorizing Documentary*.], hű szövetségeseként üdvözölte a kamerát.

André Bazin *A fénykép ontológiája* című klasszikus írása [amely valójában a *fotografikus kép ontológiájáról* szól – a ford.] kétségkívül az egyik legfontosabb szövege

41 Jóval azután, hogy (több mint egy évtizedes oktatói munkám során) kialakítottam a dokumentumfilm diskurzivitásának négyes tipológiáját, észrevettem annak lehetséges kapcsolatát Hayden White elemzésével, melyet annak a négy alapvető trópusnak [„*master tropes*”] (metafora, metonímia, szinekdoché, ironia) szentel, amely Freudtól Piaget-n át E. P. Thompsonig visszaköszön a kritikai gondolkodásban. White Vicónak tulajdonítja azt az elképzelést, miszerint a diskurzus elrendezése [diataxis] „nem pusztán tükrözi a tudatfolyamatokat, hanem valójában ő alapozza meg és inspirálja az ember összes olyan törekvését, amely arra irányul, hogy világát értelemmel töltsen meg”. (White, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978. p. 5.)

42 Richter, Hans: *The Struggle for the Film*. New York: St. Marin's Press, 1986. pp. 42–44.

43 Heider, Karl G.: *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 1976. p. 19.

annak a párbeszédnek, amely a dokumentumfilm mi-értjét megalapozó vágyat kutatja. Ez az esszé érzelmi csúcspontján elveti annak lehetőségét, hogy a kép aszimptotikus kapcsolatban állna a valósággal, s egy olyan szemlélet mellett köt ki, amelyben az indexikus jel azonossá válik a jelölttel. Az alábbi kijelentésen érződik annak a (történelmi? szerzői?) készítésnek az ereje, amelynek révén a szöveg a fotografikus kép ontológiai státusának elemzéséből a szemioziszról szóló kinyilatkoztatásba csap át: „A tárgy képét egyedül csak az objektív képes a tudatalatti mélyétől elszakítani, egyedül csak az képes kielégíteni azt a szükségletet, amely az eredetit a többé-kevésbé megközelítő másolatok helyett magával az időbeliség esetlegességeitől megszabadított tárggyal akarja helyettesíteni. Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos.”⁴⁴ Bazin álláspontja túlmegy azon, hogy olyan képet alkosson, melyben a dokumentumfilm jel abszolút önmagával azonos [self-presence]; ehelyett egyenesen az anyagtalánról beszél, amely a történeti jelöltben való teljes feloldódásból származik.⁴⁵

Kétségtől van olyan történelmi körülmények, melyekben a vágy bármely modalitása utáni igény mint örök érvényű vagy öröktől való lép föl. Meglehet, hogy a dokumentálás vágya transzhistorikus, de semmiképp sem érintetlen a történelemtől. Bazin, miközben olyan alapvető kérdésekre hívta fel a figyelmünket, hogy miben áll a fotografikus kép ontológiája, azokra a változó hatásokra is figyelt, amelyeket a történelem a mindenkori közönségre, illetve annak filmes kifejezésre adott reakcióira gyakorol. *Cinema and Exploration (Film és felderítés)* című írásában Bazin néhány olyan film relatív érdemeit elemzi, melyek egy-egy tudományos expedíció képi rekonstrukciójára vállalkoztak. Bazin a

Kon Tiki típusú filmet részesíti előnyben (Thor Heyerdahl dokumentációja 4500 mérföldes tengeri útjáról), amelyben csak igen kevés – rosszul felvett, gyakran alulexponált, 16-ról 35 mm-re felnagyított – nyersanyag szolgálja az élmény hiteles bemutatását: „Hisz igaz marad, hogy ez a film nem csak abból áll, amit látunk – hibái éppúgy hitelességéről tanúskodnak. A hiányzó dokumentumok az expedíció negatív lenyomatai – annak kitörölhetetlen inskripciója.”⁴⁶ Bazin beszámolójában ez a valóságot bármi áron előnyben részesítő szemlélet történeti jelleget ölt: „A második világháború óta a dokumentarista hitelességhez való határozott visszatérésének vagyunk szemtanúi. [...] A közönség ma igényli, hogy amit lát, az hihető legyen; ez a meggyőződés lemérhető más információközölő eszközök, így a rádió, a könyvek vagy a napilapok segítségével. [...] az objektív tudósítás második világháborút követő elterjedése egyszer s mindenkorra előírta, hogy mi is az, amit az ilyen tudósításoktól elvárunk.”⁴⁷ Négy évtizeddel később – a számtalan televíziós reklám hatására, amelyek dokumentumszerű látványukkal (remegő kamerával, szemcsés fekete-fehér felvételekkel) tévesztenek meg bennünket – az állítólagos valóság technikailag hibás bemutatása már nem megfelelő vizuális garancia a hitelességre. Csak olyan trükknek tekintjük, mint bármelyik másikat. Úgy vélem tehát, hogy habár a kulturális önfenntartás ösztöne továbbra is állandó, a dokumentumfilm hitelesség azonosítási pontjai történetileg változnak.

Ami a népszerűsítés és a meggyőzés kategóriáját illeti: a film retorikai funkcióját úgy értelmezhetjük, mint azt az eszközt, amely a vágy legracionálisabb aspektusának teljesülését segíti. Figyelembe véve Arisztotelész alapvető megállapításait arról, hogy változást csak retorikai bizonyítékok segítségével lehet elérni („Bizonyos közön-

44 Bazin, André: A fénykép ontológiája. (trans.: Baróti Dezső) In: Bazin, André: *Mi a film?* Budapest: Osiris Kiadó, 1999. p. 21.

45 Pár év múlva Derrida emlékeztetett bennünket arra, hogy minden írás mozgósítja az emlékezést és a felejtést is. Egy dokumentumkép megalkotása lehet az emlékéllítés gesztusa, de ugyanígy benne foglaltatik a jel radikális másságának elismerése is, hiszen olyan helyként határozható meg, ahol „a tökéletesen más csakugyan akként mutatkozik meg – bármiféle egyszerűség, bármiféle azonosság, bármiféle hasonlóság vagy folyamatosság nélkül: amelyen belül már nem az, ami” (Derrida: *Of Grammatology*. p. 47.; magyar kiadás: p. 79.). Az írás „egyszerre mnemotechnika és az elfelejtés képessége” (ibid., p. 24.; magyar kiadás: p. 49.) Innen nézve a dokumentálás vágya az örömelvre és annak ellentettjére is válaszol.

46 Bazin, André: *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967. p. 162.

47 ibid. p. 155., p. 158.

ségből még a legegzaktabb tudás birtokában sem könnyű meggyőződést kiváltani.”⁴⁸), a meggyőzési technikák mind a személyes, mind a társadalmi célok elérésének előfeltételei. Némi jártassággal a dokumentumfilm ezen tendenciájához kapcsolhatunk bizonyos történeti személyiségeket (így John Grierson, aki kamerájával inkább ütötte-vágta, semmint tükrözte a társadalmat). De a népszerűsítő készítés – hogy eladhatóvá tegyünk termékeket vagy értékeket, hogy támogatókat toborozunk egy társadalmi mozgalom számára, vagy hogy szubkulturális identitásokat támogassunk – alapvető dokumentatív hajlam, amely folyamatosan megnyilvánulásra készíti a nemfikciós filmet és videót.

Az „elemző, avagy kérdező” módról elmondható, hogy kognitív szükségletekre adott reakció, azoknak a pszichológiai tevékenységekre a kiterjesztése, amelyek – a konstruktivista pszichológia szerint – lehetővé teszik az ember számára, hogy rendezze az idegi információkat, következtetéseket vonjon le belőlük, és sémákat alakítson ki.⁴⁹ Annak, hogy ezek az észlelési és kognitív folyamatok milyen szerepet játszanak a történetmegértésben, már sok figyelmet szenteltek, ám a kogníció vagy az analitika dokumentumfilm-alapú heurisztikájáról viszonylag keveset írtak még. Frederic Wiseman filmjei kapcsán (hogy egy neves példát említsünk) Bill Nichols azt írta, hogy „a cselekmény olyan kódjaival és olyan enigmákkal dolgozik, amelyek általában rejtvényeket és rejtélyeket állítanak elének, majd oldanak meg a szereplők tevékenysége által”.⁵⁰ Ráadásul ezek a dokumentumfilm-es prezentációk „magukban hordozzák az általuk leírt események elméletét”, és ennek révén a filmet megelőző dolgokat [the profilmic] okosan olyan általános egységbe szerkesztik, amelyet Nichols „mozaik”-ként jellemez

(minden egyes szekvencia – mint félig autonóm, önmagában időben meghatározott egység – hozzájárul a lefilmezett institúció átfogó, de nem narratív bemutatásához). Ebben az esetben a szervező elv episztemológiai szándékot is rejt, mivel a lefilmezett részletek ilyen sémája „*azt feltételezi, hogy a társadalmi események számos okkal rendelkeznek, és egymással kapcsolatba lépő hatások és minták hálózatoként elemzendők*”.⁵¹ A dokumentumfilm-es diskurzusnak erre a paraméterére tehát a mélyen gyökerező kognitív funkciók, valamint a tájékoztatás szigorú imperatívusza jellemző; a dokumentumfilm a tapasztalaton nyugvó ismeretszerzés körébe tartozó kérdéseket feszeget – gyakran elemzett fikciós megfelelőjétől meglehetősen eltérő stílusban.

A négy dokumentumfilm-es tendencia közül az utolsó az esztétikai funkciót öleli fel. Gyakran elhangzott az a feltételezés, hogy a szép formák megalkotása és a történeti reprezentáció dokumentumfilm-es feladata összeegyeztethetetlen egymással. A *De grands événements et de gens ordinaires* (Nagy események és hétköznapi emberek, 1979) elején Raoul Ruiz Grierson idézi ebben az értelemben: „Grierson szerint »a realizmussal az a baj, hogy a szépség helyett az igazsággal kereskedik«”. A film feladata ezután az lesz, hogy megdöntse ezt a kijelentést, hogy megteremtse „a szöveg örömeit”, amely képes ötvözni az intellektuális érdeklődést az esztétikai értékkel.

„Igazság” és „szépség” szembeállításának a sajnálatos (nyugati) dualizmusnak a terméke, amely tudomány és művészet, szellem és test szétválasztásáért is felelős. Raymond Williams a művészet/tudomány distinkció megszilárdulását a XVIII. századig vezeti vissza, arra a pillanatra, amikortól a tapasztalatot

48 Aristotle: *Rhetoric*. New York: Random House, 1954. p. 22. Magyarul: Arisztotelész: *Rétorika*. (trans.: Adamik Tamás) Budapest: Gondolat Kiadó, 1982. p. 8. [Ezúttal eltértünk a megjelent fordítástól.]

49 A kognitivisták paradigmájáról és annak a filmes elbeszélés kérdéseivel való viszonyáról lásd David Bordwell rövid összefoglalóját a *Narration and the Fiction Film* című kötetben. (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985.) pp. 29–47. (Magyarul: *Elbeszélés a játékfilmben*. [trans.: Pócsik Andrea] Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. pp. 42–60.) Lásd továbbá általánosságban Bordwell *A Case for Cognitivism* című írását az *Iris* folyóirat különszámában: *Cinema and Cognitive Psychology*. *Iris* (Spring 1989) no. 9., pp. 11–40. [Magyarul: Bordwell: Érvélsz a kognitivisták mellett. (trans. Borsody Gyöngyi) In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (ed.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus, 2004. pp. 361–401.]

50 Nichols, Bill: *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. p. 210.

51 *ibid.*, p. 211–212.

[experience] (azaz az „érzést” vagy a „lelki életet”) a kísérlettel [experiment] szemben kezdték definiálni.⁵² Hans Richternek a film fejlődéséről szóló beszámolója jól illusztrálja e feltételezett binarizmus hatásait, illetve annak hozzájárulását egyfajta dokumentumfilm-es antiesztétikához: „Világossá vált, hogy egy tény nem igazán maradt tovább »tény«, amint túl szép megvilágításban tűnik fel. A hangsúly eltolódott, a »szép« képet normálisan nem lehetett elérni, csak azon az áron, hogy vesztett valóságközeliségéből. Ahhoz, hogy a szép látszat létrejöjjön, el kellett nyomni valami lényegit.”⁵³ Ám ezen feltételezések korlátainak dacára is világossá fog válni, hogy az esztétikai funkciók történetileg sajátos kapcsolatot tartottak fenn a dokumentumfilmmel már a Lumièrere fivérek óta.

Nincs más hátra, mint hogy részletesen, illetve jellemző szövegekre hivatkozva áttekintsük a dokumentumfilmnek mind a négy modalitását, azzal a céllal, hogy kijelöljük a dokumentumfilm poétikájának körvonalait. Ami rögtön szembeötlik, hogy az egyes művek áthágják bármely körülírt taxonómia határait. Bizony minden valamirevaló poétikára áll, hogy bármily rendkívüli erőt mozgósítson is a fogalmilag elkülönülő modalitások kidolgozása során, el kell ismernie határainak átjárhatóságát, méghozzá mint szövegalkotó képességének *feltételét*. S ahogy a vágy működésbe lép, a dokumentumfilm diskurzusa megvalósíthatja az élvezetes felszín *általi és elleni* történeti diskurzivitást, vagy önreflexiót gyakorolhat a morális meggyőzés *szolgálatában*. Metakritikai paradigmaként a dokumentumfilm szöveg négy funkciója provizóri-

kusan elkülönülő; speciális szövegi műveletként azonban ritkán az.

I. Rögzíteni, megmutatni, avagy megörökíteni

A dokumentumfilm funkciói közül talán ez a legalapvetőbb. Elsőként a Lumière-féle aktualitásokban jelent meg, eredete visszavezethető a fotografikus előzményekre. Ennél a funkciónál a hangsúly a történelmi valóság reprodukcióján van, egy másodrendű valóság létrehozásán, amit a kedvünk szerint alakítunk – legyőzhetjük a halált, megállíthatjuk az időt, pótolhatjuk a veszteséget. Ezen a ponton az etnográfia és az amatőr családi film találkozik: mindkettő azt a „*meglehetősen morbid dolgot*” akarja, ami Roland Barthes szerint „*minden fotográfiában benne rejlik: a holtak visszatértét*”⁵⁴.

A dokumentumfilm-készítőket leggyakrabban az a vágy motiválja, hogy kihasználják a kamerában rejlő feltáró erőt. Ez a szándék ritkán jár együtt a valóságot átalakító folyamatok elismerésével. Néha, ahogy Flahertynél is megfigyelhetjük, az elillanó vagy már teljes egészében tovatűnt jelenség nyomának megőrzése olyan hön áhított cél, amely a dokumentarista művészt arra sarkallja, hogy az emberi viselkedést vagy a történelmi eseményt annak képzeletbeli megfelelőjével egészítse ki – jó példa erre az eszkimók tradicionális rozmárvadászata, amit a szereplők kifejezetten a kamera kedvéért játszottak el újra.⁵⁵

52 Williams, Raymond: *Keywords: A Vocabulary of Society*. London: Flamingo, 1976. p. 278.

53 Richter: *The Struggle for the Film*. p. 46. [Kiemelés tőlem.]

54 Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. (trans.: Ferch Magda) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985. p. 14. [Ezúttal eltértünk a megjelent fordítástól.]

55 Nehéz megmondani, hogy hol van az a pont, ahol a közönség még elfogadja a dokumentumfilm rekonstrukciót, illetve újrarájátszást. Ez nagyban függ az adott történelmi pillanattól és a témától is. Az „előrejátszások” (dokumentumfilm formában megjelenő víziók arról, hogy mi lehetne) különösen problematikusnak bizonyultak olyan esetekben, amikor az általuk ábrázolt jövőkép apokaliptikus. Peter Watkins *The War Game (A háborús játék)*, 1966) és Ed Zwick *Special Bulletin (Rendkívüli hírek)*, 1983) című filmje – mindkettő egy esetleges nukleáris katasztrófáról szól – elég hihetőnek tűnt a korabeli közönség számára ahhoz, hogy politikai csatározásokhoz (a BBC a tervszellett ellentétben nem volt hajlandó levetíteni Watkins filmjét) és közriadalomhoz vezessen (a *Special Bulletin* sugárzását követő médiavisszhang egyértelműen bizonyította a pánikot, amit a film annak ellenére váltott ki, hogy a vetítést az ábrázoltak fiktív voltát igazoló nyilatkozat kísérte). A dokumentumfilm rekonstrukció/újrarájátszás – „utójátszás” – kérdéseit övező ellentmondások megkerülhetetlennek tűnnek, hiszen minden doku-

Ebből a szempontból érdekes lehet megvizsgálni az elektronikus vagy filmes naplókat (például Jonas Mekas, George Kuchar, Lynn Hershman vagy Vanalyne Green munkáit), amelyek a művész személyesen megélt tapasztalataira reflektálnak. E négy alkotó esetében a lényeg nem a múlt felidézése és újbóli megragadása vagy egyszerűen a mindennapi élet dokumentálása – az eredeti állapot visszanyerésére úgyszincs semmi remény –, hanem a lehetőség az élmény képek és hangok szintjén történő *átdolgozására*. Legyen szó akár Mekas sok év távlatából elmondott, életunt kommentárszöveggel kísért New York-i utcajeleneteiről vagy Hershman képátfedéseiről, amelyekben az alkotó önarcképe koncentrációs táborok túlélőiről készített archív felvételekkel kombinálódik, ezek a naplószerű törekvések meghaladják a pusztá önmegörökítés határait.

A világ reprodukálása – még ha az általunk legjobban ismert világról, önmagunkról is van szó – sosem lehet problémamentes. Ezt jól tudjuk Michel de Montaigne XVI. századi filozófus esszéiből, aki arról ír, milyen küzdelmes ábrázolni nem is a *létezést*, hanem az *elmúlást*. Az *Esszék* három kötetében Montaigne mindvégig szem előtt tartja a valamennyi embert meghatározó szüntelen áramlást, változást. A *megbánásról* című írásának elején így fogalmaz: „Minden hintázik ott is [a mindenségben] szünet nélkül, a Föld, a Kaukázus bércei, Egyiptom gúlái, saját külön hintájukon meg a közös hintán. Az állandóság pedig nem egyéb, mint lelassított játék.”⁵⁶ Nem kell hozzá posztstrukturalistának lenni, hogy felismerjük a művészetet a valóság tükörképének tekintő elméletek hiányosságait, azon álláspontok helytelenségét, amelyek azt akarnák velünk elhitetni,

hogy a mimézis (beleértve a fotografikus ábrázolást is) egyet jelent olyan szimulákrumok létrehozásával, amelyek egyenértékűek a történeti világbeli megfelelőjükkal. A jelölőrendszerek magukkal hordozzák saját történetük és anyagszerűségük súlyát. Freud emlékeztet bennünket, hogy a tudatalattiban még a nyelvnek, a legkevésbé materiális jelölőrendszernek is van anyagi léte. Amikor a filmek legmélyebb „valóságát” szemléljük, nem szabad megfedkezünk arról, hogy – Magritte szavaival élve – ez nem pipa. Figyelembe véve, hogy a valóságillúzió a dokumentumfilmek diszkurzus egyik alapvető feltétele („az, amit látunk és hallunk, maga a világ”), a jel és a történeti referens kapcsolatának összeomlása különösen nagy jelentőségre tesz szert.

Minden olyan erőfeszítésünk, amely arra irányul, hogy celluloidon „rögzítsük” a kamera előtti világot – önmagunkat vagy más kultúrák képviselőit – kétes kimenetelű, sőt egyenesen komolytalan vállalkozás. A szelekció mindig érvényesül (melyik a legjobb szemzőg, beállítás, nyersanyag); a végeredmény pedig valóban *mediált*: olyan alkotói beavatkozások nyomán jön létre, amelyek szükségszerűen a filmi jel (a vásznon látottak) és annak referense (a világban létező dolgok) közé *ékelődnek*.⁵⁷

Ám nem csak az etnográfiai film épít ilyen nagy mértékben a mozgóképes forma e képzeletbeli képességére, hogy megőrizze a múltó pillanatot. Gondoljunk csak a hetvenes és nyolcvanas években oly népszerű történelmi filmekre, amelyek a wobblyk és szegecselő Rosie-k* történetének újragondolt verzióit tarták elénk. Ezeket a filmeket az új, helyreigazító szándékú történeti munkák szükségessége hívta életre, amelyek

mentumfilmek forma egyik alapvető aspektusát, a hitelesség kérdését érintik. *A keskeny, kék vonal* (*The Thin Blue Line*, 1988) és a *Roger és én* (*Roger and Me*, 1989) elleni támadások többsége például azon a feltételezésen alapult, hogy a „tények” ismertetése során megengedett alkotói szabadság megghiúsította a film minden olyan törekvését, hogy a valóság hiteles reprodukciójaként tűnjön fel. (Kérdés: Megengedheti-e magának valaha is a dokumentarista igazság, hogy stilizált formában jelenjen meg?) Az emberek ragaszkodása a filmben ábrázoltak igazságtartamához azt mutatja, hogy a referencialitásnak a posztmodernhez kötött fokozatos megszűnése bizonyos területeken komoly ellenállásba ütközik.

56 Montaigne, Michel de: *A megbánásról*. In: *Esszék*. (trans.: Bajcsa András) Budapest: Bibliotheca Kiadó, 1957. p. 180.

57 Lásd Renov, Michael: *Re-Thinking Documentary: Toward a Taxonomy of Mediation*. *Wide Angle* 8 (1986) nos. 3–4. pp. 71–77.

* A wobblyk *A Világ Ipari Munkásai* elnevezésű, a XX. század elején alakult munkásszakszervezet tagjai. Rosie the Riveter, azaz Rosie, a szegecselőlány a II. világháború alatt gyárakban dolgozó amerikai nők jelképe – a szerk.

alternatívát kínáltak a munkások, nők, alsó néposztályok és marginalizált csoportok megpróbáltatásait figyelmen kívül hagyó uralkodó történelmi diskurzussal szemben. A vizuális dokumentum – az interjúfelvételekkel váltogatott archív anyag – iránti érdeklődés azonban gyakran elfeledteti, hogy a történésznek kötelessége kérdezni, és nem pusztán tálalni a látható bizonyítékokat. Az ábrázolt emberek őszinte, jó szándékú, esetenként kifejezetten karizmatikus figurák, olyanok, mint mi magunk, vagy (ami még ennél is problematikusabb) amilyenek lenni szeretnénk.⁵⁸ Ez működésbe hozza azokat az érzelmi hatásokat és felébreszti azt a narratív vonzerőt, amely a vászon melodramáit nézve odaszegez bennünket a moziszekhez. A gondok akkor jelentkeznek, amikor a történeti elemzés helyét, mely tekintettel van az egyes dokumentumokon belüli, illetve több dokumentumot érintő ellentmondásokra és összetettségre (például a különféle változatokban élő szövegek vagy társadalmi jelenségek, illetve az adott nyelvből vagy nyelvjárásból fordított szövegek esetében) az anekdota és a személyes emlékezet veszi át.

A köz története azonban nem lehet pusztán összefűzött vagy ügyesen összevágott magántörténelmek összessége. Ezek a szóbeli történelmi tanúságtételek azért értékesek, mert képesek felkelteni a nyilvánosság figyelmét egyes csoportok és társadalmi mozgalmak elhallgatott történeteiről. Ám mivel a megőrzés fontosabb számukra, mint a kérdés, a megismerés eszközeként kevésbé hatékonyak. Azzal, hogy a közlő funkciót átruházzák egy sor interjúalanyra, végeredményben a valóság reprodukciójának képességét valló történelmi diskurzus alapvető állítását gyengítik. A közlő, vagyis aki „hangot ad” a szövegnek, nem más, mint a történetíró szerepét magára öltő film- vagy videorendező. Noha jelen tanulmányban nem vállalkozhatunk az önreflexív gesztus alapos elemzé-

sére, érdemes idézni Roland Barthes szavait a dokumentatív kijelentések diskurzív értékével kapcsolatban: „Az objektivitás, vagy a beszélő jeleinek hiánya a diskurzus szintjén tehát úgy jelenik meg, mint a képzeletbeli egy különleges formája, annak terméke, amit referenciális illúzióknak nevezhetnénk, mivel a történetíró látszólag hagyja, hogy maga a valóság beszéljen, teljesen egyedül. Ez az illúzió nemcsak a történelmi beszédmód sajátja: a realizmus sok regényírója képzelte magát objektívnek, mert megszüntette a diskurzusban az én jeleit. A nyelvészet és a pszichoanalízis azóta sokkal érthetőbbé tették számunkra a hiányos megnyilatkozásokat: tudjuk, a jelek hiánya is jelentőséggel bír. [...] A történeti diskurzus nem követi a valóságot, csak jeleni azt, egyre ismételve, hogy ez történt, anélkül hogy ez az állítás valaha is más lehetne, mint az egész történeti elbeszélés jelentett ellentéte.”⁵⁹

A művészettörténész John Tagg *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (A reprezentáció súlya) című kötetének bevezetőjében azt próbálja meghatározni, miért tekintjük a történeti meghatározottságú dokumentumfilmes ábrázolást evidenciának (a megőrzés *par excellence* feltételének). Tagg Barthes *Világoskamráját* idézi, amelyben a szerző üdítően szubjektív gondolatait osztja meg a dokumentumképpel kapcsolatban. Ebből az írásból kiindulva Tagg amellel érvel, hogy a fotográfia indexikus jellege önmagában semmit sem garantál. „A jelentést mindvégig véletlenszerű hatások, szándékos beavatkozások, választások és variációk hozzák létre, függetlenül attól, hogy miféle szaktudást vetnek latba, vagy épp melyik munkafázisban tart a folyamat. Ez nem egy korábbi (noha visszahozhatatlan) valóság modulálása – ellentétben azzal, amit Barthes akart elhítenni velünk –, hanem egy teljesen új, pontosan definiálható valóság létrehozása... A fotográfia nem valamiféle mágikus „kisugárzás”, hanem egy meghatározott közegben, meghatározott erők által, többé-kevésbé meghatározott célok megvalósítására működésbe

58 A „másik” dokumentumfilmes gyakorlatban megvalósuló idealizálása során működésbe lépő pszichoszociális erők részletes elemzéséről lásd Renov, Michael: *Imaging the Other: Representations of Vietnam in Sixties Political Documentary*. In: Dittmar, Linda – Michand, Gene (eds.): *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990. pp. 255–268.

59 Barthes, Roland: *Historical Discourse*. In: Lane, Michael (ed.): *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books Inc., 1970. p. 149., p. 154. Magyarul: Barthes, Roland: *A történelem diskurzusa*. (trans.: Szabó Piroska) In: Kisantal Tamás (ed.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Budapest: L'Harmattan–Atelier, 2003. p. 91., p. 97.

hozott, anyagi léttel rendelkező apparátus anyagi léttel rendelkező terméke. Ennek megfelelően nem az alkímia, hanem a történelem eszközeivel kell megragadni... Hogy egy fotográfia adott esetben bizonyítékként funkcionálhat, annak nem valamiféle természeti vagy egzisztenciális tény az alapja, hanem egy társadalmi, szemiotikai folyamat... E könyv központi gondolata, hogy amit Barthes »bizonyító erőnek« nevez, az valójában összetett történeti folyamatok eredményeként születik, és csak meghatározott intézményi gyakorlatok és történelmi viszonyok között érvényesül... Annak is története van, hogy egyáltalán mi számít bizonyítéknak... A probléma történeti, nem egzisztenciális természetű.”⁶⁰

II. Meggyőzni, avagy népszerűsíteni

Az érvelésnek ezen a pontján tanácsos szemügyre venni azt a körülményt, ami döntő jelentőségű a tanulmány megírása szempontjából, nevezetesen a négy dokumentumfilm funkció paradox kölcsönhatását. Mert noha jómagam igyekszem különbséget tenni a dokumentumfilm eltérő modalitásai között, így próbálva megkönnyíteni működésük megértését, az efféle törekvések menten kudarcba fulladnak, amint valaki az egyes funkciók teljes elkülöníthetőségét tételezi. Az évek során sokan tettek kísérletet arra, hogy a nemfikciós filmek tartományát az osztályozás eszközével (például „társadalmi dokumentumfilm”) akarják feltérképezni, olyan dokumentumfilm-típusok meghatározásával, amelyek mintapéldái jellegzetes vonásokat hivatottak megtestesíteni (például egy társadalmi változást jelenítenek meg).

Ilyen esetekben az ember hamar szembetalálja magát a minden műfajmeghatározásra jellemző logikai paradoxonnal, amit legtalálóbban Derrida jellemzett *A műfaj törvénye* című írásában: „A csoportelméletek kódrendszerében, ha legalább jelképes értelemben használhatom e kifejezést, egyfajta kötődés nélküli részvételről beszélnek – ahol az egyes elemek részt vesznek a csoport

kialakításában, de nem részei, nem tagjai annak.” Derrida azonban még ennél is továbbmegy a műfaj nevében emelt határok stabilitásának megkérdőjelezésében. „Tegyük fel egy pillanatra, hogy lehetetlenség volna nem keverni a műfajokat. Mi lenne, ha magában a törvényben, a törvény magjában benne rejlene a tisztátalanság törvénye vagy a kontamináció elve? Tegyük fel, hogy a törvény lehetőségének feltétele az ellentörvényhez képest a priori, mintegy a lehetetlenség axiómája, mely a potenciális ellentörvény értelmét, rendjét és logikáját tökéletesen összezavarja.”⁶¹

Hogyan adhatunk magyarázatot a megnevezésre, amely különleges zsilipkapuként egyszerre képes a kirekesztésre (a határok kijelölésére), ugyanakkor számtalan új dolog befogadására is? Hogyan érthetnénk meg a különbség meghatározását, ha ez csak azért érvényes, mert képes önmaga áthágni az átjárhatatlanság szabályát (lásd a műfaj „dinamikus” vagy átalakulást megengedő felfogását)? Mi az így kialakuló különbözőség pontos elve? Derrida ilyen kérdéseken mereng a műfaj egyszerre tiszta és tisztátalan jellegével kapcsolatban. Jelen esetben a szándék, hogy hatékonyan tételezzük a *funkcionális* eltérés névleges elkülönülését, ugyanolyan erős, mint a vágy, hogy az egyes formák szöveg szinten érvényesülő kölcsönös egymásra hatását hangsúlyozzuk. Hiszen a dokumentumfilm meggyőző funkciójának egyik létfonosságú összetevője nem érvényesülhetne, ha az indexikus jelkészletnek tekintett dokumentumfilm nem vonná maga után a valóságábrázolás illúzióját, ami egyben az elsődleges dokumentumfilm funkciónak tekintett rögzítésnek/megőrzésnek is alapvető feltétele. Ha ésszerűen gondolkodunk, azt is be kell látnunk, hogy a kifejező funkció sem választható el teljes egészében a meggyőző erőktől. Valójában tehát a dokumentumfilm poétikájának e paradigmái, noha képesek arra, hogy – a metakritika szintjén – a történetileg pontosan körülhatárolt jelentés függőleges tengelye mentén hozzák mozgásba az értelmező erőket, valójában sosem függőleges elrendezésben kerülnek elénk. Semmiféle ontológiai tisztaság nem forog kockán.

60 Tagg, John: *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988. pp. 3–5.

61 Derrida, Jacques: *The Law of Genre*. *Glyph* 7 (1980) p. 204.



Sötétség és köd

A meggyőzés a John Grierson nyomdokain haladó nemfikciós filmek meghatározó trópusa. Az örök vitatkozó, társadalmi aktivista Grierson, aki állítólag elsőként használta a „dokumentumfilm” elnevezést, nagymértékben befolyásolta Nagy-Britannia, Kanada, az Egyesült Államok, sőt az egész világ filmkultúrájának fejlődését. Egy kálvinista lelkész fia volt, aki a vásznat szószéknek, a filmet pedig pörölynek tekintette, amellyel a nemzetek sorsa alakítható. A propagandisztikus törekvésnek, amely a nagy-britanniai Empire Marketing Board (Birodalmi Kereskedelmi Kamara) filmsoportjának működését a harmincas években, Grierson irányítása alatt jellemezte (lásd például az olyan filmeket, mint az *Éjszakai posta* [*Night Mail*, 1936] vagy a *Housing Problems* [*Lakásgondok*, 1935]), ezt megelőzően és ezután is számos államilag támogatott környezetben akadt párja a szovjet Dziga Vertov lendületes *Ember a felvevőgéppel* (*Cselovek sz kinaapparatom*, 1929) című filmjétől egészen az olyan formai és politikai szempontból egyaránt radikális alkotásokig, mint a kubai Santiago Alvarez *Now! (Most!)*, 1965) és 79 *Springtimes of Ho Chi Minh (Ho Si Minh 79 tavasza*, 1969) című munkája.

A megőrző modalitáshoz hasonlóan a dokumentumfilm meggyőző képességét is a történelmi tényezőkhöz meghatározott diszkurzív keretek közt kialakuló eredményének kell tekinteni. Tagg szerint például azt a jelenséget, hogy a New Deal idején számos fénykép képes volt felkelteni az emberek támogatását a kormány politikája iránt, csak a nagy vonalakban felvázolt történelmi kontextus ismeretében lehet megmagyarázni. „Azok az évek, amelyekben a New Deal liberális-merkantilista intézkedéseit kiharcolták és végrehajtották, az eszközök, a retorika és a társadalmi stratégia döntő jelentőségű történelmi »találkozásának« voltak tanúi. Csak ez az együttállás tette lehetővé, hogy a dokumentumfilm különleges erőre tegyen szert, azonosulást váltson ki, és hatalmat gyakoroljon, nem egy őseredeti igazság megidézőjeként, hanem az Igazság politikailag mozgósított retorikájaként, a közlés meghatározott stratégiájaként, illetve az embert próbáló válság és küzdelem idején a társadalmi egység és a hit struktúráinak megerősítését célzó kulturális intervencióként.”⁶²

Míg a dokumentumfilm meggyőző funkcióját többnyire valamilyen rendkívüli cél érdekében létrejött,

62 Tagg: *The Burden of Representation*. p. 13.



Ember a felvövőgéppel

rendkívüli hangvételi alkotásokkal szokták illusztrálni – például Frank Capra második világháborút megörökítő, harsogó *Miért harcolunk?* sorozatával (*Why We Fight?*, 1943–1945) vagy Leni Riefenstahl nemzetiszocializmust dicsőítő hírhedt filmjével, *Az akarat diadalával* (*Triumph des Willens*, 1934) –, mi talán okosabban tesszük, ha a propagandisztikus motivációt annak sokféleségében, megnyilvánulási formáinak összetettségét is szem előtt tartva vizsgáljuk meg. Elvégre Alain Resnais *Sötétség és köd* (*Nuit et brouillard*, 1955) című filmjét megtekintve nem érezzük-e magunkat meggyőzve, nem érezzük-e magunkat közelebb valami semmi máshoz nem mérhető dolog megértéséhez, amit Resnais erőteljes, ikonikus eszközei (a szemüveg-halom), Jean Cayrol írásának költői hangvétele vagy a kamera időközön és tereken átívelő feltartóztathatatlan kocszása idéz elő? Az expresszivitás – a dokumentumfilm jelölőjének módosult játéka, amit e tanulmányban a dokumentumfilm negyedik funkciójaként külön vizsgálunk – a jelölt kézzelfogható megjelenítése révén meggyőző erővel is bírhat (retorikai alakzatok, logikai bizonyítékok, az érvelés képek és hangok szintjén történő strukturálása).

Ideology and Image (*Ideológia és kép*) című könyvében Bill Nichols a dokumentumfilmben megjelenő bizo-

nyítékokat az arisztotelési hármas felosztás szerint csoportosítja: szerinte beszélhetünk etikai, érzelmi és szemléltető bizonyítékról. A néző meggyőzésének kulcsa lehet a filmkészítő vagy az interjúalany etikai pozíciója, a szív húrjainak megpendítése vagy az oszlopgrafikonok özöne. A *Harvest of Shame* (*A szegény gyümölcse*, 1960) című filmben elég volt Edward R. Murrow pusztán jelenléte a társadalmi hatás eléréséhez, ahogy a *Hearts and Minds* (*Szívek és fejek*, 1974) című filmben is a fogyatékos veteránnal készített interjú az, ami igazán megéri a nézőt, amivel egyetlen komoly szaktekintély szerepeltetése sem vetekedhet. A dokumentumfilm hiteles valóságábrázolást ígérő állítása (amely a legszerényebb formában is így hangzik: „Higgy nekem, én a világot mutatom neked!”) jelenti a meggyőzőerő alapját minden nemfikciós filmben, a propagandától a zenei témájú dokumentumfilmekig.

Talán lehetne érvelni az érzelmi vagy szemléltető bizonyítékok – a szenvedőkről készült fotók vagy a szakavatott szemtanúk relatív értékeivel kapcsolatban. Az efféle vizsgálat során nyilvánvalóan felmerülnek bizonyos etikai kérdések, ám nekem most nem tisztem megítélni bármely meggyőzésre irányuló megközelítés értékét vagy helyénvalóságát. Jelen tanulmány szempontjából sokkal relevánsabb az az állítás, miszerint a

meggyőző vagy népszerűsítő modalitás minden dokumentumfilmforma sajátja, amely megköveteli, hogy a többi retorikai/esztétikai funkcióval való összefüggésben vizsgáljuk.

III. Elemezni, avagy rákérdezni

Ebben a kontextusban az elemzést tekinthetjük a rögzítő/megmutató/megörökítő modalitás agyi reflexének; az elemzés nem más, mint a kérdéseknek kitett felfedezés. Kevés dokumentumfilm alkotóra jellemző az a kritikai attitűd, amiről Clifford Geertz antropológus tanúskodik, amikor így fogalmaz: „Bármiről írtam eddig, sohasem tudtam semminek sem a végére járni. A kulturális elemzés lényegéhez tartozik, hogy: befejezetlen. S ami ennél is rosszabb, minél mélyebbre hatol, annál kevésbé teljes.”⁶³ Ha ezt egy olyan tudós vallja, aki éveket szánt arra, hogy terepmunkát végezzen, mennyivel igazabb lehet ez a médiaművészre, akinek témakezelését és -elemzését a kulturális piac igényei és a gyártás tőkeszüksége határozza meg?

Az ilyen motivációjú dokumentumfilmek a minden nemfikciós forma mélyén rejelő ki nem mondott kérdéseket potenciális témává változtatják: vagyis milyen alapon hisz a néző az ábrázolás valóságosságában, milyen kódok hozzák létre ezt a hitet, miféle anyagi folyamatok vesznek részt „a valóság eme látványának”

megteremtésében, és e folyamatok milyen mértékben válhatnak láthatóvá vagy megismerhetővé a néző számára?⁶⁴ Miközben e kérdések többsége ismerős lehet a reflexivitás és az úgynevezett brechti film körüli vitákból, amelyek a fikciós és nemfikciós filmekkel kapcsolatban egyaránt felmerülnek (e vitákat leggyakrabban Vertov, Godard és a Straub–Huillet szerzőpáros filmjei váltják ki), relevanciájuk különösen nagy a dokumentumfilmek esetében, hiszen tekinthetjük úgy, hogy ezeket közvetlen, ontológiai kötelék fűzi a valósághoz. Más szóval, minden dokumentumfilm elmondhatja magáról, hogy a történelemben gyökerezik; a nemfikciós jel referense elvben a világ egy darabkája (noha láthatósága és/vagy hallhatósága révén kivételes helyzetben van), és így valaha hozzáférhető volt a hétköznapi tapasztalat számára.

Az analitikus dokumentumfilm valószínűleg elismeri, hogy a mediatív struktúráknak formáló erejük van, nem pusztán díszítőelemek. Az *Ember a felvételével* című filmben a képek áradata újra és újra megtörik vagy módosul, miközben a filmi valóságról kiderül, hogy valójában egy munkaigényes folyamat eredményeként jön létre, amelyben operatőrök, vágók, vetítő gépészek, zenészek és a közönség tagjai egyaránt részt vesznek. A mozgókép mozgásba hozott fotografikus képek sorozataként ábrázolódik, amely a vetítési sebesség, időtartam és haladási irány szempontjából változó lehet: a vágólovak futás közben is megál-

63 Geertz, Clifford: Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. p. 29. Magyarul: Geertz, Clifford: Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elméletéhez. (trans.: Berényi Gábor) In: Geertz, Clifford: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. pp. 194–226.; idézett szakasz: p. 223.

64 Az elemző/kérdező modalitás általam előterjesztett elemzése azt sugallhatja, hogy a dokumentumfilm kérdés szükségyszerűen maga után vonja a reflexivitást. Ez azonban nyilvánvalóan nem így van, amint azt az analitikus hajlamú dokumentumfilm történelmi gyökereihez való visszatérés is igazolja. Gondoljunk akár Muybridge korai, az állatok mozgását vizsgáló kísérleteire, Vertov a filmszem csalhatatlanságába vetett hitére, vagy a látható cselekvés vizsgálatára Timothy Asch *The Ax Fight* (Baltaharc, 1975) című filmjében, amely az egyszerű leírás helyett társadalmi-tudományos magyarázatra törekszik, egészen egyértelmű, hogy a társadalmi valóság kamera és hangrögzítő általi elemző vizsgálata (amit jelen esetben fontos megkülönböztetnünk a megfigyeléstől) a kezdetek óta egyike a dokumentarista filmes alapvető célkitűzéseinek. Jelen tanulmányban szeretnék az elemző funkció megnyilvánulásának olyan példáira összpontosítani, amelyekben emellett felismerhető a kérdés metakritikai szintje is, mert véleményem szerint ezek a filmek – azáltal hogy saját diszkurzív működésüket is elemzés tárgyává teszik – kiválóan alkalmasak a közelebbi vizsgálatra. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a dokumentumfilm elemző hajlama csak a legreflexívebb filmek esetében valósulhat meg. Inkább arról van szó, hogy úgy vélem, a reflexív szöveg egyfajta határesetet vagy krízist jelent a dokumentumfilmek analitikusai számára, amely igen élénken tudja illusztrálni a funkcionális csoportosítást.

líthatók, a víz folyhat felfelé, a mosolygó gyermekarcok celluloiddarabokká válhatnak, és a vágóasztalra kerülhetnek, ahol Elizaveta Svilova, a film vágója gondosan megvizsgálja őket. Ez persze nem azt jelenti, hogy minden dokumentumfilmnek újból fel kell tálnia a spanyolviaszt, vagy szüntelenül emlékeztetnie kell a közönséget arra, hogy amit néz, végül is csak egy film. Csak arra szeretnék utalni, hogy a bemutatás nem jelent automatikusan kérdezést is, és hogy ez utóbbi bármely nemfikciós film értékes alkotóeleme lehet. Brecht szerint a művészet igazi sikerét azon lehet lemérni, hogy milyen mértékben képes mozgósítani a közönséget. A kommunikáció áramlása mindig megfordítható kell, hogy legyen; a tanárnak mindig késznek kell lennie diákká válnia.

Az utóbbi években sok szó esett a művészet megerősödéséről. Ennek lényege, hogy a műalkotásnak kérdésekre kell ösztönöznie, teret kell adnia az ítéletalkotásnak, és biztosítani kell az értékeléshez és a további cselekvéshez szükséges eszközöket – más szóval aktív reakciót kell kiváltania. Az olyan film vagy videoalkotás, amely önnön folyamatait elemzi ahelyett, hogy a sosem varratmentes diskurzus hézagait tömködné, nagyobb valószínűséggel ébreszti fel a nézőben az egészséges szkepticizmust, amely aztán elindít a tudás felé vezető úton.

Hadd említsek pár kiemelkedő példát a dokumentumfilm analízáló hajlamának illusztrálására. A hangosfilm korszakában a kép és a hang közötti szakadékot ritkán ismerik el; a szinkronhang, a narráció vagy a zene funkciója a képi információ megerősítése vagy árnyalása, de semmi esetre sem annak megkérdőjelezése. Nem így van ez a *Sötétség és köd* című filmben, amelyben a holokauszt borzalmait megjelenítő, végtelenül nyomasztó képeket könnyed pizzicato kíséri: az érzelmi ellenpontozás csak még jobban kiemeli a rémségeket. Chris Marker *Lettre de Sibérie (Levél Szibériából, 1957)* című filmje szintén eltér a konvencióktól. A nem nyelvi auditív elemek (a zene, az elváltoztatott hangok) konnotatív erejét egy máskülönbben banális képsor ismétlése emeli ki; a képek egymásutánja és a narráció változatlan marad, miközben a kísérőzene és a narrátorhang folyton átalakuló hangszíne más-más szemantikai hatást eredményez. Minden néző kénytelen szembenézni a jelentés képlékenységgel és a rend-

szertint észrevétlenül elsikkadó szerzői és stilisztikai döntések ideológiai hatásával. Jean-Marie Straub és Danielle Huillet *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Bevezető Arnold Schönberg Kísérőzene egy filmjelenethez című művéhez, 1972)* című filmjében egy zenemű, Arnold Schönberg op. 34-es jelzésű darabja kerül „illusztrálásra”, még hozzá Schönberg leveleinek felolvasásával, rajzainak, fényképeinek bemutatásával (amiket önmagáról, illetve a párizsi kommun lemészárolt tagjairól készített), a Vietnam amerikai bombázását megörökítő archív felvételekkel, és egy fantázia szülte újságkivágással, amely egy, a koncentrációs táborok kiépítéséért perbe fogott náci mérnök felmentéséről ad hírt. A kérdezés folyamata tehát a különböző elemek egymásra rétegzésén és rezonanciáján keresztül valósul meg. Schönberg zenéje, egy autodidakta, apolitikus művész alkotása képes kifejezni a gyalázatot, amelynek morális és intellektuális dimenziói túlnyúlnak a hétköznapi politika provinciális határain. A film elemeinek összetartó koherenciáját azonban a gondolkodó közönségnek kell megteremtene. A hangsúly nem azon van, hogy a filmkészítő ki tudja-e élni az analízáló hajlamot, sokkal inkább azon, hogy a közönségben felébred-e ez a hajlam.

Egy olyan kultúrában, amely mindennél többre értékeli a fogyasztást – és az eldobható kultúrát, mely enged ennek a készítésnek –, a dokumentaristák számára döntő jelentőségű lehet, hogy tisztában legyenek a beavatkozás tétjével, ami nem más, mint a közönség provokálása és mozgósítása, akár nevelő vagy szórakoztató formában is. Ilyen szempontból az elemzés a dokumentumfilmek alkotó legfőbb támasza.

IV. Kifejezni

A kifejezés az az esztétikai funkció, amelyet következetesen alulértékelnek a nemfikciós tartományán belül, képviselőit mégis szép számmal megtaláljuk a dokumentumfilmek törekvések történetében. Jóllehet, a Lumière fivérek aktualitásai nyomán a jelölt került a nemfikciós film figyelmének a középpontjába, a La Ciotat-i pályaudvar bemutatásához választott átlós mozgástengely magyarázata abban a történetileg motivált gesztusban keresendő, amely kedvelte a dina-



Eső

mikus, már-már festői fotografikus kompozíciókat. A legtöbb forrás egyetért azzal, hogy Robert Flaherty volt a dokumentumfilm első poétája és utazó etnográfusa. Flaherty expresszivitása egyszerre verbális és képi eredetű; a *Nanuk, az eszkimó* (*Nanook of the North*, 1922) járatlan hómezőket ábrázoló erőteljes kompozíciói mellett gondolnunk kell a film költői nyelvezetére is („a nap rézgolyóbisa az égen”). Az 1920-as évek „városszimfónia”-filmjei (*Ember a felvevőgéppel*, 1929; *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* [*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*], 1927; *Nizzáról jut eszembe* [*À propos de Nice*], 1930) különböző mértékben, de az expresszivitás erői mellett tették le voksukat a történelem reprezentációjának szolgálatában. A tisztán fotografikus adottságait kiaknázó mű művészsége a vágás lehetőségeivel egészült ki az erős hatás érdekében – mind mentális, mind zsigeri értelemben. A polémikus alkatú dokumentumfilm-rendező, Joris Ivens korai filmjei (*A híd*, 1928; *Eső*, 1929) jól bizonyítják, milyen vonzerővel bírtak a film esztétikai lehetőségei azok számára is, akiket kimondottan erős politikai meggyőződés vezérelt.

Mégis megkerülhetetlen történeti tény, hogy a formai, avagy expresszív régió elnyomás alatt állt a dokumentumfilmes hagyományon belül. Csakhogy ez a

körülmény inkább fakad a művészet/tudomány oppozíció intézményesüléséből, semmint valamiféle mélyen gyökerező korlátozottságból. Látható bizonyíték vagy esettanulmány gyanánt talán idézzük fel Paul Strand fotografikus munkáit, amelyekben mindig is felismerhető volt a kettős hangsúly, talán éppen a Williams által leírt „tapasztalat/kísérlet” felosztásnak megfelelően. Strand felfogásában nagy hangsúlyt kapott a környező világ kimeríthetetlen témagazdagsága („A művész számára az, ami rajta kívül létezik, sokkal fontosabb, mint a képzelete. A külvilág kimeríthetetlen.”⁶⁵), de ugyanúgy az is, ahogy a művész e témákat elrendezi. Filmes és fotografiai munkáiról elmondható, hogy tapintható feszültség munkál bennük, amely két, látszólag összeegyeztethetetlen elvárásból fakad: az egyik az objektivitásra irányul – egykori mentora, Alfred Stieglitz „brutálisan direkt”-nek nevezte azt az attitűdöt, amellyel tárgyaihoz viszonyult –, a másik – azonos intenzitással – a szubjektív én szabad játékát követeli meg.

Paul Strand munkássága arra figyelmeztet bennünket, hogy a dokumentáló szem szükségszerűen ezerféle transzformációt hajt végre; Strand látható világról készített képváltozatain személyes víziójának különössége domborodik ki a bemutatott tárgyak

65 Idézi Tomkins, Calvin: Look to the Things Around You. *The New Yorker* (1974. 09. 16.) p. 45.

ismerősségével szemben. A dokumentumfilm griersoni meghatározása – lásd a dokumentumfilm a valóság kreatív feldolgozása – alaposabban megvizsgálva egyfajta oximoronnak bizonyul, olyan terepnek, ahol az invenció és a mechanikus reprodukció összeegyeztethetetlen egységet alkot. Márpedig ez az összeütközés kirobbanó, gyakran költői hatást kelt, éppúgy, ahogy az oximoron alakzata irodalmi kontextusban. Paul Strand műveiről ez mindenképpen elmondható.

Vegyünk például néhányat Strand korai, 1915-ös vagy 1916-os fotográfái közül – lásd *Abstraction – Bowls* (*Absztrakció – Tálak*, Connecticut, 1915), *White Fence* (*Fehér kerítés*, 1916) –, melyeken természetes megvilágított hétköznapi tárgyak vagy tájak olyan elrendezésben kerülnek a kamera elé, amely arra készíti a befogadót, hogy mint teljességgel megkonstruált, szoborszerű vagy kollázsként megalkotott műtárgyakra tekintszen rájuk. Strand itt egyfajta retinális feszültséget teremt a kétdimenziós képfelület (melyet a fehér léckerítés agresszív frontalitása erőteljesen nyomatékosít), valamint a chiaroscuro hatású, illetve nagy mélységélességgel dolgozó fénykép sugallta három dimenzió között. Az ilyen kompozíciók észlelése közben ugyanakkor egy másfajta feszültség is keletkezik bennünk, ami két dolog összeütközéséből fakad: egyik a hétköznapi felismert érzete (lásd a tárgyak és tájak, amilyeneket bármikor láthatunk), a másik a teljességgel megformált látvány (az esztétikai értékéért lenyűgözött, megalkotott dolog).

Figyeljük meg továbbá, hogyan bánik Strand az építészeti motívumokkal – szűk keretben vagy a konkuráló geometriai motívumokból és tónusokból álló tájban elhelyezve. Vajon ennek csak speciális esete az, amelyben a fotográfia – mondjuk így – „kompetens olvasója” képes meglátni a dokumentáló kép mellett és annak ellenében „a Mondriant” – a *Basque Facade* című képen (*Baszk homlokzat*, Arbonnes a Pireneusokban, 1951) –, vagy amikor egy vakítóan fehér, égre mutató nyilat vesz észre a képen, s nem pedig egy egyszerű tetőszerkezetet a házak sorában – a *White Shed* című képen (*Fehér pajta*, Gaspé, 1929)? Strand egyik valóban emblematikus képén, amelyik a Subtreasury épületének lépcsőjéről láttatja a Wall Streetet, a lépték ténye – a rovarszerűen pici emberek fölé magasodó Morgan épületnek, valamint sötét

ablakainak monumentalitása – morális kijelentéssé alakul. Egy vermonti ajtó zárjának közelije – egy 1944-ben készült fényképen – inverz műveletet hajt végre: a távolságot a proximitás váltja fel. A szokatlan lépték a realisztikus részletet strukturált mezővé változtatja, amelyet még intenzívebbé tesz a természetes felület (a szemcsék rendezetlensége) és a megmunkált felület (az asztalosmunka vízszintes és függőleges vonalai) közti játék. A fotográfus felfedezése, amellyel valami váratlant mutat – az a képessége, amellyel vizuális felismerést tud előidézni –, ez az, ami felszabadítja a képet tisztán megörökítő funkciója alól. Strand és más elismert dokumentumművészek munkáját tanulmányozva kiderül, hogy a dokumentálás és a művészi jelleg közt nem áll fenn kizárólagos viszony.

Fontos, hogy kitágítsuk a dokumentumforma öröklött korlátait annak érdekében, hogy számításba vehessük a hagyományosan avantgárdnak tekintett műveket is. Az olyan filmek, mint Stan Brakhage *Pittsburgh Trilogy* (*Pittsburgh-i trilógia*) című munkája (három film a hetvenes évek elejéről; egyiket egy halottasházban, a másikat egy kórházban, a harmadikat egy rendőrautó hátsó üléséről vették föl) vagy Peter Kubelka *Unsere Afrikareise* (*Afrikai utazásunk*) című műve osztozik a mainstream dokumentumfilmmel abban, hogy a történeti valóság ábrázolása mellett kötelezi el magát. Ezek a munkák jellemző módon a világnak a művész érzékeire gyakorolt impresszióit, illetve az ezekből az adatokból leszűrt interpretációt állítják figyelmük középpontjába (lásd Brakhage remegő kézi kameráját, miközben tanúja lesz egy nyílt szívű műtétnek a *Deus Exben*), vagy a dokumentumfelvételek radikális átdolgozására összpontosítanak a természetben elő nem forduló kép/hang kapcsolatok megteremtése érdekében (lásd Kubelka „szinkroneseményeit”). A nemfikciós filmek birodalma valójában olyan kontinuum, amely mentén nagyon változatos expresszivitású műveket sorakoztathatunk fel – kezdve azoktól, amelyek nem sokat foglalkoznak a kifejezés mozgósításával (itt a cinéma vérité – a megfigyelő technika – nem is oly távoli apoteózisa lehet egyfajta határeset) egészen azokig, amelyeknek a reprezentált tárgynak a művész szemén és elméjén átszűrt képére helyezik a hangsúlyt. Manny Karchkeimer *Stations of the Elevated* (*A magasvasút*

állomásai) című filmje például a New York-i metró-megállókról és az azokat borító falfirkákról szól anélkül, hogy egyetlen szó is elhangoznék benne. A film a képkompozíciókból, valamint a képek egymáshoz, illetve a dinamikus dzsesszhez való viszonyából meríti hatását.

Semmiképpen sem kell, hogy kizárjunk egy filmet a nemfikciós kategóriájából azért, mert valamiféle történeti dokumentációra törekszik, és annak reprezentációját kihívó vagy újszerű módon teszi, hiszen az expresszivitás ügye minden esetben fokozati kérdés. Minden ilyen megmutatás szerzői döntések sorozatát igényli, amelyek közt nincs semleges, s amelyek némelyike „művészibbnak” vagy egyszerűen csak kifejezőbbnek tűnhet a többinél. Nincs okunk kételkedni abban, hogy kritikai ítéleteink és kategóriáink („művészi dokumentumfilm” vagy „dokumentumfilm-művészet”) különféle, történetileg meghatározott olvasási szabályokon alapulnak. Ráadásul a filmek azon képességét, hogy formai eszközökkel érzelmi reakciókat váltanak ki, illetve örömet szereznek a nézőnek, hogy a hang és a kép árnyalataival, a verbalitás teljes mellőzésével lírai hatást keltenek, vagy hogy épp a nyelv zenei és költői minőségeivel érnek el hatást, mindezt nem kell úgy tekintenünk, mintha ezzel csupán elterelnék figyelmünket a lényegről. Efféle esztétikai kényszerzubbonyok bevetésére a dokumentumfilm-kultúra a legkevésbé alkalmas terep. Az expresszív dimenzióra fordított figyelem gyakran kifejezetten segíti a kommunikatív törekvéseket; a művészi filmről vagy videoszalagról elmondható, hogy a gondolatok és érzelmek közlése érdekében hatékonyabban mozgósítja a választott médiumában rejlő lehetőségeket. Végül pedig az esztétikai funkció sohasem választható el teljességgel a didaktikus funkciótól, amennyiben céljuk továbbra is az, hogy „szórakoztatva tanítsanak”.

Összegzés

A fentiekben megkíséreltem körülírni azt az ismeretelméleti, retorikai és esztétikai tartományt, amelyben a dokumentumfilm-es törekvések történetileg kialakultak. Célom az volt, hogy tisztázzak és inspiráljak – tisztázam közös törekvéseink bizonyos

kulcskérdéseit annak érdekében, hogy inspiráljam azokat a kritikai és alkotói tevékenységeket, amelyek elkötelezettségünkéből fakadnak. A dokumentumfilm négy diszkurzív funkciójának – megörökítés, meggyőzés, elemzés és kifejezés – kidolgozása révén felvázoltam egy dokumentumfilm-es poétika modelljét, remélve, hogy megfontolásaimba sikerül belevinnem némi kritikai precizitást, amely képes a történeti és politikai meghatározottságok megragadására. A dokumentumfilm-es diskurzus általam legegyszerűbbnek gondolt funkcióit egyenként szemügyre véve igyekeztem felmérni történeti lehetőségeiket, textuális hatékonyságukat és egymást kölcsönösen meghatározó jellegüket. Egy efféle tanulmány szükségszerűen nyitott végű, a bővítést több irányban is igényelné; például – nem utolsósorban – érdemes volna a négy funkcionális kategória mindegyikében kiértékelni a videó speciális, filmkészítői gyakorlattól eltérő hatásait.

Szerzőként és tanárként sokat profitálok az olyan munkákból, amelyek megkérdőjelezik kritikai előfeltevéseimet, és nem rettennek vissza a kockázattól. Remélem, hogy a filmkészítők is támpontra lelnek majd kutatásomban az önvizsgálat és a határok próbálgatásának véget nem érő folyamatában. Hiszen abban a kulturális kontextusban, melyben az eleven vita szokás szerint háttérbe szorul a túlélési technikák, illetve az üzlet mögött, mindannyian csak veszítünk. Amennyiben egy életképes, önfenntartó dokumentumfilm-kultúra mindannyiunk közös célja, nem engedhetjük meg magunknak, hogy kudarcot valljunk.

Buglya Zsófia és Czifra Réka fordítása