

Leger Grindon

A dokumentumfilm es interjú poétikája*

A dokumentumfilmeket a szokásosnál jóval tüzetesebben kellene megvizsgálnunk ahhoz, hogy feltárjuk alapvető formai eszközeik tulajdonságait. Ez a tanulmány a dokumentumfilmek egyik gyakran alkalmazott jelenet típusát veszi górcső alá, és megkísérli felvázolni az interjú poétikáját. A gondolatmenet ismertetése előtt érdemes felidézni David Bordwell szavait: „A mozi történeti poétikájának megírása alapvetően két átfogó kérdés megválaszolásához biztosít elegendő tudásanyagot. 1. Melyek azok az elvek, amelyek alapján a filmek készülnek, és amelyekben egyúttal a hatásmechanizmusuk is gyökerezik? 2. Hogyan és miért alakultak ki és változtak meg ezek az elvek, mindig az adott körülményekhez igazodva?”¹ Az interjú kortárs dokumentumfilmekben betöltött szerepének megértéséhez tisztában kell lennünk annak alapelveivel. Korunk számos dokumentumfilmje alig több interjúk és különféle mozgóképes anyagok gyűjteményénél. A *Shoah* (r.: Claude Lanzmann; 1985) és a hozzá hasonló, mérföldkőnek tekinthető művek szinte teljes egészében interjúkra építenek, és rengeteg elismert filmkészítő, mint például Errol Morris, hangsúlyosan az interjúkra alapozza a munkáját. Az interjú kevés esetben nevezhető tisztán a verbális közléssel egyenértékű jelenet típusnak. A felvázolni kívánt poétika szemléltetni fogja, milyen eszközökkel képes a filmes elbeszélés gazdagítani az interjút, hogy az ne csak egy egyszerű, kérdés-válasz mintázaton alapuló mozgóképes anyag legyen. Az általam alkalmazott megközelítésmód átvétele lehetővé teszi az elemzők számára a hang és kép közötti összetett kapcsolat tanulmányozását, valamint ennek segítségével elmélyíthetjük a tudásunkat magáról a dokumentumfilmről, amelyben a tartalom gyakran

elnyomja a valójában rendkívüli fontosságú formát. A dokumentumfilm es interjú poétikájának ismerete érzékenyebbé teszi egyrészt a filmkészítőket a formára vonatkozó döntéseik jelentőségét illetően, másrészt a nézőket arra vonatkozólag, hogy az interjú formai megvalósítása miként befolyásolja az ő reakciójukat.

Eredettörténet

A poétika kidolgozásához mindenképp történeti áttekintésre van szükség: egész pontosan azt kell megvizsgálnunk, hogy az interjú miként került ilyen központi pozícióba a dokumentumfilm esben. Az interjú mint összetevő térnyerése figyelemre méltó történeti fejlemény, amelynek körülményei segítik elkülöníteni a kortárs dokumentumfilmet az elődeitől. A *Nanuk, az eszkimótól* (*Nanook of the North*; r.: Robert J. Flaherty; 1922) a dokumentumfilm olyan úttörő képviselőiig, mint az 1960-as keltezésű *Előválasztás* (*Primary*; r.: Robert Drewe) és az ugyanezen évben bemutatott *Egy nyár krónikája* (*Chronique d'un été*; r.: Edgar Morin, Jean Rouch) az interjú meglehetősen ritkán bukkant fel. A *hang alkotó módon való felhasználása* című 1934-es esszéjében John Grierson ír ugyan a hangmontázs eszközéről, az aszinkron technikában rejlő lehetőségekről, az ún. kóruseffekt és általában a hang világ jelentőségéről, az interjúról azonban nem tesz említést.² Az interjú használata csak a televízió korszakában kezd elterjedni, miután 1960 körül megjelennek a forgatásokon a hatékony és hordozható hangrögzítő eszközök; Thomas Waugh nagyon is találóan nevezte az interjút „a televíziókultúra egyik esszenciális termékének”³.

* A fordítás alapja: Grindon, Leger: Q & A: Poetics of the Documentary Film Interview. *The Velvet Light Trap* no. 60. (2007 őszi) pp. 4–12.

1 Bordwell, David: Historical Poetics of the Cinema. In: *The Cinematic Text*. New York: Ames Press, 1989. p. 371.

2 Grierson, John: The Creative Use of Sound. In: *Grierson on Documentary*. New York: Praeger, 1971. pp. 157–163. [Magyarul: Grierson, John: A hang alkotó módon való felhasználása. (trans. Iványi Norbert) In: Grierson, John: Dokumentumfilm és valóság. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1964. pp. 61–69.]

3 Waugh, Thomas: Beyond *Vérité*: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies. In: *Movies and Methods II*.



Nanuk, az eszkimó

A verbális közlésforma gyökereit a televíziós közvetítéseken és a rádióadásokon át egészen az írott sajtóig vissza lehet vezetni⁴. Maga a kortárs dokumentumfilmes interjú két forrásból táplálkozik: az etnográfiaiban gyökerező francia cinéma vérité hagyományából és a televíziós újságíráshoz kötődő amerikai politikai dokumentumfilm örökségéből. A dokumentumfilm-történések azonban nem tulajdonítottak elegendő figyelmet ennek a kettős hatásnak, és azokat a választási lehetőségeket sem vizsgálták meg, amiket ezek az irányzatok a készítőik számára kínálnak. Ezen dokumentumfilmes hagyományok vázlatos áttekintése során lehetővé válik a két iskola eltérő felfogásának és módszerének szemléltetése.

Erik Barnouw a dokumentumfilm történetét feltáró könyvében a cinéma vérité hatását emeli ki. Az irányzat sajátosságainak teljes körű megértéséhez világosan kell látnunk az angol-amerikai „direct cinema” és a francia cinéma vérité közötti különbségeket.⁵ A direct cinema irányzatának alkotói alapvetően kerültek az interjúk használatát. Ritkán fordult elő, hogy a készítőik interjúfelvételeket iktattak a film-

jükbe; a kevés kivétel közé tartozik a *Don't Look Back* (*Ne nézz vissza*, r.: D. A. Pennebaker; 1967) című film, amelyben az újságírók és Bob Dylan beszélgetéseit láthatjuk, és a *High School* (*Középiskola*, r.: Frederick Wiseman; 1968), amelyben annak lehetünk szemtanúi, hogy az iskolai testület tagjai kikérdezik a diákokat. A direct cinema eredendően ódzkodott az interjúk beemelésétől, az irányzat alkotói ugyanis bármiféle beavatkozás nélkül kívántak képet adni a megfigyelés tárgyául szolgáló társas közegről. Ezzel szemben a cinéma vérité, élen Jean Rouch *Egy nyár krónikája* című munkájával, központi jelentőséget tulajdonított az interjúnak, ami az irányzat rendezőinek elképzelése szerint afféle katalizátorként szolgált a filmkészítő és az interjúalany közötti interakció számára. Rouch elgondolása alapján a dokumentumfilmesnek nem szabad távolságtartással szemlélnie a tárgyául szolgáló világot, hanem éppen ellenkezőleg, jóval szorosabb viszonyt kell ápolnia vele. Nem véletlen, hogy az *Egy nyár krónikájában* olyan komoly jelentőségre tesznek szert az interjúk, és hogy a film számos önreflexív gesztussal él: az interjúalanyok néha komment-

Berkeley: University of California, 1985. p. 246.

⁴ Bell, Philip – van Leeuwen, Theo: *The Media Interview: Confession, Contest, Conversation*. Kensington, Australia: University of New South Wales, 1994. pp. 28–59.

⁵ Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1993. pp. 240, 254.



Egy nyár krónikája

tálják az éppen zajló beszélgetést, az interjúkészítők pedig alkalmanként reflektálnak a saját munkájukra.

A vérité továbbá az ellentmondást nem tűrő állítások helyett a nyitottabb végkimenetelű, a filmet spontaneitással felruházó interakciók beemeléseinek híve; az interjúalanyok például gyakran adnak hangot kétségüknek, bizonytalanságuknak, vagy annak, hogy egy szituáció értelmezése során adott esetben ellentmondásba ütköznek. A vérités interjút először Chris Marker alkalmazta a *Szép májusban* (*Le joli mai*; 1963), Marcel Ophüls pedig jóval agresszívebb formában valószínűsítette meg a később hivatkozási alappá váló *Le chagrin et la pitié* című munkájában (*Bánat és szánalom*; 1970). Ophüls dokumentumfilmjében, amely Franciaország második világháborús megszállását mutatja be, a filmkészítő és az adott interjúalany kamera előtt zajló interakciója klasszikus ellenpontozásként szolgált a talált felvételekhez. Az interjúk megkísérelték előcsalogatni az igazságot egy sor barátságos vagy éppen ellenséges szemtanúból, míg a felvételek a Vichy-kormány uralma alatt álló országról meglehetősen torz

képet nyújtottak, sőt időnként még a leplezetlen propagandától sem riadtak vissza. Ennek eredményeként a filmben a szóbeli bizonyítékok, ami a hitelességet illeti, a vizuális anyagok fölé magasodnak.

Ophüls hatására sok későbbi filmkészítő, többek között Claude Lanzmann, gyakran adott hangot kétségeinek a vizuális információ megbízhatóságát illetően. Connie Fields *The Life and Times of Rosie the Riveter* (*Rosie, a vasmunkás élete és kora**; 1980) című munkája újabb példát kínál az Ophüls által kidolgozott modellre, amennyiben az interjúalanyok vallomása ebben a filmben is autentikusabbnak tekinthető az elméletileg történelmi hitelességű, talált felvételeknél. Rouch és Ophüls innovatív megközelítése új vágányra terelte a dokumentumfilmet. Barnouw megállapítása szerint a cinéma vérité „jelentőséggel ruházta fel az interjút, amelynek használata elől korábban a legtöbb dokumentumfilm-készítő kitért”⁶. Az interjú 1970-re fontos dokumentumfilmes jelenettípus lett, és megváltoztatta a hang és kép viszonyát a dokumentumfilmes gyakorlatban.

* A *Rosie the Riveter* kifejezés az amerikai angolban a második világháború idején a hadiüzemekben elhelyezkedő, férfimunkát végző asszonyokra utal – a szerk.

⁶ ibid. p. 261.

Franciaországban az interjú Rouch néprajzi filmjein keresztül egyre tovább fejlődött, és a rendező az interjúalanyaitól igazi kitárulkozást váró, provokatív alkotóként került a köztudatba. Az óceán másik oldalán, az Egyesült Államokban az interjú genezise sokkal inkább a televíziós újságíráshoz és Emile de Antonio politikai dokumentumfilmjeihez kötődik. Meglepes módon azonban Barnouw nagyra becsült dokumentumfilm-története említést sem tesz de Antonióról. Vele szemben az ugyancsak jelentős dokumentumfilm-történészként számon tartott Bill Nichols és Thomas Wright nagyon is hangsúlyozzák de Antonio és az interjúra mint eszközre gyakorolt amerikai hatás jelentőségét, ők viszont nem szentelnek elég figyelmet a franciáknak. De Antonio interjú iránti vonzalma lényegében egyfajta reakció a direct cinema távolságtartó megközelítésmódjára és a mozgalom azon tulajdonságára, hogy képtelen érdemben foglalkozni a reflexiót igénylő politikai eseményekkel. A rendező továbbá ki akarta fejezni nemtetszését az amerikai televíziós hálózat híradóinak politikai értelemben középutas taktikájával szemben, és el akarta ültetni a nézők fejében a társadalmi változtatások szükségességének gondolatát. Az amerikai alkotó mindazonáltal számos modelljét és anyagát a televíziós újságírásból vette át. De Antonio dokumentumfilmes karrierjét az archív televíziós felvételeket használó *Point of Order* (Ügyrendi indítvány, 1963) című munkával kezdte, ami McCarthy szenátor hadsereg általi meghallgatásának portréját kínálja kizárólag talált felvételek segítségével. A *Rush to Judgment*ben (Elhamarkodott ítélet, 1966) de Antonio a talált felvételeket már interjúkkal kombinálta. A *Vietnam amerikai szemmel* (In the Year of the Pig, 1968) című opuszban a rendező a vietnami háborút vizsgálta; ebben a filmben a talált felvételek és az interjúk jóval érettebb összeillesztését láthatjuk. Mint arról Waugh beszámol, de Antonio kollázsszerű stílusa „alapvetően a hangra alapoz... a verbalitás és a párbeszéd filmjeit” a történelmi hitelességű talált felvételek és az adott információkat elemző interjúk közötti dinamika tartja mozgásban⁷. A filmkészítő maga is elismeri, hogy „a szavak rendkívüli jelentőséghez jutnak... minden

munkámban”⁸. De Antonio interjúiban tehát a francia dokumentumfilm-készítői gyakorlathoz hasonlóan a verbális tartalom győzedelmeskedik a vizuális felett.

De Antonio mindenesetre egészen máshogy használta az interjút, mint Rouch vagy Ophüls. A francia alkotók rendkívül öntudatosan ráirányították a figyelmet az interjú mechanikájára, és komoly jelentőséget tulajdonítottak az interjúkészítő és az alany közötti interakcióban rejlő, nem mindennapi erőnek. Fontos azonban szem előtt tartanunk, hogy a *Vietnam amerikai szemmel* az interjúfelvételeket a háborúról, politikai beszédekről, nyilvános tüntetésekről, megrendezett eseményekről és hasonló alkalmakról készült hiteles anyagokkal vegyíti. Az interjúkhoz fűzött kommentár gyakran a hagyományos hangalámondásos narrációra emlékeztet. Nem egy interjú, például a David Halberstammal készült beszélgetés, valójában talált felvétel, amit évekkel a film készítése előtt rögzítettek. Gondos vizsgálat nélkül kimondottan nehéz megállapítani, mely interjúkat készítette de Antonio, és melyeket vették fel korábban. Egyetlen egyszer fordul elő, a film közepe felé, hogy felbukkan egy csapó, és Thurston Morton szenátor aktuális állítását megelőzi a filmkészítő képen kívülről érkező kérdése. A cinéma véritével szemben, amely a filmkészítő és az interjúalany interakciójából születő, egyszeri és megismételhetetlen pillanat előidézésén és rögzítésén fáradozik, de Antonio háttérbe húzódást preferáló megközelítése úgy rendezi el a felhasznált bizonyítékokat – a talált felvételeket és az interjúkat –, hogy az alkotó komoly nyomatékot adhasson velük az aktuális érvnek. Ahelyett, hogy önmaguk felfedésével foglalkoznának, de Antonio alanyai a közönség meggyőzése érdekében információkat adnak át vagy valamiféle elemzést kínálnak a nézőnek. Összegzésként annyit mondhatunk, hogy az 1970 utáni dokumentumfilmben domináns gyakorlattá váló stratégiára, vagyis az interjúk és a talált felvételek kombinálására, a cinéma vérité és de Antonio felfogása egyaránt számottevő hatást gyakorolt.

Az interjú mint jelenettípus eredettörténete alapvető sajátosságokra hívja fel a figyelmünket. A cinéma

7 Waugh, Thomas: Beyond Vérité: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies. p. 249.

8 ibid.

vérité megközelítésében a film témáját a filmkészítő és az interjúalany interakciója nyújtja, amelyben az előbbi provokatív jelenléte képes biztosítani a mozgókép dinamikáját. Ez a gyakorlat olyan alanyokat keres, akik valami oknál fogva sebezhető pozícióból nyilvánulnak meg. Nem ritkán feszültség gerjed az interjú és a filmkép, illetve a készítő és az alany között. A cinéma vérité a vizsályt, a habozást és az ambivalenciát kutatja a vallomásokban, amelyek az igazságok összetett mezéjében köriöznek. A politikai dokumentumfilm ezzel szemben kiválaszt magának egy témát, és az elemzés eszközeként tekint az interjúra, amely többnyire kiegészíti a vizuális rétegből leszírheto informáciokat. A politikai felfogás olyan megbízható forrásokat választ interjúalanynak, akikre a tudás birtokosaiként tekinthetünk. A vérités megközelítés az interjú segítségével felfed és leleplez, míg a politikai inkább meggyözni kíván. A két hozzáállást tehát eredendően eltérő technikák és célok jellemzik, ezek vizsgálata pedig elősegítheti az interjú poétikájának körvonalazását. Ezzel együtt fontos hangsúlyozni, hogy a két megközelítés nem zárja ki egymást, és idővel nem egyszerűen fejlődést mutattak, hanem esetenként össze is olvadtak.

A dokumentumfilmes interjú, jelentősége ellenére, ez idáig meglehetősen kevés figyelmet kapott a szakirodalomban. Valószínűleg Bill Nichols szentelte a legtöbb energiát az interjú vizsgálatának. Nichols a dokumentumfilm-történetet olyan különböző modellek soraként látja, amelyek egymással versengő stílusokat és adott korszakokra jellemző trendeket képviselnek⁹. Az általa „résztvevőnek”, illetve esetenként „direkt megszólítóknak” vagy „interaktívknak” nevezett modell a filmkészítő és az interjúalany közötti interakciót veszi alapul, és fontos szerepet tulajdonít az interjúnak. Nicholst alapvetően a filmkészítő interjúalany fölötti hatalma érdekli. A szerző politikai megközelítésével

egy sokkal inkább egyenlőségre törekvő párbeszéd mellett érvel, amely szembemenne az intézményes hatalmi szituációt megerősítő hierarchikus viszony-mintázattal. Nichols elképzelése szerint a filmkészítőnek úgy kellene körüljárnia a választott témáját, hogy közben aktív részvételre ösztökéli az interjúalanyokat. E tekintetben Nichols négy kategóriát különít el az interjú vizsgálatakor: a „beszélgetést”, amelyben szabad és nyílt interakció zajlik az interjú készítője és alanya között; a „maszkos interjút”; a „kvázi dialógot”; valamint a „hagyományos interjút”, amelyben az interjú készítője fokozatosan növeli a saját hatalmát azáltal, hogy finoman terelgeti a beszélgetést az előre meghatározott végeredmény elérése érdekében¹⁰. Nichols igyekszik összefüggésbe hozni az alany részvételének mértékét és az interjú szerkezetét, de nem sikerül felvázolnia egy tökéletesen elfogadható modellt. Kudarca legalább két oknak köszönhető: egyrészt az interjú szerkezeti sajátosságai nem határozhatják meg a részvétel mértékét; másrészt a szerző nem veszi figyelembe a képeken nem látható, de nagyon is komoly hatással bíró filmkészítői gyakorlatot.

A legtöbb dokumentumfilmes interjúból hiányzik az ereje teljében lévő cinéma véritét jellemző spontaneitás és őszinteség. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a filmkészítők megvágják az interjúkat, és az eredetileg hosszú beszélgetésekből gyakran csak pár momentumot emelnek ki, hanem arról is, hogy sokan előzetes interjúkat készítenek. Néha felmerül a lehetőség, hogy a képernyőn zajló interakciót egy korábbi alkalommal elpróbálták. Connie Fields a *The Life and Times of Rosie the Riveter* kapcsán a következőket mondta: „Hosszadalmas előzetes interjúkat készítettünk. Hétszáz nővel beszélgettünk telefonon, kétszázal személyesen és magánoszalag használatával, harmincöt beszélgetést videóra rögzítettünk, ötöt pedig celluloidra”¹¹. Akármilyen irányban is befolyásolja az előzetes találkozás a film-

9 Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 138. [Magyarul: Nichols: A dokumentumfilm típusai. (trans. Czipra Réka) *Metropolis* 13 (2009) no. 4. p. 41.] Lásd még: uő: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. és uő: *The Voice of Documentary*. In: *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California, 1985. pp. 258–273.

10 Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. pp. 50–56.

11 Zheutlin, Barbara: *The Politics of Documentary: A Symposium*. In: *New Challenges for Documentary*. New York: Manchester University Press, 2005. p. 160.

készítő és az interjúalany viszonyát, a képernyőn látható interjú már nem szabad és nyílt interakció. Ilyen esetekben a forgatás során a készítők megpróbálják újrateremteni az eredeti helyzetet, de a mesterséges beavatkozás következtében ez már csak kreált szituáció lesz. Ráadásul arról sem szabad elfeledkeznünk, hogy az alanyok gyakran kvázi színészi helyzetbe kerülnek. Ahogy Dave Davis írja: „Amikor filmezni készülünk valakit, bizonyos mértékben megpróbáljuk kitalálni, hogyan is fog viselkedni az adott személy a kamera előtt. Egyesek zavarba jönnek, és talán lefagynak, míg mások jól bírják a kamerát.”¹² Így bár az interjúkészítő befolyása óriási, nem határozhatjuk meg pontosan, hogy ez a hatás mekkora.

A dokumentumfilmzés kutatással járó része többnyire az előzetes munkálatokra korlátozódik, az adott film által feltárt összefüggések hatásos átadásához mindenesetre az alany erős személyes jelenléte szükséges. Mindazonáltal Nichols véleménye szerint, ha a készítők túl nagy szabadságot adnak az alanyoknak, azzal komolyan kockáztatják a mű egységét és koherenciáját. Ezért sem túl szerencsés Nichols fentebb említett kategorizálása, amit a szerző az alanyok részvételének mértékére épít. Az interjú használható poétikájának kidolgozásához inkább a dokumentumfilm története során már feltérképezett lehetőségeket kell szemügyre vennünk, különös tekintettel a cinéma vérité és a politikai dokumentumfilm törekvéseire.

Elemzési szempontok

A kortárs dokumentumfilmes interjú felülvizsgálatánál komoly figyelmet kell szentelnünk a történeti előzményeknek, illetve a hang és kép viszonyának. A tanulmány az interjú poétikáját öt kategória segítségével kísérli meg felvázolni: jelenlét, perspektíva, vizuális kontextus, alakítás és polivalencia. E csoportosítás igénybe vételével meghatározható a dokumentumfilmes interjú poétikája, amely lehetővé teszi számunkra, hogy világosan elkülöníthessük egymástól az egyes alkotók eltérő megközelítéseit.

Az első kategória a filmkészítő jelenlétére utal, egészen pontosan arra a hatásra, amit ez az interjú menetére gyakorol. Az amerikai rendező, Ken Burns személy szerint eltávolítja a munkáiból a filmkészítői jelenlétre utaló jeleket, például a kérdés-válasz interakció nyomait. Ennek eredményeként Burns filmjeiben az alany egyenesen a kamerához beszél, így újra meg újra nyomatékosítja a néző előtt a hatalmát. Az *Enron: The Smartest Guys in the Room* (*Enron: a legokosabb srácok a teremben*, 2005) című filmben Alex Gibney a Burns-féle gyakorlat mellett teszi le a voksát. Ezzel a felfogással szemben Michael Moore általában megjeleníti magát az egyes beszélgetésekben, és gyakran vitába száll vagy éppen egyetért a felmerülő kijelentésekkel. Végző soron minden a jovialis átlagpolgárként megnyilvánuló Moore szűrőjén keresztül megy át, ezekben a dokumentumfilmekben tehát a készítő jelenléte maximálisan tudatosított. Morgan Spurlock a Moore-mintát követi a *Super Size Me*-ben (2004), hiszen a rendező komoly hangsúlyt fektet saját jelenlétének kiemelésére, és a filmben többnyire ő beszélget az interjúalanyokkal. Errol Morris köztes pozíciót vesz fel: néha utal a jelenlétére egy-egy kérdéssel vagy képen kívülről érkező megjegyzéssel, de nem furakodik be a képkeretbe. Ahelyett, hogy vitába bonyolódna a gyakorta igen ellentmondásos alanyaival, a rendező inkább az elgondolkodtató, nyitott kérdésekhez folyamodik, amelyek nagy mozgásteret hagynak a válaszadónak, aki így többé-kevésbé felfedheti a személyiségét a néző előtt. Werner Herzog a *Medvebarátban* (*Grizzly Man*, 2005) Morriséhoz hasonló felfogást tesz magáévá. Herzog csak néha jelzi a jelenlétét egy-egy képen kívüli kérdéssel, és inkább azt a folyamatot követi nyomon, amelynek végeztével a portré tárgyául szolgáló Timothy Treadwell elméje megbomlik. A Burns-féle interjú tehát gyakran inkább előadásnak tűnik, míg Moore klasszikus párbeszédet mutat be, Morris pedig vallomást csal elő az alanyaiból, vagy amolyan terápiás céllal önértékelés-helyreállításra készíti őket.

A második kategória a perspektíváé; a szó a kamera pozíciójára utal. A kamera sok esetben közepes távolságra marad az alanyától, és ezzel az alany számára

12 ibid. p. 151.



A keskeny, kék vonal

kényelmes, mintegy „mesélő” pozíciót biztosító eljárással határozza meg a saját vizuális dimenzióit. Az alkotó néha még a séta közben zajló beszélgetés rögzítésére használt felvételi technikát is átveszi a játékfilmtől. A filmkészítő ugyanakkor megpróbálhatja semlegesíteni az adott helyszínt a televíziós adásokból ismerős keretbezárással, amely a játékfilmek szűkszempontjait idézően a beszélő vállát is benne hagyja a képben. Végül a kamera a nagyobb intimitás vagy intenzitás érdekében abnormálisan közel is férközhet az interjúalanyhoz, akit így lényegében arra kényszerít, hogy egyenesen a kamera lencséjébe nézzen. Burns többnyire a semlegesség érzését megteremtő kamerapozíciót választja, és a felvevőgépet kényelmes távolságban helyezi el a beszélgetőpartnerétől, ugyanakkor biztosít némi játékeretet a perspektívaváltogatáshoz. A *Howard Zinn: You Can't Be Neutral on a Moving Train* (*Howard Zinn: mozgó vonaton nem lehetsz semleges*, 2005) című film is erre a felfogásra kínál példát. Morris inkább az intimitás híve: vagy a kamerába beszéltetést választja, vagy legalábbis közel megy a felvevőgéppel az interjúalany arcához. Michael Apted elismert *Up* (*Elmúlt*)-filmjei (*7 Plus Seven* [7 meg hét, 1970], *21 Up* [Elmúlt 21, 1977], *28 Up* [Elmúlt 28, 1985], *35 Up* [Elmúlt 35, 1991], *42: Forty Two Up* [Elmúlt 42, 1998], *49 Up* [Elmúlt 49, 2005]) gyakran folyamodnak ehhez a technikához, amikor a rendező az interjúalanyok személyes fejlődésére kíváncsi. Moore-t inkább az alanyait körülvevő társas közeg gondos bemutatása érdekli, ahogy Marshall Curry a newarki polgármesteri választást nyomon követő *Street Fight* (*Utcai harc*,

2005) című munkája is már-már tapintható közelségbe hozza a városi miliőt. Aki látta Moore *Roger és én* (*Roger and Me*, 1989) című filmjét, valószínűleg nem felejt el azt a jelenetet, amelyben a nyúl lemészárlása és kiszigerelése közepette a rendező arról kérdezi az alanyát, hogy hogyan jobb a nyúl, kisállatként vagy húsként?

A vizuális kontextus kategóriája az önálló vizuális anyagot foglalja magába, amely kiegészíti vagy ellentozozza a beszélő verbális megnyilvánulásait. A filmkészítő átvághat a beszélő fejről egy talált anyagokból álló montázsra, egy rekonstruált felvételre vagy bármilyen más, a produkció számára forgatott képsorra. Amint a készítő megalapozta az interjúalany jelenlétét, a beszélő hangja függetlenedhet az aktuális képsortól, és mintegy a narrátor funkcióját betöltve magyarázhatja vagy kommentálhatja az eseményeket. Az alkotó ugyanakkor szét is szabdalhatja az interjút, hogy a beszélgetést a narratíva különböző szakaszaiba ágyazza, és ezáltal teremtse meg az alany egyre erőteljesebb jelenlétét a film során. Továbbá az is elképzelhető, hogy a filmkészítő megszakít egy interjút, és átvág egy másik jelenetre vagy alanyra, hogy aztán később visszatérjen az eredeti beszélgetéshez. Ennél a megoldásnál az alkotó közölhet velünk valamilyen kulcsfontosságú információt, ami megváltoztathatja az adott beszélőhöz való viszonyunkat. *A keskeny, kék vonal* (*The Thin Blue Line*, 1988) című filmben például Errol Morris azzal kérdőjelezi meg Metcalfe bíró és a Randall Adams ellen tanúskodó Mrs. Miller szavahihetőségét, hogy az interjúról silány, kisköltségvetésű hollywoodi produkciókra vág át.



Crumb

A negyedik kategória az alakításé, amely az interjúk többnyire kevésbé értékelt vizuális elemének tekinthető. A dokumentumfilm-készítők Robert Flahertytól egészen a mai napig gyakran irányítják az alanyaikat, és közös erővel emlékezetes alakításokkal ajándékozzák meg a nézőket. A beszéd mellett az arckifejezések, a kézmozdulatok, a testbeszéd és a ruházat is meghatározó szerepet tölt be az interjúban. Bár Bill Nichols személy szerint fenntartásokkal viseltetik egy híresség befolyását illetően, a legtöbb dokumentumfilm szívesen veszi a jelenlétüket. Az író-történész, Shelby Foote alakítása Burns *The Civil War*-jában (*A polgárháború*, 1990), a nyúlhölgy jelenléte a *Roger és én*-ben és a tervező mérnök, Temple Grandin alakítása a *First Person* (*Első személy*, 2001) tévésorozat *Stairway to Heaven* (*Lépcső a mennyországba*) című epizódjában mind-mind az alkotó és az alany közötti érzékeny együttműködésről tanúskodik. Az össze nem illő családtagok (gondolok itt Crumb bizzar édesanyjára és a címszereplő problémás fivéreire, Charlesra és Maxonra) alakításai Terry Zwigoff *Crumb* (1994) című emlékezetes dokumentumfilmjében magát a főhős hírnevét megteremtő groteszk képregényt idézik. Eleve fontos tényező lehet a dokumentumfilm-készítő számára egy projekt elindításakor, hogy az alanya mennyire

képes a kamera előtt előadni magát. A játékfilmekhez hasonlóan a dokumentumfilmeknél is lényeges összetevő egy színész dinamikus vizuális jelenléte, amely gyakran mágnesként vonzhatja a nézőt a képernyőhöz.

Az interjúpoétika ötödik kategóriája a polivalenciáé, amely eltér a korábbi négytől, ez ugyanis nem a beszélgetés egy összetevőjét jelöli, hanem az interjú egészére vonatkozik. A polivalencia lényegében az interjú formai összhatásának mércéje. A filmkészítő sok esetben döntéshelyzet elé kerül: el kell határoznia, hogy aláhúzza vagy aláássa az interjúalany tekintélyét, szemben azokkal az esetekkel, amikor az alany személyisége az interjú során fokozatosan alakul ki, és a beszélő gyakran hangot ad bizonytalanságának, kétségeinek, sőt néha az önellentmondás problémája is felmerül. Ellentétben azokkal az ebből a szempontból egységesebbnek nevezhető filmekkel, amelyek teljesen világos hozzáállással közelítenek az alanyukhoz, a több különféle interjút szerepeltető filmek számos véleménynek biztosíthatnak teret, így gyakran igazi feszültség képződik, és akár konfliktus is kialakulhat. A *The Fallen Champ: The Untold Story of Mike Tyson* (*A bukott bajnok – Mike Tyson elmondatlan története*; 1993) című filmben például Barbara Kopple a sok-sok interjúrészlet közzététele során finoman egyensúlyozik a

bokszoló gettóból menekült áldozatként vagy agresszív nehézfűként való ábrázolása között. Érdekes mindehhez hozzátenni, hogy a filmkészítő és az interjúalany között is felmerülhet nézeteltérés, különösen, ha az utóbbi ténylegesen alkalmat kap arra, hogy ellentmondjon az alkotónak. Az ebben a kategóriában felmerülő alkotói megszólalásmódok közötti eltérések hasonlóak azokhoz, amiket Carl Plantinga a „formális hang” szövegbeli feddhetetlensége és a „nyitott hang” esetében felmerülő kétértelműség között lát¹³. A *The Civil War* talán azért Ken Burns legsikerültebb dokumentumfilmje, mert számos egészen különböző vélemény fogalmazódik meg benne: szóhoz jut két történész, Shelby Foote és Barbara Fields, néhány mezei katona, mint például a jenki Elisha Hunt Rhodes, a lázadó Sam Watkins, a déli nőket képviselő Mary Chesnut és az északi férfiakat reprezentáló George Templeton Strong. Ráadásul a rendező valamiféle egységbe kovácsolja a film során megszólaló interjúalanyok állásfoglalásait. Burnsszel szemben Michael Moore nagyon is világossá teszi saját álláspontját a filmjei során, ugyanakkor teret hagy olyan rokonszenves, adott esetben általa nem is osztott véleményeknek is, mint amilyen a színes bőrű hölgyé a *Roger és én*-ben. Mindazonáltal a rendező esetenként kifejezi saját bizonytalanságát is, mint például a *Kóla, puska, sültkrumpli*-ben (*Bowling for Columbine*; 2002), ahol az interjúalanyok nem tudnak magyarázatot adni arra a látványos kontrasztra, ami a Kanadában tapasztalható minimális és az Egyesült Államokat jellemző, jóval nagyobb arányú fegyveres erőszak mértéke között feszül (ez az aránykülönbség annak ellenére fennáll, hogy Kanadában az amerikaihoz valamelyest hasonló törvények könnyű hozzáférést biztosítanak a lőfegyverekhez). A Moore humorát jellemző távolságtartás vagy egyenesen ironia gyakorta az egyensúlyvesztés érzését kelti egy interjúalany megítélésekor, mint például a *Roger és én* című filmben szereplő, kilakoltatásért felelős Fred Ross esetében. Az efféle ábrázolásmód erősíti Moore filmjeinek polivalenciáját. Errol Morris sok esetben kimondottan összetett érzelmi viszonyulást

alakít ki a nézőjében hóbortos interjúalanyait illetően, és esetenként a nézői megértés és rokonszeny vagy akár az alanyt körüllegő sejtelmesség elnyomja a beszélő tekintélyét. A *Fast, Cheap and Out of Control* (*Gyors, olcsó és irányíthatatlan*, 1997) című filmben szereplő oroszlánszelídítő, földikutya-szakértő, robottudós és műkertész mind-mind Errol Morris legrejtélyesebb interjúalanyai közé tartoznak. Linda Williams a rendező *A keskeny, kék vonal* című munkájának polivalens igazságkeresése kapcsán a következőket írja: „Véleményem szerint pontosan az adja a film kivételes erejét az igazság felfedését illetően, hogy Morris láthatóan nem hajlandó lehorgonyozni egy végső igazságnál, és inkább újabb és újabb gellereket és mellékutakat kutat fel”¹⁴.

A poétika a gyakorlatban

A fenti elméleti keret segítségével hozzákezdhetünk Ken Burns, Michael Moore és Errol Morris friss munkáinak összehasonlító elemzéséhez, különös tekintettel az *Unforgivable Blackness: The Rise and Fall of Jack Johnson* (*Megbocsáthatatlan feketeség: Jack Johnson felemelkedése és bukása*, 2004), a *Kóla, puska, sültkrumpli és A háború ködében* (*The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*; 2003) című filmekre. A három szóban forgó alkotó a kortárs dokumentumfilm meghatározó alakjának számít, és mindegyikük kreatívan, ugyanakkor más-más módon használja az interjút. Bár egyikük sem reprezentálja a kortárs dokumentumfilm interjúfelfogást annak teljességében, a három rendező példáján keresztül betekintést nyerhetünk abba, hogy milyen lehetőségei vannak a filmkészítőnek az interjújelenetek alkalmazását illetően. Három beszélgetést szeretnék szemügyre venni, és az elemzéshez minden esetben a fent vázolt kategóriákat használom fel. A vizsgálat tárgyát az *Unforgivable Blackness* Stanley Crouch-interjúja, a *Kóla, puska, sültkrumpli*-ből a James Nicholsszal folytatott beszélgetés, *A háború ködében* című filmből pedig a „Gyakran a hitünkben és a szemünkben sem bízhatunk”

13 Plantinga, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press, 1997. pp. 101–119.

14 Williams, Linda: *Mirrors without Memories: Truth, History and The Thin Blue Line*. In: *Documenting the Documentary*. Detroit: Wayne State University Press, 1998. p. 388.

című epizód képezi, amelyben Robert McNamara a beszélgetőpartner.

Ken Burns általában olyan szaktekintélyeket szerepeltet a filmjeiben, akik meghatározó véleménnyel bírnak az adott témáról. Az amerikai televíziós újságírás hagyományában az efféle szakértők a hangalámondásért felelős narrátorként nyilvánulnak meg: magyarázattal vagy bizonyítékkal szolgálnak a néző számára a kérdéses ügyben, esetleg valamiféle általános következtetést vonnak le a filmben bemutatott részletek alapján. Burns, legalább a *The Civil War*ban szereplő Shelby Foote kitörő sikere óta, mindig olyan „hírességet” választ az adott területről, aki ötvözi a szakértők minden részletre kiterjedő alaposágát a nagydumás kocsmavendégek történetmesélő képességével. A filmek sztár szaktekintélye igyekszik kialakítani valamiféle bensőséges viszonyt a nézővel, amitől az úgy érzi, hogy a vetítés idejére egy bennfentes bizalmasává válik. Bizonyos értelemben Wynton Marsalis is ezt a szerepet vette fel a *Jazz*ben (2001), leginkább persze azért, mert a művész képes zenei fogalmakat illusztrálni egy-egy gyors trombitafrázissal.

Az *Unforgivable Blackness* 213 perce alatt kilenc szaktekintély jelenik meg. Némelyikük, mint például W. C. Heinz, Jose Torres és George Plimpton, csak egyszer vagy kétszer bukkan fel. Mások, mint Randy Roberts, Jack Newfield és Bert Sugar a film során többszöri megjelenéssel alapozzák meg a jelenlétüket. Három afroamerikai férfi – Gerald Early, James Earl Jones és Stanley Crouch – elegendő időt kap ahhoz, hogy a jelenléte megalapozása mellett még egyéni hangot is megüssön. Ebben az esetben nem beszélhetünk polivalenciáról, hiszen a különböző szakértők mind a film egységes hangvételének megteremtésén fáradoznak. Közülük Stanley Crouch kap kiemelt szerepet.

Az *Unforgivable Blackness*ben Crouch az afroamerikai kultúra kortárs, színes bőrű szaktekintélyeként jelenik meg, aki elmagyarázza a közönségnek, hogy mit jelentett az emberek számára Jack Johnson, amikor még aktív bokszoló volt, és mit jelent ma. Külön figyelmet érdemel Crouch azon hajlandósága, hogy nem egyszerűen ismerteti Johnson személyes élményeit, hanem azok felhasználásával állításokat tesz az amerikai kultúra nagyobb horderejű ügyeit illetően. Crouch tehát Johnson esetét alapul véve az általa

nosítás és a fogalomalkotás eszközehez nyúl, és gyakran egészen messze merészkedik el, például amikor a bokszolót a legtisztább értelemben vett individualizmus megtestesítőjévé avatja, a férfi életét pedig egy szabad ember életének mintájává teszi. A sportoló ringbeli győzelme Jim Jeffries felett a gettysburgi csatát idézi: Jeffries legyőzése olyan, mint egy „fekete” diadala a déliek számára. Crouch támogatja a dokumentumfilm központi állítását, amely szerint Johnson jelentősége túlmutat egy díjnyertes ökölvívó hírességstátusán: az *Unforgivable Blackness* a sportolót az amerikai nemzet egészét jellemző igazságokat ragyogóan megtestesítő személyként ábrázolja.

Az interjú szerkezete a fentebb kifejtett cél elérését szolgálja. Stanley Crouch az első és utolsó szakértő, aki megjelenik a filmben. A Crouch-interjút a rendező tizenöt részre szabdalta, és ezeket a film különböző pontjain emeli be, így olyan erőteljes jelenléttel ruházza fel a férfit, amely a vásznon töltött idejéből nem is feltétlenül következne. Crouch mindig ugyanolyan plánban jelenik meg: arcközeliben, amely értelemszerűen rendkívül korlátozott vizuális perspektívát jelent, ugyanakkor a férfi kommentárját a rendező alkalmanként más felvételek narrációjaként használja. A filmkészítő Burns soha nem jelenik meg a vásznon, még csak egy kérdést sem hallunk tőle. A vágás meg támogatja Crouch alakítását, amennyiben csakis a férfi legjobb gesztusai kerülnek bele a végleges filmbe. Crouch megjelenései fokozatosan előkészítik a film tetőpontját, amelyben a szakértő elmeséli, hogyan találkozott az édesapja Johnsonnal. A talált felvételekkel illusztrált hosszabb epizód során Crouch narrátorként nyilvánul meg. Itt a kép és a hang összhangjára láthatunk példát. Crouch végül, egyenesen a kamerába nézve, megfogalmazza a film záró állítását: „A maga nagyon szerény módján Johnsont odaállíthatjuk Lincoln, Thomas Edison, Duke Ellington és Louis Armstrong mellé. Ezekre a messziről jött fiúkra nincs recept, ők azok, akik igazi meglepetésként érték a nemzetet. És Johnson is közejük tartozik. Olyasvalaki ő, aki csak Amerikában született meg. Mert az ország minden problémája ellenére Amerikában még mindig beszélhetünk valamiféle rugalmasságról. Az Egyesült Államok képes egy bizonyos szintű mozgásteret biztosítani annak, aki mer nagyot álmodni – persze csak ha az álmodó is elég nagy.”



Kóla, puska, sültkrumpli

Crouch sikerrel adja elő a főműsorszámát, köszönhetően annak, hogy képes tartalmas következtetéseket levonni Johnson tapasztalatának felhasználásával, továbbá köszönhetően annak, ahogyan a rendező elrendezi a férfi filmbeli megjelenéseit. Ezenkívül Crouch megnyerő alakítását sem szabad figyelmen kívül hagynunk, amely a hangjában és a kamera felé irányuló gesztusaiban egyaránt érvényre jut. Az alakítás tekintetében Crouch valójában túlszárnyalja a szakértőként megnyilvánuló vetélytársait, még a veterán színész James Earl Jonest is; a férfi nagy valószínűséggel komoly hatást gyakorolt Burnsre az előzetes beszélgetések során. Mindazonáltal a férfi alakításából kiérződik, hogy sokat próbáltak a rendezővel. Akárhogy is, Crouch járul hozzá leginkább a film hangvételének megteremtéséhez. A hetedik megjelenése, amelynek során az „Elveszett Paradicsomról” alkotott amerikai elképzeléseket ismerteti, remekül szemlélteti a férfi képességeit. Crouch mindössze negyven másodperc alatt lefegyverző éleslátással magyarázza el a nézőnek, hogy milyen kulturális „mítoszok”, illetve hazugságok fűtik a szóban forgó ideológiát, vagy ahogy ő nevezi, „a normálshoz, tehát a »mi felül és mindenki más alattunk« típusú berendezkedéshez való visszatérés” vágyát. Crouch itt félrenéz, majd újra a kamerára emeli a tekintetét, és közben a nyomaték kedvéért közelebb hajol. Elmosolyodik, gesztikulálni kezd, nagyra nyitja a szemét, zárásként pedig mélyen belenéz a kamerába. Hanghordozását ritmusbeli váltások és szünetek formálják. Mindezen gesztusok kiválóan érvényesül-

nek a közeli szűkre szabott terében, az összhatás pedig olyan, mintha Crouch mintegy bizalmasként tekintene a nézőre. Ráadásul a férfi nemcsak általános érvényű állításokat képes megfogalmazni Johnson kapcsán, hanem kimondottan szellemes és jópofa mesélőként nyilvánul meg. Crouch érezhetően szereti a film központi figuráját jelentő bokszolót, és örömmel osztja meg a közönséggel a hozzá fűződő gondolatait és történeteit. A férfi ezen irigylésre méltó adottságai a nyomát is eltüntetik bármiféle akadémikus fellengzősségnek, és azt az érzetet keltik a nézőben, hogy a film megtekintése során egy, a területén sokéves tapasztalattal bíró szakértő osztja meg vele értékes és hiteles információit. Az *Unforgivable Blackness* lehengerlő alakítást nyújtó interjúalanyának tekintélye és szavahihetősége eredményesen támogatja a film által felmagasztalt egyéni szabadságról szóló történelemleckét. Noha Crouch alapvetően verbális síkon adja át a nézőnek a gondolatait, kijelentéseit a férfi dinamikus jelenléte vizuálisan is erősíti.

A *Kóla, puska, sültkrumpli*ban Michael Moore az egyesült államokbeli fegyveres erőszak okainak és következményeinek vizsgálata közben számos vélemény artikulálásának biztosít lehetőséget. A film során az interjúalanyok az ügy barátaiként vagy ellenségeiként határozzák meg magukat. Vannak közöttük az erőszak megfékezéséért küzdő, rokonszenves figurák, mint például Arthur Busch, Flint megye ügyésze, illetve *A félelem kultúrája* (*Culture of Fear*) című könyv szerzőjeként ismert Barry Glassner, ugyanakkor az

erőszak népszerűsítőiként megjelenő gyanús alakokkal is találkozunk, mint például a *Zsaruk* (*Cops*; 1989–) című tévésorozat producere, Dick Hurlin, illetve a Lockheed Martin vállalat sajtófőnökeként dolgozó Evan McCollum. A filmben mindemellett leplezetlen ellenségeskedésnek is szemtanúi lehetünk, például Dick Clark, a KMart üzletlánc képviselői, valamint Charlton Heston esetében. A James Nicholsszal való találkozás korai példája annak a jelenettípusnak, amelyben Moore olyan emberekkel elegyedik szóba, akiket erőszakra való felbujtással gyanúsít. A Nicholsszal folytatott beszélgetés során Moore célja felfedni, hogy egy első ránézésre normálisnak tűnő ember valójában rendkívül veszélyes, labilis idegállapotú személy is lehet, aki ráadásul könnyedén hozzá tud férni pusztító erejű lőfegyverekhez.

A rendező egészen másképp építi bele a filmjébe az interjúkat, mint Ken Burns. Bár Moore a de Antonio nevével fémjelzett amerikai politikai dokumentumfilmzés hagyományának képviselője, interjúfelfogását a cinéma véritéből örökölte, különösen Marcel Ophüls munkássága hatott rá. Ahelyett, hogy egyszerűen elismerné interjúalanyainak tekintélyét, a rendező kész megkérdőjelezni a beszélők állításait, vagy akár addig manipulálja őket, míg elő nem csal belőlük egy leleplező erejű vallomást. Moore egész filmet átható személyisége stabil keretet nyújt a gyakran ellentétes véleményeket megfogalmazó interjúknak, egyúttal biztosítja a film egységes hangvételt. Míg Burns és de Antonio a monológot részesíti előnyben, az alanyaival mintegy tandemben együttműködő Moore általában a párbeszédet favorizálja. Ugyanakkor Stanley Crouch esetéhez hasonlóan Moore-nál is nélkülözhetetlen összetevőnek számít a humor és az alakítás maga, amelyek fontos részét képezik az interjúk vizuális rétegének. Mindazonáltal a film igazi sztárja maga Michael Moore, a dokumentumfilm első vásári mutatóványosa, aki az elmúlt évek során gyakorlatilag jelenséggé nőtte ki magát.

A Nichols-interjú mintegy két és fél perc hosszúságú, és a rendező három részre tagolja, amelyek eltérő perspektívákat jelenítenek meg: az első részben Moore-t és Nicholst az utóbbi szójababfarmján látjuk, a másodikban a házon kívülről bejutunk Nichols konyhájába, a harmadikban pedig a rendező először újra a

konyhát választja helyszínül, majd hálósobájában lesi meg Nicholst, hogy aztán a konyhaasztalnál zárja be a kört. Fokozatosan beljebb kerülünk tehát a házba, és ezzel a mozgással párhuzamosan betekintést nyerünk Nichols tébolyult elméjébe is. A három részt különböző képsorok szakítják meg; az elsőből megtudjuk, milyen kapcsolatban volt Nichols az Oklahoma Cityben véghezvitt robbantás elítélteivel, saját bátyjával és az oklahomai merénylőként elhíresült Timothy McVeigh-jel. A másodikban visszatérünk a korábban megismert, illegális fegyverkereskedelemben érintett michigani tinédzserekhez, Brenthez és DJ-hez. A vizuális kontextus kapcsolatba hozza Nicholst az oklahomai robbantással és a fegyverkereskedelemmel, a film tehát egyértelműen fenyegető alakként ábrázolja a férfit. Maga az interjú lényegében arra fut ki, hogy Nichols felfedje saját veszedelmes természetét. Az interjú elején mindössze annyit látunk, hogy Moore egy tehető középosztálybeli, középanyugati farmerral beszélget a férfi terményeiről. A tanyaudvar és a konyha egyaránt a férfi hétköznapi életét hangsúlyozza. Lassacskán azonban megismerjük Nichols extrém nézeteit: a férfi a csűrben tárolt robbanóanyagot mindössze „egyszerű farmkelléknek” nevezi, „véres utcai harcokat” jövendöl arra a pillanatra, amikor az emberek rájönnek, hogy a kormány rabszolgasorsra kényszerítette őket, az őt „vadembernek” titulálók megjegyzéseire pedig feszengő nevetgéléssel reagál. Nichols egyetért Moore-ral az oklahomai merénylet elítélésében, és ugyan elismeri, hogy első-sorban a toll felemelésével kell reagálnia a kormány elnyomó törekvéseire, hozzáteszi, hogy azért kéznél tartja a kardot is. Amikor azonban a férfi az operatőr hátrahagyásával beviszi Moore-t a hálósobájába, hogy megmutassa neki a párnája alatt rejtgetett 44-es kaliberű Magnumot, és a fejébe emeli a töltött fegyvert, Nichols igazolja a vele kapcsolatos gyanúkat. A rendező végül kemény kérdéseket szegez a férfinak a fegyverviselésre vonatkozó alkotmányos jogot illetően, és addig-addig provokálja Nicholst, míg az elismeri, hogy nem lenne szabad akárkinek hozzáférést biztosítani a fegyvernek minősülő plutóniumhoz, mert „*sok kretén él a világon*”. Utólagosan világossá válik, hogy Moore tudatosan hegyezte ki az interjút erre a komikusnak ható megjegyzésre, amelyben Nichols ironikus módon pontosan azt a félelemérzetet szolgáltatta meg,

aminek a forrása a közönség szemében ő maga. Az interjú gondosan megválasztott perspektívái és a vizuális kontextus szépen előkészítik az alany kitárulkozását.

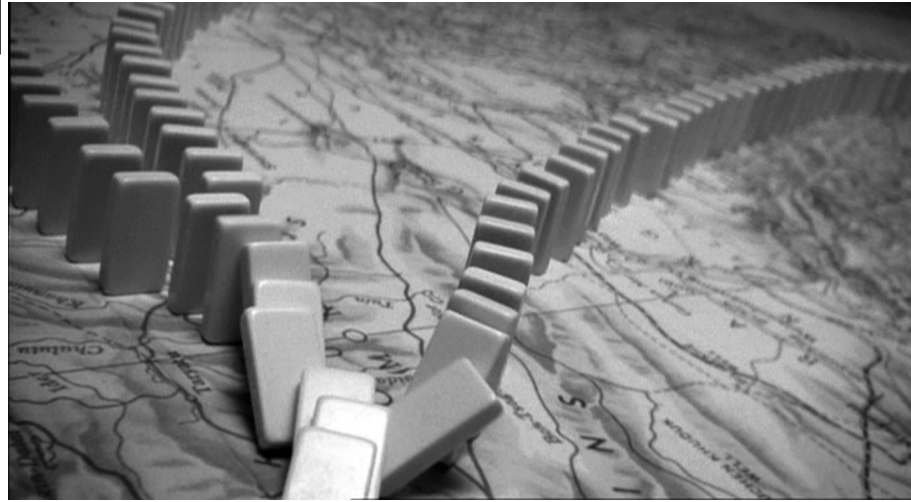
A *Kóla, puska, sültkrumpli*ban az interjúk ereje abban gyökerezik, hogy a fegyverkultúra bizarr pártfogói lerántják a leplet a mániájukról a néző előtt. A James Nichols-interjú ragyogó példa arra, hogy milyen komikus hatást eredményez a normális és az őrült beállítottság egymás mellé rendelése, hiszen lényegében ez történik a beszélgetés során, amely lassacskán felfedi a férfi megszállottságait. Az interjú művészi értéke abban a stratégiában keresendő, amellyel Moore szépen, fokozatosan eltolja Nichols karakterét az átlagostól a bizarr pólus felé. A perspektíva és a vizuális kontextus alapvető fontosságú a komikus egymás mellé rendelésnél, valamint annak az összefüggésnek a feltárásában, amely a jellegzetes amerikai karakter és a fegyverek iránti elvakult vonzalom között vonható, és amelyre a film végső soron nem ad kielégítő magyarázatot.

Moore széles perspektívából vizsgálja a témát, a vizuális kontextussal komoly feszültséget teremt, az interjúalany alakítását pedig úgy irányítja, hogy sikerüljön megmosolyogtató hatást keltve egymás mellé rendelnie az átlagost és a bizarrt. Az interjút záró mondatában Nichols hallgatólagosan azonosítja magát azokkal a „kreténekkel”, akiktől félnünk kell, és a férfi megállapításában rejlik ironia nagyszerűen szemlélteti, hogy a szavak nem minden esetben közvetítenek egyértelmű jelentést. Ez az eset inkább a polivalenciára kínál példát, egészen pontosan arra, hogy a vizuális és a verbális információ miként működhet együtt a közönséggel való kommunikáció során. Míg az *Unforgivable Blackness*ben Stanley Crouch legtöbb, ha nem összes kijelentését úgy is megérthettük volna, ha egy papíron olvassuk azokat, a Nichols által képviselt fenyegetést csak akkor foghatjuk fel teljes egészében, ha látjuk és halljuk is a férfit beszélni.

Errol Morris interjútechnikájára láthatóan a Jean Rouch-féle, az alany vallomásra kíváncsi megközelítés, illetve maga a cinéma vérité hatott. Morris segíti ugyan az alanyait egy-két kérdéssel, de hagy nekik elég időt arra, hogy kifejtsék a történetüket. A beszélők végül mindig felfedik sajátos természetüket, ellentmondásosságukat, gondolataikat, emberségük napos és árnyas oldalát egyaránt. Az alany közelébe helyezett

kamera és a beszélő lencsére irányuló tekintete egyrészt megalapozza az interjút jellemző vallomásos perspektívát, másrészt szorosabb kapcsolatot teremt a nézővel. A filmkészítő jelenléte egészen marginális, a rendező csak alkalmanként szakítja meg az alany gondolatmenetét egy-egy képen kívülről érkező kérdéssel vagy megjegyzéssel. Magát az alkotói jelenléte elsősorban a finoman megmunkált vizuális kontextusban érhetjük tetten, leginkább az asszociatív, lírikus montázsok hívják fel magukra a figyelmet. Morris a Carl Plantinga és Bill Nichols által költői dokumentumfilmnek nevezett szemléletet képviseli.

A *háború kódében* alapvetően különbözik az *Unforgivable Blackness*től és a *Kóla, puska, sültkrumplitól*, mivel az egész film egyetlen interjúra: a korábbi védelmi miniszterként ismert Robert McNamarával folytatott beszélgetésre épül. Bár a film alapját McNamara azon állításai képezik, amelyeket a rendező a vele forgatott huszonhárom órnyi anyagból válogatott össze, az Errol Morris keze munkáját dicsérő vizuális kontextus jóval markánsabb, mint Ken Burns és Michael Moore vonatkozó művei esetében. McNamara alakítása, különösen a férfi verbális megnyilvánulásai, illetve a Morris által használt perspektíva és vizuális kontextus időnként gyakorlatilag verseng egymással a film jelentése fölötti uralomért. Ennek eredményeként a szavak és a képek között a polivalencia feszültsége jön létre. Morris azon ritka képesség birtokosa, hogy miközben hatalmas mozgásteret tud biztosítani az interjúalanyainak, maximálisan ő határozza meg a film hangvételét. Végső soron *A háború kódében*, a dokumentumfilm interjú verbális és vizuális síkjának viszonyát illetően, sokkal inkább polivalens munkának nevezhető, mint a másik két elemzett film. Annak érdekében, hogy megvizsgáljam, miként bánik a rendező az interjúval, kiválasztottam egy közel kétperces részletet, amelyben McNamara a „*Gyakran a hitünkben és a szemünkben sem bízhatunk*” című hetedik lecke felvezetéséhez a hírhedt Tonkin-incidensről beszél. Az egészen pontosan egy perc ötvenegy másodperc hosszúságú szakasz tizenkét snittből áll. Kezdetben egy félalakos beállítást kapunk, amelyben McNamara elmagyarázza, hogy „*Óriási volt a kavardás*”, végül pedig azt látjuk, ahogy egy sor dominó összedől Vietnam térképén, és az utolsó darab Saigonra borul.



A háború kódében

A képsor célja egy lecke illusztrálása („*Gyakran a hitünkben és a szemünkben sem bízhatunk*”): McNamara elismeri, hogy az Észak-Vietnam ellen indított bombázás ötlete téves elképzelésen alapult. Morris úgy ad nyomatékot a szóban forgó baklövésnek, hogy McNamara képsorzáró szavait („*komoly árat fizettünk a tettünkért*”) használja a dominók eldöntéséhez. A döntéshozók félreértését megfogalmazó mondattól eljutunk addig a burkolt célzásig, hogy az incidens egy több nemzetet érintő, sok áldozatot követelő konfliktus kiváltó oka, és ezt a hatást a rendező egy direkt a film számára kifundált, elegáns képi metaforával illusztrálja.

Az interjú szerkezete világosan jelzi számunkra a vizuális kontextus elsőbbőségét McNamara alakításával szemben. Minden esetben a férfi verbális kijelentései biztosítják az aktuális képsor számára az információs alapot, az interjú vizuális kidolgozottsága azonban lehetővé teszi, hogy a képek egyre nagyobb jelentőségre tegyenek szert, és végül el is nyomják a monológot. Az első öt felvételtől három McNamara hosszasan és kissé feszélyezetten beszél a kamera előtt. Az első két félalakos plán nagyjából szemből mutatja a férfit. A szakasz ezen nyitórésze mindössze két rövid, a víz alatt visszafelé haladó torpedókat mutató felvétellel szakítja meg McNamara vallomását. A megfordított mozgásirányú szekvencia, amely felhívja a figyelmet a vizuális kontextus fontosságára, remekül aláfesti McNamara azon védekező állítását, amely szerint „[a valósnak hitt támadás] *nem történt meg*”. A szakasz

második felében, a hatodik beállítástól kezdődően felbukkannak a dominók, amik lassan háttérbe szorítják a beszélőt. A film dinamikus mozgással ruhazza fel az apró játékkellékeket: a záró hét snittből haton szerepelteti őket, minden alkalommal különböző perspektívából, és a hatást tovább növeli a lassú kameramozgás és a finom variózás. McNamara utolsó két megjelenése az ötödik és a kilencedik beállításban valósul meg, amelyekben a férfit a kép bal szélére komponálva, másodpercekben látjuk. Az ötödik beállítást még ketté is töri egy ugróvágás, ami mintha finoman McNamara egyensúlyvesztésére utalna. Miután elhangzanak a zárószavak („*komoly árat fizettünk a tettünkért*”), a dominók dőlni kezdenek, és átveszik az uralmat a képsor felett. A dominók hatodik beállításbeli megjelenéséhez aztán zene társul, amely egészen a szekvencia végéig kíséri a képeket; a tizenegyes és tizenkettes beállításban ráadásul dobok csatlakoznak a vonósokhoz. Az utolsó beállításban felcsendül Errol Morris hangja: a rendező tesz egy kijelentést, miáltal érezhetővé válik a jelenléte. A rendező a következőt mondja: „*Azt látjuk, amiben himni akarunk.*” McNamara erre azt reagálja, hogy „*Gyakran a hitünkben és a szemünkben sem bízhatunk*”, mire az utolsó dominó rádől Saigonra. Morris játéka a torpedós felvétellel, a dominós metafora és a McNamara megjelenítéséhez használt perspektívák váltogatása olyan erőteljes vizuális kontextussal látják el a szekvenciát, amely végül megsemmisítő csapást mér az interjúalany alakítására, és aláássa a férfi állításait. A rendező tehát

ebben az esetben a vizuális elemek és a verbális tartalom közötti, egyre erősödő konfliktus segítségével igazi polivalenciát teremt. A perspektíva és a vizuális kontextus metaforikusan kifejezi a „*komoly árat fizettünk a tettünkért*” általánosításában rejlő súlyos következményeket.

Michael Renov szerint „*a poétika alapvető törekvése, hogy következetes vizsgálatnak vesse alá az esztétikai formákat kompozíciójuk, funkciójuk és hatásuk szerint*”¹⁵. Ez a tanulmány a dokumentumfilm interjú poétikáját kívánta felvázolni a jelenlét, a perspektíva, a vizuális kontextus, az alakítás és a polivalencia kategóriáinak segítségével. Hogy mit árul el nekünk ezen kompozíciós elemek vizsgálata a három szóban forgó interjúban a funkciót és a hatást illetően? A Stanley Crouch-interjúnál Ken Burns teljes egészében Crouch alakítására alapoz. Bár a perspektíva és az elhangzottakat kiegészítő vizuális kontextus érezhetően megtámogatja a férfi tekintélyét, valójában Crouch nyelvhasználata és gesztusai fűtik igazán az interjút. Michael Moore a perspektívát, a vizuális kontextust, az alakítást és a verbális iróniát egyaránt felhasználja, hogy a James Nicholsszal folytatott beszélgetést minél összetettebb, polivalens előadássá tegye. Ráadásul az, hogy a rendező képes egy igazi önfeltáró vallomást kicsikarni az alanyából, szemléletesen mutatja, milyen sokat számít a filmkészítő jelenléte az interjú alakulásában. Errol Morris olyan ravaszul bánik a vizuális kontextussal, hogy *A háború kódében* vizuális rétege elnyomja az interjúalany verbális közléseit. A rendező tehát az alakítás és a perspektíva tényezőjét ebben az esetben gyakorlatilag megfosztja a jelentőségétől. Bár a film egyetlen interjúra épít, a talált felvételek, a képi metaforák, a montázs és a kompozíció leleményes használata felkelti a polivalencia feszültségét. Noha a fentiekben elemzett kétperces felvétel csupán érzékeltetni tudja a film vizuális összetettségét, Morris játékfilmkészítőket idéző képzelőereje olyan intenzitással ruházza fel interjúfilmjeit, amely kiválóan árulkodik a kortárs dokumentumfilm gazdagságáról.

Mint az eddigiek alapján nyilvánvalóvá vált, a dokumentumfilm-készítő bölcsen teszi, ha az interjú megszerkesztésénél is kihasználja a rendelkezésére álló számos filmes eszközt. A poétika fentiek során vizsgált összetevői újra az eszünkbe vésik, hogy a hang és kép viszonya nagyon is fontos komponense az interjúnak, és hogy ez kellő hozzáértéssel még tovább finomítható. Az elemzési kategóriák olyan elméleti keretet biztosítanak, amely jelzi, alapvetően milyen lehetőségei vannak a dokumentumfilm alkotóknak egy-egy interjú készítésekor. Továbbá felhívják a figyelmet arra, hogy nagy szükség van a kortárs dokumentumfilm interjú funkciójának és hatásának gondosabb vizsgálatára.

Roboz Gábor fordítása

15 Renov, Michael: Toward a Poetics of Documentary. In: *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993. p. 20. [Magyarul: Renov: A dokumentumfilm poétikájának megközelítése (trans. Buglyá Zsófia) *Metropolis* (2009) no. 4. p. 50.]