

Szekfü András

A dokumentumfilm „alapszerződése”

■ Szinte minden filmtudományi munka, amely a dokumentumfilm kérdéssel foglalkozik, használ néhány közös kulcsfogalmat, felvet néhány közös kérdést. Visszanyúlnak a lumière-i és a méliési tradíciók különbségéhez. Rákérdeznek a dokumentumfilm és a játékfilm, a non-fiction és a fiction különbségére. Jelzik a két megközelítésben a különbségek ellenére is fennálló közöset, például a narráció szerepét a dokumentumfilmekben (is) vagy éppen a valóság rögzítés jelenlétét a játékfilmekben (is), ami persze mindig felveti a definíciók kérdését: mi is a narráció, mi is a valóság, és mi annak a rögzítése. Említik a dokumentálás sokféle megjelenését az oktató, ismeretterjesztő, politikai, hírközlő filmekben, tévéműsorokban, és megkísérlik elhatárolni ezeket valamilyen értékkritériumok mentén az „igazi” dokumentumfilmektől, tudva, hogy a merev elhatárolás úgyis lehetetlen.

A dokumentumfilm megváltozott helyzete

Az utóbbi mintegy tizenöt évben a kereskedelmi televíziók megindulása több szempontból is átrendezte a hazai közönség és filmkészítők szemléletét a dokumentumfilmmel kapcsolatban. Elsősorban a két nagy kereskedelmi televízió híradóival, magazinműsoraival és (ritka) dokumentumfilmjeivel egy olyan „mozgó-kép versus valóság” viszonyt kultivált, amire korábban, a pártállami televíziózásban alig volt példa. Átértékelődött a tévés szereplés fogalma is. Másodsorban a valóságshow műfajának megjelenése (majd különféle leágazásai: túlélőshow, dokusoap) demonstratív módon átalakították a televízió és a magánszféra viszonyát. Harmadsorban megjelentek azok a kereskedelmi adók, ahol korábban elképzelhetetlen mennyiségben közvetítettek dokumentum jellegű anyagokat: természetfilmeket, történelmi dokumentációkat és százféle más dokumentumfilmet (Spektrum, National Geographic, History Channel).

Ajánlatos az így létrejött zűrzavarban egy egyszerű fogalmi tisztázással rendet teremteni. Különböztessünk meg háromféle filmanyagot:

1. Dokumentumfelvétel: minden nem megrendezett, nem fikciós filmfelvétel, ahogy a kamerából „kijön”. A dokumentumfelvételek alkotják a következő két kategória legfontosabb nyersanyagát.
2. Filmdokumentáció: tárgyak, állatok, emberek, események valóságúságra törekvő bemutatása egy filmalkotás keretében.
3. Dokumentumfilm: emberek vagy emberközösségek életének bemutatása kisebb vagy nagyobb drámai konfliktus(ok) keretében.

Sajnos nincs remény arra, hogy a filmekről való kommunikációban (filmismertető, kritikák, tévéműsor újságok) ez a pontosabb szóhasználat elterjedjen. Mindenesetre a jelen tanulmány a fenti értelemben vett dokumentumfilmekkel foglalkozik.

A dokumentumfilm tehát kikerült korábbi helyéről, a televíziós közszolgálati szférából, és jelentős mértékben át is alakult az új fórumok követelményei szerint. A magyar néző is megismerkedett azokkal a dokumentumfilmnek mondott műsorszámokkal, amelyek felépítésükben igazodtak a távvezérlők korához, vagyis ahhoz, hogy egy-két percenként újabb izgató impulzust kell adni az átlagnézőnek, különben az megnyomja a távkapcsoló gombját, és odébbáll. Ide tartozik, hogy a dokumentumfilm egyes alkotásai kivételként bár, de megjelentek a multiplex mozik műsorán is, teljesítve az ottani közönségvonzási követelményeket. Elsősorban Michael Moore filmjeire gondolok.¹ Az interneten létrejövő feltöltő oldalak (YouTube, Vimeo és társaik) a dokumentumfelvételeknek is új fórumot, új publicitást teremtettek.

A 60-as évek „könnyű kamera, direkt hang, olcsó film” forradalma után kiteljesedett a minden eddigénél könnyebb és olcsóbb, kiváló képminőségű digitális kamerák forradalma, amelyhez hozzájárult a mindenütt jelenlévő mobiltelefonokkal felvehető hangos képek elterjedése is. Az említett két fejleménnyel összefügg a személyes(ebb) dokumentumfilmek terjedése, valamint a kreatív dokumentumfilmek térhódítása.

Fentieket összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a múlt század már klasszikusnak tekinthető dokumentumfilmjei napjainkban az akkortól radikálisan eltérő nézői közegbe kerülnek, ha moziban, tévében vagy DVD-n, esetleg táblagépen vagy okostelefonon bemutatják őket. A dokumentumfilmmel foglalkozó kutató, a filmről tanító tanár egyik fontos feladata, hogy a dokumentumfilm klasszikusait ebben az új közegben is értelmezze, segítse eljutásukat a mai fiatal filmbarát közönséghez.

A dokumentumfilm-elmélet központi kérdései

Milyen kérdésekre kerestek/kínáltak válaszokat a század első felében dokumentumfilmmel elvi sikon (is) foglalkozók?

A „dokumentáris érték” kérdése: számtalan tanulmány foglalkozott azzal a gondolattal, hogy a dokumentumfilm valamilyen speciális viszonyban van a valósággal, „hűséges” hozzá, „megfelel” neki. Grierson, a műfaj első teoretikusa a „documentary value”-t egyben a szépség megalapozásaként, szinte okozójaként elemzi.²

A társadalmi hasznosság kérdése: a dokumentumfilmek oktató, nevelő, ismeretterjesztő, agitációs-propaganda hatása visszatérő téma. Nagyon sok dokumentumfilmre jellemző a társadalmi aktivista magatartás. Amikor kiindulási motívumaikról, a film (remélt) értékeiről valának, sokan fogalmaznak meg tevéleges célokat. Bemutatni, megértetni, elmagyarázni, segíteni az elnyomottaknak, netán fegyvert adni a kizsákmányoltak kezébe. Ahogy az életben, a dokumentumfilmeselek között is elválnak egymástól a reformerek és a forradalmárok tábora, előbbiek öse bizonyára Grierson maga, utóbbiaké pedig talán Dziga Vertov. (Vertovot azonban nem szabad pusztán társadalmi forradalmárrá egyszerűsíteni.)

A költői szépség kérdése: a dokumentumfilmekben az ezekről író szerzők sokféle szépséget fedeznek fel, és ennek kapcsán beleütköznek a hagyományos esztétikai felfogásba, amely szépséget a műalkotásban csak átfogó, alkotó

beavatkozásként tud elképzelni, viszont a dokumentumfilmekben a (játék)filmművészetre jellemző alkotás, illetve az ott megismert alkotói beavatkozások jelentős része háttérbe szorul. Mint említettem, Grierson éppen fordítva látta: számára a szépség forrása is a hitelesség volt.

A kísérletezés, az avantgardizmus: szorosan összefügg az előző kérdésfelvetéssel, hogy lehet-e dokumentumfilm készíteni az avantgárd jegyében vagy fordítva: lehet-e avantgárd, kísérleti filmnek (Griersonnal szólva) dokumentarista értéke? Maga Grierson írásaiban inkább tagadta ezt. Ismeretes, hogy nem sokra becsülte például Ruttmann Berlin-filmjét.³ Filmgyártás-szervezői gyakorlatában ugyanakkor mégsem zárkózott el a formai kísérletektől, amit munkatársainak számos filmje bizonyít.⁴ Vertovra már ifjúságában nagy hatást gyakorolt az akkori avantgárd, elméleti írásaiban, manifesztumaiban ez a hatás stílusosan és gondolatilag is meghatározó. Filmalkotásban először – és gyakorlatilag utoljára is – az *Ember a felvételgéppel* címűben tudta avantgárd szemléletét megvalósítani.

A beavatkozás – be nem avatkozás kérdése: a XX. század második felének előbb könnyű filmkamerákat, majd még videokamerákat hozó technikai és művészi forradalma két további dokumentumfilmes irányzatot intézményesített. Ezeket tréfás szakmai elnevezésükkel jellemezzük.

- *légy a falon:* a dokumentumfilmes olyan helyzetet teremt, amelyben a filmkészítés ténye nem (vagy alig) zavarája, befolyásolja az eseményeket

- *légy a levesben:* a dokumentumfilmes maga is jelen van a felvett anyagban, személyesen részt vesz, beavatkozik

Mindkét irányzat számára fontos lehetőség, hogy az újabb technikák lehetővé tették a hosszabb (akár 5-10 vagy még több perces) megszakítás nélküli felvételek készítését.

Dokumentumfilm, játékfilm, valóság: az alapszerződés

Induljunk ki abból a griersoni megfogalmazásból, hogy a dokumentumfilm a valóság kreatív bemutatása.⁵ Kései kritikusa, Brian Winston szerint viszont „... a 'valóságból' (azaz a bizonyítékból és a tanúságból) semmi sem maradhat meg azután, hogy mindez a briliáns beavatkozó 'kreatív bemutatás' (azaz művészi és drámai strukturálás) megtörtént.”⁶ Winston kritikája egy nagyon is létező belső ellentmondásra mutat rá Grierson meghatározásában. Winston számára ez az ellentmondás feloldhatatlan, és a griersoni gondolatot is érvényteleníti. A továbbiakban az eddigi kulcsfogalmak elemzésével és egy részben új fogalom, az alapszerződés bevezetésével azt kívánom

megmutatni, hogy a griersoni ellentmondással együtt lehet és kell élni, nem is tehetünk mást. Gondolattemben felhasználók szociológiai, szemiotikai és esztétikai érveket.

a) *Mi a film előtti valóság?*

A dokumentumfilmnek a valósággal kapcsolatos igényét az első évtizedek filmes gondolkodói a fotografikus rögzítésből eredeteltetik. Számos elméletíró, köztük André Bazin, von le következtetést film és film előtti (pro filmic) valóság viszonyáról abból kiindulva, hogy a fénykép a kamera előtti valóságot fizikai és kémiai folyamatok által, azaz tulajdonképpen emberi beavatkozástól függetlenül rögzíti. (A mozgófilm pedig a fénykép időbeli kiterjesztése.) Bazin számára ez a fénykép ontológiai lényegét jelentette.⁷

A szemiotikusok (Peirce nyomán) úgy fogalmaztak, hogy a fotóban potenciálisan jelen van mindhárom alapvető jelkategoria: az ikon, az index és a szimbólum. A fotó ikon annyiban, hogy hasonlít a lefényképezett valóságra; index annyiban, hogy a fizikai és kémiai folyamatok révén a lefényképezett valóság lenyomata; szimbólum pedig annyiban lehet, ha maga a kép vagy annak valamely része egyezményes jelentésadási folyamatban további jelentést nyer. Jelen dolgozat írója szerint azonban a fenti közkeletű

gondolatmenetnek van egy ki nem mondott feltétele, amely (ha a gondolatmenetet a dokumentumfilmre alkalmazzuk) buktató is lehet. Arról van szó, hogy amikor az előző bekezdésben (film előtti) *valóságot* mondunk, igazából a (film előtti) valóság *vizuális aspektusára* gondolunk, a megállapítás csak arra érvényes.

De hát milyen más aspektusai vannak még a valóságnak a vizuálison kívül? És azokra nem érvényes a valóságtükrözés (rögzítés) eredménye? Anélkül, hogy mélyebb filozófiai-hermeneutikai elemzésbe bocsátkoznánk, témánk szempontjából íme egy felsorolás a valóság aspektusairól, rétegeiről:

1. fizikai (látható) valóság, a valóság vizuális aspektusa
2. biológiai valóság (nem okvetlen látható életfolyamatok és viszonyok)
3. pszichológiai valóság (nem okvetlen látható lelki folyamatok és viszonyok)
4. társadalmi valóság (nem okvetlen látható társas folyamatok és viszonyok)

Bizonyára lehet más alapú vagy részletesebb felosztást is készíteni, de témánk szempontjából már ez is elegendő. Levonhatjuk ugyanis a tanulságot, hogy bizony, a fényképezési valóságtükrözés (rögzítés) eredménye csak az 1. aspektusra, a valóság fizikai-vizuális aspektusára vonatkozik.

Még ha fényképünk (vagy filmfelvételünk) technikailag kifogástalan is, a képen látható valóság biológiai, pszichológiai és társadalmi aspektusait a felvétel csak akkor fogja rögzíteni, ha azok (valamilyen további jelfolyamat révén) a vizuális aspektusban is megjelennek. Azaz: ha a szereplő személy beteg, ez csak akkor rögzül a képen, ha sápadt vagy elgyötört is. Ha a betegségnek nincs külső jele, akkor a kép nem fogja rögzíteni. Ha a szereplő lelki válságban van, ez sem lesz rögzítve, ha semmi látható jele nincsen. Végül pedig a szereplő társadalmi helyzete, problémája is csak akkor rögzül, ha valami vizualitás utal ezekre: rongyos (vagy drága és elegáns) a ruhája.

Szerencsénkre a valóságon belüli jelfolyamatok, jelössze-függések rendkívül gazdagok. Ez a tény alapozza meg a dokumentaristáknak azt a gyakran hangoztatott hitét, hogy a valóság megfigyelése hallatlanul gazdag információforrást jelent; vagy tovább gondolva, hogy egy színészek által eljátszott jelenet gyakran információszegényebb, mint ugyanannak életből ellesett változata. A valóság vizuálisan rögzíthető aspektusa tehát gazdag lehet információk-

ban, de nem mindig, nem mindenütt, nem törvényszerűen gazdag. A fotó indexjellegének sokat emlegetett automatizmusa csak a valóság vizuális felszínének rögzítését garantálja, és még ezen belül is hányféle variáció lehet a felvétel kiválasztott időpontja vagy látószöge szerint!

Az idő dimenziója további bonyodalmakat visz a rögzítés fogalmába. Az ember az időt különböző időtávlatokban el tudja képzelni:

- kozmikus múlt
- történelmi múlt
- átélt múlt (a saját életemen belüli), közelmúlt
- jelen (egyidejűleg rögzített) a folyamatosan rögzítő kamera az időt is rögzíti
- jövő, elképzelve (ezen belül közel, távoli, történelmi, kozmikus)

A rögzítés azonban csak a jelen egy pillanatára (fotó) vagy ugyancsak a jelen valamely folyamatos idődarabjára (megszakítás nélküli filmfelvétel) vonatkozhat. Ennek a rögzített pillanatnak vagy idődarabnak megvan a sokféle beágyazottsága, különböző távlatai. Lehet köze múlthoz, jelenhez, jövőhöz. Ezek az összefüggések azonban csak akkor fognak a rögzített képen megjelenni, ha a rögzítendő valóságban is valahogy vizuálisan kódolva vannak. Ez pedig ritkán történik meg önmagától.

Végül ugyanezzel a logikával a helyekről, a térbeliségről is megállapíthatjuk, hogy elvben minden fénykép és film rögzíti a térbeli viszonyokat, csak éppen ezek ritkán vannak vizuálisan kódolva, azaz láthatóan jelen a képen. Minden valóság-rögzítés függ tehát a kiválasztott időponttól, időtartam(ok)tól, nézőpont(ok)tól. A különböző rétegekre és távlatokra ezen felül további feltételek vonatkoznak.

A játékfilm rendezője éppen azzal éri el filmjének tartalmi gazdagságát, hogy a látványokba, a jelenetekbe a rendelkezésére álló művészi eszközökkel bekódolja ezt a sokféle összefüggést, beágyazottságot.

Mindebből az következik a dokumentumfilm elméletére, hogy ugyan valóban ott van az indexikus valóság-rögzítés a dokumentumfilm valóságigénye mögött, annak alapjaként, de ahhoz, hogy ez értékes információközlésként, jelentéstulajdonításként érvényesüljön, szükség van az ember (a fényképész, a filmoperatőr, általánosabban: a művész) alkotó közreműködésére. Az alkotó ember közreműködése azonban nem nevezhető szemiotikai értelem-

ben indexalkotó folyamatnak. Azzal a paradoxonnal szembeesülünk tehát, hogy a valóságban meglévő információk feltárhatók a fényképezés (filmezés) indexikus folyamatai által, de az indexfolyamatok hatékonyan, mélyen és tartalmasan az alkotó ember nemindexikus beavatkozásai révén valósulnak meg.

Ez a szemiotikai összefüggés van a közismert mindennapi tapasztalat mögött, miszerint egyik családtagunknak „jó szeme van” a családi fotókhoz, a másiknak meg nincs, az egyik fotói tartalmasak (pedig indexikusak), a másik fotói érdektelenek (pedig szintén indexikusak).

A (dokumentum)film nemcsak egyszerű kiterjesztése időben a fotónak, hanem számos beállításból (snittből) komplex alkotások jönnek létre, amelyekben a filmművészet eszköztárának jelentős részét alkalmazzák. (Nem mindegyik részét: a játékfilm eszköztára különbözik a dokumentumfilmétől, még ha ez a különbözőzés állandó mozgásban, alakulásban van is.)

Susan Sontag a fényképezésről írva a narrativitás hiányát a megértés akadályának nevezi.⁸

A dokumentumfilm esetében is fontos, hogy a fényképszerű hitelességet, amely többnyire az alapot jelenti, egészítse ki a narrativitás, a megértés eszköze.

b) Mit rögzít a dokumentumfilm?

Winston és Grierson gondolatainak vitájában tehát végül is Grierson mellé kell állnunk: igenis, elvileg is lehetséges a valóság kreatív bemutatása. Sőt, hozzátehetjük, hogy kreativitás híján készíthetünk ugyan indexikus hűségű képet (filmet) a valóság egy-egy (főleg vizuális) aspektusáról, de igazából csak a kreatív alkotó által létrehozott indexikus bemutatás lehet méltó a valóság gazdag sokoldalúságához, százféle aspektusához.

Abban a folyamatban, amikor a valóságot filmen rögzítjük, az eredmény *nem* a valóság tökéletlen rögzítése. Az eredmény a valóság vizuális aspektusának *tökéletes rögzítése*, amely ugyanakkor *a valóság részleges meghamisítása is*. A rögzítés tökéletes, hála a fizikai és kémiai folyamatok közreműködésének. Hiszen ezek a maguk törvényszerűségei szerint „tökéletesek”. Ugyanakkor a rögzítés szükségszerűen tökéletlen, és ezáltal hamis, ha arra gondolunk (lásd fentebb), hogy az épp rögzített valóságnak hányféle további aspektusa van, amely csak részlegesen vagy egyáltalán nem jelenik meg a vizualitás dimenziójában, tehát hiányozni fog a valóság rögzítéséből.

A rögzítés eredménye, a rögzített anyag is furcsa kettőséggel rendelkezik. Sebezhetetlen és sebezhető. Egyfelől megőrökít és kimerevít valamit, ami lényege szerint időbeli és múlandó. A fénykép egy pillanat vizualitását rögzíti, a film egy időtartam (audio-)vizualitásáról készít másolatot, amelynek segítségével meg lehet ismételni a jelenség képi-hangi lenyomatát. A rögzített anyag tehát a lefilmezett valósággal szemben védett, sokkal kevésbé múlandó. Egyszermind védtelen is, ugyanis ki van téve a további filmkészítési manipulációknak, a szó

jó és rossz értelmében egyaránt. Montírozással, magyarázó szöveggel, újrarahangosítással jelentése gazdagítható, de meg is hamisítható, akár önmaga ellenébe fordítható. Napjaink szenzációs digitális képmódosító és képalkotó technológiai felelőtlen vagy rosszindulatú kézben bármely filmdokumentumot fenyegethetnek.

Akkor is szükségszerűen tökéletlen vagy hamis a rögzítés, ha a zsidó-keresztény kultúrkör istenképéhez mérjük („Isten szeme mindent lát”). Az „Isten-perspektíva” egy mindenütt jelenlévő, mindentudó transzcendens lény „valóságképe”, akinek nincs adott látószöge, nézőpontja vagy időpontja, hiszen definíció szerint téren és időn kívüli. Ugyanakkor éppen az egyetemességből és kívül levésből következően az „Isten-perspektíva” nem rendelkezvén nézőponttal, nem is válhat műalkotássá. Ez a lehetőség csak nekünk, halandó embereknek adatik meg, s éppen azért, mert a mi perspektívánk térben, nézőpontban és időben is behatárolt. Az a hatalmas hasadék, amelyik megnyílik a mindent átfogó „Isten-perspektíva” és az emberi lények törpe perspektívái között – más megközelítésben –, ez az a mozgástér, amely adott számunkra, emberi lények számára a megfigyelésre, az okoskodásra, tudományos és művészi alkotásainkhoz.

A fenti gondolatnak van egy nagyon is gyakorlati leágazása a filmkészítési folyamatban. Minden dokumentumfilm alkotója tudja és „a bőrén érzi” a válogatás fontosságát a filmkészítő munkában. Első közelítésben azt hinnénk, hogy a valóság bemutatásában az igazság egyik feltétele a teljességre törekvés. A vágószobában (montírozóban) ülő dokumentumfilmész azonban tudja, hogy ez nincs így. Tegyük fel, hogy a felvett sok-sok órányi anyag minden perce megfelelt az indexikus hűségnek. Mégis, a felvételek többségét ki kell vágni, a kész film a felvett anyag töredékét fogja tartalmazni. Mert ezzel (és nem a teljességgel) fog a valóságbemutatás követelményének, az igazság követelményének megfelelni.

c) Az „Ideális Krónikás”

Hogy milyen problémákat vet fel a múlt eseményeinek teljes „rögzítése”, azt egy másik tanulmányból kiemelt gondolatokkal érzékeltetem, ahol találkoznak a filmelmélet és a történettudomány megállapításai. Philip Rosen tanulmányáról van szó,⁹ amelyben átveszi Arthur Dantótól az Ideális Krónikás (Ideal Chronicler) fogalmát. Mint rámutat,¹⁰ a történészek ambíciója kettős: nemcsak teljes dokumentációra vágnak, hanem koherens tagolásra (sequention) is. Mint Rosen kifejti, Danto feltételesen megfogalmaz egy képzeletbeli Ideális Krónikást, „aki tud mindenről, ami történik, abban a pillanatban, ahogy megtörténik”, és azonnal le is jegyez (transcribes) „mindent, ami a múlt előremutató szélén történik...”, amint megtörténik, és *ahogy* megtörténik”.¹¹ Rosen ehhez a következő megjegyzést fűzi: „Azonban a múlt teljes, folyamatos leírása, amit egy Ideális Krónika nyújtana, még nem válna önmagában historiográfiává, ahogy azt a szaktörténész elképzeleli. A történész beszámolója mindig egy olyan időbeli pontból készül, amikor a szekvencia (az események szekvenciája – Sz. A.) már befejeződött. [...] Ilyen bizonyosság nélkül, ami a befejezésnek látszik, esetleg folytatódhat még jelentősebb következményekkel. Danto számára ez magyarázza, hogy miért nem lehetséges a jelen története, hanem csak a múlté, amiért is a történetírás minden aspektusát *ex post facto* konstruálják. Az, hogy mi most mindig többet tudunk, mint ők akkor, ez a modern történettudomány egyik alapja és öngazolásának része.”¹² Rosen idézi Danto egy másik, a dokumentumfilmész tárgyi oldala szempontjából fontos gondolatát is. Danto rámutat ugyanis, hogy ha fennmarad, megőrződik a múlt valamely tárgyi emléke, akkor sem lehet azt az Ideális Krónika valamely részére vonatkozó indexnek (lenyomatnak) tekinteni. Newton háza például fennmaradt, és körülbelül ugyanolyan, mint a XVII. században. Danto szerint azon-

ban ma már csak úgy nézhetünk rá, mint egy már befejeződött történeti narratíva részére, azaz egy dokumentum mai jelentősége elválaszthatatlanul összefonódik a történelmi szekvencia ex post facto jelentőségével.¹³

A dokumentumfilm hitelessége számára alapvető kérdés, hogy milyen krónikás az operatőr kamerája? A múltból fennmaradt tárgyak, helyszínek filmes bemutatásának jelentőségét sem kell külön bizonygatni, oly sokszor és oly sokféleképpen fordulnak elő ezek az ábrázolások a különféle dokumentumfilmekben.

d) A dokumentumfilm-műalkotás kettős természete

A Rosen (és Danto) által felvetett mindkét problémakör megoldása a dokumentumfilm szempontjából a dokumentumfilm *műalkotás* jellegében rejlik.¹⁴ Azaz nem a történetírás szempontjából – itt elválik egymástól a két terület helyzete. (Amikor a dokumentumfilmet a továbbiakban műalkotásként értelmezzük, tisztában vagyunk azzal, hogy nem minden dokumentumfilm válik műalkotássá normatív értelemben. A dokumentumfilm-készítésben azonban benne van a műalkotás létrejöttének lehetősége.)

Mindkét probléma esetében a megoldás a dokumentumfilm mint műalkotás kettős természetében rejlik: abban, hogy a műalkotás egyszerre „folyamatban lévő” és „lezárt”. Az elkészült dokumentumfilm elnyerte végleges formáját, a további időben már így fog létezni. A dokumentumfilm alkotója mint művész eldöntötte, hogy milyen mozzanattal zárja filmjét, azaz (Danto és Rosen kifejezésével) mikor és hogyan zárja le a szekvenciát. Hogy ez a lezárás évek múlva (azaz „történetileg” nézve) helyesnek vagy helytelennek bizonyul, az a filmnek csak egy sokadik felső rétegét, aspektusát érinti – lásd az erről korábban írottakat a jelen alfejezetben. Amennyiben a dokumentumfilm egyes jelenei, alkotórészei indexikus vizualitásukban, valamint az erre épülő egyéb jelentésrétegekben hitelesek, akkor a film valamely származtatott tanulságának későbbi vitathatósága ezeket nem kérdőjelezheti meg. Műalkotásként lezárt dokumentumfilmet épp azért kockázatos folytatni, mert a folytatás pusztán tény megkérdőjelezi az eredeti műalkotás struktúráját.

A múltból fennmaradt tárgyak, helyszínek filmes bemutatása szintén a műalkotás elvi nyitottságában oldódik meg. A (jó) dokumentumfilm nézőjét magával ragadja a legtöbb dokumentumfilmekben meglévő narrativitás. Még ha tudja is, hogy „mi a történet vége”, azt a tudását,

akár a játékfilmben, felfüggeszti, és a kibontakozó epizódokat a narratívában kibomló logikájuk alapján újra és újra átéli. Akár történeti-rekonstrukciós dokumentumfilmet, akár eszmetörténeti, tudományos ismeretterjesztő dokumentumfilmet képzelünk el Newtonról, mindkét esetben megvan a lehetősége, hogy az a bizonyos ház ne pusztán egy muzeális díszlet legyen, a tárgyak ne pusztán élettelen kellékek legyenek, hanem „éledjenek fel”, és vegyenek részt a narratívákban.

Hogy mindez nem csupán elvont lehetőség, arra szép példa Carlos Vilardebo rövidfilmje, a cannes-i kategóriájú *La petite cuillère* (1960). A film egy múzeumi tárgyról szól a fáraók korából. Egy kis kanál, amely tálat tartó nőalaknak van megformázva. Vilardebo egyszerű filmes eszközökkel körüljárja és bemutatja ezt a nőalakkanalat, és ezzel narrativizálja, életre kelti. A műveletben felhasználja a kísérőzene (Beethoven egy vonósnégyestétele) struktúráját. A rövidfilm mellett, hogy pontos dokumentuma a műtárgy vizuális aspektusának, szavak nélkül fogalmaz meg feltételezéseket mind a kis kanál mint az alkotás korabeli és mai művészi üzenetéről, mind a műtárgyat bemutató műalkotásról.¹⁵

e) Az alapszerződés

A legtöbb játékfilmnek is meg kell őriznie (nem tehet mást, mint hogy megőriz) bizonyos dokumentációs minőséget (Branigan¹⁶ szerint referenciát), hogy a közönség hihetőnek fogadja el a történetet. Ugyanakkor minden dokumentumfilm rendezője bizonyos mértékben játékfilmes módon beavatkozik a „valóságba” – ez elkerülhetetlenül következik magából a filmkészítés folyamatából, annak személyes és társadalmi beágyazottságából. Mégis azt látjuk, hogy a játékfilm és a dokumentumfilm közti megkülönböztetés, ahogy erre utaltunk is korábban, bizonyos határesetek kivételével

jól működik a filmkommunikációs folyamat minden fázisában: a gyártásban, a terjesztésben, a bemutatásban, a fogyasztásban és a befogadásban.

A fő különbség dokumentumfilm és játékfilm között (jelen gondolatmenetünk szempontjából) a filmkészítő és a közönség közt létrejövő „alapszerződésben” rejlik. A szót nem jogi értelemben használjuk, ez az alapszerződés szociológiai értelemben társadalmi intézmény. (Ettől függetlenül az idézőjeles „alapszerződés” működése során

számos papíron létrejött, jogi szerződés rendelkezik egy-egy készülő film körülményeiről.) Az alapszerződés, mint a társadalmi intézmények általában, az idővel a szükségletek szerint alakul, módosul. Vannak nagyon konkrét és vannak elmosódottabb részei; utóbbiak a dokumentumfilm határterületeire, új fejleményeire vonatkoznak. Az alapszerződés részletei különböző módokon rögzülnek a társadalmi tudatban. Van, amit tankönyvekben leírnak, van, ami cikkekben, internetközleményekben jelenik meg, és olyan is akad, amit a szakmai tudat afféle folklórként őriz. Vannak vitatott és vannak általánosan elfogadott részei. Van, amit az átlagnéző is tud, és van, amit csak a szakember. A moziműsort alkotó filmek döntő többségénél az alapszerződés szinte automatikusan működik, nem tudatosul a filmkommunikáció szereplőiben. Akkor aktivizálódik, válik viták tárgyává, amikor döntési helyzet áll elő. (Például egy adott film dokumentumfilm-e vagy játékfilm?) Az ilyen kérdések általában csak akkor fogalmazódnak meg, ha az illető alkotás határesetet.

Az alapszerződés itt tárgyalt fogalma nem előzmények nélküli a filmelméletben.

Számos szerző eljutott ahhoz a gondolati lépéshez, hogy

a dokumentumfilm meghatározása csak pragmatikusan történhet, a dokumentumfilmek használatából (a nézői magatartásból) és a körülményekből kiindulva. Azért kellett eljutni ehhez a felismeréshez, mert bármilyen csábító volt is a dokumentumfilm sajátos hitelességét a fényképezési folyamatból, a fotó indexjellegéből levezetni, a dokumentumfilmek, valamint gyártási és befogadási folyamataik elemzése nyilvánvalóvá tette, hogy ennyi nem elegendő a meghatározáshoz. Akkor hát minek alapján határozzuk meg a dokumentumfilmet?

Noel Carroll 1983-ban arról ír, hogy nem belső jellegzetességek döntenek el, hogy valami fikció vagy nem fikció, hanem ez sokféle megjelölés alapján derül ki.¹⁷ (Carroll az „indexing” fogalmat használja, ami itt nem tévesztendő össze az „index” korábban említett, szemiotikai fogalmával.) A producerek, írók, rendezők, forgalmazók, mozisok „megjelölik” a filmeket, nyilvánosan azonosítják, hogy fikció vagy nem fikció. A nézők reagálása a filmekre általában ezektől a megjelölésektől függ. Carroll szerint a nem fikció esetében (mint nézők) azzal válaszolunk, hogy objektív szztenderdek mozgószítunk, és a filmi bemutatást az ilyen szztenderdek, normák és bizonyítási rutinok alapján mérlegeljük.¹⁸

Dai Vaughan egy először 1992-ben megjelent tanulmányában¹⁹ arról ír, hogy létezik egy „documentary response” (fordítsuk most jobb híján dokumentációs reagálásnak), amelynek lényege, hogy elismeri: minden fénykép ábrázolja a tárgyát. Ha a filmnézés során ebből indulunk ki, azaz elfogadjuk, hogy a filmen látottak a valóságban is léteznek (léteztek, és úgy, ahogyan láthatóak), akkor dokumentációsán reagálunk a filmre, azaz dokumentumfilmet nézünk. Vaughan arra is rámutat, hogy ezáltal a film dokumentumjellegének meghatározása átkerül a néző hatáskörébe. „Dokumentumfilmet készíteni tehát azt jelenti, hogy rábeszéljük a nézőt, hogy ami a filmen látszik, *van*.”²⁰ Vagy egy másik tanulmányban, még provokatívabban: „Egy filmet az tesz dokumentumfilmmé, amilyen módon nézzük, és a dokumentumfilm története stratégiák máig tartó sorozata, ahogy az alkotók megpróbálták rávenni a nézőket, hogy ilyen módon nézzenek.”²¹

Carl Plantinga 1997-es könyvében nemcsak idézi Carroll megjelölés-elméletét, hanem elfogadva tovább is fejleszti azt. Ezt írja: „A film megjelölése nem pusztán egy következtetés a néző fejében, hanem a (film) szövegnek egy tulajdonsága vagy eleme, annak történelmi kontextusában. A megjelölés feladata inkább társadalmi, mint egyé-

ni. A nézőnek *fel kell fedeznie*, hogy egy film hogyan van megjelölve.²² Ugyanakkor Plantinga hangsúlyozza, hogy nem lehet egy filmet önkényesen „fordítva” jelölni, fontos, hogy a megjelölést a közönség el is fogadja. Vannak ugyan zavaros esetek, írja, de a tiszta esetek eldönthetők.

Másutt pedig arról ír, hogy létezik „egyfajta társadalmi szerződés (social contract), egy implicit, ki nem mondott megegyezés a (filmi) szöveg producere(i) és a diszkurzív közösség között, hogy a filmet nem fikciósként nézzék.”²³

Paul Ward 2005-ös könyvében többek közt úgy határozza meg a nonfictiont, hogy „a bemutatott emberekről és eseményekről tudott, hogy léteznek a valóságos világban”.²⁴ Figyeljünk fel arra, hogy a „tudott” kifejezés (az angol eredetiben: „are known”) mögött itt ki nem fejtett részletek sokasága rejtőzik: mit tudnak, milyen (filmen kívüli vagy filmen belüli) forrásból tudják stb.

Stella Bruzzi könyve,²⁵ amely 2006-ban már bővített második kiadásban jelent meg, címével is utal arra, hogy a dokumentumfilmzés új jelenségeire keres elméleti értelmezéseket. Bruzzi a dokumentumfilmeket „performatív aktusoknak” tekinti, amelyek lényegüknél fogva cseppfolyósak és labilisak. Könyve elején metaforikus értelemben mondja, hogy létezik „a paktum a dokumentumfilm, a valóság és a dokumentumfilm nézője között”. A dokumentumfilm igazságáról pedig azt mondja, hogy az „a filmkészítők, a filmek alanyai és a nézők közötti (a film általi) találkozásokból jön létre”.²⁶

Minden emberi kommunikáció tartalmaz utalásokat magára a kommunikáció aktuális folyamatára. Jakobson híres felosztása²⁷ a nyelv funkcióiról a „metalingvális” funkciót szánta erre, amely a folyó közlés kódjára vonatkozik: bármi, ami tisztázza a kód működését, ide tartozik. A „tisztázás” a jakobsoni modellben a kommunikáló felek kölcsönös aktivitásával történik, ebből is következik, hogy a metalingvális funkciót Jakobson magában a kommunikációs folyamatban fedezi fel. Miközben kommunikálunk, elvégezzük (azaz, ha szükséges: el kell végeznünk) kódunk ellenőrzését, tisztázását, karbantartását. Bár a jakobsoni modell csak áttételesen alkalmazható a filmkommunikációra, a metalingvális funkció megfelelője a filmkommunikációban is értelmezhető.

Az egyik ilyen kérdés, amelyben a kommunikáló feleknek (film esetében is) meg kell egyezniük, a kommunikált tartalom természetére vonatkozik: vajon az „valóság”

vagy „mese”? Amíg az emberi beszédkommunikációban az „alapbeállítás” (default) az, hogy amit mondunk, az valóság, addig a szórakoztatófilm-ipar kommunikációjának alapbeállítása a „mese”. (Természetesen a néző a mesét is valamilyen módon és valamilyen mértékben vonatkoztatja a valóságra, de ennek vizsgálata más dolgozatok témakörébe tartozik.)

Ha egy barátunk egy meglepő, megdöbbentő történettel áll elő, rákérdezzük: „Most viccelsz?” „Ugye ez nem

igaz?” „Ugye ezt csak kitalálsz?” Másfelől, ha a gyerek „túlságosan” megijed az esti mesétől, a felnőtt azt mondja: „Ne félj, ez csak egy mese!” Mindkét esetben tehát az „alapszerződés” ellenőrzésre, megerősítésre szorult. A moziban ülve a játékfilm nézője sose kérdezné, hogy „ezek most viccelnek?” – hiszen „ezek” nyilvánvalóan „viccelnek”, azaz a színészek másokat, szerepeket alakítanak. Nem így a dokumentumfilmben.²⁸

A dokumentumfilm esetében az „alapszerződés” azt tartalmazza, hogy (Branigan idézve) „A filmdokumentum képei és hangjai olyan közeli viszonyban vannak a valósággal, hogy bizonyítékává (proof) vagy legalábbis leképzésévé válnak azoknak az eseményeknek, amelyek a kamera és a mikrofon előtt zajlottak egy múltbeli időben. Valamint: „...egy dokumentumfilmben a néző feltételezi, hogy szoros (oksági) kapcsolat van a bemutatott események logikája és a bemutatás logikája között.”²⁹

A dokumentumfilmek esetében (és csak ezek esetében!) a néző újra és újra, már a megtekintés közben is ellenőrzi „a bemutatás logikáját”, azaz a filmkészítő által alkalmazott filmnyelvet, hogy ez a filmnyelv nem kalandozik-e el a játékfilmes filmkészítés irányába.³⁰

A játékfilmek esetében a néző a maga „egészséges szkepszi-
sét” többnyire a film tartalmával (Branigan: „a bemutatott
események logikájával”) kapcsolatban érvényesíti, miköz-
ben a filmkészítés módszereit ritkán kérdőjelezi meg.

A dokumentumfilmek esetében a szkepticizmus már
a filmkészítés módszereit is teszteli, és ha a néző e mód-
szereket elfogadja, akkor fogadja el a film tartalmát
„valóságosnak”,³¹ és mint valóságot ítéli meg. Közben
viszont a néző megkérdőjelezheti magában a film „do-

A filmkommunikáció alapszerződése különbözteti meg te-
hát a dokumentumfilmet a játékfilmtől. Pontosabban, más
alapszerződés van érvényben a játékfilmek, mint a doku-
mentumfilmek esetében.

A filmkommunikációban, függetlenül attól, hogy 35 mm-
es celluloidszalagon, mágnesszalagon vagy interneten
terjedő fájlban történik-e, nagy vonalakban öt részfolya-
matot különböztethetünk meg:

gyártás,
terjesztés,
bemutató,
befogadás,
kritika.

Mindegyik részfolyamathoz funkciók, azokhoz pe-
dig emberi szereplők tartoznak. Így a gyártáshoz például
a producer, a rendező, az operatőr, a játékfilmmel a színé-
szek. A terjesztéshez és a bemutatáshoz a filmforgalmazási
és mozi szakemberek. A befogadás a néző dolga. A kritika
pedig elsősorban a kritikusoké, de lehet bárkié, aki látott
egy filmet. Az internetes blogszférában a „bárkik” vélemé-
nyei kiszabadulnak a személyközi kommunikáció keretei
közül, és potenciálisan nyilvánossá válnak.

Az elfogadott és ellenőrzött alapszerződés

Mit találunk a dokumentumfilmek alapszerződésében?
Két olyan területet emelnék ki, amelyek döntőek, tudva,
hogy az alapszerződés minden más résztvevő munkáját
is meghatározza.

Az első kiemelt terület a *filmkészítő* (nevezzük a rendező-
nek) és a lefilmezett valóságdarab *szereplői*, emberek és
intézmények közötti megállapodás. A film készítése előtt
tisztázni kell, hogy a film a valóság rögzítésére törekszik,
hogy nem kerül bele tudottan valótlan információ, hogy
a szereplők, ahogy mondani szokták, önmagukat adják,
esetleg önmagukat játsszák.

A másik kiemelt terület a *rendező* és a *néző* közötti meg-
állapodás. A rendező azt vállalja, hogy a néző a megné-
zendő filmben a valóság egy korábbi állapotának hű ké-
pét látja, hogy valamely helyzet megörökítése történt,
amelyhez képest a rendezői beavatkozások alárendelt je-
lentőségűek. A néző elfogadja ezt az ajánlatot, és a filmet
a valóság leképezéseként fogadja be.

A (dokumentumfilmes vagy játékfilmes) alapszerződé-
sek elfogadása ráutaló magatartások sokaságával törté-
nik, amelyek között a legnyomatékosabb a néző cseleke-

kumentum”-státuszát, és azt mondhatja: „Ezt a filmet
nyilvánvalóan előre megírták, és aztán eljátszották – ez
játékfilm, nem dokumentumfilm.”

A posztmodernitásban számos szerző játékosan keverte/
keveri a dokumentum- és a játékfilm konvencióit, pon-
tosan azzal a céllal, hogy lerombolja a közönség feltéte-
lezett, megkövesedett befogadási szokásait, hogy éppen
ezzel a keveredéssel érzékeltessen valamit a saját világlá-
tomásából. Példáink többsége azonban a klasszikus do-
kumentumfilmes hagyományt követi, ahol ugyan szin-
tén megtörténik a dokumentum és a fikció keveredése,
de egészen más okokból.

de, aki jegyet vesz és beül a moziba; megvesz és betesz egy DVD-t; letölt az interneten egy „anyagot”, vagy esetleg bekapcsol (vagy ha véletlenül kerül oda: nem kapcsol ki!) egy tévéműsort.

A dokumentumfilmek elemzéseiben feltételezzük azt az alaphelyzetet, hogy a néző a dokumentumfilmes alapszerződést elfogadva ül a filmvászon vagy a képernyő előtt. A rendező, a szereplők és a néző tevékenysége összeadódik, össze kell adódnia, hogy a dokumentumfilm mint olyan, megvalósuljon, a dokumentumfilmes élmény létrejöhön.

(2010–2013)

JEGYZETEK

- 1 Pl. Kóla, *puska, sültkrumpli* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Kapitalizmus: Szeretem!* (2009).
- 2 (Grierson) : *Flaherty's Poetic Moana. The New York Sun*, 1926. február 8. Újraközölve: Jacobs, Lewis: *The Documentary Tradition*. (Second Edition) New York, 1979. 25.
- 3 W. Ruttmann: *Berlin, a nagyváros szimfóniája*. (1927)
- 4 Pl. Harry Watt, Basil Wright: *Éjszakai posta* (1936).
- 5 Grierson: *The Documentary Producer*, Cinema Quarterly Vol. 2. No. 1. p. 8. (1933)
- 6 Winston, Brian: *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London, 1995. 95.
- 7 Bazin, André: *Mi a film?* Bp., Osiris, 1999. 494. (első francia kiadása: 1958)
- 8 Susan Sontag: *On Photography*. 1977. 23. Idézi Plantinga, i.m. 83. Magyar kiadása: *A fényképezésről*, Bp., 2007
- 9 Rosen, Philip: *Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts*. In: Renov, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*, New York–London 1993. 58–89.
- 10 I. m., 69–70.
- 11 A Danto-idézetek forrása: Danto, Arthur C.: *Narration and Knowledge*. New York, 1985. 148–153., 157–158. (Rosen jegyzete.)
- 12 Rosen, i. m., 70.
- 13 Rosen, i. m., 70.
- 14 A dokumentumfilm műalkotás jellege összefügg az „igaz” és a „valódi” megkülönböztetésével, aminek a magyar irodalmi tudatban nagy hagyománya van – lásd József Attila: *Thomas Mann üdvözlése* (1937) c. versét („az igazat mondd, ne csak a valódit”), amely maga is egy korábbi hagyományhoz csatlakozik : Arany János: *Vojtina ars poétikája* (1861). Vö.: András Szekfű: *Reality and Fiction in Classical Hungarian Documentaries*. In: Acta Universitatis Sapientiae, Vol.1, 2009. Film and Media Studies, 137–148. https://www.academia.edu/260532/Reality_and_Fiction_in_Classical_Hungarian_Documentaries._2009_
- 15 Lásd: *A kis kanál. Szemiotikai filmelemzés (1972–2007)*. In: Bajomi-Lázár Péter (szerk.): *Annual 2006 – a ZsKF 2006. évi tanulmánykötete*. Zsigmond Király Főiskola, Bp., 188–207. https://www.academia.edu/429115/A_kis_kanal_Szemiotikai_filmelemzes_1972_-_2007
- 16 Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London, Routledge, 1992. 325.
- 17 Noël Carroll: *From Reel to Real: Entangled in Nonfiction Film*. Philosophical Exchange, 14. (1983), 5–46. idézi Plantinga, i. m., 16.
- 18 Plantinga, Carl: *Rhetoric and Representation in Non-fiction Film*. Cambridge, 1997. 16.o. alapján.
- 19 *The Aesthetics of Ambiguity* In: Vaughan, Dai: *For Documentary*. Berkeley, 1999. 58–59.
- 20 Uo. 59. Saját fordításom.
- 21 Vaughan, Dai: *For Documentary*. Berkeley, 1999. 84.
- 22 Plantinga, i. m., 19. Saját fordításom, kiemelés az eredetiben.
- 23 Plantinga, i. m., 40.
- 24 Ward, Paul: *The Margins of Reality*. London, 2005. 7.
- 25 Bruzzi, Stella: *New Documentary*. London and New York, 2nd ed. 2006.
- 26 Idézetek uo.: 1., 6., 11.
- 27 Jakobson, R., „Linguistics and Poetics”, In: T. Sebeok, ed., *Style in Language*, Cambridge, MA. 1960. 356.
- 28 Lásd erről Rothman elemzését, amelyben összehasonlítja Griffith „True Heart Suzy” c. játékfilmjét Flaherty „Nanook of the North” c. dokumentumfilmjével. (Rothman 1997, 1–4.)
- 29 Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London, 1992. 202. Megjegyzem, hogy az „okszági” jelzót itt eltúlzottnak érzem, még a szoros kapcsolatokban is kevés az oksági.
- 30 Vö.: Roger Odin: „Film documentaire, lecture documentaristante,” In: *Cinemas et Réalités* (CIEREC, Université de Saint-Etienne) (1984): 263–278.
- 31 Branigan idéz egy könyvet 1945-ből, amely szerint „azáltal, hogy elkerüli a nyilvánvaló »művészkedő« fogásokat, a rendező igazi dokumentum-érzést tud megvalósítani a filmvászonon”. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London, 1992. 206.