

Kapás Zsolt Zsombor: Mockumentary, a dokumentarista jelhasználat reflexiója

Absztrakt

A „mockumentary” (ál-dokumentumfilm) kifejezéssel jelölt filmekben a dokumentarista és a játékfilmes jelrendszer sajátosan és sokszínűen vegyül. A dolgozat azt vizsgálja, hogy ezek a filmek miként reflektálnak a dokumentarista jelhasználat formáira. A vizsgálat röviden definiálja a dokumentarizmust, kiemelve az általa érvényesített filmes kódrendszerek aspektusait, valamint az ezekhez kontextus alapján rögzülő értelmezési folyamatokat. A dokumentumfilm jelentéstulajdonítási mechanizmusaira épül rá a mockumentary, hasznosítva azok működését. Az egyes mockumentary-k a dokumentarizmus megoldásaihoz különböző intenciók és hatásmechanizmusok összefüggésében fordulnak. A dolgozat felállít egy kategóriarendszert, melynek kidolgozásával mutatja be a vizsgált filmforma változékonyságát.

Szerző

Kapás Zsolt Zsombor: 1986-ban

született Dunaújvárosban. 2007-ben a Pécsi Tudományegyetem Pollack Mihály Műszaki Karán elvégzett egy televízió-műsor gyártó képzést. 2010-ben a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, a Szabad bölcsész alapképzés Filmelmélet és filmtörténet szakirányán BA diplomát szerzett. A 2011 áprilisában megrendezett XXX. OTDK Társadalomtudományi szekció Filmtudomány tagozatában különdíjban részesült. Jelenleg Szegeden, a Vizuális kultúratudomány MA képzés keretein belül végzi tanulmányait.

Érdeklődési kör: A filmes

szereplői szubjektivitás narratív reprezentációi, az ál-dokumentumfilmek jelensége, az animációs filmek történetmesélési jellegzetességei, valamint a horror műfajához kötődő formanyelvi megoldások.

E-mail: kapas.zsombor@gmail.com

Kapás Zsolt Zsombor: Mockumentary, a dokumentarista jelhasználat reflexiója

1.1. Mi a mockumentary?

A mockumentaryt általában olyan filmtípusnak tekintik, mely dokumentarista eszközök intenzív alkalmazásával fikciós eseményeket jelenít meg. Bár ez az általánosító leírás segítségünkre lehet a meghatározásban, mégsem tekinthetjük az adott jelenség kimerítő definíciójának. A dokumentarizmushoz kapcsolódó filmnyelvet és olvasási módot kihasználó, azokra építő mockumentaryk működése ugyanis árnyalt, speciális filmes jelenséggé értelmezhető. Dolgozatom célja, hogy feltárjam az ál-dokumentumfilmek azon tulajdonságát, mely alapján a dokumentarista eszközrendszer használatával egy erőteljes reflexió jár együtt, amely meghatározza a befogadás jelentéstulajdonítási mechanizmusainak működését.

Annak érdekében, hogy a mockumentarykat ezen aspektusból közelítsük meg, lényegesnek tartom előzetesen a dokumentarizmus jelenségének jelhasználaton alapuló megragadását. Ezt a szemiotikai vizsgálatot – mely a mockumentaryt mint jelhasználati formát vizsgálja – egy történeti áttekintésen keresztül kezdem, amely a dokumentarista eszközhasználat történeti alakulásának függvényében értelmezi az ál-dokumentumfilmek jelhasználati konvencióinak kialakulását. Magának a dokumentarizmusnak a kimerítő felvázolása önmagában is hatalmas terjedelmű lenne, így az érvelés hatékonysága érdekében csupán a hozzá kapcsolódó jelhasználat történelmének egy szűk kivonatával fogok szolgálni. Céлом ezzel, hogy a felvázolt példák alapján eljussunk egy jelhasználati aspektusból megfogalmazható dokumentumfilm fogalomhoz, amelyhez képest meghatározható a mockumentary jelensége.

A dolgozatom központi témáját képező filmforma megragadásában lényeges mozzanatként számít a mockumentaryk kategorizálása, a különféle alkotói intenciók és alkalmazott hatásmechanizmusok alapján történő osztályozása. Ezen keresztül válnak láthatóvá az ál-dokumentumfilmek különböző típusai, melyek eltérő módokon reagálnak a dokumentarista eszközhasználat és a hozzá kötődő befogadói értelmezés működésére. A kategorizálást követően vonhatjuk le végső következtetéseinket a mockumentary jelenségéről.

1.2. A vizsgálat megalapozása

A továbbiakban a magyar „ál-dokumentumfilm” megnevezés helyett az angol „mockumentary”, illetve „mock documentary” kifejezéseket fogom használni. Az angol „mock” szó sokkal árnyaltabb

jelentést tulajdonít ennek a filmtípusnak, mint a magyar megnevezés. Ez a szó ugyanis az olyan jelentéseken túl, mint a „hamis”, a „mű-“, az „ál-” (melyek megfeleltethetők a magyar „ál-dokumentumfilm” kifejezésnek), olyan értelemben is használható, mint „megtévesztés”, „kigúnyolás”, vagy akár „csúfolódás”. Ez utóbbi jelentések árnyalják a mockumentary filmtípusnak a befogadók értelmezési stratégiáihoz való viszonyát, és rámutatnak a benne érvényesülő hatásmechanizmusok működésére. Tény, hogy a magyar „ál-dokumentumfilm” megnevezés a tárgyalt filmtípus legalapvetőbb mozzanatára vonatkozik, mely a hangsúlyos dokumentarista eszközhasználatban nyilvánul meg. Ezzel szemben az angol megnevezés amellett, hogy szintén utal erre, bizonyos mértékig rámutat a jelhasználat mögött meghúzódó olyan filmkészítési intenciókra, melyek a megtévesztésben illetve a kritikában gyökereznek.

A fogalomhasználat tisztázását követően röviden fel szeretném vázolni a kutatás menetét. Mint már említettem, a mockumentarykban megjelenő filmkészítési stratégiák és hatásmechanizmusok megértéséhez feltétlenül szükség van a dokumentarista jelhasználat vázlatos történeti áttekintésére. A mockumentarykban felidézett dokumentarista technikák funkciói ugyanis nem ragadhatók meg anélkül, hogy rámutatnánk a dokumentarizmus filmes irányzatának történeti változatosságára, módosuló jelhasználatára, valamint a hozzá fűződő befogadói konvenciók sokféleségére.

„A” dokumentarista filmnyelv nem írható le a filmtörténet minden korszakára érvényes szabályrendszerrel. A formálódó alkotói, illetve befogadói konvenciók a filmtörténelem folyamán korszakonként eltérő módon érvényesültek. A dokumentumfilm történetének áttekintése során nem vállalkozom kimerítő történelmi vizsgálódásra; a dokumentarizmus történeti szempontú megközelítését annyiban végzem el, amennyiben segítségemre lesz a mockumentaryk létrejöttének és működésének pontosabb meghatározásában.

Mindezek után az mockumentaryk kialakulását szintén történelmi kontextusba helyezve tárom fel. A filmtípus megszületésének lehetséges okai tovább árnyalják működésének jellegzetességeit, valamint a dokumentarizmushoz való viszonyát.

A vizsgálódás ezek után helyeződhet hangsúlyosan elméleti síkra. A gyakorlatban megvalósult filmes jelenségekből itt vonom le azokat a következtetéseket, melyek kirajzolják a két vizsgált filmtípus jelhasználatban jelentkező viszonyát. A dokumentumfilmek bemutatása ad majd egy viszonyítási alapot a mockumentaryk megragadásához, melyet filmes példákkal kívánok majd alátámasztani.

Ezek a filmes példák azonban nem csupán a vizsgált jelenség egységes elméleti magját rajzolják körül, hanem annak árnyaltságát, változékonyságát is láthatóvá teszik. A mockumentary sokféleségét a Plantinga ^[1] által felvázolt, általam bizonyos mértékben kiegészített kategóriarendszerben kívánom láthatóvá tenni, melyen keresztül rámutatok az ide tartozó alkotások eltérő működésére. A filmek készítőinek intenciói, a befogadók értelmezési mintáihoz fűződő viszony, valamint az alkalmazott hatásmechanizmusok alapján különíthetjük el ezeket a műveket, így hozva létre a Paródia, a Kritika és Megtévesztés, a Dekonstrukció, valamint a

Hatásorientált mockumentaryk osztályát. Fontos hangsúlyozni, hogy olykor találkozhatunk olyan alkotásokkal is, melyek a kategóriarendszer alapján úgymond hibridként működnek, több csoport jellemzőit is egyesítik. Azonban a sokféleség ellenére minden mockumentaryban megtalálhatjuk ezen filmforma meghatározó elméleti és működésbeli jellemvonásait.

2. A dokumentumfilm történeti megközelítése

A filmes dokumentarizmus történeti áttekintésén keresztül kitapinthatóvá válik az irányzatot meghatározó filmes elemek és az alkotói intenciókhoz kötődő tényezők változó rendszere. A dokumentarizmus történeti alakulásának szemrevételezése során fontos hangsúlyozni, hogy az okfejtés tétjét nem annak latolgatása képezi, hogy milyen mértékben nevezhető a dokumentumfilm a világ pontos reprezentációjának. A bemutatás célját annak demonstrálása képezi, hogy a dokumentarista filmek értelmezésében milyen fontos szerepet játszik a történelmi kontextus, valamint a hozzá kapcsolható filmes eszközhasználat. Azt az aspektust kell szem előtt tartani, mely az irányzatot a kontextushoz kötött kódhasználat és azoknak értelmezése alapján közelíti meg.

Filmtörténeti szempontból a vizsgált irányzat igen változó képet mutat az alkotói intenciók, a filmkészítési alapelvek, valamint a felhasznált eszközök terén. Az ilyen aspektusból végzett fejtegetés rámutat a dokumentarizmus hangsúlyos dinamizmusára, mely fontos szerepet játszik a dokumentarista filmkészítés definíciójára irányuló kísérletben. Ennek érdekében kívánok felvázolni néhány filmtörténeti pontot, rámutatva a különböző kontextusokhoz fűződő alkotói intenciók és formanyelvi megoldások korszakaira.

2.1.1. A Lumière-fivérek filmjei

Ha a filmtörténet kezdeteinél kezdjük a dokumentarizmus körüljárását, akkor rögtön a Lumière fivérek ősfilmjeit helyezhetjük a vizsgálódás középpontjába. Már az olyan filmeknél, mint a *Vonat érkezése* (1895, Auguste és Louis Lumière), vagy mint a *Megöntözött öntöző* (1895, Auguste és Louis Lumière) találhatunk bizonyos elkülönítési szempontokat, melyeket Gelencsér Gábor elevenít fel egyik írásában:

„A kezdet kezdetén léteztek úgynevezett »természetes felvételek«, amelyeken a kamera tőle független eseményeket rögzített – a vonat érkezését, a tenger hullámlását -, s voltak a felvétel kedvéért megrendezett események, például – hogy ismét a Lumière-ősfilmek közül hozzunk példát – a megöntözött öntöző mulatságos gegje.” [2]

Ezeket a szempontokat a dokumentarizmus és a fikciós elemeket megjelenítő játékfilmek elkülönítésének előzményeiként értékelhetjük, melyek alapvetően a felvételek témájában gyökereznek. Az egybeállítási felvételek, a totálisan rögzített események, a mozdulatlan kamera mind jellemzői voltak ezeknek az alkotásoknak, így még nem beszélhetünk sajátos eszközrendszerekről, szerkesztési utómunkálatokról. Ezek a filmek magának a médiumnak olyan korai kísérleteit, szárnypróbálgatásait mutatják, ahol még nem érdemes filmirányzati

törekvésekről beszélni.

2.1.2. Flaherty és Grierson dokumentumfilm elképzelése

A dokumentumfilmek egyik legelső alkotásaként (nem számítva a híradókat és az útirajzokat) a *Nanuk, az eszkimó* (1922, Robert Flaherty) című művet nevezhetjük meg. Az alkotással megszülető egzotikus filmek csoportja a nyugati civilizációtól földrajzilag és/vagy kulturálisan távol eső területeket, népeket kívántak bemutatni, szem előtt tartva a Flaherty számára is kiemelten fontos drámaiságot. Grierson, aki Plantinga egyik cikke alapján elsőként alkalmazta a „documentary” kifejezést, a dokumentumfilm készítésének módját kreatív munkaként, művészi törekvésként határozza meg, melyen keresztül a feldolgozatlan felvett anyagot problémaközpontú narratívába szerkesztik. ^[3] Ezen korai dokumentumfilmek, ahogyan az a Lumière-fivérek filmjei is, csupán témájukat tekintve választhatóak el a korszak megrendezett játékfilmjeitől. Bár a *Nanuk, az eszkimó* egy valódi eszkimócsalád életét kívánja bemutatni, a jelenetek nagy részét mégis előre megtervezett módon forgatták le.

„Flaherty egyensúlyt tartott a hiteles eredeti felvételek és az olyan megrendezett jelenetek között, mint amikor az eszkimók egy nagyméretű iglut építettek, amelynek egyik oldala nyitva maradt, hogy az alváshoz készülődő családot le lehessen filmezni.” ^[4]

A valós események bemutatásán, a megrendezett jeleneteken, és a drámaiságra törekvő szerkesztésen keresztül a *Nanuk, az eszkimó* és a hozzá hasonló filmek fektetik le a dokumentumfilmek készítésének első alkalmazott szabály- és jelrendszerét. Ez a szabályrendszer pedig a korszak játékfilmjeitől inkább csak az alkotások témája szempontjából különíthetők el.



Nanuk, az eszkimó, Robert Flaherty, 1922.

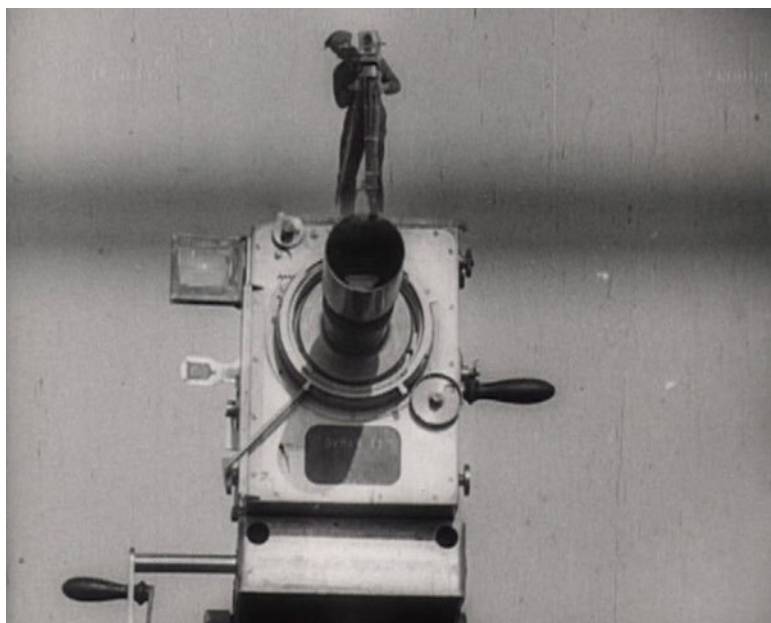
Még a felhasznált formanyelv szintjén sem vehetünk észre feltűnőbb eltéréseket. Ezt jól tükrözi André Bazin a *Filmnyelv fejlődése* című tanulmánya. Ebben Bazin a filmkészítőket a formanyelv használata alapján sorolja a képben hívők (akik a kép plasztikáján keresztül, vagy a montázs alkalmazásával kívánnak jelentést létrehozni), illetve a valóságban hívők (akik a képhez nem

kívánnak hozzátenni, inkább annak realizmusán keresztül kívánnak üzenetet közvetíteni) csoportjába. [5] Az érdekesség az, hogy a *Nanuk, az eszkimó* a valóságban hívők csoportjába került, olyan játékfilmes alkotók művei mellé, mint Murnau vagy Stroheim. Flaherty filmjét Bazin főként az eszkimók vadászatát bemutató beállítás alapján emeli ki, ami egy plánon belül mutatja a vízben kapálózó, prédául szolgáló rozmárt és a parton erőlködő vadászokat, akik egy kötél segítségével próbálják partra húzni az állatot. Bazin ennek a beállításnak a hatásosságát, realistább időkezelését állítja szembe a képből hívők által preferált intellektuális montázs használatával. Ami azonban számunkra igazán lényeges ebből a példából, az a felismerés, hogy a korai dokumentumfilmeket formanyelvi eszközök alkalmazása alapján nem különíthetjük el feltétlenül a játékfilmek irányzatától.

2.1.3. Vertov és a „Filmszem”

A dokumentumfilmek vizsgálatában fontos megemlíteni Dziga Vertov „Filmszem” elméletét, amely filmkészítési elveit a valóság képeinek szervezésére alapozza, erősen szembehelyezkedve a teátrális, történetmesélő filmekkel. Az elméletet Vertov egyfajta tudományos, kísérleti kutatásként írja le, melynek lényegét „(a.) az életből vett tényeknek filmszalagra történő tervszerű regisztrálása; és a (b.) filmszalagon rögzített dokumentáris filmanyag tervszerű megszervezése” [6] adja.

Ha ezt az elgondolást a dokumentarista törekvések irányából közelítjük meg, láthatjuk, hogy a *Nanuk, az eszkimó*val ellentétben itt már sokkal hangsúlyosabb szerepet kap a játékfilmekkel való elvi szembehelyezkedés. Vertov és követői már az egész mozgalom célját úgy határozzák meg, mint a tényeken alapuló hatás minél hatékonyabb kiváltását, szemben a képzelőerővel átítatott fikciós művek hatásával.



Ember a felvevőgéppel, Dziga Vertov, 1929.

Mindennek ellenére a filmkészítés eszközrendszere itt sem határolható el könnyen a korszak

történetmesélő filmjei által alkalmazott megoldásoktól. Vertov *Ember a felvevőgéppel* (1929, Dziga Vertov) című alkotásában ugyanúgy előszeretettel hasznosította a montázs különböző fajtáit, mint Eisenstein, vagy Pudovkin. A filmszem elmélete ugyanis az új látásmód megteremtésének egyik kiemelt elemeként nevezi meg a mindennapi érzékelés tapasztalatain túlmutató képi és időrendi filmes manipulációk használatát. A montázs, a gyorsítás, az egymásra exponált felvételek, az extrém kameraállásokból rögzített felvételek és számos más film-trükk is beletartozik az alkalmazott eszközrendszerbe. Maga az *Ember a felvevőgéppel* is bővelkedik ilyen megoldásokban. Ezzel már az első beállításban szembesülhetünk, amiben két összeollózott kép eredményeként egy trükkfelvételt láthatunk, melyen egy kicsinyített operatőr kezd felvételeket készíteni egy hozzá képest óriási kamera tetejéről.

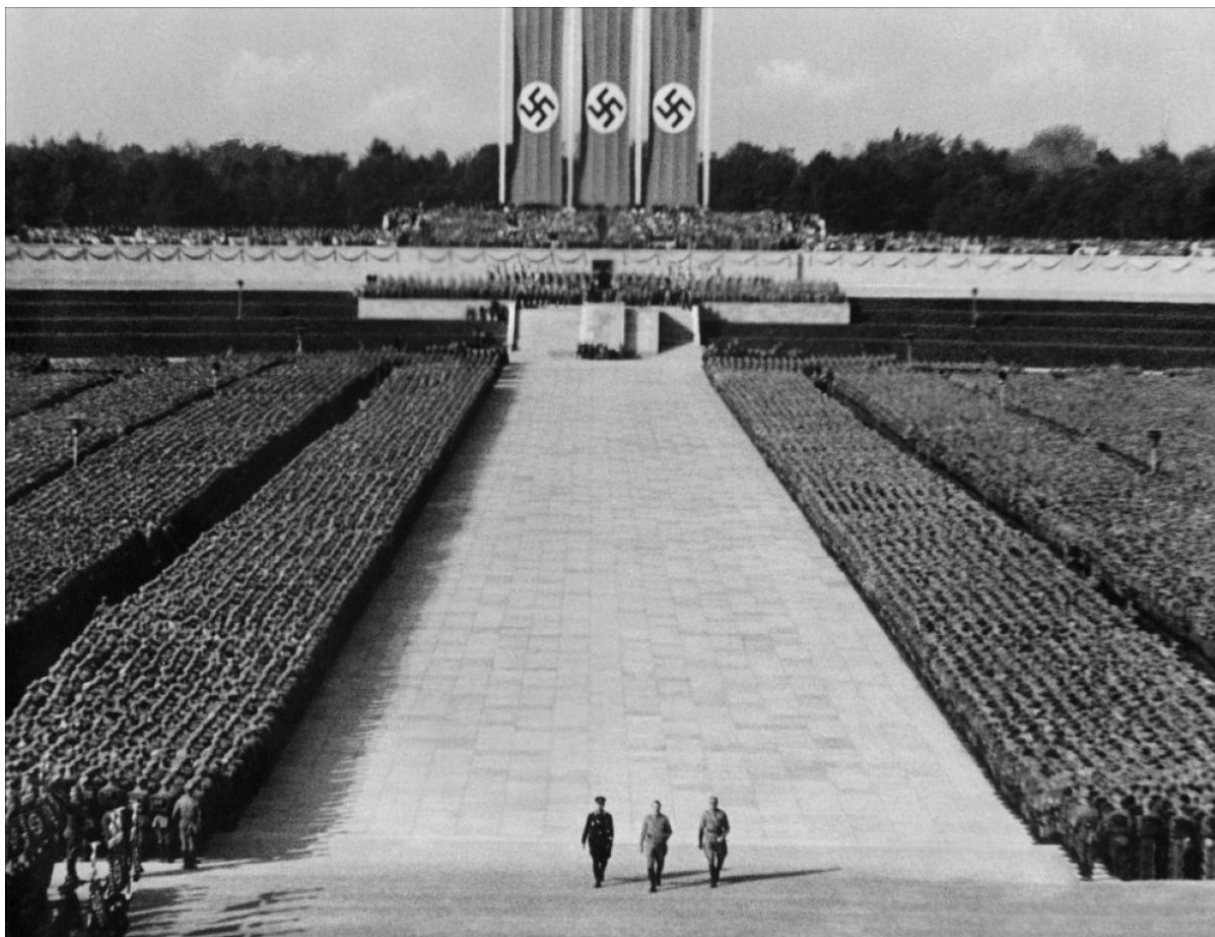
Ez a dokumentarista vonulat tehát igen ellentmondásosan kapcsolja össze a valóságot hűen reprezentáló képekben való hitet és a montázst alkalmazó filmek, valamint az absztrakt alkotások manipulatív, torzító eszközrendszereinek jelentést konstruáló mechanizmusát. Fontos megjegyeznünk persze, hogy a játékfilmekről való elhatárolódás igénye itt igen erősen megfogalmazódott. Azonban ez az igény, csakúgy mint a tényeket reprezentáló felvételekben való hit, csupán egy idealizált cél, egy új látásmód megteremtésének alávetett, részleges összetevője maradt.

2.1.4. Dokumentumfilm és propaganda

Az európai diktatúrák kiépülésével párhuzamosan, valamint a II. világháború előrehaladtával megerősödött a dokumentarizmus irányzatának ideológiai alávetettsége. A valóság tükrözésének igénye a politikai célokat szolgáló propaganda és manipuláció nyomása alá került. A filmes eszközrendszerek, a rögzített események mind az adott ideológiai irányzat által meghatározott szelekciónak, ellenőrző intézmények által felállított szabályoknak megfelelően érvényesülhettek csak. Elfogult érvelésű, fikciós elemeket erősen alkalmazó, nyomatékosan egyoldalú olvasatot engedélyező filmek készültek, melyek a sikeres propaganda érdekében a nézők érzelmeire kívántak erős benyomást tenni.

Az 1935-ben készült *Az akarat diadala* (1935, Leni Riefenstahl) a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt Nürnbergben rendezett kongresszusát dokumentálja egy igen pontosan kiszámított és megtervezett módon. A film alkotói úgy kívánták rögzíteni az eseményeket, ahogyan az ideológia kívánta hirdetni önmagát. Bár úgy tűnhet, a kamerák csupán megfigyelői a látványos eseményeknek, mégis éppen a dokumentáló apparátus válik fontos szervezőelvvé.

„Riefenstahlnak elképesztő anyagi források álltak a rendelkezésére, az eseményeket pedig gondosan megtervezték, hogy minél jobb felvételeket lehessen róluk készíteni. E cél érdekében még arra is lehetőség nyílt, hogy néhány beszéd egyes részeit egy másik helyen, másik időpontban újra felvegyék, ha az eredeti anyag használhatatlannak bizonyult.” [7]



Az akarat diadala, Leni Riefenstahl, 1935.

Az akarat diadala a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt mögé felsorakozó német nép öntudatát, a Führerhez kötődő imádatát, valamint a párt irányítóinak buzdító beszédeit jeleníti meg, mindezt a kamera kifogástalanul precíz, pontos használatával. Ahogyan arra Bill Nichols rátapint, a film egy valóban megtörtént ideológiai parádét rögzít, melynek a forgatás megtervezett módon szervezőjévé, részévé válik. [8]

Egy másfajta megközelítést jelenít meg a *Midwayi Csata* (1942, John Ford), melyben a háborús propaganda az Egyesült Államok ideológiai nézőpontját erősíti. Ebben a filmben a dokumentarista felvételeket az összecsapások helyszínére kivitt operatőrök rögzítik, így nem beszélhetünk olyan precíz megtervezettségéről, mint a fent említett műben. A felvételek nagy része spontán eseményeket tár elénk, melyeket a széles körben még nem alkalmazott 16 mm-es kamerákkal rögzítettek. A kézikamera használata remegő beállításokat, kapkodó kameramozgásokat eredményezett, mely a felvételek hitelességét erősítette.

A harci jelenetek rögzítése mellett azonban igen erőteljesen megjelennek a propagandát szolgáló fiktív alapú elemek. A film Hollywoodhoz való kötődése megkérdőjelezhetetlen, hiszen az alkotás rendezője John Ford, narrátorként pedig Henry Fonda hangjára ismerhetünk rá. Ford számos felvételt készített a katonák bevetés előtti és utáni elfoglaltságairól, melyek mellé a narrátor

személyes, hazafias, buzdító monológiát társította. Az amerikai nép megszólítása érdekében olykor még egy társ-narrátort is bevetettek, aki az anyaországban maradt asszonyok sztereotípiája alapján kialakított, aggódó anyaként kap szerepet. Ez a sztereotípiát képviselő női narrátor a személyes hangvételű megszólalásaiban az otthon biztonságából figyelő, katonákért aggódó emberek hazafias érzelmeit kívánta reprezentálni és fokozni.

Magának a hanglámondásnak egyik lényeges részletét adja az, mikor ez a társ narrátor a dokumentumfelvételeken mintegy „felismer” egy közkatonát, és a családjáról kezd beszélni. Ezzel párhuzamosan a rendező hétköznapi tevékenységük (kötögetés, telefonálgatás) közben megjeleníti a megemléltett családtagokat, akiket szintén sztereotipikusan, a szimpátia felkeltésének igényével formált meg (és akiket egy Bordwell által megnevezett forrás alapján színészek alakítanak). Mindezek az elemek az azonosulást, az érzelmi érintettséget kívánják minél erőteljesebben kiváltani a nézőkből. Emellett Bordwell rámutat arra a tényezőre is, hogy a film nagy részét amerikai népdalok és indulók kísérik, ezzel tovább fokozva az amerikai nézőkre tett benyomást. [9]

Ezeknek a filmeknek a vizsgálata rámutat a felvételek és a hozzájuk kötődő jelentéstulajdonítás kapcsolatára. Az egyes filmek csupán az általuk képviselt ideológiai szempontot alátámasztó értelmező közegnek felelhetnek meg, így az általuk képviselt értékrendek összehasonlításával erőteljes ellentmondásokba ütközhetünk. Az egyik politikai fél propagandafilmje ugyanis a másik fél számára elfogadhatatlan és hamis. Csupán az ideologikus értelmezési mechanizmusok elhagyásával érhetünk el egy másfajta nézőpontot, melyen keresztül megláthatjuk az adott alkotás propagandisztikus felhasználását.

Bizonyos szinten a mockumentary irányzatához is köthetünk egy ehhez hasonló értelmezést, erre azonban majd a későbbiekben térek vissza.

2.1.5. A személyes dokumentumfilm

A szerzői elméletek és az autonóm filmes eszközhasználat elvének kiemelkedő hatása érzékelhető a Bordwell által személyes dokumentumfilmeknek nevezett alkotásokban. [10] Az olyan filmek, mint a francia *Állatok vére* (1949, Georges Franju) vagy az iráni *A ház fekete* (1963, Forugh Farrokhzad) a valóság egyes elemeinek tükrözésén túl a készítők művészi törekvéseit is megjelenítik. A filmek a bemutatott eseményeken keresztül a szerző véleményét, értékrendjét tükrözik, sokszor implicit, lírai módon.

Az *Állatok vére* egy párizsi vágóhíd mindennapi eseményeit tárja elénk. A film egyfelől tájékoztató jelleggel készült, ezt viszont gyakran felülírják a lírai megoldások, olykor pedig kifejezetten az informáló és a művészi törekvések ütköztetését tapasztalhatjuk. A film kezdetén Párizs határánál lévő bolhapiacról készült, megrendezett felvételekkel találkozhatunk, melyek a szürrealista filmek hagyományait követik. Ide sorolhatnánk a fa ágáról lógó csillár képét, vagy az egymás mellé halmozott kacatokat, kartalan próbababát, gramofon hangszórót megörökítő beállítást. Szintén találkozhatunk olyan, a dokumentumfilmes hagyományoktól idegen elemekkel, mint a díszes képátmenetek, melyek díszes ajtócskákat és női legyezőket megjelenítve, függőyszerűen

záródnak össze, majd nyílnak ki újra.

A város határát és a város kiüresedett utcáit megörökítő, költői hangvétellű, hangalámondással kísért képek halmozását azonban megakasztják a bemutatásra kerülő vágóhídi jelenetek. Az ezt feltáró, brutális eseményeket megörökítő felvételek szem előtt tartják a pontos dokumentálás igényét, azonban a képek fő célja inkább a megdöbbenés lesz. A narrátorok, akik olykor ténszerűségekre törekvő, olykor pedig kifejezetten lírai módon megfogalmazott monológokban szólalnak meg, nyíltan mutatnak rá a daloló, füttyölgető mészárosok ártalmatlannak tartott gyilkosságaira, és a sajnálatot keltő állatok tehetetlenségére, pusztulására. Emellett a film a vágóhíd falai között folyó tömeges vérontás dinamikus történéseit a hétköznapiak monoton múlását kifejező kietlen utcaképekkel állítja szembe. Mindezen elemek többféle értelmezési lehetőségnek adnak teret, melyhez erőteljes hangsúllyal kapcsolódik az állati hús lelkiismeret-furdalástól mentes fogyasztásának kritikája.



A ház fekete, Forugh Farrokhzad, 1963.

A ház fekete egy lepratelep életét jeleníti meg, ám erősen lírai hangnemben. A megjelenő helyszínek és szereplők egy szimbólumrendszer elemeiként tűnnek fel, így lehetetlenítve el a realista feltárás és a hozzá fűződő narratív struktúrák szabályainak érvényesülését. A képek egy töredezett, asszociációs montázsokra épülő, allegóriákkal teli művé állnak össze, melyet a narrátorok és a szereplők által mondott vallásos imák és versek költői sorai kísérnek.

A dokumentumfilmek ezen csoportja a valós jelenségeket a játékfilmes hagyományoktól kölcsönzött eszközök alkalmazásával jelenítik meg, a jelrendszerek felhasználásának szervezőelvét pedig az *auteur* elgondolás alapján magának a szerzőnek a művészi elgondolásai, motivációi szolgáltatják. A filmek készítésében a célként kitűzött drámaiság megkérdőjelezhetetlen, Flahertyvel ellentétben azonban itt ez nem az elbeszélte eseményekből összeálló cselekményeken, hanem magukon a képeken, a montázsokon, és a teremtett lírai hangulaton alapszik. Ezek alapján

hangsúlyoznunk kell, hogy ezekben a filmekben a szerzőiség sokkal fontosabb szerepet játszik, mint bármilyen dokumentarista szabályrendszer.

2.1.6. A direct cinema és a cinéma vérité

Az imént felvázolt alkotóközpontú filmkészítési hozzáállással hangsúlyosan szembehelyezkedve épült ki a mai napig nagy hatású direct cinema. Ez az 50-es évek végén elterjedő technikai újítások, a 16mm-es kamera és a könnyen kezelhető hangrögzítő apparátus által felkínált lehetőségekre épített. ^[11] A felszerelés mozgékonyabb, kötetlenebb dokumentálást eredményezett. Ennek lehetősége teremtette meg a dokumentarizmus azon válfajának alapelvét, mely a filmkészítőt az események pusztá megfigyelőjeként határozza meg, elutasítva a forgatókönyvet, az újrájátszott jeleneteket, illetve az utómunkálatok önkényes jelentéskreálását.

A Bill Nichols dokumentumfilm tipológiájában felvázolt megfigyelői ábrázolásmód érzékletesen tükrözi a direct cinema alkotói elképzeléseit:

„E megfigyelő hozzáállás az utómunkálatok, a vágás során éppúgy érvényesült, mint a forgatás során, ami olyan filmeket eredményezett, amelyekben nem volt kommentárhang, nem volt nondiegetikus zene vagy hangeffekt, nem voltak képközi feliratok, történelmi rekonstrukciók, a kameráknak megismételt cselekvések, sőt még interjúk sem.” ^[12]



Chronique d'un été, Edgar Morin, Jean Rouch, 1961.

A már korábban idézett Bordwell-Thompson munkából levonhatjuk azt a következtetést, hogy a fenti meghatározás érvényes ugyan a direct cinema Egyesült Államokban és Kanadában működő ágazatára, a franciaországi alkotók azonban egy másik szempontból közelítették meg a valóságot

tiszta dokumentálásának módját. A háttérbe húzódó, láthatatlan megfigyelői pozíció idealizálása helyett itt a feltárás lényeges mozzanata volt a filmkészítők beavatkozása, az eseményeket elő(re)mozdító buzdítás, provokálás. Fontosnak tartották a megfigyelt személy és az alkotó közti együttműködést, hogy a megfigyelt személyek képesek legyenek elmondani érzéseiket, gondolataikat. Ugyanis ha a filmek készítői „arra vártak volna, hogy az emlékek maguktól törjenek fel, és aztán a jelenetet pusztán megfigyeljék, az alany talán sosem nyílt volna meg.”^[13] Mindezek alapján az interjúk készítése, a filmkészítők filmben való fokozott megjelenése sem volt kizárva. Ezt a dokumentarista hozzáállást nevezik gyakran cinéma vérité-nek (ezt az elnevezést gyakran használják a direct cinema szinonimájaként is).

A direct cinema ezen két ágazata máig tartóan lefektette a dokumentarizmus legjelentősebb konvencióit, ami az eszközrendszerhez, az alkotói célkitűzésekhez, a befogadói stratégiákhoz kötődik. A mozgékony kézikamera használata, a személyek hétköznapi élethelyzetekben való megfigyelése vagy a bensőséges interjúk felvételei mind olyan elemek, amelyeket a néző határozottan a dokumentarizmus irányzatához köt, és amelyek a mockumentaryk számára fognak kiváló felületet nyújtani a kritizálás, az elbizonytalanítás és a megtevesztés lehetőségére.

2.2.1. Mockumentary és az autonóm filmes jelhasználat hatásai

A dokumentarista áramlatokban a valóság reprezentációjának egyes elképzelései eltérő elveken és gyakorlati megoldásokon alapultak. Az egyik megközelítés a művészi szerkesztést tartotta szem előtt, addig a másik a valóság bemutatását kísérleti alapokra helyezve nyúlt a filmtrükkök lehetőségéhez, míg a harmadik teljes mértékben elhatárolódott a szerkesztési folyamatoktól. Mindebből levonható a konklúzió, hogy a filmes dokumentarizmus olyan jelenség, mellyel kapcsolatosan a történelem folyamán többféle, különböző alkotói intenciókkal találkozhatunk, és amelyek más-más kontextusok alapján, eltérő eszközrendszert hasznosítva hozták létre műveiket. Ami számunkra itt igazán fontossá válik, az magának a filmes jelhasználatnak azon megközelítése, mely előmozdította a mockumentaryk létrejöttét.

A mockumentary mint filmtípus (mint sajátos jelhasználati mód) kialakulásához jelentős mértékben hozzájárult az 50-es évek elején jelentkező modernista filmnyelv néhány meghatározó jellegzetessége. E viszony egy lehetséges megközelítéséhez ki kell emelnünk Astruc 1948-ban megfogalmazott kamera-töltőtoll (caméra-stylo) elméletét,^[14] melyben a filmet kifejezések és jelentések halmazaként értelmezve nyelvként határozza meg. A filmes nyelvhasználatot, tehát a mozgókép jelrendszerének alkalmazási lehetőségeit az írásos nyelv rugalmasságához hasonlítja, amely alapján a film alkotója úgy készíti műveit, ahogy az író papírra veti irományát. A film nyelvként való elgondolása és használata az alkotók számára lehetővé teszi azt a személyes hangvételt, melyen keresztül kitörhetnek az elvárások és konvenciók fennálló, megcsontosodott rendszeréből.

Astruc ezen írása, valamint kortársainak hasonló törekvései teremtik meg a modern filmek és az *auteur* elgondolás elméleti alapjait.^[15] Ebből kiindulva azt mondhatjuk, hogy az olyan modernista alkotók, mint Antonioni, Fellini vagy Bergman, sajátos filmes jelrendszert alakítottak ki, melyeket

nem lehet feltétlenül a konvencionális jelentéstulajdonítási mechanizmusokkal értelmezni. A fennálló séma és elvárás rendszereket figyelmen kívül hagyó új értelmezés az *auteur*, a szerző szabad eszközhasználatát hirdeti. A szabad jelhasználat a filmkészítők számára lehetőséget ad a műfajok és irányzatok határvonalainak átlépésére, a hozzájuk kötődő kifejezési módok keverésére. Ebben a folyamatban a dokumentarista irányzat sem maradt érintetlen.

Az autonóm jelhasználatot megalapozó elméletek és filmek rámutattak a dokumentarizmus filmnyelvi eszközrendszerének átvehetőségére. Ez a konvenciókkal szembemenő filmművészeti hullám kiemelten fontos a mockumentary létrejöttében. A dokumentarizmus által alkalmazott kódok, eszközök (gondoljunk itt a *direct cinema* elemeire) játékfilmekbe történő átemelése mutatott rá arra a lehetőségre, mely maga után vonhatta a mockumentary megszületését. Bár az átvett elemek az olyan alkotásokban, mint a *Máté evangéliuma* (1964, Pier Paolo Pasolini), vagy az *Algéri Csata* (1966, Gillo Pontecorvo) még egy érzékelhető, körüljárható játékfilmes kontextusba épültek bele, mégis érdekes kérdéseket vetettek fel az értelmezési mechanizmusokkal kapcsolatosan. Ezeknek a kérdésköröknek a továbbgondolását valósítja meg az általunk vizsgált mockumentary, melynek megjelenését az új hullámok korszakára, a 60-as évek közepére, második felére tehetjük (Bár kérdéses, hogy az 1965-ös, Peter Watkins által készített *The War Game*-et korának megfelelően dokumentumfilmként kellene-e értelmeznünk). Ez alapján tehát a vizsgált filmformát az autonóm jelhasználat hatásaiból eredeztethetjük.

2.2.2. Mockumentary, mint a dokumentarizmus kritikája

Szintén lényeges szempontot képez a vizsgált filmformával kapcsolatosan a dokumentarizmus valóságtükröző státuszába vetett hit elbizonytalanodása. Ez egyfelől a dokumentumfilmek jelrendszerének az autonóm jelhasználat elvein alapuló játékfilmes felhasználásából következhet. A folyamatban közrejátszhat az egyszerű kezelhetőségű, könnyen beszerezhető filmkészítői apparátusok elterjedése is, mely lehetőséget adott a *direct cinema* és a cinéma vérité azonos technikai alapokon nyugvó jelrendszerének kisajátítására. Mindezek alapján beszélhetünk a dokumentarizmus státuszának bizonytalanná válásáról. Ez a jelenség vonja maga után az irányzatot kritizáló elméletek születését, melyeknek kiváló érvelési alapot nyújt a mockumentary dokumentaristának feltüntetett, megtévesztő eszközhasználata.

2.2.3. Mockumentary mint a dokumentarizmus önreflexiója

A szabad filmnyelvi eszközhasználat gondolata a filmi modernizmusban csúcsosodott ki. Ennek egyik elemeként nevezi meg Kovács András Bálint a filmes önreflexiót, melyet „rendszerint az esztétikai konvenciók által keltett illúzióhatás felfüggesztésére használják”, és melynek „végső célja egy közvetlen diszkurzív viszony létrehozása a szerző és a közönség között” [16]. Az önreflexió tehát a film szövetébe „lyukat” üt, melyen keresztül az alkotó rámutathat műve szabályrendszerére, működésére, a fikciós narratíva mögött meghúzódó filmes struktúrára. Ezzel az aspektussal is kapcsolatba hozhatjuk a mockumentaryt, ami ebből a megvilágításból a dokumentarizmus sajátos, önmagára való reagálásaként ölt formát. Ebből kiindulva a dokumentarizmus önértelmezése hozza létre az általunk tárgyalt filmformát, mely a valóság

reprezentációján alapuló, konvenciókon nyugvó kódrendszerbe öltöztet fikciós elemeket, ezen keresztül teremtve meg a reflexivitást, mely az adott filmek szövetébe hol explicit, hol implicit módon épül bele. Tehát a mockumentary egy dokumentarista jelhasználaton alapuló homlokzatot épít fel, és ezen helyezi el azokat a „lyukakat” melyen keresztül ráláthatunk a mögötte megbújó fikcióra, és így magának a kódrendszernek a működésére.

3.1. A dokumentarizmus elméleti megragadása

A dokumentarista irányzat egy folyamatosan formálódó jelenségként értelmezhető. A dinamikus, változó kontextus viszonylatában különböző jelhasználati módokkal, eltérő alkotói intenciókkal és ezeknek megfelelően változó nézői értelmezési mechanizmusokkal találkozhatunk.

Ezt figyelembe véve juthatunk el a dokumentarizmus egy meghatározó definíciójához. Jane Roscoe és Craig Hight a mockumentarynak szentelt könyvükben a dokumentarizmust kontextusba ágyazott jelrendszerként értelmezik, mely alapvetően a fikció és a tény/valóság (fact) határvonalán helyezhető el. [17] Nichols [18] elméletét átvéve ők is kódok és konvenciók halmazaként írják le ezt az irányzatot, melynek intézményi hátterét, alkotói szándékát, filmes eszközhasználatát, társadalmi megítélését, valamint a befogadói stratégiákat filmtörténeti szempontból hangsúlyos dinamizmus jellemzi.

Ez a meghatározás segíthet abban, hogy a dokumentarista törekvések történeti formáit az adott kontextusnak megfelelően kezeljük, értelmezzük. Grierson kreatív szerkesztési módjával készült művek, Vertov tudományos igényű, filmszem elméletének alávetett filmjei, vagy a direct cinema alkotói beavatkozástól függetlenített képsorai ugyanannak a filmes irányzatnak eltérő kontextusokban való megmutatkozásaiként értelmeződnek.

Mint ahogyan arra a Roscoe-Hight elmélet is rámutat, az egyes dokumentarista művek eltérő módon és mértékben kötődhetnek a fikciós, illetve a dokumentációs igénnyel készült elemekhez. E kötődés megítélése, értelmezése pedig szintén az adott korszakot jellemző kontextustól függ. Nichols hozzáteszi, hogy a fikciós, illetve a dokumentarista filmek narratív szerkesztési módja, illetve eszközhasználata sok esetben feltűnő hasonlóságokat mutat.

Bár a szintén idézett Plantinga is egyetért azzal, hogy a dokumentarizmus által alkalmazott reprezentációs sémák erősen kötődnek a fikciós filmekre jellemző szerkesztési módokhoz, ő ezen felül felvet egy további lényeges szempontot. Minden fikciós elem beemelése ellenére a dokumentarizmushoz kötődik a valós világ tükrözésének igénye, ami egy olyan „ellentmondást nem tűrő beállítódáson (»assertive stance«)” [19] alapul, mely szerint képesek lehetünk hozzáférni a valósághoz, pontosan reprezentálni azt, és a bemutatásán keresztül hatni is tudunk rá. Ez az elképzelés mind a filmkészítők, mind a befogadók számára elengedhetetlen alapkövetelmény a dokumentumfilmek értelmezésében, elhelyezésében.

A világ reprezentálhatóságába vetett hit mellett fontos szempontot képez a dokumentumfilmek forgalmazási folyamatokban való meghatározottsága, a terjesztést elősegítő „műfaji” besoroltsága és az ezekhez kapcsolódó értelmezési mechanizmusok működése. Az alkotók intencióinak

közönség felé történő kommunikálása, az ezen folyamat köré épített mediatisztált információátadás igen fontos alapot nyújt az elkészített mű elhelyezésében, értelmezésében.

„A filmkészítők (és a forgalmazás intézménye) a filmeket fikciós, avagy dokumentumfilmként azonosítják a közönség számára. (...) Az indexálás utasítja a nézőt arra, hogy a konvencionálisan megfelelő befogadási módot alkalmazza, és meghatározott elvárásokat támasszon a filmmel szemben.” [20]

A dokumentarizmus értelmezésében fontos még kiemelni a Plantinga által összefoglalt, a néző individuális értelmezéseire alapuló elgondolásokat, melyek szerint a dokumentarizmus meghatározását, valamint annak fikciótól való elkülöníthetőségét az egyének következtetési módjai alapján határozhatjuk meg. [21] Plantinga ebben a folyamatban hangsúlyosan kiemeli a tárgyalt fogalmak szociális kontextusba való beágyazottságát. Ezt a gondolatmenetet folytatva kijelenthetjük, hogy a befogadói jelentéstulajdonítás folyamata egy adott környezethez és történelmi kontextushoz kötődő, szocializációs folyamatokon keresztül elsajátított értelmezési mintákon alapul, melyet az egyes individuumok szociális, etnikai, nemi, életkori, iskolázottsági, műveltségi paraméterei formálhatnak tovább.

A dokumentarizmusra érvényes jelentéstulajdonítási mintákat nem tudjuk pontosan meghatározni. Azonban a legáltalánosabb elgondolásként a már korábban felvázolt, Plantinga által kifejtett „ellentmondást nem tűrő beállítódáson” alapuló vélekedést nevezhetjük meg, mely a világhoz való hozzáférhetőségbe, a pontos reprezentálhatóságába és a reprezentáción keresztül a világ megváltoztathatóságba vetett hitben gyökerezik.

Szintén lényeges szempontot nyújt a jelenéstulajdonítási minták filmes jelrendszerekhez való kötődése, tehát a filmes kódok értelmezési mechanizmusok kiváltásában betöltött szerepe. Itt térhetünk vissza a Roscoe és Hight által kiemelt elgondolásra, mely a dokumentumfilmet egy kontextusba ágyazott kód- és konvenciórendszerként ragadja meg. A dokumentumfilmben alkalmazott kódok a filmtörténet egyes pontjain eltérő elveket, eszközöket hasznosítottak, és ezzel együtt a befogadók értelmezései is az adott kontextus konvencióin alapulnak. Az érvényes, a világ reprezentálhatóságába vetett hit elvéhez a befogadók tudatában olyan felvételi módok, szerkesztési eljárások, narratív struktúrák rögzülnek, melyek a dokumentarizmusról kialakult konvenciók részét képezik. Ezek a filmes eszközök a dokumentarizmusra jellemző jelentéstulajdonítási mechanizmusok alkalmazását váltják ki a befogadókból. Ez az elméleti szempont visz minket a legközelebb a mockumentary működési elvének megértéséhez

3.2. A mockumentary osztályozása: A Roscoe – Hight kategóriarendszer

A mockumentary elméleti megragadásában fontos kiemelni, hogy ebben az esetben sem beszélhetünk egységes filmformáról. Ennek okát az képezi, hogy a dokumentumfilmekhez hasonlóan itt is eltérő alkotói intenciókkal van dolgunk, melyek különböző hatásmechanizmusokat kamatoztatnak az egyes filmekben. Fontosnak tartom tehát egy kategóriarendszer felvázolását, melyen keresztül rá kívánok mutatni a vizsgált filmtípust képviselő

művek többféle működési elveire. A kategóriákat egy-egy filmes példával fogom megragadni, és ezeknek a fentebb felvázolt dokumentarista elgondoláshoz való viszonyát kitapintani. Célom, hogy mindezeken keresztül eljuthassunk egy pontos és áttekinthető mockumentary definícióhoz.

A korábbi meghatározás, mely a mockumentaryt olyan filmként értelmezi, mely dokumentumfilm-eszközök segítségével fikciós cselekményt mutat be, nem veszi el érvényességét, de feltétlenül szükséges a bővítése.

A játékfilmekből beemelt műfaji elemek kezelése, a dokumentarista eszközhasználatra való reagálás, a készítők intenciói, vagy akár az önreflexivitás érvényesülése mind olyan területnek számít, mely alapján a mockumentaryt hatékonyan csoportosíthatjuk. Megvizsgálhatjuk, hogy a filmek milyen műfaji elemeket használnak fel, hogyan módosítják azokat a dokumentarista jelhasználat folyamán, valamint hogy betartják-e a hozzájuk kapcsolódó dramaturgiai szabályokat, vagy inkább kritika tárgyává kívánják tenni azokat. A dokumentarizmustól kölcsönzött elemek hasznosítását is a fejtegetés középpontjába tehetjük azon szempontok alapján, hogy milyen formanyelvi, szerkesztési, narratív eszközöket alkalmaznak ezek közül, valamint hogy milyen ezeknek a viszonya a játékfilm-es elemekhez. Megfigyelhetjük a filmkészítők intencióit, céljait is. Ennek alapját képezheti a történetmesélés igénye, a konvenciók aláaknázásán keresztül a befogadók megtévesztése, a dokumentarizmushoz kötődő elvárások, elképzelések kritikája, vagy akár a fikciós és dokumentarista elemek ütköztetésével a mockumentary önreflexivitásának kiemelése. Ez az önreflexivitás, mely ha implicit módon is, de jelen van a filmtípus minden alkotásában (hiszen mindegyik épít a jelhasználat önkényességére), pedig különböző mértékben érhető tetten a filmek szerkesztésében, vagy akár a témát szolgáltató cselekményben.

A pontosabb, kezelhetőbb kategorizálás érdekében szükséges, hogy felelevenítsük Roscoe és Hight mockumentary tipizálását, melyet ha kiegészítünk, akkor lefedi a filmtípusban felmerülő lehetőségeket. Az munkájukban a fentebb megemlített szempontok vegyítéseként jött létre egy három ágazatra bontható kategóriarendszer. Mivel a már megemlített osztályozási lehetőségek nagyrészt mindegyik mockumentaryban érvényesülnek, Roscoe és Hight a csoportokat a bennük legjobban érvényesülő, domináns tulajdonság alapján definiálták. Ebben a felosztásban találjuk a (A.) Paródiát, a (B.) Kritika és Megtévesztést, valamint a (C.) Dekonstrukció csoportját. [22]

A következőkben ezeket a kategóriákat, valamint a szükséges kiegészítéseket fogom kifejteni egy-egy film segítségével.

3.2.1. (A.) Paródia

A Paródia csoportjára a „dokumentarista kódok és konvenciók »jóindulatú«” felhasználása jellemző, melyben nyilvánvalóan, minden leplezés nélkül jelenhetnek meg a fikciós elemek. Ezek az elemek képezik a komikum alapját, mely a kategória lényeges tulajdonságaként nevezhető meg. Az ide sorolható filmek eszközhasználatukkal és szerkesztési elvükkel egy dokumentarista projekt, egy dokumentumfilm látszatát keltik, melynek tárgyilagosságától, tájékoztató jellegétől még a komikus elemek megjelenítésekor sem térnek el. Szintén erre a kategóriára jellemző az

önreflexivitás irányában tanúsított érdektelenség is.

Ebbe a kategóriába olyan alkotások tartoznak, mint a *Zelig*, fontos előzményként pedig a *Fogd a pénzt és fuss!*-t nevezhetjük meg. Bár a *Fogd a pénzt és fuss!*-t (1969, Woody Allen) egy dokumentarista játékfilmnek tartom, mégsem szabad szem elől téveszteni a tényt, hogy a Paródia csoportra jellemző hatásmechanizmusok ebben a filmben érvényesültek először. Már ebben is megfigyelhetők olyan megtévesztési szándéktól mentes, a dokumentarista eszközhasználatra erősen építő jelenetek, melyekben a tájékoztató jelleg és a hozzá kötődő tényszerűség egységessége akkor sem bomlik meg, amikor egy komikus, abszurd esemény kerül bemutatásra.

A *Fogd a pénzt és fuss!* egy Virgil nevezetű pitiáner bűnöző életét, annak főbb mozzanatait tárja elénk. Megismerjük a szereplő gyerekkorát, rossz útra térésének mozzanatait, a börtönben eltöltött éveit, valamint kialakuló párkapcsolatát. A mű mindezt a dokumentumfilmek tájékoztató jellegét idéző, problémaközpontú szerkesztésre épülő, illetve teljes mértékben játékfilmes sablonokon alapuló jelenetek keverésével jeleníti meg.

Ez a vegyítés igen könnyedén kimutatható, hiszen az irányzatok dominanciája, szabályrendszere jelenetenként váltja egymást. Meg kell jegyezni persze, hogy az egész filmben igen hangsúlyosak az olyan dokumentarista elemek, mint a film egészét átfogó portréfilm jelleg, a nondiegetikus narrátor alkalmazása, az archívna feltüntetett felvételek alkalmazása, a megfigyelő ábrázolásmódra jellemző kamerahasználat, vagy a szereplőkkel készült interjúk bemutatása.

Azonban a dokumentarista eszközök túlsúlyba kerülése nem vonja maga után a mockumentary megnevezést. A játékfilmek szerkesztési és narratív elemei ugyanis teljes jelenetek erejéig átveszik a dominanciát. Ezekben a dokumentarista hagyományokat felrúgva a kamera fölveszi a láthatatlan, mindent látó megfigyelő pozícióját, alkalmazásra kerül az analitikus vágás, használják a beállítás-ellenbeállítás megoldását, intenzívebbé teszik a plánváltásokat, és határozottabban jelennek meg a montázsok is. Mindez bizonyítja, hogy ebben a filmben nem beszélhetünk egy egységes stílusról, mindent átfogó eszközhasználati szabályról.

Ezzel szemben a *Zelig* (1983, Woody Allen) sokkal egységesebb, kiforrottabb jelrendszert épít ki. A film egy Zelig nevű férfi portréfilmjeként jeleníti meg magát, aki egy furcsa, önbizalom- és szeretethiányból fakadó pszichiátriai betegségben szenved, melynek köszönhetően mindig a környezetében lévő emberekhez hasonul mind szellemileg, mind testileg. A kövér arisztokraták közelében pocakot eresztő, a fekete jazz-zenészek körében bőrét feketére, szókincsét szlengesre váltó Zeliget a film az 1930-as évek kontextusába helyezi, a cselekmény fő vonalát pedig a címszereplő pszichológusnővel folytatott terápiáinak sorozata és a hozzá fűződő párkapcsolata képezi.



Zelig, Woody Allen, 1983.

Woody Allen mindezt úgy mutatja be, mint egy 1983-ban készült dokumentumfilmet, mely interjúk és archív felvételek sorával eleveníti fel Zelig életét. Az alkotás egy egységes stílust hasznosít, melyben minden jelenet, minden képkocka a dokumentarista eszközrendszer precíz használatával készült. Az alkotás felhasznál valós archív felvételeket, amelyek mellé a formai jellemzőiket hatékonyan imitáló leforgatott beállítások kerülnek, így hozva létre az egységes eredetiség érzetét. A nondiegetikus narrátor is megjelenik, csakúgy mint az interjúk, melyekben szerepet játszó színészek és valós személyek is beszélnek Zelig életéről. Ez utóbbi lényeges pontját nyújtja a film mockumentaryként való azonosításának. Az, hogy a filmben olyan személyek is visszaemlékeznek a fiktív címszereplő cselekedeteire, mint Saul Bellow író, vagy Susan Sontag teoretikus, erősen megnöveli a film imitált valóságalapját.

Természetesen a *Zelig* nem kívánja elhitetni a nézővel, hogy megtörtént események dokumentumait látja, hiszen a felvételek tárgya érzékelhetően fikciós elemekre épül, úgymint az alakváltó férfi, valamint az egész művet átjáró, abszurdra épülő komikum. Azonban tény, hogy a nondiegetikus narrátor, az archív és a Woody Allen által leforgatott felvételek formai megfeleltethetősége, az archív felvételekbe becsempésztett fiktív szereplők (egy Hitlerről készült valós felvétel háttérében a narrátor felismeri a náci egyenruhába öltözött Zeliget), a valós személyekkel készült interjúk, a kor kontextusának érzékletes lefestése és a cselekmény ebbe történő beépítése, csakúgy mint a film kezdeti felirata, mely az alkotást dokumentumfilmként nevezi meg, mind a dokumentarizmushoz kötődő értelmezési mechanizmusokat aktivizálja.

A *Fogd a pénzt és fuss!* szintén alkalmaz ilyesfajta eszközöket, azonban ezeknek hatásmechanizmusát meg-megtörik a fikciós filmkészítés szabványaira épülő jelenetek. Ezeknek kizökkentő hatása dramaturgiailag is érzékelhető, így a film egészében a fikciós irányzat dominánsabb érvényesülését eredményezi.

A mockumentary viszont pont abban ragadható meg igazán, hogy filmes formanyelvében kizárólagossá válik a dokumentarista elemek alkalmazása. Természetesen átvehet tematikai, dramaturgiai elemeket a fikciós játékfilmek irányzatától, azonban ezek is csupán a fennálló

dokumentarista szabályrendszernek alávetve érvényesülhetnek. Ezen tulajdonságok alapján választhatjuk el a dokumentarista játékfilmek és a mockumentary-k kategóriáját.



Zelig, Woody Allen, 1983.

A *Zelig* tehát egész terjedelmében érvényesíti a Paródia csoport jellemzőit. Ez a film erőteljesen és választékosan alkalmazza a dokumentarizmus eszköztárát egy fiktív cselekmény feltárására, melyben számtalanszor fedezhetünk fel abszurd, a film tájékoztató jellegét fel nem borító történeteket. Ezek a komikus események felhívják magukra a figyelmet, és tudatosítják a nézőben a film fikciós megalapozottságát. Az olyan archív felvételeket idéző jelenetek, mint amelyben Hitler nagygyűlési beszéde közben a Führer háta mögött Zelig időtlenül és feltűnően integetni kezd, nem azt nyomatékosítja a nézőkben, hogy valós események felvételeit látják, hanem a helyzet komikusságára és abszurdítására rámutatva elősegítik a fikció azonosítását, valamint a dokumentarista eszközhasználathoz kötődő konvenciók, értelmezési mechanizmusok elvetését.

A Paródiában tehát a film egészét végigkísérő dokumentarista eszközhasználat nem képes folyamatosan kiváltani a hozzá rögzült jelentéstulajdonítási minták használatát, hiszen a komikus elemek időszakos felbukkanása kizökkenti a befogadót, és tudatosítja benne, hogy amit lát, az csupán fikció. Így az e kategóriába sorolható filmek csupán rámutatnak a dokumentarista jelhasználat háttérére, és nem kívánják kihasználni a benne rejlő megtévesztési, kritikai lehetőségeket.

3.2.2. (B.) Kritika és Megtévesztés

Ahogy azt már a megnevezés is nyomatékosítja, ez a kategória sokkal erőteljesebben épít a kritika és a megtévesztés lehetőségeire. Az ebbe az osztályba sorolható mockumentaryk sokkal erőteljesebben reagálnak a médiumok és a befogadás folyamatának kérdésköreire. Ez egyfelől történhet explicit módon, amikor magában a cselekményben folyik az ezzel kapcsolatos fejtegetés, másfelől implicit módon, mikor a film saját nézőit teszi a vizsgálat tárgyává. Ebben válik el a Kritikai és a Megtévesztésen alapuló filmek csoportja.

A Kritikai oldal, mint már említettem, beemeli a film cselekményébe a médiumok és a befogadási

folyamatok kérdéskörét, azt a célt állítva maga elé, hogy rátapintson a fennálló konvenciók, a köztudatban elterjedt elgondolások megalapozatlanságára. A filmek által bemutatott események gyakran a tömegmédiát, annak egyes területeit helyezik a bemutatás középpontjába.



Bob Roberts, Tim Robbins, 1992.

A *Bob Roberts* (1992, Tim Robbins) a politika és a média kapcsolatát tárgyalja, rámutatva a feltételezett valóságértékkel bíró reprezentációkon alapuló hírközlés és az elferdített, téves információkkal dolgozó propaganda szimbiózisára. A film cselekménye egy fiktív dokumentumfilm készítés keretein belül bontakozik ki, mely egy népszerű politikus kampányát kívánja megörökíteni (ez köthető a direct cinema *Elnökjelölés* című alkotásához). Az események előrehaladtával kezdünk egyre jobban belelátni a kampány mögött meghúzódó üzleti érdekekbe és a jól kidolgozott manipulációs stratégiák működésébe. A politikus Bob Roberts kampánya összeforrasztja a szórakoztatóipart és a politikát, hiszen country-zenészként utazik városról városra, politikai programját pedig egyszerű, populista dalokban adja elő. Mindemellett a választóknak megalapozatlan ígéreteket tesz, az észérvek helyett imázsával kíván hatni a tömegekre, míg ellenfeleit erőteljes támadásokkal, lejáratásokkal állítja félre. Mindezt a tömegeknek szóló médiumokon keresztül képes sikeresen kamatoztatni.

A filmben kiemelt szerepet kap a televízió médiuma és az egyes műsorszámok kulisszái mögött történő események. A képernyőn megjelenő reprezentációk idealizálható alakként mutatja be Bob Roberts-t és a műsorvezetőket, elpalástolva azok igazi személyiségét, intencióit. A média a tudatlanságot és a befolyásolhatóságot kíméletlenül kihasználó propagandaeszközként mutatkozik meg, melyben a szórakoztatás, a látványosság elnyomja a valós információ értékét, és amelyet elkerülhetetlenül a pénzemberek üzleti és politikai érdekei irányítanak. A médiareprezentációk által képviselt „valóság” hamisságára a film keretét adó dokumentumfilm tapint rá. Az ezen alapuló tudástöbblet a cselekmény folyamán mindvégig csupán egy kisebb embercsoport birtokában van,

míg a választók tömegei fanatikus módon kötődnek Bob Roberts-hez, aki még saját merényletét is megtervezi, és kampánya jelentős részévé teszi.

Ez a film tehát igen erőteljesen kritizálja a média objektivitását, a valóság tükrözhetőségébe vetet naiv hitet, és rámutat a befogadói stratégiák kijátszhatóságára, aláaknázhatóságára. Érdekes viszont, hogy szintén ebben keresendő a *Bob Roberts* önreflexivitása, hiszen maga a mockumentary filmtípus is ezekből az elgondolásokból építkezik. A *Bob Roberts* dokumentumfilm szerkezetével ugyanúgy megtévesztheti a befogadókat, mint a filmben megjelenített médiavilág. Mivel azonban a szereplők nagy részét jól ismert színészek alakítják, ennek a megtévesztésnek a lehetősége igencsak lecsökken.

Erre a hatásmechanizmusra inkább a kategória másik ágazata, a Megtévesztés épül. Ennek lényege igen könnyen összefogható, hiszen fő célja a fikció olyan tényszerű, dokumentarista eszközhasználatra épülő bemutatása, ami alapján a befogadó azt valós eseményként könyveli el. Az ebbe a kategóriába tartozó filmek saját nézőközönségük átverésével kívánja kiemelni a jelentéstulajdonítási minták önkényességét, kijátszhatóságát. Ez a fajta önreflexió sokkal inkább mondható implicitnek, mint a Kritikai kategóriában megjelenő, cselekményben is hangsúlyosan tematizált önértelmezés.

A megtévesztésre építő mockumentaryk közé tartozik Peter Jackson *Forgotten Silver*-je (1995, Costa Botes, Peter Jackson), mely egy elfelejtett, a századforduló környékén aktív új-zélandi rendezőről emlékezik meg. Az alkotás természetesen dokumentumfilmként jeleníti meg önmagát, mely a rendező és a stáb interjúiból, kutatómunkáját megörökítő felvételekből, valamint a fiktív Colin McKenzie-ről és általa készített „archív” felvételekből áll össze.

Az elfelejtett rendezőt a film úgy állítja be, mint a filmtörténet jelentős formanyelvi pionírját, aki mindenkit megelőzve elsőként tudta eredményesen alkalmazni az olyan jelentős filmes eszközöket, mint a közelkép, a hang, vagy akár a színes film. McKenzie-t egy jelentős, de sikertelen alkotóként mutatják be, akinek filmjei elvesztek, nem tudtak teljesen elkészülni, vagy a kor nézői számára élvezhetetlennek minősültek. A cselekményben Peter Jackson és a stáb többi tagja hatalmas felfedezésként állítják be a rendező munkásságának előkerülését, és az új-zélandi filmművészet legkiemelkedőbb alakjaként nevezik meg McKenzie-t.

A bemutatáskor a film megtévesztő képessége igen hatékornak bizonyult, amit elősegített az is, hogy az előzetesekben, valamint az új-zélandi sajtóban is tényeken alapuló dokumentumfilmként definiálták, és csak a mozi premiere után pár nappal jelentették ki az alkotók, hogy az egész átverés volt.

Azonban, mint ahogy az gyakran előfordul a Megtévesztés kategóriájába sorolható filmekkel, a *Forgotten Silver* is magába foglal néhány jelet, mely utalhat a fikciós megalapozottságra. Kérdéses marad ugyan, hogy a jelek véletlenül, vagy akarattal lettek elhelyezve a műben, az viszont tény, hogy a filmtörténetben és filmtechnikában jártas nézőkben gyakran gyanakvást kelthetnek bizonyos elemek. Ide sorolhatjuk az „archív” felvételek olykor érzékelhetően rontott képi

minőségét, a kor hagyományainak nem megfelelő plánozást, a hangrögzítő apparátus feltalálása előttről származó felvételekhez kapcsolt hangsáv jelenlétét, vagy az olykor indokolatlanul alkalmazott mai szabványnak megfelelő 24 képkocka/másodperces rögzítési módot. Mindezeket azonban csak a nézők egyes csoportjai érzékelhetik (itt eleveníthetjük fel az egyénekből kiinduló befogadói elméleteket), tehát nem beszélhetünk a megtévesztés kudarcáról. Ezek a jegyek csupán a befogadók teszik próbára abból a szempontból, hogy a dokumentarista eszközhasználathoz kapcsolódó értelmezési minták mennyire determinálják a jelentéstulajdonítást, és mennyire teszik lehetővé a struktúrába bele nem illő elemek felismerését.

3.2.3. (C.) Dekonstrukció

A Dekonstrukció csoportja konkrétan a dokumentarizmus jelenségére koncentrált. Ez a beállítódás az említett filmes irányzathoz kötődő elvek támadásában, dekonstruálásában valósul meg. Roscoe és Hight úgy jellemzik az ide sorolható filmeket, mint amelyek kritizálják a filmképnek a valóság pontos reprezentációjaként való értelmezését, a filmkészítő és a film alanyának etikai alapokon nyugvó kapcsolatának elgondolását, valamint az objektív, elfogulatlan, beavatkozástól mentes felvételek ideológiáját ^[23] (ide kapcsolhatjuk a szkepticizmus elméleteit.).

Ebbe a kategóriába igen kevés alkotás tartozik. Bár számos más filmben is megjelennek a fentebb említett, a dokumentarizmust kritizáló aspektusok, mégis csupán néhány alkotás létezik, amely teljes egészében erre a problematikára épít.

Ezek közül a legfontosabb az egyik legelső mockumentaryként számon tartott *David Holzman naplója* (1967, Jim McBride). Ez az alkotás egy fiktív személy saját életéről forgatott, filmre vett naplóját jeleníti meg, mely tördelt események, kontextusból kiragadott felvételeket olykor mindenfajta szerkesztési elv nélküli egymás mellé dobálásának kaotikusságából áll össze. A film felfogható a dokumentarizmus experimentális megméréstetéseként, mely az irányzathoz kötődő felfogásokat teszi próbára.



David Holzman naplója, Jim McBride, 1967.

A cselekményben David Holzman a filmnaplóval élete eseményeit kívánja tetten érni és így megragadni a bennük fellelhető igazságot (bizonyos szinten ide kapcsolhatnánk Vertov tudományos igényű dokumentarizmusát). Ez a cél azonban elérhetetlennek tűnik, a film pedig inkább a kamerával történő játszadozás szilánkos eseményeit foglalja össze, semmint a valóság megragadásának képeit.

Már az alkotó bizonytalansága fontos szerepet játszik a kudarcban. David Holzman nem is igazán tudja, mit kellene fölvennie, és hogy miképpen tudna rátalálni a történések mögött megbújó igazságra. A filmkészítő koncepciózavara a felvételek közötti kontextus felbomlását eredményezi, így nehezítve meg a rögzített események értelmezését. Ezzel az alkotói elképzeléseket, intenciókat és az azokból kiépülő kontextust a dokumentarizmus lényeges alapfeltételeként jelöli meg, melyek nélkül értelmezhetetlenné válik a felvett anyag.

Szintén problémává válik az objektív rögzítés kérdése, hiszen azok a felvételek, melyekkel David Holzman nem kíván rámutatni semmi konkrétira, és nem is kíván melléjük kommentárt fűzni, nem a tiszta dokumentációt segíti elő. Az értelmezési kontextustól mentes utcai felvételeken a kamera nem a személyek és a házak valódiságát ragadja meg, azok inkább csak az optika előtt elsuhanó alakok, felületek. A film ezzel mutat rá arra, hogy a dokumentumfilm nem feltétlenül hordozza magában a világra vonatkoztatható igazságokat. A felvett dokumentumok halmaza csak akkor állhat össze jelentéssé, ha összekapcsolja őket egy közös értelmezési rendszer (ilyen lehet például az ok-okozati rendszer, a lineáris narratíva struktúrája, vagy akár az indexálás). Az

értelmezési rendszer felállítása és a nézők erre való rávezetése azonban feltétlenül egy beavatkozási folyamatban valósulhat csak meg. A beavatkozás viszont megtöri az objektivitást. Az objektivitás így válik elérhetetlenné az emberi gondolkodás jelentéstulajdonítási mintákból felépülő önkényes konstrukciója számára.

A szubjektív értelmezés kérdésköre szintén a kritika tárgyává válik a *David Holzman Naplójában*. Egy jelenetben David egy nőt figyel meg, aki a lakásával szembeni ház egyik ablakában bukkan fel. A nőről készült felvételek közben a filmkészítő egy esetlen hangalámondással kíván tudósítani az eseményről. Mivel azonban a rögzítési pozícióból kevés látszik a nő lakásából és tevékenységéből, és mivel David is csak keveset tud az illetőről, a hangalámondásban sok szerepet kap a kitaláció, a fikció (a nőt önkényesen elnevezi Sarah-nak). A fikció térnyerése ebben a tájékoztatásban arra mutat rá, hogy a jelentéstulajdonítás igényének kielégítése olyan erőteljes intencióvá válik, amely inkább elnyomja az ismerethiány tényének fennállását, minthogy beismerve elfogadja azt. A dokumentumfilm, csakúgy, mint maga az ember, egyfajta értelmezési kényszerben szenved, képtelen nem értelmezni. Ahogyan azt már felvetettük, ez az értelmezés nem mehet végbe önkényes jelentéstulajdonítási mintázatok nélkül. David tehát képtelen megállni azt, hogy a számára ismeretlen, tudósítása tárgyát képező nőt ne „értelmezze”, és ne rendeljen hozzá egy jelet (a Sarah elnevezés), mely megkönnyíti a jelentéstulajdonítást. A szubjektivitás tehát a valóság elferdítését, téves reprezentációját eredményezi.

A filmben szintén felbukkan a háttérbe húzódó rögzítés problematikája. Egyfelől a kamera jelenlétének elutasítását, másfelől annak eseményt előidéző hatásait ismerhetjük meg. David barátnője, aki modellként dolgozik, képtelen elviselni, hogy a kamera otthonában is mindenhová követi. A felvételek tárgyát képező barátnőt nyomasztja, megbénítja a felvevőgép folyamatos jelenléte. Egy másik jelenetben pedig pont a kamera lesz az oka, hogy egy hölgy kocsijával megáll az utcán forgató David mellett. Ez a nő élvezi, hogy a figyelem középpontjába kerülhet, és pont ezért elegyedik beszédbe a filmkészítővel. Ezek a példák a háttérbe húzódó megfigyelés lehetetlenségét hangsúlyozzák. Ez alapján jelenthethetjük ki, hogy a kamera jelenléte feltétlenül kivált egy olyan reakciót a környezetből, mely nem a valós állapotokat tükrözi. A kamera jelenléte tehát módosítja a rögzítendő valóságot, így téve lehetetlenné a David által célként kitűzött valóságra vonatkoztatott igazság elérését.

Mint láthattuk, ez a film számos szempontot vet fel a dokumentarizmus vizsgálatához, és igen erőteljesen jellemzi az önreflexió. Ez az önreflexivitas átjárja az összes alkotást, mely a Dekonstrukció kategóriájába tartozik, hiszen ezek a mockumentaryk ugyanazt a filmes irányzatot kritizálják, mint amelyiktől kölcsönzik eszközszerüket.

3.2.4. Ami a Roscoe – Hight kategóriarendszerből kimaradt: A (D.) Hatásorientált mockumentary

A (A.) Paródia, a (B.) Kritika és Megtévesztés, valamint a (C.) Dekonstrukció csoportjához szeretnék kiegészítésként hozzákapcsolni egy újabb osztályt. Ez a kategória olyan filmeket foglal magába, amelyek a dokumentarista eszközszer legnyersebb alkalmazását kívánják összekapcsolni

hangsúlyosan fikciós műfaji elemekkel, ezen keresztül fejtve ki erős hatást a nézőközönségre.

A dokumentarista eszközök nyers használata alatt azt értem, hogy a filmek készítői az alkotásaikat a muszter, a vágatlan, megszerkesztetlen felvételek mintájára kívánják kidolgozni. Ebben fontossá válik a rögzítő apparátus dinamikus, kötetlen mozgású használata, és az utólagos szerkesztéstől mentes, gyakran elmosódó, kapkodó kameramozgásokat megörökítő felvételek kreálása. Ezeknek a célja a fotografikus reprodukcióra való olyan építkezés, mely a vágatlan, zene és kommentár kíséretétől mentes dokumentáló felvételek legintenzívebb valóságérzetét kívánja imitálni.

Ez a csoport az imént felvázolt eszközhasználatot párosítja az erősen fikciós műfajok tematikus elemeivel. A horror műfaji jegyi jelennek meg a *Blair Witch Project* (1999, Daniel Myrick, Eudardo Sánchez) és a *[Rec]* (2007, Jaume Balagueró, Paco Plaza) című alkotásban, a *Cloverfield* (2008, Matt Reeves) a horror mellé az óriásszörnyeket felvonultató filmek látványorientált elemeit is beemeli, míg a Dekonstrukció csoportjába is besorolható *Veled is megtörténhet* (1992, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde) gengszterfilmekből ismerős jeleneteket sorakoztat fel.



Veled is megtörténhet, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde, 1992.

Az e csoportba tartozó filmek célja, hogy a nyers dokumentarista eszközhasználat és az erősen fikciós műfajok vegyítésén keresztül olyan felvételeket tárjanak a nézők elé, amelyek a hétköznapi tapasztalás szintjén elérhetetlenek. Az alkotók ezeknek a képeknek a használatával nyomasztó vagy akár sokkoló hatást gyakorolnak a nézőkre. A *Cloverfield* óriási szörnyetegei, vagy akár a *Veled is megtörténhet* brutális gyilkosságai a dokumentarista eszközhasználat folyamán életszerűséggel és valóság-hűséggel töltődnek fel, elmélyítve ezzel a befogadóra gyakorolt hatásukat. Ez alapján a tényező alapján fogom az ide tartozó filmek csoportját (D.) Hatásorientált mockumentaryknak nevezni.

Csakúgy, mint a Paródia kategóriájának, ennek a mockumentary ágazatnak a hatásmechanizmusát

is egy dokumentarista játékfilm alapozta meg. Ez a film a *Cannibal Holocaust* (1980, Ruggero Deodato) (bár bizonyos szempontból a *The War Game* is betölthetné ezt a szerepet) mely egy érzékelhetően játékfilmes keretbe ágyazza a dokumentarista eszközrendszerrel készített felvételeket.

A cselekmény egy dél-amerikai esőerdőben eltűnt dokumentumfilmes forgatócsoport utáni kereséssel indul, mely során a kutatókat a nyomok egy kannibál törzshöz vezetik. A törzs élőhelyén megtalálják a stáb tagjainak holtestét és az általuk leforgatott, vágatlan felvételeket. A felvételeket visszaszállítják az Egyesült Államokba és megkezdik azoknak feldolgozását, vizsgálatát. A felvételek brutális, sokkoló eseményeket tárnak elénk, melyeket erősít a dokumentarista eszközök nyers használata.



Cannibal Holocaust, Ruggero Deodato, 1980.

A *Cannibal Holocaust* érdekességét az adja, hogy a film alapvetően egy érzékelhető játékfilmes keretbe ágyazódik, és csupán a halott stáb által leforgatott felvételek készültek dokumentarista eszközökkel. Ezek a megdöbbentő felvételek azonban pont ettől a kontextustól válnak még erőteljesebbé. A nemi erőszakot, állatok mészárlását, emberek csonkítását rögzítő felvételeket a játékfilmes keret szereplőivel együtt nézhetjük végig, akiknek reakcióit olykor rávágják a brutális történések képeire, így növelve az azonosulás lehetőségét. A dokumentarista felvételek pedig olyan precizitással készültek el, hogy maguk a képek igen könnyedén meg tudják tévesztetni a nézőt az események valóságértékének megítélésében. Az eljátszott, sminkkel, maszkokkal és bábokkal megjelenített, brutalitáshoz kötődő valóságérzetet pedig még jobban erősítik azok a felvételek, amelyek állatok kegyetlen leölését rögzítik, ezek a mészárlások ugyanis a film kedvéért valóban megtörténtek.

Beláthatjuk, hogy ez a film nem mockumentary, viszont a benne megjelenő hatásmechanizmus, mely a megrázó események nyers dokumentarizmussal történő rögzítéséből fakad, Hatásorientált mockumentaryk kategóriájának képezi a központi elemét.

Meg kell még említeni, hogy a Hatásorientált csoport sokkal kevésbé kíván önreflexív lenni, mint bármelyik másik csoport. Célja alapvetően a történetmesélés és a még annál is fontosabb dramaturgiai hatásmechanizmus intenzív alkalmazása. Mindennek ellenére belekerülhetnek megtévesztést elősegítő elemek, valamint kritikai aspektusok is, ezek azonban mégsem tartoznak a kategória fő jellemzői közé.

3.2.5. A mockumentary kategóriák keveredése

Fontosnak tartom, hogy a Roscoe és Hight által megalkotott kategóriarendszer csoportjai (valamint az általam bevezetett Hatásorientált forma) nem tekinthetők se végérvényesnek, se egymástól teljes mértékben izoláltnak. Ahogyan azt a két szerző is kiemeli, a különböző mockumentary fajták elemei átkerülhetnek más halmazok alkotásiba is. A csoportosítás inkább a filmek központi, legdominánsabb jellemzőit vázolja fel, semmint egy kizárólagos szabályrendszert.

Ez alapján beszélhetünk kevert mockumentarykról is. Erre jó példa a Werner Herzog közreműködésével készült *Incident at Loch ness* (2004, Zak Penn). Ez a film alapvetően egy Herzogról készülő dokumentumfilmként állítja be magát, mely a cselekmény előrehaladtával más-más kategóriájú mockumentary-nak mutatja magát. A cselekményben Herzog egy játékfilmre specializált stábbal kíván egy dokumentumfilmet készíteni a Loch ness-i szörnyről. A szintén játékfilmekkel kapcsolatba hozható producer azonban a film sikere érdekében egyre több és több szórakoztatást szolgáló, fikciós elemet mozgósít a forgatás érdekében. A film végére a stáb hajója a tó közepén reked, ahol egy ismeretlen, azonosíthatatlan lény támad rájuk, melynek következtében többen az életüket veszítik.

A film igen erősen kísérletezik a befogadói mechanizmusokkal, azt kutatva, hogy vajon a nézők meg tudják-e húzni a fikció és a valóság elemei közötti határt. A mockumentaryk keveredése abban nyilvánul meg, hogy dolgozik a Megtévesztés alapelveivel (magát dokumentumfilmnek állítja be), ezt többször a Paródiára jellemző kizökkentéssel töri meg (a komikumra hangsúlyos zenével hívja fel a figyelmet), a Kritika csoportjához illő módon támadja a film (dokumentarizmus) és a pénz (fikcióban rejlő szórakoztatás) kapcsolatát, a film végére pedig még a Hatásorientált mockumentaryk jellemzőit is magára ölti.

4. A mockumentary elmélete

Mint láthattuk, a jelrendszerek a fenti kategóriákban és filmekben különböző intenciók alapján épültek fel. Azonban legyen szó kritikát, megtévesztést, önreflexiót megcélzó szándékról, a filmek minden esetben reagálnak a dokumentarista eszközrendszer történetileg változó működésére, a mögötte meghúzódó értelmezési minták sablonjaira.

A fentebb kifejtett filmek működése alapján kijelenthetjük, hogy a mockumentary olyan dokumentarista jelhasználatot alkalmazó, fikciós eseményeket megjelenítő filmtípus, mely működésével alapvetően a valóság pontos reprezentálhatóságába vetett hit támadhatóságára, a történelmi és szociális kontextusokhoz kötődő értelmezési mechanizmusok létre mutat rá, hol

implicit, hol explicit módon, hol megtévesztő, hol kritizáló szándékkal. Működésében a dokumentarizmusnak a kontextusba ágyazott kód- és konvenciórendszerét hasznosítja, melyen keresztül az adott filmes irányzathoz kötődő jelentéstulajdonítási mintázatok önreflexióját érvényesíti.

Gelencsér Gábor tovább mélyíti ezt az aspektust. A „módszer” és a „téma” konvenciókon alapuló összeforrottságát támadó ál-dokumentumfilmekkel kapcsolatosan írja a következőt:

„A filmen nem attól lesznek valószerűek a bemutatott események, mert azok a valóság részei, hanem a dokumentarista módszertől. Azoktól a fogásoktól – dekomponált, rögtönzésnek ható képek, esetlegességek, véletlenszerűen meglesett pillanatok, interjúhelyzetek, kommentárok stb. –, amelyet a dokumentarizmus a filmtörténet során számos esetben alkalmazott, s a jól bejáratott konvenciók segítségével pontosan körülhatárolható elvárásrendszert alakított ki a nézőben. Ez volna a »filmnyelvi« olvasat.” [24]

Ez az olvasat az, aminek kihasználásával a mockumentary rámutathat a valóság filmes megragadásának megkérdőjelezhetőségére. Mitchell a képekkel kapcsolatos megállapítása alkalmas a dokumentumfilmek képeinek megragadására, melyek „a természetesség és átláthatóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát [...]” [25]. Természetesen nem arról van szó, hogy a dokumentarizmusban megjelenített narratív és formanyelvi elemek észrevehetetlenek, csupán arról, hogy a hozzájuk kapcsolódó értelmezési konvenciók felülírhatják a képsorok manipuláltságának, kreáltságának mivoltát. A dokumentumfilm ezeken az értelmezési mintákon, következtetési rendszereken keresztül válik olvashatóvá.

A mockumentary tehát erre az olvasási módra épít. A dokumentarizmus eszközrendszerét alkalmazva jelenít meg egy fikciós cselekményt, így kísérletezve a jelentéstulajdonítási folyamat determináltságával, sablonosságával. A korábbi felvetés, mely szerint más-más interpretációs mintázatok fejlődhetnek ki az egyes nézőben, itt válhat az ellenőrzés tárgyává. Nyilván nem minden mockumentary kíván félrevezetni, de mindegyikben érzékelhető, hogy a befogadói értelmezés és az értelmezés tárgya közötti viszonyokkal való kísérletezés akár implicit, akár explicit módon, de előtérbe kerül. Mindezek alapján kijelenthetjük, hogy a mockumentary az emberi jelhasználat önkényességére hívja fel a figyelmet.

Tehát arra a kérdésre, hogy „mi a mockumentary?”, így válaszolhatnánk: egy olyan filmtípus, mely egy jelrendszert tesz próbára, annak működését, hatásait működtetve. A dokumentarizmus filmnyelvét alkalmazva kutatja a benne rejlő lehetőségeket, rátapint felhasználhatóságának sokféleségére. A mockumentary jelenségének árnyaltságát az alapozza meg, hogy maga az átvett jelrendszer hogyan és mire alkalmazható, milyen lehetőségeket és milyen korlátokat rejt magában. Az alkotók a hasznosított filmnyelvhez kötődő megvalósítási módok és megkötések alapján fedezik fel annak alkalmazhatóságát. Emellett a különféle intencióktól függően a mockumentary

reagálhat a dokumentarista jelrendszer konvenciókhoz kötődő viszonyára, tehát magára a dokumentarizmus fogalomkörére.

Mindez azért válik fontossá, mert a mockumentary azt a filmnyelvet teszi próbára, mely a konvenciók alapján a valóság reprezentációját érvényesíti. Kísérletezéseivel, játékfilmes vonatkozásaival, valamint a dokumentarizmus jelenségének kritizálásával a mockumentary olyan jelenséget képez, mely előtérbe helyezi azt az elgondolást, miszerint a valóság reprezentációjának filmes megközelítése egy megbízhatatlan kódrendszeren alapul. Ennek felismertetésével azonban nem rombolja le az értelmezési struktúrákat, inkább csak hangsúlyosan előtérbe tolja őket. Azzal, hogy egy jelrendszert nem a hozzá kapcsolódó konvenciók alapján alkalmaz, felhívja a figyelmet a filmnyelv és az jelentéstulajdonítási mechanizmusok működésére. Ezen keresztül a mockumentaryk rámutatnak arra, hogy a dokumentarizmus filmes nyelvhasználata nem csupán egyetlen módon, a valóság reprezentációjaként „olvasható”, hiszen mind történetmesélésre, mind egy-egy műfaj hatásmechanizmusának érvényesítésére, sőt, a dokumentarista konvenciók kritikájára is alkalmazható. Ezeknek a lehetőségeknek a kitapintása során jönnek létre azok a mockumentarykra érvényes konvenciók, melyek alapján felállítható a már tárgyalt kategóriarendszer.

A vizsgálat lezárásaként hangsúlyozom, hogy a mockumentary megragadását igen lényeges feladatnak tartom, hiszen rámutatnak a filmekben munkáló jelrendszerekre, valamint a befogadás folyamatában hasznosított jelentéstulajdonítási mechanizmusokra. A dokumentarizmus értelmezése, a történelmi kontextusok vizsgálata és a befogadói jelentéstulajdonítás kifejlődése a film olyan aspektusaira mutatnak rá, melyek nem csak a médiumot, hanem magát az embert, és annak értelmezési rendszerét teszik a vizsgálat tárgyává, mely kódok és kontextusok elválaszthatatlan struktúrájaként határozható meg.

Jegyzetek

1. Vö. Carl Plantinga: Dokumentumfilm. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis*, 2009/4. 10-19.
2. Gelencsér Gábor: *Kép Cselek* (http://www.artline.hu/article_gelencser-kep-cselek 2010. 04. 25.)
3. Carl Plantinga, i. m.
4. Bordwell, David – Thompson, Kristin: Nemzetközi áramlatok az 1920-as években. In uő: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2007. 191 – 214.
5. Bazin, André: A filmnyelv fejlődése. Ford. Baróti Dezső. In Uő: *Mi a film*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 24 – 43.
6. Vertov, Dziga: A filmszemtől a rádiószemig. In uő: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Ford. Veress József és Misley Pál. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973. 132 – 145.
7. Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2009/4. 20 – 41.
8. Uo.
9. Bordwell, David – Thompson, Kristin: Baloldali, dokumentum- és kísérleti filmek, 1930 – 1945. In uő: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2007. 326 – 344.
10. Bordwell, David – Thompson, Kristin: Dokumentum- és kísérleti filmek a Második Világháború után, 1945-től az 1960-as évek közepéig. In uő: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus

Könyvesház Kft, 2007. 505 – 536.

11. Uo.
12. Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2009/4. 20 – 41.
13. Uo.
14. Astruc, Alexandre: *The Birth of a New Avantgarde: La Camera-Style*.
(<http://www.scribd.com/doc/27020497/Alexandre-Astruc-Le-Camera-Style> 2010. 04. 25.)
15. Bordwell, David – Thompson, Kristin: Művészfilmek és a szerzőiség eszméje. In uő: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2007. 442-466.
16. Kovács András Bálint: A kritikai reflexivitás és a szerző születése. In uő: *A modern film irányzatai, Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2008. 231-255.
17. Roscoe, Jane – Hight, Craig: *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*.
(http://books.google.hu/books?id=i55kcByOh70C&pg=PA64&lpg=PA64&dq=faking+it+building+a+mock-documentary&source=bl&ots=2lNbSVEPlz&sig=IWSvFUEQ0rsN0T6nu-JeUubl-f8&hl=hu&ei=24KeS9DQCJPsmwPSP8WeCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CBQQ6AEwAw#v=onepage 2010. 04. 25.)
18. Bill Nichols: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. In: *Metropolis*, 2009/4. 20-41.
19. Uo.
20. Carl Plantinga: Dokumentumfilm, i. m.
21. Uo.
22. Roscoe, Jane – Hight, Craig: *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*.
(http://books.google.hu/books?id=i55kcByOh70C&pg=PA64&lpg=PA64&dq=faking+it+building+a+mock-documentary&source=bl&ots=2lNbSVEPlz&sig=IWSvFUEQ0rsN0T6nu-JeUubl-f8&hl=hu&ei=24KeS9DQCJPsmwPSP8WeCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CBQQ6AEwAw#v=onepage 2010. 04. 25.)
23. Uo.
24. Gelencsér Gábor: *Kép Cselek* (http://www.artline.hu/article_gelencser-kep-cselek 2010. 04. 25.)
25. Mitchell, William J. Thomas: Mi a kép? Ford. Szécsényi Endre. In Szőnyi György Endre és Szauder Dóra (szerk): *A képek politikája, W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szeged, JatePress, 2008. 15-51.

Irodalomjegyzék

- Astruc,
Alexandre: *The Birth of a New Avantgarde: La Camera-Style*.
(<http://www.scribd.com/doc/27020497/Alexandre-Astruc-Le-Camera-Style> 2010. 04. 25.)
- Bazin,
André: A filmnyelv fejlődése. Ford. Baróti Dezső. In Uő: *Mi a film*.
Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 24-43.
- Bordwell,
David - Thompson, Kristin: Nemzetközi áramlatok az 1920-as években. In uő:
A film története. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus
Könyvesház Kft, 2007. 191-214.
- Bordwell,
David - Thompson, Kristin: Művészfilmek és a szerzőiség eszméje. In uő: *A
film története*

- . Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2007. 442 - 466.
- Bordwell,
David - Thompson, Kristin: Dokumentum- és kísérleti filmek a Második Világháború után, 1945-től az 1960-as évek közepéig. In uő: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2007. 505-536.
 - Gayer,
Zoltán: Dokumentum-válság. Tetszhalál. *Filmvilág*, 1999/4. 20-21.
 - Gelencsér
Gábor: *Kép Cselek* (http://www.artline.hu/article_gelencser-kep-cselek 2010. 04. 25.)
 - Kovács
András Bálint: A kritikai reflexiviás és a szerző születése. In uő: *A modern film irányzatai, Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2008. 231-255.
 - Mitchell,
William J. Thomas: Mi a kép? Ford. Szécsényi Endre. In Szőnyi György Endre és Szauter Dóra (szerk): *A képek politikája, W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szeged, Jatepress, 2008. 15-51.
 - Nichols,
Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2009/4. 20-41.
 - Plantinga,
Carl: Dokumentumfilm. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis*, 2009/4. 10-19.
 - Roscoe,
Jane - Hight, Craig: *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. (http://books.google.hu/books?id=i55kcByOh70C&pg=PA64&lpg=PA64&dq=faking+it+building+a+mock-documentary&source=bl&ots=2lNbSVEPlz&sig=1WSvFUeQ0rsN0T6nu-JeUubl-f8&hl=hu&ei=24KeS9DQGJPsmwPSP8WeCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CBQQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false 2010. 04. 25.)
 - Vertov,
Dziga: A filmszemtől a rádiószemig. In uő: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Ford. Veress József és Misley Pál. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973. 132-145.

© Apertúra, 2011. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2011/osz/kapas-muckumentary/>

