

A kétértelműség esztétikája

Absztrakt

Dai Vaughan tanulmánya szerint a dokumentumfilmet a néző úgy észleli, mint ami a film-előttiről tanúskodik. Ebből kiindulva minden film olvasható dokumentumfilmként, a „dokumentumfilm” a film észlelésének egy módja. Viszont mivel a szelekciós eljárások a filmen nem látszanak, ezért nem is áll módjában a film kijelentését összehasonlítani a film-előttivel. A rendezőnek – ahhoz, hogy eleget tegyen a dokumentumfilm etikai kihívásának (a film-előttihez való ragaszkodásnak) –, koherens közlésként kell megszerveznie a felvett anyagot. A szöveg a forgatás és a vágás során előálló dilemmák sokaságán mutatja be annak kérdését, hogy egy etikai kérdés miként válik a film elrendezésének esztétikai problémájává. A dokumentumfilm egyszerre tölti be a film mint felvétel és a film mint nyelv státuszát. E két aspektus közötti sajátos feszültséget nevezi a film „kétértelműségnek”, amely döntően meghatározza mind a rendezőnek, mind a nézőnek a dokumentumfilmhez való viszonyát. A szöveg végkövetkeztetése, hogy a dokumentumfilm sok szempontból a költészethez hasonlatos, mivel ahogy a költői szöveg is arra törekszik, hogy a szavak használatát kioldja a szintaktikai és szemantikai szabályokból, úgy a dokumentumfilm is szembeszegül a szimbolikus redukciónak, hogy képeiben megőrizze a „film-előtti sűrűségét és telítettségét”.

Szerző

Dai Vaughan (1933-2012) dokumentumfilmes vágó és rendező, költő, író, filmkritikus és teoretikus. 1956-tól a London School of Film Technique hallgatója, majd a kifejezetten filmes vágással foglalkozó szövetkezet és produkciós vállalat, a David Naden Associates egyik alapítója. Vágóként számos televíziós műsor, sorozat, dokumentumfilm és etnográfiai film létrejöttében közreműködött, száznál is több munkája közül kiemelendő legelső alkotása, a *Gala Day* (John Irving, 1963), valamint a *World in Action* (1963-1998) és a *Disappearing World* (1970-1993) című dokumentumfilm-sorozatok általa vágott részei. Íróként is szem előtt tartotta a filmkészítés problémáját. 1983-ban jelent meg egy dokumentarista vágóról és filmkészítőről szóló életrajzi könyve, *Portrait of an Invisible Man. The Working Life of Stewart McAllister, Film Editor* címmel (London, British Film Institute Publishing, 1983), és szintén egy vágó játssza egyik regényének, a *Moriturnak* (London, Quartet Books, 1995) főszereplőjét is. Az 1950-es évektől jelennek meg versei és filmekkel foglalkozó szövegei különböző folyóiratokban (*Film, Films and Filming, Film Teacher, Sight and Sound*

, *Screen*, *Vertigo*). Írásaiban foglalkozott Flaherty és Vertov munkásságával, a némafilmek narratív építkezésének jelentésképező mechanizmusaival, vizsgálta Marcel Carné munkásságát, Orson Welles *Aranypolgárát* (1941) és Tarr Béla *A londoni férfinát* (2007) is. 1960-ban barátaival megalapította a *Definition* negyedévente megjelenő filmkritikai folyóiratot, melynek szerkesztője és visszatérő szerzője is volt. Dokumentumfilmes tanulmányait tartalmazza a *Television Documentary Usage* című kiadvány (London, British Film Institute Publishing, 1976), valamint a filmteoretikusok széles körében ismertté vált *For Documentary – Twelve Essays* (University of California Press, 1999) esszégyűjtemény.

A kétértelműség esztétikája

A művészet Platónnál misztifikáció, mert számára létezik az ideák mennyországa. De a földi szférában a földnek mindennemű felmagasztalása igaz, mihelyt realizálódott.

Simone de Beauvoir: *The Ethics of Ambiguity* [*A kétértelműség erkölcsé*]^[1]

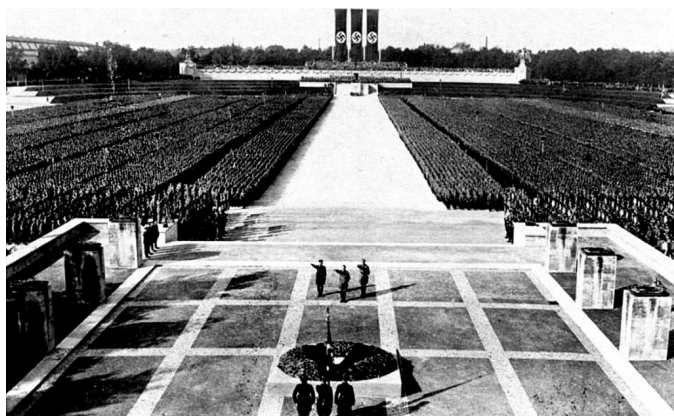
Nemrég vágtam egy filmet, amely két nőről és londoni háztartásukról szólt. A vágás befejezése után személyesen is megismerkedtem velük, meglátogattam őket otthonukban. Amikor a film adásba került a televízióban, azon kaptam magam, hogy bifokálisan szemlélem. Ha a szereplőkről és a helyszínről való előzetes tudásomat vittem át a képekre, a film inkohereenssé vált. Amikor viszont a filmet koherensnek tartottam, akkor olyan világot láttam, amely mindenféle kapcsolatot megtagadott az általam ismert emberekkel és hellyel.

Ez a tapasztalat a felvételként [*record*] és nyelvként egyszerre létező film kettős természetének szubjektív megfelelője. Ez a kettősség, amely egy paradoxon forrása, számos zavart okozott már a „megfigyelő film” körüli vitákban.

A problémák, amelyekkel szemben állunk, elvben nem újak, azonban a megoldásukat lehetővé tevő feltételek radikálisan megváltoztak az elmúlt tizenöt év során. A sokféle stílus mögött, amely a dokumentumfilm történetében megjelent, talán fellelhető egy olyan közös törekvés, hogy a film mint felvétel sajátos jellege – amennyire ez lehetséges – túlélje a nyelvvé való átalakulását. A viszonylag feltűnésmentes és mozgatható könnyű súlyú kamerák és hangrögzítő eszközök fejlődése azonban olyan krízishelyzetbe juttatta a dokumentumfilmet, amelyben az nagyrészt saját magával kerül konfliktusba. Olyan ez, mintha a dokumentumfilm már régóta látná magát közeledni, és mostanra már majdnem elég közel jutott volna ahhoz, hogy kezét rázhasson saját magával. Majdnem – de soha nem eléggé közel.

A krízis a legsürgetőbbben azon a tematikus területen jelentkezett, amelyet privátnak [*domestic*] nevezhetnénk. A körben forgó érvelés kockázatát szem előtt tartva a privát birodalmának inkább filmes, semmint etnográfiai definícióját fogom adni. A „privát” az emberi cselekvések olyan területeit foglalja magában, amelyeket a.) a legnehezebb beavatkozás nélkül lefilmezni, hiszen nem nyilvánosak és b.) a legkevésbé alkalmasak az újrarájátszásra, mivel nem egyszerűen ismétlődőek. Erre a valamelyest negatív megfogalmazásra azért van szükség, hogy képesek legyünk behatárolni a személyes és intim, de nem teljesen rejtett viselkedés olyan területét, amely határozottan ellentétben áll azokkal az ismételhető vagy nyilvános eseményekkel, amelyek a dokumentumfilmek hagyományos forrásaiként szolgáltak. Ez utóbbi eseményekről azt

feltételezték, hogy a filmkészítés kellékei nem módosítanak rajtuk jelentősen. A megismételhető cselekvések – mint például egy esztergapad működtetése – a legormótlanabb kamerák jelenlétében is véghez vihetők, ha a cselekvő alany képes felülkerekedni a helyzet tudatosításán. A nyilvános eseményekkel – például a politikai beszédekkel – más a helyzet. Nem mondhatjuk, hogy ebben az esetben a kamera jelenléte szükségszerűen nem fejt ki semmilyen hatást, hiszen létezik a nyilvános események olyan kategóriája is (amelyet régen elegáns, de félrevezető módon nem-eseményeknek [*non-events*] neveztek), amelynek elemei éppen a média figyelmének eredményeképpen jöttek létre. Ennek egyik korai példája lehet a Nemzetiszocialista Párt 1934-es kongresszusa, amelyet – a vonatkozó források szerint – nagyrészt úgy szerveztek meg, hogy Leni Riefenstahl jó beállításhoz juthasson. Ezekben az esetekben azonban nehéz a kamerát „torzítással” vádolni. Inkább arról van szó, hogy a nyilvános események természetéhez hozzátartozik az, hogy a közönség várható reakcióinak függvényében *változtassák* a természetüket.



Az akarat diadala (Triumph des Willens. Leni Riefenstahl, 1934)

A hagyományos forrásanyagok sajátosságai, hogy elpróbálhatóságuk és/vagy a közönségre irányultságuk miatt már eleve magukba foglalnak valamit az események tulajdonságából, amennyiben a filmrevitel érdekében léteznek, és teljes egészükben egy diskurzus szövetébe asszimilálódnak; ennek következtében úgy tűnt, hogy a dokumentumfilmet a klasszikus korszakában csak az eljátszott fikció „individuálpaszichológiájával” szemben meghatározott emberi helyzetek általános igazságai érdekelték. Ennek megfelelően burkolt módon kétes értékű megkülönböztetést tettek az individuumként és a szociális lényként felfogott ember fogalmai között. Nem meglepő tehát, hogy az új technológiák legfőbb vonzereje abban állt, hogy a privát viselkedést anélkül tárják fel a felvételeken, hogy azt először valami önmagától különbözőre fordítják le (például előre megírt viselkedésre vagy legalábbis részben improvizált előadásmódra, amelyeket a klasszikus dokumentumfilmek olykor óvatosan megkockáztattak azért, hogy meghaladják a saját határaikat). Úgy tűnt tehát, hogy a felmerülő problémák a film-előtti [*pro-filmic*] „befolyásolása” vagy „torzítása” fogalmai körül sűrűsödnek, és e problémák olyan terepmunkások mesterségét érintik, mint a rendezők, az operatőrök és mindenekelőtt az antropológusok, akik elkötelezték magukat a tudományos „objektivitás” fogalma mellett.

Bár a szakemberek többsége kijelentené, hogy tisztában van azzal, hogy a film nem a „valóság”

közvetlen tükörképe, mégis úgy vélték, hogy a nehézségek a saját hozzáállásukban rejlenek, és attól tartottak, hogy ez valahogyan kompromittálhatja az anyag semlegességét. A filmantropológusok által kínált receptek nagy része abból a kimondott vagy kimondatlan feltevésből eredt, hogy a forgatás megkerülhetetlen szelektivitását ellensúlyozhatja – vagy legalábbis jóvá teheti – a szelektivitás kiküszöbölése a vágás során: eszerint a szerkesztés minimuma az igazság maximumát teszi lehetővé. A szerkesztett ellentéte azonban nem az igaz, és nem is az objektív, hanem egész egyszerűen a véletlenszerű. Valóban fölöttébb elgondolkodtató, hogy az antropológia ilyen készségesen fogadta be a megfigyelő típusú filmkészítési eljárásokat, miközben mint tudománytól azt várhattuk volna tőle, hogy azokat a hagyományos mintázatokat részesíti előnyben, amelyekben a protofikcionális (vagy legalábbis protodemonstratív) anyag szoros szerveződése az egyedi esetek szeszélyei fölé emeli az általánosság elvét. (Például Flaherty módszere, amely nagyban a rekonstrukcióra épült, azon az elgondoláson alapulhatott, hogy minél jobban megismerjük az alanyaink életmódját, az életmód annál több alkotóelemét gyűjthetjük be a megismételhetőség körébe. A megismételhető annak függvényében áll elő, hogy „mi, a filmkészítők” mit tartunk az életmód lényegi elemeinek.)



Nanuk, az eszkimó (Nanook of the North. Robert Flaherty, 1922)

Minden esemény (legalábbis az emberi ügyek) *olyan esemény, amelyet valaki észlel*. Úgy tűnik tehát, hogy a filmkészítők szempontjából az a tét, hogy képesek-e megakadályozni, hogy a saját észleleteik a néző és a film-előtti közé ékelődjenek. De a nézőnek nincs tudomása a filmkészítő intencionalitásáról, és ennek megfelelően az intencionalitásról való lemondás képtelen megakadályozni, hogy a kamera a néző számára ábrázolássá [*imagery*] alakítsa a világot. Éppen ennek az ábrázolásnak a természete az, amelyet tisztáznunk kell.

A fénykép a világ fizikai lenyomata. A film – a fényképezéshez hasonlóan – igényt tart a realitásra, aminek viszont a szó szoros értelmében vett „realizmushoz” semmi köze; a dokumentumfilm ezt az igényt szeretné kielégíteni. Közismert, hogy a folyamatosan változó stílusú gyakorlatok alapján

nehézségbe ütközik a dokumentumfilm meghatározása, és ez azért lehet így, mert a „dokumentumfilm” kifejezés egész pontosan nem egy filmkészítői stílust, módszert vagy műfajt nevez meg, hanem a filmanyag értelmezésének egyik módozatát jelöli. E sajátos módozat azon a belátáson alapszik, hogy minden fénykép portré, amelyet maga a modell lát el a kézjeggyével. A legegyszerűbb módon fogalmazva: a dokumentumfilmként a képet úgy észleljük, mint amely azt jelöli, amit elvileg a kamera rögzít; a dokumentumfilm arra törekszik, hogy ezt a választ bármi áron kiváltsa, a dokumentarista irányzat pedig azoknak a stratégiáknak a története, amelyeket e cél érdekében alkalmaztak.

A képre adott válasz egyik módjaként definiálni a dokumentumfilmet azzal a döntő jelentőségű ténnyel jár együtt, hogy a dokumentumfilmes jelentéstulajdonítást nyíltan a néző fennhatóságába utaljuk. Noha nem minden nehézség nélkül, de végső soron minden fikciós filmet felfoghatunk úgy, mint a saját elkészüléséről szóló dokumentumfilmet. Természetesen teljes mértékben lehetséges, hogy egy film dokumentumfilmmé „váljon”, amennyiben ezáltal minden egyéb interpretációnál nagyobb koherenciára tesz szert; és egyértelműen több, mint lehetséges az is, hogy a film készítői is dokumentumfilmnek szánták. Azonban továbbra is tény, hogy a dokumentumfilm az, amit mi, nézők a film-előttire utalóként fogunk fel, és valószínűleg éppen ezért vagyunk képesek arra, hogy jelentésként hozzuk létre. Ha viszont a nézői észlelés által ennyire meghatározottként kezeljük a dokumentumfilmet, akkor szembe kell néznünk azokkal a nehézségekkel, amelyeket mindez a képek azonosításával kapcsolatban támaszt.

A fénykép – amennyiben meggyőződünk arról, hogy *valóban* fényképről van szó – képtelen hazudni. Azonban megeshet, hogy rosszul címkézzük fel. VI. György úgynevezett fotója *valójában* valaki másról készült. Ha elfogadjuk, hogy a dokumentumfilm leginkább a képek egyfajta észlelése, akkor nem tekinthetünk el attól a következménytől, hogy a képek hamis felcímkézésére viszont vak marad. A dokumentumfilm sokkal inkább azzal kapcsolatban következetes, amit látszólag megmutat, semmint azzal, amit szükségszerűen mutat meg; és a kettő közti viszony a filmkészítők etikáján múlik, ami a néző számára hozzáférhetetlen. De azok a feltételezések, amelyeket a néző a szándékolt vagy szándékolatlan jelzések alapján ezzel a viszonytal kapcsolatban kialakít, meghatározzák, hogy hogyan fogja fel a filmet. Dokumentumfilmet készíteni eszerint annyit tesz, mint meggyőzni a nézőt arról, hogy ami megjelenik, az *valóban van*.

Nem csak a film követeli meg az olyan etikai előfeltevésre alapozott befogadói reakciót, amelyet nem képes bizonyítani. A jazzt például felfoghatjuk úgy is, mint dokumentarista zenét, amennyiben túlnyomórészt improvizációból áll, és mint ilyen a zenei előadás aktuális pillanatát reprezentálja. Vagy említhetjük a funkcionalista építészetet, amely látszólag szintén nem csal, mivel megköveteli, hogy a megjelenés a használatot és a szerkezetet fejezze ki. Az, ami tartóoszlopnak tűnik, nem lehet csupán egy szellőzőcső külső borítása. Előfordulhat, hogy a dokumentumfilmet egyfajta leegyszerűsítő és külsődleges eljárással valamilyen felirattal, plakáttal vagy hirdetéssel címkézik fel, amely egyrészt nyíltan hangot ad annak az elvárásnak, hogy a képeket dokumentumfilmes jelleggel ruházzuk fel, másrészt azonban magában hordja azt a célzást is, hogy megbízhatunk benne. (Ezen a ponton Flaherty ismét jó példával szolgálhat: Flaherty *mitosz*

át – amelyhez egyébként sosem nőtt fel igazán – úgy értelmezték, mint a „megbízhatóság” külsődleges címkéjét, amelynek alapján felhatalmazva érezte magát arra, hogy a film-előttit olyan mértékben manipulálja, amit manapság legtöbbször az antropológiai etika megsértésének tartanak). A legtöbb filmes tisztában van a „higgy nekem, amikor azt állítom, hogy igazat mondok” körben forgó mivoltával, és inkább belső jelzéseket használ arra, hogy jelezze, hogyan kell érteni a filmet. A címkék felszívódnak. Az etikát betemeti a stílus.



Moana (Robert Flaherty, 1926)

A dokumentumfilmek, akik büszkén vezetik vissza származásukat Lumiére-re, szeretik azt gondolni, hogy a dokumentarizmus a mozi „természetes” formája. A fikciós film azonban – csakúgy, mint a festészet és az irodalom – nem támaszt különleges követeléseket nyelvi elemeinek származásával kapcsolatban. Világossá kell tennünk, hogy a dokumentumfilm a paradox, sőt deviáns forma. Igaz, hogy az első filmek „tényszerű” jellegűek voltak, de a médium még nem lépett túl mozdulatlan, egybeállítós gyerekkorán, amikor valaki észrevette a lehetőséget, hogy arra is lehet használni, hogy valami *mást* jelöljön, mint amit rögzít; és ezt a lépést egy bűvész tette meg, akit Méliès-nek hívtak. Ettől kezdve a nem-fikciós filmeket látták el az aktualitások különleges megnevezéssel.



Deux Cents Mille sous les mers ou le Cauchemar du pêcheur (Georges Méliès, 1907)

Az aktualitás gondolatában rejlő problémák pontosan akkor lesznek összetettekké, amikor a kifejezés elégtelenné válik, és egy jóval homályosabb szóval, a „dokumentumfilmmel” kell helyettesíteni: ez az a pont, amikortól a kezdeti képet nyelvként tagolják. (Érdekes, jóllehet hiábavaló azon spekulálni, hogy mennyire másként fejlődhetett volna a film szintaxisa, ha Méliès visszafordíthatatlan lépése – a mozi ősbűne – nem következett volna be.) Kétféle nehézség merül fel. Először is, ettől a ponttól kezdődően válik lehetővé, hogy a tagolást a filmet alkotó képek természetére és státuszára való implicit utalásként használják, és talán elkerülhetetlen, hogy így is észleljék őket. Másodszor, nyilvánvaló, hogy nincs olyan eset, amely során a beállítás és az azt megelőző valóságos esemény egy az egyben egy egész strukturált szekvenciában és főleg az egész filmben egybeesne. Ebben az értelemben a vágó tevékenysége sokkal jobban hasonlít a festőéhez, mint a fényképészéhez, akinek a gépét még akkor is egy bizonyos fokú „objektivitással” kapcsolhatjuk össze, ha nem hoz létre jó – vagy egyáltalán felismerhető – hasonlóságot. De mennyiben van értelme elsőbbséget biztosítani az ilyen struktúráknak?

E két nehézség, melyet akár a probléma „vertikális” és „horizontális” aspektusának is tekinthetünk, azokban a kérdésekben nyilvánulnak meg, hogy milyen státuszt tulajdonítanak a struktúrák az őket alkotó elemeknek, és milyen státuszra tartanak igényt maguk a struktúrák. Ez a két aspektus nem válik el teljes egészében egymástól, ahogyan ezt a következő példa is igazolni fogja.

Képzeljünk el több, különböző távolságból egyidejűleg készített beállítást egy krikettmeccsről. A felvétel – és persze a sportesemény „hangulatának” – egyik meghatározó tényezője a kép és a hang közti elcsúszás lesz, ami akkor áll elő, amikor a labdát elütik. Az eltolódás mértéke az ütőjátékosról számított távolságunk arányában változik. Ha tehát a játékos ütése után közvetlenül szeretnénk a félalakosról totálra vágni, hogy lássuk, merre megy a labda, akkor az előző felvétel esetén a kép és a hang szinte egyidejű, míg az utóbbin a hang észrevehetően a képhez képest megkésett lesz. Így tehát előfordulhat, hogy a hang az első beállításban még a vágás előtt hallható lesz, míg az utóbbin a vágás után hangzik el: ebben az esetben kétszer kellene hallanunk az ütközést. Megfordítva, ha totálról vágunk félalakosra, hogy az ütőjátékos következő mozdulatát lássuk, akkor egyáltalán nem

kellene hallanunk a hangot. A vágó ebben az esetben nyilván megpróbálja elsimítani ezeket az anomáliákat, azáltal, hogy az összes hangot a képekkel látszólag szinkronba hozza. Ezzel azonban két elem között létesít szintaktikai viszonyt (az alternatív, „horizontális” stratégiák kontextusában vitathatnánk meg megfelelő módon, hogy a dokumentumfilmben ez a szintaktikai viszony joggal tart-e igényt az elsőbbségre), annak érdekében, hogy meghatározza a kép és a film-előtti aktuális viszonyának az eltolódását. (Aligha szükséges hangsúlyozni, hogy a probléma még vitatottabbá válik, ha nem tényleges kamerapozíciók variációival, hanem egy statikus nézőpontból beállított gumiobjektív variációjaival állunk szemben.)

Észben tartva ezt a kitérőt, vizsgáljuk meg először a „vertikális” kérdést. Éspedig: filmnézés közben mikor és honnan „tudjuk”, hogy dokumentumfilmet nézünk – vagyis, hogy a filmképeket dokumentarista módon kell olvasnunk? Mi a természete azoknak a mélyen megbúvó stilisztikai jelzéseknek, amelyekre reagálunk? A kérdésre adható válasz filmről filmre és talán személyről személyre változhat; valószínű azonban, hogy ezek a jelzések – amelyek valójában olvasási instrukciók, amelyeket hallgatólagos jellegük miatt szoktak a külső címkékkel szemben előnyben részesíteni – a mi, a nézők jóváhagyásával öltik magukra a film igazságáért való szavatolás félrevezető és vitatott szerepét. Ennek okai a dokumentumfilmes kifejezésmódban rejlenek.

Ahogy a jazzt vagy a funkionalista építészetet is olyan tulajdonságokkal szokás azonosítani, amelyek a gyártásból következnek, úgy nagyrészt azok a tényezők is, amelyeket dokumentarista stílusjegyekként szokás megjelölni, mindig is a gyakorlatból adódó korlátok eredményei voltak: ilyenek a filmezés fizikai nehézségei, az olyan témák igénye, amelyek nem igazodnak a rendelkezésre álló technikákhoz vagy egyszerűen csak a szokásos elégtelen költségvetés. Ezek a következő jelenségekben jutnak objektív kifejezésre: a helyszíni felvételek túlsúlya; a stúdióvilágítás hiányának köszönhető szemcsésesség; a különböző képek szokásos összekapcsolása verbális narrációval; az amatőr szereplők miatt az elpróbált jelenetek merevsége; a következetes tendencia, hogy az elpróbált részeket kisebb egységekre tördeljék; a spontán módon rögzített képek rezgése a kézikamerázás miatt; a fókusz és a keretezés időleges hibái, a vélhetően összeillő cselekvések közti vágások tökéletlen folyamatossága iránti engedékenység; valamint a tendencia, hogy az összefüggő beállítások közti kapcsolatot (például a keresztvágással tagolt beszélgetések esetében) rögzített kameraállásból történő panorámázással teremtsék meg.

Ezzel ellentétben a fikciós film stíláriis jellemzőit nem határozzák meg közvetlenül a forgatásból fakadó kényszerűségek. Így például a keresztvágással tagolt beszélgetés tipikusan nézőponti beállítások váltakozásaiból épül fel, amelynek során a kamerát is elmozdítják, meglehetősen gyakran a mondat kellős közepén. Általánosságban elmondható, hogy a klasszikus fikciós stílus szándékosan kerüli, hogy a saját terét olyan nézőpontokból konstruálja meg, amelyeket egy alkalmi megfigyelő hitelt érdemlő pozíciójának tarthatnánk. Olyan, mintha a konvenciók önkényessége jelölné az elemek fiktív elrendezését – mintha azt jelezné, hogy az, ami valóban megtörtént a forgatás során, nem bír elsőbbséggel a forgatás *tényével* szemben, és nem is kell, hogy érdekeljen minket.

Az azonban, hogy a dokumentumfilm kifejezőmódjai nem önkényesek, még nem jelenti, hogy hitelt érdemlőek is. Aligha találunk köztük olyat (egyetlen nyilvánvaló kivételként csak a színészek nélküli filmet említhetjük meg), amelyet időnként ne sajátított volna már ki a fikciós film is, amelynek kontextusában ezek a realizmus *önkéntes* jelölőivé válnak. Valóban nehéz a fikciós filmek olyan realista stílusára gondolni, amely időnként ne venné kölcsön a nem-fikciós film néhány hitelesítő minőségét. Majdnem olyan, mintha a verbális realizmus szükségszerűnek találná, hogy egy sebtében papírra vetett iromány félreütéseit, kihagyásait és bizonytalan nyelvtanát alkalmazza. Ez az utca azonban kétirányú. A dokumentumfilmek átgondoltabb képsoraiban rendszerint arra törekedtek, hogy megközelítsék a fikció önkényes konvencióit, minthogy végső soron ezek a konvenciók alkotják az idő és a tér artikulálására szolgáló bevett, közös filmnyelvünket. A legkülönösebb tranzakciók ugyanakkor azok az esetek, amikor a dokumentumfilmek önmaguktól kölcsönöznek. Mindannyian ismerjük azt a jelenetet, amikor a riporter kopog az ajtón, és beengedik a házba (a kamera billeg, a mikrofon belóg a képbe, a kézben tartott fényforrások részegen imbolyognak), és a ház lakói a legkisebb meglepődést sem mutatják az invázió láttán. Ezen a ponton a dokumentumfilmes etikát több szempontból is sutba dobják. (Kétségtelen, hogy ez kevesebbszer történik meg a tudományos filmgyártásban, mint a televízióban; azonban csak a legutópikusabb fantáziáinkban zárhatjuk ki teljes mértékben a csalás lehetőségét). Ez azt eredményezi végül, hogy a dokumentumfilmes realizmust megpróbálják irodalmi realizmussal felruházni: ez a kifejezőmódok egymásra rétegződését jelenti, amely csak a befogadás elhomályosítását eredményezheti, az etikáról nem is beszélve.

Az elmúlt években annak lehattünk szemtanúi, hogy a dokumentumfilmes és a fikciós nyelv közötti távolság egyre csökkent. A dokumentumfilmek szempontjából a közeledésért éppen azok a technikai fejlemények a felelősek, amelyek lehetővé tették, hogy a privát birodalma megnyíljon a vizsgálódás számára, valamint az a szakértelem, amelyre a technikusok tettek szert. A könnyű, csendes kamerák és hangrögzítők, valamint a filmemulziók, amelyek érzékenysége a legtöbb esetben szükségtelenné teszi a mesterséges megvilágítást, olyan filmek gyártását tették lehetővé, amelyekben a kameramozgások gördülékenysége és a „színészi játék” természetessége a legválasztékosabb stúdióeredményekkel is képes versenyre kelni; a leforgatott anyag bősége, amely napjainkban a filmkészítők rendelkezésére áll, a stílusválasztás korábban elképzelhetetlen gazdagságú tárházát nyitotta meg a vágók előtt.

Ha túllépünk merő adatgyűjtő aspektusain, a „megfigyelő” technika olyan filmnyelvet eredményezhet, amely szinte teljes egészében mentes azoktól a technikai korlátoktól, amelyek a múltban a dokumentumfilmet jellemezték, és amelyek virtuálisan a fikcióval éles szembenállásban határozták meg. Ha a dokumentumfilm egy paradoxon által széttördelt forma, akkor vajon mit kell gondolnunk az olyan kiteljesedéséről, amely során éppen attól fosztja meg magát, ami a néző számára mindeddig meghatározó és megkülönböztető jellegét garantálta? Végső soron már korábban is okozott problémákat a felismerés, hogy egy stilisztikai címke semmit sem garantál: jól tudjuk, hogy a televízió korai éveiben a „közvetlenség” [*immediacy*] frázisa azzal a feltevést foglalta magában, hogy a rádióhullámok a spontán megjelenítés helyett a közvetlen jelenlét [*being immediate*]

] minőségét mintegy mágikus módon képesek továbbítani. Ez az elgondolás azonban nem élte túl a videomagnó megjelenését. Vajon a dokumentumfilm is hasonló megsemmisülés előtt áll?

Van, aki úgy érvelne, hogy a dokumentumfilm és a fikciós film közötti összes különbség teljesen eltűnik, amint a film egyre bonyolultabbá válik, és azok a címkézési és nyelvi problémák, melyeket az újabb technikai fejlemények felvetettek és eltűntek, ezen alapvető ellentmondás ismételt megerősítése. Ha igazuk van, akkor a dokumentumfilmnek valóban befellegzett. Ezen a ponton lépünk át a „vertikálisról” a „horizontális” dimenzióba, vagyis az elemek címkézésének problémájáról a tág értelemben vett szöveg (és következésképpen a szöveg alegységeinek tekintett elemek) és a film-előtti viszonyának kérdésére. Hiszen dokumentumfilmeket készíteni annyit tesz, mint éppen ezzel a paradoxonnal foglalkozni: olyan struktúrákat keresni, amelyekben a film mint felvétel képes megőrizni (vagy talán visszanyerni) jelentőségét.

A nézői befogadás alapján definiált dokumentumfilm – tehát az olyan anyag, amelyet úgy fognak fel, mint ami azt jelöli, amit látszólag rögzít – nélkülözi azokat a súlyosabb következményeket, amelyek a gyártási módszerre alapuló definíciókból következnek, és amelyek, minthogy a film-előtti státuszára koncentrálnak, elkerülhetetlenül az arról folytatott vitákba torkollnak, hogy egyes valóságok valóban annyira valóságosak-e, amennyire valóságosak lehetnének. Ebben a kontextusban válik világossá, hogy a privát területének kisajátítása – annak a területnek a meghódítása, amely mindeddig csak a fikció számára volt „hozzáférhető” – kiteljesedést és krízist egyaránt jelenthet a dokumentumfilmek számára. A krízis, ami a tiszta nyelvként vagy a tiszta felvételnként értett film szélsőséges nézőpontjaiból egyaránt kifürkészhetetlen, elsősorban nem a terepmunka etikájának krízise (hogyan lehet a viselkedést minimális beavatkozással rögzíteni). Sokkal inkább annak a kérdése, hogy hogyan strukturáljuk az anyagot oly módon, hogy miközben nyelvként válik megtapasztalttá, hűséges maradjon az anyag film-előtti tényként létező jellegéhez: mert míg az igyekezet, hogy biztosítsuk, hogy a dolgok azok, aminek látszanak, a helyszínen dolgozó stáb számára etikai problémaként jelenik meg, addig ezek az összefüggések a néző számára csak annyiban lesznek hozzáférhetőek, amennyiben esztétikailag nyilvánulnak meg. A vágás krízisééről kell beszélnünk, abban az értelemben, hogy a krízis abban az átmenetben ragadható meg, amely a filmkészítő és a néző referenciális kerete között jön létre, mert éppen ez az a határfelület, ahol a vágó dolgozik.

Amennyiben a klasszikus dokumentumfilm elemeinek repetitivitása és nyilvános természete jelzi saját szimbolizációs folyamatának kezdetét, nyilvánvaló, hogy az ilyen elemekre épülő valóság kénytelen az (egymásra rétegzett és alig megkülönböztethető) szerteágazó lehetőségek általánosításának vagy egy olyan szimbolikus entitásnak a tulajdonságait magára öltetni, amelyet a film-előtti már a kezdetektől meghatározott. Ezeket az irányelveket rendszerint még akkor is figyelembe vették, amikor az emberi viselkedést tanulmányozták. Az „F mint Freddie”-re várakozó repülő személyzet modoros beszédmódja („belső címke” gyanánt) egyértelműen jelezte, hogy nem úgy kell őket értelmeznünk, mint (színre vitt) szereplőket, hanem mint embereket (akik

valamit színre visznek): noha a cselekvéseikről készült felvételt a realizmus ismerős kánonjai strukturálják, mégis egyfajta brechti értelemben vett *demonstráció*ként kell felfognunk őket, vagyis úgy, mintha saját életük általánosított kinyilatkoztatásai lennének.^[2] Napjainkban azonban, amikor a dokumentumfilm már nem élvezi azoknak a konvencióknak a támogatását, amelyek korábban kétségtelenül a legfájóbb korlátozásoknak tűntek, és amikor a megfigyelt viselkedés spontán folyamatai a dokumentumfilmet hamis folyékonyagra ítélték, a dokumentumfilmnek fel kell tennie a kérdést, hogy melyek azok a struktúrák, amelyek megakadályozzák, hogy ez a folyékonyág a retorika mindenhez alkalmazkodó öntőformájában ülepedjen le.

Ebből a „horizontális” perspektívából tekintve azonban nem túl biztatóak a kilátások. Két egymás mellé rendelt beállításon fogjuk bemutatni a nehézségek burjánzását. Egy amerikai szenátusi bizottsági meghallgatáson egy vezető közhivatalnokot hivatali kötelességmulasztással vádolnak. Ahogy a barátságtalan kérdések sorozatát hallgatja, a kezeire közelítünk, amint idegesen egy papírfecnnel játszadozik, közben az őt vallató hangja képen kívüli hangként hallatszik. Ez az egyszerű vágás számos lehetőséget rejt magában:

1. A hang folytonossága hiteles, és a második beállítás valóban egyidejű a hanggal, vagyis a második beállítást egy másik kamerával vették fel.
2. A hang folytonossága hiteles, de a második beállítás olyan „vágókép”, ami a muszter egy másik, de hasonló kontextusú részéből származik.
3. Mindkét beállítás egyidejű, de ugyanazzal a kamerával készültek, és van egy rejtett vágás a hangban (ami talán nem *pontosan* passzol a képi vágáshoz).
4. A második beállítás egy vágókép, amely arra szolgál, hogy elfedje a tényt, hogy a hang nem folytonos.
5. A vágókép a muszter egy másik, eltérő kontextusú részéből származik.
6. A vágóképet a filmbeli szereplő az esemény megtörténte után játszotta újra.
7. A vágókép megrendezett, és egy színész játssza el.

És így tovább. Ezekre a lehetőségekre azt is mondhatjuk, hogy az etikai feddhetetlenség különböző szintjeit képviselik – feltéve, hogy egyáltalán vannak ilyen implicit etikai igények –, vagy egy sor olyan állítást is képviselhetnek, amelyek a következőképpen verbalizálhatók:

- a. Ezt a férfit idegesíti ez a kérdés.
- b. Ezt a férfit idegesítik az ilyen típusú kérdések.
- c. Az ilyen típusú férfit idegesítik az ilyen típusú kérdések.

Azonban a burkolt jelzések, amelyek által mi, nézők az anyagot értékeljük – még akkor is, ha megbízunk bennük –, túl hozzátvetőlegesen lesznek ahhoz, hogy képesek legyünk

megkülönböztetni ezeket az alternatívákat egymástól. Nemcsak arra leszünk képtelenek, hogy megítéljük a film állításának igazságát, hanem arra is, hogy pontosan megállapítsuk, miféle állításról van szó. Nem számít, mennyire óvatosan igyekeztek a filmkészítők a vágás jellegét a szándékolt állítás jellegéhez illeszteni, nem számít, mennyire lelkiismeretesen törekedtek arra, hogy a *verité* jegyében csak a fenti lista első néhány pontja közül válasszanak, sem az őszinteség, sem az őszinte választások nem lesznek igazán olvashatók a termékben. A néző szempontjából a „megfigyelő” mozi gyakorlatait nem legitimálhatja a terepmunka etikája. Ugyanakkor mégis a néző szempontja az, ahonnan a dokumentumfilm megértése egyáltalán lehetséges.

Akkor mégis hogyan kell értenünk nekünk, nézőknek egy ilyen szekvenciát? Ha átlátszónak tartjuk (vagyis a fenti lista felső részei közül választunk), akkor fennáll a veszélye annak, hogy becsapnak minket; ha argumentációként értelmezzük (vagyis a lista alsó részei közül választunk), akkor a film felvétel-jellege, annak egyediségével és esetlegességével együtt jelentéktelenné sorvad, és a különös pusztán az általa kifejezett absztrakció példányává válik. Az utóbbi opció nem sokkal jelent jobb lehetőséget a klasszikus 35 mm-es dokumentumfilmeknél.

Ezt a problémát csak akkor tudjuk rendezni, ha a filmet az antropológia kutatási módszereként használjuk (nem vagyok meggyőződve arról, hogy a film mint pusztán kutatóeszköz gondolatához való visszavonulás valójában nem kitérés-e a probléma elől), amelynek legfőbb elfogultsága az, hogy a film-előttire – a rituálé, a rokonság, a mitikus reprezentáció vagy a mindennapi viselkedés formájában – olyan önmagában vett struktúraként tekint, amely társadalmi jelentéseket fejez ki. Ha egy esemény maga is egy nyelvi struktúra egyik eleme, akkor vajon mi a film státusza, amely ezt az elemet egy teljesen más diskurzus nyelvére fordítja le – és, ami még rosszabb, megpróbálja ezt a diskurzust érthetővé tenni azok számára, akik nem beszélnek az eredeti „nyelvet”?

Vegyünk egy újabb esetet, amely a vágási folyamat során adódik: a példa az egyszerűség kedvéért a saját kultúránkból származik. Egy vitáról van szó, amely két ember közt zajlik egy szűk irodahelyiségben. A vita másfél óráig tart, amelyből a kamera körülbelül 50 percet vesz fel a két személy között pásztázva és időnként gépállást változtatva, hogy valamelyik szereplőt jobban kiemelje. A szereplők hozzáállása csak lassan bontakozik ki az egyes kulcselemek gyakori ismétlésével, ugyanakkor a jelenet érzelmi hőfoka fokozatosan emelkedik. A szekvencia relevanciája a film témájának szempontjából nem indokolja, hogy tizenkét percnél hosszabb vetítési időt kapjon: bármennyire kellemetlen is, ez csak a vágás gyakorlatának lényegi szelektivitását nyomatékosítja. A problémák tehát, amelyekkel a vágó szembesül, a következő kérdések formáiban jelentkeznek: miközben az indokolatlan ismétlést igyekszik elkerülni, vajon visszaadja-e az interakció spirális jellegét? Képes-e igazat adni mindkét félnek, miközben a két személy által alkalmazott pszichológiai taktikák finomságait is megjeleníti? Tiszteletben tartja-e mindkét fél integritását abban az értelemben, hogy nem hagyja, hogy egy érzelmi állapotváltozás motiválatlannak tűnjön (a düh például pusztán ingerültségként is megjelenhet), illetve nem mutatja-e be az egyik fél érvelését kevésbé racionális – vagy éppen racionálisabb – formában, mint amilyen az eredeti vitában volt? És ezek mögött természetesen még fajsúlyosabb kérdések húzódnak meg. Vajon az emberekkel mint egyénnel, a stratégiáikkal vagy azokkal az

intézményekkel próbálunk meg korrektek lenni, amelyek ethoszait a szereplők időlegesen megtestesítik? Azokat az érveket szeretnénk igazolni, amelyeket használnak, vagy azokat a valós intellektuális pozíciókat szeretnénk tisztázni, amelyeket részben kinyilvánítanak, részben pedig ellepleznek a felek? Vajon az esemény ismétlődéseinek unalmasságát – amelyet csak a felek nézőpontjai iránt el nem kötelezett megfigyelő érezhet ilyenek – meg kell tartani, vagy inkább el kell kerülni? Efféle kérdéseket kell feltenni, és nemcsak az elfogulatlanság liberális szellemének jegyében, hanem azért is, hogy megpróbáljuk a film vélt jelentéseit – sőt ahol ez alkalmas, a polémiaját is – a világ helyes felfogásának érdekében megalapozni. A folyamat során a vágó egy érdekes mentális gyakorlatot végez: a muszter és a forgatáson jelenlévők beszámolói alapján kialakít egy intuitív benyomást az eseményről, mintha az közvetlen tapasztalat lenne (abból kiindulva, hogy minden ilyen tapasztalat részleges és szelektív); ez után pedig megpróbálja az anyag „mögötti”, vélelmezett történések segítségével felhasználni az anyagot arra, hogy ki is *mondja* ezeket.

A nehézség nem abban áll, hogy mindez a személyes ítéletalkotás kérdése (természetesen az), és nem is abban, hogy az embereknek a saját szavaik alapján írt szövegekönyvekből és a saját, óvatlan gesztusaik tárházából kell dolgozniuk (hiszen ez nem is lehet másképp). De a nehézség még csak nem is abból ered, hogy a tömörítés folyamatában egyes „témákat” fel kell áldozni azért, hogy más témák koherenciáját megőrizték (az adottból lesz adat), hanem valami kevésbé egyértelmű dologból. A nehézséget saját aggodalmunk okozza, hogy hűek maradjunk az eseményhez úgy, ahogyan azt mi megértettük, az arra fordított gondos figyelem, hogy mindkét szereplő egymás iránti tiszteletét és a változó állapotaiknak megfelelő viselkedéseket mutassuk be, a szemkontaktus általunk megállapított mértéke, melyet egy vágás erejéig megengedünk, az a sebesség, amellyel az egyik fél előnyhöz juthat vagy az a szünet, amelyet a másik fél meghátrálása vagy dühkitörése előtt engedélyezünk; mennyi megszakítás alkalmazható, mennyi következtetlenség tolerálható. Mindezekben az ítéletekben sokféle társadalmi viselkedési kódhoz folyamodunk: nem azért, mert rászorulunk erre a kódolásra, hogy a film-előtti témát bemutassuk, hanem, hogy egybegyűjtsük ezeket, és a szekvencia tagolása során *filmes kódok*ként használjuk.

Aligha szükséges hangsúlyozni az ilyen eljárás veszélyeit abban az esetben, amikor valaki ismeretlen társadalmak bemutatására törekszik, amelyeknek a testnyelvi kódjait, etikettjét és protokollját sem a vágó, sem a néző nem ismeri. Egyszer én magam is szakértői segítséghez folyamodtam két tuareg beszélgetésének vágásakor, akiknél a fátyol magasságának állandó mikroszkopikus igazgatásai komoly társadalmi jelentést hordoznak. De a kérdés nem egyszerűen csak a „helyes megértésről” szól. Valójában itt az történt, hogy az ismert dialógus-vágási konvenciók segítségével újra helyreállítottuk a gesztusok jelentéseit, amelyek összekötötték a vágásokat úgy, hogy ezeket a gesztusokat a járatlan néző is visszamenőleg megérthesse. A súlyosabb veszély pontosan ezeknek a jól ismert konvencióknak az elhagyásában rejlik – például a tekintetirányok össze nem illesztésében, a vágásokon átívelő dialógusok folyamatossága során, és így tovább –, a filmnek ugyanis megvan a képessége, hogy a világot a saját szintaxisába süllyessze, hiszen ezeket a konvenciókat éppen azért dolgozták ki, hogy a világot realista fikcióként mutassák

be.

Még szélsőséesebb példát hozhatunk egy videós randevú-szolgáltatásról készült filmből. Az egyik jelenetben, ahol egy férfi a lehetséges barátnője videofelvételét nézi, azáltal sikerült megteremtenem az érzelmi koherenciát és a cselekvés lendületét, hogy a szemkontaktus és a szemkontaktus elkerülésének intuitív módon értett konvencióit alkalmaztam. De ebben az így elbeszélte interakció dokumentumfilmeselemei csak tisztán illuzórikus relevanciával bírnak, hiszen a férfi pillantásai nem magára a nőre, hanem a televízió képernyőjére irányultak, míg a nő pillantásai nem a férfit és nem is a láthatatlan kérdezőre, hanem egy videokamerára szegeződtek. Ebben a jelenetben tehát szándékolt módon jelenik meg egy olyan kapcsolat narratív megelőlegezése, amely a történetben csak később bontakozik ki. Ez tehát kiruccanás a dokumentumfilm és fikció közti ingoványos területre, amelyet ebben a filmben tudatosan vizsgálni akartunk. Noha egyesek talán vonakodnak attól, hogy ilyen eljárásokat alkalmazzanak a szigorú megfigyelői státuszra igényt tartó film esetén, szembe kellett néznünk a ténnyel, hogy a társadalmi kódok használatának alternatívája, amelyek e párkapcsolatot sejtették, az lett volna, ha eltagadjuk a kapcsolat meglétét.

Nyersen fogalmazva: megtanultuk, hogy ha egy félalakos beállítást, amelyen valaki épp letesz egy csészét, olyan közeli követ, amelyen a csészét a csészealjra helyezik, akkor ezeket nem két különböző cselekvésként, hanem egyetlen folyamatos cselekvéssorként kell értenünk. Egy ilyen konvenció – mely nagyjából húsz évvel fiatalabb, mint maga a vetítógép –, úgy működik, hogy a film-előtti (ahol valójában két cselekvés zajlott) felülírja egy hermetikus valóság, azaz egy zárt diegetikus világ kivetítése, amelyet kizárólag az elbeszélés határoz meg és hoz létre annak érdekében, hogy belakja azt; és bár azt a látszatot kelti, hogy ez bárkinek lehet a világa, a megértés mégis kizárólag a narrátor álláspontjából lehetséges.

Kérdéses továbbá, hogy az efféle konvenciók igénybe vétele csak egy kvázi-irodalmi realizmus megalkotását szolgálja, vagy magát a dokumentumfilmese befogadói választ is teljes egészében felfüggeszti: hiszen nehéz belátni, hogy a halmozódó jelenléten kívül mi az, ami a nézőt figyelmeztetné arra, hogy az anyagot fiktív módon kell megalkotnia – hogy tehát nem Christopher Lee-t látjuk, amint gipszkarton lépcsőkön igyekszik felfelé egy homályosan bevilágított stúdióban, hanem Drakula grófot, aki éppen a kastélyába tér vissza. A dokumentumfilm befogadása esetén, ha képtelenek vagyunk egy elemet úgy értelmezni, hogy az a látszólag rögzített valóságot jelöli, akkor ellehetetlenül a jelentés. Ugyanígy, a fikciós befogadás esetén irrelevánsnak minősül, ha egy elemet úgy fogunk fel, hogy mást rögzít, mint amit látszólag jelöl. Más szóval, nemcsak pusztán esetlegesség, hanem meghatározó elem a fikció esetében, hogy le kell tagadni felvétel jellegét; az eltanult filmszintaxis egyik funkciója pontosan az, hogy biztosítsa az efféle tagadást.

A mi esetünkben ugyanakkor a fikció nem igazi, a néző által elfogadott fikció, hanem egy demonstratív pozíció (pszeudo-narratív mindentudás, amely filmes és film-előtti elemek kihagyásaival áll elő) feltételezése a nézői jelentésalkotás folyamatában, melynek során a

dokumentumfilm egykori nyílt demonstratív jellegét egy burkolt és körmönfont magyarázat váltja fel: olyan kísérlet ez, amely abban érdekelt, hogy egy metarealitást valamilyen transzcendens eredetű realitásként tüntessen fel. A néző a filmet a felvett eseményekre vezeti vissza, de ez a visszavezetés nem a néző tapasztalatain alapuló megértés, hanem a film-előtti zavarosságát elfedő fiktív reprezentáció formáját ölti magára. Ez mint kriptofikciós forma is elgondolható, vagyis mint olyan mód, amelyben az anyag és az azt megelőző világ viszonyát ugyan intellektuálisan (f)elismerjük, de ez a viszony mindig mellékes vagy irreleváns marad arra a jelentésre nézve, amelyet mi, nézők az egésznek tulajdonítunk. Megfordítva: ezzel az értelemmel a világot úgy is fel lehet ruházni, hogy az anyag egyáltalán nem szavatolja ezt: egy érvet oly módon is el lehet az elbeszélés struktúrájában rejtetni, hogy ez utóbbi felépítésével támogatjuk az előbbi.

Akkor vajon sajnálkoznunk kell-e az új technológiák feltalálásán, amely a dokumentumfilm korábbi – jóllehet korlátozott – hitelesítő jegyeit eltörölve képessé tett minket arra, hogy kétes értékű megállapításainkat a megválaszolhatatlan valóság látszatával fonjuk össze? Talán igen. De az általunk vázolt probléma legalább kulcsot is ad a saját megoldásához, amennyiben olyan stratégiákra mutat rá, amelyeket muszáj elfogadni, ha a dokumentumfilm ki szeretne törni saját korábbi demonstratív korlátai közül, ha meg akarja szüntetni az általános iránti elkötelezettségét, anélkül, hogy akarva-akaratlanul is a realizmussal tegyék egyenértékűvé. Nagy általánosságban fogalmazva, olyan módszerekre van szükség, ahol a diskurzus különböző rétegei – a képek referenciális természete és magyarázó elrendezése, a narratív folytonosság időbeli és térbeli megalkotása, a filmes és a filmen kívüli kódolások – nem olvadnak össze, és a néző egymástól függetlenül is szemügyre tudja venni őket. Sokféle megközelítés lehetséges. A jövő dokumentumfilmjeinek kreativitása jórészt azon fog múlni, hogyan térképezik fel ezeket. Ezek közül az egyik – talán nem túlságosan ígéretes – út az lehet, ha az öröklött konvenciókat parodikus módon túlhatjuk azért, hogy (miközben továbbra is tagolják az anyagot) önkényességükben lehessen észlelni őket. Egy másik lehetőség az ugróvágások részleges használata lehetne, amelyek által a téma – talán egy érvelés logikája vagy egy szereplő cselekvéseinek lokális narratívája – folytonosságként jelenne meg, míg a film többi része tiszteletben tartaná a film-előtti diszkontinuitását. Ha kommentárt kell használni, ezt két egyet nem értő hang formájában lehetne megtenni, melyek azon vitáznak, hogy mi a tényállás megfelelő bemutatása. Ha vágóképekre is szükség van, akkor a két személyt megkülönböztető jegyekkel lehetne ellátni, vagy viselhetnének különböző ruhát az őket hallgató emberek nézőpontjából készült egyidejű beállításokban, hogy jelezzék grammatikai státuszuk különbözőségét. (Egyszer hallottam egy antropológus-filmkészítőről, akit azért vont felelősségre az egyik kollégája, mert úgy készített el egy alkudozások jelenetét, hogy a kofáról és a vásárlóról más-más napon felvett képeket vágott össze. A két alkotóelem minőségének megkülönböztetése ugyanakkor mind a különbségtévesztés, mind a szintézisképzés követelményeinek eleget tette.)

Érdekes adalék lehet ezekhez a megfontolásokhoz, hogy a fikció öröklött konvenciói sem állandóak, és nem őrzik meg minden esetben jelentésüket, ha megváltozik a befogadói kontextus. Ez a tény dolgozhat ellenünk is, de előnyünkre is szolgálhat. Egyrészt elkövettem azt a hibát, hogy

megpróbáltam áttűnést használni egy dokumentumfilmben, mert ez a klasszikus fikciós filmben az elbeszélte idő sűrítésére szolgál (ami egy dokumentumfilm esetén a film-előtti idejének sűrítését jelenti), és arra kellett rájönnöm, hogy a nézők nem így értelmezték – sőt egyáltalán nem is vették észre. Másrészt viszont nagyon valószínű, hogy ha már a dokumentumfilmes értelmezés megszilárdult, akkor a folyamatos vágás, ami a fikciós filmben biztosan egyetlen cselekvést jelölne, magára öltheti az ugróvágás sajátosságát, és elkezdhet két cselekvést jelölni.

A fenti javaslatok egy része, bevallom, olyan vágótól származik, aki a vágókópiák karcos és illesztetlen képeit, valamint kiegyenlített hangszíneit részesíti előnyben a kész film harmonikus folytonosságával szemben. Ugyanakkor itt nem célom, hogy az összes lehetőségre rámutassak, mindössze figyelmeztetni szeretnék arra, hogy főleg a több antropológus által támogatott puritán elővigyázatosság, amelyet a felvételhez való helyes hozzáállásnak tartanak. Vannak olyan viccek, amelyekről feltételezhetjük, hogy valóban megtörténtek, mert különben értelmetlen volna elmondani őket. Talán a filmkészítőknek is olyan konstrukciós formákra kellene törekedniük, amelyek azáltal, hogy elérik ezt a fajta hitelességet, főlegessé teszik a stilisztikai címkék iránti igényt. Az 50-es évek elején láttam egy tévéműsort George Bernard Shaw-ról, amely kétségtelenül a 35mm-es kamera és a velejáró technikai gárda teljes felvérteztségével készült. Az írógépénél ülő Shaw-t ábrázoló félalakos beállítás után egy klasszikus nézőponti beállítás következett, amelyen a gépet kezdő író látható. Shaw a következő mondatot gépelte: „Rendszerint egyáltalán nem így viselkedem”.

Elég megnéznünk az etnográfiai film legjobbjai közül néhányat ahhoz, hogy belássuk mind a nyelv fölé kerekedő objektivitás igényének az értelmetlenségét, mind pedig azon módszerek kifinomultságát, amelyek révén a dokumentumfilm ragaszkodhat [*insist*] a film-előttihez. A David és Judith MacDougall által készített *Lorang's Way* (1978) című film esetében elsőként talán a formai szigor és a forma magabiztos uralása tűnhet fel. Könnyen felfigyelhetünk arra, hogy a képen kívüli cselekvéseket kizáró és emiatt időnként szinte nyomasztóan ható, hosszan kitartott beállítások éppúgy megteremtik a film ritmusát, mintha állandóan a szereplők által látott tárgyakra vágná rá. Ugyanakkor nemcsak a kamera jelenlétét tudatosítják minden egyes szekvenciában, de az egymást követő szekvenciák ezt más-más módon érik el – mint egy társ egy séta kocsizó lekövetésével, mint beszélgetőpartner egy hivatalos interjún, mint átmeneti teher egy alkalmi szóváltás esetén, vagy mint a tisztas távolságot fenntartó néző egy távoli felvételnél. A tudatosítás módjainak ilyen egymás mellé rendelése folyamatosan rákényszerít, hogy rákérdezzünk a filmes egység státuszára mind technikai/esztétikai, mind pedig társadalmi értelemben; ez meggátolja a szemantikai berekesztődést, amire a realizmus irányul. Továbbá, mindezt úgy teszi, hogy annak a fikciós filmekben nem lehet pontos megfelelője.

Röviden tehát, óvakodnunk kell attól, hogy olümposzi magasságokból tekintsünk a filmre, mintha egyedül azzal, hogy kijelentjük, mi kívül állunk a folyamaton, már arra is képesekké válnánk, hogy áthidaljuk a filmkészítő perspektívája és a néző perspektívája közti dichotómiát, ahol az utóbbi a film tényleges jelenlétét jelenti. Csak azt kérdezhetjük meg önmagunktól, hogy miféle opciókkal kell a filmkészítőknek szembenézniük, amikor a rögzített észleleteiket strukturálják, és hogy

milyen opciókkal kell a nézőknek szembenézniük, ha ezt a struktúrát szöveggént szeretnék megfejteni. Ennek az álláspontnak élére állítása annak kijelentése, hogy a filmkészítő felelőssége a filmes jelek polaritásának visszafordítására való igyekezetében áll, hogy a jelentésüket a valóságanyag felé vezesse (vagyis, hogy a tárgyukat a film témájaként értsék meg). Kétségtelen, hogy – mivel a dokumentumfilm valósága a néző konstrukciója – mindenféle „ránk erőltetett” értelmezési javaslat a néző felelősségről való lemondását fogja maga után vonni. Egyes anyagok akarva vagy akaratlanul rosszul vannak felcímkézve. Egyes dolgokat lehet, hogy kevesebbszer vagy éppen többször próbáltak el, lehet, hogy kevésbé spontánok, kevésbé kiszámítottak vagy inkább befolyásolta a kamera jelenléte, mint ahogy azt mi, nézők feltételezzük. Azonban nincs éles határvonal a dokumentumfilm és az élet félreértései között. És a dokumentumfilmek alapállása lényegében véve nem más, mint a kérdés.

Olyan módokról tettünk említést, amelyek által a komplex struktúrák inkább előtérbe helyezik, semmint elfedik a film felvétel jellegét; nem sikerült azonban még indokot találnunk a néző perspektívájából azokra a „megfigyelői” gyakorlatokra, amelyek a filmkészítők szempontjából a privát birodalmában rejlő lehetőségek meghódítására alkalmas új technológiák felfedezéseiként jelennek meg. („Megfigyelői gyakorlatokon” azokat a szélsőséges óvintézkedéseket értem, amelyeket gyakran foganatosítanak annak érdekében, hogy a stábnak a film-előttire gyakorolt hatását és/vagy a médium esendőségét minimalizálják, és hogy a néző számára jelezzék az ilyen hatás mértékét. Olyan gyakorlatokra gondolok, mint például az alanyokkal való hosszú ismerkedés a forgatás kezdete előtt, és/vagy a stábtagnak vagy a fellevevő eszközök megmutatása a beállításokban). Az antropológusok tévedtek abban, hogy ez a *verité* a valóság bűnbeesés előtti ártatlanságnak lenne a hírnöke. De vajon teljes egészében tévesek lettek volna a módszereik is, amelyeket ennek az eszmének a jegyében alakítottak ki?

Vegyük újra szemügyre a „film mint felvétel” és „film mint nyelv” dichotómiát, amelynek szubjektív aspektusával indítottuk ezt a tanulmányt. Ha a dokumentumfilm pusztán felvétel lenne, akkor a vágókra nem lenne szükség, hogy elrendezzék, hiszen az, ahogyan jelentést tulajdonítunk annak a sorrendnek, amely szerint a felvételek bemutatásra kerülnek, azt jelenti, hogy nyelvi jelleggel ruházzuk fel azokat. Ugyanakkor, ha a dokumentumfilm egész egyszerűen tiszta nyelv lenne, akkor megintcsak nem lenne szükség vágókra, hogy manipulálják azt, hiszen így a stáb és a nézők által hozzáférhető jelentések termelődnének ki. Nyilvánvaló, hogy a médium ilyen iker-aspektusát nem foghatjuk fel vagylagosként, hiszen a fikcióként való lehetséges felhasználásaitól teljességgel eltekintve a felvétel csak annyiban képes felvételként funkcionálni, amennyiben *olvasható*. Természetesen előfordulhatnak olyannyira emlékezetes és személyes esetek, hogy a nyelvi elem még csak csírájában sem bukkan fel, és az érem másik oldalát is tekintetbe véve feltehetjük a kérdést, hogy milyen jelentéssel bírhat a „felvétel” olyasvalaki számára, aki nem volt jelen az eredeti eseménynél. Mind a fotográfia elemi szintjén, mind a strukturált kommunikáció komplex szintjén, mind a film-előttinek való direkt megfelelés szempontjából vagy egyéb szempontból, minden esetben szükség van valamilyen dekódoló tevékenységre. Amikor nézőként úgy döntünk, hogy egy filmet dokumentumfilmként fogadunk be, nem a fikció lehetőségét

utasítjuk el egy ismert nem-fikció kedvéért, hanem inkább a megértés egy más módját választjuk tudatlanságunk teljes tudatában.

A *Patyomkin páncélos*ban (Bronenosets Potyomkin. Szergej M. Eizenstein, 1925) vannak olyan szekvenciák, amelyekben minimális emberi cselekvések – kabinjukban alvó vagy őrködő tengerészek – közé a hajó részletei vagy a tenger látványához tartozó tárgyak, például bóják, sirályok, egyéb vízi járművek vagy a part látképe vannak bevágva. A film forgatása óta eltelt időbeli távolság miatt ezt a felvételt úgy érthetjük, hogy az 1905-ös odesszai kikötőt ábrázolja (amikor a történet játszódik), de úgy is, hogy az 1925-ös Odessza portréját látjuk (1925-ben készült a film). A fiktív és a dokumentarista konstrukció közti különbség finom, de abszolút érvényű, és akkor is abszolút érvényű maradna, ha a fikció cselekménye is 1925-ben játszódott volna. A kettő közötti választásunk nem azon múlik, hogy milyen előzetes ismereteink vannak Odessza 1905-ös vagy 1925-ös látványáról, hanem azon, hogy milyen kérdéseket teszünk fel a képeknek. A valóság – csakúgy, mint a fikció – rászorul a felépítésre. De számunkra, befogadók számára a különbség egy beszámoló és egy narratíva között abban a viszonyban áll, amelyet a nyelvi elemek és a diskurzus egésze között tételezünk. A fikcióban az elemek a szöveg általános jelentésének létrehozásában merülnek ki, és minden, amit nem lehetséges ehhez a jelentéshez való hozzájárulásként olvasni, a jelentés-nélküliség lomtarába lesz száműzve. A dokumentumfilmben viszont ezzel szemben úgy tűnik, az elemek folyton meghaladják egy adott jelentéshez való hozzájárulásukat, és mindig nyitottak maradnak a vizsgálódás számára akár önmagukban, akár annak a lehetőségnek a jegyében, hogy párhuzamos, periférikus vagy akár a megértett szöveggel ellentétes jelentéseket termelnek.



Patyomkin páncélos (Bronenosets Potemkin. Szergej Mihajlovics Eisenstein, 1925)

Ahogy nemsokára rámutatok, a „beszámoló” analógiája egy bizonyos ponton túl nem kielégítő: mivel egy verbális közlés – például egy hírlapcikk – esetén a többlet, amely által a szövegen kívüli világot a leírásán túlterjedőként értelmezzük, kizárólag a szavak szubjektív színezeteként adott az

olvasók számára, valamint abban az érzésben, hogy olyasmi után igyekeznek, amit teljesen nem érthetnek meg. Ezzel szemben a dokumentumfilmben ez a többlet a képekben van jelen, mégpedig abban a potenciáljukban, hogy – különböző kérdésekre – mindig feltárják a film-előtti addig észre nem vett aspektusait. Ebben az értelemben a dokumentumfilmek verbális rokona a költészet, mivel alkotóelemeinek ellenszegülése a diskurzusban való teljes feloldódásnak a tiszta szimbolizmus felé eltolódással szembeni ellenszegülést képviseli. A verbális költészet arra törekszik, hogy a szavak szimbolikus rögzültségét feloldja a szintaxis szabályainak aláaknázásával – akár úgy, hogy fellazítja őket, mint például a szabad, szürreális vagy rapszodikus verselésben, vagy úgy, hogy önkényesebb (alliterációs, metrikus, kvantitatív, szillabikus, stb.) struktúráknak rendeli alá őket. Ha a szó kiszabadul azoknak a grammatikáknak az abszolút érvényű megkötése alól, amelyek szimbolikus jelentéseit korlátozták, akkor összes konnotációját és kétértelműségét annak érdekében fogja mozgósítani, hogy a jelentés képlékenységet létrehozza, ez pedig az olvasói tapasztalatban fog visszhangra találni. Minden film a költői felé törekszik abban az értelemben, hogy nem rendelkezik teljesen előre meghatározott szintaxissal és precíz, behatárolt szimbolikus szókészlettel. Azonban egy filmnek dokumentarista jelleget tulajdonítani azt jelenti, hogy a képeiben a film-előtti sűrűségét és telítettségét értékeljük: ez a telítettség ellenszegül a szimbolikus redukciónak, és ekképpen közvetve annak is, hogy olyan lineáris, egyszerű megnyilatkozássá váljon, amely a próza feltételeihez közelít. A dokumentumfilm azzal a paradoxonnal szembesít minket, hogy míg alkotóelemeit illetően képes a valótlanságra, mivel a címkéi itt felszívódnak, egészében tekintve képtelen a valótlanságra, mivel tagolása a költészetével egylényegű. Így tehát, míg az alkotóelemeit félreolvashatják, bár nem „írhatják el”, egészét tekintve – melyet prózaként fognak fel, de versként fogadnak be – „elírhatják”, de nem olvashatják félre.

Persze ez a megfogalmazás talán kissé túloz. Nem szeretném azt állítani, hogy *nem* lehetséges a dokumentumfilmeket prózaként olvasni. Nyilván lehetséges, amennyiben kétértelműségektől mentes konstrukciókat használ, amelyek képesek valótlanságokat állítani. A vágás segítségével a „rossz” oldalt is be tudnám mutatni úgy, mint támogatásra érdemes vagy nyertes felet; még azok is elítélnék az efféle vágást, akik ragaszkodnak ahhoz, hogy nincs abszolút – vagy legalábbis abszolút megismerhető – „valós” esemény, amelyhez képest az esemény „reprezentációi” megítélhetőek lennének. De ami ma hazugság, az a szempontok változásával holnapra már bizonyítékká válhat. A pigmeusok kötéldíjairól készült hírhedt film, miután megtudjuk, hogy a pigmeusok nem építenek ilyen hidakat, és a filmkészítők vették rá, és tanították meg erre őket, a pigmeusok alkalmazkodó készségéről és segítőkészségéről szóló alkotássá válik. A régi dokumentumfilmeket folyton előkeresik az új kompilációk kedvéért; viszont úgy tűnik, hogy az ilyen újrahasznosítás inkább gazdagítja, semmint kisebbíti a filmek értékét. A dokumentumfilm a fikcióval ellentétben jól viseli a saját áthelyeződését.

Más szóval azt is mondhatnánk, hogy a dokumentumfilm mindig meghaladja a készítőinek az előírásait. (Ha ez nem így lenne, akkor az etnográfiai filmek akár stúdióban, színészekkel is készülhetnének.) Ez a felismerés áll a kívánság mögött, amelynek már sok antropológus hangot adott: eszerint az etnográfiai muszterek minden egyes filmkockáját katalogizálni és archiválni

kellene egy gigantikus „Monde Imaginaire”-ben a még meg nem született kutatók kedvéért. Ez a gondolat elsősorban legalább annyira örült ötletnek tűnhet, mint az, hogy létrehozzanak egy gyűjteményt jó mondatokból annak reményében, hogy egy nap valaki majd könyvvé rendezi őket. Másrészt ezen felismerésnek való ellenszegülés gyakran olyan reakciós politikai követelések formáját ölti magára, amelyek a diskurzus forrásának előnyben részesítésére tartanak igényt, legyenek azok személyesek vagy (titkos meghatalmazással) intézményesek.

A látszólag ésszerű követelések, hogy filmjeink érthetőek legyenek, gyakran voltaképpen arra vonatkozó követelések, hogy a nézőre ráerőszakoljuk azt, ahogyan *mi magunk* értjük azokat. A dokumentumfilm képei ideális esetben nem illusztratívák, hanem létesítő jellegűek. A néző jelentéseit létesítik, mivel a néző az, aki dokumentumfilmként hozza létre őket.

Ez mindig is így volt. Természetesen a Méliès utáni korszakban a dokumentarista irányzatnak végül be kellett érnie azzal a korlátozással, ami a lumière-i aktualitás-értékek – a helyek, a „valóságos” emberek, az ismert események „tényeire” való szorítkozás – fenntartását jelentette ezen a szűk területen; ezen értékek egytől egyig egy olyan hűség jeleivé váltak, amelyet egy későbbi, a végtelenségig elhalasztott beteljesítés során jutalmaznak meg.

Ha az elmúlt másfél évtized technikai fejleményei be is jelentették ezt a beteljesítést, a bejelentést széles körben félreértették. Az új eszközök nem az aktualitás ártatlanságát, hanem telítettségét [*plenitude*] képesek visszanyerni: vagy inkább most már a legtöbb területre ki tudják terjeszteni azt a telítettséget, amely korábban csak a nyilvános vagy a nem spontán viselkedés esetén volt hozzáférhető. A „megfigyelői” gyakorlatok kiszélesítik a „többlet” margóját, ami által a film túlszárnyalja a készítői intencióit: és ezzel az érvel – csakis ezzel az egyetlen érvel – nyerhetnek igazolást a néző referenciakeretében. A papírfecnnivel babráló kézről szóló példánkhoz visszatérve: amint a néző elfogadta a jótállásunkat a képsor jelentéseért, a képsor jelentése és nem a mi jótállásunk lesz hatásos. A kép telítettségét és többértékűségét konnotációk játékaiként tapasztalja meg a néző. Ahogyan a filmkészítők etikáját a nézők esztétikai minőségként tapasztalják meg, úgy az antropológusok objektivitása is kétértelműséggé válik: a „való világ” sűrűsége, amelyet a nézők általában az ilyen filmeknek tulajdonítanak, nem lesz más, mint a nézői jelentéstermelés aktivitásának tapasztalata. Minden film a világ lenyomata: és bár igaz lehet, hogy épp azok a reprezentációk, amelyek által egyáltalán képesek vagyunk felfogni a világot, etnocentrikusságra kárhozthatnak, ezt az igazságot kétségtelenül felfüggeszthetjük az áramlásnak abban a zónájában – a kommunikáció élvonalában –, ahol a költészet mindegyre prózává és az intuíció dogmává dermed. Ha nem így teszünk, akkor a dokumentumfilm igazolhatatlan marad.

Fordította Gyulai Zoltán és Milián Orsolya

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella és Török Ervin

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Dai Vaughan: *The Aesthetics of Ambiguity*. In Dai Vaughan: *For Documentary. Twelve Essays*. University of California Press, 1999. 54-83.]

1. Simone de Beauvoir: A kétértelműség erkölce. In Dr. Huszár Tibor (szerk.): *Modern polgári etika III.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1967. 232.
2. A szerző itt a *Target for Tonight* (Harry Watt, 1942) című dokumentumfilmre utal, melynek szereplőit a Brit Királyi Légierő személyzete képezte [– a szerk.].

Filmográfia

- *Lorang's Way* (David és Judith MacDougall, 1978)
- *Patyomkin páncélos* (Bronenosets Potyomkin. Szergej M. Eizenstein, 1925)
- *Target for Tonight* (Harry Watt, 1942)

© Apertúra, 2014. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/tavasz/vaughan-a-ketertelmuseg-esztetikaja/>

