

DOKUMENTUMFILMEK TÁRSADALMI TÉRBEN

A DOKUMENTUMFILM OKTATÁSI ESZKÖZKÉNT VALÓ HASZNÁLATÁNAK PROBLÉMÁJA

A film régóta kedvelt oktatási eszköz, ám használata gyakran illusztratív funkcióra korlátozódik. Például történelemóra keretében az 1848-as forradalom témájához kapcsolódva le lehet vetíteni a *Föltámadott a tenger* című játékfilmet, az 1956-os forradalom kapcsán pedig akár a *Szabadság, szerelem* című alkotást, akár történelmi interjúfilmeket. Kérdés azonban, hogy ezek a vetítések milyen célt szolgálnak: színesítik az órát, szórakoztató anyagok – vagy valamilyen érdemi tanulással, használati értékkel is bírnak; netán új és más oldalról tudják bemutatni a szóban forgó témát?

Mielőtt módszertani tanulmányunk kiinduló kérdésére, a dokumentumfilmek társadalmi célú használatának problematikájára rátérnénk, fontosnak tartjuk feltenni a kérdést, hogy a különböző filmtípusokkal (elsősorban a játékfilmmel) összevetve, milyen érvek szólnak éppen a dokumentumfilmek oktatásban való felhasználása mellett?

Miközben a játékfilmek oktatási célú használatát általában a könnyen átélhető fikciós történet okán szokás megérvelni, azt hangsúlyozva, hogy a sztori cselekményessége és mozgalmassága segítheti a más korokba, más világokba, kultúrákba való belépést, a dokumentumfilmek mellett a valóságigény, a megtörtént esetek bemutatása, valós karakterek szerepeltetése szól – mondván, egész más nézői élmény és tapasztalat olyan történetet, olyan szereplőt figyelni, amiről és akiről tudjuk, hogy a film elkészítése előtt is zajlott, létezett és a film befejezése után sem tűnik le a színről.

Kérdés, hogy a játékfilmmel bevált illusztratív szerepen túl hogyan használható a dokumentumfilm tanórán?

Nyilvánvalóan használható tehát témája miatt. A film által felkínált *téma* ebben az esetben vitaindítóként szolgál, azaz a beszélgetés apropóját adja a film. (A filmtudós vagy kritikus elefántcsonttoronyából tekintve persze ez kevésbé szimpatikus megoldás, míg társadalmi hasznosság szempontjából igencsak!) Egy ilyen típusú óra megtartására bármilyen, beszélgetést generálni és levezetni képes tanár alkalmas, függetlenül filmes előképzettségétől. A kötet végén található feladatgyűjteményünkben közlünk néhány, az ilyen típusú órátartást is segítő feladatötletet.

Mozgóképeleméleti szempontból szakszerűbb, ám a filmes kifejezés sajátosságaira kevésbé nyitott diákok megmozgatásának nehezebb módja az, amikor a *filmnyelvi érvrendszer* mentén folyik az órai munka. Ebben az esetben a film részletes, értő elemzése kínálja a témához az érveket: a diákok úgy járják körül az adott problémát, hogy megtanulják meglátni-hallani a film különböző szintű üzeneteit, miközben azokkal vagy azok ellen érvelhetnek. Ezzel a módszerrel egyszerre csiszolódik mozgókép befogadási készségük, érvelési képességük és az adott témáról alkotott véleményük.

Hogy ez utóbbi órátartási módot segítsük, az alábbiakban bemutatunk egy szempontrendszert, amely, illetve amelynek részei, általában is használhatók dokumentumfilmek elemzéséhez.

SZEMPONTOK A DOKUMENTUMFILM FILMNYELVI ÉRVRENDSZERÉNEK FELFEJTÉSÉHEZ

A dokumentumfilmek működésének és hatásának megértése szempontjából nélkülözhetetlen a mozgóképi kifejezőeszközök szerepének, a dokumentumfilmforma felépítésének elemzése. A filmek témájának, a világról

megfogalmazott állításainak vagy kérdéseinek megvizsgálása szükségszerűen vonja maga után a bemutatás módjának, a filmes hatáskereső eszközök megválogatásának és működésének feltérképezését. A következőkben először a dokumentumfilmes kifejezés lehetséges céljait és szerepeit tekintjük át, ennek segítségével ugyanis érthetővé válik, hogy a *megörökítés*, az *elemzés* vagy a *meggyőzés*, illetve a *kifejezés* mennyire és mennyiben jelent eltérő szerepeket. Ezek a szerepek egyrészt erősen meghatározzák, hogy a nézők milyen elvárásokkal fordulnak az adott film felé, másrészt az adott dokumentumfilmes forma vagy szerep (megörökítés, elemzés, stb.) a mozgóképi kifejezőeszközök megválasztása szempontjából is alapvető: más eszközöket használ az elemző dokumentumfilm és megint más eszközöket a lírai, expresszív dokumentumalkotás. A dokumentumfilmes kifejezés lehetséges céljainak és szerepeinek áttekintése után a dokumentumfilmek mozgóképi eszköztárát vesszük sorra. Egyrészt abból a szempontból, hogy hogyan mutatják be a dokumentumfilmek a szereplőket, másrészt azt vizsgálva, hogy a kamera és a filmkészítő mennyire avatkozik bele a helyzetekbe, végül a dokumentumfilm, mint érvelő műfaj, retorikai és mozgóképi sajátosságait tekintjük át.

A DOKUMENTUMFILMES KIFEJEZÉS LEHETSÉGES CÉLJAI ÉS SZEREPEI

A dokumentumfilmes kifejezés célja vagy szerepe szerint egészen különböző lehet. A négy legfontosabb és egymástól többé-kevésbé elkülöníthető dokumentumfilmes funkció a *megörökítés*, a *meggyőzés*, az *elemzés* és a *kifejezés*.

Az első, a megmutatás vagy *megörökítés*, a dokumentumfilm nevébe is kódolt alapfunkciója, amely e filmek valóságra való vonatkozására utal. A dokumentálás vagy megörökítés funkció tehát ezen filmeknek azt a meghatározó sajátosságát emeli ki, hogy a film valós történeteket, problémákat, helyzeteket, szereplőket mutat be, és egyben – a filmek elkészítése okán – ezeket a történeteket, helyzeteket, élményeket, sőt, egy adott kultúra, szubkultúra, embercsoport vagy akár kisközösség és személy életének tárgyi környezetét és világát dokumentálva

elérhetővé, hozzáférhetővé teszi azt az elkövetkező nemzedékek számára. Ebben a tág értelmezésben természetesen nemcsak a dokumentumfilm dokumentum, hanem, a maga módján, a játékfilm vagy egy óriásplakát, netán egy magánlevél is. Mégis, a dokumentumfilmek társadalmi fontosságát, más kifejezési lehetőségekkel és kulturális produktumokkal összehasonlítva, hagyományosan a megörökítő funkcióban szokás látni.

Az *Idegenek a kertemben* gyűjtemény mindegyik alkotása értelmezhető ezen megörökítő funkció keretében: ezek a filmek tanúbizonyságok, nyomok – személyes történeteken, példákön keresztül tesznek átélhetővé és plasztikussá elvont társadalmi jelenségeket, problémákat.

A második, a *meggyőzés* funkciója, a dokumentumfilmeknek a társadalmi/kulturális tudás, az ismeretek átadásában és körforgásában betöltött szerepére utal. Ebbe beleérthetjük az ismeretterjesztés és a népszerűsítés kérdését is, ami talán legszorosabban kapcsolódik a megörökítés funkciójához is (társadalmak, kultúrák, közösségek saját magukról és a világról való tudását összegyűjteni, megörökíteni és mások számára is érthetővé, elérhetővé tenni – legyen a téma a németországi vendégmunkások helyzete, a mélytengeri élővilág gazdagsága vagy a második világháború története). A meggyőzés funkciójába azonban nem pusztán az ismeretek átadásának ezek a többé-kevésbé objektív, semleges (vagy legalábbis hagyományosan annak tekinthető) módjai tartoznak bele, hanem az is, amikor a dokumentumfilm valamely személyes vagy közösségi cél elérésének eszközül szolgál. Ez a cél lehet a városi biciklizés népszerűsítése, a környezetszennyezés veszélyeire való figyelmeztetés vagy a bevándorlókkal szembeni türelmetlenség és előítélet csökkentése. Ezekben az esetekben a filmkészítő valamely kérdés vagy csoport szószólójaként lép fel. Egy-egy probléma, ügy vagy közösség képviselője természetesen egészen különböző módon, egészen eltérő hangvétellel lehetséges. Éppúgy elképzelhető a semleges, távolságtartó bemutatás formájában (és ennyiben megint a népszerűsítés és ismeretterjesztés, tudásátadás funkciója lehet hangsúlyos), mint harcos, személyes érvelés

útján. Meggyőzés alatt érthetjük természetesen azt is, amikor az adott film egy álláspont, egy nézet igazságáról, egy kérdés fontosságáról kívánja meggyőzni közönségét. (Michael Moore sokat kritizált politikai dokumentumfilmjei például a személyes véleménynyilvánításra, egy adott politikai álláspont harcos képviselőjére alapoznak.)

A dokumentumfilm szerepfelfogásokba, a dokumentumfilm semlegesnek, tárgyilagosnak elképzelő definíciókba, ez utóbbi megoldások ugyan nem férnek bele, csakhogy egyrészt a semlegesség és a távolságtartás inkább csak jóindulatú szándék és ideál, semmint mindenre kiterjedően teljesíthető, elérhető funkció, másrészt lehetetlen meghúzni a személyes véleménynyilvánítás különböző módjainak a határait. Ennélfogva jelen szövegben egy olyan kiterjesztett, megengedő dokumentumfilm-fogalom mellett érvelünk, amely a meggyőzés funkciójának számos változatát is magába foglalja. Módszertanilag azonban már itt hangsúlyozni kell, hogy talán éppen ez az a kérdés, ahol a legfontosabb cél, hogy a közös feldolgozómunka során az álláspontok képviselőinek, a vélemények kinyilvánításának különböző változatait a csoport alaposan elemezze és tudatosítsa. Azt például, hogy nem mindegy, milyen csoport és nézet képviselőt vállalja, és milyen módon vállalja egy adott film (hatalmi pozícióból vagy egy kiszorított kisebbség helyzetével azonosulva vagy épp a semleges kívülálló szerepéből beszélve), hiszen így válhatnak láthatóvá és érthetővé a társadalmilag elkötelezett dokumentumfilm és a propagandafilm különbségei. Ekkor lehet az elemzés tárgya, hogy a migrációs témájú dokumentumfilmek közül vajon vannak-e olyanok, amelyek fő célja a bemutatás, míg másoké a társadalmi figyelemfelhívás, és akár, a cselekvésre készítés.

Az *Idegenek a kertemben* gyűjtemény filmjei európai filmkészítők alkotásai és egy-egy ország bevándorló közösségeinek hétköznapijait mutatják be. A filmkészítők a téma- és szereplőválasztással olyan csoportok, rétegek, családok számára teremtenek lehetőséget, hogy saját történetükről, gondjaikról beszéljenek, akiknek erre nem lenne esélyük. A filmben való szereplés tehát egyrészt megmutatkozás a szereplők részéről, másrészt bemutatás és képviselés az alkotók oldaláról.

A harmadik funkció, az **elemzés**, egyfelől természetesen az előző funkció kapcsán már emlegetett tárgyilagos ismeretközvetítés kérdéséhez kapcsolódik (hogyan mutatják be a dokumentumfilmek a témájukat, mennyire tudják vagy akarják annak összetettségét érzékeltetni), másfelől pedig arra vonatkozik, hogy a dokumentumfilmek mennyiben és hogyan kérdeznak rá saját pozíciójukra, a témához, a szereplőkhöz való viszonyukra, érvelésük módjára és kifejezőeszközeik használatára. Ez a funkció tehát tulajdonképpen a mozgóképi kifejezés lehetőségeinek és határainak kikapogására, kritikájára, önreflexiójára utal. Egy adott téma bemutatása mellett ugyanis kulcsfontosságú lehet, hogy az adott film érzékelteti-e azt is, hogy tudatában van a kifejezés eszközeinek, határainak és lehetséges hatásainak.

A „*Chicago tömbház*” a főszereplők megtalálásával kezdődik. A zömében bevándorlók lakta, monumentális antwerpeni lakóház kisvilágáról szóló film kezdő jelenetei a liftben játszódnak. A rövid utazások során a filmkészítő (és vele a néző) megismerkedik a ház egy-egy lakójával. A röpké találkozások alkalmat teremtenek arra, hogy benyomást szerezzünk ezekről az emberekről, akik közül végül a film hősei is kikerülnek. A nyitánynak ez a szerkezete egyfelől azt szimbolizálja, hogy a tömbház egyfajta szín pompás kisvilág, másfelől pedig egy dokumentumfilm elkészítésének egyik legfontosabb alkotói döntését, döntéshelyzetét mutatja be, teszi átélhetővé a néző számára: a főszereplő megtalálásának folyamatát. A „*Chicago tömbház*” önreflektív gesztusa a filmkészítés mikéntjének megmutatásával, a filmformára való rákérdezéssel, a történet és a szereplők valóságosságát hitelesíti.

A negyedik funkció, a **kifejezés**, tulajdonképpen nem más, mint a dokumentumfilmek esztétikai vagy művészi funkciója. Az újszerű formai megoldásokat alkalmazó, nem feltétlenül egy társadalmi kérdést körüljáró, hanem inkább valamilyen élményt, érzést kifejező lírai vagy kísérleti dokumentumfilmek (mint az 1920-as évek avantgárd városfilmjei) a dokumentumfilm kifejezés mozgóképi eszköztárának kreatív alkalmazására fektetik a hangsúlyt.

BLASKÓ ÁGNES – VARGA BALÁZS

Mindez természetesen nem kell, hogy a társadalmi funkció gyengülését jelentse.

A *Csempelével* című film éppen az esztétikai vagy expresszív funkció révén (erős montázsszekvenciák, a Super 8-as felvételek képi dinamikája, hatása, a zenehasználat segítségével) tud megragadó képi-hangulati elemekben és hatásokban bővelkedő portrét nyújtani.

Ez a négy alapvető dokumentumfilm funkció, azaz a *megörökítés*, a *meggyőzés*, az *elemzés* és a *kifejezés* természetesen leggyakrabban párhuzamosan vagy akár egymással is keveredve mutatható ki egy-egy filmben.

A dokumentumfilm kifejezés legfontosabb funkcióinak elkülönítése után a következőkben a dokumentumfilmek mozgóképi eszköztárának leglényegesebb elemzési szempontjait tekintjük át.

HOGYAN MUTATJA BE A DOKUMENTUMFILM

A SZEREPLŐIT?

A szereplők dokumentumfilm bemutatása két fontos célt szolgálhat: az első a néző *érdeklődésének felkeltése*, a második a *véleményalkotás segítése*, értve ez alatt a filmkészítők véleményének direkt vagy indirekt megmutatkozását, illetve a nézői véleményalkotás befolyásolását.

A *nézői érdeklődés felkeltése* tulajdonképpen az azonosulás kérdéséhez kapcsolódik. A filmek befogadásának, értelmezésének egyik legfontosabb vonatkozása az azonosulás. Az tehát, hogy az adott film által bemutatott szereplőkkel tudunk-e és mennyire tudunk azonosulni? Sokkal jobban figyelünk olyan történetekre, amelyek minket valamilyen oknál fogva megragadó szereplőkről szólnak, míg ha sem azonosulni nem tudunk a szereplőkkel, de azok erős negatív érzelmeket sem keltenek bennünk, akkor a figyelmünk és érdeklődésünk könnyen elapad. Szokás azt mondani, hogy a jó szereplők megtalálása már fél siker (akad olyan dokumentumfilm fesztivál, ahol külön díjazták a legérdekesebb karaktert is). Egy szuggesztív egyéniséget akár egyetlen, rögzített beállításban („beszélő fejés” verzióban) is szívesen nézünk és hallgatunk hosszú félórakon keresztül, az arcára, a beszédére, a történeteire tapadva. A karakter megtalálása azonban nem minden. A *nézői véleményalkotás*

segítése / befolyásolása és az azonosulás lehetőségének megteremtése szempontjából kulcsfontosságú, hogy miként, milyen eszközökkel mutatja be a dokumentumfilm a szereplőit. A következőkben a szereplők bemutatásának lehetséges alaphelyzeteit, dokumentumfilm technikáit (interjúhelyzetekben, illetve élethelyzetekben) ismertetjük, külön kitérve az ezen alaphelyzetekhez rendelhető, azokra jellemző mozgóképi bemutatási stratégiákra és filmes eszköztárra.

A szereplők dokumentumfilm bemutatásának két alapvető változata van: az *interjúkészítés*, illetve az *élethelyzetekben történő bemutatás*. Az *interjúkészítés* alatt a bemutatásnak azt a módját értjük, amikor a filmkészítők elsősorban a szereplő szövegére, visszaemlékezésére, magyarázatára, vallomására koncentrálnak. Képileg ezek a helyzetek általában statikusak: a szereplő rögzített pozícióban van (általában valahol ül) és beszél. (Ézért is szokás ezeket a filmeket „beszélő fejés” dokumentumfilmeknek nevezni.)

Az *interjúhelyzet*ekkel dolgozó dokumentumfilmek legfőbb eszköze a *szöveg*, illetve az *emberi arc*. Ez a módszer tehát egyrészt az elhangzottak tartalmát emeli ki (hiszen a néző zavartalanul koncentrálnak arra, amit az interjúban elmond az adott szereplő), másrészt a figyelem középpontjába a beszélő szereplő arcán megmutatkozó érzelmeket, a gesztusokat, a mimikát, a testtartást állítja. (Az 1980-as években és a rendszer-váltás idején készült magyar történelmi interjúfilmek többsége például ezzel a módszerrel élt. A személyes drámákról beszámoló filmek a „beszélő fejés” forma egyszerűségére és puritánságára támaszkodtak. Szereplőik olyan dolgokról beszéltek mint az ötvenes évek magyar sztálinizmusának terrorja, munkatáborai, az 1956-os forradalom és az utána következő megtorlás stb., vagyis amiről korábban hallgatni kellett. A puritán forma a tények és a tanúbizonyság, a megszenvedett személyes élettörténetek erejére épített. Nem volt szükség más eszközökre; a megszólalás, a kimondás és az emberi arc drámája hitelesítette a filmeket.)

Lényeges azonban – még a „beszélő fejés” interjúfilm esetében is –, hogy a képi bemutatás milyen módját

választja a rendező! Ebből a szempontból a legjellemzőbb a beszélő szereplő és a környezet viszonya. Ha csak a szereplő arcának közelképét látjuk vagy semleges, azonosíthatatlan háttér előtt állva, ülve beszélnek a megszólalók, az egyrészt az elhangzó szövegre és a beszélő arcára irányíthatja a figyelmet, ám hiányozhatnak olyan képi tartalmak, amelyek pedig szintén igen lényegesek lehetnek. Ha a szereplő a saját otthonában beszél vagy valamiképpen a hétköznapijához, az életvilágához szorosan kapcsolódó közegben látjuk, akkor már maga ez a viszony is sokat elárulhat róla.

A *Minden jó házasság könnyekkel indul* című film egyik jelenetében például Shahanara, a londoni muzulmán lány lakásának konyhájában, a konyhapultra felülve beszél egykori szerelméről, illetve családjának az ő elnyugatiasodott életformájával szembeni haragjáról. A laza és könnyed pozíció, ahogy a lány felpattan a konyhapultra és ott ülve beszél, lábát lógatva, nagyon plasztikusan mutatja meg Shahanara világhoz való attitűdjét, természetességét, szabadságát – miközben a szövegből az is kiderül, hogy a lány számára a családi kötelek és a hagyomány megtartó ereje is igen fontosak.

A szereplők dokumentumfilmes bemutatásának másik módja, az **élethelyzetekben történő bemutatás**. Legfőbb eszköze a *kép* és az *akció*. Ez nem zárja ugyan ki a beszédet, ám a statikus pozíció helyett általában valamilyen történés, esemény, cselekedet közben mutatják a szereplőt vagy szereplőket. Képileg, de főképp eseménytartalmukat tekintve ez a bemutatási forma dinamikusabb. A statikus vagy dinamikus helyzetekben való bemutatás természetesen nem jelent értékkülönbséget. Mindkét változatnak megvan a maga előnye, illetve más-más céllal, funkcióban használják őket.

Az *Újjászületés Vesztfáliában* című film nyitójelenete szöveg nélkül, pusztán a szituáció megmutatásával szemléletesen vázolja fel az alaphelyzetet. Totálképben látjuk az autópályát, érzékeljük a rajta zúduló forgalmat, ám figyelmünket az autós felüljáró előtt, alatt történetek kötik le: egy csapat színpompás ruhába öltözött hindu vonul végig a lenti földúton, hogy a folyóhoz érkező belekezdjen

a fürdőzés rítusába. Két kultúra, két világ (képileg is) egymás mellett való megmutatásával a nyitójelenet bármiféle szöveges bevezető nélkül is pontos kérdéseket tud felvetni és helyzeteket tud bemutatni.

Ez a módszer tehát az emberi viselkedés tartalma segítségével, a szereplők és környezetük interakcióinak bemutatásával hozza közel a nézőkhöz a szereplőket. Ez a módszer sokat fel tud tárni a szereplők életvilágából, környezetéből, hétköznapi rutintevékenységek megmutatásával tud felvázolni egy helyzetet, érzékeltetni egy szituációt.

Az *Idegenek a kertemben* gyűjtemény alkotásai javarészt az élethelyzetekben történő bemutatást használják. Formai szempontból ezért többnyire a dinamikusabb, szabadabb megoldások és kifejezőeszközök használata jellemző rájuk.

MENNYIRE AVATKOZIK BE A HELYZETEKBE A KAMERA / FILMKÉSZÍTŐ?

A *beavatkozás*, illetve *beavatkozás-mentesség* kérdése a dokumentumfilmekkel kapcsolatos viták visszatérő, megkerülhetetlen pontja. A dokumentumfilm készítés és elmélet klasszikusa, John Grierson megfogalmazása, miszerint a dokumentumfilm a „tényanyag kreatív kezelése” („creative treatment of actuality”) pontosan mutatja a kérdésben rejlő ambivalenciát. Hiszen a dokumentumfilmtől egyfelől a tények megmutatását várjuk, másfelől pedig tisztában vagyunk azzal, hogy a dokumentumfilm több, mint a történelmi vagy társadalmi valóság tényeinek dokumentálása. A dokumentumfilmmel szembeni elvárások, a dokumentumfilmnek a társadalmi térben elfoglalt szerepéről való elképzelések különbségei leggyakrabban erre az ambivalenciára, kettősségre vezethetők vissza. Azok a nézetek, amelyek a dokumentumfilm lényegének a tárgyilagosságot és a tényszerűséget tartják (és ezáltal a dokumentumfilmet a világ megismerési módjai közül a tudományhoz érzik közel), a dokumentumfilmek hangvételében, tárgyalásmódjában az objektivitást, módszerében pedig a beavatkozás-mentességet tartják követendőnek. Azok a nézetek, amelyek a dokumentumfilmet érvelő és véleményt képviselő műfajnak tekintik, illetve a dokumen-

tumfilm kifejező, expresszív funkcióira figyelnek (és ezáltal a dokumentumfilmet a világ megismerési módjai közül a művészethez érzik közel), elfogadóbbak a személyes hangvételű, egy adott álláspont mellett elkötelezetten érvelő dokumentumfilmekkel kapcsolatban. A beavatkozás-mentesség (objektivitás, tárgyilagosság), illetve az alkotói, értelmezői beavatkozás kérdése tulajdonképpen úgy is felvethető, hogy a korábban bemutatott dokumentumfilmek alapfunkciók (megörökítés, meggyőzés, elemzés, kifejezés) közül melyiket tartjuk a legfontosabbnak. Ha a megörökítést és az elemzést, akkor talán könnyebben elfogadjuk a beavatkozás-mentesség igényét, ha a meggyőzést és a kifejezést, akkor talán nagyobb megértéssel vagyunk a világ dokumentumfilmek bemutatásának kreatív technikái iránt.

Mint korábban említettük, az *Idegenek a kertemben* gyűjtemény alkotásai javarészt a szituációkban való bemutatásra és a dinamikus formateremtésre építenek, azaz előszeretettel használják a világ dokumentumfilmek bemutatásának kreatív technikáit.

A beavatkozás, illetve beavatkozás-mentesség, elemzési szempontként a „ki beszél?” és „honnan (milyen pozícióból) beszél?” kérdéseként vehető fel. Az objektív, beavatkozás-mentes pozíció esetén a „ki beszél?” kérdés nem feltétlenül megválaszolható. Ebben az esetben az objektivitás, tárgyilagosság kritériuma éppen az, hogy a film (a kamera és a filmkészítő) lehetőség szerint kívül marad a történéseken. Az eseményeket egy láthatatlan, külső megfigyelő pozíciójából mutatja be (jellemzően félközeli vagy távoli képkivágatokban, rögzített kameraállásból). A filmkészítő személye, véleménye nem (vagy csak ritkán, áttételesen) mutatkozik meg, a dokumentumfilm a történéseket, eseményeket, szereplőket igyekszik úgy megmutatni, ahogy azok a kamera nélkül, a maguk valóságában is lejátszódnának, tevékenykednének.

A *filmkészítő megmutatkozása* szempontjából szintén megvizsgálható ez a kérdés. Egészen különböző hatást kelt ugyanis, ha akár egy interjúfilmben csak az interjúalanyokat látjuk, és még a nekik szegezett kérdéseket sem halljuk. A kérdező személyének és a kérdéseknek a kivágása a néző figyelmét elvileg a beszélőkre, az interjúala-

nyokra összpontosítja. A beszéd, a megszólalók szövege, visszaemlékezése ilyen esetekben megszakítatlan egységet képez. A válaszokból ugyan kisakkozhatjuk, hogy mi is lehetett a kérdés, ám ez mellékes, hiszen mindennél fontosabb a szereplők, visszaemlékezők megmutatkozása. Más esetekben a kérdések bennhagyása az interjú gondolatmenetének követését segíti, tehát ennyiben nem tekinthető beavatkozásnak. Azonban a kérdező személyének megmutatkozása sem feltétlenül jelenti azt, hogy csorbulna a film beavatkozás-mentessége. Abban az esetben például, ha egy-egy közös képben, beállításban, szituációban látjuk az interjúkészítőt (filmkészítőt) és a szereplőket, akkor a közöttük lévő interakció (figyelem, odafordulás, reakció) a filmet és az abban elhangzottakat hitelesítheti, a személyes történetekre való odafigyelés, a szereplőkhöz való odafordulás, a velük való azonosulás mintáit mutathatja fel.

A „ki beszél?” és „honnan beszél?” kérdések újabb lényeges elemzési szempontja az, hogy van-e a filmnek olyan megoldása, eszköze, amellyel a bemutatott eseményeket, nyilatkozatokat tágabb összefüggésbe helyezi? Ezen lehetséges megoldások közül a két legnyilvánvalóbb a kommentárszöveg és a szakértő megszólalása. A *kommentárszöveg* alkalmazása általában a magyarázó vagy leíró típusú dokumentumfilmekre jellemző. Ezek a filmek tipikusan valamilyen tágabb történelmi vagy társadalmi témát, jelenséget dolgoznak fel. A bennük elhangzó tárgyilagos kommentár- vagy narrátorszöveg egy semleges és objektív (láthatatlan) külső megfigyelő pozíciónak feleltethető meg, ahonnan elvileg részletesen és elfogultságmentesen, összefüggéseiben mutathatók be a történések. A szakértő vagy *szakértők megszólaltatása* szintén egy (többé vagy kevésbé egyértelmű) külső pozíció behozatalaként értelmezhető. Amikor egy migrációs témájú dokumentumfilm megszólaltat egy szociológus szakértőt, akkor ez a megszólaló szinte óhatatlanul a tekintély pozíciójában jelenik meg. Ő helyezi összefüggéseibe a látottakat, ezáltal valamilyen külső, értelmező, tárgyilagos (mert a szaktudás tudományos értékével, semlegességével felruházott) pozícióban jelenik meg.

A narrátorszöveg nem feltétlenül hangkommentárt jelent. A *Kis Kína kicsi kincse* című film néhány rövid szöveginzerttel kezdődik (az első pár sor még fekete háttér előtt látható, a következők már a filmet nyitó képsorok háttére előtt olvashatók). Ezek a szöveginzertek a film történetét (öt, Olaszországban élő tizenéves kínai lány portréja) helyezik tágabb társadalmi, szociológiai kontextusba. Az inzerteken statisztikai tények, adatok szerepelnek („Az olaszországi kínai közösség a legnagyobb Európában”, „A legfiatalabb külföldiek közé tartoznak”, „Olaszországban hétből egy külföldiek által nyitott üzlet kínai”). Ezek az inzertek tényállításként működnek. Egyrészt egy külső, objektív pozícióból (szociológia, statisztika) keretezik, nyitják a történetet, másrészt az a funkciójuk vagy hatásuk, hogy a filmben végigkövetett öt történetet ne (feltétlenül) egyedi esetnek, hanem egy adott közegre, szituációra nézvést reprezentatívnak lássunk.

A beavatkozás, illetve beavatkozás-mentesség következő elemzési szempontja a „hogyan beszél?”, az, hogy mindez hogyan jelenik, jelenhet meg a képi bemutatás részeként.

A beavatkozás-mentes, semleges pozícióhoz általában rögzített beállítások, normál, szemmagasságból felvett képek és jellemzően félközeli vagy tágabb képkivágatok sorolhatók. Ha egy dinamikus eseményt kíván bemutatni a film, akkor természetesen a kameramozgás, adott esetben a kézi kamera is magától értetődően adódik. Mivel a hétköznapi kommunikációs helyzeteknek leginkább a szemmagasságból, normál nézőpontból rögzített képek felelnek meg, az ezektől való eltérés általában valamilyen különös stílusértékkel, értelmező funkcióval bír. Azaz ha a szereplőket alsó vagy felső beállításból látjuk, akkor ez a megoldás furcsává, idegenné teheti a megszólalókat, eltávolítja őket a nézőtől.

A vágások gyakorisága és technikai megvalósítása szintén erősen befolyásolhatja azt, hogy mennyire beavatkozóan vagy beavatkozás-mentesnek érzünk egy filmet. Elvileg a hosszan, vágásmentesen megmutatott szekvenciák a valóság és a beavatkozás-mentesség érzetét keltik (rögzített beállításban hosszan követünk egy eseményt vagy nézhetünk egy megszólalót), míg a gyakori

vágásokkal felszabdalt jelenetek valamilyen értelmezés felé orientálhatják a nézőt.

A vágások gyakorisága azonban nem feltétlenül a beavatkozás-mentesség szempontjából lehet érdekes. A *Kis Kína kicsi kincse* című filmben, amely az említett öt, Olaszországban élő kínai bevándorló lány, illetve szülei kapcsolatát, a karierről, a beilleszkedésről alkotott nézeteik különbségét tárgyalja, a lányok élethelyzeteinek bemutatása (közös pontjuk, hogy sikerre vágnak, és ezt nem fizikai munkával, hanem a táncban, szépségiparban, szórakoztató iparban akarják elérni) sokkal dinamikusabb, mint azok a szekvenciák, amelyekben a szülők szerepelnek. Több a vágás és a mozgás, általában a kamera és a szereplők is mozgásban vannak. A fények és a zenehasználat is a dinamizálást szolgálja. (Mindez persze erősen összefügg azzal, hogy ezen jelenetek többsége olyan helyen játszódik, ami szinte kiált a dinamikus bemutatásért: szépségversenyen, táncpróbán, diszkóban, fitness-szalomonban.)

A DOKUMENTUMFILM MINT ÉRVELŐ MŰFAJ

Amennyiben a dokumentumfilmet egy történet, esemény vagy akár egy vélemény bemutatását szolgáló alkotásnak tekintjük, a hagyományosan a retorika és érveléstechnika körébe sorolható elemzési szempontok is felvethetőek. Mindez különösen lényeges megközelítés lehet abban az esetben, amikor egy társadalmi jelenséghez kapcsolódó dokumentumfilm értelmezési irányait próbáljuk feltárni.

A dokumentumfilmnek mint érvelő műfajnak az elemzését azzal az előfeltevéssel kezdjük, hogy az adott film valamilyen állítást fogalmaz meg a világról. Állítás alatt természetesen nem feltétlenül valamilyen tézisként összefoglalható kijelentést kell érteni, hanem tágabban, egyfajta viszonyt, kérdező, problémacentrikus hozzáállást. Nézőként, értelmezőként fontos, hogy egyértelmű legyen számunkra, vajon az adott filmnek van-e kérdése a világhoz, és ha igen, mi az? A mostani filmcsomagra tartozó alkotásokat összetartja a téma, a migráció közössége, ám ettől még nem mindegy, hogy ezen általános témát milyen megközelítésben, milyen problémára koncentrálnak mutatják be az adott filmek.

BLASKÓ ÁGNES – VARGA BALÁZS

Az első kérdésünk tehát az lehet, hogy van-e az adott filmben valamilyen **központi probléma**, és az kimondódik-e?

A következő, a film által választott **megközelítés** kérdése: egyedi eset (vagy esetek) megmutatására vagy inkább általános problémák (esetleg összefüggések) megmutatására vállalkozik a dokumentumfilm?

Az *Elfelejtettünk hazamenni* című filmben rögtön az első jelenetből egyértelmű, hogy a rendező, filmkészítő Fatih Akin saját, családi élettörténetét követhetjük majd végig. A rendező-főszereplő, autózás közben a kamerába beszélve (a kamera, s ezáltal a néző felé fordulva, a közönséget közvetlenül megszólítva, mintegy meghívva a film és családja világába) mondja el, hogy azt akarja kideríteni, milyen lehetett szülei számára évtizedekkel korábban a megérkezés Németországba, egy számukra ismeretlen világba, és vajon miért történt, hogy az eredeti tervekkel szemben nem csak két évet maradtak, hanem végleg lehorgonyoztak itt. Mindebből egyértelmű a film és a filmbéli beszélő pozíciója: a film a németországi török migráció jelenségét vizsgálja, ám nem általánosságban, hanem egyetlen esetet a középpontba helyezve; az önéletrajzi történet a személyesség és a közvetlenség hitelesítő erejére épít. Nem célja tehát a filmnek, hogy a társadalmi jelenség általánosabb összefüggéseit vizsgálja, ám egy olyan saját, belső, személyes pozícióból mutat be egy családtörténetet, amely éppen a személyes érintettség és beavatottság okán igen gazdagon és rétegzetten tud bepillantást engedni a migránsok élethelyzeteibe, problémáiba.

A harmadik kérdés a film **szerkezete**, érvelésének, a téma bemutatásának, kifejtésének logikussága. Mennyire követhető az események, megszólalások egymásra következése? Mit ad hozzá a soron következő jelent a korábbiakhoz? Hogyan és mennyiben árnyalja a korábbi véleményeket, a kiinduló problémával kapcsolatban megfogalmazott (vagy a nézőben megfogalmazódó) állítást? Hogyan foglalja össze a film végül a problémát, miként fejezi be a történetet?

A *Házi paradicsom* című film in medias res kezdődik, a parkban ücsörgő, beszélgető barátnők jelenetével.

Belecsöppenünk egy szituáció kellős közepébe, amelyben egy lány (Zsuzsa, a film főszereplője) barátnőivel osztja meg esküvői előkészületeivel kapcsolatos problémáit. A beszélgetés később Zsuzsa lakásában folytatódik, és a nézőben apránként áll össze a kép. Zsuzsa és szerelme, Mubarak az esküvőre való készülődés kapcsán sokat civakodik, gyakran előjönnek a kettőjük vérmérsékletének különbségéből fakadó eltérések, viták. A film nyitójelenetei tehát lépcsőről lépésre avatnak be minket egy kapcsolat történetébe, ám végig hangsúlyosan Zsuzsa nézőpontjából követhetjük az eseményeket. Majd tíz perc elteltével megjelenik a lakásban (és a filmben) személyesen is Mubarak, és ezután következik majd olyan jelenet, amelynek kizárólag ő a főszereplője. A film második fele Zsuzsa és Mubarak kapcsolati dinamikájának megmutatásához intim kettős élethelyzeteket (állatkerti látogatás, gyertyafényes vacsora) választ – ezekben a helyzetekben azonban csípős viták, veszekedések zajlanak. Egy ilyen vitajelenettel zárul a film, hogy azután a vége stáblista szöveginzertje tájékoztasson arról, hogy a vitáik elsimultak, és a film készítői köszönetüket fejezik ki főszereplőiknek, hogy „kapcsolatuk konfliktusos szakaszában” engedték, hogy filmre vegyék őket. A *Házi paradicsom* nyitott szerkezetével értelmezési szabadságot ad a nézőknek. Zsuzsa nézőpontjának hangsúlyos szerepeltetése azt eredményezni, hogy a lányról többet tudunk meg (ő amúgy is többet, szívesebben beszélő, nyitottabb karakter). Csakhogy a szinte hiperaktív Zsuzsa azzal, hogy sokat és intim helyzetekben mutat meg magából, olyan dolgokhoz is közel engedi a nézőt – előítéletességéhez, szeretetteljes, ám bumfordi módon sértő gesztusaihoz (a zárójelenetben például kedvesen majomnak nevezi fekete szerelmét) –, amit ilyen intim közelségből dokumentumfilmben ritkán szoktunk látni.

A fenti szempontok természetesen nem fedik le a dokumentumfilmek elemzési lehetőségeit, ám remélhetőleg ötleteket tudnak nyújtani a közös munkához. Ezt a célt szolgálja a kötet végén található melléklet is, ahol olyan feladattípus-ötleteket sorolunk fel, amelyek a közös feldolgozás során vagy tanórán, a filmek differenciált értelmezését segíthetik.