

# A HATÁROK KITERJESZTÉSE

## A cinéma vérité és az új dokumentumfilm

CHARLES MUSSER

A hordozható szinkronhang-berendezések megjelenése 1960 körül döntő előrelépést jelentett a dokumentumfilm-készítésben. Ezt a nyolcvanas években az olcsó videokészülékek fokozódó elterjedése követte, s a dokumentaristák még a játékfilmeseknél is nagyobb mértékben támaszkodtak a videofilmgyártásra. A televíziófilm lett az első számú megnyilvánulási forma, a második világháború utáni években fejlődésnek indult nem játékfilmekre szakosodott tévéállomás mindegyike bemutatott ilyeneket. A televíziónak addig soha nem látott mennyiségű tőke állt a rendelkezésére, de arra törekedett (maroknyi, tiszteletet érdemlő kivételtől eltekintve), hogy szigorú felügyeletet gyakoroljon a filmek témaválasztása, stílusa és ideológiai tartalma felett.

1960 után a dokumentumfilm fokozatosan nemzetközi jelenséggé vált; a fejlett országok mindkét nemet képviselő filmkészítői faji hovatartozás szempontjából sokkal nagyobb változatosságot mutattak. A dokumentumfilmek az elmélet szintjén is magabiztosabbá váltak; kiküszöbölték a korábbi technikai hiányosságokat, s több figyelmet és gondot fordítottak a műfaji formák természetére és lehetőségeire.

### A CINÉMA VÉRITÉ KIALAKULÁSA

Francia, kanadai és amerikai filmesek jártak az élen a hordozható, 16 milliméteres, szinkronhanggal ellátott filmfelvevők alkalmazásában, mely egyben gyorsabb szalagszerét tett lehetővé négy fal közötti és éjszakai felvételeknél. Az újító filmek kezében a modern technika jóvoltából újjáalakult a dokumentumfilmes gyakorlat, s az eljárások a „közvetlen film”, „cinéma direct”, illetve „cinéma vérité” elnevezéseket kapták. E fogalmak különböző hangsúlyokat nyertek az idők folyamán: a *cinéma direct* megfigyelési módszerekre utal, a *cinéma vérité* pedig inkább a tényszembesítő megközelítést jelenti. A gyakorlatban azonban általában hasznosabbnak bizonyult, ha olyan *cinéma vérité* filmkészítőkről beszélünk, akik résztvevő megfigyelőkként működnek közre a filmben. A francia *cinéma vérité* az a legjellemzőbb, hogy a hangsúly a filmkészítőn van, aki behatol egy filmezés előtti térbe és megnyilatkozásra készíti az alanyt. Ezzel szemben az amerikai mesterek között az egy aprólékosan megfigyelő módszer vált közkedveltté,

különösen a hatvanas évek elején a Drew Associates-nél, ahol Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert és David Maysles, Hope Ryden, Joyce Chopra és James Lipscomb dolgozott.

A Drew Associates-nél készült az amerikai *cinéma vérité*-ben áttörést jelentő film, a *Primary* ('Elnökjelölés', 1960), melyet Wisconsin államban forgattak az elnökjelölő gyűléseken. A stáb a két első számú demokrata párti jelölt, John F. Kennedy és Hubert Humphrey, valamint feleségük nyomába eredt, hogy megörökítse, amint a jelöltek bemutatják magukat és nézeteiket a szavazóknak. A film egymás mellé állítja a két igencsak eltérő személyiséget: a magabiztos, jóképű, városiasan elegáns Kennedyt és a népieskedő, establishment-ellenes, vidékiesen populista Humphreyt. A nézők az állandóan jelenlevő, de nem tolokodó kameraman (Leacock) segítségével „beleshetnek a jelöltek magánéletébe, a színpalak mögé”. Más jelenetekben a média számára fenntartott pózokban látjuk a jelölteket. Ennek az az egyik üzenete, hogy mi a „valódi” Kennedyhez férköztünk közel, míg mások a gondosan retusált imázst láthatják csupán. Ugyanakkor maguk a film készítői is nyilvánvalóan tökéletesen tisztában voltak azzal, hogy alanyaik olyan személyek, akik állandóan viselkednek, egy pillanatra sem engedik el magukat mások jelenlétében, legyenek azok régi barátok vagy éppen az új, hordozható szinkronhangos kamera.

Az amerikai *cinéma vérité* újságírói indíttatású, s általában élesen pszichológiaellenes. A kamera nem azon munkálkodik, hogy áthatoljon az alany külső, a világnak is megmutatkozó páncélján, hogy egy belső vagy éppen titkos ént tárjon fel, hanem azon, hogy kameravégre kapja a híres személyiségeket, akikről mint alanyról kontrollált viselkedésük alapján formálhatnak véleményt a nézők és a filmkészítő. A Drew-nál dolgozó filmesek gyakran választottak közszereplőket alanynak, például az autóversenyző Eddie Sachsot az *On the Pole*-ban ('A póluson', 1960), a színésznő Jane Fondát a *Jane*-ben (1962) és megint csak a Kennedyeket a *Crisis: Behind a Presidential Commitment*-ben ('Válságban: egy elnöki állásfoglalás titkai', 1963). Céljaik közé tartozott az is, hogy válságjelneteket filmezzenek le, melyekből tetőponttal, megoldással és befejezéssel rendelkező történetek kerekednek ki. A válság következtében nagy nyomás nehezedett a doku-

mentumfilmek szereplőire, ami többet tárt fel ítélőképességükből és válságkezelő adottságaikból, de elvonta figyelmüket a kamerától is, hiszen az ezúttal veszített fontosságából. Azáltal, hogy az alanyokat hosszabb időn keresztül mindenhol követte a kamera, a filmkészítők részévé váltak megfigyelteik mindennapi életének.

Ellentétben a hagyományos gyakorlattal, az amerikai *cinéma vérité*-alkotók őrizkedtek attól, hogy megmondják alanyaiknak, mit tegyenek vagy hogyan viselkedjenek; elutasították a film „megrendezését”. Előfordult, hogy az alanyok észrevették a kamerát, sőt az is, hogy a filmkészítőkkel kezdtek beszélgetésbe, de az alkotók jobban szerették, amikor az alany közvetlenül a külvilágnak nyilatkozott meg, öntörvényűen. Azokban az esetekben, amikor az alany utasításokat kért, a rendezők kellően feltáró erejűnek ítélték a jelenetet ahhoz, hogy benne maradjon a filmben. A filmkészítők célja az volt, hogy megteremtsék az alany megnyilatkozásához szükséges feltételeket, semmiképpen sem az, hogy saját, rendezői előítéleteik alapján ők maguk teremtsék meg az alanyt. A fentiekből következően sok *cinéma vérité*-film feltűntette a producer, az operatőr stábját és a vágó nevét, de a rendezőt nem; ilyenkor a legtöbb esetben az operatőrt tekintették a film „alkotójának”.

Az amerikai *cinéma vérité* szembeállítható a francia megközelítéssel, melyet Jean Rouch és Edgar Morin (a *cinéma vérité* szót megalkotó szociológus) gyakorolt. A *France Observateur* 1960. januári számában megjelent cikkében Morin leszögezte, hogy „lehetőségessé vált egy új *cinéma vérité*”, melyben a dokumentumfilm képes „hitelesen megragadni az életet”. Ebben a megközelítésben a filmrendezőből aktív közreműködő válik, aki a kamerák előtt segít létrehozni egy szociodramát. Az alany megvan a lehetősége arra, hogy a filmkészítő jelenlétében eljássza a saját életét, egy olyan játékot, „melyben benne rejlik a pszichoanalitikus igazság, jelesül az, hogy amit eddig elrejtettek vagy elfojtottak, az most a felszínre tör”. A pszichológia hangsúlyos szerepe és a filmkészítő aktív közreműködése a *mise en scène*-ben elkülöníti e felfogást az amerikaiak megfigyelőbb stílusától.

Morin és Rouch együtt dolgozott a *Chronique d'un été* ('Egy nyár krónikája', 1961) című filmen, egy olyan alkotáson, mely az általuk pártolt módszereket hasznosította, midőn a néprajzi eljárásokat nagyvárosi környezetben próbálta ki. 1960 nyarán forgatták Párizsban és Dél-Franciaországban, s a munkához felhasználták a csak nemrég piacra került hordozható kamerákat. A *Chronique d'un été*-ben Morin és Rouch emberek egyre bővülő körét filmezte le, akiktől megkérdezték, boldogok-e, és hogy milyen körülmények között élnek. Beállítottak helyszíneket (Marceline, amint átgyalogol a Place de la Concorde-on, közben magával, halott apjával és a mikrofonnal beszélget), és találkozókat szerveztek meg a főszereplők között (Angelo, a gyári munkás

beszélget Landryval, a nyugat-afrikai diákkal). Nemcsak hogy gyakorlottan provokálják alanyaikat a kérdéseikkel, és maguk is gyakran föltűnnek a kamerák előtt, hanem alanyaikból is gyakran csinálnak filmkészítőt: Marceline például interjúsorozatot készít az utca embe-rével, de saját monológjai alatt is nála van a magneton. A végén mindazok, akik részt vettek a filmkészítésben, megtekintik a megvágott anyagot, és kommentárokat fűznek a látottakhoz. A dokumentumfilm úgy fejeződik be, hogy a két filmkészítő és a résztvevő megfigyelők átsétálnak a Musée de l'Homme termein, és megvitatják a filmben szereplő alanyok nemegyszer váratlan válaszait. Edgar Morin megjegyzi: „Most, hogy olyanokat, akiket nagyon szeretek (például Marilou-t és Marceline-t), bírálatok érnek, elkeseredem. Azt hittem, a néző is szeretni fogja azokat a személyeket, akik közel állnak hozzám.” Majd hozzáteszi: „Ez a dolgok megvitatásának nehézsége. Túlságosan érintettek vagyunk.”

Morin és Rouch olyan módszereket választott, melyek alapjaiban különböztek Drew és munkatársainak eljárásaitól. Mindkét stáb előszeretettel alkalmazott mobil kamerákat és hosszú snittekert, de az amerikaiak előnyben részesítették a hírességeket, akik bizonyos értelemben ügyesen tudták bemutatni magukat a nézőnek, a közönségnek (gyakran csupán a kamerának). Drew célja az volt, hogy a hagyományos újságírói eszközök segítségével „kanyarítson egy történetet”, melyben világosan elkülönülnek egymástól a filmkészítő riporterek és a dokumentumfilm szereplői. A franciák inkább antropológiai eszközökkel dolgoztak, melyben vajmi kevés szerepe van a történetnek: a film laza kronológiai rend szerint halad. A filmkészítők végigtekintenek alanyaikon, de a végén oda lyukadnak ki, hogy megkérdőjelezzik magát a dokumentumfilm-készítési eljárást, mert felismerik benne a kizsákmányolás lehetőségeit, és talán azért is, mert ünneplik az efféle filmek kiszámíthatatlanságát.

A *Primary* volt az első a Time-Life által finanszírozott (mintegy kétfélmillió dolláros befektetéssel járó) hús *cinéma vérité* stílusú dokumentumfilm közül, melyeket a Drew-csoport készített 1960 és 1963 között. Miután a Time-Life e filmek nagy részét nem tudta eladni az amerikai televízióknak, kénytelenek voltak lemondani a jelentős vállalkozásról. Bár a Drew-csoport 1962–63 táján felbomlott, az egyes rendezők jó néhány további filmet készítettek külön-külön, melyek sok mindent felhasználáltak és finomítottak a *cinéma vérité* elvei közül. D. A. Pennebaker *Don't Look Back* ('Ne nézz vissza', 1966) Bob Dylan 1965-ös angliai turnéját örökíti meg. Dylan nem engedi, hogy a riporterek megpróbálják „megérteni”, illetve beskatulyázni a zenéjét, politikai felfogását és személyiségét, ám eközben Pennebaker, aki maga is részt vesz a turnén, csendben megörökít olyan jeleneteket, melyekben a hírnévvel hazardírozó énekes elevenedik meg. Dylan szerény technikai felszereléssel előadott

## Jean Rouch

(1917–)

Jean Rouch, a tényfilm nagy öregje olyan, mintha három ember lenne egyszerre. Értelmiségi családból származik, az Haute École des Ponts et Chaussées-ben végezte tanulmányait, majd az antropológiában ért el szakmai sikereket; elsősorban a nyugat-afrikai songhay törzs körében végzett kutatásokat.

Az első Rouch néprajztudós, akit különösen a sámán-kultusz izgat. Kutatásai során sajátos résztvevő-megfigyelő technikát fejlesztett ki, hogy ne csupán észrevételeket jegyezzen le, hanem tevőlegesen kivegye részét a nyilatkozók mindennapi tevékenységéből. Esszerű tehát, hogy ez a kultikus elröveléssel foglalkozó etnográfus egyszer eljusson olyan alapművek *ciné-transe*-ként („filmtranszként”) való megformálásához, mint amilyen a *Les Magiciens de Wanzerbe* (‘Wanzerbe varázslói’, 1948–49) és a *Les maîtres fous* (‘Az örület urai’, 1953–54).

Munkássága annál inkább jelentős, mivel Rouch egyike azon kevés tekintélyes etnográfusoknak, akik a filmet első számú tudományos módszerként alkalmazták. Miután 1960-ban megvédte a songhay nép hiedelemvilágát, mágikus vallását feldolgozó doktori disszertációját, nem foglalkozott hosszabb tanulmányok vagy monográfiák írásával, legfeljebb kisebb cikkeket publikált, viszont több mint hetvenöt filmet forgatott.

Annak ellenére, hogy kivételes empátiával közeledett a törzsek életéhez, Rouch-t többen (például Sembene Ousmane) vádolták azzal, hogy az afrikaiakat úgy vizsgálja, „mintha rovarok lennének”. Különösen a *Les maîtres fous* adott okot több vitára.

A második Rouch filmszakember és dokumentarista, a második világháború idején a párizsi Cinémathèque Française köréhez tartozik, s filmrendező is, aki közvetlenül érdekelt az 1960 után ismét feléledt vitában, mely a dokumentumfilm hitelességének kritériumaival foglalkozó húszas évekbeli oroszországi vitáig nyúl vissza. Rouch a *cinéma vérité* szakszó alkalmazásával ismét divatba hozta Vertov reflexív dokumentarista gyakorlatát (mely a 1929-es *Ember a felfedezőgéppel*ben figyelhető meg). Rouch például rábeszélte egy elefántcsontparti középiskola francia és afrikai diákjait, hogy kezdjenek beszélgetésbe, s azt is megmutatta közönségének, hogy mindez *Az emberi piramis* (La pyramide humaine, 1958–59) című filmjéhez készül. A következő évben visszatért Franciaországba, hogy filmet készítsen „a Párizsban élő furcsa törzsről”. A szociológus Rouch – Edgar Morin segítségével – az előzőhöz hasonló „igazfilm-típust” hozott létre a meghatározó jelentőségű *Chronique d'un été*ben (‘Egy nyár krónikája’, 1960). Itt a dokumentumfilm alanya azonossá válik magával a filmkészítéssel; Rouch és Morin személyesen is fontos szereplői a filmnek. Ez a fajta reflexivitás ekkor kezdte jelentősen meghatározni Rouch hagyományosabb néprajzi filmjeit, például az *Oroszlánvadászat nyíllal* (Chasse au lion à l'arc, 1957–64), ahol még a vadászatra hívó táviratok felolvasását is filmre vették.

Rouch néprajzi felfogása sokat köszönhet a francia etnográfiai tradíciónak, mely inkább a kozmológiákra, mintsem a rokonsági mintákra koncentrált; a rendező dokumentarista stílusa pedig a személyes film francia hagyományából ered (ami Chris Marker munkáiban is megfigyelhető). Ugyanakkor Rouch eredeti tehetség. Ez legjobban a benne lakozó harmadik, leginkább megfoghatatlan Rouch művében érhető tetten, aki „etno-fikciókat” hoz létre. Ilyen volt már a *Jaguar* (‘Jaguár’, 1954–67), a fiatal songhayoknak a guineai partokra tett hagyományos állásukereső vándorútjáról szóló játékfilm is, melyben Rouch örömmel fogadta a szereplők tanácsait a film alapötletére vonatkozóan. Akárcsak Flaherty, egy lépéssel tovább ment annál, hogy csupán rekonstruálja, mi történt vagy mi történhetett volna, s áttért annak rekonstruálására, amit nem lehetett lefilmezni, nevezetesen szereplőinek lelki életére. Ez figyelhető meg a *Moi, un noir*-ban (‘Én, a néger’, 1957), melyben egy maroknyi városi feketét rávesznek, hogy elevenítse meg hétvégi álmait, Rouch szavaival „egyfajta mitikus Eldorádót, amely az ökölvívasra, a mozira, a szerelemre és a pénzre épül”.

Rouch szerint „a fikció az egyedüli módja a valóság megértésének”. Problematikussá tette a dokumentarista kép bizonyíték jellegét a posztmodern elmélet és digitális manipuláció világában.

BRIAN WINSTON

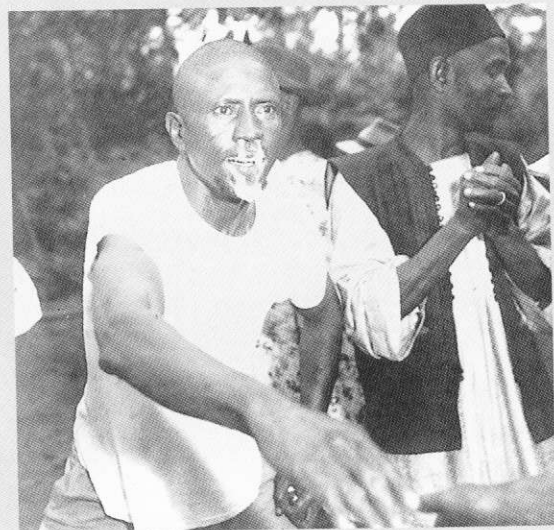
### FONTOSABB FILMEK

*Les maîtres fous* (‘Az örület urai’, 1953–54); *Moi, un noir* (‘Én, a néger’, 1957); *Az emberi piramis* (La pyramide humaine, 1958–59); *Chronique d'un été* (‘Egy nyár krónikája’, 1960); *Oroszlánvadászat nyíllal* (La chasse au lion à l'arc, 1964); *Cocoricó Monsieur Poulet* (‘Kukurikú, Csibe úr’, 1977).

### IRODALOM

Eaton, Michael (ed.): *Anthropology – Reality – Cinema: The Films of Jean Rouch*, 1979.

*Les maîtres fous* (‘Az örület urai’, 1953–54): Jean Rouch néprajzi tanulmánya a kultikus elrövelésről





## Chris Marker

(1929–)

„Távoli földről írok neked.” A *Lettre de Sibérie* ('Levél Szibériából', 1958) kommentárrészletének kezdete az utazást és az írást hangsúlyozza, ami egyben Chris Marker (eredeti nevén Christian François Bouche-Villeneuve) munkáinak kettős vonását és visszatérő főtémáját is jelzi.

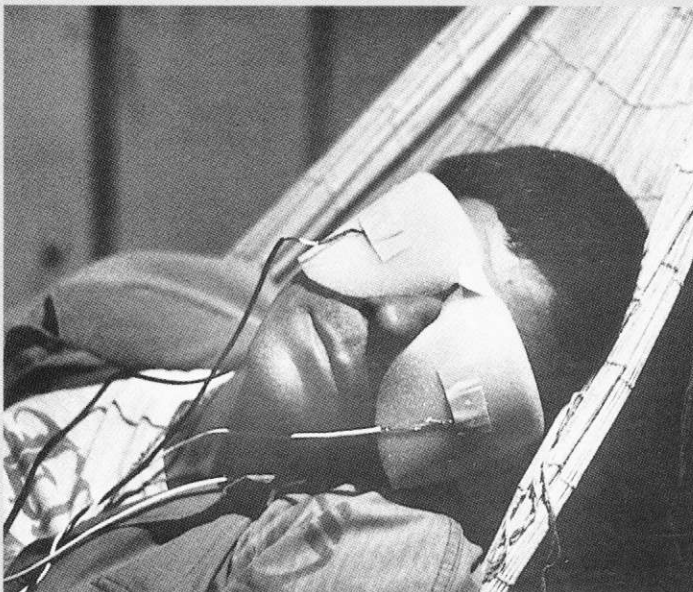
A több nyelvet beszélő, *engagé* (elkötelezett) értelmiségi, két háború utáni alkotó André Malraux és André Bazin hatása alá került. Együtt is dolgozott Bazinnal (akivel állítólag már az ellenállás alatt találkozott) a „Travail et Culture” színházi szekciójában (akkor még a kommunista párt ideológiai hatása alatt), s egyik kiadója volt a *Cahiers du Cinéma* korai számainak. Majd következtek a világhírű fotográfusi és újságírói évek. Irodalmi tevékenysége során írt egy regényt (*Le cœur net* – 'Tiszta szív', 1950), egy Jean Giraudoux-val foglalkozó tanulmánygyűjteményt, a párizsi Seuil kiadóval közös vállalkozásban az ötvenes években számos fotózással foglalkozó esszét megjelentetett *Coréennes* címmel, valamint útikönyvsorozatot szerkesztett 'Petite planète' (Kis bolygó) címmel. Ezeknek az útikönyveknek a szerkezete – a fényképek és a melléjük helyezett célzatos költői kommentárok – volt az, ami, Gilles Jacob szerint, korai filmjeinek stílusát befolyásolta.

Az ötvenes évek folyamán és a hatvanas évek elején rendkívül újszerű dokumentumfilm-esszéekkel szerzett magának hírnevet; ezeket a filmeket a világ legkülönbözőbb részein forgatta, Finnországon (*Olympia 52*, 1952), Kínán (*Dimanche à Pékin* – 'Vasárnap Pekingben', 1956) és Szibérián (*Lettre de Sibérie*, 1958) át Izraelig (*Description d'un combat* – 'Egy csata leírása', 1960), Kubáig (*Cuba, sí!*, 1961) és Japánig (*Le Mystère Koumiko* – 'A Koumiko-rej-

tély', 1965). Mindezek a alkotások részben dokumentumfilmek, részben útirajzok, sohasem csak az egyik vagy a másik műfaj képviselői; e filmek gyakorta kimondottan politikai témákat és eseményeket tárgyaltak, s azok a kihívó, szkeptikus és néha lírai magyarázatok tették őket egyedivé, melyek nyíltan a rendezőt, valamint az ábrázolt eseményben rejlő „igazság”-hoz való eljutását helyezték előtérbe. E tekintetben azok a legbeszéde-sebb képsorok, melyek a *Lettre de Sibérie* című filmben a szovjet útépítő munkásokat ábrázolják. Marker három, némileg eltérő kommentárt mutat be azonos terjedelemben, hogy ezzel is kétségessé tegye a dokumentarista „objektivitás” hagyományos jelentését: a kommentárookra épülő képek váltakozva mutatják be a „boldog”, „boldogtalan”, illetve egyszerűen csak „szovjet” munkást.

Marker, aki kapcsolatban állt a francia új hullám úgynevezett „balparti” csoportjával, Alain Resnais-vel közösen rendezte a *Les statues meurent aussi* ('A szobrok is meghalnak', 1950) című filmet, s ő írta Resnais *Le mystère de l'atelier quinze* ('A tizenötös számú üzem titka', 1957), Joris Ivens *À Valparaiso* (1962) és François Reichenbach *La sixième face du Pentagon* ('A Pentagon hatodik arca', 1968) című filmjének szövegét.

E pályaszakaszát mindenestül az erősen személyessé tett filmesszéivel jellemezték, melynek játékos irodalmi kitérőit csak még hatásosabbá tette a valóság prózaisága, amelytől elszakadt. A *La jetée* ('A kifutópálya', 1962) eltér a korszak többi filmjétől. Van benne egy mintegy húszperces science fiction elbeszélés, majd megint útirajzok következnek, csakhogy ezúttal inkább az időn, mintsem a téren keresztül – a *La jetée* csaknem teljes egészében egy állóképekből álló montázsból épül fel. A kép egyetlen pillanatig tartó *mozgása*, ahogy a fotografikus jelen-ség filmivé válik, amint egy asszony kinyitja a szemét: a modern filmművészet legmegindítóbb momentumai



Jövőbe látás: a virtuális valóságot előállító gép Marker *Le jetée* ('A kifutópálya', 1962) című rövid montázsfilmjében

közé tartozik. Ahogy az sok más generációjabeli filmes is megtörtént, Marker pályáján fordulópontot jelentett 1968 májusa. Kitarzott azon elképzelése mellett, hogy a filmből kiiktassa a rendezői tekintély elvét, s felhagyott individuális stílusával, hogy helyette harcos filmkészítők egy csoportjával megalakítsa a SLON (Société pour le lancement des œuvres nouvelles) keresztelt társulást. Néhány név nélküli *ciné-tracton* kívül a SLON készítette el a *Le train en marche* (1973) című filmet. Mindezek a művek Marker korábbi *Lettre de Sibérie* című munkájának újragondolásai, ugyanakkor a szovjet agitációs vonatok zord történelmi példájának, valamint a Marker pályáján fontos szerepet betöltő Alekszandr Medvegykin forradalmi beállítottságú rendező művének újraértékelése is.

Marker rendezői karrierjét 1968 előtti, alatti és utáni szakaszokra lehet bontani. *Le fond de l'air est rouge* ('Piros az ég alja', 1977) című kétrészes, a májusi „eseményeknek” szentelt munkája őszinte számvetés a korképekkel és emlékekkel. De a leltár befejezetlennek bizonyult. Ugyanez a téma tért vissza a *Sans soleil*-ben ('Nap nélkül', 1982), melyben a politikai állásfoglalás és a „partizán-filmrendezés” összekapcsolódott a Tokióról és Bissau-Guineáról, „a túlélés két pólusáról” készült megrendítő képekkel, s a felvételeket egy időutazásra vonatkozó kísérőszöveg keretezte (*Le jetée* eljárására visszautalva). Akár a hatvanas évek ideológiai bizonytalanságáról szóló melankolikus jelenet ékesszólását, akár pedig a képeknek a multimédia társadalmában betöltött szerepét vizsgáló ravasz és humoros megoldásokat nézzük, a *Sans soleil* a nyolcvanas évek egyik legfontosabb filmje.

A nyolcvanas-kilencvenes években Marker érdeklődése megnőtt az új audiovizuális technikák iránt, s eljutott a multimédia-installációkig (*Zapping Zone* a 'Passages de l'image' keretében, Pompidou Központ, 1992), a zenés videóig (*Electronic: Getting Away With It* – 'Elektronika: le vele', 1990), valamint a televízióig. Különösen figyelemre méltó a történelemről készített tizenhárom részes sorozata, a *L'héritage de la chouette* ('A bagoly öröksége', 1989), valamint utolsó méltatása Alekszandr Medvegykinről, mely a szovjet filmrendezőről mondott poszt-peresztrojka stílusú gyászbeszéd formáját öltötte (*Le tombeau d'Alexandre* – 'Alekszandr sírja', 1992).

CHRIS DARKE

#### FONTOSABB FILMEK

Les Statues meurent aussi ('A szobrok is meghalnak', társrendező: Alain Resnais, 1950); *Lettre de Sibérie* ('Levél Szibériából', 1958); *Le joli Mai* ('A szép május', 1962); *Le jetée* ('A kifutópálya', 1962); *Le fond de l'air est rouge* ('Piros az ég alja', 1977); *Sans soleil* ('Nap nélkül', 1982); *Le tombeau d'Alexandre* ('Alekszandr sírja', 1992).

#### IRODALOM

Bensaïa, Reda: 'From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's *La jetée*', 1990.  
Jacob, Gilles: *Chris Marker and the Mutants*, 1966.  
Marker, Chris: *Commentaires*, 1961.

zenéjében (szólót énekel, valamint akusztikus gitáron és szájharmónikán játszik) Pennebaker saját filmkészítési gyakorlatának alakmását véli felfedezni („házilagos”, egyemberes kameramunkából eredeztethető képeiben). Ezután Pennebaker elkészítette a *Monterey Pop* (1968), ezt a korai és sikeres koncertfilmet (avagy „rockumentary”-t), melyben a kameramozgások követik és kiegészítik az előadót és zenéjét, különösen a Jimi Hendrixről szóló részben.

A Drew-korszak után a két Maysles teljesítményei eltávolodtak a korai *cinéma vérité*-filmek „válság”-stílusától, hogy földhözragadtabb témákra koncentrálnak. Mégis folytatták a hírességek bemutatását, például Joseph E. Levine-nal (*Showman*, 1962) és Marlon Brandóval (*Meet Marlon Brando* – 'Ismerkedjen meg Marlon Brandóval', 1965). A *Salesman* ('Az ügynök', 1969) azzal vált híressé, ahogy a társadalom peremére szorult néhány, életét bibliával való házalásból tengető „átlag-amerikai” férfit mutatott be. Az alanyok megint színészek voltak, de itt a filmkészítők valóban megpróbálkoztak azzal, hogy feltárják a szereplők egyéniségét; a kamera egy pszichoanalitikus szerepét játssza, miközben Paul Brennan a szemünk láttára éli át a személyiség változását. Brennan elveszítette kereskedői, vevőket megnyerő, színjátékokat játszó képességét. Cinizmus újfajta őszinteséghez vezet, melyet talán a kamera is inspirál, s nem bízik többé saját rutinjában. A szereplő lelki életének felfedezése még hangsúlyosabb a *Grey Gardens*-ben ('Szürke kertek', 1975), mely anya és lánya, Edith és Eddie Beale életét mutatja be egy ütött-kopott házban az elegáns Easthamptonban, Long Islanden. A két nő látszólag segíti egymást, valójában azonban tönkreteszik egymás életét; kapcsolatuk körtörténeti tanulmány egy családról. A film készítői kilépnek a megfigyelő szerepből, és aktív beszélgetéseket folytatva szereplőkkel, katalizátorként működnek közre. A két Maysles növekvő vonzódása a Rouch-féle *cinéma vérité* iránt már a *Gimme Shelter*-ben ('Adj menedéket', 1969) világosan megmutatkozott: a film a Rolling Stones amerikai turnéját kíséri végig, melynek utolsó állomása egy ingyenes koncert volt a kaliforniai Altamontban, ahol egy fegyvert viselő rajongót megöltek a Hell's Angels (Pokol Angyalai) tagjai. Mick Jaggert, aki csak később értesült a gyilkosságról, behívták a vágószobába, hogy végignézzék a gyilkosságról készült felvételt, ami lehetőséget teremtett a Maysles fivérek számára, hogy kiaknázzák az erőszak témáját, miközben megmaradnak önkritikusnak.

Richard Leacockból vitákat provokáló tanár vált a Massachusetts Institute of Technology, aki a Super 8-as filmek és az egyszemélyes filmkészítés szószólója lett. Az ilyen eljárásról úgy tartotta, kevésbé toladó, és a kommersz technikákat is nélkülözi. Leacock és néhány tanítványa (Marisa Silver, Jeff Kreines és Joel DeMott) a Peter Davis-féle *Middletown* dokumentumsorozat készí-

tésekor visszaért a hagyományos dokumentarizmushoz. Leacock (kamera) és Silver (hang) elkészítette a *Community of Praise*-t ('Hálaadás gyülekezete'), melyben egy hitet és a vallás értelmét elszántan kutató családöt mutatnak be az Indiana állambeli Muncie-ban. Kreines és DeMott egy csapat negyedéves középiskolás nyomába eredt, s egy olyan fehérbőrű lányt helyeztek figyelmük középpontjába, aki szerelmi románcba keveredett egy fekete diákkal. A sok vitát kiváltott filmet végül is számúzták a kereskedelmi forgalomból. Maga Robert Drew visszatért a televízió számára készített független produciókhoz *For Auction: An American Hero* ('Arverés alatt: az amerikai hős', 1986) című filmjével, amely a farmgazdaságok 1980-as évekbeli válságával foglalkozott egy olyan időszakban, amikor a családi farmok csődbe jutottak: a tévéműsor támogatója, egy árverezési kikiáltó bombaüzletet csinált.

Sok más filmrendező is hozzájárult a *cinéma vérité* amerikai „forradalmához”, többek között Michael Roemer és Robert Young (*Cortile Cascino*, 1961), Jack Willis (*Lay My Burden Down* – 'Vedd le rólam a terhet', 1965), Arthur Barron (*Sixteen at Webster Groves* – 'Webster Groves 16.', 1966) és William C. Jersey, Jr. (*A Time For Burning* – 'Az égés ideje', 1966). Jonas Mekas *The Brigje* (A kétárboc, 1964) a Living Theater zord színpadi adaptációjának *cinéma vérité* stílusú rögzítése egy haditengerészeti katonai börtön életéről; Mekas a későbbiekben több naplófilmet készített, így a *Diaries, Notes and Sketches (Walden)* ('Naplók, jegyzetek és vázlatok', 1968) és a *Reminiscences of a Journey to Lithuania* ('Egy litvániai utazás emlékei', 1972).

Franciországban szintén egy újfajta dokumentarizmus szerzett híveket magának. Mario Ruspoli megfigyelő stílusú alkotásokkal jelentkezett a *Les inconnus de la terre*-rel ('A világ ismeretlenjei', 1961) és a *Regard sur la folie*-vel ('Egy pillantás az őrületre', 1961). Chris Marker két *cinéma vérité*-filmet készített: *Cuba, sí!* (1961) és *Le joli mai* ('A szép május', 1963). Ez utóbbit 16 milliméteres filmre vette fel, majd a mozitermi vetítés érdekében 35 milliméteresre nagyították; e film jórészt az interjútechnikára alapul, hogy széles szociológiai tablót nyújthasson az 1962. májusi Párizsról az algériai háború végén.

Kanadai rendezők is jelentős mértékben járultak hozzá a *cinéma vérité*-művek gazdagításához, az ő filmjeiket a National Film Board of Canada támogatta. Ahogy az Franciaországban és az Egyesült Államokban is történt, az ő dokumentumfilmjeiket is gyakran producer-rendező csoportja készítette. A Wolf Koenig és Roman Kroitor által rendezett *Lonely Boy* ('Magányos fiú', 1961) lendületes vonásokkal rajzolta meg a popénekes és tinédzserbálvány Paul Anka vonásait, ami már a popsztárokkal való későbbi, elmélyültebb tanulmányokat előlegezte meg. A L'Équipe Française-hez tartozó Claude Jutra, Michel Brault, Claude Fournier és Marcel Carrière készítette el

a *La lutte* ('A verseny', 1961) című filmet a profibirkózóról, a sportág álságosságáról és a közönségről, melyet a látványosság vonzott. Brault, Carrière és Pierre Perrault hozta létre Quebec első játékfilm hosszúságú dokumentumfilmjét, a *Pour la suite du monde*-ot ('Az utódok számára', 1963), mely a már-már elfeledett bálnavadászatból tengődő maroknyi, elszigetelten élő kanadai franciát kíséri el útjukon. Allan King *Warrendale*-jét (1967), mely egy érzelmileg sérült gyermekekkel foglalkozó központ életét mutatta be, a CBC nem engedte a televízióban sugározni.

Nem mindegyik ország filmkészítői fogadták be ekkora lelkesedéssel a *cinéma vérité* módszereit és technikáit. Kelet-Európában és a Szovjetunióban továbbra is tekintélyelvű dokumentumfilmek készültek 35 milliméteres szalagra. Mégis, az 1960-as évek dokumentarista alkotásai soha nem, vagy legalábbis a békeidők óta nem látott tekintélyt és népszerűséget vívtak ki maguknak. Az olyan játékfilmek, mint Stanley Kubricktól a *Dr. Strangelove* (1963), Jacques Rozier *Adieu Philippine*-je ('Isten vedel, filippinó', 1962) vagy Richard Lesteről az *Egy nehéz nap éjszakája* (A Hard Day's Night, 1964) is értékesítették a *cinéma vérité* eredményeit, és sok mindent felhasználtak eljárásai közül egy mélyebb realizmus megvalósítása érdekében.

#### 1968 ÉS AMI UTÁNA KÖVETKEZETT

1968-ban zajlott le a nagy vietnami Tet-offenzíva, ekkor robbantak ki Franciaországban és sok más országban a diáklázadások és gyárfoglaló akciók; ekkor volt a Prágai Tavasz és a szovjet tankok ekkor is tiporták el. A diákok s mindazok körében, akiket érdekeltek a média által megjelenített események, a nem-fikciós filmek objektivitás-fogalmát növekvő bizalmatlanság övezte. A dokumentumfilmekre mindinkább mint ideológiai tartalmak kifejeződésképpen tekintettek. A hivatalos propagandával és az azt megjelenítő televízióval szembehelyezkedve, a dokumentumfilm-készítők Amerikában és másutt a vietnami háború alternatív értelmezésére próbáltak törekedni. A veterán Joris Ivenst meghívták Vietnamba, hogy készítse el *A 17. szélességi fok* (Le dix-septième parallèle, 1967) című filmjét; egy észak-vietnami stáb pedig *Vai Toibac Cua de Quoc My* ('Néhány bizonyíték', 1969) címmel hozott létre filmet, amely részletesen bemutatta, mi csoda öldöklést és pusztítást okoztak az amerikai bombázások és fegyverek; Amerikában pedig az állami megrendelésre filmet gyártó dokumentarista, Emile De Antonio mondott ítéletet saját kormányának politikája felett *In the Year of the Pig* ('A disznó évében', 1969) című filmjében.

1968-ban és a rákövetkező években világszerte új filmes kollektívák jelentek meg a piacon, hogy radikálisan új perspektívákból mutassák be a világválságot. Franciaországban Jean-Luc Godard és Jean-Pierre Gorin megalapította a Dziga Vertov Csoportot, Chris Marker pedig



néhány fiatalabb kollégájával létrehozta a SLON-t. Japánban a Vision Csoport elkészítette a *Shisha yo kitarite wa ga tairo o tate* (A halott jött, és elvágta előlem a visszavonulás útját', 1969) című filmet a kisiparban dolgozó munkások küzdelmeiről, Nagy-Britanniában pedig megalakult a Cinema Action és a Berwick Street Collective.

Az Egyesült Államokban a Newsreel volt a vezető radikális filmgyártó szervezet, s a legtöbb nagyvárosban volt kirendeltsége. 1967 végén alakultak s 1968-ban kezdtek aktív működésbe; a szervezet szoros kapcsolatban állt az SDS-szel (Students for a Democratic Society), mely a hatvanas évek végén mind radikálisabb nézeteket kezdett vallani. A Newsreel emberei, ha kissé a férfiuralom jegyében is, de kollektív munkában igyekeztek filmmel ellátni a mozgalmat, mind információs, mind szervezési céllal. A Newsreel filmjei közül különösen meghökkenítő volt a *Black Panther* ('Fekete Párduc', 1968–69), mely interjúkat közölt a Fekete Párducok vezetőivel, Huey Newtonnal és Eldridge Cleaverrel, a mozgalom erejét demonstráló képeket tett közzé, s felolvasták benne a Párducok Bobby Seale által írott tízpontos programnyilatkozatát is. A Newsreel szinkretikus stílust valósított meg, mely filmre vett fényképeket, a stáb által fotózott anyagot, a médiaiparban dolgozó szimpatizánsok által „felszabadított” hírrészleteket, narrátori szöveget, valamint szinkronizált interjúkat tartalmazott. Minden filmjük fekete-fehérben készült, az idegen képeket pedig Eisenstein és Vertov stílusában elválasztó vágási technikákkal szerkesztették meg.

Ugyanakkor a Newsreel stílusára a legközvetlenebbül az akkoriban Latin-Amerikából és különösen Kubából származó dokumentumfilmek hatottak. Santiago Alvarez kubai dokumentarista polemikus montázs-mellérendelése jelentettek nagy befolyást, de más kubai rövidfilmeknek is megvolt a maguk hatása amerikai és európai rendezőkre egyaránt: például Octavio Cortázar elbűvölő *Por primera vez*ének ('Most először', 1967), mely olyan vidéki emberek véleményét rögzíti, akik életükben először jutottak el moziba.

A latin-amerikai dokumentarizmus igazából az argentin Fernando Solanas és Octavio Getino által 1966 és 1968 között készített háromrészes filmpossal, a *La hora de los hornos*szal ('A kemencék órája') vált nagykorúvá: a film a rendezők erőteljes hangú manifesztumát, az 1969-ben közzétett „A harmadik filmművészet felé”-t egészíti ki. A manifesztum a dekolonizációt hirdető filmeket sürget, melyek tevékeny módon szembeszegülnek a gyarmati rendszerrel. Az efféle filmek részét képezik a „mindannyiunkban megtalálható ellenség gondolatai és modelljei elleni” küzdelemnek:

Aki a harmadik filmművészetet – nevezzük azt akár *partizán filmművészetnek* vagy *filmtettnek*, mindazzal a végtelen számú kategóriával, melyet tartalmaz (filmlevél, filmköltemény, filmesszé, filmpamflet, filmriport stb.) – műveli, az mindenekelőtt



Állókép a latin-amerikai dokumentarista, Santiago Alvarez *LBJ* című filmjéből (1968), mely vádirat Lyndon Johnson elnöki tevékenysége és az amerikai imperializmus története ellen; a film talált filmrészletek és filmre vett fotók montázsából épül fel

szembehelyezkedik a jellemekkel, témákkal, egyéniségekkel, tömegekkel, szerzővel, alkotócsoporttal, neokolonialista féltetájkoztatással, információval, szökéssel, az igazság újbóli megragadásával, passzívítással és agresszióval dolgozó filmiparral.

A film Argentínát mutatja be mint a gazdasági és kulturális neokolonializmus tragikus és némileg bizarr példáját. Az ország természeti kincseit exportálják, hogy megvehessék az Egyesült Államokból és Európából származó fogyasztási cikkeket. Eltekintve a kulturális és gazdasági imperializmussal szembeni gyűlöletétől, a *La hora de los hornos* gazdag a filmművészet történetére való utalásokban: a szarvasmarhák leölésének jelenete Eisenstein *Sztrájkjából* és a temetői epizód pedig Vigo *Nizzáról jut eszembe* című filmjéből való. A *La hora de los hornos*, már készülöben levő mű korában, de befejezett műalkotásként is, gyakran szerepelt zártkörű vetítéseken, s ezek a bemutatók mindig a párbeszéd kierőszakolásának szándékával jöttek létre. A bemutatókon való részvétel éppen ezért egyet jelentett a politizáló aktivitással.

Az újfajta dokumentumfilm Afrikában is virágzásnak indult. A hatvanas évek vége előtt a legtöbb „afrikai” dokumentumfilmet fehérek rendezték (néhány említésre méltó kivételtől, például az 1963-ban Szenegálban rövidfilmeket forgató Timité Bassoritol eltekintve), de 1967-től kezdődően egy új filmrendezői generáció jelent meg az egykori francia gyarmatokon, s az új élet jelenségeit vetették számba a nemrégiben függetlenné vált országokban. Elefántcsontparton 1967 és 1972 között Timité és Henri Duparc készített számos dokumentumfilmet, Szenegálban Mahama Johnson Traoré és Safi Faye ábrázolta a vi-

dékiek városokba áramlását és a városi életet. Mariama Hima, nigeri rendező, Jean Rouch tanítványa elkészítette a 'Babu Banzá'-t (1985–1990), rövidfilmek sorozatát egyes anyagok újrafeldolgozásáról (autógumik, gépkocsik). A vezető afrikai rendezők közül sokan, így Idrissa Ouedraogo, Souleymane Cissé és Gaston Kabore dokumentaristaként kezdté pályafutását.

A dokumentumfilm-készítés világméretű elterjedésével egy időben, a hatvanas évek végén új típusú dokumentarista filmkészítők jelentek meg a nyugati piacon, először az Egyesült Államokban azok, akik a polgárjogi mozgalmak mellett emelték fel szavukat, majd megjelentek a feminista és melegmozgalmak Amerikában és Európában egyaránt. A Kerner-féle Report on Civil Disorders (Riport a polgári engedetlenségekről) hatására az amerikai televíziócsatornák kénytelen-kelletlen teremtettek néhány lehetőséget arra, hogy az ország fekete lakossága és kisebbségei a korábnál nagyobb súllyal legyenek képviselve a képernyőn. Az állami televízió hajlandó volt levetíteni két afroamerikai rendező, William Greaves és William Branch filmjét, a *Still a Brother: Inside the Negro Middle Class* ('Testvérek maradtak: a néger középosztály', 1968). Greaves a National Film Board of Canada jóvoltából tanulta ki a dokumentumfilm-rendezést, a magazinjellegű *Black Journal* ('Fekete Újság', 1968-70) című tévéműsorban lett producer, majd sokféle dokumentumfilmet készített az afroamerikai életformáról, köztük az *Ali, the Fightert* ('Ali, az ökölvívó', 1970) a politikai csatározásokba is belekeveredett nehézsúlyú

Jelenet Connie Field *The Life and Times of Rosie the Riveter* ('Rosie, a szegecslőmunkás élete és kora', 1980) című filmjéből, mely interjúkon keresztül vizsgálja a második világháború idején a hátszágban dolgozó nők életét



bajnokról, Muhammad Aliról. A *Black Journal*ben és a hozzá hasonló műsorokban nyílt alkalma bemutatkozni a fekete dokumentaristák új generációjának, például St. Claire Bourne-nak (*In Motion: Amiri Baraka*, 'Mozgásban: Amiri Baraka', 1985) és Caroll Parrott Blue-nak (*Two Women – 'Két nő'*, 1977).

Az Egyesült Államokban élő latin-amerikaiak, különösen a chicanók és a Puerto Ricó-iak hamarosan a feketéhez mérhető publicitást követeltek maguknak a televízióban és a filmgyártásban. Az állami televízió három éven át sugározta a *Realidades* ('Tények', 1972–75) című provokatív dokumentumfilm-sorozatot. José Garcia filmrendező lett a *La carreta* ('A kordély', 1970) című műsor házigazdája, mely szabad „adaptációja” volt a neves Puerto Ricó-i szerző, René Marqués által írt melodrámának. A film a rendezővel készült beszélgetéssel kezdődött, majd néhány részlet következett a színdarabból, még mielőtt a történet ismét átúszott volna egy városi dokumentumfilmbe.

A Newsreel is szembesült a faji és nemi különbözőségekből eredő problémákkal, s választ kellett adnia rájuk. Egy zavaros időszak után (mely alatt a „baloldali férfi fennsőbbiség” bástyájának tartott *Rat* magazin hatása érvényesült benne) az itt készült alkotásokban fokozatosan a harmadik világra tevődött át a hangsúly. Az alapítók közül sokan otthagyták a céget, végül csak egy maroknyi, többségükben a harmadik világból származó tag maradt, s a szervezet nevét Third World Newsreelre módosította.

A félig ázsiai, félig amerikai Chris Choy és az afroamerikai Susan Robeson a Newsreel széthullása után készítette a *Teach Our Children* ('Tanítsd a gyermekeinket', 1972) című filmet. Következő munkáikat állami támogatással és a nemzeti művészeti alap pénzén hozhatták létre: ezek közé tartozik a női börtönökben uralkodó szörnyű állapotokról szóló *In the Event Anyone Disappears* ('Amikor mindenki eltűnik', 1974). A *From Spikes to Spindles* ('A szegecsektől a tengelyekig', 1976) volt az első, melyben Choy a saját etnikai csoportjának problémáival foglalkozott: a film a kínai bevándorlók élményeire és a New York-i Chinatownban kifejtett növekvő politikai aktivitásukra koncentrált. Ettől kezdve elsősorban ezek a témák játszották a főszerepet legtöbb filmjében: a *Mississippi Triangle*-ben ('A Mississipp-i háromszög', 1984) és a *Who Killed Vincent Chin?*-ben ('Ki ölte meg Vincent Chint?', 1989, társrendező: Renee Tajima). Choy a *Homes Apart: Korea* ('Otthonok darabokban – Korea', 1991) című filmmel folytatta pályáját, ezúttal a koreai-amerikai J. T. Takagi asszisztenciájával, aki visszatért szülőföldjére és több mint negyven éve, az ország déli és északi része szakadása óta egymástól elszakított családtagjaihoz.

A feminizmus 1970-es évek eleji újjáéledése kapcsán sok nőt kezdett vonzani a dokumentumfilm-készítés, mivel kampánytémák hasznos és elérhető hordozóját látták benne, s úgy vélték, női témák személyesebb feltá-



## A CINÉMA VÉRITÉ ÉS AZ ÚJ DOKUMENTARISTA FILM

rására is alkalmas: innen a gyakori szlogen: „ami személyes, az politikus”. Barbara Kopple *Harlan County U.S.A.* című filmje (1976) a szénmezőkön zajló szakszervezetesítési törekvésekről szól, melyekben a nők jelentős szerepet játszottak. Joyce Chopra a munkavállalás és a gyermeknevelés közti feszültségeket ábrázolta a *Joyce at 34*-ben (Joyce 34 éves korában', 1972, tárrendező: Claudia Weill), a *Nana, Mom and Me*-ben ('Nagyi, anyu meg én', 1974) pedig Amalia Rothschild vizsgálta meg nők három nemzedékének (az egyiket ő maga képviselte) egymáshoz való viszonyát. Kanadában Anne Claire Poirier készítette el a *Les filles du Roy* ('A király leányai', 1974) című filmet a quebeci asszonyok történelmi küzdelmeiről, Anne Wheeler pedig a *Great Grand Mother*rel jelentkezett ('Dédanya', 1975), s olyan nőkről beszélt, akik kiköltöztek a prérre. A német feministák is számos filmet hoztak létre a hetvenes évek folyamán, legjelentősebb képviselőjük Helke Sander volt, aki dokumentumfilmekben foglalkozott női problémákkal a hetvenes években, így például *Macht die Pille frei?*-ben ('Felszabadít-e a tableta?', 1972), majd történelmi eposzában, a *Befreier und Befreite*-ben ('Felszabadítók és felszabadítottak', 1992) azokról a német asszonyokról, akiket a második világháború végén szovjet katonák megerőszakoltak. Nagy-Britanniában is számos feminista dokumentumfilm készült, köztük a nők történelmével foglalkozó úttörő jelentőségű *Women of the Rhonda* ('A rhondai asszonyok', 1971), de alapjában véve a mozgalom tartózkodott a hagyományos dokumentarista formáktól, s olyan filmkészítési eljárásokra koncentrált, melyek egyaránt vattóra fogták a nőkről készült dokumentarista és fiktív képeket. Ez a tendencia túlnőtt a feminista film keretein, mint az a Berwick Street Collective által készített *Nightcleaners*-ben ('Éjszakai takarítók', 1975) is látható.

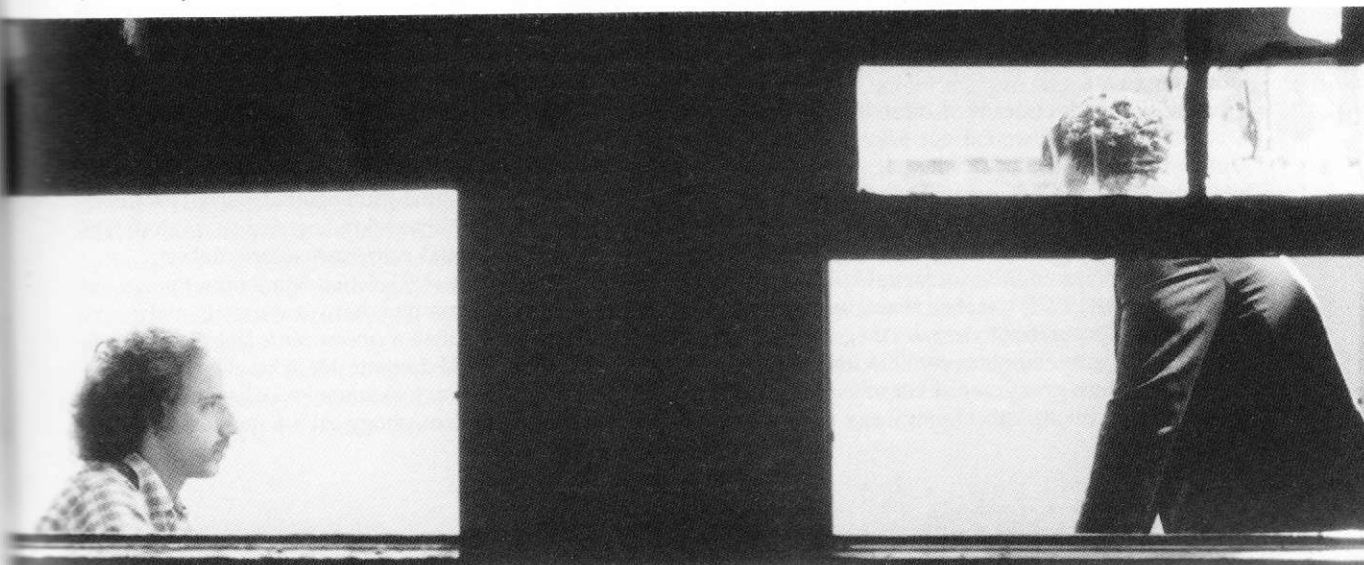
A harmadik világban élő nők általában egy évtizeddel

észak-amerikai és nyugat-európai pályatársaik után kaptak nagyobb nyilvánosságot. A kolumbiai Cine Mujer-kollektíva a nyolcvanas években készített dokumentumfilmeket, gyakran fiktív elemekkel kiegészítve, Brazíliában pedig egy női alkotóközösség, a Lilit Video hozott létre rövid dokumentumvideókat: a Silvana Afram rendezte *Mulheres negras* ('Fekete nők', 1985) a brazíliai faji identitástudatról és rasszizmusról szól, Jacira Melo filmje, a *Beijo na boca* ('Szájra adott csók', 1987) prostituáltakal készült interjúkra épül.

Az indiai nők előtt hasonlóképpen új lehetőségek nyíltak. Mielőtt még játékfilmes karrierbe kezdett volna, Mira Nair elkészítette *So Far from Indiát* ('Oly távol Indiától', 1982), mely egy New York-i bevándorló életével foglalkozik, valamint a női kabarétáncosok nehéz munkájáról az *India Cabaret*-t (1985). A nőkből álló Media Storm videókat készített a nők jelenkori alávettségéről: *In Secular India* ('A világi Indiában', 1986) című alkotásukkal tiltakoztak a muzulmán nőket sújtó gyalázatos törvény ellen, míg a *From the Burning Embers*-ben ('Égő parázsból', 1988) bemutatták és megbélyegezték a *suttee* szokásának újjáéledését, miután egy tizennyolc éves nő elevenen elégettek férjének halotti máglyáján.

A meleg és leszbikus filmesek a melegek jogi küzdelmeinek keretei között kezdtek dokumentumfilmeket gyártani a hetvenes évek derekán: Peter Adair és a Mariposa Film Group készítette a *Word Is Out* ('Kimondott szó', 1976), valamint Arthur Bressan, Jr. és az Artists United for Gay Rights (A Melegek Jogaiért Egyesült Művészek) forgatta a Szabad Meleg Napján *Gay U.S.A.* ('A melegek Amerikája', 1977) című filmjét. Történelmi alakok bukkantak fel olyan filmekben, mint Liz Stevens és Estelle Freedman *She Even Chewed Tobacco*-ja ('Még dohányt is rágott', 1983) a 19. századi kaliforniai leszbikusokról, valamint Robert Epstein és Richard Schmiechen

Randall Adamst (Adam Goldfine) egy jellegzetesen stilizált jelenetben vállalja egy dallasi nyomozó Errol Morris *The Thin Blue Line* ('Az a vékony kék vonal', 1990) című filmjében (Courtesy J & M Entertainment Limited/Miramax Film Corp.)



*The Times of Harvey Milkje* ('Harvey Milk napjai', 1984) arról a meleg aktivistáról, akit meggyilkoltak, miután San Francisco polgármestere lett. A nyolcvanas évek végére a melegközösségekben pusztító AIDS lett a filmek fő témája.

#### A CINÉMA VÉRITÉ ÉS AKIKNEK NEM KELLETT

Bár 1968 után is készültek *cinéma vérité* filmek, már feltűnedeztek az új irányok. Az Egyesült Államokban Frederick Wiseman megjelenése fejezte ki ezt a tendenciát; az ő gazdag és ma is tovább gazdagodó életműve elsősorban az amerikai mindennapi élet fontos intézményeivel foglalkozott. Első dokumentumfilmje, a *Titicut Follies* (1967) a bridgetwateri Massachusettsi Korrekciós Intézetre, a Boston mellett fekvő mentális gyógykezelő intézményre vetett egy pillantást. Bár a film láthatóan objektív igyekszik lenni a megfigyelési módszerekben, a hosszú jelenetek (átlagban 32 másodperc felvételenként) alkalmazásában és a kommentárok kerülésében, kevés többletinformációt hordoz a felzaklató képekhez képest, s az ideggondozó dolgozói hozzá nem értőnek, lelketlennek, sőt néha brutálisnak mutatkoznak ápoltaikkal szemben. A film úgy is értelmezhető, mint amely a mentális gyógykezelések intézményen kívülsége mellett agítál, de úgy is, hogy allegorikus értelemben foglalkozik az állam és az állampolgárok viszonyával általában. Massachusetts állam azonnal lépéseket tett a vetítések betiltása érdekében, végül sikerült elérnie, hogy a filmet csak szűk szakmai körben lehetett megtekinteni.

Wiseman továbbra is megfigyelő stílust alkalmazott (azt finomította tovább), s többek között filmet készített egy philadelphiai középiskoláról (*High School*, 1968) és egy New York-i kórházról (*Hospital*, 1970). Durva becslés szerint évente egy dokumentumfilmet rendezett ezek után. Filmjei meghosszabbodtak, miközben megpróbálta elérni, hogy közönsége megmártózzon a választott miliőben: a 358 perces *Near Death* ('A halál közelében', 1989) egy kórház intenzív osztályán forgatták; a *Central Park* (1990) pedig a New York-iak közkedvelt pihenőhelyére kalauzolta el a nézőt a film szerényebb 176 peres időtartama alatt.

A *cinéma vérité*-rendezők e második nemzedékének két másik kimagasló egyénisége Roger Graef és Marcel Ophüls. Graef szándéka az volt, hogy működésük közben figyelje meg az intézményeket, különös tekintettel a felső vezetés döntéshozó mechanizmusaira. Ez a megközelítés a hetvenes évek elején a *The Space Between the Words* ('Szóköz') című BBC-sorozattal kristályosodott ki. A *Steelben* ('Acél', 1975) Graef az állami tulajdonban lévő British Steel Corporationot vizsgálta meg akkor, amikor a cég azt fontolgatta, hogy ötvenmillió dollárt fektet egy új gyárba. Noha a gyár vezetése ezt soha nem mondta ki egyértelműen, célozgatott rá, hogy egy ilyen új létesít-

mény szinten tudná tartani a termelést, és minthogy a gyárban viszonylag kevés munkásra lenne szükség, különösen hasznosnak bizonyulna olyan időkben, amikor az acélmunkások sztrájkolnak. Wisemanhez hasonlóan Graef is a politikailag kényes témákat helyezi az előtérbe, de a rendező hangsúlyozza a két megközelítés közti különbséget. Wiseman, nyilatkozta egyszer Graef, ellenséges viszonyban áll azokkal az intézményekkel, melyeket vizsgál, megpróbál „rést nyitni” a helyen, végül a vártnál sokkal személyesebb és „művészbib” kifejezésig jut el. Ezzel szemben Graef arra törekszik, hogy „rendkívül specializált megfigyelői technikát dolgozzon ki”, amely képes megragadni az intézmény igazi lényegét, hogy „az ott dolgozó emberek azt mondhassák: »Igen, pontosan így történt minden«”. Ugyanakkor Wisemanhez hasonlóan Graef is azon munkálkodik, hogy beavassa nézőit egy ismeretlen világba, s így kényszerítse őket arra, hogy megértsék és értékeljék, amit látnak: „Hirtelen kinyitjuk az ajtót, a néző ott találja magát a British Steel tanácstermében, s fogalma sincs arról, ki kicsoda. Nem ismeri az itteni szabályokat... És sebesen töri a fejét rajta, hogy kitalálja őket.”

Marcel Ophüls is hasonló módon beavatta nézőit választott témáiba, mintegy négy és fél órát használva fel erre a *Le chagrin et le pitié*-ben ('Bánat és irgalom', 1970), amely a második világháború alatti kollaborációval és ellenállással foglalkozott, Clermont-Ferrand városát állítva az előtérbe, mely egészen 1942-ig, amikor a németek elfoglalták, a Vichy-kormány Franciaországához tartozott. Ophüls maga is gyakran megjelenik a kamerák előtt, amint rendíthetetlen nyugalommal kérdezőgati beszélgetőtársait. A „beszélő fejek” jeleneteit filmhíradó-bejátszások és egyéb filmrészletek szakítják meg, hogy a maga történelmiségében jelentős mozgóképes beszámoló jöjjön létre. Ebben az időben a németekkel való együttműködés témája még mindig igen kényesnek számított Franciaországban, ahol a televíziós állomások egészen 1981-ig megtagadták a film bemutatását, annak ellenére, hogy a mozikban sikerral játszották. Ophüls még aktívabban van jelen a *The Memory of Justice* ('Az igazság emléke') című filmjében, melyet a német háborús bűnökről és a nürnbergi perekéről forgatott. Itt összehasonlítja és szembeállítja a holocaustot a franciák algériai viselt dolgaival és az amerikaiak vietnami atrocitásaival. A film a humanitásnak és az igazságosságnak a nürnbergi per során hangsúlyozott alapelveit alkalmazza más történelmi helyzetekre, melyekben a valódi felelősöket ritkán tartották felelősnek a történetekért.

Ophüls műve egy régi keletű dokumentumtípus, a történelmi dokumentumfilm irányába mutat, melyet viszonylag elhanyagoltak a *cinéma vérité* látszólag kimeríthetetlen lehetőségei közepette. Ha jó kezekbe kerül, e forma különösen alkalmasnak mutatkozik hagyományos televíziós megjelenítésre, ahogy azt a Jeremy Isaacs által a

brit ITV csatorna számára készített huszonhat részes *The World at War*-sorozat ('Háborúban a világ', 1974–75) is megmutatta: a film a második világháború lenyűgöző történetét nyújtja eredeti filmbejátszásokkal és különböző résztvevőkkel készült beszélgetések segítségével.

A hetvenes években és a nyolcvanas évek elején alkotó baloldali filmek megpróbálták felidézni a munkásmozgalom történetét a még élő résztvevők megszólaltatásával. Connie Field interjúkból építette fel *The Life and Times of Rosie the Riveter* ('Rosie, a szegecselőmunkás élete és kora', 1980) című filmjét, melyben demitologizálja a második világháború idején és után a hátszágban dolgozó nők helyzetét. A *The Wobblies* ('Az ingatagok', 1979, rendezte Stuart Bird és Deborah Shaffer) a tízes és húszas évek gyári munkásainak életével foglalkozott, s erősen támaszkodott a szóbeli történetmondásra. Annak ellenére, hogy a film egy fontos ügy elvesztésének értékes filmes rekonstruálása, sajnos megmutatja a szóbeli történetmondás dokumentumfilm felhasználatosságának határait is.

A hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején divat volt elméletileg minimalizálni vagy eltörölni a határokat a fikciós és nem-fikciós filmkészítés között. Christian Metznek a szövegösszefüggésből kiszakított kijelentése („minden film fikciós film”), valamint Hayden White és Michel Foucault elméleti írásai támogatták ezt a szemléletmódot. A fiktív és nem-fiktív film közötti falak leomlását érzékelhetjük világosan az olyan filmekben, mint Michelle Citron *Daughter Rite*-ja (1978) és Trinh Min-ha *Surname Viet, Given Name Namja* ('Vezetéke: Viet, keresztnéve: Nam', 1989): e film hagyományos interjúkat használ, de valójában színészek mutatnak be korábbi kutatási eredményeket, illetve amiket azok sugallnak. Noha a fiktív és nem-dramatizált módszerek keverése gyakran vezetett provokatív filmekhez, „a valóság mint diskurzus” támogatóinak azon törekvése, hogy a dokumentumfilmet megfosszák bizonyító funkciójától, reduktív és esetenként veszélyes. S bár a dokumentumfilm-készítés függ az alkotó szubjektumától és a kamera jelenléte jellemző módon befolyásolja a beszélgetőalany válaszait, e tények nem szükségszerűen csorbítják a nem-fikciós film sajátos hatóerejét.

A hetvenes évek folyamán, valamint a nyolcvanas évek elején szembeötlő a néprajzi filmek törekvése, hogy felfedezzék a dokumentumfilmben rejlő nagyszámú lehetőséget, s hogy elgondolkozzanak, tágítsanak és finomítsanak a műfaj módszerein. Ebben a vonatkozásban az önreflexivitást alapulvé tevő Jean Rouch mutatkozik központi figurának; nagyszerű munkásságát különböző hosszúságú, célú és szándékú filmek tömege jelzi.

A *cinéma vérité* és a *vérité* utáni korszak egyik legmeghatározóbb esszéje David MacDougall 1975-ös cikke volt, a *Túl a megfigyelő filmművészetben* (*Beyond Observa-*

tional Cinema). MacDougall egyetértett Rouch módszereivel, melyek világosan mutatkoztak meg a *Chronique d'un été*-ben: „Egy társadalom értékét épp annyira jelzik álmái, mint amennyire a valóság, melyet felépített. Az értéket gyakran csupán azok az új ingerek teremthetik meg, melyek lehetővé teszik, hogy a kutató egymás után hántsa le a kultúra rétegeit és feltárja az alapelvetket” – sugallta MacDougall. Meglepte, hogy „e rendkívüli filmnek milyen kevés leleménye volt képes áthatni a következő évtized etnografikus filmeseinek gondolkodását”. De többet kívánt a pusztán aktív filmrendezői beavatkozásnál: „egy filmkészítő beszélgetőalanyai rendelkezésére áll, és velük együtt hozza létre a filmet”. Jórészt ez az elképzelés valósult meg az ausztrál bennszülöttek földhöz való jogairól szóló *Two Laws* ('Két törvény', 1981) című filmben. Alessandro Cavadini és Caroline Strachan rendezők e közös munkájában a Boorooloolooloo bennszülött közösség kollektíve döntött arról, mit filmezzenek, és hogyan.

A részvétel dokumentumfilm hatóerejét a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején kezdték különösen kiaknázni, amikor azok a népek, melyek hagyományosan alanyai voltak az etnográfiai filmeknek, maguk kezdték filmeket forgatni saját életükről és kultúrájukról (Sol Worth és Jon Adair már kísérleti jelleggel megtette ezt 1966-ban a *The Spirit of the Navajos* – 'A navajók szelleme' című filmben Maxine és Mary J. Tsosie segítségével). Az efféle alkotások sorába tartozik Filipino Kidlat Tahimik történetfűzéből álló filmje, az *I am Furious Yellow* ('Dühös sárga vagyok', 1981–93), mely a rendező három fiának növekedését tárja elénk, valamint az ausztrál bennszülött rendező, Frances Peters egyórás dokumentumfilmje, a *Tent City* ('Sátorváros', 1992) a bennszülött ausztrálok földhöz való jogáról. A braziliai kayapó törzs néhány tagja 1985-ben videózni kezdett: filmre vették a helyi ünnepeket és azt, amint a vének elmesélik falujuk történetét. Ugyancsak videofilmeken dokumentálták az illegális bányászat és a csempészet káros hatásait.

A fejlett országokban is sokkal személyesebbé vált a dokumentumfilmek hangja. A *Sherman's March*-ban ('Sherman menetelése', 1986) Ross McElwee a saját mindennapjait rögzíti, amint megpróbál tökéletes társat találni magának. Hordozható kamerával a vállán megy el egy légyottra, de a partner nem jelenik meg. A *Roger & Me* ('Roger és én', 1989) nagy részében a rendező, Michael Moore látható a vásznon, amint megpróbál interjút készíteni Roger Smithszel, a General Motors autógyár kiemelt fizetést húzó elnökével. Miután Moore nem tud Smithszel interjút készíteni, a GM üzembeszárait és „deindusztrializálási” törekvéseinek hatását dokumentálja a Michigan állambeli Flintben. Nick Broomfield angol rendező gyakran sodortatja magát nehéz helyzetekbe, aztán kameráját bekapcsolva hagyja, hogy minden, ami majd történik, filmre kerüljön.



*Chicken Ranch* ('Csirkefarm', 1982) című filmje egy nyilvánosházban játszódik: az egykedvűen pergő film akkor éri el csúcspontját, amikor az operatőri stábot végül kihajítják az ajtón. Az *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (Aileen Wuornos: egy sorozatgyilkos kiárúsítása', 1993) című filmjében Broomfield részt vesz a Wuornos körüli médiacirkuszban: a prostituáltat azzal vádolták, hogy meggyilkolta hét kliensét, s kikiáltották a világ első női sorozatgyilkosának. Broomfield filmre vette saját üzleti tárgyalásait a nő ügyvédjével és nevelő-anyjával, két olyan személlyel, aki elsőrendűen érdekelt abban, hogy nagy összeget nyerjenek az ügyön. Végül Broomfield bemutatja, hogyan korrumpálták az igazságszolgáltatást, és hogy Wuornos ügyét miként aknázták ki a végrehajtó hatalom hivatalnokai, akik mindent elkövettek, hogy leendő tévéfilmek producereitől pénzt szerezzenek a sztoriért cserébe.

Ugyan maga Errol Morris nem jelenik meg a *The Thin Blue Line* ('Az a vékony kék vonal', 1988) képkockáin, jelenlétét végig erősen érezhetjük a megvilágítás, a vágás és zene gondos kiválasztásában, és a jelenetek erősen stilizált dramaturgiájú bevezetésében. Ez az erőteljes dokumentumfilm azt bizonyítja be, hogy egy embert ártatlanul ítélték el egy dallasi rendőrtiszt meggyilkolásáért, végül feltárja, hogy az állam milyen eszközökkel engedte magát rászédni a valódi gyilkostól, egy megnyerő modorú tinédzsertől, aki újabb gyilkosságra szánta el magát. Morris a filmben teremtett jelentős szellemi tőkével igyekezett újraéleszteni és újjáformálni az elmúlt tizenöt évben rossz hírbe keveredett filmigazság fogalmát: az igazság nem biztos, hogy benne lesz a filmben, de keresése alapvető feladat. Ugyanígy Susana Muñoz és Lourdes Portillo *Mothers of the Plaza de Mayo* ('A Plaza de Mayo anyái', 1985) című filmjében az argentin hadsereg képviselői kijelentik, nem felelősek a fiatal diákok és baloldaliak „eltűnéséért”; a film, ellentmondva e hazugságoknak, mint szörnyű igazságot mutatja ki a hadsereg részvételét a gyilkosságokban.

Korunkban két széttartó irányba fejlődött tovább a dokumentumfilm. Míg a független dokumentaristák fesztiválokon nyüzsögnek és jó kritikákat kapnak, a ren-

dezők döntő többségének televíziós állomások adnak megbízásokat és ők jegyzik filmjeiket: az itt vetített dokumentumfilmeket a tévéműsor részének tekintik, és elvárják tőlük, hogy megfeleljenek a televíziós követelményeknek. Sok esetben az eredmény nemzetközi együttműködés keretei között létrehozott sorozat lesz, melynek idomulnia kell az alapját képező ideológiai elképzelésekhez, melyeket viszont különböző állami pénzen működtetett/támogatott/irányított vállalatok sugallnak, az pedig nemegyszer előfordul, hogy ezeknek némileg eltérő elképzelései vannak az objektivitásról. Így volt ez a tizenkét részes *Vietnam: A Television History* ('Vietnam: televíziós történelem', 1983, a sorozat producerei: Richard Ellison és Stanley Karnow) esetében, mely az amerikai WGBH, a brit Central Independent Television és a francia Antenne-2 nemzetközi koprodukciójaként jött létre. A háborút e három országban igen eltérően értelmezték. Általánosabban: a televíziós csatornák vezetőisége a programjaikhoz hű közönséget akar nevelni azért, hogy programról programra és évszokról évszakra következetes hangütést és küllemet biztosít műsorai-ban. A dokumentumfilmeknek mindig is alkalmazkodniuk kellett a szponzorok igényeihez. Érvényes formaként való fennmaradásuk mindinkább attól függ, sikerül-e olyan szponzorokat találni hozzájuk, akik tiszteletben tartják a műfajnak azt a jogát és kötelességét, hogy először is az igazságot keresse, s csak másodsorban alkalmazkodjék.

#### Irodalom

- Barnouw, Erik: *A History of the Nonfiction Film*, 1974.  
 Ellis, Jack: *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, 1989.  
 Hockings, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, 1975.  
 Mamber, Stephen: *Cinema Verité in America*, 1974.  
 Nichols, Bill: *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*, 1980.  
 Rosenthal, Alan: *The New Documentary in Action*, 1980.  
 Solanas, Fernando–Getino, Octavio: 'Towards a Third Cinema', 1969.  
 Stoller, Paul: *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, 1992.

## Avantgárd filmművészet: a második hullám

A. L. REES

Az európai avantgárd film meglepő módon nem sokkal a háború után újjászületett, már az ötvenes években jelentek a fluxus, a lettrizmus és az action art provokatív neodadaista munkái. Akárcsak az eredeti Voltaire Kabaréban – s hasonló okokból –, a gúny és a szertelenség volt a

társadalmi és kulturális vonatkozású tiltakozás fegyvere. De a film mint a „bombakultúra” egyik aspektusa, gyakran dacosan a perifériára szorult, még azután is, hogy a hatvanas években a találóan undergroundnak (föld alatti) elnevezett kultúra a nyilvánosság számára is érzé-