

A mai román dokumentumfilm irányai*

Távolságok: a filmbeli tekintet

A filmes műfajok közül a legközvetlenebbül a dokumentumfilm tárgyalja a *létezőt*, a dokumentumfilm lép leginkább párbeszédbe a valósággal. Közvetlenül beszél róla, egy kibontakozás közben megmutatott történettel vagy egy tudományos elmélet tárgyalásával, mindig valós személyek segítségével. A játékfilm, ezzel szemben, egy elejétől-végéig felépített mesén át közelít a valósághoz, akkor is, ha megtörtént eseményekből indul ki. A dokumentumfilm természetéből adódóan társadalmi vagy tudományos valóság bemutatását ígéri. Tehát egy igazság megjelenítésével kecsegtet. A játékfilmben az igazság helyén a (re)prezentáció realizmusa áll. Ez egy mesterséges realizmus, amely a film belső koherenciáját adja, a történet és a történet elmesélésének módja közötti meggyőző egységet, amely azt az illúziót kelti a nézőben, hogy egy bizonyos valóságot lát. A játékfilmmel ellentétben a dokumentumfilm úgy válik valószerűvé, hogy egy konkrét eseményre utal (ezt a játékfilm is megteheti, legalábbis akkor, amikor azt állítja, hogy megtörtént eseményekből indult ki), illetve valós személyek szerepelnek benne, akik a szóban forgó esemény szereplői voltak. E szerint a megközelítés szerint a dokumentumfilm közvetlenül egy bizonyos, *a jelenben* vagy *a múltban létező* valósággal dolgozik. Annál közelebb kerül a (*múltbéli*) valósághoz, minél inkább sikerül rövide zárnia a film médiumára jellemző ideológiát.¹

* A fordítás a következő kiadás alapján készült: Lucian Maier: Direcții în documentarul românesc actual. In Andrei Gorzo – Andrei State (szerk.): *Politicele filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Tact, Cluj-Napoca, 2014, 211–233.

1 Ideologikusnak mondható a filmnek az a törekvése, hogy bizonyos technikai be rendezések és eljárások bevetésével minél valószerűbbé váljon és jelenlévővé tegye azt, ami nincs (a vásznon lejátszódó eseményeket, amelyek nem *most*, azaz nem a vetítés pillanatában történnek). Minél közelebb áll a film felépítése a valósághoz,

A dokumentumfilm valóság-többletétől eltekintve a kiindulópontként használt művészi koncepció és a vásznon látható narratív attitűd (a dokumentumfilmnek is van forgatókönyve és rendezője) ugyanolyan művészi hatást eredményez, mint a játékfilm esetében. A dokumentumfilm is használhatja eszközként a drámaiságot és a néző érzelmi bevonását a bemutatott történetbe, ebben az esetben ideologikus jellege és manipulatív ereje jelentősebb (tekintve, hogy ez a filmtípus közelebb áll a valósághoz a vásznon megjelenő személyek és a választott téma miatt). A dokumentumfilm ugyanakkor választhatja a kritikus objektivitást is, ezzel megfigyelővé avatja a nézőt és a vásznon megjelenő történet segítségével bemutatott jelenség megvizsgálására, kutatására bízhatja.

A dokumentumfilm drámai vagy objektív jellege nem más, mint az alkotó viszonyulása a bemutatott valósághoz. A játékfilm esetében a drámai vagy objektív jelleg a választott téma és elbeszélés módjában alakul ki, más szóval az alkotó bemutatott történethez és annak szereplőjéhez képest elfoglalt helyétől függ, a valósággal pedig esetleg ezen a történeten és annak szereplőin keresztül kerülhetünk kapcsolatba. Mindkét esetben a film saját, narratív és deontológiai nézőpontból vizsgált felvételeivel kapcsolatos magatartásáról beszélhetünk, ezek a

annál inkább elfogadja a néző, hogy amit a vásznon lát, az valóság (inkább valóság-fantázia, hogy pontosabbak legyünk) és annál nagyobb mértékben módosul a néző által érzékelt külvilág a vetítés időtartama alatt. Amennyiben a néző tisztában van a film működési elvével – a felvevőgép mozgásaival, a montázseffektusokkal és általában a vágással, a szereplők egymáshoz és a kamerához viszonyított elhelyezéssel a képkivágásban, a zene és a vásznon látható elemek, valamint a történet kapcsolatával, stb. – akkor megértheti, hogy mi ennek a reprezentációs médiumnak a mozgatórugója és megállapíthatja, hogy az alkotói döntések közül mi célozza az *(objektívebb) igazság* bemutatását, mi előítélet következménye, mi az őszinte vélemény megfogalmazására irányuló kísérlet (amely lehetőséget biztosít az alkotó és a néző közötti őszinte párbeszédre, a látottakhoz való kritikus viszonyulásra). A játékfilm és a dokumentumfilm nyelvi elemei ugyanazok, csak abban különböznek, ahogyan az alkotó segítségükkel elhelyezi a nézőt a filmben vagy a filmhez képest; a filmnyelvi elemek egymásba kapcsolásának politikai módjában különböznek (ha úgy tetszik, ez egy második ideológia, amelyet a film ideológiája tart fenn). Jelen esetben a dokumentumfilm *rövidzárlatán* azt a lehetséges alkotói gondolkodást értem, amely felülvizsgálja az adott művészi közeg lehetőségeit, megpróbálja úgy használni a filmnyelvi elemeket, hogy a nézőnek a lehető legnagyobb hozzáférést biztosítsa a tárgyalt valósághoz, anélkül, hogy az alkotó értékelné a tárgyalt valóság valamely részét, anélkül, hogy kihangsúlyozná valamely gondolat fontosságát, ami a kamera segítségével könnyen bekövetkezhet a látszólagos objektivitás ellenére is (lásd Alexandru Solomon *Háború az éterben [Război pe calea undelor]* című filmjét, amelyben a Szabad Európa Rádió alkalmazottai hősként jelennek meg, következésképpen az ő kijelentéseik hitelesebbek). A film ideológiájának kérdésére (hiány-jelenlét viszonya) visszatérek még a szövegben.

nézőpontok pedig a filmi kijelentés árnyalataihoz vezetnek vissza, ahhoz, hogy mit jelent a realizmus a filmes reprezentációban.

Bernard Stiegler² két elvet különít el, amelyekre a film realizmusa (a játékfilm esetében) vagy a film igazsága (a dokumentumfilm esetében) épül. Az első elv szerint a filmfelvétel a fotográfia kiterjesztése, ahol a fotográfia – elsődlegesen – analóg felvételi módot jelent. Roland Barthes szerint az analóg technikának köszönhetően a fénykép fantasztikus keveredést idéz elő a valóság (a fénykép noémája: „Ez volt”) és az igazság („Ez az!”) között.³

[...] a Fotográfiában nem csak a tárgy hiányát feltételezem, hanem ugyanakkor, legalább ugyanennyire azt is, hogy ez a tárgy valóban létezett és ott volt, ahol most látom. Ez az örület, hiszen eddig semmiféle ábrázolás nem tanúskodott így az ábrázolt múltjáról, hacsak nem valamilyen közvetítőn keresztül; a Fotográfia azonban azonnali bizonyosságot ad, senki a világon nem tud kiábrándítani. Az én szememben a Fotográfia olyan különös *médiummá*, a hallucináció új formájává alakul, amely az észlelés szintjén hamis, az időbeliség szintjén viszont igaz; valahogy tompított, szerény, „megosztott” hallucinációvá (egyrészt „ez nem ott van”, másrészt „de ez valóban volt”), örült, de a valósággal érintkező képé.⁴

Barthes szövegéhez kapcsolódva Stiegler a fotográfia, majd a film megjelenése okozta történelmi felfüggesztésről (*epochē*) beszél.⁵ Olyan időszakban élünk, amelyben meggyőződéseinket képek és hangok támasztják alá és ez Tamáshoz tesz minket hasonlatossá: abban hiszünk elsősorban, amit hallunk és látunk, azaz érzékelünk. Az érzékelésünket viszont az általunk használt technikai protéziseknek, érzékelő-protéziseknek köszönhetjük, a fényképezőgépnak és a filmkamerának. A televíziós lefedettség elterjedése óta az írott sajtó is a fényképet részesíti előnyben. A szöveg egy fénykép magyarázatává válik. A technológia fejlődése felfüggeszti vagy megkérdőjelezi a kényelmessé, átláthatóvá vált helyzeteket. Az új technológiák új lehetőségeket nyitnak meg, így tulajdonképpen egy egyensúlyi állapotot borítanak fel és újat hoznak létre helyette.

2 Bernard Stiegler: *La technique et le temps 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Galilée, Párizs, 2001, 32.

3 Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Frech Magda. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 117.

4 Uo. 119.

5 Jacques Derrida – Bernard Stiegler: *Echographies of Television*, Polity Press, Cambridge, 2002, 149–150.

Stiegler szemléletében Barthes éppen ezt hangsúlyozza: a fotográfia az idő, emlékezet és halál vonatkozásában létrejött *epochē*.

A *Diszkrét kép*⁶ című esszé az általánosságban vett kép elutasításával kezdődik. Mentális képek és tárgy-képek léteznek (amelyek Stiegler szerint mindig egy *történet*be és egy *technikátörténet*be ágyazottak), ugyanannak a jelenségnek a különböző arcai, ahhoz hasonlóan, ahogy a jelentés és a jelöllet viszonyul a nyelvi jelhez. A tárgy-képet nem előzi meg mentális vagy transzcendens kép. Van különbség köztük, de nem ellentétesek; mindig összekapcsolja őket valami, mindig van bennük valami közös, így egyik sincs fölényben a másikkal szemben.

A tárgy-kép tartós, a mentális múlandó. Egy adott eseményhez kapcsolódó tárgy vagy írott emlék fennmarad, míg az eseményre vonatkozó mentális képek törlődnek. A mentális kép nélkül a tárgy-kép nem létezhet, de éppen így a tárgy(ilagos)-kép nélkül nem létezhet mentális kép. Ez utóbbi mindig egy tárgy-képpel kapcsolatban létesül (amely éppen azért marad fenn, mert a történelem része – kapcsolatban áll az igazsággal, tanúbizonyosság – és mert ugyanakkor a technika meghatározta reprezentáció-történet része is), ennek nyomaként, olyan nyomként, amely eredetileg a szem és az agy közötti kapcsolat segítségével alakul ki, aztán megmarad az agyban, mint egy látomás. Továbbá nem létezik kép vagy képzelet emlékezet nélkül. A kép problémája Stiegler szerint a nyom és a bevésődés, a tárgy és az emlékezet közötti kapcsolat vonatkozásában tárgyalandó; és általános értelemben véve létezésének fontos összetevője a képződés módja.

Itt visszatérünk a fénykép analógiájának jelentéséhez (hogyan később megvizsgáljuk, hogy mindez hogyan tevődik át a filmre). Az analóg közvetlen kapcsolatot tételez fel a természetben létező fény és a fényérzékeny film között. Az analóg fotográfia esetében megfigyelhető a fény–fénykép kapcsolat. Tudjuk, hogy természetes kémiai reakciónak kellett létrejönnie a fény és a fényérzékeny felület találkozásakor, ellenkező esetben nem létezne a fénykép. Nem tudjuk viszont, hogy milyen mértékben világította meg a fény a fényérzékeny felületet. A digitális fotográfia esetében mindez bizonytalan, hiszen nem természetes folyamatról van szó. A fény és a tárgyak vagy élőlények egy számalapú hordozóra kerülnek, egy előre leszögezett számnyelven kódolják őket. A digitális fotográfia kódolás eredménye, és csak az adott kódrendszert olvasó eszközök segítségével látható. Az analóg fénykép esetében a fény emlékezetének láncja nem törik meg teljesen, csak más formát (más hordozót) kap, amely nélkül nem

6 Uo. 145–164.

is beszélne fényképről. Ha így értelmezzük a fény emlékezetét, akkor a digitális kódoknak nem sok köze van a „fénykép” fogalmához.⁷

Stiegler szerint az analóg fénykép azt hordozza magában, amit Barthes úgy írt le, hogy „Ez a dolog valaha létezett”. Egy analóg fényképen mindig, már előzetesen is, azt látjuk, hogy a papírra rögzített tárgyak, dolgok vagy élőlények valamikor valóban léteztek.⁸ A (kulturális) kódolás hiánya és az, hogy a jelölet és a jel közötti kapcsolat rögzítésben és nem átformálásban valósul meg, „megerősíti a fotográfiai természetesség mítoszát: a jelenet ott van, mechanikus módon rögzítve és nem emberkéz által (a mechanikus itt az objektivitás garanciája). [...] A fotográfiára jellemző tudattípus valóban előzmény nélküli, mivel nem csak a dolog *ott-létének* tudatát alapozza meg (amit minden másolat kiváltana), hanem annak tudatát is, hogy a dolog *ott volt*. Egy új tér-idő kategóriát kapunk általa: térben jelent és időben múltat, így a fotográfia az *itt-és-most* és az *ott-és-akkor* illogikus ötvözete.”⁹ A lehetőség (*ott lenni*) és bizonyosság (*ott volt*) közötti különbségről van szó.

A fénykép így bizonyosságot nyújt: a jelenben tudatában vagy annak, hogy egy bizonyos dolog megtörtént. De éppen ez az időbeli bizonyosság csökkenti a fénykép vetítőképességét. Egy fénykép nézőjeként megérted, hogy egy adott esemény megtörtént és éppen ezért – mert a fénykép-tárgy előtted hever – rájössz, hogy egy múltbeli eseményről van szó és téged nem fenyeget. A fénykép nem indít el egy történetet, nem lépheti túl a múlttól szóló tanúbizonyosság állapotát. Barthes szerint azért, mert a fotográfia „a tisztán nézői tudattal van összefüggésben és nem azzal a rávetítő, ’mágikus’ fiktív tudattal, amelytől a film nagyrészt függ”.¹⁰ Ebből a fénykép és a film közötti határozott különbség következik Barthes szerint. Csak az előbbi képes kódoktól és kulturális konvencióktól elvonatkoztatni és ezáltal tisztán antropológiai ténnyé válni – különösen a sajtófotó felel meg ennek a barthes-i feltételnek.

A film (a dokumentumfilm különösen), mivel alapvető technikai egységét, a filmképet, elődjétől, a fotográfiától kölcsönözte, a fénykép objektivitásának benyomását is örökli: ami a felvevőgép előtt történik az *létezett*, megtörtént (a film, Stiegler nyomán, *animált* analóg képként is felfogható). Az objektivitás benyomásáról van szó és nem az objektivitásról magáról, hiszen a film, éppen azért, mert időfolyam és nem egy időszelvényt kimerevítő pillanatkép, nem kerülheti el az előadásmód és

7 Uo. 154.

8 Uo. 150.

9 Lásd Roland Barthes: *Image – Music – Text*. Fontana Press, London, 1977, 44. (a szerző fordítása).

10 Uo. 45. (a szerző fordítása).

az értelmezés kódjait és kulturális konvencióit. Itt jutunk el a második elvhez, amelyről Stiegler beszél.¹¹ Ez arra vonatkozik, hogy a film (újra) építi a néző identitását a vetítés alatt, illetve hogy a vetítés közben egybeesés következik be: a film eseményeinek észlelésekor az emberi tudat időfolyamát elárasztja a vászon időfolyama. A hangosfilm megjelenése óta a film folyama különösen *hasonló* az emberi agy tudatfolyamához.

A hangsáv megjelenése után a film a fotografiai rögzítéssel egyenlő mértékben építette magába a fonográfiai rögzítést is. A fonográf, a fényképezőgéphez hasonlóan egy analóg rögzítési technika. Éppen úgy, ahogy a fénykép esetében, egy lemezre vett koncert hallgatása ráébreszt arra, hogy az a koncert élőben is *elhangzott*, lejajlott valamikor egy koncertteremben. Azonban a fotográfia igazsága csak egy bizonyos pontig hasonlít a fonográfiáéhoz: a zenedarab egy folyam, amelyből lehetetlen egy pillanatot kiragadni. A fénykép kiragad egy pillanatot a természetből/valóságból, a hangfelvétel egy éppen kibontakozó folyamatot ragad meg, amelyből nem emelhet ki egy hang-pillanatot anélkül, hogy ne válna összefüggéstelenné. Ez tulajdonképpen a valóság e kétféle visszaadási módjának, a fényképnek és a dallamnak a sajátos jellegéből következik. A film azért lehet hangos, mert a filmfelvétel, attól kezdve, hogy egy mozgás visszaadására képes fotografiai rögzítés, önmagában is időbeli. Egy film, akár egy dallam, lényegében egy folyam: a film akkor kap értelmet és válik egységes egésszé, ha több képsorból áll. Ez az időbeli tárgy, mivel egy folyamatot képez, egybeesik azzal a tudatfolyammal, amelyben tárgyiasul – a néző tudatával.

A film alapja egy cselekedeteket rögzítő fotografiai eljárás. A fénykép és a film reprezentációs művészetek, a film pedig anyagi tekintetben egy (fényérzékeny) szalag, amelyen egy sor állókép követi egymást. Ha egy adott sebességgel forgatják ezeket (úgy a kamerában, mint a vetítógépben), ezek az állóképek úgy mutatják meg a mozgást, hogy a moziteremben ülő néző nem azt érzi, hogy „Ez a dolog létezett valamikor”, mint a fénykép esetében, hanem azt, hogy „Ez a dolog létezik”. Egy valódi történést él meg.¹²

A film nem fénykép, hiszen képzelt teret tud létrehozni önmaga és a néző között. A mozgás és cselekvés rávetítés segítségével jön létre a vásznon, olyan értelemben, hogy a film által mutatott képekre bizonyos saját képek helyeződnek rá. Filmnézés közben a néző mindig viszonyul valahogy a látottakhoz – előregondol, jósol, elvárásai vannak, amelyek aztán teljesülnek vagy nem, a nézőt meglepetések érik, kapcsolatba hozza a látottakat más filmekkel és az élettel. A fénykép esetében csak

11 Stiegler: i. m., 33.

12 Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma I*. Klincksieck, Párizs, 1983, 16.

megállapítás lehetséges, a film viszont reményre és várakozásra sarkall. A mozgás, a remény és a várakozás ad „élő” jelleget a filmnek.

A film „élő” jellegének háttérében mégis a fotográfia analóg jellege áll. A fény és a filmszalag közötti kapcsolat ugyanúgy létezik a mozgókép esetében is, mint a fénykép esetében. De a fénykép esetében ez a kapcsolat csak az analóg technika sajátosságaként van jelen, pusztán információ. A film esetében viszont teljes mértékben a konstrukció része, úgy történetként, mint annak kifejtéseként – ha játékfilmről beszélünk – és szinte teljes mértékben a dokumentumfilmben, ahol legalább lehetőségként lennie kell egy jól meghatározott valós referensnek (amelyet az arisztotelészi megfelelés nézőpontjából is elemezhetünk, ha úgy tetszik). A konstrukció az a valóság, amely nélkül a film nem létezik, és ahhoz, hogy a néző elméjében elsőbbséget élvezzen az analóg fénykép és a valóság közötti kapcsolatba vetett hit, a film konstrukciós eszközeinek rejtve kell maradniuk. A film olyan időbeli tárgy, amely akkor hat valóságosnak, mikor valódi mivoltát elrejt. Ám ugyanabban a pillanatban ideologikussá válik. A filmes technika ideológiája (amely a film természetéből adódik) a hiány jelenlétté formálását célozza (a cselekményt és a szereplőket úgy ragadja meg/építi fel, hogy a vásznon kibontakozva valóságosnak tűnjenek). Ennek érdekében a film egész technikai arzenált vet be: kamerát, filmszalagot, vágóasztalt, mikrofonokat, hangrögzítőket, vetítógépet, hangszórókat, amelyeket a vásznon látható cselekménynek el kell rejtenie. Ahogy Stiegler fogalmaz: „Az analóg kép kontinuitása valósághatást eredményez, amelynek nem kellene elrejtene azt a tényt, hogy az analóg kép mindig már eleve diszkrét [elemeire bontott]. Nem csak azért, mert atomi részecskékből áll, hanem azért, mert kompozíciós és mélységélességgel kapcsolatos döntések alakítják, mert valósághatása attól a fotográfiai, valamint irodalmi kontextustól függ, amelybe behelyezik.”¹³

Ez van, valóban

A dokumentumfilm legelterjedtebb fajtája a televíziós gyártásban készülő tudományos dokumentumfilm. Egyre több tudományos film készül, anélkül, hogy a dokumentálásra érdemes tudományos felfedezések száma nőne. Az ilyen jellegű produkciónak inkább a tudományos ismeretterjesztésre szakosodott tévécsatornák elszaporodása miatt népszerűek.

13 Jacques Derrida – Bernard Stiegler: i. m., 155–156.

Azért időzöm el ennél a dokumentumfilm-típusnál, mert ugyan nem egy Romániára jellemző típus, nálunk is elterjedt a kábeltévé-hálózatok tematikus csatornáit miatt. Illetve azért is foglalkozom bővebben ezzel, mert az átlag film- és tévéfogyasztó számára a dokumentumfilm a Discovery, National Geographic vagy Viasat hálózat csatornáin közvetített filmet jelent. A közönségnek nagyon érzékenynek kellene lennie arra, ahogyan ezek a filmek megszólítják a nézőiket.

Ez a dokumentumfilm-típus tartalmazza a legnagyobb *mennyiségű* beavatkozást a valóságba (a beavatkozás itt kitalációt is jelenthet vagy a valóság elemeire bontását és újjászervezését olyan tudományos elméletek mentén, amelyeket éppen ezek a filmek népszerűsítene). Ennek palástolására a nézőnek azt a beidegződését használják ki, hogy ha a filmben bemutatott adatokat a legkompetensebb kutatók igazolják, akkor azok megfelelnek a valóságnak. A nézőközönség bizalma annyira megnőtt az ilyen típusú filmes eljárásban, hogy a látottakkal szembeni kritikai hozzáállását a minimumra csökkenti és igyekszik minél többet megjegyezni a bemutatott információkból. Ugyanakkor hiába is próbálna a néző kritikusan viszonyulni a dokumentumfilmhez, annak felépítése és előadásmódja lehetetlenné teszi ezt. Ebben a típusú dokumentumfilmben általában narrátor mutatja be az adatokat. A nézőnek nincs lehetősége – hacsak nem az adott dokumentumfilm-típus kutatója – azonnal ellenőrizni a narrátor által mondottakat. A dokumentumfilm befogadásának pillanatában a nézőnek nem áll módjában ellentmondani a képernyőn látott történetnek. A dokumentumfilm rákényszeríti üzenetét a befogadóra.

Egy példa a valóság misztifikációjára egy tudományos dokumentumfilm segítségével az a kampány, amit a Discovery Channel Lance Armstrong biciklista csapatának támogatására rendezett *The Science of Lance Armstrong* címmel. Miközben a sportoló 2005-ben hetedik Tour de France győzelmére edzett, csapatának 2004–2005-ös támogatójaként a Discovery Channel egy dokumentumfilmet gyártott, válaszként az amerikai sportolót érintő, a biciklis világból és főként a sajtóból érkező doppingvádakra (nem véletlen a *science* kifejezés „visszakövetelése”, a szót ugyanis a sajtó a teljesítménynövelést célzó, törvénybe ütköző orvosi módszerekre használta). A filmben a sport és az élettudomány területéről származó adatokkal támasztották alá Armstrong különlegességét és veleszületett állóképességét: többet edzett, mint a társai, előre tanulmányozta a Tour de France szakaszait, sajátos pedálozási módszert fejlesztett ki és külön figyelmet szentelt a kerékpárja technikai felépítésének (ebben a Trek cég technikusai segítettek), valamint a biciklitől a védősisakig a teljes felszerelésében rejlő aerodinamikai előnyöknek. Emellett a sportoló különleges fizikai adottságait is bemutatták

számítógépes grafika segítségével. A bemutató szerint Armstrong tüdejének befogadóképessége húsz százalékkal nagyobb az átlagosnál, ami jobb oxigénellátást biztosít a vérnek, így jobb sportteljesítményt eredményez.

Itt természetesen a valóság felülírásának extrém esetéről van szó, de a tudományos ismeretterjesztő filmre általában is jellemző valami a fent említett Discovery produkció tendenciózusságából. Például a lenyűgöző jelleg (célja meggyőzni a nézőt arról, hogy hiteles alkotást lát), amelyet az utóbbi húsz évben leginkább elismert színészek narrátori vagy bemondói szerepre való felkérésével igyekeztek elérni (ezzel a hitelesség áttevődését érik el: ha a színész képességeiben bízol, akkor az ő közreműködésével létrejött alkotás is hitelesebbé válik). A Nugus/Martin ház produkcióiba például Robert Powellt vonták be (a XX. század fegyveres konfliktusairól szóló, a 90-es évek elején készült dokumentumfilm-sorozat – *The Century of Warfare*, majd a terrorizmus történetéről szóló sorozat a 2000-es években), Morgan Freeman az amerikai Science csatorna (a Discovery Communications része) gyártásában készült *Beyond the Wormhole* című dokumentumfilmben működött közre, John Hurt pedig a BBC *Human Planet* című produkciójában. A tudományos ismeretterjesztő filmre általában jellemző a (tévé)nézővel szembeni felsőbbrendűség is – ez a tudománynak abból az alapvető szerepéből következik, amelyet az emberek képzésében és *narrátorként* a filmgyártásban betölt, és amelyet a nyugati oktatási rendszer pozitivista felépítése tart fenn.

A) Szerzői dokumentumfilm a tévében

A szerzői dokumentumfilm európai viszonylatban leginkább a BBC tevékenységében kapott és kap ma is szerepet. Az egyik legfontosabb televíziós gyártásban készült dokumentumfilm-sorozat a BBC támogatásával 1975-től máig gyártott *Arena*. A több mint 500 részből álló sorozatban a nem ismeretterjesztő dokumentumfilm több típusával találkozhatunk:¹⁴

14 A tudományos ismeretterjesztő tévéfilm legismertebb alkotója Sir David Attenborough (a *Gandhi* és *Chaplin* című filmek alkotójának, Richard Attenborough-nak a testvére), aki Cambridge-ben tanult természettudományt és 1954 óta készít dokumentumfilmeket a brit közszolgálati tévének, ahol a *Zoo Quest* című műsorával debütált. A 60-as évek közepén David Attenborough a BBC2 csatorna igazgatója lett, így ő hagyta jóvá a Monthy Python produkcióit a 60-as évek végén. 1973-ban visszalépett a teljes BBC hálózatot felügyelő műsor-

oknyomozó, portré, egy téma megvitatása, koncertfelvétel. Az *Arena* sorozatot a művészeti világgal együttműködésben szerkesztik, műfajtól függetlenül mindegyik rész fontos kulturális szereplőkkel és témákkal foglalkozik – festőkkel, színészekkel, zenészekkel, művészeti áramlatokkal, írókkal, a tömegkultúra mitikus figuráival (különböző film- és képregényhősökkel), akadémikusokkal, Brian Enótól Amy Winehouse-ig, Salvador Dalitól Orson Wellesen át Edward Saidig, Francis Bacontól Philip K. Dickig, Supermantól a New York-i Chelsea Hotelig, amely különleges zenészek vagy emblemikus együttesek (Sonny Rollins, Everly Brothers) koncertjeinek fontos helyszíne. Az *Arena* keretében felkért szerzők között ott van Martin Scorsese (*George Harrison: Living in the Material World*, *Bob Dylan: No Direction Home*), Volker Schlöndorff (*Billy, How Did You Do It?* – egy interjú Billy Wilderrel), Fred Backer (*Stalin: Red God*, *Eric Hobsbawm – The Stories My Country Told Me*) vagy Vikram Jayanti (*The Agony and the Ecstasy of Phil Spector*, *Rolf Harris Paints His Dream*).

A 2000-es években a HBO Románia sokkal kisebb léptékben hasonlót kezdeményezett: egy sor szerzői dokumentumfilm gyártását, különböző területekről származó témákkal, amelyek azonban mind a romániai társadalom elemzését célozzák. A dokumentumfilmek alkotói közül (kilenc filmet mutattak be 2013 végéig) egyesek hazai filmes körökben már befutottak voltak (Tudor Giurgiu, Radu Muntean, Alexandru Solomon), mások ebben a sorozatban debütáltak, például a *Victoria* című film rendezői, Ana Vlad és Adi Voicu. A Román Televízió is támogatja a dokumentumfilm-gyártást, igaz, elég szerényen. Az intézmény jelen volt az utóbbi tíz év néhány fontos projektjében, többek között Florin Iepan alkotásaiban (például *A rendelet gyermekei* [*Decreșeii*] című filmben).

igazgatói posztjáról, hogy eredeti szenvedélyével, az utazással és az ismeretterjesztő filmek gyártásával foglalkozhasson.

A kereskedelmi céllal készült tudományos ismeretterjesztő filmekhez képest a szerzői dokumentumfilm nyílt leckéhez hasonlít, amelyben nézőként egy képzett, ugyanakkor egy tanulási folyamatban részt vevő szerkesztő-műsorvezetővel találkozol, aki téged, a nézőt is bevon ebbe a folyamatba. A szerkesztő-műsorvezető a nézőhöz képest többletinformációkkal rendelkezik, amelyeket megoszt vele, de eközben ő maga is új tárgyakat, gondolatokat fedez fel. A pályája első felében készült dokumentumfilmekben (*Zoo Quest*, *The People of Paradise*) David Attenborough kutatóként és nem személytelen narrátorként jelenik meg, és ettől filmjeit egyfajta azonnaliság, *work-in-progress* jelleg lengi be, mintha az információkhoz közvetlenül azok felfedezésének pillanatában juthatna hozzá a néző. Ha pedig az információ felfedezése és közvetítése nem egyszerre történik, a bizonyítás vagy az elmélet gyakorlati bemutatása ugyanezt az azonnaliságot sugározza.

A1) Portré

Lugosi Béla, a bukott vámpír [*Bela Lugosi: Vampirul decăzut*] (Florin Iepan, 2007)

A Lugosi Béláról készült első filmes portré Tim Burtonnak arról az Ed Woodról készült filmjében látható, akit minden idők legrosszabb hollywoodi rendezőjének tartanak. Az *Ed Wood*ban Tim Burton a címszereplőnél sokkal összetettebb személyiséget vázol fel: Lugosi Bélát, életének utolsó éveiben, amikor Wood arra használja fel őt, hogy felkeltse a figyelmet saját filmjei iránt. Lugosi itt tragikus figura, aki az egykori csillogás emléke és az Ed Wood által ígért lehetséges visszatérés reménye között vergődik. A siker viszont egyre késik, Ed Wood munkáinak kétes minősége miatt. A Martin Landau alakította Lugosi érzelmileg nagyobb távlatokat nyit meg a néző előtt, mint Wood karaktere, Johnny Depp alakításában. Így az *Ed Wood*ot a hanyatló Lugosi *Sunset Boulevard*jaként értelmezhetjük.

Burton életrajzi filmjéhez képest a *Lugosi Béla, a bukott vámpír* című film a felfelé vezető úttal, a színész csillagok közé emelkedésével is foglalkozik. Olyan előadásmódban, amely az *álmogyár* alapvető termékét tartja szem előtt: az érzelmet. Florin Iepan rendező azonnal rabul ejti a nézőt: a film olyan szereplőről beszél, akinek az élete tele van drámaisággal és egy darabig különösen vonzó pályán mozog. Kiszállás a budapesti Nemzeti Színházba, ahol Lugosi Hamlet vagy Jézus szerepében kelt feltűnést, a Broadway, ahol meggyőzően alakítja Drakulát, majd fergeteges berobbanás Hollywoodba, ugyanabban a titokzatos, hódító, hátborzongató vámpírkosztümben. Tökéletes összetevők ahhoz, hogy Lugosi szexszimbóllummá váljon, és nagyobb népszerűsége tegyen szert az akkori társadalomban, mint Clark Gable. Lugosi életének második fele a néző együttérzését váltja ki, így szintén kellőképpen drámai. Drakula minden lehetséges filmben való szerepletetése miatt karaktere (*personája*) elveszíti kifinomultságát. Karrierje csúcán Lugosi saját makacsságával sorvasztja el sztárkultuszát, mert nem fogad el más szerepeket, olyanokat, amelyek talán kevésbé összetettek, de amelyekkel például Boris Karloff örült sikert arathatott. Így mindenki által kinevetett Drakulaként végzi, harmadrangú revüelőadásokban.

Szabó István rendező, Gary Rhodes filmtörténész és a színész fia, ifj. Lugosi Béla beszél a filmben arról, hogy mit jelentett Lugosi Béla Hollywoodban. Az archív felvételek segítségével ő maga, illetve riválisa, Boris Karloff is jelen van.

Florin Iepan a sokszor megfilmesített Bram Stoker-regény kulturális hátterét is megvizsgálja. Így világlik elő a film másik építőeleme: a sokk. A vásznon megjelennek a vámpírokkal kapcsolatos történelmi

idők előtti gyökerekkel rendelkező hiedelmek és azok a praktikák, amelyekkel ártalmatlanná igyekeztek tenni őket: a halott kiásása, mellkasának felhasítása, a szív kiemelése, megvágása, a holttest visszahelyezése az átmetszett szívvel a karjaiban. Mindezt egy máramarosi faluban 2004-ben történt események példázzák. Az érzelem és a sok hangsúlyozása Florin Iepan filmjének kulcsa: a színészlől, illetve a társadalomról felsorakoztatott adatok úgy kapcsolódnak össze, hogy a nézőhöz a játékfilmekre jellemző *drámai* történet jusson el. A *Lugosi, a bukott vámpír* végig elegánsan használja a kommerszfilm szabályait.

A2) Vita

Apokalipszis a volán mögül [*Apocalipsa după șoferi*] (Alexandru Solomon, 2008)

Bukarestben, 2008 első tíz hónapjában ezer súlyos közúti baleset történt, 117 halálos áldozattal és több mint 900 súlyos sebesülttel. 1990 óta csak a fővárosban 2800-an vesztették életüket autós balesetben. 15000-en sebesültek meg. Miközben filmjében két olyan személyt szólaltat meg, akiknek a bukaresti forgalom a lehető legnagyobb fájdalmat okozta és három olyant, akik nap mint nap forgalmi problémákba ütköznek a fővárosban, Alexandru Solomon egyfajta apokalipszis jeleit véli felfedezni a volán mögött.

A megszólaló férfiak egyike 2007-ben 28 éves lányát veszítette el egy autóbalesetben. A hölgy egy útkereszteződésben levő stoplámpánál állt az autójával, mikor egy másik jármű hátulról olyan erővel ment neki, hogy 57 métert repült előre. A baleset okozójának jogosítványát már korábban véglegesen visszavonták, mivel négy súlyos közúti balesetet okozott és elmenekült a helyszínről. Alexandru Solomon azon az útvonalon hajt végig az apával, amelyen a lány autózott a baleset estéjén, elkíséri őt a bírósági tárgyalásokra és néha vele tart rendszeres sétáin a tettes cégének közelében, annak reményében, hogy felbukkan az illető.

Egy másik férfi Brassóból Bukarestbe tart, hogy egy mozgássérültek számára átalakított autót adjon el. Ő maga is súlyosan megsérült egy motorbicikli-balesetben és mozgásproblémái vannak. Az autót egy hasonló problémákkal küzdő férfinak szeretné eladni. A találkahelyre tartva a férfi elmeséli családjának történetét: fiútestvére motorbicikli-balesetben halt meg, lánytestvérét egy teherautósófia akarta, viccből, megijeszteni, de véletlenül tényleg elütötte.

Egy Bukarest központjában dolgozó rendőr a sofőrökhöz intézett megjegyzéseivel nyugodt pedagógus benyomását kelti. A bukaresti forgalom kaotikus jellegének két oka van: egyrészt 17 év alatt megtízszereződött az autók száma, másrészt a sofőrök megpróbálnak időt nyerni.

Egy részük önteltségből nem vesz tudomást a szabályokról (ami a rendőr udvarias figyelmeztetéseire adott válaszaikból is kitűnik), mások pedig munkájuk miatt, mert nekik az idő szó szerint pénzt jelent. Ahogy annak a Vaslui-i fiatalnak is, aki dolgozni jött Bukarestbe és ételt szállít házhoz, napi tizennégy órában. Már két éve.

A történetet egy hölgy egészíti ki, aki tolmácsként dolgozik. New Yorkban és Madridban járt iskolába, Peruban született, francia férje van és Bukarestben él, ahol mindennap iskolába viszi a gyerekeit. Komoly összehasonlítási alapokkal rendelkezik, egykori újságíróként könnyen és összefüggően megfejt a romániaiak autójukhoz fűződő viszonyát, az autó státuszszimbólumként való használatáról beszél, a különböző autótípusokkal rendelkező sofőrök forgalomban betöltött szerepéről, és általában Bukarest biztonságáról és kényelméről a világ más nagyvárosaihoz képest.

Solomon elbeszélői módszere a váltakoztatás. A történetek párhuzamosan fejlődnek a rendező által meghatározott fejezetekbe szerkesztve: Szemtelenség, Elvetemültség, Fájdalom, Tehetetlenség, Traumák, Káosz. A fejezeteket bevezető fekete képernyők feldarabolják a filmet és enyhén didaktikussá teszik az elbeszélést. Ezt a jelleget más esztétikai eljárások is fenntartják a dokumentumfilmben, például a bevezetőben Bill Viola *Ancient of Days* című filmjére emlékeztető, felső kameraállásból filmezett forgalom, amelyben szubverzív részletekre figyelhetünk fel: az egyik útkereszteződés kellős közepén például feltűnik egy koldus.

A3) Nyomozás

Csupasz mellkasok, teli zsebek [Piepturi goale și buzunare pline]
(Cornel Mihalache, 2012)

A *Csupasz mellkasok, teli zsebek* című filmben Cornel Mihalache célja megmagyarázni, hogy hogy lehetett az 1989-es romániai forradalomnak több mint ezer halálos áldozata, és választ keresni arra, hogy miért nem zárultak le máig sem a hozzá kapcsolódó dossziék. A film a korabeli politikai szereplőktől vár választ, így Ion Iliescu, Constantin Cico Dumitrescu, Raymond Luca vagy George Costin interjúiból válogat részleteket, valamint közvetett beszámolókból (archív felvételekből vagy olyan beszámolókból, amelyeket nem ehhez a filmhez vettek fel), mint például a Petre Romané, amely az 1989-es események húszéves évfordulójára készült, külföldön bemutatott riportból származik. A filmben olyan politikusok véleménye is jelen van, akiknek a romániai társadalom forradalom utáni fejlődésében fontos szerepük volt – például Emil Constantinescué.

Cornel Mihalache amellett érvel, hogy a terroristákról szóló történeteket a hadsereg terjesztette (a Ceaușescu házaspár 1989. december 22-i menekülése után), figyelemelterelő céllal, a teljes hazai politikai elit támogatásával, a televízió segítségével. Szerinte ezzel a figyelemelterelő akcióval a hadsereg azokat a súlyos vádakokat szerette volna elkerülni, amelyek az 1989. december 15. és 21. között Temesváron, Nagyszebenben, Kolozsváron és Bukarestben a forradalmárok elleni közbelépése miatt érhetőek volna.

A Román Televízió-társaság gyártásában készült filmben Cornel Mihalache végigviszi ezt az érvelést. Igaz, hogy túl nagy sebességgel és fárasztó módon, szinte futószalagon vonultatja fel az érveit. A nézőt elárasztja az információrengeteg és nincs túl sok ideje elemezni, racionálisan eldönteni, hogy elfogadhatónak tartja-e a felsorolt adatokat.

B) Szerzői dokumentumfilm a moziban

B1) A valóság átépítése

Virághíd [Podul de flori] (Thomas Ciulei, 2008)

Ha a dokumentumfilm olyan műfaj, amelyben a valóságban történő (történet) dolgok játsszák a főszerepet, akkor ennek a valóságnak a megváltoztatása, a szerző kezdeményezésére, de a valóság részeként lefilmezve és bemutatva, kérdéseket vet fel a filmi kijelentés dokumentumértékét illetően. A forgatás hatására a filmezett személy mindig kicsit másképp viszonyul önmagához és a külvilághoz. Ezt a dokumentumfilm-rendezők és a filmek szereplői is vállalják, illetve a néző is tudatában van ennek. Hogyan viszonyuljunk azonban egy olyan filmhez, amely dokumentálás közben olyan fordulatokat idéz elő, amelyek maguktól nem következtek és talán nem is következhetek volna be?

A dokumentumfilm esetében is több rendezői attitűd lehetséges, de mivel a valóság az, amelyet előtérbe kell helyezni, minden rendezői döntésnek a valóság minél hűségesebb bemutatására kellene irányulnia, amennyire ezt a forgatás körülményei engedik. Ideális esetben a szerző célja az, hogy lehetővé tegye a lencsevégre vett valóság és a részét képező személyek párbeszédét, azt, hogy elmeséeljék saját történetüket, saját emberi mivoltukkal minél nagyobb összhangban. A választott elbeszélésmódnak *támogatnia* kellene a lekövetett személyeket, hogy így minél jobban megragadhassa a környezetüket. Az alkotó a szereplőknek kellene alárendelje saját gondolkodásmódját és nem saját eszméinek

megfogalmazására kellene felhasználja őket. Minél inkább beavatkozik a szerző a bemutatott történetbe, annál inkább magán viseli a bemutatott valóság a felvétel készítőjének ítéletét.

Costică Arhir egy Acui nevű faluban marad, három gyermekével. A falusi élet nehéz, vidéken csak sok munka árán lehet megélni, és ahogy Costică rámutat: egy kis gazdaság még az aratás és vetés költségeit sem hozza vissza. A pénz a gyerekek iskoláztatásához, a ház javításához kell. Ezt a pénzt Moldova Köztársaságban nem tudta megkeresni a család, Costică így Németországba szökött, és ott próbált munkához jutni, de a gazdaság férfikéz nélkül megsemmisült volna. Így hazatért és a gyermekek anyja, Galia, elhatározta, hogy Olaszországba megy két idős embert gondozni. Mivel Moldova nem EU tagország, állampolgárai nem vállalhatnak legálisan munkát Nyugaton és nem is utazhatnak vízum nélkül. Hogy eljusson Olaszországba, illegálisan kell átkelnie a határokon, embercsempészek segítségével, ami 4000 euróba kerül, és ha sikerül, akkor nem lehet tudni, hogy meddig marad távol a családjától. Ez az Arhir család története, ekkor kezdi Thomas Ciulei filmezni őket. A rendező az anya hiánya okozta változásokat szeretné megragadni, arra kíváncsi, hogy milyen mértékben őrizhetőek meg a családi értékek az egyik szülő hiányában, mennyire tartható a mindennapi normalitás, ha a család egyik alappillére – az apa vagy az anya – hiányzik.

Ezeknek a helyzeteknek és állapotoknak a vizsgálatakor Thomas Ciulei lemond a lefilmezett szereplők igazságáról a rendezés javára: a személyeket szereplőkké változtatja. Mintha az emberek természetes élete csak akkor érdemelne figyelmet, ha olyan jelentések és cselekvések jelennének meg benne, amelyeket ő, a szerző életszerűnek talál (vagy arra méltónak, hogy valóságnak nevezze). Az emberek természetes közege szereplők játékterévé válik és ahogy megjelenik a *játék*, a film-ben megjelenő személyek reakcióinak természetessége (az ő valóságuk) megkérdőjelezhető. Ha a szereplők újra megtesznek egy bizonyos utat, hogy az alkotó egy bizonyos perspektívából láthassa a történeteket, akkor mennyire követik a (valós) személyek a dolgok természetes menetét és mennyire mozognak az alkotó elvárásainak megfelelően, hogy ő megkaphassa a várt eredményt? Abban a pillanatban, hogy a szerző megrendezi a filmezett személyek valóságát, természetes életük fikcióvá válik. Saját szerepeik előadóivá válnak, a szerző elvárásainak megfelelően.

Így a néző készen kapja az üzenetet, amelyet egy adott valóságból összerakhatna. Olyan üzenetről van szó, amelyet az alkotó a szereplők segítségével épít fel. Ha eljártsszák a saját életüket, a szerző által sugallt jelentést keresik benne, elvesztik spontaneitásukat és természetes élet-szemléletüket. Az Arhir család esetében a kamera jelenléte egyfajta öncenzúrát okoz, ez a családtagok gesztusaiból és szavaiból is látszik.

De valóságuk, spontaneitásuk természetes marad, még akkor is, ha a felvevőgép jelenlétének tudatában határozzuk meg őket (a kamera idegen, technikai jellegű jelenléte emberibbé teszi őket). Természetességük azonban elvész, amikor saját személyüket kell eljátszaniuk: egy konstrukció elemeivé válnak egy olyan filmben, amely a valóságból építkezik.

B2) A megkonstruált valóság dekonstrukciója

Nicolae Ceaușescu önéletrajza [Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu] (Andrei Ujică, 2012)

A *Nicolae Ceaușescu önéletrajza* montázsfilm. Kizárólag archív felvételeket tartalmaz, ezeket a Nemzeti Filmarchívum és a Román Televízió-társaság archívumának több száz órányi filmanyagából válogatta a szerző. A film így a kép(/filmszalag)–emlékezet egymás mellé állításával követi az önéletrajzi formát. A filmben megjelenő felvételek – ahogy a kimaradt képsorok is – Nicolae Ceaușescu kérésére készültek. Ezekből a felvételekből hozott létre ő maga egy technikai értelemben létező archívumot, amellyel saját természetes emlékeit egészítette ki. A címben használt önéletrajz-fogalom így egyszerre valóság és irónia. A felvételek valós pillanatokot örökítettek meg, ugyanakkor ez az „önéletrajz” azt mutatja, amilyennek Ceaușescu szerette volna láttatni magát. Láttatni és nem hallatni (a filmek többsége néma), hiszen a hang közelebb vezetett volna a valósághoz és a valóság elronthatta volna az összképet. Az igazság és az irónia (ez utóbbit leginkább a film alkotója által választott *hősies* – rajzfilmhősökhöz illő – kísérőzene emeli ki) a dekonstrukció eszközei Andrei Ujică filmjében.

A kezdőképek a lehető legkonvencionálisabb módon értelmezési keretbe helyezik a filmet. Az *Önéletrajz* 1989 decemberében, a Ceaușescu perén készült felvételekkel indul. Ezek az élő Ceaușescuról készült utolsó felvételek. Amikor a vádlott rájön, hogy a tárgyalásnak nincs tétje, mert a pert eleve elvesztette, szeme előtt leperreg az élete – helyettesítve a decemberi per felvételéből hiányzó 15–20 másodpercet – a film végén pedig ismét a tárgyalás felvételeit látjuk.

A film több szakaszban követi nyomon Ceaușescu életét. Anélkül, hogy ezeket fejezetekben, alcímekkel, hangsúlyos montázelemekkel (fekete képernyővel, ami a váltást jelezné) választaná külön a rendező, a képek gyors egymásutánban áramlanak, mint egy olyan ember tudatában, akinek már nincs ideje a formalításokra, és különösen azért, mert egy olyan perben vádolják, amelyben az ügyvéd is ellene van, saját szemszögéből idézi fel az események töredékeit. Egyrészt Ceaușescu hazai és nemzetközi politikai felemelkedését látjuk – Gheorghiu-Dej 1965 márciusában bekövetkezett halálától, a Varsói szerződés eseményein át

Csehország megszállásával kapcsolatos állásfoglalásáig, amellyel átmenetileg világpolitikai szupersztárrá vált. Másrészt láthatjuk azt az időszakot, amikor Ceaușescu a nép kedvenc fiának szerepében tetszelgett. Tüntetések, virágok, dicséret; és a vezér által diktált irányvonalat ünneplő tapsviharral elnyomott kritika (Pîrvulescu). Ezekben a helyzetekben a néző külső szemmel figyelheti meg Ceaușescu megalomániáját, fizikai és politikai hanyatlását a 80-as években. A filmben Ceaușescu politikai „emlékei” olyan családi emlékekkel egészülnek ki, mint a szülei halála, a lányához fűződő közeli kapcsolata, nyaralások pillanatai.

Szüntelenül észben kell tartanunk, hogy kétszeres médiatermékkel állunk itt szemben: egyrészt a megjelenő emlékek tulajdonképpen újrahasznosított médiatermékek, a szóban forgó szereplő emlékezete egy celluloid-emlékezet; másrészt maga a film szintén egy médiatermék. A szokásos filmes elbeszélésmód megtörik, a film nem egy valóságot ad vissza és nem állítja azt, hogy *valós*; ellenkezőleg, médiatárgyként határozza meg magát, amely egy olyan (médiá) lenyomatról beszél, amelyet egy ember szeretett volna az utókorra hagyni. Ebben az esetben a médium–valóság játék más megvilágításba kerül: a (szereplőnek tulajdonítható) lehetséges emlékezetnek médiumra van szüksége a kifejeződéshez és a média eszközeit használja, hogy testet ölthessen és meghódíthassa a valóságot – az emlékezet hordozója a celluloid lesz, a Stiegler által tárgyalt módon. De abban a pillanatban, hogy a média eszközeivel válik képpé, az emlékezet önmagának állít csapdát: az *ott-volt* csapdáját, mint egy (adott) diskurzus részét.

A bemutatott eseményeket, Ceaușescu politikai és családi életét saját feltételezett szemszögéből látjuk. A címben szereplő önéletrajz szó az Ujică által felépített diskurzus legfontosabb működtetője. Hogyan fogalmazhatta volna meg a dokumentumfilm szerzője egy olyan rezsím kritikáját, amely paradoxont hordozott magában (egy bizonyos dolog állítását és tagadását)?¹⁵ Ujică a kommunista ideológia beszédmódját, a paradoxont használja: ő dönti el Ceaușescu helyett, hogy mit tartalmaz majd az egykori diktátor nyilvános emlékezete – és ezt épp az teszi lehetővé, hogy Ceaușescu maga is a *mozgóképhez* folyamodott emlékei képbe öntéséhez. Ujică nem hoz új anyagot, hanem éppen azt a propagandaeszközt használja, mint azok, akiket elemezni szeretne.

15 Lásd Boris Groys: *Post-scriptumul comunist*. Idea Design & Print, Kolozsvár, 2009.

B3) A valóság megfigyelése
A forradalom után [După Revoluție] (Laurențiu Calciu, 2011)

A forradalom után egy űrt tölt be az emlékezetben, azt az űrt, amelyet az új, mai Románia megalapozásának hiánya miatt keletkezett, és amely máig fennáll. Ceaușescu az erkélyen és a téren összegyűlt tömeg hurrogása, az élő adásban látott lövedékek, a helikopteres menekülés vagy az 1989. december 25-i tárgyalás szükséges érvek Románia fejlődésének megértéséhez, de az ország jövője és a társadalom által bejárt út megértése nem a forradalom alatt készült felvételekben van. Ezeket Laurențiu Calciu *A forradalom után* című filmje tartalmazza.

1989 végén Laurențiu Calciu – akkoriban matematikatanár – egy videokamerát várt a postán egy németországi barátjától. A decemberi felfordulás miatt a Román Posta csak 1990. január közepén kézbesítette a csomagot. Mikor kézhez kapta a kamerát, anélkül, hogy konkrét filmterve lett volna, Laurențiu Calciu a főváros utcáit járta és megpróbálta megragadni a közhangulatot. A Nemzeti Megmentési Front által garantált első szabad választásokhoz vezető átmenetet, a NMF-et támogató és a szervezetet támadó gyűléseket, az 1990 májusában megszervezett választások előtti kampányt. A szerző alaposan mérlegel ezzel az átmenettel kapcsolatban, azáltal, hogy állandóan átlépi a szocio-politikai határokat: megmutatja az utcákat, az átlagemberek tüntetéseit, de az akkori vezetés attitűdjét, belföldi eseményekre adott reakcióit is, ahogy azt a nyugatiak láthatták. Laurențiu Calciu egy skót újságíró, Rupert Murray segítségével dolgozik, aki a *Scotland on Sunday* romániai tudósítója. Rupert Murray-nek az NMF minden sajtótájékoztatójára bejárása volt, így ő volt az, aki Laurențiu Calciu bejutását megkönnyítette.

A forradalom után a filmművészet etikai próbája is. Laurențiu Calciu *dokumentálásra* használja a kameráját. Úgy igyekszik filmezni, hogy megelőzze az esetleges ítéletet a megjelenített cselekvések felett és elkerülje az elmozdulást bármelyik politikai irányba. A felvételeket nem szakítja meg vágás és a kamera nem irányítja a néző gondolatait. A szerző nem közelít rá a felszólalók arcára, nem változtatja a távolságot a lefilmezett cselekményhez képest, nem keres olyan szemszöveget, ahonnan jobban kiemelhetne bizonyos aspektusokat és nem keresi a lefilmezett emberek reakcióit, érzelmeit sem az utcai párbeszéd során. Nem célja, hogy drámaiságot vigyen a lefilmezett történetbe és nem válogatja ki az utcai történetekből saját gondolatait vagy véleményét a látottakra vonatkozóan.

Laurențiu Calciu az előtte lejátszódó esemény rögzítésére használja a kamerát, minden műviség nélkül, anélkül, hogy beavatkozna a kép-kivágásba, anélkül, hogy bizonyos relevánsabbnak tűnő nézőpontot

kiválasztana. Ha másképp járt volna el, az események egy olyan szerző szűrőjén keresztül kerültek volna a néző elé, aki bizonyos tényeket fontosabbnak tart a néző számára, mint másokat. Bármilyen részlet kiemlése, bármilyen képkompozíció a szerző (filmrendező) érdekeit szolgálta volna, és ez egy másodlagos diskurzust is beemelt volna a filmbe (a szerző viszonyulását az eseményhez, a lefilmezett emberekhez és nem csak a kamerához, ami ebben az esetben az etikus nézőpontot jelenti). *A forradalom után* című filmben a felvevőgép eltűnik és nézőként az az érzésed, hogy közvetlenül ott állsz az éppen beszélő vagy cselekvő szereplő mellett. Ebben a filmben a felvevőgép *megfigyelő* használata megszünteti a néző és vásznon közötti távolságot. A szerző a felvevőgép által teszi a nézőt a vásznon megjelenő helyzetek tanújává. Az igazság ebben az esetben a néző és a felvevőgép által lehető legsemlegesebben rögzített valóságtöredékek találkozásából derül ki. *A forradalom után* egy bizonyos valóságot tár a néző elé, és lehetővé teszi, hogy közvetlenül szembesüljön vele.

Fordította Zsizsmann Erika