

Máté Bori

## Dokumentumfilm és avantgárd között Szubjektivitás és dokumentarizmus a *Caniba* című filmben

Tanulmányom célja, hogy az avantgárd<sup>1</sup> filmkészítési hagyományt a dokumentumfilmes tradícióval való viszonyában vizsgálja; formai megoldásokra és lehetséges közös attitűdökre koncentrálna kísérlem meg kiemelni a két filmkészítési gyakorlat kapcsolódási pontjait. A két hagyomány kapcsolatának feltérképezése nem új probléma a filmelméletben. Carl Plantinga, Bill Nichols, Michael Renov, Lucas Hildebrand vagy Scott MacDonald több ízben is foglalkoztak az avantgárd és dokumentumfilm kérdésével, ám mivel a két gyakorlat összefonódását elismerő megközelítés továbbra sem vált igazán beágyazottá, fontosnak tartom, hogy jelentősebb gondolataik felelevenítése után megpróbáljam újabb megvilágításba helyezni ezt a problémakört. Bár a két hagyomány egymásba oldódása nem új keletű a filmkészítési gyakorlatokat tekintve, a kortárs dokumentumfilmes szcéna egyik legizgalmasabb alkotócsoportjának kapcsán mégis érdemes újra elemzés alá vetni bizonyos kérdéseket. A Harvard Sensory Ethnography Lab olyan alkotásait, mint a *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor – Verena Paravel, 2012), *Into the Hinterlands* (Julia Yezbick, 2015), *Sweetgrass* (Ilisa Barbash – Lucien Castaing-Taylor, 2009) vagy a *Somniloquies* (Lucien Castaing-Taylor – Verena Paravel, 2017) etnográfiai filmes indíttatás, ám meglehetősen formai radikalizmus jellemzi, ami miatt mind a kísérleti filmes és kortárs művészeti, mind a dokumentumfilmes közeg elismeri ezeket a műveket. Filmjeiket olyan fesztiválokon és művészeti kiállításokon vetítik, mint az IDFA (International Do-

cumentary Film Festival Amsterdam), a Documenta 14, a Velencei Biennálé, TIFF (Toronto International Film Festival), illetve alkotásaik többek között a New York-i Modern Művészetek Múzeumának, a British Múzeum vagy a párizsi Centre Pompidou gyűjteményeinek részét képezik. Ezenkívül Castaing-Taylor és Paravel 2012-ben megkapta a Los Angeles-i filmkritikusok Circle Douglas Edwards Independent and Experimental Film díját is. A Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel által jegyzett, a hírhedt japán kannibálról, Issei Sagawáról szóló *Caniba* (2017) elemzése során megkísérlek rávilágítani azokra a stratégiákra és tényezőkre, melyek lehetővé teszik, avagy hozzájárulnak a két kategória határainak elmosódásához.

### Dokumentumfilm-elméletek

Carl Plantinga a dokumentumfilmek részletes vizsgálata során három nagyobb csoportot különböztet meg *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997) című könyvében: formális hang (*formal voice*), nyitott hang (*open voice*) és költői hang (*poetic voice*). Tipológiáját a formális és nyitott hangok esetében az adott kategóriába tartozó filmek narratív stratégiáinak (*narrational authority*) fényében alakítja ki, míg a költői hangról azt állítja, hogy sokkal inkább a narrativitás hiánya jellemzi, mely azonban lehetőséget ad az esztétizálás előtérbe kerülésére. A formális hang csoportjába tartozó filmeket Plantinga definíciója

1 A filmek ezen csoportját számos névvel illetik, melyek egyike a történetiségre és forradalmiságra utaló „avantgárd” megnevezés; de idetartoznak az alulról szerveződésre utaló „underground”, az önmagát a hollywoodi filmgyártás ellenében meghatározó „ellenfilm” (counter cinema) és a kortárs diskurzusban elterjedt „kísérleti film” kifejezések is. Minthogy az általam bemutatott szerzők következetesen az avantgárd kifejezést használják, így jelen szövegben én is így teszek. Mivel az avantgárd elnevezés a diskurzus történeti jellegére is utal, és a tanulmány célja, hogy a dokumentumfilm és avantgárd film hagyományának filmtörténeten átívelő, a jelenben is tartó hatáskapcsolataira kívánja felhívni a figyelmet, ilyen szempontból is indokoltnak tartom a kifejezés használatát.

szerint klasszikus forma és stílus jellemzi, narrativitásukat tekintve hasonlóak a klasszikus játékfilmekhez. Céljuk, hogy magyarázattal szolgáljanak, így igyekeznek mindig konkrét, egyértelmű és releváns kérdéseket feltenni és meg is próbálják megválaszolni azokat. Ebben a rendszerben a nyitott hanghoz kapcsolódó alkotások azok, amelyek megfigyelnek vagy feltárnak, de sosem próbálnak megmagyarázni semmit. Nem hoznak tiszta kérdéseket és nem is adnak válaszokat rájuk, ám ha mégis, úgy válaszaik gyakran többértelműek.<sup>2</sup> A poétikus hang kategóriájának koncepciója tulajdonképpen a Bill Nichols *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1994) című könyve által felvetettek kritikai olvasataként jött létre, melyben Nichols, egy később kiegészített rendszerezéssel, a dokumentumfilmek négy módját különbözteti meg: magyarázó, megfigyelői és interaktív (*interactive*, a későbbiekben résztvevő [*participatory*]) valamint reflexív.<sup>4</sup>

Plantinga szerint Nichols megközelítésével az a legnagyobb probléma, hogy alapvetően történeti, mellyel azt sugallja, hogy a korai dokumentumfilm homogén volt, hiszen kategorizálása alapján minden 1920 és 1930 között készült dokumentumfilm feltáró, s ezzel figyelmen kívül hagyja a korszak sokszínűségét. Bár Nichols felhívja a figyelmet az úgynevezett „költői kifejtés/feltárás” (*poetic exposition*) lehetőségére olyan művekkel kapcsolatban, amelyek formai struktúrájuk egészével arra törekszenek, hogy a direkt argumentáció vagy állítások felől elforduljanak a világban való lét egyfajta indirekt felidézése, megragadása felé, ugyanakkor ezeket a filmeket is a feltáró mód részeként tárgyalja. Ennek okán Plantinga tehát úgy gondolja, hogy Nichols rendszere egyrészt nem tudja hatékonyan kezelni a költői vagy kísérleti filmeket, másrészt figyelmen kívül hagyja, hogy még a Grierson égisze alatt készült filmek sem voltak mind feltáróak. A koncepciót továbbgondolva Plantinga a következőkben állapítja meg

a költői hang filmjeinek legfontosabb vonásait: ezen alkotások számára kevésbé fontos a megfigyelés, feltárás vagy a megmagyarázás. Sokkal inkább a nem fikciós filmekben rejlő művészi kifejezőmód lehetőségeire fókuszálnak, és a reprezentáció kérdéseit tárják fel. Ennek eredményeképpen ezekben a filmekben mindennemű tudás az esztétikai minőség jegyében bomlik ki, maga az esztétizmus válik bizonyos információk, érzetek hordozójává. Definíciójában azt is leszögezi, hogy a költői hang olyan tágabb értelemben használt megnevezés, amely nem csupán az általában vett költői dokumentumfilmeket, hanem számos avantgárd filmet, metadokumentumfilmet és áldokumentumfilmet is magában foglal. Itt tehát azt láthatjuk, hogy a költői hang nagyobb egységén belül további négy alkategóriát – vagy ahogy Plantinga nevezi őket, alműfajt – hoz létre annak érdekében, hogy minél pontosabban meg tudja ragadni az együtt létező különböző kísérleti és költői dokumentumfilmek színes skáláját.<sup>5</sup>

Állítása szerint ugyan a formális és nyitott hanghoz tartozó alkotások számára is fontos az esztétikai minőség, a dokumentumfilm központi funkciójaként az információszolgáltatást ismerik el, történjen az magyarázatokon, megfigyelésen vagy feltáráson keresztül. Ezzel szemben olyan, nem fikciós filmek említése révén, mint a *Castro Street* (Bruce Baillie, 1966) vagy a *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) Plantinga azt hangsúlyozza, hogy a legkreatívabb és izgalmasabb művek gyakran átvélnék a rég létrehozott kategóriák határait. Bár valóban kiemelt jelentőséggel bír számukra az esztétizmus, melyet többnyire a reprezentáció és kompozíció közti feszültségkeltésre használnak, ez nem jelenti azt, hogy ezek a filmek ne tanítanának, figyelnének meg vagy tárnának fel. Ahogy Plantinga fogalmaz, „költészetre tanítanak”<sup>6</sup>. Ugyan valóban sokat tett azért, hogy bizonyos avantgárd filmeket beemeljen

2 Plantinga, Carl: *Voice and Authority*. In: Uő.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1997. pp. 101–119.

3 Nichols, Bill: *What Types of Documentary Are There?* In: Uő.: *Introduction to Documentary*, Bloomington – Indianapolis Indiana University Press, 2001. pp. 99–138. [Magyarul: Nichols, Bill: *A dokumentumfilm típusai*. (trans. Czifra Réka) *Metropolis* (2009) no. 4. p. 20–41.]

4 Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

5 Plantinga: *Voice and Authority*. pp. 111–119.

6 Plantinga, Carl: *The Poetic Voice*. In: Uő.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, 1997. pp. 172.

a dokumentumfilmekkel foglalkozó elméleti diskurzusba, azt mégsem tartom célravezetőnek, hogy e filmeket költészeti minőségükre vagy esztétizáló hajlamukra korlátozzuk. Szubjektivitásuk és önreflexivitásuk ugyan vitathatatlan, az mégsem igaz, hogy ezek a filmek ne tárhatnának fel vagy nem figyelhetnének meg.

Bill Nichols 2001-ben megjelent *Introduction to Documentary* című munkájában két újabb dokumentumfilmese móddal egészíti ki a már meglévő négyet. Az egyik ezek közül a performatív, a másik pedig, Plantinga logikáját a követve, a költői mód, mely kategória az 1920-as évek avantgárd törekvéseit foglalja magában. Nichols álláspontja szerint három dolog együttállása volt szükséges a dokumentumfilm születéséhez: a költői kísérletezés, a történetmesélés és a retorika. Így tehát Robert Flaherty korai történetmesélő filmjei, mint a *Nanook, az eszkimó* (*Nanook of the North*, 1922) és John Grierson erőteljesen retorikus alkotásai mellett arra is felhívja a figyelmet, hogy dokumentumfilm gyakorlata az Európában és a Szovjetunióban virágzó avantgárd mozgalmakkal párhuzamosan, részben annak hatásait magán viselve alakul ki. Nichols történeti áttekintése során arra jut, hogy a dokumentumfilmese hagyomány megszületése nagyban összefügg számos avantgárd művész első költői kísérleteivel. Itt többek között olyan klasszikus francia impresszionista alkotásokat említ, mint Jean Epstein *A plakát* (*L'affiche*, 1925), Abel Gance *A kerék* (*La Roue*, 1922) című filmje, de ide sorolja a holland Joris Ivens *Eső* (*Regen*, 1929) című alkotását is, mely a leggyakrabban hivatkozott költői dokumentumfilmek közé tartozik. Mindemellét említést tesz néhány, többnyire absztrakt filmjeikről híres alkotóról is, mint Hans Richter és Viking Eggeling. Mindezt azért teszi, hogy bebizonyítsa, az avantgárd volt az, amelyen belül először született meg az igény arra, hogy radikálisan más hangot üssenek meg, elszakadva a pusztá attrakciótól vagy fikciós világok megteremtésétől.

Bár a fenti felsorolásból is kiderül, hogy a legtöbb Nichols által hivatkozott film vagy fikciós (attól eltekintve, hogy szabadtéren forgatták őket, a naturalista ábrázolásmódot kedvelik és formailag kísérletezőek) vagy absztrakt, mégis sikeresen világít rá egy olyan ideológiára, mely befolyásolhatta a dokumentumfilmese tradíció megszületését, és amely nagyban támaszkodik

a szubjektivitásra, önreflexióra és a történeti világ működési mechanizmusainak feltárására. E filmek kapcsán két fontos elméletet kell megemlíteni: a francia filmes impresszionisták fotogéniafogalmát (*photogénie*) és a szovjet montázselméletet. A világ igazabb feltárásának eszközeiként mindkét koncepció célja az volt, hogy a valóság egyszerű, mechanikus ábrázolásán túllépjen, és hogy valami olyat hozzon létre ezzel, amire csak a film képes. Legfőbb feladatuknak a film apparátusának, valamint a film médiumának belső, eleve adott tulajdonságainak kiaknázását tekintették, melynek azonban szükségképpen ki kellett egészülnie a filmkészítő látásmódjával. A korai avantgárd dokumentumfilmek korszakában így a történeti világ feltárásának igénye szubjektivitással és önreflexióval párosult olyan alkotásokban, mint az *Eső*, az *Ember felvevőgéppel* (Dziga Vertov: *Chelovek s kino-apparatom*, 1929) vagy éppen a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Walter Ruttmann: *Symphonie einer Großstadt*, 1927). Ugyanakkor, míg a városfilmek többsége főként impresszionisztikus képeket használt a tárgy érzéki és formai minőségeinek reprezentációja céljából, addig a szovjet montázsiskola egyes filmjei inkább formai radikalizmusukról és nyílt politikusságukról váltak híressé. Az olyan alkotók, mint Eisenstein vagy Vertov számára a film a kommunista forradalom eszköze volt. Vertov például a világ új percepciójának megalkotására törekedett, melyet az emberi mozdulatlanságtól mentes filmszem (*kino-glaz*) által vélt megvalósíthatónak. Mivel a filmszem ebben a konstrukcióban olyan módon képes megközelíteni tárgyakat, ahogy semmi más, így igazsága egy autentikusabb igazság. Ez az igazság pedig nem más, mint a film-igazság (*kino pravda*).

Minthogy Grierson, aki elsőként használta, majd intézményesítette a dokumentumfilm fogalmát, Vertov radikalizmusát túl veszélyesnek találta, ezért inkább a Flaherty által megkezdett történetmesélő dokumentumfilmese hagyományát folytatta saját filmjeiben, melyet retorikus, gyakran propagandisztikus, valamint a városfilmektől átvett kreatív és drámai elemekkel egészített ki. Ez a megközelítésmód közel harminc évig dominált a dokumentumfilmről való gondolkodásban, míg a hatvanas években induló *direct cinema* és *cinema verité* irányzatai ki nem merték hívni a griersoni dokumentumfilmet, mely alkalmatlannak bizonyult az

évtized társadalmi és politikai problémáira való reflektálásban.<sup>7</sup> Mind Plantinga, mind pedig Nichols egyet ért abban, hogy ezek hatására szorult háttérbe a költői hang a dokumentumfilmekben, ugyanakkor a történeti perspektívából kilépve az is megfigyelhető, hogy sosem tűnt el végleg a filmművészetből. Folyamatosan jelen lévő, más filmekre is hatást gyakorló tendenciáról van szó, mely azonban éppen úgy perifériára szorul, mint ahogy az egyébként prosperáló avantgárd hagyomány a mainstream filmgyártáshoz képest. Bár mindkét teoretikus munkája jelentősnek bizonyul az avantgárd és dokumentumfilm egymáshoz való közelítésének tekintetében, megközelítéseik mégis felvetnek bizonyos problémákat, amelyekre a következőkben ki is térek.

Először is a „költői” és „költészet” kifejezések használatával kapcsolatban szeretnék rávilágítani néhány kérdésre. Plantinga például a költői hangot ernyőfogalomként használja, melyen belül a következő alkategóriákat különbözteti meg: költői dokumentumfilm (*poetic documentary*), avantgárd nemfikciós film (*avant-garde nonfiction*) és meta-dokumentumfilm (*metadocumentary*). Ha azonban a költői dokumentumfilmek és avantgárd nemfikciós filmek megkülönböztetése szükségszerű, akkor ez utóbbi hogyan lehet a költői hang halmazának része? És ha ezek elkülönítése megkerülhetetlen, akkor viszont a meta-dokumentumfilmek csoportját is tisztázni kell, hiszen számos, Plantinga által idesorolt mű (pl. Chris Marker: *Letter from Serbia*, 1957; *Sans Soleil*, 1983) stb.) leggyakrabban esszéfilmként definiálódik<sup>8</sup>; ugyanakkor például Dziga Vertov *Ember felvevőgéppel* című filmje, amelyet Plantinga szintén a meta-dokumentumfilmek kategóriájába sorol, általában városfilmként jelenik meg, többek között Bill Nichols vagy Michael Renov írásaiban. Vertov filmje, bár valóban reflexív, semmiképp sem esszéfilm. Az esszéfilmek az irodalmi hagyományból táplálkoznak, ahogy Timothy Corrigan fogalmaz, ezek „nem teremtik meg a kísérletezés, realizmus vagy narráció új formáit;

újrarendelik a már létezőket úgy, mint ideák dialógusát”<sup>9</sup>. Az esszéista általános nézőpontból mesél el különböző személyes cselekedeteket.

Nichols ehhez képest a legkülönbözőbb avantgárd filmeket egyesíti a költői dokumentumfilm kategóriájában. Ebben az értelemben az *Andalúziai kutya* (Salvador Dalí – Luis Buñuel: *Un chien de andalou*, 1929) éppen annyira költői dokumentumfilm, mint Oskar Fischinger *Composition in Blue* (1935) című filmje vagy Moholy-Nagy László *Fényjáték: Fekete, Fehér, Szürke* (1927) című alkotása. Az *Andalúziai kutya* szürrealista film, mely alapvetően fikciós, hiszen az álom logikáját követi. A *Composition in Blue* absztrakt film, míg Moholy-Nagy filmje inkább a kamera számára felállított installáció, mint dokumentumfilm. Véleményem szerint hatalmas különbségek vannak e filmek művészi koncepciói között, így a dokumentumfilm költői módja felőli megközelítés alkalmazása nem megfelelő. Meglátásom szerint Michael Renov fogalma sokkal elfogadhatóbb. A *Towards a Poetics of Documentary* című 1993-as esszéjében a kifejezés (*expression*) terminus használatát vezeti be annak érdekében, hogy kiemelje az avantgárd dokumentumfilmek minőségbeli sajátosságait. Noha megközelítése sokban hasonlít Nicholséhoz és Plantingáéhoz, Renov hatékonyabban képes megragadni a szóban forgó filmek történeti valósággal való kapcsolatát. Szövegében Stan Brakhage *Deus Ex* című filmje kapcsán magyarázza az experimentális forma célját és fontosságát: a film témája egy szívműtét megőrkítése, a kísérleti formát pedig a világból érkező benyomások indokolják, melyek nyomot hagynak a művész szenzóriumban. Amellett, hogy kiemeli a mű kifejezőerejét, mely a filmkészítő érzéki bevonódásának eredménye, az avantgárd dokumentumfilmek egyéb kvalitásaira is felhívja a figyelmet, mint például a megfigyelés. Ebben az elgondolásban tehát, az avantgárd filmek nem szükségszerűen poétikusak, ám mindig experimentális formán, expresszió, szubjektivitáson és reflexivitáson keresztül érik el hatásukat.<sup>10</sup>

7 Nichols, Bill: How Did Documentary Filmmaking Get Started? In: Uő.: *Introduction to Documentary*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2001. pp. 82–98.

8 Lásd például Corrigan, Timothy: *Essay Film. From Montaigne to Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.; Papazian, Elizabeth A. – Eades, Caroline (eds.): *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia*. London: Wallflower, 2016.

9 Corrigan, Timothy: *Essay Film*. p. 51.

10 Renov, Michael: *Toward a Poetics of Documentary*. In: Michael Renov (ed.): *Theorizing Documentary*. New York – London: Routledge. 1993. pp. 12–36. [Magyarul: Renov, Michael: A dokumentumfilm poétikájának megelölegezése. (trans. Buglyá Zsófia –

Nichols és Plantinga koncepciójának további problémája, hogy olyannyira hangsúlyozzák az avantgárd filmek esztétikusságát, illetve arra való hajlamukat, hogy „költészetet tanítsanak”<sup>11</sup>, hogy ezzel azt sugallják, hogy ezek a filmek egyáltalán nem vagy nem eléggé fogékonyak a megfigyelés vagy feltárás módozatainak irányába. Ezzel szemben minden olyan film, amit avantgárd nem fikciós filmnek tekinthetünk éppen ezen módozatok elkötelezettségei. Esetenként valóban szinte absztrakt, alig megfogható vagy leírható dolgokat figyelnek meg vagy éppen tárnak fel, máskor azonban egészen konvencionális témákat dolgoznak fel. Brakhage *Window Water Baby Moving* (1959) című filmjében például első gyermekének születését veszi filmre. Peter Kubelka a kolonializmus nyomait tárja fel *Unsere Afrikareise* (1966) című alkotásában, Marjorie Keller *Daughters of Chaos* (1980) című munkájában a nővé érés folyamatát és a társadalmi konstrukciókkal való szembenézést dolgozza fel, míg Bódy Gábor *Négy bagatelljében* (1975), a filmi apparátus természetének feltárásán túl olyan meglehetősen komoly társadalmi problémákat is megragad, mint az alkoholizmus.

## Avantgárd megközelítések

Ugyanezt a kérdéskört az avantgárd hagyomány perspektívájából vizsgáló teoretikusok, mint Lucas Hildebrand és Scott MacDonald szintén Bill Nicholshoz és Carl Plantingához hasonló metodológiát használnak, minthogy ők is alapvetően történeti szempontok mentén haladnak, amikor az avantgárd és dokumentumfilm kapcsolatát elemzik. Ahogy Hildebrand fogalmaz *Experiments in Documentary: Contradiction, Uncertainty, Change* (2009) című írásában, a dokumentumfilmek valójában mindig is a valóság és konstrukció közötti feszültséggel küzdöttek.<sup>12</sup> Pontosan ez az, amit Grierson felismert, amikor a dokumentumfilmet „a valóság kreatív kezelésének” (the creative treatment of actuality) nevezte. Hildebrand úgy tekint erre a definícióra, mint lehetséges hidra a két filmkészítési hagyomány között. Maya Deren vagy Stan Brakhage kísérleti doku-

mentumfilmjei alternatívát nyújtottak a mainstreammel szemben: nem a világban fellelhető állapotokra helyezték a hangsúlyt, hanem az elme és a belső világ rezdüléseire. Azt állítja, hogy ezek a filmek formailag annyira innovatívak, hogy a legtöbb teoretikus elfelejti, milyen kivételes is az, ahogy megszólítják a világot ezek az alkotások. Definíciója szerint a kísérleti dokumentumfilm mint dokumentumfilm mindig elkötelezett a történeti, politikai és kulturális valóság felé, ugyanakkor a kísérleti jelleg a mediációra és formára való fokozott figyelmet sugall.

Hildebrand esszéjében meglepő módon „radikálisan szépnek” nevezi ezeket a filmeket, ami összhangban van Nichols és Plantinga poétikus megnevezésével. Ugyan a „szép” filozófiai vagy esztétikai fogalomként gazdag eszméletörténeti hagyományt tudhat maga mögött, mivel Hildebrand ezek közül egyik diskurzusra sem hivatkozik, feltételezhető, hogy pusztán esztétikai minőségként használja a szép kategóriáját. Így viszont mind a poétikus, mind pedig a „szép” azt implikálja, hogy egy kísérleti dokumentumfilmnek esztétikailag kiemelkedőnek kell lennie. Véleményem szerint a formai radikalizmus és szubjektivitás nem feltétlenül jár együtt a szépséggel, vagyis ezek az alkotások nem szükségképpen kiemelkedőek esztétikai értelemben is. Az avantgárd dokumentumfilmek csoportjába tartozó művek épp annyira lehetnek felkavaróak, mint amennyire lenyűgözőek, ettől még nem lesznek sem kevésbé avantgárdak, sem kevésbé dokumentumfilmek. A szépség tehát nem tartozik ezen filmek természetes, eleve meglévő alkotóelemei közé. Ettől eltekintve a szövegnek fontos eredménye, hogy aktualizálja a kísérleti és klasszikus dokumentumfilmek kapcsolatáról folytatott diskurzust, amennyiben rámutat arra, hogy az elmúlt években számos művész ötvözte nagy sikerrel a különböző dokumentumfilmes, experimentális, esszéisztikus és videóművészeti formákat, és ezek az alkotások állandó darabjai a különböző filmfesztiváloknak és kiállító tereknek. Arra is felhívja a figyelmet e munkák kapcsán, hogy „a történelmi tudatosságot dokumentumok közvetítik, (...) az egyéni szubjektivitás összefonódik a kulturális örökséggel és politikai traumákkal, valamint azzal a móddal, ahogy a különböző

Czifra Réka) *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 42–65.]

<sup>11</sup> Plantinga: *The Poetic Voice*. p. 172.

<sup>12</sup> Hildebrand, Lucas: *Experiments in Documentary: Contradiction, Uncertainty, Change*. *Millennium Film Journal* (2009) no. 51. pp. 2–10.

intézményeket és a hatalmat értelmezzük”<sup>13</sup>. Ez a gondolat megerősíteni látszik azt a korábbi felvetésemet, miszerint az avantgárd dokumentumfilmek alapvetően alkalmasak megfigyelésre és feltárára.

Scott MacDonald *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema* (2014) című könyvének központi állítása, hogy az avantgárd és dokumentumfilm története szorosan összefonódik. Azon túl, hogy kiemeli, mennyire problematikus mindkét kategória, kronologikusan elemzi a kísérleti- és a dokumentumfilmkészítés különböző alternatíváit, nagy hangsúlyt fektetve a két hagyomány kapcsolódási pontjaira. Legfőbb célja annak bizonyítása, hogy a két tradíció egymáshoz való viszonya nem antagonisztikus, sokkal inkább baráti. Ezt alátámasztandó végigveszi azokat a legfontosabb filmtörténeti időszakokat, ahol a két hagyomány találkozott, a korai Muybridge-fotográfiáktól kezdve a húszas évek városzsimfóniáin át a harmincas évek olyan politikai dokumentumfilmjeiig, mint Pare Lorentz *The River* (1938) című alkotása. Külön kiemeli Amos Vogelt, aki analitikus hozzáállással állított össze olyan programokat a Cinema 16 számára, melyekben a dokumentumfilmeket és kísérleti filmeket egymást kiegészítő hagyományként kezelte. Meglátása szerint „dokumentumfilm és avantgárd használható egymás kontextualizálására”<sup>14</sup>. MacDonald újszerű megközelítése, hogy a történeti áttekintőt interjúk követik, melyekben „olyan filmkészítők emlékei, kommentárjai, fejtegetései kapnak helyet, akik valamilyen módon mindkét irányzathoz inspirálódtak vagy mindkét területen alkotottak”<sup>15</sup>. A különböző alkotókkal (Nina Davenport, Ilisa Barbash, Lucien Castaing-Taylor, Jennifer Proctor stb.) folytatott beszélgetésekből egyértelműen az derül ki, hogy gyakran igen keskeny a határ a kísérleti filmes és dokumentumfilmgyakorlat között, illetve a két megközelítési mód könnyedén keresztezheti egymást.

A fent említett teoretikusok megközelítési módjait végiggondolva, azt javaslom, hogy tekintsünk úgy a nem fikciós filmek kategóriájára, mint egy gömbre. Ezen a

gömbön belül a szigorú értelemben vett kötött határok feloldódnak, a filmek pedig szabadon mozoghatnak. Ennek értelmében, minden ebbe a csoportba tartozó film folyamatosan törekszik egymás felé, akár olyan közel kerülve egymáshoz, hogy határaik elmosódnak. Az természetesen lehetséges, hogy a filmek maguk különböző mértékben testesítik meg a szubjektivitás, formai radikalizmus és reflexivitás kategóriáit, ez ugyanakkor nem változtat azon a tényen, hogy mindegyik a nem fikciós film osztályába tartozik. Ahogy Michael Renov fogalmaz, a nem fikciós film birodalma valójában egyfajta kontinuum, amely olyan műveket tartalmaz, melyek különböző mértékű expresszivitással élnek.<sup>16</sup> Noha az avantgárd és dokumentumfilm közti megkülönböztetés hasznos lehet egy bizonyos jelenség leírására, meglátásom szerint más esetekben elterelheti a figyelmet a tulajdonképpeni filmek mély, ösztönös elemzéséről. Ahogy a filmkészítő és teoretikus, Trinh T. Min-ha *A jelentés összegző keresése* című munkájában Lindsay Andersont idézve írja: „(...) *Ha a nyersanyag valódi, akkor dokumentumfilmről beszélünk. (...) Ha a megnevezéseket összezavarjuk, akkor ne használjuk többé őket. Inkább beszéljünk tovább a filmekről.*”<sup>17</sup> Ezzel a felvetéssel természetesen nem célolok, hogy megkérdőjelezzem olyan teljességgel releváns dobozok felállítását, mint az avantgárd vagy a dokumentumfilm. Mindössze arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ennek a két halmaznak van egy metszete, amelyben számos más film mellett a következőkben elemezni kívánt *Caniba* is található. Annak érdekében pedig, hogy ezt az alkotást igazán megérthessük, a dokumentumfilm és avantgárd korábbiakban bemutatott megkülönböztetése szükségtelen.

13 *ibid.* p. 3.

14 MacDonald, Scott: *Avant-Doc: Intersections of Documentary And Avant-Garde Cinema*. Oxford – New York: Oxford University Press. p. 8.

15 *ibid.* p. 17.

16 Renov: *Toward a Poetics of Documentary*. pp. 34–35.

17 Trinh, T. Min-ha: *A jelentés összegző keresése* (trans. Kerényi Máté). *Replika* (2012) no. 81. pp. 71–87.

## Sensory Ethnographic Lab: *Caniba*

Ahogy az a Sensory Ethnography Lab honlapján olvasható, a műhely „*olyan kísérleti laboratórium, amely esztétika és etnográfia innovatív kombinációit támogatja. Analóg, digitális médiát, installációt és performanszot használ, hogy felfedezze a természeti és nem természeti világ eredetét és esztétikai minőségeit*”<sup>18</sup>. Céljuk, hogy felhívják a figyelmet mind az élő, mind az élettelen világ különböző dimenzióira, és valahogy megragadják azokat a momentumokat, amelyeket vagy meglehetősen nehéz, vagy lehetetlen szavakkal kifejezni. Jól példázzák ezt a *Leviathan* halászhajón készített érzéki, taktilis, impressziók sokaságát hordozó képei, melyek segítségével a tengeri alga vagy a halak tehetetlenül vergődő pikkelyes testének nedves-sós illata szinte beeszti magát a néző bőre alá. Ahogy Max Goldberg fogalmaz egy Ernst Karellel, a SEL hangmérnökével folytatott interjúban, ennek szellemében hajlandóak megkockáztatni egyfajta „*hangai káoszt, mely közelebb visz minket az érzékeinkhez*”, ahelyett, hogy egyszerűen „*hangszigetelt környezetben rögzítenék a hangokat*”<sup>19</sup>, mint ahogy az a legtöbb amerikai dokumentumfilm esetében történik. A kísérleti filmekre jellemző formai radikalizmus, a téma érzékszerveket felébresztő, gyakran haptikus módon való megragadása távol sodorja a SEL alkotásait a klasszikusnak mondott dokumentumfilmekről. Az elemzés célja, hogy a film erős szubjektivitását, formai radikalitását kiemelve bemutassa, hogyan képes a dokumentumfilmes és avantgárd filmes hagyomány inspirálni egymást azáltal, hogy szinte feloldódnak egymásban.

Karel például nem egyszerűen rögzíti a hangot, hanem olyan módon keveri ki, hogy azzal különleges hangvilágot teremtsen a film számára. A sound design effajta tudatos megszerkesztettsége „*egy minden mozzanatra nyitott és a musique concrète állandóan jelen lévő lehetőségének élő fület feltételez*”<sup>20</sup>. Ahogy Karel felépti a film sűrű hangszövetét,

azzal reflektál a SEL azon koncepcióra, miszerint „*a hang a tér és a társadalmi viszonyok médiuma*”<sup>21</sup>. Ugyan nem használnak hangeffektusokat, valamint az esetek többségében kizárólag helyszíni hangot alkalmaznak, közös filmjeikben, így a *Caniba*ban is a hangvilág olyan típusú érzéki feltérképezését valósítják meg, amely szükségképpen szubjektívvá teszi az adott alkotást. A hírhedt japán kannibálra, Issei Sagawára koncentrált filmben a hangnak lehetősége nyílik arra, hogy elnyomja a képet, fölé helyezkedjen, vagy egyszerűen csak annak kiterjesztése legyen. Ahelyett, hogy beszélőfejes portréfilmet készítettek volna arról, ahogy Sagawa lassan mesélve, minden kronológiát mellőzve felidéz ahogyan párizsi cserediákként szexuális túlfűtöttségében elfogyasztotta saját egyetemi csoporttársnőjét, a hang és az érzéken imbolygó közelképek segítségével a történet zsigeri megragadására tettek kísérletet. Kiváló példa erre a *Caniba* nyitójelenete, amelyben előbb hallunk, mint ahogy bármit is látunk – vagyis az előbbieket értelmében a filmnek nem csupán kiemelkedő, hanem az első pillanattól kezdve szerves része a hang.

Az éves különböző hangjait, zajait használva szinte tapintható, már-már furcsán ragacsos atmoszférát teremtenek jóval azelőtt, hogy bármit láthatóvá tennének. Amikor végre megpillanthatunk valamit, az mindig töredékes, részletszerű, éppen úgy, ahogy a valóságfelfogásunk is. A kép többnyire sötét. Néha egy-egy fénylő folt felragyog, majd elfedi a sötétben remegő homály. Bár a film egyetlen elemében sem tartalmaz kézzel festett celluloidszalagokat, a sötétségből időről időre felderengő ragyogó pontok akár Brakhage absztrakt filmjeire is emlékeztethetnek: ahogy a *Stellar*ban (1993) az artikulálatlan, mindent elnyelő sötétségből végül előtör a mindent körülölelő anyag univerzuma, úgy képződik meg egy sajátos univerzum itt is. Az egész jelenet olyan, mint valami felfoghatatlan impressziója, amit érzékileg és zsigerileg érzünk, még mielőtt felismernénk mi is az. Karel „*helyszíni hanghoz való szobrászi hozzáállása*”<sup>22</sup> és a nagyon tudatosan kevert hang tehát nem elsősorban a jelenet realiztikus hangvilág rekonstrukcióját célozza. Néhány másodperc

18 Sensory Ethnography Lab, Harvard University: <https://sel.fas.harvard.edu/>

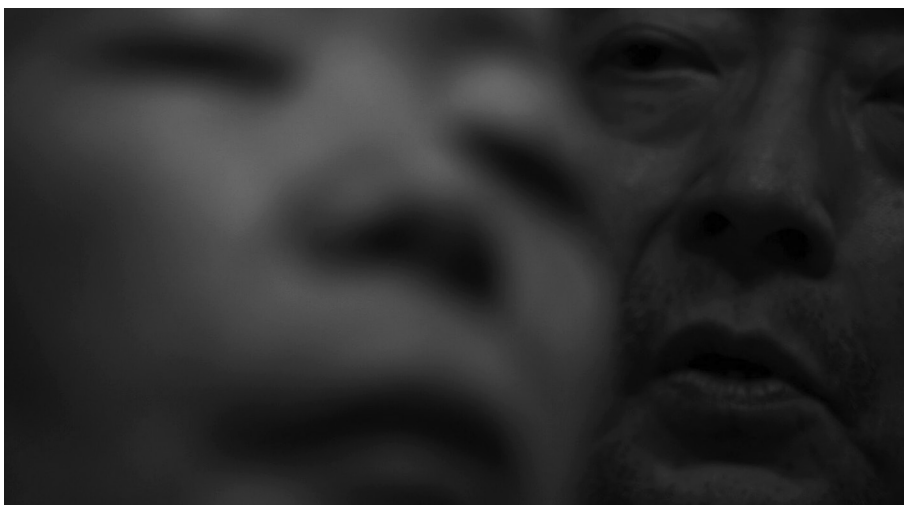
19 Goldberg, Max: Signal to Noise. An Interview with Ernst Karel at the Harvard Sensory Ethnography Lab. *Moving Image Sound*. February 28, 2013. <http://www.movingimagesource.us/articles/signal-tonoise-20130228> (Utolsó letöltés: 2019. 08. 23.)

20 ibid.

21 ibid.

22 ibid.

Caniba



elteltével válik csak világossá, hogy amit látunk az egy ellenbeállítás (over the shoulder shot): két férfi ül, egyikük az asztalnál eszik, a másik pedig nézi. A formai stratégia, amelyet a jelenet (és az egész film) követ, meglehetősen szokatlan: szuperközeliket használnak, így a két férfi feje teljes egészében kitölti a vásznat. Kizárólag részleteket látunk az egyikük tarkójából, és csupán töredékeket a másik arcából. A képek extrém taktilitásának eredményeképpen sokkal inkább fogadjuk be a jelenet érzéki körképét, mint magát a látványát. A film kimondhatatlan, felfoghatatlan témáját, vagyis a megmagyarázhatatlan megragadására tett kísérletet tekintve a képi világ ilyen szintű fragmentáltsága nehezen érthetősége teljességgel ideillő választásnak tűnik. Ilyen módon bár a *Caniba* több ponton is eleget tesz a Plantinga vagy Nichols által költőiként leírt dokumentumfilmek formai meghatározásának, mégis teljes egészében mellőzi a Hildebrand és Plantinga által emlegetett radikális szépséget, pusztá gyönyörködtetést.

A film nem használ dinamikus kameramozgásokat, sem pedig gyors vágásokat. Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel sosem használnak közelinél tágabb plánt, ugyanakkor a gyakran életlen képek egy bizonytalan, gyámoltalan kóborló tekintet kibontakozását segítik elő. Egy olyan tekintetét, amely lassan szemlélődik és tapogatózva siklik a felszínen, ezzel kiemelten hangsúlyozva

magát az anyagot. Ahogy Scott MacDonald idézi a SEL weboldalán olvashatóakat, „...a SEL célja, hogy az esztétika és etnográfia innovatív kombinációit eredeti, nem fikciós médiagyakorlattal támogassa, amely feltérképezi az emberi létezés affektív szerkezetét és testi praxisát”<sup>23</sup>. Továbbá, ahogy Castaing-Taylor és Ilisa Barbash fogalmaz egy korábbi alkotásuk, a *Sweetgrass* (2009) kapcsán, felfogásukban „a film tapasztalatot használ fel annak érdekében, hogy tapasztalatot fejezzon ki”<sup>24</sup>. Mindezek értelmében filmjeik kivételesen érzékenyek a formai kísérletezésre, sőt véleményem szerint erős kapcsolatot mutatnak a P. Adams Sitney által felvetett lírai film koncepciójával, mely az avantgárd hagyományba tartozó dokumentumfilmek csoportját jelöli, és amelyet egyfelől formai radikalizmus, másfelől a filmkészítő aktív testi-érzéki bevonódása jellemez. Ebben az értelemben a film mint végtermék a film készítőjének olyan víziója, mely érzéki tapasztalatainak kifejeződése. A SEL alkotásait tehát a dokumentumfilmekre jellemző megfigyelői szándék és az avantgárdra jellemző kísérletező, radikális forma és szubjektivitás, a felszín alatt húzódó, eleve jelenlévő feltárása jellemzi.

Ez a magatartás a *Canibában* is megnyilvánul: noha Issei Sagawát hivatalosan is zavart elméjűnek találta a francia bíróság, majd elítélte kannibalizmus miatt, végül sohasem zárták elmeegógyintézetbe. A francia és japán

23 MacDonald, Scott: *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press, 2013. p. 15.

24 ibid. 67.



Caniba

hivatalos szervek közti félreértések miatt aktáját lezárták, és sosem nyitották újra. Így valószínűsíthető, hogy a filmet saját otthonában forgatták, bár annyira szűk kép-kivágásokat alkalmaznak, hogy sosem lehetünk teljesen biztosak a helyszínt illetően. A néző képtelen sikeresen megkonstruálni a film terét. Ez a gyámoltalan kóborló tekintet, melyet a szélsőséges, radikális filmnyelv provokál ki, része, ha nem egyenesen eredménye annak az ellentmondásos helyzetnek, amelyben a film készítői vannak. A forma közvetíti abbéli küzdelmüket, hogy mind intellektuálisan, mind pedig érzékileg megértsék ezt az állapotot. A *Caniba* ilyen módon az emberi létezés bizonytalan, gyanús, elnyomott és elutasított regisztereit jeleníti meg. Arra kényszeríti a nézőt, hogy szembenézzen a tolerálhatatlannal, elképzelhetetlennel, a nem asszimilálható idegennel, a szörnyeteggel, valamint konfrontálódjon azzal a felismeréssel, hogy az abjekt mint látvány egyszerre lenyűgöz és undorít. Mindez azért lehetséges, mert, ahogy Julia Kristeva fogalmaz, az abjekt perverz abban az értelemben, hogy nem hisz semmiféle tiltásban, szabályban vagy törvényben. Figyelmen kívül hagyja vagy elárulja ezeket, esetleg kizsákmányolja, exploitálja vagy egyenesen tagadja őket.<sup>25</sup> A *Caniba* félelem, elutasítás és élvezet közt sodródik a nézőt az abjekció reszkető horrorjának területén tartva.

A rendezők olyan közel mennek tárgyukhoz, hogy egyszerre nem láthatjuk teljes alakjukat vagy arcuk egészét, csupán töredékeket láthatunk fejükből vagy egyéb test-

részeikből. A felszínen sikló tekintetünk lassú léptekkel barangolhat bőrük felületén, néha pedig olyan közlőre láthatjuk őket, hogy csaknem elmerülhetünk pórusaikban. Visszatérve a nyitójelenethez, néhány másodpercig semmit sem látunk, bár érzékelhető egyfajta puha, meghatározhatatlan ragyogás. Amit hallunk, az sokkal hangsúlyosabb: hangos és ritmikus rágásnak, nyelésnek és evőeszközök csikorgásának és kopogásának keveréke. A film egyik kulcsmotívuma a fogvasztás. Ahogy a puha ragyogás és a kellemetlenül hangos étkezés hangjaival megkonstruálták ezt a jelenetet, az előrevetíti a film kettősségét. Egyfelől olyan módon szólítja meg a nézőjét, hogy azt az érzetet kelti, mintha puha és meleg testek közt lenne, valamint megteremt annak benyomását, mintha könnyedén feloldódhatna ebben az anyaméhyszerű ősi melegségben. Másfelől azonban folyamatosan vissza is rántja a befogadót ebből az immerzív állapotból, azért, hogy szembeállítsa az ösztönös (ön)abjekcióval, az önmagát felemészítő bestiális emberrel, aki felfalta saját fajtáját.

„A fantáziám az. Olyan fájdalmas amennyire csak lehet. Fájdalom, fájdalom. Nem tudom megmagyarázni. Nem terveztem meg minden részletet. Azt akarom, hogy René megegyen. Az emberek biztosan azt gondolják, hogy őriült vagyok. Ez azért van, mert megettem René-t. Tudom, hogy őriült vagyok.”<sup>26</sup> Ezekkel a szavakkal kezdi Issei Sagawa a történetét. Az első négy és fél percben egyetlen szót sem szól. Szuperközeliket látunk remegő, bütykös kezéről, de

25 Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

26 A szereplő filmben elhangzó szavai (saját fordításom).

Caniba



sohasem az arcáról. Amíg el nem kezd beszélni, csak érzéki impressziók homályos, bizonytalan tömege, egy mind mentálisan, mind fizikailag beteg, fenyegető entitás. Fogyasztás és betegség kapcsolódik monstruózus alakjához. Egy meglehetősen durván kivitelezett svenkkel mozdul a kamera a kezéről az arcára, miközben Sagawa próbálja megfogalmazni a megfogalmazhatatlant. Annyira szűken tartják a beállítást, hogy az arca teljes egészében kitölti a vásznat, miközben egyes részletei teljes homályban maradnak. Ahogy az érzéseiről és vágyairól beszél, a kamera kissé bizonytalan, egyenetlen és remegő mozgással keresi Sagawa bátyjának arcát, hogy megörökíthesse annak reakcióit. Ezt követően visszatér Issei arcára, majd a kettő között ingázik ugyanezzel a hezitáló mozgással. Egyfelől a kameramozgásnak, másfelől a képek minőségének és típusának köszönhetően valami mindig életlen marad.

A képek elkezdnek úszni, lebegni, mintha egy nagyobb, egyébként láthatatlan a szereplőket fogva tartó transzcendens erő mutatkozna így meg. Andrej Tarkovszkijhoz hasonló módon, ahelyett, hogy montázs segítségével létrehoznák a jelentést, Castaing-Taylor és Paravel inkább megfigyelnek, és megpróbálják megmutatni azt, ami már egyébként is ott van. Néha, amikor Issei életlené válik, úgy tűnik, mintha elhagyná a befogadhatóság és értelmezhetőség területét, mivel saját létezése is feloldódik egyfajta kétértelműségben. A teste maga válik a heterotópia helyévé. Sagawa lényében van valamiféle puhaság abban az értelemben, hogy nincs kötött, konkrét identitása. Egy-

szerre felfoghatatlan és hajlékony, folyamatosan egy köztes létben (in-betweenness) lebeg: befejezetlen, tökéletlen vágya miatt az ittlét és otlét között rekedt félúton, soha be nem teljesítve létezését, mely a vágyott öndekonstrukcióban ölthetett volna végleges formát. Az érzéki képek használata által a néző szinte megérintheti taszító puhaságát, mely az eltűnés vágyából fakad. Ami még ijesztőbbé teszi a helyzetet, hogy egy másik emberi lényben szeretne feloldódni, ami tulajdonképpen egyike a legfenyegetőbb dolgoknak: önmagunk teljes felszámolása saját határaink megsemmisítésével. Ez az identitás és minden addig állandónak hitt dolog abszolút megszűnésével járna. Annak a fizikai világnak a megszűnését vonná maga után, amelyben biztonságban és meghatározva érezzük magunkat.

Mivel az elutasítást és undort nem kizárólag morális okok vagy a szexualitással való konfrontáció okozza – amely egyébként önmagában kötődik az abjekthez, mert perverz, tisztátalan és tabu –, hanem a monstruózussal és a nemlétezés horrorjával való szembenézés is. Érdekes módon ez a különösen változékony identitás abban a módban is megfigyelhető, ahogyan kommunikál: folyamatosan változtatja a nyelvet, amin megszólal. Amikor először kezd mesélni, Reneé anyanyelvén, a franciául kezd beszélni. Máskor angolra vált, megint máskor saját anyanyelvét, a japánt használja. Ugyan a *Caniba* nem tartozhat a Linda Williams által bizonyos mainstream hollywoodi műfajokra (melodráma, horror, pornó) alkalmazott „testműfajok” közé, mégis egyfajta *testfilm*ként is tételvezhető.<sup>27</sup> Ehhez a

27 Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* (1991) no. 4. pp. 2–13.

kategóriához pedig nem csupán bizonyos fokú horrorisztikussága, a hátborzongatóval való kapcsolata révén, hanem a pornográfiához való viszonya miatt is kötődik. Williams pornográfiáról alkotott koncepciójára utalva, erre a filmre is igaz, hogy az extázis mind örület formájában, mind pedig szexuális elragadtatásként jelen van. Bár a film központi problémája erősen kapcsolódik a szexualitáshoz, ez mindössze egyszer jelenik meg expliciten egy pornófilmből bevágott inzert formájában. Ebben a videóban Issei és egy japán nő szexuális aktusát láthatjuk. Williams szerint az elragadtatástól rázkódó testek látványa a női test szexuális telítettségével együtt feltétlenül élvezetet okoz. Ahogy a néző leutánozza a karakterek reakcióit, amelyet a látvány és néző közötti nem megfelelő esztétikai távolság hív elő, az fizikai gyönyörrel jár a befogadó számára, melyet valószínűleg maszturbáción keresztül ér el.

Ahogy én látom, ebben a konkrét esetben, amelyben a pornográf betét a kannibalizmus kontextusában kerül elő mint a szexuális vágy egy formája, az szükségképp megváltoztatja a Williams által felvetett megközelítést. Bár az alapvető mechanizmusok automatikusan működésbe lépnek, a nézői kielégülés lehetősége folyamatosan falba ütközik. A gyönyör helyére inkább a szégyen és undor keveréke kerül. Nem számít milyen érzékenyek a képek vagy milyen erős a karakterek gerjedelme, a befogadó számüzetésbe, egyfajta fájdalmas pozícióba kerül, ahol szüntelenül a felkínált gyönyör, megvetés, irtózás és (ön)abjekció között örlődik. A kategóriákat tágabban értelmezve tehát a film egyszerre kötődik a horrorhoz és a pornóhoz, hogy majdnem minden szinten rendhagyó stratégiákat követve egyfajta hátborzongatóan érzéki testfilmmé váljon.

dokumentumfilm és az avantgárd film stratégiáit. Bár a *Caniba* alapvetően etnográfiai film, radikális, szubjektív formai megoldásaival a kortárs kísérleti filmes szcéna figyelmét is kivívta magának. Kivételes témájának megragadásához olyan szélsőséges formanyelvet alakítottak ki az alkotók, mellyel ugyan lemondtak a dokumentumfilmek által vágyott látszólagos objektivitás és tárgyilagosság eléréséről, mégis valami zsigerit, őszintét és valóságosat voltak képesek így megragadni. A teljes érzékszervi bevonódást célozva meg, a befogadók elemi ösztöneire hatva próbáltak a gyökerekig hatolni.

Bori Máté

### Between documentary and avant-garde Subjectivity and documentarism in *Caniba*

This article attempts a re-examination of the relations and interconnections between documentary and avant-garde film, gradually separated after the 1920s. Through the close analysis of the respective works of such theorists as Bill Nichols, Michael Renov, Carl Plantinga, Lucas Hildebrand and Scott MacDonald, this essay outlines the matter of certain films that are generally placed into very different documentary traditions due to their distinctive styles, but somehow cause disruption in classical categorization. To be able to prove the premises, the article gives a detailed examination of one of the Sensory Ethnography Lab's films, *Caniba* (Lucien Castaing-Taylor – Verena Paravel, 2017), which is usually claimed not only by documentary filmmakers but also by experimental cinema.

## Összefoglalás

A szöveg célkitűzésének szellemében egy konkrét esettanulmányon keresztül igyekeztem bemutatni, hogy a dokumentumfilm és avantgárd filmes hagyomány közt már korábban felvetett kölcsönhatásokról, átfedésekről ma is érdemes gondolkodni. Egyetlen kortárs film példájának, a Sensory Ethnography Lab keretein belül készült *Caniba*-nak a segítségével arra igyekeztem felhívni a figyelmet, hogy léteznek olyan filmek, melyek a klasszikus kategorizáláson kívül esnek, egyszerre egyesítve a klasszikus

# METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

KÜLÖNLEGES  
AKCIÓ

**Vásárold meg a teljes 2018-as évfolyamunkat  
kedvezményesen 3000 Ft-ért!**

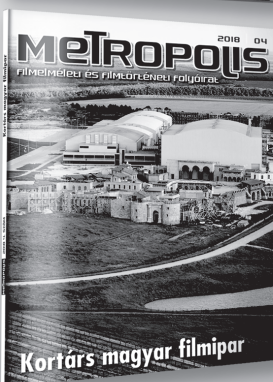
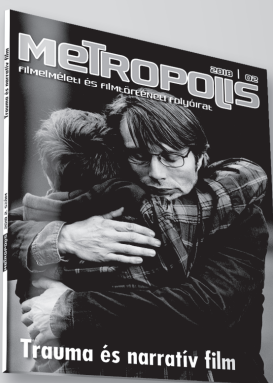
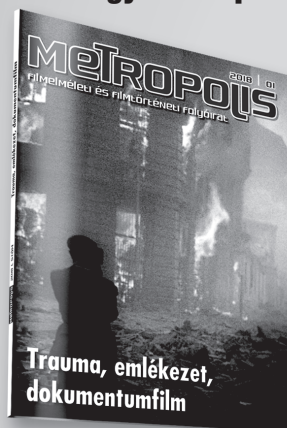
Az alábbi négy szám lehet a tied:

2018. no. 1. **Trauma, emlékezet, dokumentumfilm** (900 Ft)

2018. no. 2. **Trauma és narratív film** (900 Ft)

2018. no. 3. **A magyar film társadalomtörténete 1.** (900 Ft)

2018. no. 4. **Kortárs magyar filmipar** (900 Ft)



Írj a [metropolis@metropolis.org.hu](mailto:metropolis@metropolis.org.hu) címre, hogy megbeszéljük az átadás módját.