

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film?
A történetmesélés dramaturgiai eszközei a dokumentumfilmben

A doktori disszertáció tézisei

Gellér-Varga Zsuzsanna

2018

Témavezetők:

Almási Tamás, D.L.A. habil. egyetemi tanár

Stóhr Lóránt, Ph.D. egyetemi docens

Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? – teszem fel a kérdést disszertációm címében. A dolgozat elméleti rendszerezését, tipológiáit, definíció-kísérleteit és gyakorlati példáit, elemzéseit végigkövetve beláthatjuk, hogy ezek a fogalmak nem kizárólagosak, sokkal inkább időrendi kapcsolatban állnak egymással. A „krónikást” a valóság rögzítőjének, dokumentálójának tartom, míg a „történetmondót” az elbeszélőnek, aki a rögzített és dokumentált valóság-darabokból „mesélhet”, kerek egész történetet alkot. Ennek az alkotási folyamatnak az egyes állomásait és eszközeit tekintetem át dolgozatomban.

Mitől válik nézhető, élvezhető, szórakoztató, elgondolkodtató, katartikus hatású műalkotássá a valóság filmre rögzített darabkáiból építkező elbeszélés? Mitől lesz több a dokumentumfilm egyszerű filmdokumentumnál? Hogyan lépi át azt a határt, ami dokumentálás és műalkotás között húzódik? Milyen dramaturgiai eszközök állnak rendelkezésre ennek a határnak az átlépéséhez? Hogyan hatnak a dramaturgiai elemek a dokumentumfilm valóságábrázolására? Hogyan válik a dokumentumfilmes krónikásból történetmondóvá?

Alapvető állításom, hogy noha a narratív dokumentumfilm élhet és az elmúlt évtizedekben egyre inkább él is a narratív fikciós filmek dramaturgiai eszközeivel, szerkezetével és formuláival, mégis meg kell különböztetnünk a dokumentumfilmet a nem-dokumentumfilmtől, ha az előbbit akarjuk értelmezni. Ennek okát a dokumentumfilmnek a valósághoz való különleges kapcsolatában látom. Az alkotó szempontjából nézve ez azt jelenti, hogy a dokumentumfilmesek megtörtént eseményekkel, létező dolgokkal vagy személyekkel dolgoznak és nem fikcióval. A cselekmény fordulatait és a szereplők tulajdonságait nem ők *találják ki*, azokat az élet által nyújtott nyersanyagban kell *megtalálniuk*. Az ő történeteik nem a „kreatív *inveniótól*”, hanem a „kreatív *elrendezéstől*” függnék.¹ Eric Barnouw, a dokumentumfilm egyik alapvető teoretikusa is hangsúlyozza a kiválasztás és elrendezés² fontosságát, szerinte ezeken keresztül fejezi ki mondanivalóját a dokumentumfilmes. Carl Plantinga ezt tovább bővíti, négy alkotói eljárást különböztet meg a dokumentumfilmes diskurzus négy alkotóelemeként: a szelekciót (válogatást), a sorrendet (elrendezést), a hangsúlyt és a nézőpontot (hangvételt).³

¹ Bernard, Sheila Curran: *Documentary Storytelling For Video And Filmmakers*. Focal Press 2004. , p. 1.

² Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, USA; 2nd revised edition, 1993. p. 348

³ Carl R. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. p. 86.

A dokumentumfilm értelmezési kereteit és szempontrendszerait áttekintve Plantinga és Grierson definícióiból hoztam létre egy új – az általam tárgyalt történetmesélési és dramaturgiai szempontokból az eddigieknél talán pontosabb – meghatározást. Plantinga szerint a dokumentumfilm „*állító igazsághű ábrázolás*”⁴ („asserted veridical representation”),⁵ Grierson „*a valós világ kreatív jellegű feldolgozása*” („creative treatment of actuality”)⁶ meghatározást használja. A két definíció együtt írja le azt a fajta dokumentumfilmet, amelyről dolgozatomban beszélek. Grierson „kreatív” jelzője magyarul, a mai szóhasználatban a „kreatív dokumentumfilm” ellentmondásos fogalma miatt nem megfelelő, de az angol „creative” melléknév alkotót, teremtőt is jelent. Így a „dokumentumfilm”-fogalmat a disszertációban „*alkotói szabadsággal kezelt, állító, igazsághű valóságábrázolás*”-értelemben használom.

Ahhoz, hogy legyen értelme dokumentumfilmről beszélni, el kell fogadnunk, hogy a dokumentumfilm más kiindulópontból beszél a világról, mint a nem-dokumentumfilm. Ha „*szerződés*”-ként (Rabiger), vagy „*társadalmi konstrukció*”-ként (Plantinga) fogadjuk el a dokumentumfilmet, akkor a szerződés, a konstrukció feltételei mindkét fél (alkotó és néző) számára ismertek és tisztázottak kell, hogy legyenek. Ha a rendezői alapállás, a beavatkozás mértéke és módja nincs tisztázva, akkor a nézővel kötött „szerződés” feltételei nem egyértelműek, ez pedig műfaji és etikai kérdéseket vet fel. Véleményem szerint csak akkor beszélhetünk dokumentumfilmről, ha egyértelmű és vállalt a „rendező” szerepe a filmben, ha világos, hogy hogyan, miért és mennyire nyúlt bele az események menetébe. A művészi hatás érdekébe állított rendezői beavatkozás csak akkor fogadható el, ha erről a néző is megfelelő információval rendelkezik. Ennek hiányában a dokumentumfilm elveszíti műfaji jellegét, lassan, körvonalazhatatlanul összemosódik a fikcióval, és ez a folyamat előbb-utóbb azt okozza, hogy a néző elveszíti hitét, bizalmát a műfajban. A dokumentumfilm nem hághatja át a „szerződés” szabályait, még egy „jó” történet „jó” elmesélése⁷ végett sem. A drámai hatáskeltés vágyát felül kell, hogy írja a történet igazságához való hűség belső parancsa.

⁴ Carl R. Plantinga: *Dokumentumfilm*. In: Metropolis 2009/4. sz. p. 10. Ford.: Tóth Tamás, p. 15. (A Metropolis-beli fordításban Tóth Tamás ezt „kijelentett igazsághű ábrázolás”-nak fordítja, de szerintem az „asserted” jelentését ebben az esetben az „állító” jobban fedi.

⁵ Az eredeti szöveget ld. Carl R. Plantinga: *What a Documentary Is, After All*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), pp. 105-117.)

⁶ John Grierson: *Documentary*. *Cinema Quarterly* 1 (Winter 1932) no. 2, pp. 67-72.

⁷ Robert McKee *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* Harper Collins 1997. p. 21.

A valóság „show”-vá válásával, a fikció erőteljes beszűrődésével a dokumentumfilmbe a szórakoztatás válik minden egyéb szempontnál fontosabbá. A digitális videó elterjedésével a műfaj ma szinte mindenki számára elérhető, a verseny nagyobb, mint bármikor korábban. A televíziós megrendelők elsődleges szempontja – a finanszírozás szűkülése miatt is – egyre inkább az eladhatóság. A szenzációhajhász, könnyen fogyasztható, extrém sztoriknak jobb esélyük van a kitűnésre. Van, aki úgy véli, hogy akár a fikciós, akár a dokumentumfilmek esetében a fogyaszthatóságnak, a szórakoztatásnak minden alárendelhető, de véleményem szerint ez a dokumentumfilm műfaji körvonalainak és ezzel együtt etikai határainak elmosódásához vezet, ez pedig nagymértékben dekonstruálja és hosszú távon devalválja a dokumentumfilmet mint műfajt. Nem is egyszerűen a műfaj kiüresedéséről van szó, mindez egy nagyobb folyamat része, amelyben az álhírek (a fikció) összekeverednek a tényekkel (dokumentumokkal), ellehetetlenítve a tájékozódást, a valós tényeken alapuló véleményalkotást. A hitelesség és a tényszerűség megőrzése – a kiszámíthatóság, hogy nézőként azt kapjuk, amire „befizettünk” –, a fő küldetése kellene, hogy legyen a dokumentumfilmnek.

Ha hűek akarnak maradni a dokumentumfilm műfaji követelményeihez, a dokumentumfilmes alkotók mindig hátrányban lesznek játékfilmes kollégáikkal szemben a „sztori” szempontjából. A jelenben játszódó, előre nem ismert történetű narratív dokumentumfilmeket nem mindig lehet beleszuszakolni a klasszikus hollywoodi elbeszélés öntőformájába, de még a lazább szövésszerű, elmosódottabb művészfilmes elbeszélésébe sem. Ennek hiányában pedig nem feltétlenül fogják kielégíteni a piaci igényeket, a televíziós vásárló szerkesztők kívánalmait.

Az idő azonban a dokumentumfilmeknek dolgozik. A krónika időbeli meghatározottságából kiutat nyújt a történetmesélés időtlensége. Az elbeszélés technikáját, a történetmesélési eszközöket fel lehet fejteni, el lehet sajátítani. A jó recepteket lehet alkalmazni. De ahhoz, hogy ne csak jó, hanem kiemelkedő, művészileg is élvezhető filmeket készítsünk, ahhoz több kell: szenvedély a tények iránt, amelyeket krónikásként rögzítettünk, és amelyeket muszáj felfednünk, megmutatnunk; és szenvedély a történet iránt, melyet történetmondóként – a rendelkezésünkre álló dramaturgiai eszközök segítségével – muszáj elmesélnünk.

Módszertan

Disszertációmban az elméleti alapvetés felől haladok a gyakorlati példákig. A két szélső pontot egyrészt a dokumentumfilm szélesen értelmezett és szigorúan elméleti definíciója, másrészt a legutolsó saját filmem kifejezetten gyakorlati dramaturgiai tanulságainak tárgyalása jelentik. Dolgozatom első fejezetében a nemzetközi szakirodalom alapján definiálom a dokumentumfilmet mint műfajt. Különbséget teszek a dokumentumfilm típusai között a filmkészítő, a film/alkotás és a néző/befogadó szempontjából. A második fejezetben – elméleti alapokon, de részletes gyakorlati példákkal alátámasztva – áttekintem a fikciós filmek történetmesélési eszközeinek hatását a dokumentumfilmek dramaturgiájára. A harmadik fejezetben a filmkészítő/mesélő valóságkezelésének hatásait vizsgálom, néhány speciális rendezői attitűdre fókuszálva.

A második és a harmadik fejezetekben a jelenségek bemutatására, magyarázatára hozott filmes példákat mindenütt önkényesen választottam ki, az általam ismert dokumentumfilmekből mindig a bemutatni szándékozott jelenségnek legmegfelelőbb példát igyekeztem választani. A példáim egy része az alkotóktól, filmes kollégáimtól származó közvetlen információkon alapul. Személyes beszélgetések, saját korábbi cikkeimhez folytatott háttérinterjúk, illetve a filmfesztiválok szokásos vetítés utáni beszélgetések az alkotókkal (melyeket magam is vezettem a Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztiválon az elmúlt években) adják a közvetlen információk háttérét. A filmeket a szoros elemzés (close reading) módszerével vizsgálom, elsősorban a filmek dramaturgiájára fókuszálva. Harmadik fejezeteiben a filmkészítő/történetmondó olyan helyzeteit és dilemmáit vizsgáltam, amelyekkel kapcsolatban saját magamnak is voltak alkotóként problémáim, megoldandó feladataim. Az engem – alkotóként és elemzőként – leginkább érdeklő kérdésekre fókuszáltam ebben a fejezetben, olyan példákkal, melyek az elmúlt néhány évben keletkeztek, és amelyek nagy nemzetközi fesztiválokra tartottak számot.

A negyedik – utolsó – fejezetben saját, befejezés előtt álló dokumentumfilmem dramaturgiai tanulságait elemzem, a korábban tárgyalt elméleti alapokon. Kifejezetten kihívás volt a saját munkámra egyszerre belülről és kívülről is tekinteni: a dokumentumfilm elméleti kérdései iránt is kitartóan érdeklődő gyakorló filmesként kevés ennél izgalmasabb feladatot tudtam volna magam elé tűzni.

A TÉMÁBAN MEGJELENT SAJÁT PUBLIKÁCIÓK

Fogalmunk sincs, hogy ki és hogyan él a szomszédunkban

Teltházás vetítéseken mutatkozott be két magyar dokumentumfilm Amszterdamban

(Megjelent: 24.hu 2017. 11. 28.)

Sorsformáló rendezők

Fesztivál beszámoló – Amszterdam, IDFA 2016

(Megjelent: FILMVILÁG 2017/02)

Én és énke a filmvászonon

Fesztivál beszámoló - Amszterdam, IDFA 2013

(Megjelent: FILMVILÁG 2014/03)

Intellektuális izgalmak az IDFA-n

Szubjektív dokumentumfilm-napló Amszterdamból

(Megjelent: Tűsarok.org, 2008. január)

A reality televízió és a valóság találkozása a boncaszton

(Sz. Varga Zsuzsanna néven jegyezve)

(Megjelent: Médiakutató - METROPOLIS közös szám, 2001.)

Mindegyik írás PDF-ben letölthető a weboldalamról:

<https://www.zsurlofilm.com/irasok/>