Gollowitzer Dóra Diána

Kugli, Al-Kaida, Ronald McDonald
Michael Moore: Kóla, puska, sültkrumpli

Szerző

Gollowitzer Diána

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Kommunikáció-magyar szak III. évfolyam
Filmelmélet és filmtörténet speciális képzés II. évfolyam

1983-ban született Mosonmagyaróváron, 2003 óta a Szegedi Tudományegyetem hallgatója.

E-mail: bestage_1@hotmail.com

Gollowitzer Dóra Diána

Kugli, Al-Kaida, Ronald McDonald
Michael Moore: Kóla, puska, sültkrumpli

A probléma maga

Az alábbiakban egy sokat vitatott film, Michael Moore 2002-es *Kóla, puska, sültkrumpli*jának (*Bowling for Columbine*) tárgyalására vállalkozom. Elsősorban arra térnék ki, hogy a képi, valamint a verbális elbeszélés milyen narrációs stratégiákat alkalmaz. Kérdésként merül fel, hogy belefér-e ezek alapján a mű a dokumentumfilm műfajába, mely kategórián belül 2003-ban Oscar-díjat nyert. A felvetés jogosságát támasztja alá, hogy az egyes elemzők is más-más műfaji megnevezéssel illetik az alkotást, így például Kubiszyn Viktor a „publicisztikai" (1) jelzőt használja, míg Vágvölgyi B. András „bulvárzsurnalizmusnak" (2) nevezi, Vaskó Péter kettőjük kategóriáit szinte összevonva „dokumentumfilmnek álcázott filmpublicisztikának" (3) titulálja. Ezzel szemben Ilyés István (4), sőt egy másik, filmvilágos szerző, Návai Anikó (5) is mint dokumentumfilmet említi, kérdőjelek és jelzők nélkül. Mindezek mellett egyik szerző sem vonja kétségbe a filmes eszközök sajátos módon történő alkalmazását. Sokat mondó az is, hogy a moziműsorokon és a tékákban is a dokumentumfilmek között találjuk. Olyan alkotásnak tekinthetjük-e tehát a *Kóla, puska, sültkrumpli*t, amely új eszközök segítségével képessé teszi a dokumentumfilmet arra, hogy tömegeket vonzzon a mozikba, vagy egy hatásvadász, direkten állásfoglaló mű, (6) mely az önlegitimáció kedvéért a dokumentumfilmek álarcát veszi magára?

Műfajiság, dokumentumfilm, fikció, célkitűzés

A kérdés megválaszolása előtt szükségesnek tartom a műfajiság és a dokumentumfilm fogalmainak tárgyalását. Dudley J. Andrew szerint: „A műfaj olyan képletek sajátos hálózata, melyek igazolt árut szállítanak le a várakozó ügyfélnek. A jelentésképződést azáltal biztosítják, hogy szabályozzák a néző viszonyát a számára megalkotott képekhez és narratívákhoz. A műfajok valójában megfelelő nézőt teremtenek saját fogyasztásukhoz." (7) Ugyanezen a helyen említi meg azt is, hogy a korábbiakkal ellentétben napjainkra egy dinamikus műfajfelfogás vált paradigmatikussá, mely szemben áll a régi statikus szemlélettel.

A műfajok kialakulásával és folyamatos változásával Rick Altman foglalkozik behatóbban, aki a műfaji egyenetlenségből indul ki, a különbségre helyezve a hangsúlyt. (8) Az alábbiakban az ő nézetét fejtem ki részletesebben. Altman felhívja a figyelmet arra, hogy a műfajok kialakulásának

kezdeti stádiumában több korábbi alapkategória azonos jelzővel történő ellátásával szokták megnevezni a filmeket, ahogy azt az alábbiakban a westernnel kapcsolatban majd látni fogjuk. Az új műfaj a melléknév főnevesülésével jön létre, amennyiben ez a terminus már előhív egy állandósult befogadói stratégiát, melynek alapján a különböző alkotások egy komplex kategóriába sorolhatók, és amennyiben az egyezéseket (akár öntudatlanul is) a nézők felismerik. Ez a három mozzanat párhuzamosan és időben zajlik. Így jött létre például a western útirajzokból, western melodrámákból, western kalandfilmekből, stb. a western mint műfaji kategória. Ám a folyamat átrendezi a korábbi műfaji kategóriákat is (hiszen egy már létező térbe kell belehelyezkedniük az új elemeknek), sőt az újonnan kialakult műfajokat is érhetik ilyen mozgások. Ez a két ellentétes folyamat a terminusok keveredését eredményezi, melyek közt szinte lehetetlen kiismernünk magunkat. Tovább komplikálja a problémát, hogy a stúdióknak nem áll érdekükben tiszta címkéket használni, hanem arra törekednek, hogy a lehető legszélesebb réteget csábítsák a mozikba. Vagyis ők inkább a kisajátítható ciklusok megteremtésében érdekeltek, a mindenki által használható műfaji kategória megszilárdításával szemben. A ciklusok is tartalmaznak azonban utánozható elemeket, amelyekből, a többi stúdió által lemásolva, új műfaj jöhet létre. Ám ezután a stúdióknak ismét az lesz a céljuk, hogy új elemeket és új jelzőt társítva a már megszilárdult kategóriához, újabb ciklust hozzanak létre. A folyamat tehát végtelen és körforgásszerű, de nem szükségszerűen megy végbe. A frissen kialakult vagy épp kialakulóban lévő műfajokat korábbi, már bevett terminussal is szokták jelölni, mégha az nem is teljesen egzakt. A kritikusoknak viszont megvan a lehetőségük arra, hogy műfajilag újradefiniálják az egyes filmcsoportokat; ciklusokat vagy műfajokat teremtve ezzel. A folyamat a stúdiók által generált műfajképzéshez hasonlít. Mindkét esetre igaz azonban, hogy egy ciklus műfajjá válásához az egész iparág elismerése szükséges. Az egyes műfajok újradefiniálásával kapcsolatban Király Jenő megjegyzi, hogy azok „csak annyiban engednek a műfajképekben rejlő elképzeléseknek, amennyiben ezek megfelelnek fejlődési szükségleteinek.” (9)

Vagyis megállapíthatjuk, hogy a műfajok nem örök és változatlan képződmények, hanem állandó mozgásnak-mozgatásnak vannak kitéve, amit mind a stúdiók, mind a kritikusok elősegítenek. Altman szavaival a műfaji térkép egy „eleven geográfiát” dokumentál, éppen ezért a határok sosem tekinthetők véglegesnek. (10) Egy laza patternként képzelhetjük el tehát őket, hiszen csak bizonyos határokon belüli változtatást viselnek el. A kulcskérdés a *Kóla, puska, sültkrumpli* esetében így épp a változtatás mértéke lesz.

A dokumentumfilm az Academy Award szabályzata szerint „olyan nem-fikciós mozgókép, amely kultúrával, művészettel, történelemmel, társadalommal, tudománnyal, gazdasággal vagy más tárggyal (sic!) foglalkozik. A felvétel készülhet valós eseményeken vagy részben alkalmazhatók rekonstruált jelenetek, archív anyagok, állóképek, animációk, stop-trükk vagy más technikák, addig, amíg a hangsúly a tényen van, és nem a fikción”. (11) A fikcionalitás háttérbe szorítására való törekvést emelném ki ebből a meghatározásból, ami a Wikipedia szócikkében is definitív értékű tényező. (12) Lényeges, hogy az angol „fiction” szó jelentésébe a valótlanság is beletartozik. A meghatározásokat tehát értelmezhetjük úgy is, hogy a film nemcsak hogy nem tartalmazhat

kitalált elemeket, hanem nem is ösztönözhet téves következtetések levonására.

Ennek ellenére a dokumentumfilm feladata túlmutat a körülöttünk lévő világ szenvtelen ábrázolásán, amennyiben (Losonczi Ágnes szavaival) „eszközei, tapasztalata és szándéka szerint, érzékletesebben teszi láthatóvá a világot, könnyebbé a felfogást és megértést a mai dominánsan képi közlésekhez szoktatott világban. Tágabbra nyitja a világot, és mélyebb magyarázatot ad a mindennapokról és a történelemről. Így másképp érteti meg azt, amiben benne élünk. A társadalom- és emberismeret a filmekkel továbbépíthető, a zavaros valóság világa átvilágítható, könnyebben hozzáférhető." (13) Mindezek mellett kiemeli, hogy „A dokumentumfilmben nem lehet hazudni. Sem a társadalomról, sem az emberekről, de arról sem, hogy a rendezőnek valami fontos, ami voltaképpen nem az. »Átjön« a képen". (14) Vagyis szerinte a befogadó észreveszi, ha a rendező csúsztatni próbál, és nem úgy mutatja be a helyzetet, ahogy az valójában van, illetve volt. Igen ám, de képes-e napjaink hitelességtől elszoktatott és manipulációval körbevett nézője megérezni azt a finom határt, amelyen a rendezőnek úgy kell(ene) egyensúlyoznia, hogy „egyszerre kint is legyen és bent is", vagyis az empátiát távolságtartással ötvözze? (15) Véleményem szerint a mozilátogatók többsége fogékonyabb a sarkított igazságokra, a hangzatos jelszavakra, mint az árnyalatok közti különbségek felismerésére. (Elég itt utalni bármely politikai kampányra.) A filmektől egy stabil, totalizált világképet várnak, amelyet könnyen magukévá tehetnek. (16) A dokumentumfilmek rendezőinek éppen ezért kellene a világot a maga pluralitásában bemutatva tudatosítani az igazság relativitását, és nem saját, szubjektív álláspontjukat sulykolni a nézőkbe.

Ezek alapján a továbbiakban úgy tehetjük fel a kérdést, hogy azt kapja-e a néző a *Kóla, puska, sültkrumpli* című filmtől, amit a feltüntetett műfaji kategória alapján várt? Ha nem, ez mennyire tudatosul, vagy tudatosul-e egyáltalán benne? A filmet tekinthetjük-e egy épp megszületőben lévő műfaj (esetleg ciklus) tagjának, vagy elbírja-e még a dokumentumfilm az ilyen mértékű újradefiniálást? Az elemzés során tehát ezekre a felvetésekre próbálok meg választ adni. A mű elejével részletesebben foglalkozom, mivel itt alapozódik meg az a narrációs stratégia és azok a technikák, melyek a film egészében uralkodnak. A narráció során a hangsúly a képi meggyőzésről fokozatosan a verbálisra tevődik át, ami külön elemzés tárgyát képezhetné. Itt csak felhívnám a figyelmet a magas stílusértékkel rendelkező, érzelmi többletet hordozó szavak és kifejezések használatára, valamint a narrátor szubjektív értékítéletet közvetítő hanghordozására. Nem fogom részletesen tárgyalni a konkrét tények elferdítésére vonatkozó kifogásokat sem, de egyes helyeken hivatkozok ilyen típusú elemzésekre. (17)

Csapjunk bele!

A narráció már a főcím előtt elkezdődik, egy különös jelenettel: egy tiszti egyenruhába öltözött férfi közli a nézővel, hogy a film az NRA, azaz a Nemzeti Fegyver Egyesület, megbízásából készült. A kép és a hang alapján a felvétel archívnak tűnik, ám ezt a gyanúnkat semmilyen más eszköz (felirat vagy hang) nem erősíti meg. Az mindenesetre biztos, hogy az elhangzott állítás nem lehet igaz, legalábbis nem vonatkozhat a film egészére, esetleg csak egyes felhasznált részletekre. (18)

Hiszen pontosan ennek a szervezetnek a propaganda-hadjáratát helyteleníti többször a narrátor, valamint a film stáblistája után sem láthatjuk az NRA-t támogatóként. Mire szolgálhat akkor ez a bevágás? Így akarta talán Moore a „fegyverhívőket" is leültetni a vászon elé? Provokáció? Irónia? Miért áll érdekében egy dokumentumfilm rendezőjének ilyen kérdőjelet hagyni a műben, amely visszamenőleg, a játékidő nagy részének letelte után, vonja kétségbe a film hitelességét?



Feltételezem, hogy a jelenet funkciója a „fegyverhívők" megnyugtatása. A rendező így akarja elaltatni az esetleges gyanút, hogy a film mondanivalója ellentétben áll meggyőződésükkel. Ugyanez lehet a célja annak is, hogy Moore (mind szereplőként, mind riporterként) többször hangsúlyozza, hogy imádja a fegyvereket és örökös tagja az NRA-nek; valamint hogy a történetmesélés elején a hasonló attitűdökkel rendelkező emberek pozitívan vannak ábrázolva. Eleinte nem a fenyegetettség érzését, hanem az érdeklődést kelti fel a nézőben. Erre a technikára szociálpszichológiai magyarázat adható, melyet minimumcsoport paradigmának vagy vakcsoport képzésnek neveznek. (19) Lényege, hogy a meggyőzés kezdetén a kommunikátor megszólít egy virtuális csoportot, melybe saját magát is belesorolja (pl. „mi nők"), aminek két fontos következménye van a tagokra nézve: „Először is az a tudat, hogy »ebbe a csoportba tartozom«, segít besorolni a világ dolgait. (…) Másodszor, a társadalmi csoportokba való tartozás mindig önbecsülést és büszkeséget kelt." (20) A tagok szemében felértékelődnek a köztük fennálló hasonlóságok, elmosva az esetleges ellentéteket; ezzel egyidejűleg a csoport és más csoportok tagjai közti különbségek felnagyítódnak, és a csoporton kívüliek (vagy más csoportba tartozók) elvesztik identitásukat, és a sztereotip gondolkodás alanyaivá válnak. Moore mind a képi, mind a verbális narráció során egy vakcsoportot teremt, aminek meghatározását sokszor bővíti, hogy minél szélesebb társadalmi réteget tömöríthessen benne. Azok, akiket személyesen mégsem szólít meg, a közös indulatok és érzelmek alapján csatlakozhatnak a csoporthoz.

Rögtön a második jelenetben megjelenik a kritikai él, hiszen az Egyesült Államokat hazafiasan bemutató montázsba, melyet a heroikus amerikai zene fest alá, egy „nem oda illő" bevágás és mondat is bekerült, Koszovó bombázásával kapcsolatban. Sőt, ha jobban megfigyeljük, a később központi témává váló tragédiákra is történik előreutalás ebben a részben: a „farmer" James Nichols-t, akiről a későbbiek során kiderül, hogy az oklahomai robbantás miatt elítélt Terry Nichols testvére, és szintén része lehetett a bűncselekményben, valamint a két iskolai lövöldözés helyszínét és szereplőit is felvillantja a képsor. Ezek az utalások, melyek a film különböző

szegmenseire vonatkoznak, sűrítik a film mondanivalóját, és az újraolvasás során az „Ez egy tipikus nap volt az Amerikai Egyesült Államokban” mondattal együtt megtévesztő következtetések levonására késztetnek. A montázst így az egyes történetelemek manipulatív egymás után helyezésének tekinthetjük, amelynek segítségével a rendező a nézői véleményalkotást kívánja befolyásolni. (21) Alkalmas továbbá a jelenet az USA-ellenes nézők megnyerésére, de mégsem tűnik olyan hazafiatlannak, hogy az amerikaiakat elidegenítené.

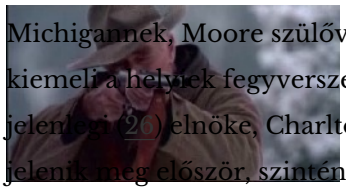
A film története azonban még ezután sem indul el, hanem egy kézikamerás felvételt látunk arról, milyen könnyű fegyverhez jutni az Egyesült Államokban. A jelenet csak „dokumentumszerű”, hiszen nem rejtett kamerával készült, ezért feltételezhetjük, hogy az alkalmazottak viselkedését befolyásolta a stáb jelenléte. (22) Ebben a jelenetben több diegetikus rés is van, ezért különösen szembeötlő, hogy a „faj” kitöltése az adatlapon kiemelten jelenik meg a narrációban. Michael Moore még vissza is kérdez, sőt: ki is betűzi a „kaukázusi” szót, ami előrevetíti, hogy a későbbiekben az etnikai diszkrimináció problémája is beemelődik a diskurzusba. Annak ellenére, hogy a banki alkalmazott megjegyzi (mintegy szabadkozva), hogy: „Ez nem olyan fontos”. A jelenet vége azt sugallja, hogy a rendező-producer-forgatókönyvíró egy puskával a kezében távozik a bankból. Amit viszont a néző nem tud: hogy itt is van egy ellipszis a narrációban. Mégpedig abban, hogy a valóságban a számlához járó fegyvert csak pár hetes vizsgálat után adják át, és akkor sem a bankban. (23) Ezek alapján a jelenetet szándékosan megtévesztőnek tarthatjuk, hiszen egy nyilvánvalóan manipulatív szándékkal bevágott kép felhasználásával téves következtetéseket implikál.

Csak ezután a hosszas bevezető után következik a film főcíme. Mögötte bowlingozásról készült archív (?) felvételeket látunk, és régebbi slágerre emlékeztető zenét hallunk, ami az előző jelenethez kapcsolja a képsort. Más összefüggést nem is tudunk felfedezni az eddigi képkockák között. Már 4 perc eltelt a játékidőből, és még mindig nem tudjuk, miről fog szólni a film. Holott egy dokumentumfilmnek a műfaji konvenciók szerint először ki kell jelölnie vizsgálódásának körét, és fel kell tennie azokat a kérdéseket, amelyekre majd választ próbál keresni. Itt azonban még a cím sincs segítségünkre, hiszen az angol cím (*Bowling for Columbine*) csak az egyik történet helyszínét említi, ám az eseményekkel nem szorosan összefüggő kontextusban. Ebből a szempontból jobbnak tartom a magyar címet (*Kóla, puska, sültkrumpli*), hiszen itt az „amerikanikumok” között megjelenik a film egy fontos motívuma is: a fegyver. Az egyik plakáton olvasható „alcím”, „A fegyverbolondok nemzete vagyunk vagy csak a bolondoké?”, hozzásegít a tárgyalt probléma megoldásához, a dokumentumszerűség igényeit azonban ez sem elégíti ki. Csak utalnék rá, hogy a cím (és az alcím) kapcsolata a filmmel összetett kérdés, minthogy nem része magának a narrációnak.

Egy archív reklám (?) következik ezután, melyben a gyerekek és játékpuska kapcsolata pozitívan ábrázolt. A rendőrök mint a hatalom képviselői és fegyverszakértők jelennek meg, amivel legitimálják a játékot. Bár hangsúlyozottan játékpuskáról van szó, mégis azt az előnyét emelik ki, hogy úgy néz ki és úgy is szól, mint a valódi. (24) A néző ettől fogva egyre biztosabb lehet abban, hogy a fegyverek központi szerepet játszanak majd a filmben, hiszen immár harmadszor került

elő ez a motívum, más-más kontextusban. A probléma több szemszögből történő bemutatása jellemző a dokumentumfilmekre, hiszen az objektív kép kialakítását segítik elő. Nem valószínű azonban, hogy a fent leírt, erős szubjektív elemeket tartalmazó fegyverábrázolások árnyalt képzetek kialakítását segítenék elő.

A feltevést a következő bejátszás is megerősíti, amely családi felvételeken mutatja egy fiú gyermekkorát, akivel a narrátor azonosítja önmagát. A képekhez fűzött hangkommentárban fontos szerepe van a fegyverekhez való kötődésnek, ami a korábban említett vakcsoportképzés eszköze. Implicit ezt olvashatjuk ki a jelenetből: „Én is egy átlagos amerikai fehér srác vagyok, aki szereti a fegyvereket." Azok számára, akik csak később, a kategória bővítése során lesznek a csoport tagjai (például amikor az erőszak-ellenesség válik csoportképző tényezővé), jelentéktelen különbséggé válhatnak mind az „amerikai", mind a „fehér" jelzők, valamint a nemi kategória is. Azok viszont, akik már ezen a ponton a csoport tagjai, a későbbiekben könnyebben elfogadják az előregyártott eszméket, mivel ezt a narráció a csoport számára természetesként mutatja be. (25)



Michigannek, Moore szülővárosának rövid bemutatása következik ezután, mely során a narrátor kiemeli a helyiek fegyverszeretetét, amit azzal is alátámaszt, hogy innen származik az NRA jelenlegi (20) elnöke, Charlton Heston is. Az, hogy egy későbbi fontos szereplő ilyen kontextusban jelenik meg először, szintén a manipuláció eszközének tekinthető. Mintha a rendező őt is a „mi" vakcsoportunkba sorolná, az alapján, hogy: „Igen, mi egy helyről származunk, hasonló körülmények közt szocializálódtunk, ezért az attitűdjeink és a gondolkodásmódunk is hasonló." Ez a feltevés azonban a film folyamán mindinkább megkérdőjeleződik, majd a „katarzisban" meg is cáfolódik. Kettejük szembenállására ebben a jelenetben csak egy halvány utalás történik a képi narráció szintjén, amikor a Hestonról és Moore-ról készült felvételeket úgy vágják össze, mintha egymásra lőnének. Ez, valamint az, hogy a színész bemutatásánál a filmjeiből csak lövöldözős jeleneteket válogatott a rendező, erősen befolyásolja a nézőket, hiszen ezáltal Heston is a fanatikus (!) fegyverimádók csoportjába sorolódik, ami ekkor még nem különül el élesen a korábban teremtett vakcsoporttól. Mivel ezek a jelentéstársítások nem explikáltak, a folyamat a tudatalattiban megy végbe úgy, hogy a néző nem, vagy csak alig képes reflektálni rájuk.







A következőkben több epizód következik arról, hogy Michigan államban a mindennapokhoz hozzátartoznak a fegyverek. Egy rendőr számol be egy balesetről, amiről videofelvétel is készült, majd Moore hajvágás közben golyókat vásárol. Bár a történet (ami igazából még el sem kezdődött) nem halad előrébb általuk, hozzájárulnak ahhoz, hogy természetesnek kezdjük érezni ezt a mentalitást. Ezért lepődünk meg a későbbiek során, mikor a narrátor (bár még nem explikálja) azt sugallja, hogy szükség lenne a fegyvertartás korlátozására. Bizonyított tény, hogy a kommunikátor hitelességét jelentős mértékben növeli, ha (akár csak látszólag is) a saját érdekei ellen érvel, különösen, ha ezzel semmit sem nyerhet, sőt még veszíthet is. (27) Nyilvánvaló, hogy a rendező tudatosan használja ezt az eszközt, hiszen különben nem emelne be a narrációba olyan, a téma szempontjából irreleváns elemeket, mint saját attitűdje a fegyverekhez vagy örökös NRA-tagsága. Ezek az „adalékok" kizárólag a narrátor hitelességét hivatottak igazolni, ezért joggal tekinthetjük őket manipulatívaknak.

A következő jelenetből arra hívnám fel a figyelmet, hogy a gyakorlótéren tekebábukra lőnek a michigani milícia tagjai. A néző nem hagyhatja figyelmen kívül, hogy a címben szereplő sport egy kelléke ilyen kontextusban jelenik meg másodszor. Ráadásul a csoportot a narrátor az oklahomai robbantás elkövetőivel is kapcsolatba hozza, akik szintén ide jártak gyakorlatozni. Itt már jobban érezhető a (nőkkel és gyerekekkel bővített) fegyverimádó vakcsoport fokozatos elhatárolása a korábban kialakított vakcsoporttól, bár a folyamat majd csak a következő jelenetben, a James Nichols-szal folytatott beszélgetés során válik egyértelművé.

Innen-onnan, ez-az

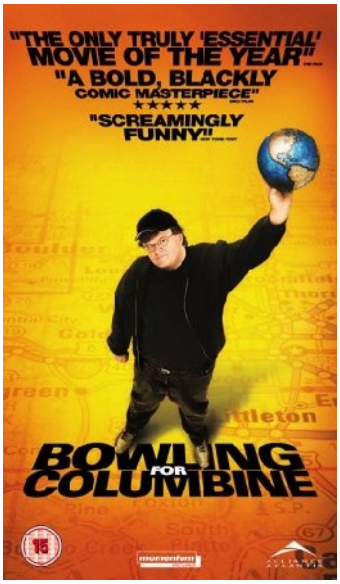
Bár nem képi manipulációs technika, hiszen csak a külső valóságra vonatkoztatva tárul fel, a dokumentumjelleg szempontjából mégis megemlíteném a film azon részét is, melyben az egyes országokban fegyverrel elkövetett gyilkosságok számát hasonlítja össze a narrátor. A „naiv" nézőnek is feltűnhet, hogy az adatokat nem veti össze a lakosság számával; ám ha az ember jobban utánuk jár, az is kiderül, hogy a tartalmuk is különbözik. Ugyanis míg az Egyesült Államok esetében a számokban benne vannak a balesetek és a házi készítésű robbanószerek áldozatai is, addig a többi ország esetében az adatok ezek nélkül értendők. (28) Ilyen összehasonlítás még akkor sem lenne megengedett, ha a különbségre a narráció felhívná a figyelmet, hiszen csak azonos kategóriák közötti összevetésnek van relevanciája.

Szintén külső kritikai szempontból helyteleníthető az a módszer is, hogy a narráció az egyes interjúkat, beszélgetéseket, szónoklatokat rövid részekre vágva, egyes helyeken intellektuális montázzsá alakítva tálalja. Több elemző mutatott rá, hogy például a Charlton Heston beszédéből idézett mondatok a szöveg különböző kiragadott részeiből vannak összevágva, és nem is a narráció által sugallt eseményeken hangzottak el. (29) Nem hiszem, hogy bizonygatnom kellene a szövegkörnyezet meghatározó voltát a szavak jelentésével kapcsolatban, ezért csak az intellektuális montázs kontextusteremtő hatására hívnám fel a figyelmet. Eizensteint idézve: „bármely egymás mellé helyezett két filmrészlet szükségképpen új fogalmat fejez ki", ezáltal képes irányítani a

befogadást. (30) Vagyis a montázst alkotó képek jelentése nem egyezik meg az alkotó képek jelentésével, hanem bővítik vagy akár teljesen át is formálják azt.

A film által alkalmazott technikák természetesen egy szigorúan szövegen belül maradó olvasatból is bírálhatók. A fenti tárgyi kifogásokat csak azért említem meg, mivel több hivatkozott tanulmány szinte kizárólag ilyenek alapján nyilvánítja manipulatívnak az alkotást. (31) Ezzel szemben én a megtévesztés képi síkjaira helyezném a hangsúlyt, amik referenciális olvasat nélkül is nyilvánvalóak. A tárgyi csúsztatások és a valóságra vonatkoztatás a dokumentarizmus kérdése, ami a dokumentumfilm fölött álló kategória, hiszen több műfaj jelzőjéből főnevesült. (32) Éppen ezért ezek felderítése nem egy filmelemező tanulmány tárgykörébe tartozik.

A körítés





Úgy gondolom, érdemes megvizsgálni a film eredeti és magyar plakátját valamint a hivatalos honlapot is (http://www.bowlingforcolumbine.com/, 2006.03.04.), hiszen a marketing és a műfaji besorolás között erőteljes összefüggés van. (33) A fő képi motívum, mely ezeken a helyeken megjelenik, Michael Moore, amint egy földgömbnek tűnő bowlinggolyót nyújt az őt felülről forgató kamera felé. Természetesen a glóbusz néző felőli oldalán Amerika látható. A hátteret egy narancssárga alapú USA-térképrészlet adja, amelyen a rendező Littleton mellett áll, ahol a Columbine iskola található. Az ilyen szimbolikus elemek nem illenek a dokumentumfilmek reklámozása során követett konvencionális stratégiák sorába, különösen, ha figyelembe vesszük a néhány helyen feltűnő két idézőjeles ajánlást is: „provokatív", „lázító". Ezek a jelzők ugyanis dokumentumfilm esetében nem pozitív értelműek.

Magyarországon (csakúgy, mint pl. Németországban) a filmet egy másfajta, igen eltérő stílusú plakáttal hirdették, amely ha lehet, még kevésbé felel meg az objektivitásra való törekvés elvárásának, sőt akár morbidnak is nevezhető. A rajzon egy fiatal, baseball-sapkás, pisztolymintás pólót viselő, amerikai zászlót lengető fiú látható, akit fejbelőttek. Úgy tűnik, hogy ő egyszemélyben szimbolizálja az egész amerikai ifjúságot, hiszen az európaiakban róluk élő képet testesíti meg. Nyilvánvaló, hogy a kép sztereotip gondolkodáson alapul, igen sematikus, és túlzottan leegyszerűsíti a tárgyalt problémát. Ám marketing-szempontból kifejezetten hatásos, hiszen arra a hitünkre épít, hogy „azért az USÁ-ban sem minden fenékig tejfel" – és valljuk be: napjainkban, amikor az Egyesült Államok az élet szinte minden terén egyre nagyobb befolyásra tesz szert, jó ezt hallani. A hatás egy negatív kampányéhoz hasonló. Ráadásul a bírálat belülről érkezik, így különösen növeli az önbecsülésünket, és afeletti örömünket, hogy más, kevésbé agresszív nemzethez tartozunk. Ezért sem lehetett volna a filmet Amerikában ilyen plakáttal reklámozni. Túlságosan kivívta volna a hazafias attitűddel rendelkező nézők ellenszenvét, így azok eleve negatív érzésekkel mentek volna be a mozikba. Az így kialakult elsőbbségi hatást viszont már nehéz lett volna a filmnek leküzdenie – ha egyáltalán még lett volna rá módja.

A fenti plakátelemzések is bizonyítják Rick Altman azon kijelentését, hogy a stúdiók szempontjából nem előnyös a filmek műfaji kategóriába sorolása, hanem a reklámkampány során a társadalom egészének megszólítására és több műfaj felidézésére törekednek. (34) Ezzel ellentétben a kritikusok érdeke az egyértelmű besorolás, hogy az elemzéseket az egyetemes terminusok is hitelesítsék.

A hivatalos honlap a filmet kultuszfilmként mutatja be, egész mítoszt építve köré. Semmi sem bizonyítja jobban, hogy mennyire benne áll a film abban a fogyasztói társadalmi ideológiában, melyet maga is bírál, mint az itt található könyvreklámok, mozielőzetes, információk a filmzenéről, stb. Ha már az ideológiáról esett szó, nem mehetünk el szó nélkül amellett a tény mellett sem, hogy bár a film az amerikai társadalom fő problémájának a félelemkeltést állítja be, maga is félelmet kelt a fegyverekkel és a fegyverimádókkal szemben. (35)

Konklúzió, javaslat – hogyan tovább?



Végkövetkeztetésként tehát levonhatjuk, hogy a film igen sokszor él hatásvadász eszközökkel, és erőteljesen befolyásolja a nézői véleményalkotást. Nem dokumentál, hanem egy elfogult nézőpontból mutatja be a témát, és megpróbálja elérni a befogadó ezzel történő azonosulását. A dokumentumfilmre jellemző eszközök használata is csak a manipuláció része, amennyiben a hitelesség illúziának megteremtését és fenntartását szolgálja. A rendező maga is benne áll abban az ideológiában, amit bírál, és ugyanazokat a propagandisztikus eszközöket alkalmazza. Michael Moore interjúi során sem titkolja, hogy filmjével hatni akar, (36) ami nem is lenne probléma. Ám ennek érdekében tudatosan és többnyire leplezetten kihasználja a dokumentumfilmmel kapcsolatos nézői elvárásokat, ami mindenképp helytelenítendő. A befogadó szinte észrevétlenül sérül, amelynek végeredményeként a rendező befolyása alá kerül.

Nem hiszem, hogy a *Kóla, puska, sültkrumpli*, valamint más hasonló filmek, mint pl. a *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) vagy a *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004) a dokumentumfilm újradefiniálásaként lennének értelmezhetők. Ezt elsősorban azért gondolom így, mivel már maga a „dokumentum” jelző sem vonatkoztatható rájuk. Inkább egy új ciklus első darabjainak kellene őket tekintenünk, melynek (elsősorban népszerűsége miatt) minden esélye megvan arra, hogy önálló műfajjá váljon. Közös jellemzőjük a szubjektíven felfogott valóság attraktív tálalása, a releváns elemek felnagyítása és az érzelmi hatáskeltés. Hasonló kategória az ún. mondo-film, mely szenzációs témákat és eseményeket feldolgozó áldokumentumfilm (37). Jelentős különbség azonban, hogy több ilyen alkotás nyíltan ebbe a műfajba sorolja önmagát, míg az általam említett filmek mindenáron dokumentumfilmként akarnak érvényesülni, és azt próbálják elérni, hogy a nézők ilyen befogadói stratégiát kövessenek az interpretáció során.



Mivel tehát a stúdióknak nem áll érdekükben ezen az üzleti szempontból sikeres gyakorlaton változtatni, a kritikának kellene határozottan állást foglalnia vele szemben. Vagy úgy, hogy egy általánosabb érvényű melléknevet következetesen főnévi értelemben alkalmaznak az ilyen filmekre, vagy a mondo-kategóriába sorolással (ami ezen kategória újradefiniálását vonná maga után), esetleg egy új műfaji megnevezés kitalálásával. Ez utóbbit lenne a legnehezebb az egész iparággal elfogadtatni, ezért talán el is tekinthetünk tőle. Mindenképp szükséges lenne azonban egy, a dokumentumfilmtől elkülönülő műfaji kategóriába sorolni az ilyen típusú filmeket, mert így megfosztanánk őket a „dokumentarizmus álruhájától”, és kevésbé lennének alkalmasak a manipulációra. Még mielőtt félreértenének: nem az ilyen filmek gyártása ellen kívánok agitálni, csak szükségesnek tartom elválasztásukat az általuk jogtalanul bitorolt „dokumentum” jelzőtől, melyet ezzel párhuzamosan degradálnak is. Véleményem szerint fontos lenne a dokumentum korábban kifejtett eredeti funkcióját megtartani, hogy megőrizzünk valamit abból a kevés, viszonylag stabil viszonyítási pontból, amit a médiavalóság hagyott a számunkra.

Irodalomjegyzék

- Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/3. 12-33. o.
- Andrew, Dudley J.: Műfajok és szerzők értékelése. Ford. Kaposi Ildikó. *Metropolis*, 1999/3. 34-50. o.
- Aronson, Elliot: *A társas lény*. Ford. Erős Ferenc. Budapest, KJK-KERSZÖV Jogi és Üzleti Kiadó Kft., 2003.
- Eizenstein, Szergej Mihajlovics: Montázs. Ford. Kőrösi József. In *Mozgóképkultúra és médiaismeret*. Szerk. Hartai László. Korona, Budapest, 2003.
- Gunning, Tom: „Nagyon finom teveszőr ecsettel rajzolták". A filmes műfajok eredete. Ford. Kaposi Ildikó. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Palatinus, Budapest, 2004.
- Király Jenő: A műfajok elmélete. In uő: *Mágikus Mozi*. Korona, Budapest, 1998.
- Pratkanis, Anthony–Aronson, Elliot: *A rábeszélőgép*. Ford. Vámos Miklós. Budapest, AB OVO, 1992.

© Apertúra, 2006. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2006/tavasz/gollowitzer-kugli-al-kaida-ronald-mcdonald-michael-moore-kola-puska-sultkrumpli/

