

Linda Williams

Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm

Absztrakt

Linda Williams tanulmánya a késő 80-as évek népszerű, a fikciós eljárásokat bátran használó, a filmkészítő alakját előtérbe állító dokumentumfilmjeinek példáján – elsősorban A keskeny, kék vonal (The Thin Blue Line. Errol Morris, 1987) és a Shoah (Claude Lanzmann, 1985) elemzésén – keresztül azt vizsgálja, hogy a posztmodern episztémé reprezentációs krízise és a történeti tudat megrendülése nem jár szükségszerűen a „referencia” teljes körű feloldódásával és az igazságkérdés zárójelezésével, hanem egy differenciáltabb igazságfogalom kialakulásához is vezethet. Az ezt példázó új típusú dokumentumfilmekben a múlt – korábbi bűncselekmények, történelmi traumák – igazságaihoz való hozzáférés problematizálódik. Ezek a posztmodern dokumentumfilmek a múlthoz és a történetek igazságához való hozzáférést stratégiai folyamatként értelmezik, az igazságot részlegesként és esetlegesként gondolják el, amelyhez közvetlenül ugyan nem, viszont a jelenben hagyott nyomain keresztül, a múlt és jelen történései közötti visszatükröződések révén juthatunk el. A személyes és kollektív múlt így feltáruló képei egy fragmentált igazsághorizontot hívnak létre. Túllépve a vérité-film gyakorlatán, amely a lefilmezett esemény igazságához a végbemenésének rögzítésén keresztül próbál eljutni, a dokumentumfilmek az emlékezet freudi palimpszesztusaként őrzik meg a kontingens igazságok nyomait. Linda Williams szerint a posztmodern dokumentumfilmek érdeme elsősorban nem az, hogy fényt derítsenek az igazságra, hanem hogy a relatív részigazságok alkotta visszatükröződések hálójában képesek stratégiai módon leleplezni a hazugságokat.

Szerző

Linda Williams a University of California (Berkeley) Film és Média Tanszékének professzora. Jelenlegi fő kutatási területe a testműfajok (a melodráma, a horror és a pornográfia). Korábban többek közt a szürrealista mozi pszichoanalitikus vizsgálatával, feminista filmkritikával, valamint a nézői pozíció problémájával foglalkozott. Jelenlegi oktatói tevékenysége a populáris mozgóképes műfajokra koncentrál. Eddig megjelent kötetei: *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (University of Illinois Press, 1981), *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (University of California Press, 1989), „*Playing the Race Card*”: *Melodramas of Black & White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton University Press, 2002), *Screening Sex* (Duke University Press,

2008).

Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm

A *New York Times* 1990. augusztus 12-i számában a Művészet és Szabadidő rovat vezércikke egy igen különös fényképpel jelent meg: Franklin Rooseveltet láthatjuk Winston Churchill és Groucho Marx társaságában; mögöttük a feszes arcú, Rambónak öltözött Sylvester Stallone áll. ^[1] A fotó Andy Grundberg kapcsolódó írásának fő téziséét illusztrálta: azt, hogy a fotográfia – és következésképpen persze a mozgókép is –, Oliver Wendell Holmes szavaival élve, többé már nem „emléket őrző tükör”, amely a tárgyak, személyek és események vizuális igazságáról tanúskodik, hanem manipulált konstrukció. Az elektronikus és számítógépekkel generált képek korában a kamera – ahogy azt a cikk szenzációhajhász módon kinyilatkoztatja – „képes hazudni”.

Ezen a képen a történelmi referenciák anakronisztikus kilúgozódása, magának a történelemnek a trivializációja Groucho és Rambo popkulturális ikonjai által, akik Rooseveltet és Churchill alakjaihoz dörgölőznek, voltaképp annak a reprezentációs létmódnak a karikatúrájaként szolgál, amelyet több kritikus posztmodernnek hív. Egyik központi tézisében Fredric Jameson úgy határozta meg a „posztmodern kulturális logikáját”, mint „új mélységnélküliséget, amely meghosszabbítást talál a kortárs »elméletben« csakúgy, mint a kép vagy a szimulákrum egész[...] új kultúrájában” (Jameson 1984: 58 / 2010: 28). Jameson ebben a képkultúrában a történetiség megrendülését látja. A modernitás nagy narratíváinak elvesztését gyászolva – amelyekről úgy vélekedik, hogy egykor lehetővé tették az individuumok számára az olyan politikai cselekvéseket, amelyek a társadalmi osztályok érdekeit képviselték –, Jameson amellet érvel, hogy többé nem lehetséges az emberek és a társadalmi osztályok „valódi” érdekképviselése a társadalmi és gazdasági meghatározottságok végső kényszereivel szemben.



Yalta Conference (Paul Higdon, 1990)

Noha a posztmodernitás nem minden teoretikusa jön úgy zavarba, mint Jameson a referens

látszólagos elvesztésétől és a reprezentáció eldöntetlenségeitől, amelyekkel együtt jár a változásokra irányuló akarat megbénulása, abban ugyanakkor többen is egyetértenek, hogy az igazság és az ész felvilágosult tervezetei immár végérvényesen a végükhöz értek. Ám ha a reprezentációk, legyenek akár vizuális, akár verbális természetűek, többé már nem az igazságra és a referensre mutatnak, amely „ott kint”, vagy – amint Trinh T. Minh-ha fogalmaz – számunkra „itt bent” van, akkor úgy tűnik, hogy mindnyájan belesüllyedünk a reprezentáció állandósult önreflexív krízisébe (Trinh 1990: 83). Ami egykor „emléket őrző tükörként” szolgált, ma már csupán egy másik tükör fényét verheti vissza.

Talán mert egykor túlságosan is hittük, hogy a kamera képes alapvető társadalmi vonatkozások objektív igazságait elénk tárni – amelyeket a társadalmilag releváns dokumentumfilmek gyakran úgy hoztak létre, mint a hatalommal nem bíró, egyszerű emberek kizsákmányolásának és a velük szembeni visszaélések rögzítését –, a kép objektivitásába vetett hit elvesztése, a Rambo fiktív és Roosevelttel való alakjának találkozását megörökítő lehetetlen emlékhez hasonlóan, úgy tűnik, nihilisztikusan mutat rá az alapvető igazságok kegyetlen és cinikus figyelmen kívül hagyására.

Ugyanakkor, mint azt bármely televíziót néző vagy moziba járó ember tudja, olyan korszakban élünk, amely rendkívüli módon ki van éhezve a valóság dokumentarista képeire. Az ilyen képek lepik el a helyszínelő rendőrségi műsorok *vérité*-filmjeit, amelyekben a kamera szeme egybeesik az állampolgárok közötti erőszakot szemmel tartó törvény tekintetével. Ezekben a műsorokban az erőszak válik a valódiság legfőbb jelképévé. Különös módon az erőszakos trauma lett a független, amatőr videók új *vérité* műfajában is a valódiság emblémája, mint például George Holliday felvételén, amelyen a Los Angeles-i rendőrök által éppen ütlegelt Rodney Kinget látjuk, és amely ellentmondott a törvény szemének, és egyúttal megingatta a „zsaruk” hivatalos verzióját King letartóztatásáról. ^[2] Ez a home videó a képekkel szembeni posztmodern bizalmatlanság egy másik oldalát megvilágító példa lehet: itt ugyanis a kamera a *vérité*-film eszközével élve mutatja be az igazságot, amely azután értékes (bár nem perdöntő) bizonyítékul szolgált a Los Angeles-i rendőrséggel szembeni vád számára, miszerint diszkriminatív erőszakot alkalmaznak a kisebbséghez tartozó elkövetőkkel szemben.

Az ellentmondások szerteágazóak: míg egyfelől a képek posztmodern áradata azt sugallja, hogy nincs *a priori* igazsága annak, amire a képek utalnak, addig másfelől ugyanezen áradatban még mindig a mozgókép az, ami rábírja a közönséget korábban ismeretlen igazságok elismerésére.

A háború utáni nyugatnémet moziról és a német múlt abban megjelenő reprezentációiról írott, nemrég megjelent könyvében Anton Kaes kifejti, hogy „már pusztán a napjaink médiája által sugárzott történelmi képek tömege is fellazítja a kapcsolatot a közösségi emlékezet és a személyes tapasztalat között. Félő, hogy a múlt csupán képek gyorsan növekvő gyűjteményére redukálódik, amelyek ugyan könnyen előhívhatóak, de kiszakadva időből és térből a távirányítógomb megnyomásának örök jelenére korlátozódnak. Ekképp tér folyton vissza a történelem – filmként.” (Kaes 1989: 198) Legújabb John F. Kennedy meggyilkolása vált az amerikai nézők számára a „filmként” makacsul visszatérő történelem példájává, ahogy azt Oliver Stone filmje szimulálja.

Stone *JFK – A nyitott dosszié* (JFK, 1991) című alkotása talán jó példája lehet a Jameson- és Kaes-féle borúlátó forgatókönyveknek, amelyek szerint a történelmi igazság végleg eltűnik a posztmodern tükröcsarnokban. Noha dicséretre méltó elszántsággal ecseteli a Warren Bizottság által adott hivatalos verzió szembetűnő ellentmondásait a Kennedy gyilkosságról, Stone moziját erősen kritizálták amiatt, hogy az „ellenmítoszát” építi fel a történetek Warren Bizottság által adott magyarázatának. Stone képei csakugyan valamiféle tragikus ellenpárját kínálják annak a komikus keveredésnek, amely Groucho és Roosevelttel *New York Times*-beli fotóján megjelenik. Ötvözve a merénylet saját rekonstrukcióját a híres Zapruder-filmmel – amely mint a történések „objektív” tükrözője a magányos elkövető teóriájával szemben megdönthetetlen narratív (még ha nem is jogi értelemben vett) bizonyítékként szolgál Jim Garrison érvelésében – Stone a valódi és az általa szimulált *vérité*-film kettőséből építette fel a hatalmas méretű összeesküvés grandiózus és paranoid ellenmítoszt. Ebben a puccsot Lyndon Johnson, a C.I.A. és az USA egyesített vezérkara közösen hajtják végre. Minekután azonban igen kevés bizonyítékra támaszkodik, Stone filmje, úgy tűnik, tökéletes kortünete a posztmodernnek az igazsággal szembeni érzéketlenségére és nihilizmusára. Mintha csak azt mondaná: „Tudjuk, hogy a Warren Bizottság előállt egy sztorival. Nos íme, itt egy másik, még drámaibb és még szórakoztatóbb történet. Mivel úgysem ismerjük az igazságot, gyerünk, találjunk ki egy nagy, paranoid mesét.”



JFK – A nyitott dosszié (JFK. Oliver Stone, 1991)

Nem céлом itt pellengérre állítani azt a figyelemre méltóan hatékony módszert, amellyel Oliver Stone kihasználja a paranoiát és a megalomániát; a sajtó már alapos munkát végzett, hogy leleplezze ezt az igen valószínűtlen fikciós bemutatást Kennedyről, aki a hidegháború befejezését

és a Vietnámból való kivonulást fontolgatta. ^[3] Ami mindebből számomra érdekes, az a megalománia pozitív oldala: Stone hite, hogy lehetséges beavatkozni azokba a folyamatokba, amelyek révén az igazság megképződik; az elvitathatatlan teljesítménye az, hogy sikerrel irányította a közvélemény figyelmét egy olyan hivatalos igazságra, amely sokkal inkább elzárta, semmint felnyitotta a vizsgálódást. Stone érdeme annak pontos felismerése, hogy a képek hogyan kapcsolódnak a tudás létrehozásához. Noha végül Stone azzal áldozza fel a történelmi reprezentációk sokrétű, esetleges és konstruált természetére irányuló nyomozásának a szellemét, hogy egy helyes kis összeesküvés elfogadására szólít fel minket, mégis érdemes a *JFK*-t komolyan venni, mivel megújítja az ország múltjának egyik legnagyobb traumájában való érdekeltiségünket.

Anélkül tehát, hogy leszólnám Stone filmjét, szembe kívánom állítani ezt a sokmillió dolláros történelmi játékfilmet, amely a dokumentumfilm számos vonását veszi kölcsön, mindazzal, amit alacsony költségvetésű posztmodern dokumentumfilmnek nevezhetünk, és amely a játékfilmek számos aspektusát kölcsönzi ki. A továbbiakban a célom az, hogy túllépjek e dokumentumfilmek gyakran vizsgált önreflexivitásán és virtuóz szerzőiségén, amelyek – *A vihar kapujában*-hoz (Rashomon. Akira Kurosava, 1950) hasonlóan – úgy tűnik, felhagynak az igazság felkutatásával, és hogy eljussak oda, ami számomra e filmek figyelemre méltó elkötelezettségének tűnik egy újabb, sokkal esetlegesebb és viszonylagos posztmodern igazság iránt – erről az igazságról távolról sem mondanak le, mivel az továbbra is ugyanolyan erővel bír, mint a korábbi dokumentumfilmes hagyományban.

Ha vetünk egy pillantást a legújabb dokumentumfilmekre, két dolog tűnik fel. Először is az a példátlan népszerűség, amellyel a széles közönségnél bírnak. Manapság ugyanolyan buzgón állnak sorba a dokumentumfilmekért, mint a játékfilmekért. Másodsorban pedig, hogy e filmek hajlandóak gyakran komor, történelmi szempontból összetett tárgyakat tematizálni. Errol Morris *A keskeny, kék vonal* (The Thin Blue Line, 1987) ^[4] című alkotása, amely egy rendőrtiszt meggyilkolásáról és a majdnem kivégzett „tévedés áldozatáról” szól, Michael Moore *Roger és én* (Roger and Me, 1989) címet viselő filmje, amely egy General Motors gyár bezárásának súlyos következményeit mutatja be, és Ken Burns 11 órás *Az amerikai polgárháború története* (The Civil War, 1990) című produkciója (amelyet a PBS csatornán 39 millió amerikai követett nyomon) rendkívül népszerű dokumentumfilmek voltak, amelyek szokatlanul komoly politikai és társadalmi jelenségekkel foglalkoztak. Még nehezebb volt, és még több kihívást tartogatott, noha kevésbé volt népszerű az *Our Hitler* (Hitler: ein Film aus Deutschland. Hans-Jürgen Sybenberg, 1977), a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), az *Hôtel Terminus* (Marcel Ophüls, 1987) és a *Who Killed Vincent Chin?* (Chris Choy és Renee Tajima, 1988). Amikor 1991-ben a kritikai és közönségsikernek egyaránt örvendő dokumentumfilmek közül – *Paris Is Burning* (Jennie Livingston), *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (Fax Bahr és George Hickenlooper), *35 Up* (Michael Apted), *Madonnával az ágyban* (Truth or Dare, Alex Keshishian) – egyet sem jelöltek Oscar-díjra, ezt sokan az amerikai filmakadémia szégyeneként könyvelték el. Amy Taubin, a *Village Voice* kritikusa megjegyzi, hogy 1991 olyan esztendő volt, amelyben négy vagy öt dokumentumfilm is felkerült a *Variety* népszerűségi listájára; a dokumentumfilmek mára tehát másként is megkerülhetetleneké

váltak (Taubin 1992: 62).

Bár sok mindenben különböznek, a fent említett munkák mindegyike osztozik abban a valóságéhségben, amely a hollywoodi fikciókkal szemlátomást telített közönség részéről tapasztalható. Jennie Livingston, a New York-i meleg transzvesztita [drag] szubkultúráját bemutató, a nagy népszerűségnek örvendő *Paris Is Burning* rendezőjének az álláspontja szerint a jelennel minden kapcsolatot elveszített dokumentumfilmek (amelyeket az amerikai filmakadémia elismer) mind avitt komolysággal közelítenek tárgyukhoz, míg az új, jóval népszerűbb művek sokkalta ironikusabban viszonyulnak a tárgyukhoz. A dokumentumfilm igazsága iránti igény egybeesik annak világos érzékelésével, hogy ezen igazságok kiszolgáltatottak a *doku-auteurök* manipulációinak és konstrukcióinak, akik – akár a kamera előtt (mint Lanzmann a *Shoah*-ban vagy Michael Moore a *Roger és én*-ben), akár mögötte állnak – keményen kézben tartják az irányítást. ^[5]

Pontosan azt a paradoxont szeretném a fent említett filmek egy csoportjában kimutatni, hogy a dokumentumfilm igazságának tolakodó manipulációja összekapcsolódik a végső igazságok feltárását célzó komoly törekvéssel. Érdeklődésem középpontjában az a mód áll, ahogy néhány dokumentumfilm azon traumatikus történelmi igazságok megjelenítésének problémáját kezeli, amelyek minden egyszerű és egyedi „emléket őrző tükör” számára reprezentálhatatlanok maradnak. Továbbá az érdekel, hogy ez a tükör mindezek ellenére hogyan működik összetett és indirekt fénytörésben. Miközben tehát a múlt traumatikus eseményeihez az „emléket őrző tükör” reprezentációja nem fér hozzá – azaz a *vérité*-film értelmében nem örökítheti meg úgy az eseményeket, ahogy azok megtörténtek –, mégis létre tud hozni egy összetett és eltávolodó horizontot, amelyet ezek a filmek erőteljesen felidéznek.

Először Errol Morris *A keskeny, kék vonal* című alkotását szeretném annak példaként felidézni, ahogy a posztmodern dokumentumfilm az elérhetetlenné vált múlt traumájához közelít, mivel látványos sikerrel avatkozott be a múltból alkotott tudásba. Morris filmje egy gyilkosság vádjával jogtalanul elítélt ember felmentésének eszközévé vált. Robert Wood dallasi rendőrtiszt 1976-ban lett gyilkosság áldozata, a tettet pedig minden jel szerint a 28 éves csavargó, Randall Adams követte el. Stone *JFK*-jéhez hasonlóan, *A keskeny, kék vonal* is egy novemberi, dallasi gyilkosságról szól. Akárcsak a *JFK*, ez a film is amellet érvel, hogy nem a megfelelő ember került egy állami összeesküvés kelepcéjébe, mely inkább érdekelt a könnyedén horogra akadt bűnbak elítélésében, mint a valódi gyilkos kézre kerítésében. A film – Randall Adams, akit Wood megöléséért elítéltek, valamint David Harris „igaz” története, aki őt bevádolta, és aki azon a bizonyos éjszakán az üzemanyaggondokkal küszködő Adamst egy fuvarral kisegítette – végül azzal a rejtélyes, ugyanakkor drámai telefonbeszélgetéssel ér véget, amelyben Harris voltaképp bevallja Errol Morrisnak, hogy valójában ő követte el a gyilkosságot.



A keskeny, kék vonal (The Thin Blue Line. Errol Morris, 1988)

Stilisztikai szempontból leginkább *A keskeny, kék vonal* film *noiros* szépségét emelték ki. A dokumentumfilm látszólag lemond a *vérité*-filmek realizmusáról, előnyben részesítve a mesterkélt, gyakran lassított felvételeket és a szemtanúk gyilkosságról szóló beszámolóinak kimondottan expresszionisztikus újrakészítését Philip Glass hipnotikus zenéjére. Mint számos új dokumentumfilm, amely múltbeli traumákkal foglalkozik, *A keskeny, kék vonal*ra is jellemző az önreflexivitás. Sok más ilyen új dokumentumfilmhez hasonlóan Morris alkotása is tökéletesen tudatában van annak, hogy az események sodrásába kerülő egyének identitása kevésbé koherens és következetes, mivel egymással versengő narratívákban vesznek részt. Ahogy a *Roger és én*ben, a *Shoah*ban és bizonyos mértékig a *Who Killed Vincent Chin?*-ben is tapasztalhatjuk, a dokumentarista szerepe azért különösen fontos, mert ezekben a filmekben ő fűzi össze és viszi színre az egymással versengő narratívákat. ^[6] A *vérité*-realizmus önmagát elrejtő *voyeurje* helyett ezekben és más művekben a dokumentarista személyében egy új jelenléttel találjuk szembe magunkat.

Például az egyik jelenetben David Harris, a vád meggyerő, fiatal tanúja (aki vallomásaival a siralomházba juttatta Randall Adamst, és aki a maga sztoriját a film különböző helyein adja elő) egyszer csak megvakarja a fejét, miközben egy jelentéktelen múltbeli incidensről mesél. Ezzel az apró mozdulattal Morris drámai erővel tár eléink egy egészen eddig elhallgatott információt: Harris kezei meg vannak bilincselve. Akárcsak Adams, ő is börtönben ül. A vele készült interjúkat onnantól kezdve újra kell értelmeznünk, mivel – mint az nemsokára kiderül – őt is emberöléssel vádolják. Ugyanis egy hidegvérű gyilkosságot követett el, pontosan olyat, mint amilyenrel Adamst vádolja. Ebben a feszült pillanatban Morris végül egy mindeddig visszatartott bizonyítékot mutat be Harris ellen: egy erőszakos pszichopátával van dolgunk, aki korábban betört egy férfi házába, megölte őt, a barátnőjét pedig elrabolta. Ráadásul Morris mindehhez az egyik helyi rendőr beszámolóját is hozzáteszi, aki megkísérli eléink tárni Harris személyes kórtanát; a végén pedig halljuk, amint Harris egy telefonos interjúban mintha bevallaná, hogy ő követte el a gyilkosságot, amely miatt Adamst elítélték. Így tehát Morris felszínre hozza az igazságot, kiprovokál egy vallomást, híven a *vérité*-film legjobb hagyományaihoz, de mindezt egy olyan film kontextusában, amely hangsúlyosan megrendezett, és amelynek az idejét a *doku-auteur* manipulálta.

Azáltal, hogy Morris elvetette a *voyeurisztikus* objektivitást, úgy tűnik, valami sokkalta hatásosabb eszközre bukkant az igazság előállításához. Interjúiban sajátos módon bírja szólásra az érdekelt

feleket. Az egyik központi fontosságú kijelentésében, amelyet saját tolakodó, önreflexív stílusának védelmében tesz, Morris támadást intéz a *vérité*-filmek szentesített tradíciója ellen: „Semmiféle olyan okot nem látok, amely miatt ne lehetnének a dokumentumfilmek éppoly személyesek, mint a fikciós filmkészítés, és ne hordhatnák magukon készítőjük lenyomatát. Az igazságot nem garantálja a stílus vagy a kifejezés. Az igazságot semmi sem garantálja.” (Morris 1989: 17)

A „személyes” itt a *doku-auteur* személyes, önreflexív stílusára vonatkozik: Morris hipnotikus tempójára, Glass zenéjére, a sokszoros újrarájátszások élénk színeire és lassított felvételeire. Ugyanakkor maguk az interjúk is magukon viselik az *auteur* személyes lenyomatát. Minden személy, aki *A keskeny, kék vonal*-ban a kamera előtt megszólal, egyfajta vallomásos „beszédkúra” [„*talking-cure*”] stílusban beszél. James Shamus mutatott rá, hogy ez a csapongó, szabad asszociációs diskurzus végső soron összeütközik azzal a jogi-bírói narratívával, amely a bűnös kilétének igazságát állítja elő, és fel is lesz áldozva ez utóbbi javára. Charles Musser arra is rámutat, hogy ami feláldozásra kerül, az annak a személynek a lélektani komplexitása, akit a film ártatlannak talál. Így például egyáltalán nem foglalkozik annak felderítésével, hogy vajon mi is vette rá Adamst azon a bizonyos estén, hogy a 16 éves stoppossal elmenjen egy autósmoziba. [7]



A keskeny, kék vonal (The Thin Blue Line. Errol Morris, 1988)

Morris megoszt velünk néhány igazságot, másokat pedig elhallgat. Az igazsághoz való hozzáállása teljes egészében stratégiai. Morris számára azért létezik igazság, mert létezik hazugság is; ha hazugságokra kell fényt deríteni, akkor stratégiailag kell velük szemben igazságokat hadrendbe állítani. E relatív, hierarchizált és kontingens igazság elérésére alkalmazott stratégiája abban áll, hogy megpróbálja bebizonyítani azoknak a megszólalóknak a bűnösségét, akiket a legmélyebben von be a múltjuk feltárásába. Harris, az ügyész Mulder, a hamis tanú Emily Miller mindnyájan megnyílnak a kamera előtt, hogy elmeséljék múltbéli eseteiket, amelyek alapján immár a jelenben is megvádolhatókká válnak. Ugyanakkor az a férfi, akit a film ártatlannak talál, végig megfektetlen marad; szinte semmit nem tudunk meg a múltjáról. Ez a tudáshiány szükséges a hivatalos hazugságok utáni nyomozáshoz. Morris valójában megtagadja tőlünk Adams saját történetének – mint a narratíva múltból induló akkumulációjának – a reprezentációját, hogy ehelyett arra irányítsa a figyelmet, mennyire kézenfekvő bűnbak volt a többi hamis tanú túldeterminált múltja számára. Így Morris ahelyett, hogy fikciós technikákkal vinné színre előttünk az igazságot, hogy mi történt valójában, aggályosan ragaszkodik az újrarájátszások stilizált és néma dokudrámájához,

amelyek mindig csak azt mutatják meg, ami az adott tanú szerint megtörtént.

Mindezzel szembeállíthatjuk, ahogy Oliver Stone teljesen különböző módon használja fel az események dokudrámai újrájátszását, hogy felfedje az „igazságot”, a bérgyilkosok létezését és a gyilkosságot összehangoló összeesküvést J. F. Kennedy meggyilkolása ügyében. Stone bemutatja, ahogyan a Clay Show-perben Garrison a Zapruder-filmet annak felszentelt bizonyítékaként kezelte, hogy nem csupán egy merénylet volt. Garrison vizsgálatai a mágikus golyó röppályájáról remekül dramatizáltak, és nem kis részt vállalnak abban, hogy a magányos elkövető hivatalos verziója megkérdőjeleződjön. A „ki tette?” igazságának lázas keresése közepette azonban Stone hozzáigazítja a Zapruder-féle *vérité*-film stílusát egy szimulált *vérité*hez, amely – hipotézisként – egyáltalán nem rendelkezik azokkal a feltételes mivolta utaló, stilizált vizuális jelölőkkel, mint Morris szimulációi, ennél fogva sokkal inkább megköveteli, hogy higgyünk benne. Ezzel szemben Morris egy olyan dokumentumfilm formát használ, amely kerüli a *vérité*-film stílusként való használatát; ehelyett a feltételes újrájátszásokat stilizálja, és soha, egyetlen stilizációt sem annak képeként kínál fel, ami valójában történt.

A dokumentumfilmek igazságigényét övező vitákban a figyelem arra irányul, ahogy az önreflexivitás kihívás elé állítja a *vérité*-film egykor szentesített technikáit. Az új dokumentumfilm axiómájává vált, hogy a film képtelen feltárni az események igazságát, csupán csak az ideológiákat, valamint a tudatot, amely egymással versengő igazságokat hoz létre – azokat a fikciós mesternarratívákat, amelyek segítségével értelmet adunk az eseményeknek. Ugyanakkor ez a gondolkodásmód túlságosan is gyakran megfélekedezik arról, hogy ezek az alkotások oly módon dokumentumfilmek, ahogy a Stone film nem az, és hogy e filmeket sajátos viszony fűzi a valóshoz, azokhoz az „igazságokhoz”, amelyek fontosak az emberek életében, de transzparens módon nem reprezentálhatók.

E megfélekedezés egyik oka az a túlságosan is egyszerű dichotómia, amely egyrészt a dokumentumfilmek képeinek igazságába vetett naiv hit – az a megkérdőjelezett igény, hogy a *vérité*-filmek képesek megörökíteni az eseményeket, miközben megtörténnek –, másrészt pedig a fikciós manipulációk felkarolása között jött létre. Természetesen a *vérité*-film abszolút igazságában sem hitt senki teljes szívvel, még annak virágkorában sem. Ugyanakkor a manipulációk között is számos fokozatbeli eltéréssel találkozunk, kezdve az időbeli egymásutánosság ellentmondásos manipulációjától Michael Moore *Roger és én*-jében egészen a történetek szubjektív igazságainak aggályos rekonstrukciójáig Errol Morrisnál, ahogy azokat különböző nézőpontokból látják.

Bár az igazságot „semmi sem garantálja”, és nem lehet az emléket őrző tükör segítségével transzparens módon visszatükrözni, mindazonáltal a dokumentumfilm tradíció folyton hátráló célját bizonyos kontingens és parciális igazságok képezik. Ahelyett, hogy a dokumentumfilm igazságának idealisztikus hite és a fikciós eszközökhöz való cinikus folyamodás közt őrlődne, jobban tesszük, ha a dokumentumfilmet nem az igazság esszenciájaként, hanem stratégiák együtteseként határozzuk meg, amelyek a relatív és kontingens részigazságok horizontjából

választanak. E definíció előnyét és egyben nehézségét az adja, hogy továbbra is ragaszkodik a valós fogalmához – voltaképpen általában a „valóshoz” – még azon tendenciák ellenében is, amelyek a dokumentumfilmet teljes egészében a fikciós műfajok szabályai és normái alá sorolják be.

Amint azt *A keskeny, kék vonal* is megmutatta, annak felismerése, hogy a dokumentumfilm csupán meghatározott stratégiák mentén és esetlegesen fér hozzá ehhez a valóshoz, még nem teszi szükségessé, hogy visszahátráljunk *A vihar kapujában* eldöntetlenségekből álló univerzumába. Ez a felismerés sokkal inkább azoknak a feltételeknek a különös tudatosításához vezethet, amelyek mentén lehetővé válik azon igazságokat megalkotó politikai és kulturális folyamatokba való beavatkozás, mely igazságokat ugyan semmi nem szavatolja, ugyanakkor mint az életünket alkotó narratívák mégiscsak fontosak. Hogy mindezt jobban kifejtsem, a továbbiakban kiemelt figyelmet kívánok szentelni *A keskeny, kék vonal*ban tapasztalható vallomásos, gyónás-jellegű beszédstratégiának, ahogy az Claude Lanzmann *Shoah* című alkotásához viszonyul. Miközben teljesen tisztában vagyok vele, hogy nem vethető össze a két film – az egyik egy ártatlan ember helyzetéről szól, akit majdnem kivégeznek Texas államban, a másik hatmillió ember elpusztításáról, amit a német állam hajtott végre –, mégis szeretném megkísérteni az összehasonlítást, mert mindkét produkció, még ha eltérő módon is, de átütő példája a posztmodern dokumentumfilmeknek, amelyek szenvedélyes megszállottsággal próbálnak közbeavatkozni azoknak az igazságoknak a megalkotásába, amelyek totalitásukban teljességgel kifürkészhetetlenek.

A múlt valósága mindkét filmben erőszakos, traumatikus és vizuálisan reprezentálhatatlan. Hivatalos hazugságok homályosítják el, és fedik el egyes személyek egyéni felelősségét a durva jogi tévedések sodrában. Érdemes felidéznünk, hogy Jameson szerint a posztmodern nem más, mint a történelmi tudatról, a kollektív és személyes múltról, valamint a múlt jelent meghatározó sajátosságairól való tudás elvesztése: „a múlt mint »referens« fokozatosan zárójelbe kerül, majd teljesen a homályba vész, és nem marad nekünk semmi, csak szövegek” (Jameson 2010: 39). Az, hogy ilyen sok ismert és igen népszerű dokumentumfilm igyekszik az emlékezés feladatát felvállalni – és valóban, a múlt „igazságáról” folytatott, nagyon sok, széles körben ismert vitát a múlttal foglalkozó játék- és dokumentumfilmek váltottak ki –, eszerint betudható a posztmodern állapot egy másik, Jameson által felmutatott vonatkozásának: a már elveszített múlt iránt érzett fokozott nosztalgiának.

Azonban én amellet szeretnék érvelni, hogy ebben a két filmben biztosan, de részint más filmekben is a posztmodern gyanakvás az önmagában feltáruló, jelenlévő „valóság” túláradó képeivel szemben (a *vérité*-film elköteleződésével szemben, hogy úgy vegye filmre a „dolgozat”, ahogy „azok” megtörténtek) nem újabb fikciók megképződéséhez járult hozzá, hanem paradox módon újabb történetiesítéseket hívott létre. E historizációkat egy hozzáférhetetlen, folyton elhárító, mégis újból fontossá váló és mélységgel rendelkező múlt tartja a bűvöletében. ^[8] A történelem, amely jamesoni értelmében a múlt nyomaiból, a „fájdalmat okozó” távollévő okokból áll, úgy tűnik, szinte definíció szerint elérhetetlen a *vérité* formájú dokumentumfilm számára, amelynek célja, hogy a történeteket a maguk kibontakozásában rögzítse (Jameson 1981: 102).

Ezekben a *vérité*-ellenes dokumentumfilmekben a beszélő fejes interjúkhoz, a múltra visszaemlékező emberekhez való folyamodás – legyen szó akár egy nemzet vagy egy város kollektív történelméről, akár egyes emberek személyes történetéről, vagy egy bűncselekményről, amely alapvető kihatással bír a jelenre – arra irányuló kísérlet, hogy a *vérité*eknek az „ahogy az élet megtörténik” iránti elköteleződését a „miként vált valami azzá, ami”-re irányuló mélyebb vizsgálatába fordítsa át.

Noha ezek a filmek nem loholnak az akció után, figyelemreméltó, ahogy a cselekvést kiprovokálják. Morris és Lanzmann sokat talpalnak, hogy lekövezzék a szereplőket azon események során, amelyeket meg szeretnének jeleníteni; mégis a létrehozott szituáció technikáját részesítik előnyben, amelyben maguk a történetek jönnek el hozzájuk. A *vérité*-film ezen kiváltságos pillanataiban (mert itt végül is egyfajta relatív *vérité*-pillanatról van szó) a múlt ismétlődik meg. Megmutatkozásának ereje tehát nem csupán abban áll, hogy egyszerűen dramatizálják, újrajátsszák, vagy megszállottan beszélnek róla (habár ezek a filmek ezt mind megteszik), hanem végeredményben abban, hogy a jelenben, az ismétlésekben és az ellenállásokban rábukkannak a múlt nyomaira. Így e két figyelemre méltó filmben a jelen és a múlt együttes kontextualizálása válik a leghatásosabb reprezentációs stratégiává.

Mindkét dokumentumfilm lehetetlen archeológiára vállalkozik, amikor az eredeti eseményt hozzáférhetetlenné tevő hazugságok hegeit igyekeznek feltépni. A filmkészítők kérdéseket tesznek fel, alaposan megvizsgálják a körülményeket, térképeket rajzolnak, interjúkat készítenek történészekkel, szemtanúkkal, esküdtekkel, bírakkal, rendőrökkel, hivatalnokokkal és túlélőkkel. Ezek a változatos vizsgálódási módszerek egytől egyig gyarapítják a *vérité*-film egyetlen metódusát.

Azt keresik, hogyan tárhatnák fel a múltat, amelynek az ismerete a jelenben a bűnösség vagy az ártatlanság új igazságait hozhatja létre. Randall Adams ma már szabad, és ez részben a Morris filmje által nyújtott bizonyítéknak köszönhető; a holokauszt pedig nem csak mint valamiféle idegen, minden humánumtól elvonatkoztatott borzalom elevenedik meg, hanem – talán filmen most először –, mint ami a vasúti menetrendek és az emberi hallgatás teljesen banális, járulékos logikájaként és logisztikájaként is megérthető. Ezek a filmek a vizsgált múltbeli eseményeket azonban nem teljesként, totalizálhatóként és maradéktalanul megérthetőként kínálják fel. Ezek az események töredékek, a múltnak az emlékezet által felidézett darabjai, amelyek nem egységesként reprezentálható igazságok, hanem – amint Freud az emlékezet pszichikai mechanizmusára hivatkozik – palimpszesztusok, Mary Ann Doane tömör megfogalmazásában „az időben történő újraírásaik teljes összege”. A felidézett „esemény” sosem teljes, sosem egészetlegesen reprezentált, önmagában és elszigetelten a múltban álló, hanem a belőle visszamaradt emlék révén érhető el, amely, ahogy Doane fogalmaz, „a történetek közti visszaverődésekben” lakozik (Doane 1990: 58).



A keskeny, kék vonal (The Thin Blue Line. Errol Morris, 1988)

Az emlékek palimpszesztusának e képe különösen találó megidézése lehet annak, ahogy ez a két film a hozzáférhetetlenné vált múltbéli traumák reprezentációjának problémájához közelít. Amikor Errol Morris fikciós eszközökkel újrátssza Wood rendőrtiszt meggyilkolását, ahogy arra David Harris, Randall Adams, a rendőr társa és a különböző szemtanúk más és más módon emlékeznek, akkor a filmet voltaképp az időben kidolgozott palimpszesztussá alakítja, amely ugyan egyes visszaemlékezéseket inkább megkérdőjelez, mint másokat, de nem törekszik arra, hogy egyet kiemeljen, és azt *egyetlen* igazságként rögzítse. Az, ahogyan Morris elutasítja a végső igazságok rögzítését, és visszhangok és ismétlések után kutat, véleményem szerint a filmet az igazság kivételes erejével ruházza fel.

Ez a stratégiai és relatív igazság igen gyakran csupán mellékterméke más irányú vizsgálódásoknak, mint amilyenek az önigazolásra vagy az emlékek felidézésére tett kísérleteknek a kamerába mondott történetei. Például Morris egyszer sem kívánja direkt módon Randall Adams ártatlanságának történetét elmondani. Kezdetben „Dr. Halál” története érdekelte, a pszichiáteré, akinek számos gyilkossággal vádolt ember beszámíthatóságát tanúsító véleménye végül nagyszámú halálos ítéletet eredményezett. Úgy tűnik, egy film minél közvetlenebbül és minél célzottabban ered egyetlen igazság nyomába, annál kevesebb esélye van arra, hogy létrehozassa „a történetek közti visszaverődéseket”, amelyek kihatnak a jelenbeli jelentésekre is. Ez a probléma a *Roger és én*nel és (hogy tágítsuk a kört) a *JFK*-vel is: mindkettő túl korlátozottan hajszolja az egyetlen célt, és az egyetlen (fikciós) igazságot állítja szembe az egyetlen hivatalos hazugsággal.

A Harlan Jacobson és Michael Moore közötti vita legnagyobb publicitást kapott részlete – hogy Moore dokumentumfilmje hamis időrendet állít fel a Michigan állambeli Flintben található General Motors gyár bezárásával kapcsolatban – egy példa minderre. A vitás kérdés az, hogy vajon Moore, amikor Flint városának a gyárbezárást követő hanyatlását kívánja dokumentálni, köteles-e követni az események reprezentációjában azt a sorrendet, ahogy az események ténylegesen végbementek. Jacobson szerint Moore hűtlenné válik a történeti tények objektív bemutatásátelőíró újságírói és dokumentumfilmes kötelezettségéhez, amikor azt sugallja, hogy az események, amelyek megelőzték a gyárban végbemenő nagy létszámleépítést, az elbocsátásokkövetkezményei voltak. Mások Moore önmagát reklámozó, saját alakját a film középpontjábaállító törekvéseit kritizálták. [9]

Válaszul Moore kifejti, hogy mint flinti lakosnak igenis van helye a filmben és éppen, hogy nem az objektív megfigyelő, hanem a partizán nyomozó szerepét kell eljátszania. Ez utóbbi megállapítás teljesen hiteles, és egyezik a posztmodern felismeréssel, hogy nem lehetséges az igazság objektív megfigyelése, kizárólag csak a megalkotásában érdekelt cselekvői részvétel. Ám amikor úgy folytatja, hogy az általa készített dokumentumfilm „lényegét tekintve” a 80-as évek Flintjének igaz történetét mondja el – csak éppen az események olyan „narratív stílusban vannak elmesélve”, amely elhagy, kifelejt részleteket, és az évtized eseményeit egyetlen fogyasztható „moziba” sűríti (Jacobson 1989: 22) –, akkor Moore nagyon is úgy viselkedik, mint Oliver Stone, vagyis lemond a kontingens igazságok sokasága iránti elkötelezettségéről egy monolitikus és paranoid történelemszemlélet kedvéért.



Roger és én (Roger & Me. Michael Moore, 1989)

Moore és Jacobson vitája arról szól, hogy hol kell a dokumentumfilm-készítőknek meghúzni a határt a történeti egymásutánosság manipulációjában. De ahelyett, hogy meghatároznák, melyek a helyes stratégiák az események jelentésének a reprezentálásában, a vita egyre inkább az objektivitás vagy pedig a fikció melletti elköteleződés kérdésévé vált. Moore voltaképpen azt mondja, hogy az elsődleges feladata a szórakoztatás, és hogy a szórakoztatás hú marad a történelem lényegéhez. De az átrendezésükkel Moore elárulja az okok és a hatások közötti visszaverődéseket. A vita egyik legfőbb tanulsága talán az, hogy Moore nem bíz abban, hogy a közönség a *vérité*-filmen történő rögzítésén túl bármilyen más módon is megismerheti a múltat.

Azt feltételezi, hogy ha nem rendelkezne felvételekkel Flintről a saját forgatását megelőző történeti időszakból, akkor nem tudná a várost bemutatni. De nem a tények unalmas, fáradtságos világa, valamint a történelmi események „lényegéhez” (viszont nem azok részleteihez) hű fikció között kell választanunk, ahogy azt Moore sugallja. Ez a szembeállítás ugyanis hamis ellentétet állít fel a fotografikus és filmi képek dokumentáló igazságába vetett naiv hit és a fikció általi manipuláció cinikus tudatossága között.

Ezzel szemben Morrist és Lanzmann-t nem az abszolút igazság és az abszolút fikció közötti oppozíció foglalkoztatja, hanem a visszavonhatatlanul múltbelivé vált bűncselekmények, erőszakos események és traumák pillanata, e pillanat végső elérhetetlenségének tudata. A „lerázhatatlan” nyomozó kíváncsi, talpraesett, ironikus és megszállott szerepébe bújva Morris és Lanzmann elsősorban nem a múltat reprezentálják, hanem azt a jelen képei révén újból mozgásba hozzák, reaktiválják. Dokumentumfilmesként ez a megkülönböztető posztmodern vonásuk. Amikor a traumáról, az erőszakról vagy a bűnözésről való beszéd jól bevált fikciós magyarázatai helyett egy sokkal nehezebb utat választottak, hogy leleplezzék a koholmányokat, a mítoszokat és a bűnbakképzés gyakori mozzanatait, akkor nem egyszerűen csak kijátsszák az igazságot a hazugsággal, vagy az egyik koholmányt a másikkal szemben. Hanem sokkal inkább azt mutatják meg, hogy hogyan válnak a hazugságok részleges igazságokká a történelmi traumák érintettjei, valamint szemtanúi számára.

Például Lanzmann a *Shoah* egyik legtöbbet idézett jelenetében színre viszi, hogy egy lengyel zsidó, Simon Srebnik hazatér a lengyelországi Chelmnóba. Srebnik még gyerekként a város melletti haláltáborban volt a nácik mindenese, akit folyton éneklésre kényszerítettek munka közben. Most, sok évvel később, Lanzmann filmjének jelenében az idős, de még mindig életteli Srebniket látjuk, amint a katolikus templom lépcsőin egy csoport nála is idősebb, barátságos lengyel veszi körül, akik még emlékeznek a folyó mellett rabláncra éneklő gyermekekre. Egyszerűen csak örülnek, hogy túlélte, és visszatért látogatóba. Ám amint Lanzmann arról kérdezi őket, hogy mennyit tudtak, és mennyire értették meg azoknak a zsidóknak a sorsát, akiket elgázósító teherautókban szállítottak el a templomból, a csoport valamiféle szabad asszociációhoz folyamodik, hogy megmagyarázza a megmagyarázhatatlant.

[Lanzmann]:	„Mit gondolnak, miért történt ez a zsidókkal?
[egy lengyel]:	Mert ők voltak a leggazdagabbak! Sok lengyelt is kiirtottak. Még papokat is.
[egy másik lengyel]:	Kantarowski úr majd elmeséli nekünk, amit egy barátjától hallott. Myndjewycében történt, Varsó közelében.
[Lanzmann]:	Folytassák.

[Kantarowski úr]:	A zsidókat összeterelték egy térre. A rabbi megkérdezett egy SS katonát: »Beszélhetek hozzájuk?« Az SS katona azt mondta, hogy igen. Akkor a rabbi azt mondta, hogy közel kétezer évvel ezelőtt a zsidók halálra ítélték az ártatlan Krisztust. És amikor ezt tették, így kiáltottak: »Hulljon vére a mi és fiaink fejére.« Majd így folytatta: »Talán elérkezett az idő. Neellenkezzünk, menjünk, tegyük, amit kérnek tőlünk.«
[Lanzmann]:	Úgy gondolja, hogy a zsidók Krisztus halála miatt bűnhődtek?
[az első(?) lengyel]:	Nem, nem hiszem, hogy így gondolná, vagy hogy Krisztus bosszúra szomjazott volna. Ő nem mondott ilyet. A rabbi mondta ezt. Isten akarata volt, ez minden!
[Lanzmann]:	(egy lengyelül elhangzott megjegyzésre reagálva) Mit mondott?
[egy lengyel asszony]:	Akkor Pilátus mosta kezeit, majd így szólt: »Krisztus ártatlan«, és Barabást küldte. De a zsidók felkiáltottak: »Hulljon vére a mi fejünkre!«
[egy másik lengyel]:	Ez minden; most már maga is tudja!” (Lanzmann 1985: 100). ^[10]



Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Amint Shoshana Felman a kritikájában rámutatott, ez a chelmnói templom lépcsőin felvett jelenet megmutatja, hogy a lengyelek a zsidók üldözéséhez kapcsolódó saját szemtanúságukat hogyan helyettesítették egy másik (hamis) emlékkal, a Kantarowski úr által létrehozott önmisztifikációval, a Krisztus halálában való részességük miatt az üldöztetésüket szükséges beletörődéssel elfogadó zsidók képével. Ez a kitalált magyarázat, amely a lengyeleknek a zsidók ellen folytatott népiirtásban való bűnrészességét hivatott enyhíteni, voltaképp megismétli a lengyelek múltbeli bűnét a jelenben.

Felman szerint Lanzmann filmjének nem az a stratégiája, hogy kihívást intézzon ez ellen a hamis vallomás ellen, hanem hogy dramatizálja annak hatásait. Látjuk, amint Simon Srebnik hirtelen

elnémul a beszédes lengyelek közt, mintegy ismét az áldozatukká válva. Így a film nem a lengyelek emlékeit, hanem aktuális cselekvéseit idézi meg, akik elnémítják, és keresztre feszítik Srebniket: eltörlik a jelenlétét, és megfélemeznek róla, noha közöttük áll (Felman 1990: 120-128).

A múlt bűnének jelenbeli megismétlése az, ami Lanzmann alkotásában a dokumentumfilm eljárás kulcsmozzanatává válik. A film a saját fogalmai szerint nem csak akkor sikeres, hogyha meg tudja állapítani a múlt bűnét, képes leleplezni és behatárolni a népiértés gépezetének naponta ismétlődő műveleteit; hanem hogyha képes a sokféle módozat mélyebb ismeretét nyújtani, ahogy a holokauszttal továbbá a jelenben. A holokauszttal igazsága tehát nem totalizáló narratívaként, hanem ahogy azt Felman megfogalmazza és Lanzmann megmutatja, kizárólagosan mint töredékek gyűjteménye létezik. Miközben rámutat a bűnbakképzés folyamatára és a narratívák idő előtti lezárására, azáltal, hogy a bűnt kényelmesen az áldozatoknak tulajdonítják, a múlt eseményei – jelen esetben a holokauszttal a maga egészében – nem esnek egybe a múlt vagy a jelen egyetlen rögzített időpontjával sem, hanem, mint Freud palimpszesztusról szóló leírásában, az összes időbeli újraírásaival. A múlt eseményei nem az egyszeri eseményben jelentkeznek, hanem az események közötti „visszaverődésekben”.

A fenti példa kapcsán fontos megjegyezni, hogy bár a film a templom lépcsőin játszódó jelenetben – akárcsak az interjúkban – kétségtelenül él a *vérité*-film eszközeivel, azonban a *vérité*-filmnek ez a formája többé már nem bír az egészbe vetett parancsoló hit fétis funkciójával. A „garantált” igazság helyett a *vérité*-film – amely úgy rögzíti az eseményeket, ahogy azok megtörténnek – itt a történelemben és a múlttal való viszonyba van beágyazva, így nem az abszolút igazság bemutatása, hanem az ismétlődések alakzatainak feltárása révén új erőre tesz szert.

Habár Errol Morris *A keskeny, kék vonal* című filmje egészen más típusú dokumentumfilm, amely a holokauszttal borzalmához nem mérhető traumát állít a középpontjába, abban is az események közötti visszaverődések rendkívül gazdag palimpszesztusára bukkanunk. A film elején a gyilkosság vádjával elítélt Randall Adams azon a végzetes, 1976-os éjszakán töpreng, amikor autójából kifogyott az üzemanyag, David Harris felvette őt, elmentek egy autósmoziba, majd elutasította Harris kérését, hogy hazakísérje. Később azon találta magát, hogy azzal vádolják, hogy meggyilkolt egy rendőrt azzal a fegyverrel, amelyet Harris lopott el. „Miért találkoztam ezzel a kölyökkel? Miért fogyott ki a benzin?” – tűnődik – „De megtörtént, mégis megtörtént.” A film erre a „miértre” keresi a választ. És mindaz, amit a „múltból” felfedez, nem pusztán egy sorsszerű baleset, hanem a történelem közötti visszaverődések olyan szövedéke, amely annál a hideg, novemberi dallasi éjszakánál sokkalta mélyebbre nyúlik vissza a múltba.

A film vége felé, miután Morris nagy mennyiségű bizonyítékot halmozott fel a három személy hamis tanúzásáról, akik azt vallották, hogy látták Randall Adamst David Harris mellett az autóban, de még azelőtt, hogy hallanánk a hangfelvételt Harris beismerő vallomását, a film váratlan fordulatot vesz – elhagyjuk a novemberi este történetét és David Harris gyerekkorába csöppenünk. A film egyidejűleg előre- és hátrafelé mozog az időben: az 1976-os novemberi estét, a rendőrtiszt meggyilkolását követő és megelőző eseményekhez. Előre haladva tudomást szerzünk

arról a gyilkosságról, amelynek során David betört a férfi otthonába, aki – érzése szerint – ellopta tőle a barátnőjét. Amikor a férfi védekezni próbált, David lelőtte. Az értelmetlen erőszak ismétlődése megcáfolhatatlan bizonyítékként támasztja alá a film David ellen folytatott „perét”. De ahelyett, hogy megállna ezen a ponton, a film egyben vissza is lép az időben.

Egy kedves, gyerekarcú rendőr a fiú szülővárosából, aki már eddig is sokat mesélt róla, viselkedésének okai után kutat, és egy gyerekkori traumára világít rá: Davidnek négy éves bátyja vízbe fulladt, mikor ő még hároméves volt. Morris ezután bevágja a jelenetet, amelyben David erről a balesetről mesél: „Apának vigyáznia kellett volna ránk... azt hiszem, ez valamiféle traumatikus élmény lehetett számomra... azt hiszem, emlékeztettem is őt erre... nehéz volt bármiféle elfogadást kapnom tőle... egy csomó dolog, amit kisgyerekként tettem, azért volt, hogy bosszút állhassak rajta.”

Önmagában véve az „apán állt bosszú” motívuma kliséként szolgál az erőszakos férfiak viselkedésének megmagyarázására. De jelen esetben, párosítva a végső „vallomás” jelenetével, amelyben Harris megismétli az „apán állt bosszú” motívumát Adamshez fűződő kapcsolatában, a magyarázat rezonál, és feltár egy újabb réteget a múlt palimpszesztusában. Az utolsó, csupán hangfelvételnélként élénk táruló interjút figyelve hallhatjuk, amint Morris arról kérdezi Harrist, vajon úgy véli-e, hogy Adams csupán egy „igazán balszerencsés pasas?” „Határozottan”, hangzik a válasz, majd pontosítja, miben áll ez a balszerencse: „Tudod, hiszen meséltem már neked korábban a fickóról, akinek nem volt hová mennie... ha lett volna hol maradnia, akkor nem kellett volna elmennie, igaz?” Morris úgy dekódolja a kérdést, hogy annak parafrázisát adja, és továbbra is egyes szám harmadik személyben beszél Harrisról: „Úgy érted, hogy ha a hotelben maradhatott volna azon az éjszakán, akkor mindez meg se történik?” (Azaz, ha Adams meghívta volna Harrist, hogy maradjon nála – ahogy arra Harris számított is, mint azt jelezte korábban a filmben –, akkor a srác nem követte volna el a gyilkosságot, amelyet azután Adams nyakába varrt.) Harris: „Lehetséges, lehetséges... Hallottál már a közmondásbeli bűnbakról? Talán több ezren is vannak, akiket ártatlanul ítélték el...”

Morris tovább üti a vasat: „Mit gondolsz, ő is ártatlan?” Harris: „Biztos vagyok benne.” Ismét Morris: „Hogy lehetsz benne olyan biztos?” Harris: „Én vagyok az egyetlen, aki tudja... Mindazok után, ami elhangzott, és ami történt, elég hihetetlennek tűnik. Mindig az járt a fejemben, hogy ha megkérdeznéd, vajon miért kell Randall Adamsnek börtönben ülnie, azt felelném, hogy azért, mert nem maradhatott nála az, aki segített neki azon az estén. Meglehet ez az egyetlen oka annak, hogy most ott van, ahol van.”



A keskeny, kék vonal (The Thin Blue Line. Errol Morris, 1988)

Ami ebből a kvázi-vallomásból rendkívüli erővel a felszínre tör, az sokkalta több, mint perdöntő bizonyíték a durva jogi tévedés morrisi portréjában. Azzal, hogy nem elégszik meg a „tévedés áldozatának” a történetével, hanem David Harris személyes múltjának eseményei közti visszaverődéseket is vizsgálja, a film a múlt palimpszesztusában egy mélyebb rétegre bukkan: az idősebb Randall Adams akaratán kívül is szerepet kap a 16 éves David Harris lelki történetében, és e szerep Harris életének egy korábbi traumáját ismétli meg – az őt elutasító apáét, akinek elismerését soha nem tudta kivívni, és akin David végül bosszút állt.

Harris leleplező kommentárja sokkal többet tesz annál, mint hogy egyértelműen bizonyítja a bűnösségét. Akárcsak a templom lépcsőin Srebniket körülálló lengyelek, akik szánják a sokat szenvedett ártatlan gyereket, miközben tulajdonképpen megismétlik a zsidók bűnbakká változtatásának bűnét, úgy David Harris is egyszerre mondja ki az általa elítélt ember ártatlanságát, és magyarázza el türelmesen, hogy a Dallas megyei igazságszolgáltatási rendszer mennyire előzékenyen sietett a segítségére a bűnbakképzésben. A *vérité* mozi mindkét filmben a dokumentumfilm igazságának fontos eszköze. Egyidőben tárul elénk a vallomás és ítélezés jelene, ahogy a történeti szereplők megismétlik múltbeli bűneiket. Az egyéni bűnösség egyszerre válik kézzelfoghatóan nyilvánvalóvá, de a személyes és a közösségi történelem szélesebb kontextusában is érzékelhetővé válik. Habár tetten érjük David Harrist és a chelmnói lengyeleket, amint ártatlan áldozatokat tesznek felelőssé olyan bűnökért, amelyeket nem követtek el, e cselekedetek tulajdonképpen egy nagyobb folyamat részeként tárulnak fel előttünk, amely a múltat visszhangozza.

Fontos ragaszkodnunk a szilánkos igazság gondolatához, talán legfőképpen most, amikor a kultúránk, Morrisszal és posztmodern állapotunk állítólagos mélységnélküliségével összhangban, elkezdte felismerni, hogy az igazságot semmi sem garantálja. Mert mindig az igazság valamilyen formája lesz a dokumentumfilmek folyton elhárító célja. De a dokumentumfilm által színre vitt igazság nem merülhet ki a leleplezés vagy a visszatükrözés aktusában. Az ugyanis egy gondosan kivitelezett konstrukció, beavatkozás a reprezentációs folyamatok politikájába és szemiotikájába.

A valós és a fiktív közötti túlságosan leegyszerűsített dichotómiában gyökerezik a dokumentumfilm igazságáról való gondolkodás nehézsége. Nem a valóság és a fikció egymástól

teljesen elkülönülő rezsimjei között kell döntenünk. Sokkal inkább azon fikciós stratégiák közül kell választanunk, amelyekkel a relatív igazságok megközelíthetők. A dokumentumfilm nem fikció, és nem szabad összemosni vele. De egy dokumentumfilmnek szabad és fel is kell használnia a fikciós építkezés valamennyi stratégiáját, hogy elérjen az igazságokhoz. Amit *A keskeny, kék vonalban* és a *Shoah*ban, valamint bizonyos mértékben a többi, általam említett műben is láttunk, az éppen az ártalmas fikciókat eloszlató igazságok megalkotására való törekvés; még akkor is, ha ez utóbbiak csupán viszonylagosak és esetlegesek. Miközben tehát soha nem válik abszolúttá és rögzítetté, ez a folyamatosan alakulásban levő, fragmentált igazsághorizont nagyon fontos szerepet játszik a bűnbakképzés kártékony hazugságaival szembeni küzdelemben. Azon hazugságokról van itt szó, amelyek képesek ártatlan embereket siralomházba juttatni, vagy akár egész embertömegek kiirtására feljogosítani.

A tanulság, amelyet e két példaértékű posztmodern dokumentumfilmből le szeretnék vonni, az, hogy nem minden posztmodern reprezentáció adja meg elkerülhetetlenül magát a szimulákrum mélységnélküliségének, vagy mond le az igazságról, hogy a reprezentáció eldönthetetlenségeibe süllyedjen. A tanulság sokkal inkább az, hogy az igazság gondolatának igenis lehet történelmi mélysége – nem a koherens és egységes múlt feltárásának, hanem a múlt és a jelen közti visszaverődéseknek a szintjén. Ha a múlt igazságának vonatkozásában nem létezik megbízható jelentés, ha a fotók és a mozgóképek nem emléket őrző tükrök, ha sokkal inkább olyanok, amint azt Baudrillard sugallja, mint egy tükrökkel teli csarnok, akkor erre a reprezentációs krízisre adott legjobb válaszunk az lehet, ha azt tesszük, amit Lanzmann és Morris tesz: hogy hadrendbe állítjuk a tükrök minél több oldalát, hogy leleplezzük velük a hazugságok csábítását.

Fordította Tokai Tamás és Török Ervin

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Linda Williams: "Mirrors without memories: Truth, History and the New Documentary." In: *Film Quarterly*. Vol. 46, no. 3, Spring 1993. p. 9-21. (c) 1993 by the Regents of the University of California. Published by the University of California Press.]

Jegyzetek

1. A Linda Williams által hivatkozott felvétel azért különösen jelentős, mert a fekete férfi, Rodney King bántalmazását rögzítő Holliday felvételek hatására, az erőszakos rendőrök bírósági felmentését követően törték ki az 1992-es Los Angeles-i zavargások. [– *A ford.*]
2. A Linda Williams által hivatkozott felvétel azért különösen jelentős, mert a fekete férfi, Rodney King

bántalmazását rögzítő Holliday felvételek hatására, az erőszakos rendőrök bírósági felmentését követően törtek ki az 1992-es Los Angeles-i zavargások. [– *A ford.*]

3. Lásd például Janet Maslin: Oliver Stone Manipulates His Puppet. *New York Times*, 1992. január 5., vasárnap, 13.; Twisted history. *Newsweek*, 1991. december 23., 4-54.; Alexander Coburn: J.F.K. and J.F.K. *The Nation*, 1992. január 6-13., 6-8.
4. Morris filmjének címe az Amerikai Egyesült Államokban a hatóságok kötelékében szolgálatot teljesítők vizuális megkülönböztető jelére utal. [– *A ford.*]
5. Livingston filmje kiváló példája az általa idézett ironiának. Ez nem is annyira a rendezőnek a tárgyával, a transzvesztita szépségversenyekkel szembeni attitűdjében jelentkezik, mint inkább a szereplők viszonyában a nemi illúziók megteremtését illetően.
6. Jelen cikkben nem tárgyalom hosszabban a *Who Killed Vincent Chin?* és a *Roger és én* című filmeket. Habár mindkét alkotás emlékeztet *A keskeny, két vonalra* és a *Shoahra*, amennyiben büntettek igazságát törekszenek feltárni, mégsem gondolom, hogy olyan látványos sikerrel vennék az igazságok komplex mivoltát figyelembe, mint Lanzmann és Morris filmjei. A *Vincent Chin* Robert Ebans, az elégedetlen, munkanélküli autószerelő cselekedetei mögött megbúvó faji indítékok után kutat. Ebans egy sztriptíz bárban történő összeszólalkozást követő verekezésben megölte Vincent Chint. Bűnösnek mondták ki emberölés vádjában, de csak egy kisebb bírság megfizetésére kötelezték. Egy későbbi polgárjogi vád alól felmentést nyert, mivel a vád nem tudta meggyőzni az esküdtszék az elkövető faji indítékairól. Mindenesetre a film meggyőzően gyűjti a bizonyítékokat, hogy Ebans Chinrel szembeni ellenségesége mögött az amerikaiak munkáját ellopó japánok iránti haragja állt (Ebans azt hitte, hogy Chin japán). A két per történetének elmesélésével, az „Igazságot Vincentnek” bizottság sztorijával és Vincent szenvedő édesanyjának színre vitelével a film megkísérli az ügy újratárgyalását, azáltal, hogy bemutatja Ebans faji indítékainak bizonyítékait.
7. Shamus, Musser és jómagam *A keskeny, két vonalról* mutattunk be egy-egy tanulmányt a „The State of Representation: Representation and the State” címet viselő konferencia filmes szekciójában, amely a New York-i Egyetem támogatásával 1990. október 26-28. között került megrendezésre. B. Ruby Rich volt a védő: Musser dolgozata – amelyet Rich hozzászólása is támogatott – amellett érvelt, hogy a vád képviselői és a rendőrség egyaránt homoszexuálisként tekintettek Adamsre. Ez magyarázhatja azt is, hogy inkább törekedtek ellene, semmint a kiskorú Harris ellen vádat emelni. Ugyanakkor a film ezt teljesen elhallgatja.
8. L. például azt a módot, ahogy Ross McElwee *Sherman márciusa: Meditáció a romantikus szerelem lehetőségéről Délen, a nukleáris fegyverkezési verseny idején* (Sherman's March, 1985) című filmje jár el: egyfelől egy különös déli figura nárcisztikus portréja, amint a déli államokon át vezető utazás során, csapongó kísérletekkel próbálja feltérképezni saját identitását; másfelől rájátszik a történelmi Sherman tábornok pusztító menetelésére. Lásd még Ken Burns *Az amerikai polgárháború története* [The Civil War, 1990] című filmjét, amely ugyanúgy szól arról, hogy mit jelent számunkra ma a polgárháború, mint ahogy a múlt objektív igazságáról.
9. Laurence Jarvik például amellett érvelt, hogy Moore önjellemzése mint „naiv, Don Qujote-szerű lázadó, mikrofonnal a kezében” nem autentikus kép, hanem a Moore által promotált fiktív identitás (idézi Tajima 1990: 30).

10. Ezt a párbeszédet a *Shoah* forgatókönyvének publikált változatából idéztem, ugyanakkor a zárójelben jelöltem a megszólalók személyét. Fontos azonban megjegyezni, hogy a szöveg egy hosszabb jelenet kivonata, amely úgy tűnik a templom előtt Lanzmannal, Simon Srebnikkel és a lengyelekkel két különböző interjúból lett összeállítva. Az első részben Kantarowski úr nincs jelen, a másodikban viszont már igen. Amikor az idős asszony azt mondja: „Akkor Pilátus mosta kezét...”, Kantarowski olyan mozdulatot tesz, mintha épp kezet mosna.

Irodalomjegyzék

- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*. In Mark Poster (szerk.): *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Stanford, CA, Stanford University Press, 1988. [Magyarul Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In Kis Attila Atilla, Kovács Sándor s.k. és Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* Szeged, Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. 161-191.]
- Doane, Mary Ann: *Remembering Women: Physical and Historical Constructions in Film Theory*. In E. Ann Kaplan (szerk.): *Psychoanalysis and Cinema*. New York, Routledge, 1990.
- Felman, Shosana: *A L'Age du temoignage: Shoah de Claude Lanzmann*. In uő: *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*. Paris, Editions Belin, 1990.
- Grundberg, Andy: *Ask It No Questions: The Camera Can Lie*. *New York Times, Arts and Leisure*, 1990. augusztus 12., 1., 29.
- Jacobson, Harlan: *Michael and Me*. *Film Comment*, 25. évf., 6. szám, 1989. november-december. 16-26.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. In: *New Left Review* 1984, 146. (Július-augusztus). [Magyarul Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest, Noran Libro, 2010.]
- Jameson, Fredric: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981.
- Kaes, Anton: *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Lanzmann, Claude: *Shoah: An Oral History of the Holocaust*. New York, Pantheon, 1985.
- Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. [Magyarul Lyotard, Jean-François: *A posztmodern állapot*. Ford. Bujalos István és Orosz László. In Bujalos István (szerk.): *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Budapest, Századvég Kiadó, 1993. 7-145.]
- Morris, Errol: *Truth Not Guaranteed: An Interview with Errol Morris*. *Cineaste*, 1989/17., 16-17.
- Musser, Charles: *Film Truth: From „Kino Pravda” to Who Killed Vincent Chin? and The Thin Blue Line*. Kézirat, 1990.
- Shamus, James: *Optioning Time: Writing The Thin Blue Line*. Kézirat, 1990.
- Tajima, Renee: *The Perils of Popularity*. In: *The Independence*. 1990. június.
- Taubin, Amy: *Oscar's Docudrama*. *The Village Voice*, 1992. március 31., 62.
- Trinh, T. Minh-ha: *Documentary Is/Not a Name*. *October*, 52. 1990. tavasz, 77-98.

© Apertúra, 2014. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/>

