

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

HORÁNYI PÉTER

A JELENLÉT FORMÁI A DIGITÁLIS KORBAN:
PERFORMATIVITÁS ÉS MEDIALIZÁLT VALÓSÁG
A DOKUMENTUMFILMBEN

MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM

2025

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Doktori Disszertáció

Horányi Péter

A jelenlét formái a digitális korban: Performativitás és
medializált valóság a dokumentumfilmben

Témavezető: Gyenge Zsolt PhD habil., egyetemi docens

Doktori iskola: Művészettudomány PhD

Budapest, 2025.09.01.

Tartalomjegyzék

Absztrakt.....	4
Tézisek.....	6
Bevezetés	8
1. Az alkotói jelenlét átalakulása a dokumentumfilmben	12
1.1. A dokumentumfilm kezdeti realizmuskoncepciói	13
1.2. Az előtérbe került jelenlét episztemológiai dilemmája	15
1.3. Performatív elbeszélés a kortárs dokumentumfilmben	18
1.4. Népszerű dokumentumfilm a 21. században	22
1.5. A fotografikus reprezentáción túl	24
2. A jelenlét új formái a digitális dokumentumfilmben	28
2.1. A digitális felvétel episztemológiai bizonytalansága	29
2.2. Digitális film és remedializáció	31
2.3. Megtestesült jelenlét: Személyes tanúságtétel a digitális kamerán keresztül.....	34
2.3.1. Megtestesült jelenlét a háborús tematikájú dokumentumfilmekben.....	36
2.3.2. Megtestesült jelenlét a személyes és bizalmi dokumentumfilmben	38
2.3.3. Wang Bing és a független kínai dokumentumfilm	40
2.4. Remedializált jelenlét: Civil digitális kommunikációs technológiák használata	43
2.4.1. Mobiltelefonfelvételek.....	45
2.4.2. Amatőr felvételek remedializációja	46
2.4.3. Archív és adaptált filmanyag digitális újrendezése	49
2.5. Számítógépes jelenlét: Dokumentumfilmes navigáció a virtuális térben.....	50
3. Nézőpont és felhasználói részvétel a dokumentumfilm kiterjesztett formáiban	57
3.1. A dokumentumfilm formájának és észlelésmódjának átalakulása a digitális hálózati térben	58
3.2. Fizikai jelenlét és egyéni navigáció az installált dokumentumfilmben.....	61
3.3. Interaktív web-dokumentumfilmek	66
3.4. Dokumentumfilm a virtuális valóságban.....	72
4. Nemhumán tekintet a kortárs dokumentumfilmben	76
4.1. Spekulatív realizmus a dokumentumfilmben	79
4.2. Nemhumán tekintet a kísérleti dokumentumfilmben: <i>Leviathan</i> (2012) és <i>Occupied City</i> (2023).....	82
4.3. Nemhumán tekintet az ukrán háború reprezentációjában: <i>2000 Meters to Andriivka</i> ...	84
4.4. Kitekintő: Nemhumán tekintet a videós újságírásban	85

Konklúzió	87
Irodalomjegyzék	92
Szakmai önéletrajz	106
Melléklet: Eredetiségi nyilatkozat	107
Melléklet: Témavezetői nyilatkozat	108

Absztrakt

Doktori disszertációm a digitális technológiával készült dokumentumfilm formáit és elméleti kereteit vizsgálja. Amellett érvelek, hogy a posztfotografikus digitális kor episztemológiai bizonytalansága nemcsak a hagyományos dokumentumfilmes módszerek kibővítéséhez vezetett, hanem új formák megjelenését is előidézte. Elsőként az alkotói pozíció változásait elemzem, és rámutatok, hogy a 20. század végére a reflexív, performatív, a filmkészítő jelenlétét nyíltan hangsúlyozó elbeszélés vált meghatározóvá az igazságérvény kérdésének megragadásában. Ezt követően bemutatom, hogy a digitális technológiák három új módon tágították ki a jelenlét fogalmát: a „megtestesült jelenlét”, a „remedializált jelenlét” és a „számítógépes jelenlét” formáiban. A harmadik fejezet a dokumentumfilm kiterjesztett platformjait – az installált dokumentumfilmet, az interaktív webdokumentumfilmet és a VR-t – tárgyalja. Azt állítom, hogy ezek a projektek a felhasználói nézőpont decentralizációját hozzák létre, miközben az alkotói pozíciót sokszor a hagyományos szerzői gyakorlatból egy felületteremtői (interface designer) szerepkör felé mozdítják el, amelyben a résztvevők társszerzőként jelennek meg. Végül a digitális média decentralizált nézőpontját a drónnal és GoPro-val készült dokumentumfilmek példáin keresztül vizsgálom. E művek a megtestesült jelenlét stratégiáival szemben a gépi tekintet nemhumán perspektíváján keresztül tárnak fel új összefüggéseket a világ megértésében.

Abstract

My doctoral dissertation examines the forms and theoretical frameworks of documentary film produced with digital technologies. I argue that the epistemological uncertainty of the post-photographic digital era has not only expanded traditional documentary methods but also led to the emergence of new forms. First, I analyze shifts in the filmmaker’s positionality, showing that by the late twentieth century, reflexive and performative modes of documentary—foregrounding the presence of the filmmaker—had become dominant in addressing questions of truth. I then demonstrate that digital technologies have expanded the concept of presence in three new ways: “embodied presence,” “remediated presence,” and “computational presence.” The third chapter explores the extended platforms of documentary film, including installation-

based documentaries, interactive web documentaries, and virtual reality. I contend that these projects decentralize the viewer's perspective while often repositioning the filmmaker from a traditional authorial role toward an interface-designer role, in which participants become co-authors. Finally, I examine the decentralized perspective of digital media through documentaries shot with drones and GoPros. In contrast to strategies of embodied presence that permeate contemporary documentary culture, these works reveal new relationalities of the world through the non-human perspective of mechanical vision.

Tézisek

1. A 20. század végén kibontakozó reflexív és performatív dokumentumfilmes tendenciák hatására a nyílt alkotói jelenlét hangsúlyossá vált a kortárs dokumentumfilmben. A szubjektumtól független világ ábrázolása helyett a film gyakran a téma és a szerző kapcsolatának dinamikájára fókuszál.
2. A digitális kor episztemológiai válságában a dokumentumfilm elmozdult a hagyományos fotografikus realizmus egyedüli normáitól.
3. Meglátásom szerint a digitális technológia az alkotói jelenlétet a hagyományos dokumentumfilmben három új forma szerint egészíti, illetve bővíti ki, úgymint a „megtestesült”, a „remedializált”, valamint a „számítógépes” jelenlét.
4. Kutatásaim alapján a dokumentumfilm a digitális korban egyre inkább a már medializált világ értelmezését és kontextualizálását végzi el, mintsem egy addig érintetlen valóság feltárását.
5. Az internetes részvételi kultúrában néhány dokumentumfilm egy horizontális, társszerzői gyakorlat felé mozdult el, miközben az alkotó felületteremtővé változik.
6. A digitális médiakörnyezetben készülő dokumentumfilmek gyakran új nézői szerepeket hoznak létre, akik a tartalommal interaktív kapcsolatot és egyéni narratívákat alakítanak ki.
7. Miközben napjaink dokumentumfilmjében hangsúlyos a szubjektivitás és az egyéni megszólalói pozíció, párhuzamosan felismerhetővé vált az is, hogy egyre nagyobb szerepet kap a távoli megfigyelés nem-humán perspektívája. A drón vagy a GoPro gyakran szolgál arra, hogy az igazságnak egy nem emberi nézőpontra helyezett megközelítését nyújtsa.
8. A digitális kor egyszerre erősíti a dokumentumfilm megtestesült jelenlétét, illetve megfigyelő közvetlen pozíciójától elmozdított, testetlen megfigyelést.

Theses

1. At the end of the twentieth century, under the influence of reflexive and performative documentary tendencies, explicit authorial presence became prominent in contemporary documentary film. Rather than depicting a world independent of the subject, the film often focuses on the dynamics between the topic and the filmmaker.
2. In the epistemological crisis of the digital age, documentary has shifted away from the exclusive norms of traditional photographic realism.
3. In my view, digital technology expands authorial presence in documentary film through three new forms: “embodied presence,” “remediated presence,” and “computer-based presence.”
4. My research shows that in the digital era, documentary increasingly interprets and contextualizes an already mediated world rather than uncovering a previously untouched reality.
5. Within participatory internet culture, some documentaries have moved toward a horizontal, co-authored practice, while the filmmaker increasingly assumes the role of interface creator.
6. Documentaries produced in the digital media environment often create new spectator roles, in which viewers establish interactive relationships with the content and construct individual narratives.
7. While subjectivity and the personal position of the speaker remain central in today’s documentary film, it has also become evident that the nonhuman perspective of distant observation is gaining greater significance. The drone or the GoPro often serve to provide an approach to truth situated in a nonhuman viewpoint.
8. The digital age simultaneously reinforces embodied presence in documentary and disembodied observation that is displaced from the filmmaker’s direct position.

Bevezetés

Doktori kutatásom a digitális technológiával készült dokumentumfilmek működését és ábrázolásmódját vizsgálja. A digitális korban az emberi megismerés története újabb fordulóponthoz érkezett: átalakult a világhoz való hozzáférésünk, soha nem látott mennyiségben áramlanak felénk információk, miközben egyre gyakrabban magunk is tartalomgyártókká és megosztókká válunk. A felvételkedzés soha korábban nem képezte ennyire természetes részét mindennapjainknak, ugyanakkor kapcsolatunk a valósággal mindinkább közvetetté, a technológia által medialiszt tapasztalattá alakult át. Kutatásom kiindulópontját az a kérdés jelöli ki, hogy a digitális korban a dokumentumfilm miként viszonyul a megtörténő eseményekhez és az igazság ábrázolhatóságához.

A disszertáció során a fókusz elsősorban az alkotói jelenlét felől közelítem meg. A jelenlét közvetlen és medialiszt formáit elemezve arra keresem a választ, miként reprezentálja a filmkészítő a témát a digitális kamera, a számítógép vagy éppen a drónkamera közvetítésével. Ugyanakkor foglalkoztat az a kérdés is, hogyan alakul át a néző kapcsolata a dokumentumfilmes igazsággal, amikor nem hagyományos mozi térben vagy televízióban, hanem az interneten, illetve interaktív installációk közegében találkozik vele. Vizsgálom továbbá, hogy a 20. század végére reflexívvé és nyíltan performatívvá vált alkotói pozíciót a digitális technológiák miként erősítik fel, illetve hogyan helyezik át új médiumokra és platformokra.

Craig Hight szerint két eltérő, de egymásra ható dinamikát érdemes megkülönböztetni a digitális kor dokumentumfilmekre gyakorolt hatásainak vizsgálata során. Egyrészt azt, hogy miként alakítja át a digitális technológia a dokumentumfilm gyártását, utómunkáját és forgalmazását, másrészt pedig azt, hogy a részvételi kultúrára épülő online közösségek és a digitális platformok milyen módon formálják újra a dokumentumfilmről való gondolkodást (Hight 2019, 37). A digitális kor hatása a dokumentumfilmre azonban első ránézésre nem feltétlenül kézenfekvő. John Belton is rámutat arra, hogy a digitális fordulat, az új kamerák, a projektorok és a számítógépes vágószoftverek elterjedése alapvetően láthatatlan forradalom volt (Belton 2002, 103). Emiatt nem lehet egyértelmű formanyelvi vagy esztétikai szempontok szerint megkülönböztetni a digitális korban született dokumentumfilmet a 20. századi analóg korszakban készült alkotásoktól. Milyen tekintetben beszélhetünk hát a digitális kultúrára egyedülállóan jellemző nemfikciós történetmesélésről a filmben?

Kutatásomban egészen az 1960-as évekig nyúlok vissza, amikor a technológiai innovációk és kulturális fordulatok hatására a dokumentumfilmben először vált hangsúlyossá a filmes rejtett vagy nyíltan előtérbe állított jelenléte. Az első fejezet azt a paradigmaváltást vizsgálja, amelynek során az alkotói jelenlét a 20. század végére egyre inkább az igazságérvény bizonyítékává lépett elő, miközben az önmagában álló képi reprezentáció episztemológiai értéke – bár sosem tűnt el – fokozatosan csökkent. Stella Bruzzi (2006) nyomán amellet érvelek, hogy a kortárs dokumentumfilmek a világot gyakran nem önmagában, hanem az alkotó és a téma között létrejövő találkozási folyamatként ábrázolják, amelyet a fokozatos megismerés performatív aktusai alakítanak. A második fejezetben arra mutatok rá, hogy a hordozható digitális kézi kamerák, a mobiltelefonok beépített kamerái, a számítógépek és az internet hogyan radikálisan alakították át vagy újították meg a hagyományos dokumentumfilm korábbi ábrázolási normáit. A „megtestesült jelenlét” című alfejezet az alkotó közvetlen, személyes perspektíváját előtérbe állító, digitális technológiákat alkalmazó filmekkel foglalkozik, míg a „remedializált jelenlét” alatt a civil szemtanúi felvételeket történeti kontextusba helyező alkotásokat vizsgálom. Az alkotói jelenlét harmadik, általam megnevezett motívuma a „számítógépes jelenlét”, amelynek során az alkotó performatív kapcsolata a témával a digitális interfészre helyeződik át.

A digitális korban készült dokumentumfilmek sajátosságait gyakran a technológia felől közelítem meg, vizsgálatom azonban nem az eszközök műszaki vonatkozásaira, hanem a rajtuk keresztül megszülető észlelési és érzékelési módokra irányul. Szem előtt tartva Jonathan Crary kijelentését, miszerint „a technika mindig más erők kísérőjelensége vagy alárendelt része” (Crary 1999, 21), a technológia azon rétegei kerülnek előtérbe, amelyek átformálták azt, ahogyan a digitális korban ismeretet szerzünk a világról és interakcióba lépünk vele. Aylish Wood például rámutat arra, hogy a digitális technológiák nemcsak azt szervezik meg, hogy mit és hogyan látunk, hanem a narratív térről alkotott megértésünket is alakítják (Wood 2007, 48). A harmadik fejezetben ezért nem a készülékek által létrehozott látványra, hanem a digitális információs környezet decentralizált nézőpontjára helyezem a hangsúlyt a dokumentumfilmek kiterjesztett területeinek vonatkozásában. Ebben a fejezetben amellet érvelek, hogy az installált dokumentarista kísérletek, az interaktív web-dokumentumfilmek és a virtuális valóság miként terjesztették ki a nézők által befogadható narratív teret, és hoztak létre egy interaktív jelenletre épülő megismerésmódot. Még jelentősebb azonban, hogy ez az elmozdulás – amely már a civil felvételek remedializációja során is szembetűnő – az alkotói szerepkör hagyományos funkcióját is elkezdte átalakítani.

Előzetes hipotézisem szerint a kortárs dokumentumfilmek egyre kevésbé törekednek egy korábban nem ábrázolt világ feltárására. Ehelyett mind nagyobb hangsúlyt kap a meglévő információk és hírek közvetítése és medializálása. A remedializáció különböző aspektusai, a számítógép és a felhasználó közötti kollaboráció, valamint a dokumentumfilmek elektronikus platformjainak kiterjedése mind olyan tendenciák felé mutatnak, amelyekben nem az *ex nihilo* létrehozás, hanem a meglévő tartalmak újrendezése válik meghatározóvá. A dolgozat során ezért több ponton amellet érvelek majd, hogy a dokumentumfilm egyik fő feladata a digitális korban az eklektikus és heterogén információk számára megfelelő kontextus megteremtése és értelmezhető magyarázat nyújtása – legyen szó civil felvételek újrendezéséről vagy egy olyan interaktív felület létrehozásáról, ahová mások is szabadon feltölthetik a saját igazságukat.

A kortárs dokumentumfilmek igazságérvényét nagymértékben áthatja a megszólalói pozíció személyes vonatkozása, ebből adódóan az alkotói reflexió a filmekben gyakran hangsúlyos motívum. Ezzel párhuzamosan azonban az is megfigyelhető, hogy a digitális technológia olyan mértékben medializálja a valóságot, hogy napjainkban a dolgok megismerésének és tapasztalásának folyamatai gyakran nem közvetlen testi jelenlétből, hanem egy mechanikus szem eltávolított perspektívájából tárulnak fel. A negyedik fejezetben amellet érvelek, hogy a drón és a GoPro az elmúlt években felerősítette a dokumentumfilmben a nem emberi nézőpontú ábrázolást, amely többek között az ökológiai témájú filmekben vált meghatározóvá. Előzetes hipotézisem szerint tehát, miközben a digitális kamerák és mobiltelefonok fokozzák a személyes jelenlétre és a közvetlen megélésre épülő retorikai elbeszélést, párhuzamosan a testetlen tapasztalás, a távoli, gépi figyelem és a szokásos emberi nézőpontból való kilépés motívumai is erőteljesen áthatják a dokumentumfilmet.

Doktori tanulmányaim kezdetén elsősorban a magyar dokumentumfilm alakulástörténete állt a fókuszomban. Stöhr Lóránt *Személyesség, jelenlét, narrativitás: Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben* (2019) című monográfiája alapvetően formálta gondolkodásomat a dokumentumfilm performatív fordulatának vizsgálatában, és ez a könyv indította el kutatási irányom alapjait is. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem doktori iskolájában töltött idő ezzel párhuzamosan kibővítette látásmódomat a technológiai és tárgyorientált szemlélet felé. Míg az első két fejezethez inkább az Eötvös Loránd Tudományegyetemen elsajátított, illetve a Stöhr-könyvből inspirált filmelméleti és -történeti megközelítést alkalmaztam, addig a harmadik és negyedik fejezetben már egyértelműen érződik a MOMÉ-n töltött évek hatása. Kutatásom során, amikor a dokumentumfilmet egyfajta ökológiaként – a felhasználók, a tartalom és a technológia kölcsönös együttműködéseként – vizsgálom, ezt elsősorban tanáraink és

csoporttársaim által közvetített szemléletből építettem fel. Témavezetőm, Gyenge Zsolt *Kép, mozgókép, megértés: Egy fenomenológiai filmelemzés elmélete* (2017) című monográfiája szintén meghatározó inspirációt jelentett. A negyedik fejezetnek – ahol a spekulatív realizmus és a nem humán technológia felől közelítek a filmhez – biztosan nem tudtam volna nekifogni Schneider Ákos *Az emberközpontú tervezés határai: Spekulatív design és poszthumán állapot* (2022) című szemléletformáló munkája nélkül.

Köszönettel tartozom legelső sorban témavezetőmnek, Gyenge Zsoltnak, amiért az évek során lelkiismeretesen és érdeklődve felügyelte a munkámat, és éleslátó, hasznos visszajelzésekkel segítette a haladásomat. Kiemelten hálás vagyok a doktori iskola tanárainak, különösen Veres Bálintnak, Harmati Hedvignek, Szentpéteri Mártonnak és Tillmann Józsefnek, amiért szemléletükkel formálták gondolkodásomat, és új perspektívákat nyitottak meg látásmódjukkal. Hálás vagyok továbbá csoporttársaimnak és kollégáimnak, akikkel az eltérő témaválasztás és kutatásmódszer ellenére mindig megtaláltuk a közös hangot. Köszönöm Gelencsér Gábornak és Török Ervinnek az építő visszajelzéseiket a doktori műhelyvitán, valamint egykori ELTÉ-s tanárainak – Varga Balázsnak, Margitházi Bejának, Vajdovich Györgyinek, Vincze Teréznek, Strausz Lászlónak és Pápai Zsoltnak – hogy feledhetetlen kurzusaikkal motiváltak a filmekről való tudományos gondolkodásra. Köszönetemet fejezem ki a Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál munkatársainak is a közös munkáért, amely lehetőséget adott arra, hogy első kézből ismerjem meg a legfrissebb dokumentumfilmeket, és több nemzetközi filmfesztiválon (IDFA, Jihlava, Berlinale, Bologna) tágíthassam a horizontomat. Az Amszterdami Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztiválon eltöltött szakmai munka nélkül nem fedeztem volna fel azokat az összefüggéseket és motívumokat, amelyek a disszertációm alapját képezik. Végül, de nem utolsósorban köszönöm Hörcher Gábornak a sok inspiráló beszélgetést, valamint Kollarik Tamásnak, Bényei Juditnak és Fábics Natáliának a közös kurzusokat, amelyek hozzásegítettek ahhoz, hogy gyakorlatban is előadhassam a disszertációm állításait.

1. Az alkotói jelenlét átalakulása a dokumentumfilmben

Az alábbi fejezetben a dokumentumfilm 20. század utolsó évtizedeiben bekövetkező reprezentációs fordulatát vizsgálom. A digitális technológiával készült alkotások elemzése során ugyanis gyakran olyan motívumok felerősödésére és kiterjesztésére mutatok rá, amelyek valódi gyökerei a digitális forradalomtól korábban származó, technológiai és kulturális tényezők által egyaránt meghatározott átalakulási folyamatra vezethetők vissza. A történeti előzmények feltárása ezért a kortárs jelenségek árnyaltabb megértését is szolgálja. Célom ugyanakkor nem a digitális korhoz vezető lineáris fejlődési ív vagy evolúciós modell felvázolása, hanem két, egymással összefüggő, az 1960-as évektől fokozatosan erősödő tendencia – a megtestesült és performatív alkotói jelenlét – kialakulásának feltárása. Ezek segítségével, úgy gondolom, árnyaltan kirajzolható az a dokumentumfilmben bekövetkezett paradigmaváltás, amely a szubjektumtól független külső világ ábrázolása helyett az alkotó és a téma között dinamikusan alakuló, egyéni és részleges viszonyrendszert helyezi előtérbe.

Az átalakulási folyamat mögött egy kulturálisan gazdag motívumokból táplálkozó episztemológiai válság húzódik, amely a hagyományos dokumentumfilm autoriter elbeszélői pozíciója és a dokumentarista felvétel önmagában álló igazságérvénye kritikájaként bukkant fel a század második felében. A dokumentumfilmben az önreprezentáció motívumai és a performatív jelenlét így meglátásom szerint nem csupán esztétikai vagy technológia jelentőségűek, hanem ideológiai és társadalmi aspektusuk is meghatározó: a reprezentáció normatíváinak kritikai reflexióit nyújtják. A digitális kor dokumentumfilmjeinek elemzése során amellet érvelek majd (lásd: 2. és 3. fejezet), hogy az ábrázolás egy horizontálisabb, a hierarchikus filmkészítői pozíciót lebontó irány felé mozdult el. Emiatt különösen fontos, hogy releváns előzményként kirajzolnunk e tendencia történeti gyökereit. A fejezet elején ezért érintőlegesen, a fontosabb motívumok összefoglalásával visszakanyarodok egészen a dokumentumfilm kezdeti realizmuskoncepcióihoz, majd részletesebben a *direct cinema* és *cinéma vérité* alkotói jelenlétének vizsgálatára is. Ez nemcsak lehetővé teszi, hogy kirajzolhassam, mihez képest történt az elmozdulás, hanem segítséget nyújt ahhoz is, hogy a digitális eszközök által felerősített motívumok eredetére is rámutassak.

A fejezet tehát a digitális kor dokumentumfilmes tendenciáinak történeti és kulturális előzményeit tárgyalja. A digitális technológia közvetlen hatását, a digitális eszközök filmkészítésben való elterjedését, valamint az ezekből eredő új episztemológiai kérdéseket a

következőkben még szándékosan nem tekintem át, hogy a logikai felépítés átlátható maradjon. Az érveléseim alátámasztásához azonban kortárs alkotásokat is elemezni fogok, amelyek már a digitális korban születtek, így motívumaik révén indirekt módon kirajzolódnak a digitális kultúra néhány jellegzetességei, például az önmagában álló képi reprezentációval szembeni bizalmatlanság. Továbbá szó esik arról, hogy az ezredfordulón, a 2001. szeptember 11-i terrortámadást követő években, valamint a „posztigazság” korának hajnalán a dokumentumfilm kulturális és kommersz pozíciója miként alakult át: nemcsak alternatív kritikai hangok hordozójává vált, hanem a közszolgálati funkció stigmájából kilépve érzelmi igazságokat közvetítő, népszerű médiatermékké is.

1.1. A dokumentumfilm kezdeti realizmuskoncepciói

A 1930-as években intézményesült klasszikus dokumentumfilm igazságérvénye a mindentudó, autoritásként megszólaló elbeszélői pozíció és a filmfelvétel valósághoz társított *indexikális* jellege ötvözetében született meg.¹ A háborúba sodródó nyugati civilizáció reakciós-konzervatív politikai légköre, valamint a korszak technológiai korlátozottságai egy olyan korai dokumentumfilmes nyelvet hoztak létre, amelyben a valódi eseményekről (vagy azok alapján) készült fotografikus mozgóképeket főként narrátorhang és montázs szervezte politikai és ideológiai kontextusba. Az intézmény- és elméletalapító skót John Grierson klasszikussá vált definíciója a dokumentumfilmről – „az aktualitások kreatív feldolgozása” (*creative treatment of actuality*) (Rotha, Road, Griffith 1964, 70) – szemléletesen tükrözi e korai filmek realizmuskoncepcióját. A „dokumentumértékű” képek valódi embereket és természetes helyszíneket közvetítenek – állítja Grierson Robert J. Flahery *Moana* (1926) című filmjének elemzése során (Hardy 1971, 146-147), miközben a tényleges jelentést, tehát a felvételek narratív keretét az értelmezői stilizáció kelti életre (Aufderheide 2007, 26).

A brit Empire Marketing Board, majd a General Post Office filmes részlegeinek élére kinevezett Grierson meghatározó szerepet játszott a dokumentumfilm történetében azzal is, hogy elhatárolta a műfajt az előző évtized két korábbi dokumentarista irányzatától: az egzotikus

¹ Charles Sanders Peirce 19. századi *indexikusság*-fogalma olyan ábrázolásra vonatkozik, amely a valóság modelljével tényleges és egyedi kapcsolatban áll. Lásd: Peirce, Charles Sanders. 1991. “Prolegomena to an Apology for Pragmaticism.” In *Peirce on Signs*, edited by James Hoopes, 249–52. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

dokumentumfilm romantikus hangnemétől és az avantgárd városfilm kísérleti formanyelvétől. Hosszú évtizedekre egyeduralkodóvá tette a racionalításra és a teljeskörűség illuzórikus igényére épülő, később egyszerűen „griersoniként” is nevezett dokumentumfilmes stílust (Sadoul 1959, 324; Barnouw 1993, 90). Grierson elismeréssel szólt Flaherty alkotásainak, így a *Nanuk, az eszkimó* (1922) és a *Moana* (1926) helyszíni realizmusáról, ugyanakkor kritizálta azok rousseau-i civilizációellenes szemléletét, amelyet naivnak és potenciálisan károsnak ítélt. Korabeli írásaiból az is kiderül, hogy elutasította a Ruttmann és Ivens-féle dokumentarista montázsfilm-formanyelvet (Hardy 1971, 148). Napjainkban már nem számít szokatlannak, hogy egy dokumentumfilm humoros, ironikus vagy már rendhagyó hangnemben, illetve értelmezői végességének nyílt felvállalásával szólaljon meg egy témáról, mindez azonban csak viszonylag későn, az 1980-as évek posztmodern kulturális hatásai nyomán terjedt el, amikor a griersoni hagyományt éles kritikák érték.

Az 1960-as évek elején kibontakozó dokumentumfilmes irányzatok – az amerikai *direct cinema* és a francia *cinéma vérité* (együtt: *vérité*-filmek) – számára központi jelentőséggel bírt a mindentudó narrátorhang kiiktatása, valamint a felvételekben rejlő valóságérő felszabadítása az elbeszélői struktúra keretei alól. Céljuk az volt, hogy a kamera által rögzített felvételek „önmagukért beszéljenek”, vagyis a szituációk megfigyelői analízise révén közvetítsék a téma igazságát. A *vérité*-dokumentumfilmek meghatározó részévé vált a háború utáni modern filmművészetnek – jelentős hatást gyakorolva a francia új hullámon keresztül a cseh groteszk realizmuson át egészen a Budapesti Iskolára – azáltal, hogy a Deleuze által az olasz neorealizmushoz visszavezetett tisztán optikai és auditív filmnyelvi eljárásból merítettek, amelyben a vizuális környezet a szereplők cselekvésétől független, önálló és szemlélődő dimenzióként jelenik meg (Deleuze 2008, 9–10). A modern dokumentumfilm megújulását jelentette, hogy az igazságérvényt immár nem az utólagos összefoglaló narráció, hanem egy valós időbeliségre épülő realizmus biztosította.

A *vérité*-dokumentumfilmek a modern filmművészet közös gyökeréből táplálkoznak, ám eltérő formai eljárásokat képviselnek. Az amerikai és kanadai *direct cinema* elsősorban a beavatkozásmentes megfigyelésre épülő, az események spontán kibontakozását rögzítő formanyelvvel újította meg a dokumentumfilmet (Mamber 1976, 2), míg a Jean Rouch és Edgar Morin nevével fémjelzett francia *cinéma vérité* az aktív alkotói részvétel és beavatkozás révén ösztönözte szereplőit arra, hogy a kamera jelenlétében a hiteles belső karakterüket tárják fel. A *direct cinema* legjelentősebb újítása az volt, hogy széles körben elterjesztette az események időbeli kibontakozására épülő megfigyelést, vagy Carl Plantinga szavaival élve a „nyitott hang”

(*open voice*) alkalmazását (Plantinga 1997, 108). A *cinéma vérité* ezzel szemben a korszak pszichoszociális kutatásaiból merítő reflexív eljárásaival (Margulies 2019, 114) fontos előzményeit teremtette meg az önreprezentáció és a nyíltan performatív alkotói jelenlét módszereinek.

A korabeli dokumentumfilmek rejtőzködő megfigyelése vagy nyílt alkotói beavatkozása mögött az a közös szellemiség húzódott, hogy a kamera mechanikus tekintete az előtte kibontakozó témát képes annak valódi, autentikus mélységében feltárni. A háború utáni dokumentarista filmes irányzatokat átható vizuális optimizmus jelentős mértékben táplálkozott André Bazin klasszikussá vált, ám a hetvenes évektől kezdve talán igazságtalanul sokat támadott realizmusfelfogásával, miszerint az eredeti modell és a gép által fotografikusan reprodukált látvány között ontológiai azonosság húzódik (Bazin 2002, 21). Számára a fotográfia közvetlenül reprodukálja a valóságot, a mozgókép pedig ezt az ontológiai kapcsolatot immár időben kiterjeszti, az idő „bebalzsamozását” végzi el (2002, 22).² A *cinéma vérité* például nem véletlenül Dziga Vertov „kinopravda” (filmigazság) fogalmát örökölte tovább: akárcsak Vertov, aki a filmkamerát az emberi látás meghaladásaként értelmezte (Vertov 1984, 17), Rouch és Morin is hittek abban, hogy a kamera előtt megszülető szituációk a valóság mélyrétegeit tárják fel. Ahogyan az amerikai direct cinema filmesek, Robert Drew és munkatársai (Drew Associates) is gyakran hangoztatták azt, hogy „légy a falon” jelenléttel képesek a hétköznapi élet realitásának azokat az aspektusait is feltárni, amelyeket korábban a filmkészítésben lehetetlen volt (Saunders 2007, 31; Drew Associates, n.d.). A *vérité*-dokumentumfilm gondolkodásmódja bizonyos értelemben visszatért nemcsak Vertov örökségéhez, hanem a mozgókép hajnalának szellemiségéhez is: ahhoz a világra rácsodálkozó optimizmushoz, amelyet a modernitás hite táplált, hogy a valóság immár saját mozgásának dinamikájában válik megismerhetővé a vászonra kivetített filmszalagon keresztül.

1.2. Az előtérbe került jelenlét episztemológiai dilemmája

Vivian Sobchack *The Address of the Eye* (1992) című nagyhatású könyvében a filmes észlelés egzisztencialista–fenomenológiai értelmezését adja. Azt állítja, hogy a felvételkedés során

² Bazin itt leírt állításából vehette az inspirációt Jean-Luc Godard is, amikor *A kis katona* (Le Petit Soldat, 1963) című filmjében elhangzik a híres idézet: „A fotó maga az igazság. És ha ez így van, akkor a film maga az igazság, másodpercenként huszonnégyszer.”

nem pusztán az adott téma mechanikus tárgyasítása rögzül a filmszalagra, hanem maga az a folyamat is, ahogyan a film megtapasztalja a tárgyat (Sobchack 1992, 9). Érvelése szerint a film nem egy láthatatlan, mindentudó jelenlétként reprezentálja témáját, hanem indirekt módon dokumentálja a „testi észlelésként” (bodily perception) megélt tapasztalatot is (uo.). Sobchack ezt az értelmezést általánosan, műfajtól és korszaktól függetlenül alkalmazza – igaz, egy későbbi tanulmányában az elektronikus korhoz kapcsolódva már a testetlen észlelés fogalmát is bevezeti (erre majd a 3. és 4. fejezetben térek vissza). A „testi észlelés” koncepcióját azért tartom ezen a ponton hasznosnak bevonni a dokumentumfilmek vizsgálatába, mert úgy vélem, általa különösen érzékletessé válik az episztemológiai dilemma, amelyet a megfigyelői észlelésre épülő *direct cinema* az 1960-as évek végén, Noël Carroll szavaival élve, afféle Pandora-szelencéjeként nyitott meg (Carroll 1983, 7).

A modern dokumentumfilm kialakulása szorosan összekapcsolódik a hordozható és könnyen kezelhető filmrögzítő technikák – elsősorban a Nagra III szalagos magnó és a 16 mm-es kézi kamera – elterjedésével az 1960-as évek elején. Ezek az eszközök lehetővé tették a szimultán, helyszíni hang- és képrögzítést, ami jelentősen felszabadította a filmkészítők mozgásterét, és több lehetőséget biztosított számukra, hogy témájukat előre nem eltervezett tempóban követhessék (Barnouw 1993, 236). Az új technológia egyízben az ábrázolt világ markánsan eltérő tapasztalatát jelentette. Noha a korabeli filmkészítők, mint Albert és David Maysles (Saunders 2007, 141) vagy Frederick Wiseman (Grant 2023, 17), deklaráltan nem tekintették magukat objektív megfigyelőknek, az amerikai *direct cinema* stílusa mégis azt a hatást kelti, mintha a filmkészítő kívülállóként, láthatatlanul lenne jelen az események között.

Paradox módon azonban a mobilis technológia éppen az alkotó testi észlelését is tükrözi: Drew *Primary* (1960) ikonikus pillanatában például Kennedy elnök kampánybeszédét az operatőrök a háta mögött követik a tömegben, olykor beleütközve másokba, torzítva a látványt és nem mindig a legelőnyösebb szegmenst mutatva. Az ilyen és ehhez hasonló szituációk mutatnak rá arra, hogy a film nemcsak az események dokumentációját végzi el, hanem indirekt módon az alkotó pozícióját és testi tapasztalatát is közvetíti. A nézők számára ez az élmény azt az érzetet kelti, mintha maguk is „testileg ott lennének” az események sűrűjében (Bricca 2023, 120). A *direct cinema* így ellentmondásos helyzetet teremt: a formanyelv a személytelen megfigyelést sugallja, miközben a könnyű, hordozható technológia hangsúlyossá teszi a szubjektív észlelést és a megfigyelői pozíció töredékességét.

A *direct cinema* tehát rámutatott a dokumentumfilmet érintő alapvető episztemológiai dilemmára, az objektivitás kérdésére: miként lehet egy film hiteles forrása a valóságnak, ha

közben saját szubjektivitását is folyamatosan megörökíti? Ki tud-e lépni a filmkészítő a saját nézőpontja mögül, és bemutathat-e olyan szegmenseket, amelyek függetlenek egyéni megélésétől? Colin Young példája jól mutatja, hogy már 1968-ban, a Kaliforniai Egyetem antropológiai filmes konferenciáján hangsúlyozták: a mozgókép nem a valóság semleges lenyomata, hanem mindig egy értelmezői pozícióból kiinduló reprezentációs gyakorlat (Young 2004, 47). Ezzel párhuzamosan a filmtudományban – Louis Althusser és Jean-Louis Baudry nyomán, valamint a kulturális posztkolonializmus és a feminizmus térnyerésével – a tudományos érdeklődés a filmek tartalmáról átirányult a jelentésteremtés aktusára és az apparátus működésére (Vincze 2013, 44). Ez a filmtudományos fordulat tovább erősítette, hogy a dokumentumfilmben élessé váljanak olyan korábban kevésbé tárgyalt problémák, amelyek a reprezentációhoz való hozzáférés, a beszédpozíció és a megszólalás jogának etikai kérdéseit helyezték előtérbe (Renov 2004, 177). Az égető kérdés a dokumentumfilmben az 1970-es évektől kezdve kevésbé az lett, hogy mit ábrázol a film, hanem az, hogy ki a megszólaló, honnan érkezik, és milyen előzetes szándékok vezérlik az adott tárgy kiválasztását.

Az 1960-as évek második felében kibontakozó episztemológiai válság hatására a dokumentumfilm igazságérvénye fokozatosan az önreprezentáció aktusai és a nyílt alkotói jelenlét irányába tolódott el. Bár ez a folyamat a dokumentumfilm általános tendenciáit tükrözi, fontos hangsúlyozni, hogy a klasszikus dokumentumfilmes normák és a griersoni elbeszélés továbbra is jelen voltak, így a korszakolások nem zárják ki a korábbi irányzatok fennmaradását.

Fontos azt is látni, hogy az objektivitás eszményének válsága a dokumentumfilmes reprezentációban nem belső, intézményes folyamatként bontakozott ki, hanem tágabb, egymással összefüggő események kereszteződésében, amelyek a nyugati civilizáció kulturális gondolkodásának átalakulása során zajlottak le. Kutatásom szempontjából nem szükséges a változás minden részletét feltárni; a téma strukturálásához Nicolas Bourriaud francia kurátor felismerése nyújt fogódzót, aki szerint az 1970-es évektől a posztkolonialista művészeti és kiállítási gyakorlatokban a figyelem a formai jegyekről az elbeszélő személyes identitására helyeződött át (Bourriaud 2019, 147). Meglátásom szerint a párhuzam azért találó, mert hasonló fordulat figyelhető meg a dokumentumfilmben is.

Az 1960-as évekig a dokumentumfilm témaválasztása hagyományosan társadalmi kérdések, történelmi események vagy híres személyek köré csoportosult. Az 1970-es évektől azonban a filmkészítők egyre inkább saját történeteikből, családi múltjukból vagy kapcsolati hálójukból merítettek, ezzel egyfajta „otthoni etnográfát” (domestic ethnography) folytatva, ahogy Michael Renov is írja (Renov 2004, 218). A kamera nézőpontja átalakult: kevésbé igyekezett

olyan eseményeket megmutatni, amelyek nem álltak közvetlen kapcsolatban az alkotó identitásával vagy származásával. Az igazságérvény a képi reprezentációról a beszédpozícióra tevődött át, a hitelesség kulcsa inkább az autentikus pozícióból történő megszólalás lett. Jay Ruby is rámutat, hogy ekkor kezdett lebomlani a griersoni normatíva óta fennálló „mi” és „ők” közötti dichotómia (J. Ruby 1977, 8). Míg korábban szigorú határ húzódott a filmkészítő és a választott téma között, az 1970-es évekre ez a határ elmosódott: az alkotó maga is saját története szereplőjévé válhatott.

A hetvenes években a profi és amatőr filmkészítés közötti határ is fellazult. Ruby kiemeli, hogy míg a privát élet szegmenseit feltáró filmkészítés korábban főként a kísérleti filmekben, például Jonas Mekas vagy Stan Brakhage munkáiban jelent meg, a korszakváltás hatására a dokumentumfilmbe is elterjedt az amatőr eszközökkel és módszerekkel történő önreprezentáció (uo.). A jelenség egyik fontos előképe a kanadai *Challenge for Change* program (1967), amelynek célja az volt, hogy hátrányos helyzetű őslakos közösségek saját kezükbe vehessék a kamerát, és mindennapjaikat saját szabályaik szerint dokumentálják (Waugh, Baker és Winston 2010, 4). A kezdeményezés a 21. századi dokumentumfilmes törekvések egyik meghatározó előzménye, amelyek a filmkészítő és az alany közötti hatalmi viszony lebontását célozzák (lásd részletesen a 2. és 3. fejezetet).

A reflexív dokumentumfilm megjelenése újfajta viszonyt alakított ki a filmkészítő és az ábrázolt téma között. A kamera többé nem csupán betekintést kínált egy történetbe; maga a forgatás is önreprezentációs gesztussá vált. A téma immár nem eleve létező adottságként, hanem konstruált, kreatívan létrehozott valóságként jelent meg, amely elválaszthatatlanul összefonódott a forgatás folyamatával. A *direct cinema* ugyan már eltávolodott a klasszikus dokumentumfilm ábrázolási normáitól, de az 1970-es évektől kibontakozó reflexív fordulat újdonsága abban rejlett, hogy a látszólag pártatlan – valójában mindig ideológiailag meghatározott – megfigyelőt a film elbeszélésének főszereplőjévé emelte. Ebben a nézőpontban az alkotó és az ábrázolt világ közötti határ elmosódott – s ez a megközelítés a kortárs dokumentumfilm valóságábrázolásának egyik alapvető stratégiáját készítette elő.

1.3. Performatív elbeszélés a kortárs dokumentumfilmbe

Az 1980-as években egy új dokumentumfilmes generáció lépett színre, amely már filmtörténeti és filmnyelvi jártassággal közelített a médiumhoz (Barsam 1992, 359). Ez a nemzedék nemcsak a modernista, racionális tudásközvetítésre épülő dokumentarista hagyományt utasította el, hanem annak retorikai alapvetéseit is, amelyeket Bill Nichols a „józanág diskurzusaként” (discourse of sobriety) nevezett meg (Nichols 1994, 47). Az évtized így a dokumentumfilm jelentős műfaji és formai kiszélesedésének időszakává vált.

Az új dokumentumfilmben a korábbi paradigmák kritikája elsősorban a vizuális reprezentáció objektivitásába vetett feltétlen hit, valamint az önmagát autoritásként, a téma szakértőjeként feltüntető elbeszélés kizárólagos igazságérvényei ellen irányult. Az 1970-es években hangsúlyossá váló alkotói jelenlét a későbbi filmekben már nem feltétlenül identitáspolitikai gesztusként működik, hanem ironikus, elbizonytalanító vagy más stilisztikai eszközként is szerepet kaphat. Az új generáció éllovasai – úgymint Michael Moore, Werner Herzog, Robb McElwee, Claude Lanzmann és Errol Morris – olyan megoldásokat vezettek be a dokumentumfilm eszköztárába, amelyek korábban teljességgel idegennek számítottak, például a műfajfilmes stilizációt vagy a szokatlan narrációs hangvételt. Törekvéseikkel egyrészt egyéni, a dokumentumfilmre korábban nem jellemző szerzői hangnemeket alakítottak ki (Herzog vagy Moore stílusa könnyen felismerhető, és gyakran parodizálásra került),³ másrészt elmozdultak attól a korábbi normától, amely szerint csak bizonyos regiszterekben és hangnemekben lehetett érvényes és hiteles állításokat tenni a külső világról (Winston 2008, 271–273). Bill Nichols rámutat, hogy ettől az időszaktól kezdve a dokumentumfilm egyre kevésbé törekszik arra, hogy autoritásként tüntesse fel önmaga pozícióját a téma reprezentációja során (Nichols 2017, 4).

A posztgriersoni dokumentumfilmként leírt irányzat – Brian Winston terminusa a *Claiming the Real* (1995) című művéből – alapvetően más viszonyt alakított ki a reprezentált világgal, mint a korábbi paradigmákhoz képest megszokott volt. A beavatkozásmentesség illúziója helyett az ábrázolt téma megismerésének útja és az ahhoz vezető elbizonytalanító körülmények kerültek előtérbe. A filmkészítés nehézségei, az alkotói dilemmák és a forgatási helyzetek esetlegessége nem elrejtendő hibaként, hanem reflexív mozzanatként jelennek meg, hangsúlyozva az igazsághoz való hozzáférés mindig részleges, közvetített természetét. Paul Arthur ezt az irányt a „kudarcsztétikájaként” (*aesthetics of failure*) írja le, és olyan filmekre alkalmazza, mint McElwee *Sherman márciusa* (*Sherman's March*, 1985), amelyben a rendező eredeti témáját elhagyva saját szerelmi életét dokumentálja; Michael Moore *Roger és én* (*Roger & Me*, 1989),

³ Az IDFA-n debütált *About a Hero* (Piotr Winiewicz, 2024) például egy részben AI technológiával készült, Werner Herzog stílusát humorosan kifigurázó áldokumentumfilm.

amelynek cselekménye során a rendező sikertelenül próbál interjút készíteni a General Motors vezérigazgatójával; vagy Errol Morris *A keskeny kék vonal* (*The Thin Blue Line*, 1991), amely egy gyilkossági ügy nyomozását rekonstruálja, miközben a tanúvallomások ellentmondásosságát teszi láthatóvá. E filmek közös jellemzője, hogy a dokumentálás kudarca nem mellékes körülményként jelenik meg, hanem az elbeszélés szervezőelvévé válik, s ezzel magát a megismerés bizonytalanságát állítják a nézői tapasztalat középpontjába (Arthur 1993, 127).

A racionalista analízis és a megfigyelői távolságtartás az új dokumentumfilmek számára már nem garantálta a valóság érvényes reprezentációját – sőt, egyre inkább úgy vélték, hogy éppen korlátozza annak komplexitását. Werner Herzog például – a *direct cinema* talán legélesebb kritikusaként – az „eksztatikus igazság” (*ecstatic truth*) fogalmával írja le azt a poétikus, gyakran stilizált megközelítést, amely a felszíni tények kreatív manipulálásán keresztül igyekszik megragadni az igazság egy mélyebb, transzcendens szintjét (Hegnsvad és Thomson 2021). A dokumentumfilm hitelességének újraértelmezése így azon az elgondoláson alapul, hogy az igazság nem valamiféle objektív bizonyíték formájában jelenik meg, hanem az alkotó szubjektumának, egyéni nézőpontjának és performatív jelenlétének köszönhetően válik fokozatosan hozzáférhetővé. Ezt az elmozdulást Linda Williams azzal írja le, hogy a kortárs dokumentumfilmek „nem az igazság esszenciájaként, hanem stratégiák együtteseként” működnek: nem egy univerzálisan érvényes és egységes valóságot próbálnak bemutatni, hanem „relatív és kontingens részigazságok horizontjából választanak” (Williams 2014). Más szóval a reprezentáció új formái a dokumentumfilmekben egyre kevésbé a világ leképezésének, sokkal inkább a világra irányuló alkotói gesztusoknak a terepévé válnak.

Az 1990-es évekre a dokumentumfilm mind tematikájában, mind formanyelvében fokozatosan eltávolodott a racionalista érvelés hagyományától, és a valóság megtapasztalásának affektív, szubjektív dimenzióit helyezte előtérbe. Az ezzel egy időben szárnyra kapó dokumentumfilm-elmélet (élén az évente megrendezésre kerülő Visible Evidence konferenciasorozattal) szintén új kontextusokkal járta körbe a dokumentumfilm működését. Ennek egyik fontos hozadéka a dokumentumfilm immanensen, korszaktól függetlenül megfigyelhető pszichológiai motivációinak felkutatása volt. Michael Renov a *Theorizing Documentary* (1993) című tanulmánykönyv nyitóösszefoglalójában amellet érvel, hogy a dokumentumfilm nem pusztán a valóság tükrét nyújtja, hanem a vágy különböző modalitásaival aktív diskurzust alakít ki vele (Renov 1993, 21–22). Ez egy igencsak fontos felismerés előtérbe helyezte azt a motívumot,

hogy a filmes és a valóság közötti viszony nem eleve elrendelten létezik, hanem a filmkészítés módszerei szerint aktívan formálódik, tehát valamiféle performatív tulajdonsággal rendelkezik.

A kilencvenes évektől népszerűvé vált a dokumentumfilm rejtett vagy szándékos performatív aspektusainak tárgyalása. A kifejezés először Susan Scheiblernél jelenik meg, aki J. L. Austin beszédaktus-elméletére támaszkodva amellett érvelt, hogy a dokumentumfilm retorikájában a konstatív – vagyis a világról ténymegállapítást közlő – megnyilatkozások mellett performatívak is jelen vannak, amelyek maguk is cselekvést hajtanak végre a világban (Scheibler 1993, 139). A performatív mód Bill Nicholsnál is hangsúlyosan felbukkan, olyan dokumentumfilmekre alkalmazva, amelyek az objektív reprezentáció igénye helyett szándékosan szubjektív és érzelmi dimenziókat feltáró stilisztikai megoldásokkal dolgoznak (Nichols 1993, 92). Más funkciót tölt be a performatív elbeszélés Stella Bruzzinál, aki a fogalom segítségével arra mutat rá, hogy a dokumentumfilm nem pusztán mediális jelenlétet alkot az ábrázolt világgal, hanem „tárgyalási folyamatot képez a valós események és annak ábrázolása között” (Bruzzi 2006, 13). Bruzzi szerint a dokumentumfilm fontos megújulása az ezredforduló felé az volt, hogy a filmek a performatív elemeket egyre inkább nyíltan előtérbe állították és az elbeszélés részévé tették (Bruzzi 2006, 222).

Bruzzi gondolataira hagyatkozva az új dokumentumfilmes attitűd legfontosabb elve tehát meglátásom szerint, hogy az ábrázolt világban rejlő igazság aktív kapcsolatkereséssel és kreatív eszközökkel hozható ténylegesen a felszínre. Az alkotó így pozíciójával maga is valóságformáló szerepet tölt be, hiszen a téma megismerése során önmaga is alakítja, formálja az események kimenetelét. Láthatjuk, hogy ez az elv mennyire élesen szembehelyezkedik a dokumentumfilm klasszikus médiumspecifikus elvárásával, amely azon alapult Nichols szavai szerint, hogy a kamera egy olyan valóságot rögzít, amelynek eseményei ugyanúgy megtörténtek volna, ha nem zajlik forgatás (Nichols 1991, 25). Az új dokumentumfilmes paradigma értelmében azonban a valóság nem eleve adott, hanem a megfigyelés során születik meg, az alkotó jelenlétének függvényében bontakozik ki.

A dokumentumfilm „egykor teljességet, tudást, magyarázatot”, ma azonban „benyomást, személyes világokat és egyéni megéléseket” közvetít – írja Bill Nichols a *Blurred Boundaries* című könyvének nyitólapján, ezzel szimbolikusan is új fejezetet nyitva a 20. század végén a dokumentumfilm külső világhoz fűződő kapcsolatában (1994, 1). Az ezredfordulót követő dokumentumfilm látszólag a 20. század végén kibontakozó trendeket vitte tovább: Egyre hangsúlyosabbá került a tényközlés helyett az élmény és véleményalapú ábrázolás, a hagyományos vizuális realizmus helyett az expresszív képi stilizáció vagy a játékfilmek

szerkezetére hajazó drámai hatásmegoldások. A *griersoni* normatíva válsága és a közszolgálati funkció elhagyása mégsem a dokumentumfilm végéhez, hanem éppen stílári és tematikai megújulásához, a nagyszabású közönségsikerek elérkezéséhez vezetett.

1.4. Népszerű dokumentumfilm a 21. században

A 20. század nagy részében a dokumentumfilm az egyetemes filmkultúra meglehetősen marginális és gyakran lenézett pozícióját töltötte be. A griersoni hagyomány és a közszolgálati szerepkör, amely a műfajhoz rendelt negatív előítéletek kialakulásáért volt felelős, először az 1960-as években kezdett lazulni. Ekkor a dokumentumfilm a mozis forgalmazás helyett elsősorban a televízióhoz került (Stone 2023, 11), témaválasztásai pedig a közéleti ügyek helyett az egyéni történetekre és a hétköznapi élet élményvilágára terelődtek. Az ezredfordulóra a dokumentumfilm immár a filmkultúra meghatározó szereplőjévé vált (B. Ruby 2006, 108; Vicente 2008, 272). Ennek háttérében gazdag médiainfrastrukturális és forgalmazói átalakulások állnak, amelyek részletes elemzése a témánk szempontjából nem szükséges, de néhány motívum kiemelése mégis hasznos lehet.

Az okok között szerepel a kábeltelevíziós csatornák – például az HBO és a Discovery Channel – hosszú távú nyitottsága az eredeti nemfikciós tartalmak gyártása és bemutatása iránt (Stone 2023, 102). Ez a jelenség a 2010-es évektől az internetes streamingplatformok elterjedésével szélesebb közönség számára tette a dokumentumfilmeket a mindennapi médiafogyasztás részévé. A Netflix, amely a Red Envelope Entertainment részeként eredetileg DVD-kölcsönzőként működött, szintén régóta foglalkozott dokumentumfilmek forgalmazásával, azonban online streamingplatformként gyorsan vezető szereplővé vált a dokumentumfilm-forgalmazásban és gyártásban, kínálatát alig két év alatt több mint megduplázva (Stone 2023, 154–157). A kereslet növekedésére világít rá egy 2018-as amerikai felmérés is, amely szerint a válaszadók 53%-a több, illetve jelentősen több munkalehetőségről számolt be az előző, két évvel korábbi időszakhoz képest (Chatto és Harder 2018). A dokumentumfilmek kulturális és művészi elismerésének felívelését jól mutatja az 1990-es években kiépülő nemzetközi dokumentumfilm-fesztiválhálózat (IDFA, Hot Docs, Sheffield Doc/Fest, Jihlava stb.), valamint az A-kategóriás nemzetközi fesztiválokon (Cannes, Toronto, Berlin, Sundance) tapasztalható fokozott érdeklődés a műfaj iránt (McLane 2023, 376). Végül pedig az internetes videómegosztó oldalak és a Web 2.0 interaktív platformjai szintén sokat segítettek azon, hogy

a nemfikciós jellegű tartalmak fogyasztása, gyártása és megosztása természetes, hétköznapi tevékenységgé válnon.

Az ezredforduló viszont nemcsak piaci nyitást jelentett, hanem történeti válaszvonalat is a dokumentumfilm számára. Számos szerző rámutatott, hogy a 2001. szeptember 11-i terrortámadásokat követő politikai és kulturális válság idején a dokumentumfilm egyre inkább alternatív, kritikai hangként jelent meg a Bush–Cheney-kormányzat (2000–2008) kommunikációs stratégiájával szemben (McEnteer 2006, 61; Kellner 2010, 53), és hatékonyan artikulálta az amerikai háborús politika elleni közvélekedést (Fallon 2019, 12). Úgy látszik, hogy hiába vette át a dokumentumfilm szerepét részben egy szórakoztató, piaci alapokon nyugvó hozzáállás, nem vesztette el társadalmi szerepvállalását és a köré rendelt igazságérvényét. Az emberek továbbra is hittek abban, hogy a dokumentumfilmen keresztül valódi ismereteket szerezhettek a világról, gyakran akár hitelesebben is, mint a mainstream média – híradók, újságok és rádiók – közvetítésével. Ezt jól szemlélteti a korszak politikai dokumentumfilmjeinek ikonikus darabja, Michael Moore *Fahrenheit 9/11* című filmje, amely 2004-ben nemcsak milliós mozipénztárbevételt ért el, hanem elnyerte a cannes-i filmfesztivál Arany Pálmáját is – ami nyilvánvaló politikai gesztusként értelmezhető az iraki háború ellen. Moore a performatív dokumentumfilm hagyományát követve populista, fesztelen hangnemben fogalmazza meg Bush-ellenes érveit, és bár filmje inkább világnézeti megerősítésként szolgált a hasonló álláspontot képviselő nézők számára, semmint párbeszédre törekvő, elemző diskurzus formájában jelent volna meg, a köré épült siker és elismerés jól mutatja, hogy a dokumentumfilm az igazság megismerésének valid médiuma lett az ezredfordulón.

Bár a kétezres évektől kezdve számos tónus és stílus terjedt el, Moore módszerének sikere jól mutatja, hogyan értelmezte a kortárs dokumentumfilm a valós események értelmező közvetítőjeként önmaga szerepét. Dirk Eitzen szerint a „posztigazság” korában a dokumentumfilm általában nem empirikus tények és adatok rendszerezésével válik hatásossá, hanem azáltal, hogy a néző számára emocionálisan átélhető kapcsolódási pontokat kínál a világhoz. (Eitzen 2018, 102) A Bruzzi-által hangsúlyozott performatív elemek tehát itt is előtérbe kerülnek: a film célja nem téma a tiszta reprezentációja, hanem megmutatása annak, hogyan lehet beszélni a témáról vagy érzelmi hatások szerint közvetíteni azt a nézővel. Még a gyakorlati útmutatókból is az köszön vissza, hogy az egyre inkább piaci szempontok szerint működő dokumentumfilm számára központi célt tölt be a hatáskeltés: Lapozzuk fel Sheila Curran Bernard kézikönyvét, és érzelmi bevonásról, karakterívről, a konfliktuspontok felismeréséről kaphatunk tanácsokat (Bernard 2011). A 21. században az érzelmi hatásokon

keresztül kialakuló kapcsolat tehát kulcsszerepet játszik abban, ahogyan a filmkészítő diskurzust teremt a külső világról.

1.5. A fotografikus reprezentáción túl

Ahogyan a 20. század második felében a dokumentumfilm fokozatosan eltávolodott a megfigyelői analízstől, az önmagukban álló felvételek reprezentációs értéke is lecsökkent. Ez a legjobban abban látszik, hogy a kortárs dokumentumfilm bizonyos esetekben éppen a fotografikus kép reprezentációjának hiányát használja az elbeszélés és az igazságérvényesítés eszközeként. Ahogy a felsejtetőben utaltam rá, itt még nem vizsgálom a digitális technológia közvetlen hatását a dokumentumfilmekben. Ugyanakkor a következőkben egy olyan több dokumentumfilmes stílusra is kiterjedő tendenciát mutatok be, amely a digitális korrall párhuzamosan vált különösen jelentőssé. A műfaj stiláris és formai kiterjedését jelzi, hogy napjainkban már nem feltétlenül csak azok a képek tekinthetők „dokumentumértékű” felvételnek – hogy Grierson szavait idézzük –, amelyek közvetlen és ontológiai kapcsolatot ápolnak a lefilmezett valósággal. A 21. század dokumentumfilmjeiben népszerűvé váltak azok a megoldások is, amelyek a takarással, az expresszív animációval és a homályban tartás szokatlan gesztusaival dolgoznak, feltárva a világ szavakkal nem kifejezhető és pontos adatokkal nem rekonstruálható részeinek affektív dimenzióit.

S. Topiary Landberg ezt a megállapítást szintén a 2001-es terrortámadást követő időszakra vezeti vissza. Mint rámutat, az ikertornyok lerombolásának kulturális kataklizmája egy olyan ideológiai és politikai bizonytalanságot idézett elő, amelyben a megbízható forráshasználat és a szilárd bizonyíték igazágérvénye jelentősen elhalványult. A dokumentumfilmben a hiány, a képi takarás és az elrejtés technikái olyan esetekben kerülnek előtérbe, amikor a hagyományos képrögzítés eszközei elégtelenek a traumatikus, régmúlt vagy elfojtott események pontos megragadására (Landberg 2021, 220–221). A Landberg által lefestett törekvést jól példázzák a performatív újrarájátszással (reenactment) dolgozó dokumentumfilmek, mint Joshua Oppenheimer *Az ölés aktusa* (The Act of Killing, 2012), amely az indonéziai tömeggyilkosságokat elkövetőket szembesíti saját bűneikkel, Marcelline Lorian-Ivens *Négy nővér* (Les filles d’Olf, 2023), amely egy tunéziai anya és radikalizálódott lányai történetét rekonstruálja, valamint Mehran Tamadon filmjei: az iráni politikai foglyok vallomásait dramatizáló *Ahol nincs isten* (Jaii keh khoda nist, 2023) és az iráni vallatás tapasztalatát

performatív eszközökkel megjelenítő a *Legrosszabb ellenségem* (Mon pire ennemi, 2023). Ezek a filmek nem illusztrációként, hanem a belső állapotok és emlékenyomok pszichológiai előidézeként kezelik a múlt eseményeinek eljátszását – mindazt, ami a „láthatatlan kamera” hagyományos esztétikája szerint rejtve maradna.

A fotografikus reprezentáció egyedülálló igazságától való eltávolodást látványosan mutatja az animációs dokumentumfilm térnyerése a 21. században. Az olyan alkotások, mint a kanadai animátor Ryan Larkin életét és küzdelmeit rekonstruáló *Ryan* (2004), az 1982-es libanoni háború katonai emlékeit feldolgozó *Libanoni keringő* (Vals Im Bashir, 2008), az 1966-os texasi egyetemi lövöldözést a túlélők visszaemlékezésein keresztül felidéző *Tower* (2016) vagy egy afgán menekült titkolt múltját és identitását feltáró *Menekülés* (Flugt, 2021) expresszív vizualitásukkal nem a külső valóság indexikális leképezésére törekednek, hanem az emlékezés atmoszférájának és az érzelmi tapasztalatok vizuális megjelenítésére. Az animáció lehetőséget teremt a traumatikus vagy elfojtott élmények feldolgozására, miközben szükség esetén a szereplők anonimitását is megőrzi (Honess Roe 2013, 106). Ezeket a filmeket gyakran a képzelet szubjektív perspektívája irányítja, míg az archív felvételek és interjúrészletek „valósághorgonyként” biztosítják a történeti világgal való kapcsolatot.⁴ Míg az animációs dokumentumfilmek egy része a fotografikus realizmus valóság hatására hajazó „perceptuális realizmust” alkalmaz (Prince 1996), megfigyelhetővé vált az is, hogy a filmek egy része elmozdult a vizuális mimézis elsőbbségétől a nem-emberi percepciókat imitáló képi formák felé (Ehrlich 2021, 32). Többé nem feltétlenül a fotografikus hatás az, amely az igazságot feltétlen hűen tükrözi.

Kitekintőként érdemes röviden bemutatni, hogy a képi objektivitás elhagyása a 2010-es években a nemzetközi trendekhez sikeresen felzárkózó magyar dokumentumfilmekben (Stóhr 2019, 79–80) is egyértelmű hatást váltott ki. Révész Bálint *Nagyi projekt* (2017) című filmje a múlt eseményeit nem elsősorban archív anyagok vagy fotografikus emlékek segítségével, hanem jelenkori performatív aktusok, megidézők és humoros újrarájátszások dinamikájában hívja életre. Visky Ábel *Mesék a zárkából* (2021) című munkája a börtönviselt apák és családjuk közötti fizikailag áthatolhatatlan teret hidalja át expresszív animációval és kreatív reenactmenttel, míg Oláh Kata *Visszatérés Epipóba* (2020) című alkotása olykor pszichodramát idéző szituációkban próbál közelebb férközni a gyerektáborban történt atrocitások érzelmi

⁴ A „valósághorgony” kifejezést Nea Ehrlich szövegéből emeltem át, aki Steven N. Lipkinre utalva használja, aki a mozi és televíziós dokudráma (docudrama) realizmusa kapcsán alkalmazza. Lásd: Lipkin N., Steven. 2002. *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Illionis: Southern Illinois University Press

valóságához. Érzékletes példa továbbá Csáki László *Kék Pelikan* (2024) című filmje, amely a rendszerváltás utáni jegyhamisítások történetét és a korszak közhangulatát az interjúk valósághorgonyai mellett animáció és álarchív anyagok segítségével idézi meg. A *Kék Pelikan* közönségsikere jól mutatja, hogy egy történeti korszak valóságának hiteles feltárásához nemcsak a tényleges fotók és dokumentumok, hanem a megfelelően alkalmazott dokumentarista stilizáció is hatékony eszköz lehet. A film nem közvetlen indexikalitásával, hanem a korszakra jellemző motívumok részletes megrajzolásával, megidézésével és ironikus kifordításával hoz létre dokumentatív értéket.

Az áttekintő fejezet végéhez érve érdemes ismét röviden összefoglalni a következő állításokat: A 20. század utolsó évtizedeitől kezdődően fokozatos elmozdulás figyelhető meg a dokumentumfilmben az alkotó és az ábrázolt valóság elkülönültségére épülő hagyományos modell felől egy olyan felfogás irányába, amely az alkotó jelenlétét az események aktív szervezőjeként és performatív alakítójaként értelmezi. A teljesség illúzióját keltő és látszólagos tárgyilagosságra törekvő dokumentumfilmes retorika az 1970-es évektől kezdődően – a posztmodern és posztkolonialista kritikák hatására – elveszítette hegemon státuszát. A 21. századra ezzel párhuzamosan olyan elbeszélésmódok váltak uralkodóvá, amelyek affektív hatásokra, szubjektív nézőpontokra és az érzelmi azonosulás lehetőségére épülnek; Ezeknek a folyamatoknak a hatására a hosszú ideig kizárólagosnak tekintett, a mimézis eszményét követő vizuális realizmus mellett az ezredfordulót követően a stilizált és antireprezentációs képi formák is egyre népszerűbbé váltak a dokumentarista ábrázolásban.

A fejezet végéhez érve egyúttal fontos ismét hangsúlyoznom, hogy nem azt állítom, hogy a griersoni normatívák vagy a korábbi dokumentumfilmes hangok eltűntek volna – ellenkezőleg: a digitális korban számos hang fér meg egymás mellett –, hanem arról, hogy a motívum, miszerint a világ nem előre adott, hanem a megismerés során bontakozik ki, és a filmkészítő kapcsolatára épül, rendkívül gyakori és hétköznapi elemévé vált számtalan alkotásnak. Érdekes módon időnként még a szerkezetükben klasszikus, magyarázó dokumentumfilmekben is felismerhető, hogy a témával való találkozás nyíltan performatív motívumai előtérbe kerülnek. Ilyen például a kamerák történetét és a fogyasztói kultúra összefüggéseit vizsgáló *És a király így szólt: Milyen csodás szerkezet!* (Axel Danielson, Maximilien Van Aertryck, *And the King Said, What a Fantastic Machine*, 2023), valamint az állatok, a növények és a kövek enciklopédikus adatrendezését bemutató *Bestiaries, Herbaria, Lapidaries* (Massimo D'Anolfi, Martina Parenti, 2024). Mindkét filmnél láthatóvá válik, miként dolgoznak a filmkészítők a témával: hogyan rendezik az adatokat, tárgyalják meg a rendelkezésre álló információkat, vagy

éppen halljuk a gombok, kattintások hangját, ahogyan az információkat ők maguk is megismerik és szortírozzák a film számára.

2. A jelenlét új formái a digitális dokumentumfilmben

Az előző fejezet során bemutattam, hogy a 20. század második felében lezajlott episztemológiai válság hatására az önreprezentáció és a performatív alkotói jelenlét váltak a paradigmaváltás utáni dokumentumfilm igazságérvényének elsődlegesen meghatározó elemeivé. A fókusz az alkotótól függetlenül létező világ helyett számos esetben a megfigyelői szubjektum és a téma dinamikájában létrejövő viszonyra helyeződött át.

A következő fejezetben azt vizsgálom meg, hogy az eddig bemutatott motívumok a digitális technológia használata során miként mélyülnek el vagy alakulnak át a dokumentumfilmben. Ahogy a korábbiakban sem az eszközök műszaki tulajdonságait taglaltam, úgy jelen esetben is elsősorban az új technológia felhasználási módja kerül a fókuszba. Ehhez egy hármas felosztást hoztam létre, amelyek a fejezet fő argumentumait alkotják. Az első kategória a „megtestesült jelenlét”, amelyben a digitális kamera révén az alkotó fokozott testi részvétele, olykor kockázatvállalása válik az igazságérvény alapjává. A második a „remedializált jelenlét”, amikor a jelentést a dokumentumfilm a digitális kommunikációs technológiák és a civil felvételek újraközvetítése és kontextusba helyezése teremti meg. Ilyen esetben már nem az alkotó személyes, hanem a szemtanúk közvetített jelenlétéről beszélünk. A harmadik típusként a „számítógépes jelenlétet” nevezem meg, amelyek tisztán virtuális környezetben, a szoftverek és a felhasználói navigáció révén alakítják ki a dokumentumfilm elbeszélését. Ezekben az alkotásokban az alkotó jelenléte a számítógépes interfész motorikus manipulációján keresztül bontakozik ki a néző számára.

A hármas felosztás bemutatásával egyrészt az a célom, hogy világosan kirajzolódjon: az előző fejezetben sokszor elővett önreflexív, performatív eljárások a digitális technológiák használatán keresztül is tovább működnek. Másrészt a tipológia lehetőséget ad arra, hogy közelebbről megvizsgáljam, miként dolgoznak ki a dokumentumfilmek kifejezetten digitális eszközökön keresztül válasszmegoldásokat a 20. század második felében kezdődő, a képi reprezentációra vonatkozó episztemológiai válságra. Meglátásom szerint a hármas felosztás, ha nem is minden filmre kiterjedően, de általános képet adhat arról, milyen módszerek és formai eljárások révén próbál a digitális dokumentumfilm a világról hitelesnek ható állításokat létrehozni, megbízható tudást közvetíteni és igazságot érvényesíteni.

Ám mielőtt a hármas tagolásba belekezek, szükségesnek tartom, hogy egy elméleti kitekintőben röviden kitérjek a digitális kép és a digitális filmet övező ontológiai kérdésekre, valamint a remedializáció fogalmának áttekintésére. Mint látni fogjuk, a digitális fordulat sok tekintetben átformálta a filmről való gondolkodást, miközben a korábban megszületett dilemmákat a felvétel igazságának megbízhatóságáról a moduláris alakíthatóság jelentősen elmélyítette.

2.1. A digitális felvétel episztemológiai bizonytalansága

Az előző fejezet során már hosszasan érveltem amellett, hogy a dokumentumfilmben a képi reprezentáció objektivitása válságon ment keresztül. Ez a dilemma elsősorban a megszólalói pozícióra vonatkozott: a kép mindig hordoz mögöttes jelentést és indítékot, sosem önállóan a valóságot tükrözi, így az alkotói motiváció felfedése gyakran etikai reflexióként jelenik meg. Kutatásaim alapján azonban az derült ki, hogy míg a 20. század második felében a kritikai szemlélet a felvétel ideológiai szándékára mutatott rá, addig a digitális korban már a fotografikus reprezentáció eredeti modellhez való feltétlen kötöttsége is válságba került.

A digitális képek első megjelenése az 1980-as és 1990-es években számos médiateoretikus szerint a hiteles és tényszerű fotografikus reprezentáció hanyatlásához vezetett. Timothy Binkley, Gene Youngblood és William J. Mitchell – a teljesség igénye nélkül – ebben az időszakban kifejezetten borúlátóan írtak arról, hogy az adatalapú, moduláris technológia megfosztotta a képet attól, hogy a külső világot közvetlenül és jelszerűen tükrözze (Binkley 1988, 8; Youngblood 1989b, 14; Mitchell 1994, 8). Az elméleti diskurzusból – különösen a fotografikus és filmes realizmus kérdéseiben – azóta is rendszeresen visszatér a kijelentés, hogy a digitális kép nem rendelkezik a Charles Sanders Peirce által a 19. században meghatározott *indexikussággal* – vagyis a valósághoz fűződő közvetlen összekötöttséggel, amely „ténylegesen és egyedi létezésében kapcsolatban áll az adott tárggyal” (Peirce 1991, 151). A fotografikus kép eredeti modellben gyökerező, tehát Charles Sanders Peirce-féle indexikus azonossága – amelyet André Bazin klasszikussá vált esszéjében (*A fénykép ontológiája*) definiált – a század végére markáns kérdőjelbe került. Thomas Elsaesser jó érzékkel mutatott rá, hogy a digitális fordulat a film számára kevésbé technológiai jelentőségű kérdés, mint inkább a „válság és az átalakulás kulturális szimbóluma” lett (Elsaesser 2016, 232).

Első pillantásra akár ellentmondásnak tűnhet, hogy miközben a hagyományos, analóg fényképhez vagy filmhez közvetlen kapcsolatot és ontológiai azonosságot társítunk az általuk leképezett világgal – legalábbis Bazin nyomán, illetve például Siegfried Kracauer és Lukács György írásai alapján (Casetti 1998, 44) –, addig a digitalizált vizuális anyagok eredetét sokszor gyanakvással kezeljük. Mint David Norman Rodowick is rámutat, a digitális kép sok tekintetben éppen megerősítette a fotografikus realizmus hagyományos ábrázolási normáit, részletgazdagságával pedig az analóg fotó hitelességét is túlszárnyalta (Rodowick 2018). A digitális fordulat a vizuális ábrázolás tekintetében szinte láthatatlanul ment végbe; sőt, a technikai újítások – mint a 4K felbontás vagy a 3D – fokozták a fotografikus kép érzéki és taktilis hatását. Nem is érdemes külön magyarázni, hogy a digitális technológiával sokkal „élethűbben” lehet felvételeket készíteni a világról, ahogyan azt láthatjuk az évről-évre egyre szemképráztaóbb látványvilágot bemutató természetfilmekben is.

Gene Youngblood már meglepően korán arról értekezett, hogy „a digitális kód megváltoztatta a mozgókép ontológiáját, ám fundamentálisan nem alakította át annak fenomenológiai tapasztalatát” (Youngblood 1989a, 27). Ennélfogva az analóg és a digitális felvétel közötti lényegi különbség – amely jelen esetben az episztemológiai dilemma tényleges elmélyülését jelenti – nem a digitális kép felületi megjelenésében, hanem elsősorban a hozzá társított funkció és értelmezési keret megváltozásában rejlik. David M. Berry fogalmait követve (2011, 13) Rubinstein és Sluis arra hívják fel a figyelmet, hogy míg az analóg képet rögzített, célszerű reprezentációként kezeljük – tehát viszonyunk hozzá „instrumentális” –, addig a digitális kép „komputacionalista” (vagy más szóval: algoritmikus) természetű: folyamatosan alakítjuk, módosítjuk, különféle interaktív műveletek tárgyává tesszük (Rubinstein és Sluis 2013, 29). Úgy is lehet mondani, hogy míg az analóg kép rögzített formában utal egy konkrét világban létező modellre – Roland Barthes szavaival „jelenlétet bizonyít” (1985, 99) –, addig a digitális kép – akár eleve számítógépesen jön létre, akár konvertálással kerül algoritmikus térbe – nem rendeződik stabil alakzattá, amely végérvényesen ugyanazt a valóság-részletet közvetítené. Így azonban felmerül a kérdés: Ha a felvétel alakja a digitális térben mindig változékony, miként bízhatunk abban, hogy a megjelenített ábrázolás ugyanazt stabil igazságot tükrözi?

Friedrich A. Kittler már a nyolcvanas években megfogalmazta, hogy a hagyományosan különálló médiumok a digitalizáció hatására elveszítették médiumspecifikus tulajdonságaikat (Kittler, angol fordítás: 1991, 1). Ez azt jelenti, hogy a különböző képek, szövegek és hangok – illetve bármi más információ – a virtuális térben egységesen adatokká konvertálódnak, így érdemi ontológiai differenciáltságuk megszűnik. A digitális hálózati környezetben – akár

bármely remedializált tartalom – „a filmek fájlökká változnak” (Bordwell 2012, 8), tehát nem csupán elveszítik analóg, fizikai megtestesülésüket (Marks 2002, 147), hanem linearitásuk és a narratív zártságuk is felbomlik. A Walter Benjamin-i auravesztés jellegzetes folyamatát látjuk (Benjamin 2024): a filmfelvételek eredeti referencia nélküli, szabadon sokszorosítható és időtlenített fájlökként élnek tovább. Míg Raymond Bellour 1975-ben még „elérhetetlen szövegnek”, pontos idézésre alkalmatlannak vizionálta a filmet (Bellour 1975, 19), addig a digitális médiatérben ez a védettség elvész: néhány billentyűparancs a vágószoftverben, és a fájl alapú mozgókép újrahasznosítható kópiává válik.

Ennek következményeként azonban a filmfelvétel (illetve a fotográfia) is elveszíti a realitáshoz kötött hegemoniáját a többi ábrázolási normához képest. Lev Manovich *The Language of New Media* (2001) című nagyhatású művében például provokatívan azt állítja, hogy a digitális mozgókép és az animáció közötti különbség lényegében irreleváns (2001, 250). Mint írja: „A számítógép nem tesz különbséget a fényképeszeti lencsén keresztül kapott kép, a festőprogramban létrehozott kép vagy a 3D-s grafikai csomagban szintetizált kép között, mivel mindegyik ugyanabból az anyagból áll: pixelekből. A pixelek pedig eredetüktől függetlenül könnyen módosíthatók, egymás helyébe cserélhetők, és így tovább. Az élszereplős felvételek csak egy újabb grafikává redukálódnak, semmiben sem különbözve a kézzel készített képektől” (Manovich 2001, 254).

A digitális technológia elterjedése tehát kiélezte és hangsúlyossá tette azt a dilemmát, hogy a fotografikus ábrázolás vajon milyen értelemben rendelkezik igazságérvénnyel a külső világról. Ennek a változásnak a részeként a mozgókép mediális és kulturális helyzetében is komoly elmozdulás volt megfigyelhető. A következőkben ennek azokat a motívumait emelem ki a remedializáció jelenségének bemutatásán keresztül, amelyek a későbbiekben a digitális dokumentumfilmek tekintetében is relevánsnak lesznek.

2.2. Digitális film és remedializáció

Az eddigiekben összegyűjtött állítások alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a digitális térbe került felvétel már nem áll elsődleges, közvetlen ontológiai kapcsolatban a lefilmezett világ eredeti modelljével (ahogyan azt Bazin annak idején megfogalmazta), hanem mediális jelenlétet tölt be. A digitális korba lépve ez a medialiszt jelleg egyre hangsúlyosabbá vált.

Richard Grusin, aki Jay David Bolterrel közösen dolgozta ki az ezredfordulón a „remedializáció” koncepcióját – miszerint a digitális médiumok működését szorosan áthatja a korábbi ábrázolások, médiumok és más tartalmak átemelése és újraközvetítése (Grusin és Bolter 2000) – egy későbbi írásában markáns megállapítással él. Azt írja, hogy a filmkultúra azáltal lépett egy új korszakba, „az interakció mozijába”, hogy egyre kevésbé egy független, az ábrázolástól elkülönülő világ bemutatására törekszik, és egyre inkább egy már eleve medializált világ formálásában és újraalkotásában vesz részt (Grusin 2016, 67).

Mielőtt ezt a problémát részletesebben kifejteném, rövid kitekintőként fontos hangsúlyozni, hogy a digitális kor a világ medializált jellegét csak felerősítette; a medializált világ fogalma azonban nem ekkor született meg. A valóság soha nem tárulkozik fel teljesen önmagában, mindig valamilyen közvetett formában jelenik meg – ez a feltevés rendkívül népszerű volt a posztmodern és posztstrukturalista filozófiában, valamint a médiaelméletben. Először talán legjellegzetesebben Jacques Derridánál jelenik meg, aki Ferdinand de Saussure nyomán, a szemiotika felől közelítve mutatott rá arra, hogy „nincs egyetlen olyan jelölt sem, amely kivonhatná magát a nyelvet alkotó jelentő utalások játékaiból” (Derrida 1967, 2015, 16). Egy dolog jelentése, leírása vagy bemutatása tehát sosem egy közvetlen és stabil dologra mutat, hanem mindig egy másik jelölőre (signifiant) támaszkodik. Guy Debord *A spektákulum társadalmában* (1967) kifejtett gondolatai is gyakran ezt hangsúlyozzák: „Mindenből, ami valaha közvetlen élmény volt, távoli képzet (représentation) lett” (Debord 1967 [2023], 17). Derrida és Debord koncepcióit a vizuális média elméletére Jean Baudrillard vezette át, aki szerint a 20. század végére annyira elszaporodtak az egymásra referáló vizuális jelek, hogy az eredeti valóság eltűnt, és helyette maga a szimuláció vált az emberek számára a „hiperreális” létezéssé (Baudrillard 1994, 3).

A világ rendkívül medializáltá válása a vizuális média tekintetében elsősorban a televíziós kultúra térnyerésével következett be. A filmkultúrában leginkább a televíziós korszak információrobbanása óta figyelhető meg, hogyan tolódott el a fókusz a megújulást és a jövőt ígérő modern eszméktől a már elmondott történetek újrafeldolgozása és ismétlődő átkeretezése felé (Collins 1997, 193). 1991-ben Fredric Jameson úgy határozza meg a filmben is lezajló posztmodern művészeti fordulatot, hogy az már tudatosan reflektál önmaga „medializációjára”. Ez azt jelenti, hogy az ábrázolás többé nem önmagában állít újat a világról, hanem egy korábban létező ábrázolási láncolathoz kapcsolódik (Jameson 1991, 162). A televíziós sorozatok, reklámok és egyéb műsorok által létrehozott vizuális nyelv és kifejezőeszközök egyre kevésbé közvetlenül egy korábban feltáratlan világot tükröznek; inkább a meglévő utalásokra és korábbi

reprezentációk már megteremtett univerzumaira építenek. Ám a jelenség a kilencvenes évekre minden kulturális szférában kimutatta hatását: Nicolas Bourriaud például az *Utómunkálatok* (*Postproduction*) című könyvében arról ír, hogy az 1990-es évektől a művészeti gyakorlatban egyre inkább előtérbe kerül a teljesen új, ex nihilo alkotások helyett a meglévő anyagok újramezítése és újraértelmezése (Bourriaud 2007).

„Minden történet egy már elmondott történetet mesél el” – mondta szellemesen a nyolcvanas években az intertextualitásról a posztmodern irodalom sztárírója, Umberto Eco (idézi Hutcheon 1989, 128). A világ információs, jelei és már korábban létrehozott ábrázolásai tehát nem a digitális kor termékei. A kérdés inkább az, mi teszi a digitális kort egyedivé ezekhez képest. A digitális kor sajátossága, hogy a világ reprezentációját – ahogyan Thomas Elsaesser és Malte Hagener is rámutatnak – napjainkban egyre inkább felhasználói alapú prezentációk váltják fel (Elsaesser és Hagener 2017, 8). Az úgynevezett „interaktivitás mozija” (Grusin 2016, 67), illetve tágabb értelemben a „részvételi kultúra” (Jenkins 2006) korában a közvetítés, kiegészítés és új kontextusba helyezés folyamata gyakran maguk a médiafogyasztók kezébe kerül. Az egyéni tartalomgyártásra és -módosításra alkalmas „prosumer” technológiák (Manovich 2011), valamint a Web 2.0 „részvételre tervezett implicit felépítése” (O’Reilly 2007, 11) lehetővé teszik, hogy a felhasználók különböző mértékben alkotókká, tartalomgyártókká váljanak. (A fejezet későbbi részeiben, a dokumentumfilmek elemzése kapcsán, ez a téma még részletesebben kerül tárgyalásra.)

Ideje visszakanyarodni a dokumentumfilmhez! Mielőtt rátérnék a bevezetőben vázolt hármas felosztás részletes elemzésére, fontos árnyalni, hogy az objektív reprezentáció kritikája a 20. század második felében, az 1990-es évektől pedig a digitális kép igazságérvényének bizonytalansága ellenére, a fotografikus nyomok használata és a megfigyelő módszer nem tűnt el a dokumentumfilmből. Csupán úgy tűnik, mintha „feloldhatatlan és feszültségekkel teli együttélésbe” került volna a posztfotografikus ontológiai bizonytalanságot figyelembe vevő kritikus gondolkodással (Hight 2018, 24–25).

A kilencvenes évek során a digitális kép igazságérvényéhez fűződő borúlátás a dokumentumfilm-elméletben is megjelent – legmarkánsabban először Brian Winston írásában (1995, 259), majd Carl Plantinga (1997, 66) és Vaughan (1999, 189) szövegeiben is –, a digitális technológia érkezéséhez később ugyanakkor új korszak ígéretét is társították. John Ellis például a dokumentumfilm történetének rendszerezése során három szakaszt különböztet meg: az első fázis a mozis dokumentumfilmek időszaka a televízió 1950-es évekbeli megjelenése előtt, amelyet Ellis szerint a drámai rekonstrukció széleskörű használata jellemez; a második fázis a

televízió fejlődésének időszaka az 1990-es évek közepéig, amelyet pedig a megfigyelő, „légy a falon” jellegű dokumentumfilmezés határozott meg (Ellis 2012, 18). A harmadik szakasz Ellis szerint az 1990-es évektől kezdődő időszak, amelyben „egy újfajta szkepticizmus kezdett érvényesülni a dokumentarista kép valóságtartalmával kapcsolatban” (Ellis 2012, 23).

A fejezet további részei ennek az Ellis-által meghatározott korszakhatárnak a következményeit tárgyalják. Korábban már áttekintettem, hogy a dokumentumfilm kulturális funkciójának változásával a 21. században olyan, antireprezentációs, a fotografikus igazságon túllépő stílusirányzatok jelentek meg, amelyek újfajta viszonyt alakítanak ki a világ ábrázolásával. Most azonban azt vizsgálom, miként reagál a dokumentumfilm a posztfotografikus ontológiai bizonytalanságra kifejezetten az elmúlt húsz-harminc évben megjelent digitális technológiák alkalmazásán keresztül. Elsőként a digitális kamera elterjedését elemzem a 21. századi dokumentumfilmben, amely – véleményem szerint – alapvetően hozzájárult ahhoz, hogy a valós idejű megfigyelés esztétikai élménye meghatározó motívummá váljon az igazságérvény megteremtésében.

2.3. Megtestesült jelenlét: Személyes tanúságtétel a digitális kamerán keresztül

Miközben a 21. században erőteljes szkepticizmus övezi, hogy a fotografikus felvétel hordoz-e önmagában igazságérvényt a világgal kapcsolatban, ebből fakadóan pedig a dokumentumfilm vizuális reprezentációja napjainkban bizalmatlansággal terhelt, fontos látnunk, hogy a digitális technológia sok szempontból mégis felerősítette a dokumentumfilm képi gazdagságát.⁵ A digitális kamerák, a számítógépes vágóprogramok, újabban pedig a okostelefonok kamerái, a drón és a GoPro tömeggyártása és hétköznapi hozzáférése jelentős mértékben felszabadította a dokumentumfilmet a korábbi technológiai korlátok alól (McLane 2023, 388), lehetővé téve, hogy az élet bármely szegmense, még a leginkább intimnek tűnő oldalai is az ábrázolás tárgyává válhassanak.

⁵ Maxine Baker interjúkötetében dokumentumfilmesek arról beszélnek, miként alakította át a digitális technológia a filmkészítési szokásaikat. Legtöbbször azt emelik ki, hogy a digitális eszközök nagyobb szabadságot és spontán hozzáállást tettek lehetővé az alkotók számára. Lásd: Baker, Maxine. 2015. *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal Press.

Könnyen találhatunk példákat arra, hogy a digitális technológia milyen módon váltotta be és fokozta a dokumentumfilm korábbi időszakában kibontakozó formamegoldásokat és stílusjegyeket. A privát és egyéni életterek, amelyek például először a 16 mm-es kamera és a szalagos magnó elterjedésével tudtak megmutatkozni, a digitális eszközök használatával a kortárs dokumentumfilmben korábban soha nem látott részletességgel és közvetlen személyességgel tárulnak fel (Ellis 2012, 21). A reflexív, vallomásos forma – amely először a posztkolonializmus hullámaiban terjedt – ma egy mobiltelefon belső kamerájával és könnyen hozzáférhető digitális vágószoftverekkel egészen személyes és bizalmas önkifejezési lehetőséget nyújt (Kim 2022, 12). A hosszabb felvételek készítése és a könnyen bővíthető tárhely, amely a VHS- és Hi8-as kamerák megjelenésekor még technológiai áttörésnek számított (Barker 2003, 443), a digitális memóriakártyák korában szinte korlátlan mennyiségű rögzítést tesz lehetővé (Rombes 2017, 25). Eközben a nem-lineáris digitális vágórendszerek a filmek utómunkáját is szabadabbá és kötetlenebbé tették (Hight 2014, 222). Végül, kardinális szempont a pénzügyi szabadság is, amelyet az új technológia biztosít. (Utóbbi a dokumentumfilmekre általánosan gyakorolt hatást, nem csupán a kézi kamerát alkalmazó, személyes tónusú munkákra.) A digitális eszközök lehetővé tették a kevesebb anyagi kötöttségekkel járó filmkészítést (Stam és Shohat 2000, 395), így az alkotók az intézményi kontrolltól függetlenül, egyéni módszerekkel és szabadabban forgathatnak, mint a film története során arra bármikor is lett volna lehetőségük.⁶

A digitális technológia hatásáról szóló diskurzusokban ritkán kerül kifejezetten a digitális kamera a középpontba; inkább általában a technológiai eszközök összességéről esik szó. Ennek oka feltehetően az, hogy a digitális kamera elsősorban a korábbi dokumentumfilmes ábrázolási normákat helyettesíti be, és érdemben nem vezet be radikálisan új formanyelvi lehetőségeket, hanem inkább kiterjeszti azokat. Ezt a megfigyelést erősíti meg Ohed Landesman is, aki a digitális kamerák által kialakított esztétikát a „videókamera-hagyomány” hosszabb történetéhez kapcsolja (Landesman 2013, 141). Kristen M. Daly ugyanakkor arra hívja fel a figyelmet, hogy a digitális kamera olyan fokú mobilitást és személyes önkifejezést biztosít a felhasználójának, amely leginkább Alexandre Astruc „kameratöltőtoll” (caméra-stylo) koncepciójához hasonlítható (Daly 2009, 9). A digitális kamera tehát egyszerre konzerválja a dokumentumfilm bizonyos ábrázolási normáit, miközben sokszor fokozza is a kialakult módszerek és stílusok

⁶ A digitális korban az filmes aktivizmus fellendülése kapcsán lásd: Ortner, Sherry B. 2023. *Screening Social Justice: Brave New Films and Documentary Activism*. Durham, NC: Duke University Press.

hatását: hosszabb forgatást, tartósabb figyelmet, közelebbi jelenlétet biztosít az analóg kamerák körülményesebb használatához képest.

Véleményem szerint az előző fejezetben a verité-dokumentumfilm hordozható technológiája kapcsán tárgyalt testi észlelés – amelyet Vivian Sobchack általános filmelméleti fogalma alapján vezettem be – a digitális technológia révén még hangsúlyosabban érvényesül. A digitális kamera bármikor elővehető, egyetlen kézben tartható, és folyamatos rögzítést lehetővé tevő használata az alkotó pozícióját és fizikai jelenlétét sokkal erőteljesebben emeli ki, mint a dokumentumfilm korábbi korszakaiban bármikor. A továbbiakban amellettt érvelek, hogy ennek a fokozott testi jelenlétnek nem csupán esztétikai jelentősége van, hanem a digitális dokumentumfilmek igazságérvényének fenntartásában is alapvető szerepet játszik. Érvelésem ahhoz a Thomas Y. Levin által megfogalmazott tételhez kapcsolódik, miszerint a posztfotografikus digitális korban a megrendült indexikusság helyét „a valós idejű megfigyelés motívumai veszik át” (Levin 2002, 592). A következőkben olyan dokumentumfilmeket mutatok be, amelyekben az alkotó fizikai jelenléte különösen fontos hangsúlyt képez az alkotás igazságérvényének megteremtésére.

2.3.1. Megtestesült jelenlét a háborús tematikájú dokumentumfilmekben

Az elmúlt évek katonai konfliktusait és háborúit feldolgozó dokumentumfilmekben visszatérő motívum, hogy az alkotó saját jelenlétének hangsúlyozásával hitelesíti a kibontakozó képek mögötti igazságot. A kézben tartott kamera ilyenkor nem pusztán rögzíti az eseményeket, hanem folyamatosan a használójáról is számot ad, érzékeltetve annak helyzetét a világban. Ez a hatás visszavezethető arra, amit Balázs Béla „kézzelfogható jelenlétnek” nevezett, és amellyel a háborús dokumentumfilmek sajátos feszültségét magyarázta (Balázs 1970, 171). A fogalmat később Vivian Sobchack is továbbvitte, aki ugyanezt az élményt a „veszélyeztetett tekintet” (endangered gaze) kifejezéssel írta le (Sobchack 1984, 296). Mindebből látszik, hogy az alkotó megtestesült jelenléte régóta kulcsfontosságú hatásmechanizmus a háborús dokumentumfilmben; leegyszerűsítés volna tehát kizárólag a digitális kamerák megjelenéséhez kötni ezt az esztétikai tapasztalatot. Amellettt érvelek azonban, hogy a digitális kamera új dimenzióval gazdagítja ezt a hagyományt: a kortárs dokumentumfilmekben a „kézzelfogható jelenlét” és a „veszélyeztetett tekintet” gyakran a zsigeri és fizikai élményeken keresztül közvetítődik. Ezek nemcsak a filmkészítő helyszíni jelenlétét tanúsítják, hanem kísérletet

tesznek érzékszervi tapasztalatainak átadására is. Így a háborúról való tudásunk nem pusztán a helyszíni tudósítás racionalista érveiből épül fel, hanem a forgatás fizikai aktusából, sőt a töredékes, rossz minőségű képek esztétikájából is. A jelenséget a következőkben filmpéldák segítségével mutatom be.

Ibrahim Nash'at *Hollywoodgate* (2023) című filmje jól példázza azt a tendenciát, amelyben a „rossz kép” esztétikája – az elmosódott, töredékes, technikailag hibásnak tűnő felvételek használata – a helyszíni jelenlét és a fizikai kitettség bizonyítékaként működik. Az egyiptomi rendező hosszú időn át a tálibok között élve, a lebukás veszélyét vállalva dokumentálja, miként alakul át a milícia fenyegető katonai rezsimmé. Nash'at ebben a filmben nem pusztán megfigyelő, hanem tanúságtevő, jelenléte az igazság érvényesítésének gesztusaként működik. Egy korai jelenetben, amikor a tálib vezetők azon tanácskoznak, megbízhatnak-e benne, a képkivágás harmadát saját tükörképe tölti ki, ezzel önnön kockázatvállalását is a történet részévé téve. A filmben rendszeresen felbukkanó „rossz”, töredékes felvételek – elcsúszott fókuszok, remegő kameramozgások – nem technikai hibák, hanem a helyszíni jelenlét bizonyítékai. Ez az önreflexív, mégis zsigerien közvetlen stílus a szubjektivitáson keresztül teszi hihetővé és megrendítően valóságossá a megfigyelt eseményeket. A *Hollywoodgate*-ben tehát a nyíltan felvállalt alkotói jelenlét a valóság megtörténésének tanúsítására szolgál.⁷

Hasonló formavilágot követ Waad Al-Kateab és Edward Watts *Kislányomnak, Samának (For Sama, 2019)* című dokumentumfilmje, amelyben egy fiatal szíriai nő a háború sújtotta Aleppó mindennapjait rögzíti, miközben az eseményeket lánya felé címzett kerettörténetbe ágyazza. A filmben végig hangsúlyos motívum, hogy Waad saját digitális kamerájával – gyakran okostelefonnal – készíti a felvételeket, így egy egészen intim közelségből dokumentált, a képek esztétikája révén folyamatosan testileg is előtérbe állított jelenlét válik meghatározóvá. A *Hollywoodgate*-hez hasonlóan a kamera nem csupán rögzítőeszközként, hanem az alkotó fizikai jelenlétének vizuális lenyomataként működik: a képek remegése, a közelség és a sérülékenységek érzete mind a film valóságérvényét erősítik. A technikai eszköz és az emberi test összeolvadása által a néző nem kívülállóként, hanem a test tanúságtételén keresztül éli meg a háború tapasztalatát.

A test fokozott jelenléte az ukrain háborúról készült dokumentumfilmekben is meghatározó. Mstyslav Chernov *20 nap Mariupolban* (2023) című Oscar-díjas filmje a háború sújtotta város

⁷ E téma kapcsán a kutatás egy korábbi fázisáról lásd: Horányi, Péter. 2024. „Filmezni minden áron: Szubjektív realizmus a kortárs dokumentumfilmekben.” *Filmvilág*, 2024/11.

első húsz napját örökíti meg zsúfolt menedékhelyeken, túlterhelt kórházakban és ostromlott utcákon. Az Associated Press tudósítói – köztük a rendező – életveszélyt vállalva követték nyomon a város ostromát. A remegő, fókuszvesztett felvételek és a váratlan eseményekre, bombatámadásokra, becsapódásokra adott rögtönzött reakciók a helyszínen átélt, testi tapasztalatként jelenítik meg a valóságot, hasonlóan a *Hollywoodgate*-hez. Chernov filmjében gyakran szerepelnek olyan szegmensek is, amelyek szigorú értelemben nem hordoznak dokumentarista értéket – például menedékből menedékbe rohanás vagy a fedezékben való kuporgás elmosódott képei. Realizmusa nem a valóság leíró ábrázolásából fakad, hanem abból, hogy megteremti a valóság testileg intenzíven átélt élményét. A legmeggrázóbb jelenetekben a leeresztett kamera még néhány másodpercig tovább forog, életlen és kivethetetlen képeket hagyva, miközben a filmkészítő elhagyja a helyszínt. Ezek a képek hangsúlyozzák: nem a felvételek önmagukban kapcsolják a nézőt a valósághoz, hanem az a tudat, hogy valaki a helyszínen élte át és rögzítette az eseményeket. Hasonló szubjektív megfigyelésre és fizikai jelenlétre épülő tanúságtétel jellemzi az ostromlott város mindennapi pillanatait megragadó *Mariupolis 2* (Mantas Kvedaravičius, 2022) című filmet is, ahol a rendező váratlan, tragikus halála tovább fokozza a felvételek hitelességét.

A *Hollywoodgate*, a *Kislányomnak*, *Samának* és a bemutatott ukrán dokumentumfilmek nyers, töredékes felvételei – amelyeket nem vágnak ki a végső változatból – egyértelművé teszik, hogy a képi világ, a hangok, a zörejek és az elmosódott részletek inkább a valóság affektív rétegét hozzák felszínre, mintsem annak szigorúan információs síkját. Ezek a „rossz képi hatások”, mint Katarzyna Ruchel-Stockmans is írja, a témával való találkozás szubjektív élményét tükrözik, nem pedig annak tárgyilagos reprezentációját (Katarzyna 2018, 112). A digitális kamerával rögzített remegő, szaggatott képek – amelyek a néző számára életszerű és közvetlen esztétikai tapasztalatot teremtenek – elsősorban a fizikai térben megélt, megtestesült jelenlétet hangsúlyozzák. A tanúságtétel így éppen abból születik, hogy érzékeljük: valaki valóban jelen volt ezeken a helyszíneken, ezek között az emberek között, és elhozta számunkra az értékes felvételeket. Nicolas Rombes a dán dogmafilmek kapcsán írja, hogy a DV-esztétika nyers, spontán filmnyelve teszi a műveket közvetlenné és emberivé (Rombes 2017, 28). E megállapítás az említett dokumentumfilmekre is érvényes: a tökéletlen, töredékes képek áthatják a filmanyagot az alkotó közvetlen, testi jelenlétével.

2.3.2 Megtestesült jelenlét a személyes és bizalmi dokumentumfilmben

Agnès Varda *A guberálók és én* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) című népszerű dokumentumfilmje kiválóan példázza, hogy az egyetlen kézben tartható, azonnali forgatásra alkalmas digitális kamera hétköznapi használata miként ruházza fel még azokat a filmeket is személyességgel és egyéni hanggal, amelyek egyébként nem a rendező saját életére koncentrálnak. Varda gyakran fordít figyelmet elidőző, látszólag triviális pillanatokra: tanulmányozza kezének ráncait, vagy a francia vidéken autózva próbálja „elkapni” az elsuhanó kamionokat. A digitális technológia lehetővé teszi, hogy gyakorlatilag bármilyen jelenet leforgatható legyen, mivel a celluloid film anyagi kötöttsége már nem korlátozza a felvételt. Ennek következtében a digitális kamerát alkalmazó dokumentumfilmek természetes részévé vált, hogy a hétköznapi szegmensekből és véletlenül ellesett pillanatokból építkezve alakítsák ki a film narratíváját.

A természetes, közvetlen és személyes jelenlét egyúttal az igazságérvény hangsúlyozásának eszközévé vált azokban a filmekben is, amelyekben John Ellis szerint a történetépítés során intim és bizalmi kapcsolat alakul ki a filmkészítő és a szereplő között. Mivel a digitális kamera gyakorlatilag nem korlátozza, mennyi felvétel készülhet egy adott témáról, a forgatás a szereplők és az alkotó között sokkal általánosabbá és hétköznapibbá válhat, mint korábban (Ellis 2012, 21). A hosszú forgatási periódusok lehetővé teszik, hogy a szereplők kitárulkozzanak, személyes oldalukat is megmutatva a kamerának.

Mindez a cselekmény alakulására is jelentős hatással lehet. A digitális kamera ebben a kontextusban lehetővé teszi, hogy a rendező egyedül legyen jelen az eseményekben, és így fokozott kapcsolatot teremtsen szereplőjével. Például a kényszerházasság elől menekülő afgán rapper lányt bemutató *Sonita* (Rokhsareh Ghaemmaghami, 2015), valamint a modernkori rabszolgaságba kényszerített Marist követő *Egy nő fogságban* (Tuza-Ritter Bernadett, 2017) különlegesen abban, hogy bár nem a rendezők életéről szólnak, testi jelenlétük meghatározó szerepet játszik a történetek kibontakozásában. Jelenlétük segíti a szereplők kitárulkozását, és erőt ad nekik, hogy megoldást találjanak nehéz helyzeteikre. A hordozható digitális kamera ezekben a filmekben nem láthatatlan szemlélő, hanem aktív fizikai tárgy, amely a cselekményben is kulcsszerepet kap. A *Sonita*-ban a főszereplő egy ponton elkéri a kamerát, hogy maga irányítsa a felvételt, és később ennek hatására kér segítséget a rendezőtől. Az *Egy nő fogságban* során Maris kifejezi, hogy nem zavarja a kamera rászegeződő figyelme a legkiszolgáltatottabb pillanatokban sem; az empátikus jelenlét később a szökéshez szükséges bátorság támpontjává válik. A két film ábrázolásmódja nem kívülről, abszolút igazságként

mutatja a valóságot, hanem az alkotó, a szereplő és a technológia közös térbeli helyzetéből bontakozik ki.⁸

Michael Renov „otthoni etnográfának” nevezett, az 1970-es évektől kibontakozó irányzata figyelhető meg az olyan alkotásokban, mint Sarah Polley családi titkokat feltáró *Apáim története* (*Stories We Tell*, 2012), Bing Liu a barátok felnövéséről és a gyermekkori bántalmazásról szóló *Csúszópálya* (*Minding the Gap*, 2018) vagy Rachel Beth Anderson és Amanda Mustard a nagypapa rejtett múltját kutató *Fotókba zárt házugság* (*Great Photo, Lovely Life*, 2023). Ezek a filmek különböző tónusokkal és társadalmi kontextusokkal dolgoznak, mégis közös bennük, hogy a filmkészítő fizikailag is részt vesz az események kibontakozásában. Interjúkészítéskor kiszólnak hozzá a szereplők, a szituatív helyzetekben pedig a remegő, amatőr hatású képek érzékeltetik, hogy ő is a forgatás pillanatában, tehát kvázi a nézővel együtt fedezi fel a történet rejtett rétegeit. Noha ezek a típusú személyes etnográfiai hatású dokumentumfilmek nem újak az alkotói reflexió szempontjából – gondolhatunk a francia *cinéma vérité* vagy a performatív dokumentumfilmek korábbi hagyományára –, kortárs aktualitásuk a digitális technológia által felerősített fizikai és testi jelenlétben érhető tetten. Nem az önmagában lefilmezett tér valósága válik hangsúlyossá, hanem az, ahogyan a filmező a digitális eszközzel felszerelve betölti és reagál erre a térre.

2.3.3. Wang Bing és a független kínai dokumentumfilm

A dolgozat során nem alkotói életművek szerint építem fel az érvelést, Wang Bing markáns stílusa miatt azonban indokolt egy rövid kitérőt tenni. A kínai dokumentumfilmes munkái jól példázzák, hogy a posztfotografikus episztemológiai válság korában a megfigyelői analízisre épülő *direct cinema* miként reflektálhat az önmagában álló képi felvétel relatív igazságára. Erika Balsom – részben Wang munkáira is utalva – amellet érvel, hogy a megfigyelői dokumentumfilm forma éppen azáltal tudta megújítani hitelességét, hogy felvállalta saját részleges pozícióját (2017).

⁸ E téma kapcsán a kutatás egy korábbi fázisáról lásd: Horányi, Péter. 2020. „Az objektív személyessége: Rendezői jelenlét a dokumentumfilmben.” *Filmvilág*, 2020/09.

Az eddigiekben a digitális kamera használatát elsősorban egy-egy film vagy témaválasztás kapcsán elemeztem, azonban fontos kiemelni az eszköz politikai vetületeit is. A digitális kamera sok alkotó és irányzat számára tette lehetővé a kilépést a stúdiórendszerek vagy az állami finanszírozás korlátozó feltételei alól. A jelenség egyik legszemléletesebb példája a kínai dokumentumfilm fellendülése az 1990-es években: az olyan alkotók számára, mint Duan Jinchuan, Wu Wenguang és Wang Bing, a digitális kamera jelentette a szabad filmi önkifejezés egyetlen lehetőségét a Kínai Népköztársaság állami apparátusának szigorú kontrollja alatt. Az irányzatot azért tartom fontosnak bemutatni, mert nemcsak szemléletesen mutatja a digitális eszközök új lehetőségeit – a szabad filmkészítést egy diktatórikus környezetben –, hanem szorosan kapcsolódik az eddig tárgyalt „megtestesült jelenlét” igazságérvényéhez. A könnyű, hordozható technológia által elősegített helyszíni realizmus (*jishizhuyi*) központi motívumát az jelentette, hogy az alkotó gyakran egyedül dolgozva, a pillanat aktualitásában megélt élményeit spontán dokumentálja, miközben előre nem eltervezetten követi a hétköznapi élet történéseit (Berry 2007, 947; Edwards 2015, 42). A digitális kamera létrehozott egy „individuais filmkészítést” (Wenguang 2016, [2006] 956), amelyben a rögtönzött és olcsó formanyelv, a mozgékony és könnyen használható technológia révén nemcsak a téma reprezentációja, hanem a filmkészítő személyes jelenléte is előtérbe kerülhetett.

A független kínai dokumentumfilm nemzetközileg legismertebb filmkészítője, Wang Bing művészetének bemutatása azért különösen tanulságos, mert stílusán keresztül érzékletesen láthatóvá válik, miként erősödhet fel a megfigyelő dokumentumfilm igazságérvénye a posztfotografikus digitális kor ontológiai bizonytalanságában az alkotói jelenlét motívumainak kiemelése révén. Első nagyszabású munkájában, a több mint kilencórás *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2002) című filmben a kínai gyárbezárások utáni időszakot követi nyomon, mindezt egyetlen, civil felhasználásra tervezett Panasonic 3CCD kamerával (Wang, Chateau, és Moure 2020, 356). A realizmust egyrészt az évekig tartó forgatásból fakadó aprólékos részletesség adja: a helyszínek, szereplők és munkafolyamatok elhúzódó megfigyelése a valódiság különösen erős hatását kelti. Másrészt filmjeit a megfigyelői módszer sajátos átkeretezése jellemzi: bár Wang nem avatkozik be a szituációkba, jelenléte a könnyű kamera mozgékonyaságán keresztül mégis érzékelhetővé válik. Gyakran látjuk, amint üres épületekben bolyong, hosszú folyosókon halad át vagy egy tájat pásztáz. Ilyenkor nincs olyan cselekmény vagy szereplő, amely a képet meghatározná; ehelyett az idő-kép — Deleuze terminusával élve (2008) — kerül előtérbe. A film időtartamának érzékeltetésén túl az is hangsúlyossá válik, hogy mindezt valaki éppen figyeli és saját testével járja be a tereket.

Wang eddigi legradikálisabb alkotása, a *15 Hours* (2017) eredeti példája annak, hogy a megtestesült jelenlét miként tudja egy dokumentumfilm hitelességét és realizmusát egészen erőteljesen felfokozni. Ebben a dokumentumfilmben egy tizenöt órás műszakot követünk nyomon egy kínai cipőgyárban, amelyet a kamera majdnem teljesen vágások nélkül, kvázi jelenidőben követ végig (a film játékidője ténylegesen 15 óra). Mivel a film nem használ narratív szerkesztést vagy bármilyen keretet, valóban azt az érzést kelti, mintha nem egy valaki által medializált tartalmat, hanem a valós idő múlását szemlélnénk. A rendező itt sem rejtőzködik: mozgásával gyakran tudatja a nézővel, hogy ő is jelen van a gyárban és figyeli a munkásokat. A szereplők időnként ránéznek vagy kiszólnak neki, miközben percről percre figyeljük a munkavégzés minden részletét. A film személyes, megtestesült jelenléte, ötvözve a hosszú időtartammal, annyira mellbevágó, hogy az egész hitelesnek és valódinak hat.

Más esetekben Wang kifejezetten a szereplők mozgásához igazítja a filmnyelvet. A *Feng ai ('Til Madness Do Us Part*, 2013) egy kínai pszichiátriai osztály ötven bentlakójának mindennapjait követi nyomon egy éven keresztül. A kamera hosszú, szűk folyosókon kíséri a szereplőket, mozgása az ő cselekedeteikhez igazodik. A film különlegessége – amely Wang többi alkotásában is visszatérő motívum – abban rejlik, hogy a szereplők viselkedése nem a narratív előrehaladást szolgálja, hanem önmagában, pusztán a figyelés által válik fontossá. A hagyományos, kívülálló megfigyelői pozíció helyett Wang folyamatosan nyomatékossítja, hogy a filmnyelv nem a valóságtól független, előre megformált keret, hanem éppen a ténylegesen zajló események alakítják ki annak ritmusát és ívét. Filmjeinek igazságérvénye abból fakad, hogy a cselekmény természetes folyását hagyja érvényesülni, és ez alakítja a megfigyelés módját is.

Az alfejezet végére világossá válik, hogy a hordozható digitális kamera könnyű kezelhetősége az elmúlt évtizedben lehetővé tette a rendezők számára, hogy a helyszínen átélt élményeiket és a szereplőkkel kialakuló kapcsolataikat a korábbinál közvetlenebb, intimebb stílusban dokumentálják. A digitális eszközök által támogatott megtestesült jelenlét így a kortárs dokumentumfilm egyik legfontosabb, valóságérvényt hordozó elemévé vált – olyan motívummá, amely kifejezetten ebben a technológiai közegben tudott hangsúlyosan kibontakozni. Fontos azonban ismét kiemelni, hogy a digitális technológia önmagában, formanyelvi és esztétikai szempontból nem jelentett éles cezúrát a dokumentumfilm történetében; sokkal inkább felerősítette és radikalizálta a már korábban is jelen lévő tendenciákat. John Ellis szintén hangsúlyozza: a fordulatot nem annyira a technológia műszaki jellemzői, mint inkább annak használati módja és kulturális elterjedése hozta el a

dokumentumfilm számára (Ellis 2012, 2). A probléma közelebbi vizsgálatához a következő fejezetben egy új eljárásra térek át: a hálózati térbe került, gyakran az alkotótól függetlenül készült felvételek remedializációjára. Ezekben az alkotásokban az igazságérvényt már nem az alkotó személyes és megtestesült jelenléte, valamint a témával való találkozás performatív dinamikája, hanem a felvételek megfelelő kontextusba állítása jelenti majd.

2.4. Remedializált jelenlét: civil digitális kommunikációs technológiák használata

A dokumentumfilm kezdeteihez visszanyúló hagyománya van a másodlagos forrásból származó felvételek felhasználásának és új kontextusba helyezésének. Ha szemügyre vesszük Esfir Shub orosz rendező úttörő kompilációs munkáit – például a cári család privát felvételeiből készült *A Romanov-ház bukása* (1927) –, a második világháborús propagandafilmeket, mint Frank Capra *Why We Fight* sorozata (1942–1945), Forgács Péter nemzetközileg elismert, privát videókból építkező *found footage* filmjeit vagy akár Radu Jude és Christian Ferencz-Flatz román poszt-szocialista reklámokból összegyűrt *Nyolc képeslap Utópiából* (Opt ilustre din lumea ideală, 2024) című szatíráját, azt láthatjuk, hogy a Joel Katz által archivológiának (archieology) nevezett módszer (Katz 1991) hihetetlenül sokféle funkciót, hangulatot és esztétikai eljárást tölt be a műfaj széles spektrumában. Napjainkban, az archívumok internetes hozzáférhetőségének és a kényelmes digitális vágásnak köszönhetően, az archivológia fénykorát éli a dokumentumfilmben. Ennél is fontosabb hatást gyakorolt ugyanakkor a műfajra egy másik jelenség: az amatőr, civil felvételek tömeges elterjedése és felhasználása, amely az elmúlt időszakban a dokumentumfilmet egy horizontálisabb, részvételi ábrázolási struktúra felé mozdította el.

John Ellis a *Documentary: Witness and Self-Revelation* (2012) című könyvében a digitális kor új szereplőjét nevezi meg: a „filmezőt” (*filmer*), vagyis azt az amatőr médiafelhasználót, aki spontán módon, mindennapi helyzetekben rögzít videófelveleket – gyakran bármiféle előzetes indíték vagy professzionális szándék nélkül. Ellis szerint a dokumentumfilm megújulásának egyik kulcsa éppen az volt, hogy a filmezés hétköznapivá válásával egyre jobban elmosódott a határvonal az amatőr és a professzionális filmkészítés között (Ellis 2012, 25). A határvonal elhalványulásának szimbolikus fordulópontját Betsy A. McLane a 2001.

szeptember 11-ei terrortámadások új típusú médiareprezentációjához köti. Rámutat, hogy az ikertornyok lerombolásának tragédiáját nem egyetlen médiavállalat közvetítette, hanem több száz civil szemtanú rögzítette saját eszközeivel, gyakran önkéntelenül osztva meg reakcióikat is a látottakkal. Ezek a felvételek bejárták a világsajtót, és gyorsan beépültek a kollektív vizuális emlékezetbe. A történekekről készült első dokumentumfilmek is jellemzően civil felvételekre épültek – például az HBO produkciójában készült *In Memoriam: New York City* (2002), amely kizárólag amatőr anyagok kollázsából állt össze (McLane 2023, 391).

A 21. századra egy fokozottan részvételi alapú és decentralizált vizuális kultúra született, amelyben már nem csupán a profi stábok által készített munkák számítottak értékes anyagoknak, hanem gyakran a civilek személyes tanúságtételei is fontos bizonyítékokat szolgáltatnak – ezt a jelenséget nevezi Stuart Allan *citizen witnessing*-nek (Allan 2013a, 183; 2013b, 8). Míg a 20. század során a vizuális reprezentáció a kevesek privilégiuma volt, s a nyilvánosságba leginkább a professzionális filmesek, híradósok és fotográfusok felvételei jutottak el, néhány kivételes amatőr rögzítéstől eltekintve – például Abraham Zapruder 1963. november 22-én készített 8 mm-es filmje, amely Kennedy elnök meggyilkolásának pillanatait örökítette meg –, addig napjainkra legtöbbször éppen a civil felvételeken keresztül szerzünk vizuális információt a világ eseményeiről. A természeti katasztrófák, a háborúk, a társadalmi tiltakozások vagy a rendőri túlkapások képei sokszor épp a nem-professzionális kamerákon keresztül válnak láthatóvá és kerülnek fel a világháló nem monopolizált tárházába.

A privát felvétel ma már nem csupán mementója valamely megtörtént eseménynek – az ukrajnai háború példája is mutatja, hogy akár fegyverként is működhet.⁹ Ugyanakkor a felvétel önmagában még nem garantálja, hogy általa az igazság felszínre kerül. A következőkben amellet fogok érvelni, hogy a posztfotografikus, ontológiai bizonytalanság korában a dokumentumfilm egyik kulcsfeladatává válik az interneten keringő, illetve archívumokban fellelhető civil felvételek történeti kontextusba helyezése, jelentésük és hitelességük újrakeretezése. Ennek során több filmben is megfigyelhető, hogy a rendező szerepe átalakul: a korábbi, közvetlen és performatív jelenlét mellett egy újfajta, finomabb kurátori, szelektáló pozíció is megjelenik.

⁹ Az ukrán hadsereg által kifejlesztett Delta például egy olyan digitális helyzetfelismerő rendszer, amely drónfelvételeket, műholdképeket és civil videókat integrálva valós idejű térképen jeleníti meg az orosz katonai egységek mozgását. Lásd: Bondar, Kateryna. 2024. "Does Ukraine Already Have Functional CJADC2 Technology?" Center for Strategic and International Studies.

2.4.1. Mobiltelefonfelvételek

A vizsgálatot a mobiltelefonok és más digitális kommunikációs technológiák elterjedésének irányából indítom el, amelyek – Patricia Zimmerman és Helen De Michiel érvelése szerint – hozzájárultak ahhoz, hogy a dokumentumfilm ábrázolási normái egy vertikális, profi központú modelltől egy horizontálisabb, részvétel alapú filmkészítés felé mozduljanak el (Zimmerman és De Michiel 2018). Az okostelefon ebben a részvételi kultúrában kiemelt jelentőségű eszköz, hiszen gyors és azonnali megosztásra alkalmas, rögtönzött médiaelőállítást tesz lehetővé (Germen 2014, 307). Fontos látnunk, hogy az így készülő felvételek ma már messze túlmutatnak azon, hogy csupán a privát élet medializált lenyomatai legyenek. A világ eseményeiről készült kép- és videóanyagok – a folyamatos hálózati összeköttetés révén – gyakran azonnal az internetre kerülnek, ahol kollektív „emlékezethelyekké” válnak (Keep 2015; a fogalom Pierre Nora *lieux de mémoire* elméletének átvételével). Ezekből az emlékezethelyekből a dokumentumfilmek egyre gyakrabban merítenek igazságukat alátámasztó bizonyítékokat, miközben narratív és retorikai eszközökkel kontextusba helyezik azokat. Török Ervin rámutat: ez a tendencia erősíti a dokumentumfilm kezdettől fogva jelenlévő törekvését, hogy a pillanat valóságának rögzítése helyett a nagyobb összefüggések és a hosszú távú kollektív emlékezet feltárására irányuljon (Török 2021).

Meglátásom szerint a kortárs dokumentumfilmekben használt remedializált felvételek skálászerűen különíthetők el. Ezek a saját felosztásom alapján a következők: 1. a filmkészítő a saját korábbi készült mobiltelefonjait használja fel a filmben; 2. a filmkészítő civil szemtanúk a filmkészítéstől teljesen függetlenül gyártott felvételei számára hoz létre a filmben történeti kontextust és a magyarázatot; 3. a filmkészítő kizárólag civilek felvételeit alkalmazza, vagy civilekkel való összehangolt, távolsági munkát végez; 4. a filmkészítő különböző heterogén kommunikációs technológiák felvételeit alkalmazva végez a szereplőivel közös munkát; 5. a filmkészítő archív felvételek digitális remedializációjával vagy más filmek újravágásával teremt a filmek számára új kontextust és jelentést. A következőkben ezeken a kategóriákon haladok végig filmpéldák segítségével.

Az utóbbi években megszorodtak azok a filmek, amelyekben a rendezők saját mobiltelefonos privátfelvételeiket építik be a narratívába. Ezekben az esetekben azonban nem klasszikus értelemben vett remedializációról van szó, mivel a mobilkamera nem egy korábbi médium anyagának újraformálását jelenti, hanem sokszor a digitális kamera tudatos, esztétikai

alternatívájaként funkcionál. A filmkészítés horizontálisabbá válását jól példázza, hogy a mobiltelefonos, nem-professzionális képi esztétika már az elismert, tapasztalt alkotók munkáiban is megjelenik. Chantal Akerman *No Home Movie* (2015) című filmje például az anyjával való kapcsolatának utolsó szakaszát dokumentálja intim, személyes pillanatokon keresztül, míg Mark Cousins *The Story of Looking* (2021) című alkotásában – saját telefonjának belső kameráját használva, az ágyból készítve felvételeket – művészettörténeti kérdéseket tárgyal, miközben privát videókat és naplószerű képsorokat illeszt be.

A mobiltelefonos felvételek beépítése egyre gyakoribb azokban a dokumentumfilmekben is, ahol a rendező nehéz körülmények közé került, és az események elmeséléséhez saját, személyes videóiból merít vizuális bizonyítékokat. Jafar Panahi *This Is Not a Film* (2011) című alkotása például pendrive-on keresztül hagyta el Iránt, és a rendező házi őrizet alatt készített mobilfelvételeit tartalmazza. Hasonló továbbá Shoghakat Vardanyan *1489* (2023) című megrázó filmje, amely a hegyi-karabahi háborúban eltűnt testvér keresésének történetét követi, vagy Hassan Fazili *Midnight Traveler* (2019) című alkotása, amelyben a rendező menekültként családjával közösen készített felvételeket, így rajzolva meg a viszontagságos utazásuk emlékezetét. A privát felvételek stílusvilága, mint Patrick Kelly is rámutat, az ilyen felvételeket alkalmazó dokumentumfilmeket automatikusan önreflexív hatással ruházza fel, így nem csupán a lefilmezett téma, hanem az egyén adott helyzetben és időben átélt szubjektív tapasztalata kerül a középpontba (Kelly 2018, 210).

2.4.2. Amatőr felvételek remedializációja

A remedializáció jellegzetes eljárását akkor láthatjuk a dokumentumfilmekben, amikor a beemelt felvételek már nem a rendező közvetlen környezetéből származnak és a filmtől különálló létezésük is van. Ennek az egyik legegyszerűbb típusa az oknyomozói videós újságírás (magyar példákkal főként a Direkt36, a 444 és a Partizán YouTube-on elérhető egészestés munkái), aminek a hatása a mozis dokumentumfilmekben is megjelent, például az orosz Askold Kurov bátor politikai tényfeltáró filmjeiben (Novaya, 2019; *Of Caravan and Dogs*, 2024) vagy a nagy fesztiválsikereket elért Alexander Nanau filmében, a *Kollektívában* (Colectiv, 2019). A remedializáció szokatlan példája David France erőteljes *Isten hozott Csecsenföldön* (Welcome to Chechnya, 2019; Askold Kurov operatőri munkája) című filmje,

ahol a politikai narratívával szembemenő, fontos bizonyítékokként éppen az elkövető agresszorok internetre feltöltött videóí válnak.

Simor Kamilla rámutat, hogy a modern hadviselésnek egészen más információs modellje született meg azáltal, hogy manapság már a civil szemtanúi felvételek is elárasztják az internetet, ez pedig az ukrán háborúról készült dokumentumfilmekben is megfigyelhetővé vált (Simor 2024). Ewan Waddell *The Longer You Bleed* (2025) című filmje az Instagramra feltöltött háborús videókat és azok készítőinek személyes reflexióit dolgozza fel, míg Angie Vinchito *Manifesto* (2022) kizárólag YouTube- és TikTok-felvételekből épít montázst, így rajzolva ki az orosz fiatalok hétköznapi valóságát a háborús propaganda árnyékában. Mind közül talán a *20 nap Mariupolban* tükrözi a leglátványosabban, hogyan válik a dokumentumfilm egyik fő feladatává a posztfotografikus korban a képanyag hiteles kontextusba helyezése és történeti narratívába illesztése. Az Associated Press felvételei a film megjelenésétől függetlenül is bejárták a világsajtót, ám időnként orosz dezinformációs kontextusok torzították eredeti jelentésüket. A film drámai szerkesztése éppen arra törekszik, hogy a kisajátított felvételek jelentését visszaállítsa, és ezáltal az események igazságérvényét is helyreállítsa.

A remedializációra épülő dokumentumfilmek harmadik fontos típusát azok az alkotások képviselik, amelyeket fizikailag egymástól távol lévő, különálló résztvevők közösen hoznak létre. Az 1960-as évek végén kibontakozó részvételi dokumentumfilmezés, amely a „mi és ők” ábrázolási dichotómiájának lebontására törekedett, napjainkra, a digitális kommunikációs technikák segítségével még szélesebbre tárta a korábban marginalizált, megszólaló médiagyártók előtt a lehetőségek körét (Kapur 2018, 174). Zimmermann és Dale Huston arra hívják fel a figyelmet, hogy a dokumentumfilmben megfigyelhetővé vált az alkotói szerepkör átalakulása: a készítő nem kizárólag kitüntetett művészként jelenik meg, hanem inkább felületlétrehozóként – vagy más kifejezéssel: interface designerként –, aki heterogén adatokhoz biztosít többlépcsős hozzáférést (Zimmermann, Huston 2015, 100). Ennek a jelenségnek a gyakorlati megnyilvánulását a 3. fejezetben részletesen elemzem az interaktív web-dokumentumfilmek kapcsán, ugyanakkor az állítás alkalmazható hagyományos dokumentumfilmekre is, amelyek online kollaborációs munkára épülnek. Kevin Macdonald *Az élet egy napban* (*Life in a Day*, 2011, 2021) című projektjeiben a rendező inkább kurátorként, semmint hagyományos értelemben vett filmkészítőként működik: több ezer, egyetlen nap alatt rögzített, online beküldött civil felvételtől épít fel egy kollektív mozaikot, amely a globális részvételi kultúra lenyomatává válik. Hasonló logika szerint építkezik Kálmán Mátyás és

Halász Júlia közös munkája, a *BUÉK – Egy közös film Magyarországról* (2014), amely a szilveszteri ünneplés különböző perspektíváit gyűjti össze és rendezzi egységes narratívába. Ebben a kontextusban a fizikai jelenlét helyét egy médiumokon keresztül közvetített, tehát remedializált jelenlét veszi át: a filmkészítő soha nem volt egy fizikai térben az ábrázoltakkal, ugyanakkor a digitális anyagok feldolgozásával, rendezésével és dramaturgiai vágásával alakítja azok jelentését és kontextusát. Hasonló eljárást alkalmaz Sepideh Farsi *Put Your Soul on Your Hand and Walk* (2025) című filmjében, ahol az iráni rendező a megostromlott Gázában élő fiatal fotográfus online továbbított felvételeiből dolgozik; a két, több ezer kilométerre élő fél a szörnyű konfliktus miatt soha nem találkozik személyesen, mégis egy összehangolt, közös alkotás jön létre. Ezek az alkotások azt mutatják meg, hogy a dokumentumfilm a digitális korban egyre inkább a mediált közelség, a megosztott nézőpontok és a kollektív tanúságtétel médiumává válik: a remedializált jelenlét nem csupán technikai eszközhasználatot jelent, hanem a reprezentáció, a részvétel és az alkotói szerep újragondolását is.

A remedializációra épülő dokumentumfilmek negyedik típusához tartoznak azok a filmek, amelyek különféle vizuális médiumok felvételeit vegyítik, ezáltal formanyelvük tekintetében is hibridnek nevezhetők. Shiori Ito *Fekete doboz* (Black Box Diaries, 2023) című alkotása például a személyes vallomás és az oknyomozó dokumentumfilm nyelvét vegyíti: Ito saját szexuális bántalmazásának történetét dolgozza fel, belső kamerájával videónaplóként rögzítve. A filmben amatőr mobilfelvételek, biztonsági és rejtett kamerák, valamint hivatalos sajtóanyagok montázsra váltogatja a nézőpontokat, feszültséget teremtve a privát és nyilvános terek között. Ez a film a dokumentumfilmes tendenciák egyik példája, amely a kutatás és a személyes elbeszélés logikáját követve túlmutat egy-egy formanyelvi kategórián. A mobiltelefonos felvételek és digitális kommunikációs platformok hibridizált formanyelve az elmúlt években a magyar dokumentumfilmekben is elterjedt. Körösi Máté *Dívák* (2021), Fuchs Máté *Keltető* (2023) és Hörcher Gábor *Emma és Eddie: A képen kívül* (2024) című filmjeiben a szereplők és alkotók nemcsak személyesen találkoznak, hanem digitális interfészekon keresztül kommunikálnak: videóüzeneteket küldenek, online beszélgetéseken vesznek részt vagy üzenetküldő alkalmazásokat használnak. Bár a digitális felületek nem alkotnak önálló narratívát – mindhárom film a francia *cinéma vérité* hagyományából és a posztmodern performatív fordulatból meríti szemléletét –, megfigyelhető bennük az ábrázolás heterogenitása, amely felosztja a szereplők és a különféle kommunikációs eszközök közti térbeli és elbeszélési kapcsolatokat.

2.4.3. Archív és adaptált filmanyag digitális újrendezése

Az alfejezet lezárásaként szükséges röviden kitérni azokra a dokumentumfilmekre is, amelyek archív felvételekre vagy más filmekből származó anyagokra építve hoznak létre az eredetitől eltérő, megújult jelentéseket. Ezek a dokumentumfilmek tematikus szempontból nem illeszkednek szorosan az eddig tárgyalt példákhoz, hiszen nem civil felvételeket alkalmaznak, hanem már meglévő, digitalizált filmanyagokat. A digitális kor működését azonban rendkívül szemléletesen jelenítik meg, mivel reflektálnak arra a folyamatra, amely az internetes médiaarchívumok digitális hozzáférhetősége, valamint a digitális tér heterogén, soha le nem záruló, relációs struktúrája nyomán bontakozott ki (de Fren 2021, 159). Ahogy Ilona Hongisto is hangsúlyozza, a digitális médiatér szabad modularitása elősegítette az archívokra épülő dokumentumfilmek felívelését: ezek a filmek a régi felvételeket nem csupán történeti kontextusba helyezik, hanem az időbeli rend felbontásával, a kronológia szabályainak felfüggesztésével új csoportosításokat és váratlan relációkat tárnak fel (Hongisto 2015, 29). A digitális remedializáció tehát lehetővé teszi, hogy a dokumentumfilmek új jelentéseket hozzanak létre, miközben az archívum és a múlt eseményei új kontextusokban, sokszor kritikai vagy poétikus reflexiók szerint jelenjenek meg.

A Sandra Maischberger politikai újságíró produceri munkájával, valamint Andres Veiel rendezésében készült *Riefenstahl* (2024) a náci propagandafiles hagyaték korábban elérhetetlen bizonyítékaiból, archív felvételekből, naplóbejegyzésekből és kivágott riportjelenetekből válogat. A film nem a karriertörténet ismételt elmesélésére koncentrál, hanem az ellentmondásos elbeszélések és homályzónák részletes vizsgálatára. A kronologikus struktúrától eltérve gyakran váratlan kapcsolatokat teremt, így korábban láthatatlan logikai láncolatokat és kísérteties összefüggéseket tár fel, amelyek arra utalnak, hogy Riefenstahlnak tudnia kellett a nácik bűneiről. A filmben a régi dokumentumok időből kiemelt, új kontextusba ágyazása révén valósul meg az információ újraértelmezése: a digitális remedializáció lehetővé teszi, hogy korábban rejtett összefüggések is felszínre kerüljenek. Bár az archív anyagok használata – mint az alfejezet elején is utaltam rá – nem a digitális korban született meg, a digitális technológia lehetővé tette, hogy a linearitás korlátait meghaladva, szabadon alakítsunk ki új asszociációkat és váratlan összefüggéseket.

A digitális remedializációnak egyik leglátványosabb megnyilvánulása a kétezres évek második felétől tapasztalható, amikor a YouTube-on és a Vimeo-n sorra jelentek meg a rajongói

montázsfilmek, supercutok és videóesszék. Ezek az alkotások a film- és médiatörténetet nem zárt, lineáris kronológiaként, hanem szabadon formálható, digitális adatbázisként kezelték (Lichter 2024, 23–25). A felhasználói technológiával újravágott és újrendezett anyagok a digitalizált filmtörténetből válogatva, időbeli sorrend és kronológia figyelembevétele nélkül hoznak létre új jelentéseket, miközben a már meglévő felvételek poétikus és kritikai újraértelmezését teszik lehetővé. Az adatbázis-elvű, fragmentált szerkesztésmód e formái az elidegenítő, formai kísérletektől a narratív reflexiókig terjedő skálán mozognak, és jól szemléltetik, hogy a digitális remedializáció alapvetően felszabadítja a dokumentumfilm időbeliségét és a hagyományos strukturális kereteket.

Ez a narratív gyakorlat az elmúlt években a professzionális, egész estés dokumentumfilmekben is megjelent. Mark Cousins filmtörténeti és filmelméleti művei – *The Story of Film: The Odyssey* (2011), *The Eyes of Orson Welles* (2018), *The Story of Looking* (2021) – éppúgy alkalmazzák az adatbázis-elvű, asszociatív szerkesztést, mint Elizabeth Sankey alkotásai. Sankey a *Romantic Comedy* (2019) és a *Witches* (2024) című filmjeiben a romantikus komédia toposzait, valamint a posztpartum depresszió és boszorkányábrázolások motívumait szabad, asszociatív elrendezésben rendezi át, lehetővé téve, hogy a korábbi kontextusok új jelentéssel gazdagodjanak. Mindkét alkotói gyakorlat példázza, hogy a digitális remedializáció nem csupán formai eszköz, hanem a kortárs dokumentumfilmben a történeti és tematizált archívum újraértelmezésének meghatározó stratégiájává vált, amely felszabadítja az időt és a zárt narratív struktúrákat, így új kontextusokban láttatja a múlt eseményeit és kulturális jelenségeit.

2.5. Számítógépes jelenlét: Dokumentumfilmes navigáció a virtuális térben

Mint az eddigiekben bemutattam, a digitális kor egyik jellegzetes hozadéka az elmúlt huszonöt évben, hogy számos szubkultúrában felerősödött a DIY („csináld magad”) médiagyártás, amelynek keretében a felhasználók könnyen hozzáférhető szoftverek és technológiák segítségével nem-professzionális, a hagyományos ipari keretek közül kilépő tartalmakat hoznak létre (Jenkins 2006b, 135). A „részvételi kultúra” (Jenkins 2006a) társadalmi megszólalást kiterjesztő ígéretének kritikai értékelésére e ponton nem térek ki; elegendő látni, hogy a digitális kamerákon és vágáson túl a szoftverhasználat és a számítógépek vizuális kultúrája érzékelhető hatást gyakorolt a dokumentumfilm formáira is.

E hatás egyik jellegzetes megnyilvánulása a képernyő-dokumentumfilm (desktop documentary), amely az adatalapú és szabadon modulárható *új média* működését különösen szemléletesen tükröző kortárs filmtípus.¹⁰ Ezek a művek nem használnak kamerát, és nem készítenek önálló felvételeket a fizikai világról. Ehelyett képernyörögzítő programok segítségével a számítógépek interaktív felületét alakítják vászonná. Az interneten szintén a DIY tartalomgyártásnak köszönhetően elterjedt videóesszékhöz, rajongói montázsokhoz és *supercutokhoz* hasonlóan a képernyő-dokumentumfilmek is meglévő, korábbi anyagok újrakeverésével hoznak létre jelentést. Ugyanakkor különböznek ezektől a formáktól abban, hogy kevésbé a különböző forrásból származó filmjelenetek egymasmellé helyezésével alkotnak új mondanivalót, hanem a hangsúlyosan önreflexív eljárás révén, amely során cselekményük magát az elkészülés folyamatát követi nyomon – a filmkészítő navigációját a virtuális térben, az információk felkutatását, a képernyőparancsok begépelését vagy az egérekattintásokat. A 2010-es évektől jelen lévő műfaj izgalmas kérdéseket vet fel az alkotói jelenlének tisztán digitális környezetbe való átemeléséről. A következőkben e működésmódot vizsgálom meg, elsődlegesen a számítógéppel való együttműködés perspektívájából közelítve a problémát.

Napjainkban a számítógép számos tekintetben beteljesíti Ithiel de Sola Pool nyolcvanas évekből származó jóslatát a kommunikációs technológiák konvergenciájáról (Pool 1983, 23), hiszen egyetlen eszközben sűríti össze a korábban elkülönült médiumok funkcióit és tulajdonságait. Lev Manovich a *Software Takes Command* (2013) című könyvében Kay és Goldberg (1977) eredeti felvetéseit átemelve úgy érvel, hogy a számítógép nem csupán egy újabb médium (mint a rádió vagy a tévé), hanem *metamédium*: olyan platform, amely egyszerre működik különböző médiumok hordozójaként, és új médiumformák létrehozásának eszközeként is (Manovich 2013, 102). Értelmezésében a számítógép használata során egyrészt szabadon tallózhatunk a korábbi médiumok között – megnyithatunk videókat, lejátszhatunk zenét, fotókat böngészhetünk stb. –, másrészt a technológia „affordancái” révén (Manovich 2013, 62) korábban nem létező, szoftveralapú új médiaformákat is létrehozhatunk, amelyek már nem a hagyományos reprezentációs eljárásokhoz igazodnak, hanem a digitális működés és interakció logikájára épülnek. Úgy vélem, ebbe a kategóriába sorolható az említett videóesszéken túl a

¹⁰ Az „új média” kifejezés a 2000-es években vált széles körben használt gyűjtőfogalommá. Egyszerre utal a digitális környezetben remedializált hagyományos médiumokra, valamint azokra a formákra, amelyek eleve számítógépes környezetben jönnek létre. A szakirodalom az új média lényegi sajátosságát abban ragadja meg, hogy nem kötődik egyetlen rögzített struktúrához (mint például a celluloidfilm vagy az analóg fénykép), hanem ezzel szemben moduláris felépítése révén elméletileg végtelen variációs lehetőséget kínál a felhasználó számára (Flew 2002, 11).

képernyő-dokumentumfilm is, amely az előző médiumok elemeiből építkezve egy sajátos, új logika szerint működő tartalomtípusként jelenik meg.

Manovich az új affordanciák kapcsán arra a lényeges különbségre is rámutat, hogy a számítógéppel való viszonyunk kétoldalú, aktív párbeszédként írható le (Manovich 2013, 102). Az a felismerés, hogy a számítógép nem pusztán passzív médium, hanem a felhasználó kreatív folyamataiban aktív szereplő, már meglepően korán, Gene Youngblood *Expanded Cinema* (1970) című művében is megfogalmazódott (Youngblood 1970, 191), majd később Sean Cubitt is kiemelt jelentőséget tulajdonított neki, aki *The Cinema Effect* (2004) című könyvében amellet érvelt, hogy a számítógép nem „instrumentális eszköz”, hanem kollaboratív kapcsolatot létrehozó ágens (88). E szerzők közös állítása, hogy a számítógép már nem csupán az ember pszichikai vagy fizikai képességeinek kiterjesztését végzi el — ahogyan Marshall McLuhan klasszikus médiummeghatározása hangsúlyozta (McLuhan 1964, 23) —, hanem olyan technológiai partnerként működik, amely visszacsatolásokkal és reakciókkal aktívan részt vesz a közös alkotói folyamatban. A képernyő-dokumentumfilm szempontjából ez kulcsfontosságú, hiszen alapvető működésmódja éppen erre a kétoldalú kapcsolódásra épül: cselekménye az alkotó virtuális térben való barangolását követi, miközben a szoftveren keresztül érkező információk és visszacsatolások integrálódnak a film esztétikai szövetébe.

Mivel a képernyő-dokumentumfilmek számára az ábrázolni kívánt világ a mások által közvetített „internetes valóság” (Bešlagić 2019, 54), elbeszélésük pedig közvetlenül arra épül, ahogyan a filmkészítő kattintásokkal, új oldalak megnyitásával és gépeléssel, a néző számára jelenidőben megélt élményként kutatja fel saját számítógépképernyőjén a témát, ezek a filmek jelentősen eltérő vizuális információadagolással dolgoznak, mint a hagyományos dokumentumfilmek. Manovich szerint a számítógépen a jelek és az információk nem lineáris sorrendben bukkannak fel, hanem szimultán léteznek: „térbeli montázsba” (spatial montage) szerveződnek (Manovich 2001, 322). A térbeli montázs felszámolja az időbeli stabilitást és a lineáris kronológiát, mivel egyszerre több idősíkot és adatot tud párhuzamosan megjeleníteni a képernyőn anélkül, hogy azok egymással ütközésbe kerülnének. Ebből adódóan, amint Anne Friedberg hangsúlyozza, a számítógépes képernyő nem pusztán vizuális felület, hanem tér-időbeli szervező rendszer – „idő-architektúra” –, amely nem feltétlen rögzül egyetlen nézőponthoz és követ egy lineáris idősíkot (Friedberg 2006, 18). A képernyő-dokumentumfilmek esztétikájának egyik meghatározó sajátossága az ingergazdagság, amely bizonyos esetekben olyan fokot ér el, hogy az alkotások műfaji határhelyzetbe kerülnek, s a befogadói tapasztalat inkább a nem-narratív kísérleti filmek fenomenológiai élményéhez

közelít. E tendenciára jó példa Kevin B. Lee *Transformers: The Premake* (2014) című, széles körben ismert rövidfilmje, amely a címadó blockbuster (*Transformers*, Michael Bay, 2007) forgatási folyamatát rekonstruálja. A film több száz, a YouTube-ra feltöltött videó egyidejű, többszörösen rétegzett megnyitásával helyenként szándékoltan követheetlen, vizuális túlterhelést idéz elő, ezáltal megváltoztatva a néző perceptuális és kognitív feldolgozásának dinamikáját.

A képernyő-dokumentumfilmben a téma és a film elkészülésének folyamata egyszerre tárulkozik fel, így a megismerés aktusa a néző szeme előtt bontakozik ki. Ez összhangban áll az első fejezetben tárgyalt „új dokumentumfilm” paradigmájával, amely az objektív távolságtartás helyett a jelenlét szubjektív, kontingens folyamatát helyezi előtérbe. Az alkotó performatív jelenléte megjelenhet „hagyományosabb” eszközök révén is, például narrációval vagy a webkamera bekapcsolásával (úgy mint: Lého Galibert-Lainé: *Watching the Pain of Others*, 2019; Elanor Nadorff: *The Art of a Flop Era*, 2024). Ennél azonban hangsúlyosabb, amikor a számítógépes interfész közvetlen manipulációja árulkodik az alkotó tevékenységeiről. David E. Kieras az ember-számítógép interakcióról szóló tanulmányában a „közvetlen manipulációt” (direct manipulation) olyan folyamatként írja le, amikor a felhasználó észlelési és motoros tevékenységekkel – például az egér mozgatásával – hajt végre számítógépes feladatokat, amelyek egyébként jelentős kognitív erőfeszítést igényelnének (Kieras 1990, 57). A számítógép ilyenkor a bonyolult algoritmikus műveleteket az ember számára ismerős, a valódi életre hasonlító formákban jeleníti meg: a fotók rendezése a mappában vagy a régi fájlok lomtárba helyezése – csupa fizikai aktus illúzióját keltik. A képernyő-dokumentumfilmben a filmkészítő performatív jelenléte tehát legfőképp a közvetlen manipuláció aktusaiba helyeződik át. Noha a digitális modularitás átalakítja a formátumot, és a fókusz az „érintetlen világról” a felhasználóbarát digitális interfészre helyeződik, a 20. század végétől körvonalazódott új dokumentumfilmes paradigma ezekben a rendhagyó alkotásokban mégis érintetlen marad.

Míg az első képernyő-dokumentumfilmek játékos, önreflexív vizuális áradatukkal inkább a kísérleti filmekhez álltak közel, az elmúlt években a műfaj a tényfeltáró és esszéisztikus dokumentumfilmekben is megjelent. Ezt az átmenetet jól példázza Kevin B. Lee és Lého Galibert-Lainé *Reading Binging Benning* (2018) című munkája, amely azt vizsgálja, miként változik meg James Benning elidőző, kísérleti filmjeinek élménye, ha azokat YouTube-on nézzük, vágóprogramba illesztjük, majd új szekvenciák szerint rekonstruáljuk. A film a digitális kisajátítás és remedializáció sajátos folyamatát mutatja be: az alkotók „jelenidőben” kísérleteznek az eredeti művek digitális konvertálása és újravágása közben, folyamatosan

alakítva a jelentést. Bár ez a kiindulópont még mindig nem tekinthető tipikusan dokumentumfilmnek, a munka párhuzamosan érzékeny betekintést nyújt Benning művészetébe, így ismeretterjesztőként is értéket hordoz. Míg a képernyő-dokumentumfilmek jellemzően rövid formátumot alkalmaznak, az elmúlt években már egész estés játékidőű alkotások is születtek. Patricia Franquesa *Zaklatásom naplója* (*My Sextortion Diary*, 2024) a képernyő-interfész közvetlen manipulációjának motorikus elemeit a remedializált mobilfelvételek térbeli, szimultán megjelenítésével ötvözi. A filmben a számítógépes zsarolás áldozatává vált rendező saját képernyőjén és mobilvideóin keresztül rekonstruálja, milyen üzenetekkel próbálták az online térben pénzt kicsikarni belőle, illetve miként próbált az internet eszközeivel kilábalni a helyzetből. A *Zaklatásom naplója* kritikai szemmel talán nem kiemelkedő, témaválasztása azonban fordulópont a képernyő-dokumentumfilm történetében. Elsőként hat teljesen indokoltnak az a megoldás, hogy a játékidő szinte teljes egészében az alkotó képernyőjét látjuk: a konfliktus ugyanis kizárólag a digitális térben zajlik, így más formanyelvvel megmutathatatlan lenne. A filmben megjelenő levelek, üzenetek és más digitális adatok nem pusztán illusztrációk, hanem gyakran a készítés folyamatával párhuzamosan zajló bűncselekmény valódi bizonyítékai. A klasszikus griersoni normát idézve a film erőteljes „dokumentumértéke” abban áll, hogy világossá teszi: napjainkra a digitális tér is a valóság szerves része, ahol az eseményeknek tétjük van, s a dokumentumfilm feladata e történetek etikai és morális dimenzióinak ábrázolása.

Chloé Galibert-Lainé *Watching The Pain of Others* (2019) azért különösen figyelemre méltó a képernyő-dokumentumfilm műfajában, mert egyszerre működik önreflexív kutatási naplóként és kritikai médiatanulmányként. Alapja Penny Lane *The Pain of Others* (2018) című dokumentumfilmje, amely három nő YouTube-videóin keresztül mutatja be a rejtélyes Morgellons-szindróma tüneteit és online közösségét. Galibert-Lainé alkotása ennek a műnek a saját számítógép-képernyőn végzett újranézését, elemzését és digitális „felderítését” rögzíti. A keresések, megállítások, jegyzetek, újra-lejátszások és további videók felkutatása egyfajta „képernyő-etnográfivá” áll össze: a néző végigköveti, ahogy az alkotó személyes bevonódása, érzelmi reakciói és kételyei fokozatosan beépülnek a vizsgálat folyamatába. A *Zaklatásom naplójához* hasonlóan a képernyő itt sem pusztán technikai keret, hanem a digitális információfogyasztás, -feldolgozás és -hitelesség kritikai vizsgálatának tere, ahol a befogadó maga is nyomozóvá és értelmezővé válik. Miközben erősen épít a képernyőfilm önreflexív és kísérleti aspektusaira, a személyes részvétel és a tényfeltáró jelleg miatt a műfaj a hagyományos dokumentumfilm iránnyal szembe fordítva elmozdul – és ezzel egyben azt is jelzi, hogy a képernyő-

dokumentumfilmnek lehet markáns politikai dimenziója, ahogyan az a *Zaklatásom naplója* esetében is látható.

Összességében a képernyő-dokumentumfilmek szemléletesen példázzák a digitális kornak azt a tendenciáját, hogy a reprezentáció helyét fokozatosan a felhasználó által generált prezentáció veszi át. Ez a dokumentumfilmes típus nem a létezés korábban nem medializált területeit rögzíti, hanem sokkal inkább a már interneten megismerhető, mások által feltöltött tartalmak és információk újrendezésére, értelmezési keretbe helyezésére épül. Ilyen tekintetben rokon a civil felvételek remedializációját alkalmazó dokumentumfilmekkel, lényegi sajátossága azonban, hogy a közvetlen manipuláció révén az alkotó személyes, performatív jelenléte maga is a film cselekményének meghatározó elemévé válik, miközben a képernyőn megjelenő folyamatok reflexív kommentárként működnek a digitális nyilvánosság működésére.

Ennek a fejezetnek a megírása több tanulságot is hozott magával, amely a doktori későbbi kutatási irányaira hatást gyakorolt. A fejezet első szegmense alapján arra a megállapításra jutottam, hogy a digitális eszközök, különösen a digitális kamerák használata érdemben nem hoz markánsan új irányzatot a dokumentumfilm számára, hanem a meglévő tendenciáit, eljárásait bővíti ki vagy teszi radikálisabbá. Ennek a talán legnyilvánvalóbb megnyilvánulása a megtestesült jelenlétre épülő dokumentumfilmezés, amelyben a filmkészítő gyakran fizikailag átélt, szubjektív tapasztalatait helyezi a film előtérbe. Bemutattam azt is, hogy a posztfotografikus digitális kor ontológiai bizalmatlansága mellett a megfigyelői dokumentumfilmes forma továbbra is fontos szerepet töltött be – a testileg átélt és az alkotó szubjektumára épülő filmkészítés itt is az igazságérvény megerősítésére szolgál.

A remedializáció aktusai a kortárs dokumentumfilm igazságérvényének talán legmarkánsabb formáját jelentik. Egy társadalmi témát bemutató, politikai ügyet feltáró vagy aktivista szándékú dokumentumfilm esetében ma már szinte kivételnek számít, ha nem épül be az alkotás szerkezetébe valamilyen korábbi forrásból származó, újrahasznált felvétel vagy bizonyíték. A képernyő-dokumentumfilmek ugyan periférikusabb műfajt képviselnek, elemzésük mégis rendkívül hasznosnak bizonyul, mert rajtuk keresztül az új média heterogén és relációs működése válik különösen érzékletessé. Míg a hármas felosztás első eleme, a megtestesült jelenlét, inkább a meglévő paradigmák elmélyítését szolgálja, addig a remedializáció és a képernyő-dokumentumfilm már komoly elmozdulást jeleznek a dokumentumfilm szokásos módszereitől egy részvételibb és horizontálisabb struktúra irányába. Ebben a modellben a filmkészítő szerepe – bár továbbra is irányító marad – részben átalakul: számos, mások által létrehozott és az interneten már korábban remedializált tartalomból válogatva alakítja ki a

jelentést. Ez az eljárás, amelyben különböző forrásokból származó információk rendeződnek új relációkba, a dokumentumfilm igazságát több, egymást keresztező nézőpont összekapcsolásával teremti meg. A következő fejezetben ennek részletesebb elemzésére térek ki, ahol a dokumentumfilmet és a dokumentarista képeket nem önálló entitásokként, hanem relációs formákként értelmezem, amelyek egyfajta dokumentumfilm-ökológiát hoznak létre.

3. Nézőpont és felhasználói részvétel a dokumentumfilm kiterjesztett formáiban

Ez a fejezet a dokumentumfilm kiterjesztett platformjai által létrehozott igazságérvény és megváltozott nézői percepció kérdéseit vizsgálja. Napjainkra a médiumok konvergenciájának hatására – amint Erika Balsom is rámutat – a film már kilépett a mozi hagyományos keretei közül, és szétszóródott számos kulturális területen (Balsom 2013, 32). Az elmúlt huszonöt évben a dokumentumfilmek nem csupán egyre nagyobb elérhetőségre és nézettségre tettek szert a hagyományos mozis és televíziós médiumokban, hanem ezzel párhuzamosan ki is terjesztették egykori határaikat. A 2000-es évek óta a nemfikciós tartalmak megszorodtak a kiállítások, a digitális hálózat és virtuális valóság innovatív környezeteiben is. A változatos megoldásokat felsorakoztató alkotások közös tendenciája, hogy a felhasználó nézőpontjának átformálásával egyéni értelmezői útvonala kialakítását, illetve a tartalommal való interaktív részvételt motiválják. Ezzel nem csupán új típusú nézői azonosulást hoznak létre a hagyományos filmekhez képest, hanem az információk hozzáférhetőségének és felosztásának szerkezetét is átalakítják.

A fejezet során az egyik központi elemzés az interaktív web-dokumentumfilmek működésére irányul, amelyek szemléletesen tükrözik Patricia R. Zimmermann és Dale Huston előző fejezetben is kifejtett álláspontját, miszerint a digitális korban a dokumentumfilm alkotói szerepvállalásában elmozdulás figyelhető meg egy többlépcsős hozzáférést biztosító, felületteremtő (vagy: interface designer) pozíció felé (Zimmermann és Huston 2015, 100). Vizsgálatom során arra helyezem a hangsúlyt, hogy a performatív dokumentumfilmes elbeszélés korábban bemutatott motívumai az igazságérvény és a jelentés megalkotásában miként jelennek meg ezúttal nem csupán az alkotói szubjektum és az ábrázolt világ kapcsolatában, hanem a felhasználók, a tartalom és a digitális technológia összehangolt, interaktív dinamikájában. A szemlélet Bruno Latour gondolatai által inspirált relációs megközelítést alkalmaz, miszerint az élő ágensek mellett (mint a tartalomgyártók és a felhasználók) a nem humán objektumok (mint a digitális médiumok és az eszközök) is a valóságot formáló, aktív cselekvőkként értelmezhetők.¹¹ Zimmermann ugyanis egy ízben arra

¹¹ A francia filozófus híres cselekvő-hálózat elmélete a teljes életművön keresztül visszaköszön. Egy ízben például ezt írja: „Testtel rendelkezni annyit jelent, mint megtanulni befolyásoltta válni: vagyis hatás alá kerülni, megindulni, mozgásba jönni más entitások – legyenek azok emberek vagy nem-emberek – által.” (2004, 85.) Az

mutat rá, hogy a digitális média átjárhatóvá válásával („permeable media”) már nem annyira a különálló alkotások, hanem „az emberek, a környezet az egymást keresztező áramlások csomópontjai teremtenek jelentést” (Zimmermann 2019, 234). Így, ha közelebb akarunk jutni ahhoz, hogy a kiterjesztett platformokat alkalmazó dokumentumfilmek hogyan értekeznek a valóságról, már nem csupán az alkotások különálló esztétikáját, hanem környezetüket, a „médiaökológiájukat” is ismernünk szükséges.¹²

A vizsgálat során azonban előbb a kiállítási terekben megszülető installált dokumentumfilmekre térek ki. Ezek az alkotások a web-dokumentumfilmekkel párhuzamosan, az elmúlt huszonöt évben jelentek meg a nemfikciós filmkészítés hagyományában. A digitális média környezete helyett ezek az alkotások a fizikai környezetet és a térbeli elrendezést használják arra, hogy a hagyományos nézői befogadást egy aktivizált jelenlétre cseréljék. A web-dokumentumfilmekhez hasonlóan az installált dokumentumfilmek is a hagyományos filmes apparátus fix, középpontra helyezett nézőpontjának elmozdításával ösztönzik a befogadót arra, hogy a tartalmat ne egyetlen kijelölt perspektívából, hanem több irányból és részleges narratívák szerint tapasztalja meg.

A fejezet során kitekintésként megvizsgálom a virtuális valóságban létrehozott interaktív dokumentumfilmek befogadásmódját is. Amellett fogok érvelni, hogy az igazságérvény létrejötte szorosan összefügg azzal, hogy a virtuális valóság igyekszik közvetlen kapcsolatot teremteni a felhasználó és a téma között, mintha a mediális közvetítés nem létezne, így a befogadó intenzív, testi tapasztalaton keresztül találkozhat a bemutatott jelenséggel. A fejezet zárásaként röviden visszatérek a hagyományos dokumentumfilmekhez: az ukrán háborús dokumentumfilmek reprezentációjának vizsgálatával arra mutatok rá, hogy a digitális média decentralizált nézőpontja ezekben a művekben is felismerhető. Mindebből arra lehet következtetni, hogy a digitális médiatér nem csupán platformként, hanem gondolkodásmódként, az információk rendezésének formájaként is hatást gyakorol a dokumentumfilmre.

Emberek és nem emberek összekeverése: Az ajtóbehúzó társadalomtudománya című írásában pedig így szól: „Lehetetlenség a társas viszonyainkat nem emberi cselekvők nélkül vizsgálni” (2021, 44).

¹² Lásd: Fuller, Matthew. 2005. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.

3.1. A dokumentumfilm formájának és észlelésmódjának átalakulása a digitális hálózati térben

A filmi érzékelés és információtapasztalás hagyományos normái a digitális hálózati térben átalakuláson mentek keresztül. Kristen M. Daly értelmezése szerint a mozgókép a 21. században új korszakba lépett – a „Cinema 3.0” periódusába –, mivel napjainkban már nem tekinthető érinthetetlen, változatlan egységnek, amely egyetlen szilárd struktúra szerint ábrázolja ugyanazt a valóságot. Helyette a filmkultúra, amikor a hálózati környezetbe illeszkedik, heterogén és relációs objektummá válik, amely a felhasználók, a médiatartalmak és a technológia kereszteződésében folyamatosan alakul (Daly 2010, 82). A jelenség, amelyre Daly rávilágít, valójában egy tágabb folyamat, a médiumkonvergencia része. Már az előző fejezetekben is említettem, hogy Ithel de Sola Pool a nyolcvanas években előre jelezte, hogy a kommunikációs technológiák a jövőben elveszítik majd különállásukat, és egyre inkább egyetlen hálózati rendszerben olvadnak össze, lehetővé téve az információ szabad áramlását (Pool 1983, 23). Henry Jenkins később ezt a koncepciót a társadalomra és a kultúrára is kiterjesztette. A *Convergence Culture* (2006) című könyvében azt hangsúlyozza, hogy napjainkban a felhasználók és a médiumok egyetlen, platformokon átívelő közösségként irányítják a tartalmak áramlását (Jenkins 2006, 2–3). A filmek nyitottsága és folyamatosan alakuló szerkezete, amely a web-dokumentumfilmek sajátos működésének lényegét képezi, tehát szorosan kapcsolódik a médiumkonvergencia jelenségéhez.

Fontos ugyanakkor azt is felismernünk, hogy a hálózati kultúrába lépve a mozgóképnek nem csupán az egykori zártsága szűnik meg, hanem a filmi észlelés hagyományos normái – amelyet Jean-Louis Baudry a reneszánsz perspektíva ábrázolási modelljének folytatásaként azonosított (Baudry 2006) – is jelentős átalakuláson mennek keresztül. A reneszánsz *camera obscura* középre helyezett nézőpontja helyett a digitális környezet nem rendelkezik egyetlen, centrálisként meghatározott, stabil nézőponttal, amelyből kiindulva a valóság egységesen és teljes értékben kibontakozna. Rudolf Arnheim *Jóslat a televízióról* című profetikus írásában már meglepően korán megjelenik az elektronikus kor hálózati szerkezetű valóságtapasztalata. A német teoretikus szerint a televízió a jövőben átrendezi a világhoz való hozzáférésünk logikáját. Mint írja: „A megértésért folytatott emberi küzdelem története során először válik megélhetővé az egyidejűség ‘mint olyan’, nem csupán annak időbeli sorrá lefordított változata” (Arnheim 1985, 170). Arnheim víziójában az észlelés nem egyetlen lineáris perspektívához kötődik, hanem időn kívüli, szimultán információhálózatként bontakozik ki. Nem nehéz

felismerni, hogy jóslata a televíziós kort követően a digitális média hálózati működésében vált igazán relevánssá.

Vivian Sobchack ehhez kapcsolódóan rámutat, hogy az elektronikus tér a „nézőt/felhasználót egyedülálló módon egy térben decentralizált, gyengén időszerűsített és kvázi-testetlen állapotba hozza” (Sobchack 2001). Ez azt jelenti, hogy a virtuális térben a világ elrendezésének és az információk kibomlásának nincs egyetlen centrális nézőpontja és lineáris időszerkezete, amelyhez képest a dolgok egységes, átfogó narratívát alkotva tárulnának fel. Ezzel összhangban Lev Manovich hangsúlyozza, hogy a felhasználók egyéni útvonalak és navigációk szerint választják ki saját narratíváikat és értelmezéseiket (Manovich 2001, 213), a világ tehát mindig az egyéni megismerés aktusa szerint bomlik ki. Gene Youngblood ezt az álláspontot megerősítve a számítógépes szimulációt egy platóni ideához hasonlítja. Mint írja, a digitális nem rendelkezik önálló, partikuláris létezéssel, hanem csak akkor válik valóságossá, ha a felhasználó kiválaszt és megjelöl a téren belül egy adott nézőpontot (Youngblood 1989b, 15). A digitális térben a világ kibontakozása és az információk megismerése tehát szorosan összefügg a partikuláris nézőponttal. A dolgok elrendezése nem eredendően szilárd halmazt alkot, hanem a felhasználó és a technológia interaktív relációjában bontja ki a jelentést. Ebben a kontextusban az észlelés a Lyotard-i értelemben meghatározott posztmodern „nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság” (Lyotard 1993, 8) megfelelőjeként értelmezhető, hiszen olyan valóságbefogadást hoz létre, amely mentes az általánosan igaz és végérvényes megállapításoktól.

A dokumentumfilm centrális perspektívájának elvesztése, valamint az alkotás fix formájának felbomlása a digitális médiakörnyezetben a műfaj kardinális paradigmaváltását jelzi Zimmermann és Hudson értelmezésében. A két szerző arra mutat rá, hogy a digitális médián keresztül létrejövő dokumentumfilmek a klasszikus, analóg formátumból származó konvenciókat – az időbeliségre épülő elbeszélést, az argumentumok ok-okozati felosztását, az alkotói döntés hegemoniáját – elhagyva egy térbeliségre, relációs szerkezetre és automatizált funkciókra épülő módszer felé mozdultak el (Zimmermann és Hudson 2015, 99). Még ennél is fontosabb, hogy mindezek hatására a hagyományos rögzítési módszerek (megfigyelő, részvételi, önreflexív stb.) helyét stílus- és formafüggetlen nyitott megoldások (együttműködő, interaktív, relációs) veszik át (2015, 100). Ennek következtében felbomlik a dokumentumfilm retorikai pozíciójának korábban stabil homogenitása. Bill Nichols klasszikus tipológiáját előkészítő nyitómondata – miszerint „minden dokumentumfilmnek megvan a saját hangja” (Nichols 2009, 20) – a digitális tér nyitott és heterogén struktúrájában már elveszíti feltétlen

érvényét. Noha Kate Nash is hangsúlyozza, hogy a digitális médiatérben létrejövő filmek számos klasszikus és jól ismert dokumentumfilmes elbeszélésmódot ötvöznek – mint a megfigyelés, az interjú, a tanúságtétel, a magyarázó hang vagy az archív anyagok remedializációja (Nash 2012, 197–198) –, mégis az teszi különlegessé a digitális térben megszülető dokumentumfilmet, hogy nem kötődik fixen egyetlen kijelölt formához vagy megoldásmódhoz.

Az előző fejezetben a kollaborációra és távolsági munkára épülő, remedializált jelenléte alkalmazó dokumentumfilmek, valamint a képernyő-dokumentumfilmek működése során már láthattuk a formafüggetlen, nyitott szerkezetű elbeszélésmód megjelenését. Mindkét filmforma arra épül, hogy az alkotó nem *ex nihilo* hozza létre, hanem szortírozza a már meglévő tartalmat, amelyet az internetről gyűjt össze. A filmek így gyakran nem egyetlen homogén elbeszélési formát követnek, hanem számos eklektikus módszert és médiumot olvasztanak össze. Ezek a filmek azonban ténylegesen nem bontják le a szerzőiség egyeduralmát, mert a végső döntéshozatal továbbra is egy ember vagy zárt alkotói csapat kezében marad. Ugyanakkor a digitális hálózati környezet lehetővé teszi az objektumok folyamatos interaktív alakítását, a médiumkonvergencia pedig számos módon biztosítja a bekapcsolódást egy online szerveződő alkotásba. E technológiai feltételek tették lehetővé, hogy az elmúlt huszonöt évben a dokumentumfilmekben a valódi felhasználói részvétel és a társszerzői interaktivitás is kibontakozhasson.

A kiterjesztett platformokat használó dokumentumfilmek esetében tehát nem egyetlen, önmagában álló szegmens igazságérvényének vizsgálata a központi kérdés, hanem annak feltárása, hogy a felhasználói részvétel, a tartalmak közötti szabad navigáció, valamint a technológiai felülettel és adott esetben más felhasználókkal való kollaboráció során milyen kapcsolódások rajzolódnak ki az igazság közös értelmezésére. Bár Hudson és Zimmermann bemutatott elméletei elsősorban a digitális médiában létrejövő alkotásokra vonatkoznak, meglátásaik több szempontból is alkalmazhatók a 2000-es évektől elterjedő dokumentumfilm-installációkra, amelyek szintén nem a lineáris nézésre és az egységes szerzői hangra, hanem a térbeli bejárhatóságra és a nézői aktivitásra építenek. Ezért, mielőtt az internetes platformokon létrejövő interaktív dokumentumfilmek igazságérvényét vizsgálnám, először kitekintőként a dokumentumfilm-installációk működésére térek ki.

3.2. Fizikai jelenlét és egyéni navigáció az installált dokumentumfilmben

Az elmúlt huszonöt évben a dokumentumfilm hagyományos platformjainak kiterjedését jelzi – legyen szó virtuális vagy fizikai térről –, hogy a dokumentumfilm-elméletben megfigyelhetően a hangsúly gyakran az individuális projektekről arra a rendszerre helyeződött át, amelyben a dokumentumanyagok keringenek és a felhasználók kapcsolatba kerülnek velük (Navarro 2020, 92).¹³ A dokumentumanyagokkal, archív felvételekkel, interjúkkal és vallomásokkal dolgozó installált kiállítások nem tekinthetők dokumentumfilmeknek abban az értelemben, ahogyan a korábban elemzett filmek kategorizálhatók. A 2000-es években való elterjedésük azonban véleményem szerint párhuzamba állítható az előző fejezetben részletesen tárgyalt fotografikus reprezentációval szembeni episztemológiai bizalmatlansággal, amelyet a moduláris digitális képalkotás az 1990-es évektől állított előtérbe. Az installált környezetbe helyezett dokumentarista alkotás (az egyszerűség kedvéért a továbbiakban: installált dokumentumfilm) az igazsághoz való hozzáférést a nézőpont és a megismerés részlegességéhez igazítja, és ebben a tekintetben Linda Williams „új dokumentumfilm” paradigmájának hagyományát folytatja (Williams 2014). Ezek az alkotások arra mutatnak rá, hogy az információk nem önmagukban, pusztán a megfigyelés feltáró aktusán keresztül rajzolják ki a múlt és a megtörtént események igazságát, hanem különböző hozzáállások és stratégiák szerint bontakozik ki annak egy-egy szegmense. Ezt a hatást a néző fizikai mozgásával és helyváltogatásával érik el.

Jihoon Kim megállapítása szerint az ezredfordulót követően a videóművészetben jelentős dokumentarista fordulat zajlott le. Rámutat arra, hogy a németországi Kasselben ötévente megrendezett kortárs művészeti kiállítás, a *Documenta 11.* alkalmán számos, „természetében dokumentarista” film és videóinstalláció kapott hangsúlyos szerepet olyan alkotóktól, mint Chantal Akerman, Isaac Julien, Kutluğ Ataman, Amar Kanwar, Steve McQueen és Trinh T. Minh-ha. A fordulat tágabb háttérét Okwui Enwezor kurátori koncepciója biztosította: a *Documenta 11.* diskurzív kerete a posztkoloniális viszonyok, a migráció, a globalizáció és a társadalmi igazságosság kérdéseit tematizálta. Ennek következtében számos olyan dokumentarista eljárás került be a művészeti intézményes keretek közé, amelyek korábban jellemzően a film és a társadalomtudomány határterületein mozogtak (Kim 2022, 106–107).

¹³ Ez a tanulmánykötet például kifejezetten média-ökológiai olvasatból közelít a dokumentumfilmhez: Nash, Kate, Craig Hight, and Catherine Summerhayes, eds. 2014. *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Az installált dokumentumfilm alapvetően másfajta nézői jelenlétet és információbefogadást igényel, mint a hagyományos, lineáris filmek. Erika Balsom szerint a kiállítási tér nem pusztán semleges konténer az alkotások számára, hanem új filmes „diszpozitívot” teremt (Balsom 2013, 40). Ez azt jelenti, hogy a tartalom – a dokumentarista installációk esetében például az igazság érvényesítésének kísérlete – nem kizárólag az egyes felvételekben, hanem a fizikai tér és a befogadói pozíció összefüggésében nyeri el végső értelmét. Mint Gyenge Zsolt hangsúlyozza: „A videó nem a vásznat tekinti a jelentés egyetlen forrásának (...) a bemutatási helyszín, a kiállítás, a tér, a környezetben található többi mű már fizikai értelemben is létrehoz egy kontextust” (Gyenge 2017, 160). Ha tehát egy dokumentarista tartalom installált környezetbe kerül – feltételezve, hogy ez a környezet nem csupán levetíti, hanem új diszpozitívot teremt a létrejövő tartalom kontextusának kialakítására –, akkor az igazság kibontása a teljes környezetet bevonó fenomenológiai tapasztalaton keresztül valósul meg. Ennek következtében pedig a reneszánsz *camera obscura* által rögzített perspektíva – akár a digitális médiatérben – feloldódik.

A videóművészet diszpozitívja a hagyományos filmes apparátus befogadói élményéhez képest mozgósított, a fizikai térben tudatosított pozíciót hoz létre. A videóinstalláció mozgásra, helyváltoztatásra és reakcióra készíti a nézőt, aki így aktív felhasználóvá válik. Pascale Weber gondolataira támaszkodva Gyenge Zsolt írja, hogy a testi tudatosság a néző percepciójának és a világra vetett tekintetének újradefiniálását jelenti, ami megváltoztatja a befogadás módját (Gyenge 2017, 184). Nem nehéz felismerni a párhuzamot: az aktív részvételre kényszerítő diszpozitív lehetővé teszi, hogy a nézői megismerés a performatív dokumentumfilm motívumait vegye át. Stella Bruzzi szerint a dokumentumfilm az 1990-es évektől kezdve inkább a valósággal való találkozást és az egyéni megismerési folyamatot helyezi előtérbe, nem pedig az igazság abszolút reprezentációját. Hasonlóképpen az installált térbe helyezett dokumentumfilm a néző testi aktivizálásával éri el ugyanezt: a valósághoz való hozzáférést nem az igazság teljessége, hanem annak részletei és a befogadóval létrejövő interakció teszik lehetővé. Vagyis a vizuális tartalom és az információ nem pusztán konstatálódik, hanem a néző performatív, egyéni kapcsolata révén konstituálódik.

A jelenség leírását jól szemléletesi Kutluğ Ataman *Küba* (2004) című installált dokumentumfilmje. A kiállításon negyven televízió képernyőjén különböző interjúk peregnek, amelyekben nők, férfiak és gyermekek mesélnek isztambuli gettóbeli tapasztalataikról. Mindegyik készülék előtt egy szék áll, ahová a néző tetszőleges sorrendben ülhet le. Az otthoni használatra szánt, különböző kialakítású ülőhelyek a formatervezett moziszékek

egyformaságával szemben már önmagukban is fokozzák az élmény testileg tudatosabb átélését és személyes tapasztalatokra épülő jellegét. Az installáció tartalma egyszerre, távolról nézve áttekinthetetlen, a néző saját testi helyzetének változtatásával, egyéni útvonalakat követve alakítja ki saját narratíváját az információk között. Az interjúkból megismerhető tények és beszámolók így nem előre szerkesztett egymásutánban, hanem a néző mozgására épülve, saját útvonal kijelölése során bontakoznak ki. Lev Manovich híres kijelentése, miszerint a számítógépes kor kulturális logikája az adatbázis (Manovich 2001, 194), szervesen visszaköszön ebben az építkezésben. Látható tehát, hogy a fizikai tér is képes hasonló perceptuális élményt teremteni, mint amikor a számítógép adatbázisában tetszőlegesen navigálunk az információk között.

A ghánai-brit művész, John Akomfrah háromcsatornás videóinstallációja, a *Vertigo Sea* (2015) a tenger metaforikus, kulturális, politikai és biológiai dimenzióit vizsgálja, remedializált archív felvételek és más mozgóképek egymással való ütköztetésével. A három képernyőn egyszerre peregnek a tenger különböző színterei: látványos felvételek a víz alatti élővilágról és a hullámok tarajairól, valamint hajók, technológiai eszközök, halászat és bálnavadászat, továbbá a korabeli kolonizáció és a napjainkban zajló migráció motívumai. Ez a kísérleti alkotás szemléletesen példázza, hogy a remedializált felvételek párhuzamos összevetésével miként szakadhat ki a dokumentarista filmnyelv az ok-okozati elbeszélés és a homogén formanyelv kereteiből, egy kizárólag relációs, a néző egyéni befogadására épülő stílus irányába. A film mintegy 48 perces játékidője során a néző a saját tempójában, egyéni figyelme szerint dolgozza fel a felvételeket, így a kontrasztok és a visszatérő motívumok az ő nézőpontja révén nyernek értelmet. A *Vertigo Sea* a vizuális élvezet elidegenítésére is törekszik: a látványos, szemkápráztató képek gyakran kontrasztban állnak negatív, felkavaró tartalmú jelenetekkel. Az egész alkotás érzete az, hogy a tenger motívumai nem választhatók el egymástól, hanem együtt, összefüggő módon rajzolják ki a valóságot; a sokféle kontraszt és eltérés együttesen adja a tengerrel kapcsolatos tapasztalatok igazságát.

A *Vertigo Sea* elsősorban a világ tapasztalatának érzelmi benyomásait ábrázolja, míg a konkrét tények és információk kevésbé hangsúlyosak. Ehhez hasonló Chantal Akerman utolsó, halála előtt készített alkotása, a *NOW* (2015), amelyben a Közel-Keleten készült utazófelvételeit mutatja be öt projektoron párhuzamosan, eltérő sebességekkel. (A felvételek egy része a *No Home Movie*-ban is feltűnik.) A képsorokkal egyidejűleg különböző környezeti zajok szüremkednek be: utcazaj, lövések, járművek hangjai. Az installáció terében állva így a néző

számára nem közvetlen tudás adódik át, hanem egy mentális állapot válik átélhetővé, a menekülés és a kiszolgáltatottság motívumai.

Az installált dokumentumfilm tehát a felhasználó figyelmének aktivizálásával arra mutat rá, hogy az igazság nem automatikusan születik meg a vizuális reprezentáció során, hanem a témával való kapcsolat performatív gesztusaival bontakozik ki különböző részletek szerint. Az „új dokumentumfilmes” ábrázolásmód azért is különösen jól jön vissza az installált környezetben, mert ez a tér az időtartam és az elbeszélés motívumait is átdolgozza a hagyományos filmekhez képest. Boris Groys szerint „a film a múzeumban való elhelyezés folytán bizonytalanná, láthatatlanná, homályossá válik a néző számára, hiszen a film hossza általában meghaladja a múzeumlátogatás időtartamát” (Groys 2022, 54).

Az installált dokumentumfilm befogadásakor feloldódik a stabil, biztos narratív keret, amely a hagyományos filmekben ütemes, a néző számára egyértelmű drámai mechanizmusokkal közvetíti az információkat. Kijelölt kezdet és vég, világos expozíció vagy narratív fordulatok helyett az események és az adatok közötti kapcsolódások variációja folyamatosan nyitott marad. Gyenge Zsolt arról ír, hogy „a vetítés tere a tárgyat többé nem befejezett és független entitásként találja, hanem mint lehetséges kapcsolatot más tárgyakhoz” (Gyenge 2017, 184). Az installált dokumentumfilm az igazságot tehát nem statikus, hanem relációs objektumként értelmezi, radikálisan elutasítva a hagyományos filmekben megszokott rögzített jelentést. Ebből következően az installált térbe helyezett dokumentumfilm új platformon, nézői jelenléttel és befogadói kerettel működik, miközben tovább erősíti és folytatja a paradigmaváltás utáni dokumentumfilm igazságábrázolásának motívumait.

A néző testi aktivizálása mellett a hagyományos filmhez képest új alkotói szerepvállalás is kibontakozik ezekben az alkotásokban. Groys szerint a kiállítások és installációk mai művészete nem az egyes nézőkre, hanem a nézők közösségére irányul, így „formai szinten is társadalmi és politikai jelenséggé válik, függetlenül az alkotó egyéni politikai indítékától” (Groys 2022, 226). Ezzel Groys minden bizonnyal azt hangsúlyozza, hogy a videóművészetben az alkotás stabil, a szerző által kijelölt formáját felváltja egy eseményalapú, nézői részvétel. Ezzel párhuzamosan Nicolas Bourriaud a „relációs művészet” fogalmával definiálja az 1990-es évektől felbukkanó művészi eljárások összességét, „amelyek elméleti és gyakorlati kiindulópontjában az emberi kapcsolatok összessége és azok társadalmi kontextusa áll” (Bourriaud 2002, 51). A *Relációesztétika* című könyvében (2002) azt hangsúlyozza, hogy a művészi szerepkör egyre inkább abba az irányba tolódik, hogy a művész helyzeteket, interakciókat és találkozásokat hozzon létre, amelyekben a jelentés a résztvevők közötti

viszonyban formálódik meg. A következő fejezetben taglalt interaktív-webdokumentumfilmek ennek a társszerzői relációs működésnek a modellpéldáiként értelmezhetők.

3.3. Interaktív web-dokumentumfilmek

A web-dokumentumfilm (olykor: i-doc vagy web-doc) gyűjtőfogalomként használatos minden virtuális térben létrejövő, platformokon átívelő dokumentumfilmes kísérletre, amely különböző szintű interaktív hozzáférést biztosít a felhasználó számára a tartalom formálásához. Ezek az alkotások a digitális média hálózati, adatbázis-alapú felépítését alkalmazva internetes honlapokon érhetők el, ahol szabad böngészést kínálnak minden látogatónak. Működésük lényegi eleme, hogy heterogén forrásokból származó információkat és bizonyítékokat rendeznek egymás mellé, amelyeket időnként a felhasználók osztanak meg vagy alakítanak át. Az alkotások aktivista, politikai diszkurzív kerete abban rejlik, hogy párbeszédet hozzanak létre egy társadalmilag fontos témáról, illetve lehetőséget adjanak széles közösségeknek a hangjuk megosztására (Nash 2014, 53–60). Az installált dokumentumfilmekhez hasonlóan a nézői pozíció ezekben az alkotásokban is fizikai cselekedetekre ösztönöz. Az interaktív platform arra készíti a befogadót, hogy kattintásokkal, gépeléssel, tartalom hozzáadásával és be- és kikapcsolással testileg is bevonódjon az alkotás átélése során (Gaudenzi 2013, 32).

Az interaktivitás kapcsán ugyanakkor fontos árnyalni, hogy a médiumokon átívelő tartalomáramlás és a felhasználók ehhez kapcsolódó interaktív részvétele nem kizárólag a digitális kor sajátossága. Marina Hassapopoulou az *Interactive Cinema* (2021) című könyvében rámutat, hogy „a mozi soha nem korlátozódott egy adott térre vagy homogén típusú közönségre” (Hassapopoulou 2023, 21), és a nézők korszaktól függetlenül mindig – legalább kognitív módon – kölcsönhatásban álltak a filmmel, illetve aktív szerepet vállaltak a közösségalkotási folyamatokban (2023, 29). A filmmel való interaktív kapcsolat alapjai már a videókazetta, a kábeltévé és a távirányító elterjedésével kialakultak, amint azt Anne Friedberg is hangsúlyozza (Friedberg 2000, 441–442). A távirányítóval irányított interaktív televíziós programok az 1990-es években szintén előképeinek nevezhetők ennek. A digitális kor dokumentumfilmes interaktivitásának különlegességét tehát leginkább a szerzői pozíció átalakulása jelzi: Jon Dovey és Mandy Rose szerint a filmek olyan „interperszonális kapcsolati hálózatot” (networks of relationship) hoznak létre, amely lehetővé teszi a felhasználói részvételen keresztül a tartalom szabad áramlását (Dovey & Rose 2013, 370–371).

A műfaj iránti jelentős teoretikus érdeklődést mutatja, hogy az elmúlt tizenöt évben több tipológia is született az interaktív-dokumentumfilmekről. Ezek visszatérő motívuma, hogy a felosztás alapját a felhasználói részvétel fokozatai jelentik. Az alsóbb kategóriát általában a „hipertext dokumentumfilm” alkotja (Gaudenzi 2013, 47–53; Kim 2022, 154–166), amelyben a felhasználó önmaga nem ad hozzá ugyan saját tartalmat az anyaghoz, de szabadon navigálhat információk, felvételek, térképek, dokumentumok és más adatok között, akár egy installáció terében sétálva. A hipertext-dokumentumfilmek narratív elbeszélése kiiktatja a linearitást, a rendelkezésre álló tényeket pedig a Manovich-féle fogalomban vett „térbeli montázs” szervezi.

A dokumentarista videóművészethez hasonlóan a hipertext-dokumentumfilm is a néző aktivizálására törekszik: arra ösztönzi a felhasználót, hogy az apparátus passzív, kritikátlan befogadása helyett tudatos médiafogyasztásban vegyen részt. Jó példája ennek Leanne Allison és Jeremy Mendes több díjjal elismert projektje, a *Bear 71* (2012), amely a megfigyelés etikai dilemmáira hívja fel a figyelmet. Az interaktív film azt mutatja be, hogy a technológia miként gyakorol hatalmat a természet és az állatok világa felett. A projekt a Banff Nemzeti Park háromdimenziós interaktív térképén alapul, ahol a felhasználó GPS-szel megjelölt állatok mozgását és vadkamerák felvételeit követheti, miközben a narrátor a GPS-nyakörvvel ellátott grizzly fiktív hangján szólal meg. A film ezzel párhuzamosan a néző szerepét is problematizálja: az interaktív felület demonstrálja, hogy a digitális megfigyelés nem csupán az „objektumot”, hanem magát a megfigyelőt is láthatóvá és felelősségre vonhatóvá teszi. Ha a felhasználó engedélyt ad, webkamerája is az adatbázis részévé válik a használat idejére, így mások ugyanúgy bepillantást nyerhetnek az ő privát szférájába, ahogyan ő az állatokéba. A *Bear 71* így a digitális média eszközeivel magát a megfigyelés aktusát teszi a megfigyelés tárgyává, és ezzel kényelmetlen, kísérteties nézői percepciót hoz létre. A számítógépes játékra emlékeztető bolyongás a térképen, a kamerák megnyitása, az állatok titkos életének követése elsősre izgalmas élményt nyújt, felébresztve az emberben a kalandvágyat, akár a *Vertigo Sea* vizuálisan gyönyörű képsorai. A projekt azonban a narráció és a saját kamera bekapcsolása révén fokozatosan rávezeti a felhasználót arra, hogy a szemlélődés valójában egy hatalmi apparátus felügyeleti eszközein keresztül valósul meg, amellyel a természeti élővilágot megfigyelés és kontroll alatt tartja.

A Michael Simons és Paul Shoebridge által készített *Welcome to Pine Point* (2011) interaktív adatbázisként nyújt hozzáférést a felhasználó számára, hogy egy 1980-as években lebontott egykori bányaváros emlékezetét feltárja régi fotókon, videókon és beszkenelt

dokumentumokon keresztül.¹⁴ A film a lineáris dokumentumfilm elbeszélést ötvözi az internet szabad navigációjával: Jelenetről-jelenetre ugorhatunk a film cselekményében, fokozatosan megismerve a város múltját, lakóinak egykori életét narráció kíséretében. A film minden jelenet közben számtalan adatot sorakoztat fel, amelyek közül a felhasználó szabadon szortírozva bonthatja ki a további részleteket. Az interaktív kisfilm nézése ezáltal olyan élményt kelt, mintha mi magunk egy archívumot böngészni, miközben egy szakértő a vállunk mögött mesél a hely történetéről. Az epizódok igény szerint átugorhatóak vagy kihagyhatóak, így csak azok a szegmensek lesznek lejátszva, amelyet a felhasználó választ. A film tehát arra a szervezetre épül, hogy a néző önmaga szervezze és alakítsa a film montázsát és tempóját, miközben a film narratívája a figyelméhez igazodik.

Az interaktív elbeszélés és a griersoni dokumentumfilm izgalmas ötvözetére épül Elaine McMillion Sheldon *Hollow: An Interactive Documentary* (2013) című alkotása. A projekt a Nyugat-Virginiában található McDowell megye elnéptelenedésének politikai és társadalmi kontextusait tárja fel. A szerkezet a klasszikus dokumentumfilmek elbeszélésmódját idézi, ám az egérgörgő használatával gyorsítható vagy lassítható a cselekmény, a fontos epizódoknál pedig kérésre mélyebb betekintőt lehet kapni a témába. A film olyan élményt nyújt, mintha számos griersoni dokumentumfilm hálózatát tekintenénk meg, amelyek egymásból elágazva rajzolják ki a hanyatló környék múltját és jelenét. A projekt elkészülése alatt a helyi lakosok a saját felvételeiket is feltöltötték, így a civil felvételek is mélyebb kontextust nyújtanak a világ alapos megértése. A *Hollow* kiválóan illusztrálja Martin Burckhardt és Dirk Höfer meglátásait a digitális befogadásmódjáról, amely nem perspektívára, hanem immerzióra épül (Burckhardt és Höfer 2018, 69).

Ez a típusú nézői szabadság, amelyet a *Bear 71*, a *Welcome to Pine Point* és a *Hollow* lehetővé tesz, illúzió abból a szempontból, hogy a készítők döntenek el valójában, milyen anyagok közül válogathat és alakíthat ki egyéni értelmezői útvonalakat a felhasználó. A filmek felületi kialakítása és gazdag audiovizuális megoldásai (mindkét alkotás igényes zenei elemeket és immerziókeltő hanghatásokat tartalmaz) arra csábítják a nézőt, hogy minél hosszabb időt töltsön együtt a felkínált tartalommal. Ez azonban annyira részletes és ingersűrű, hogy egy ponton túl feladásra készíti embert. Mivel nem egy elsötétített teremben ül, sokkal könnyebben jut el oda, hogy egyetlen kattintással kikapcsolja a linket. Az interaktív web-

¹⁴ Simons, Michael, és Paul Shoebridge. 2011. *Welcome to Pine Point*. National Film Board of Canada. Hozzáférés: https://www.nfb.ca/interactive/welcome_to_pine_point. Hozzáférés: 2025.08.31.

dokumentumfilmek csábereje abban rejlik, amikor a felhasználó önmagaa is közreműködhet az alkotási folyamatban.

Az interaktív web-dokumentumfilm a hipertexthez képest akkor lép szintet, amikor társkollaborációra (co-creation) hívja a felhasználót (Rose 2017). Ezekben már nem pusztán egy interaktív felület érhető el a felhasználó számára, hanem egy társszerzői gyakorlat jön létre, amelyben a médiafelhasználók saját tartalmaik feltöltésével egészítik ki és formálják az anyagot. Az előzőekben tárgyalt Bourriaud-i relációesztétika a kollaboratív dokumentumfilmekben jelenik meg a leglátványosabban. E projektek alkotói csupán a felület létrehozásában és a rendelkezésre álló eszközök kijelölésében vesznek részt, ezt követően a közönségre (a felhasználókra) bízzák, hogy a kijelölt szabályok szerint alakítsák ki saját jelentésüket. Az igazságérvény, amely a hagyományos dokumentumfilmekben mindig egyetlen retorikai pozícióhoz kötődik, ezekben az alkotásokban eseményalapú, dinamikusan változó és rendkívül eklektikus. Az efféle dokumentumfilmes projektek az új média működésmódját alkalmazzák abban a tekintetben, hogy teljesen elutasítják az objektumok fix struktúráját és formáját: minden alakulhat és változhat, végleges állapot nélkül.

A folyamatosan változó és alakuló jelleg innovatív példája Perry Bard *The Man With a Movie Camera: The Global Remake* című kollaborációs dokumentumfilmje, amely 2007 és 2017 között működött aktív, nyílt felületként a résztvevők számára.¹⁵ A projekt Dziga Vertov klasszikus montázsfilmjét, az *Ember a felvevőgéppel* (1929) bontotta fel egyedi beállításokra, amelyekhez az interneten keresztül bárki feltölthette a saját, remake-elt verzióját. A beküldött felvételek egy része az eredeti snittek minél pontosabb rekonstrukciójára törekedett, mások viszont kreatív újraértelmezést kínáltak, így az archív anyag mindig új perspektívák felől gazdagodott. A weboldalon minden nap egy új összeállítás vált elérhetővé, amely az eredeti film lineáris sorrendjét követve, de a résztvevők beküldéseiből újra és újra összeállva vetítette végig a teljes filmet. A mozgó, dinamikus, kollektív alkotás a digitális részvételi kultúra tisztelgése Vertov szellemisége előtt.

Antje Ehmann és Harun Farocki *Egyetlen beállítás a munkáról* (*Eine Einstellung zur Arbeit*, 2011–) című kollaborációs projektje a dokumentumfilm platformokon átívelő ökológiaként való működésének talán legszemléletesebb példája. A kezdeményezés valós életben megszervezett workshopokat ötvöz a digitális média adatbázisos működésével és

¹⁵ Perry Bard. 2007–. *Man With a Movie Camera: The Global Remake*. Webes interaktív projekt. Hozzáférés: <http://dziga.perrybard.net> Hozzáférés: Wayback Machine (a link már nem érhető el hagyományos internetes hozzáféréssel).

videóinstallációval. A program keretében egyetemi hallgatók és médiakészítők a két alkotó által vezetett kurzusokon 1–2 perces, egyetlen snittben rögzített videókat készítenek, amelyek a munkavégzés különböző formáit ábrázolják, származástól, társadalmi osztálytól és típustól függetlenül. A projektet először 2011 októberében Lisszabonban szervezték meg, eddig legutoljára pedig 2024-ben Ankarában, folyamatosan bővítve a honlap adatbázisát.¹⁶ Az örökkön alakuló és bővülő alkotás relációesztétikai aspektusa abban a tényben is megmutatkozik, hogy Harun Farocki 2014-es halálát követően a projekt ugyan egy időre megszakadt, de később Antje Ehmann (társalkotók segítségével) újraindította. Így a kezdeményezés már nem kizárólag egyéni koncepcióként létezik, hanem szétszóródva, különböző helyszíneken és közösségekben fejlődik tovább. Miközben a projektet néhány évente videóinstallált kiállítások formájában is bemutatják (legutoljára Pozsonyban volt látható két évvel ezelőtt), a világ számos pontjáról érkező, teljesen független alkotóktól származó, motívumokban és esztétikájukban mégis gyakran összhangban lévő filmjelenetek a honlapon hipertext-szerű dokumentumfilmként szabadon böngészhetők, egyéni útvonalak és szortírozások szerint lejátszva. Minden adott városhoz statisztikák és adatok is kapcsolódnak, amelyek tovább bővítik a felvételek társadalmi kontextusát, valamint a dokumentumfilmes projekt multimediális jellegét.

Maria Court és Rosemarie Lerner *The Quipo Project* (2015) című interaktív web-dokumentumfilmje a Peruban az 1990-es években végrehajtott sterilizációs programok áldozatait helyezi középpontba. A projekt elkészülése során az áldozatok a saját tanúvallomásaikat küldhették be telefonon, amelyeket a film különböző kategóriák szerint szortíroz és lejátszhatóvá tesz. Ez a kísérlet talán a legszemléletesebb példája annak, hogy médiumkonvergencia hatására (a telefonfelvételek az internetes oldalon hallgathatók vissza) az 1960-as években induló részvételi filmezés miként tudott szárnyra kapni egy kizárólag internetes közegen keresztül.

Míg az installált és a hipertext-dokumentumfilmek térbeli tapasztalattá emelik az információkat, a kollaborációs dokumentumfilm – feltéve persze, hogy a projekt nem szűnik meg, vagy nem érkezik el egy lezáráshoz – nem rendelkezik véges számú adattal és kiindulóponttal. Működésének lényegét a szerkezetből eredő változás, megújulás és kiegészülés adja. Ez a dinamika jól illeszkedik Gilles Deleuze és Félix Guattari rizóma-elméletéhez: a rizóma nem-lineáris, hálószerű struktúra, amelyben nincs központi kiindulópont vagy végpont,

¹⁶ Ehmann, Antje és Farocki, Harun. „Filmek.” <https://www.labour-in-a-single-shot.net/de/filme/>. Hozzáférés: 2025.08.26.

és minden elem szabadon kapcsolódhat bármely másikhöz. A rizómában a kapcsolatok folyamatosan alakulnak, bővülnek és átrendeződnek, lehetővé téve új irányok felfedezését (Deleuze és Guattari 1996). Ahogyan a rizóma, az *Egyetlen beállítás a munkáról* és az *Ember a felvevőgéppel* típusú kollaborációs dokumentumfilmek is dinamikusan fejlődnek: nem kötődnek előre meghatározott adat- vagy narratív struktúrához, és éppen a változás, a kiegészülés és a nyitottság teszi őket élő médiumokká. Erre a sajátosságra hívja fel a figyelmet Sandra Gaudenzi is 2013-ban írt doktori disszertációjában, amikor az interaktív alkotásokat „eleven dokumentumfilmeknek” (*living documentary*) nevezi (Gaudenzi 2013, 16).

Az interaktív dokumentumfilmek egyik meghatározó technikai sajátossága – amelyre Sandra Gaudenzi rendszeresen felhívja a figyelmet – abban rejlik, hogy a nemhumán technológia, vagyis maga a digitális felület, amelyen az alkotás létrejön, az interaktív dokumentumfilm aktív, jelentésformáló ágensévé válik. Gaudenzi szerint az ilyen művekben „a felhasználó, a tartalom és a nemhumán technológia” hármasa alakítja ki az alkotás igazságérvényét (2013, 85). Vagyis ezekben a dokumentumfilmekben olyan jelentésréteg jön létre, amelyet nem kizárólag a felhasználói nézőpont vagy az adatok szerveznek, hanem maga a digitális technológiai környezet is. Az igazságérvény így elválaszthatatlanná válik a médiumtól, amelyben megjelenik. Ezt a gondolatot erősíti az előző fejezet megállapítása is: a képernyődokumentumfilmek kapcsán Youngblood, Manovich és Cubitt elemzései alapján már láthattuk, hogy a számítógép nem pusztán az ember kiterjesztése, hanem aktív visszacsatolásokkal működő technológiai partner, amely kollaborációs viszonyt alakít ki a felhasználóval. A digitális felület tehát nem csupán hordozza és közvetíti az igazságot, hanem aktívan formálja is azt.

Az interneten megszülető kollaborációs dokumentumfilmek (ahogyan az amatőr felvételekből dolgozó hagyományos dokumentumfilmek is) látszólag az osztályfüggetlen megszólalás és a demokratikus hozzáférés katalizátorai. Kérdés azonban, hogy az új média dokumentumfilmjei valóban képesek voltak-e felszámolni a tudás és a hozzáférés egykori hierarchiait, miként a 2000-es évek részvételi kultúrájától, a DIY médiagyártástól és a Web 2.0 interaktív felületeitől sokan remélték (lásd például Walsh 2004, 366–367). A disszertáció során erre a kérdésre nem kívánok részletes választ adni, ugyanakkor az eddigiek árnyalása érdekében rövid kitekintésként szükségesnek tartom az alfejezet végére néhány ide vonatkozó kritikai olvasat bemutatását.

Vinicius Navarro szerint a szabad megszólalás fő problematikája abban rejlik, hogy az internetes dokumentumfilmeket is létrehozó médiaaktivisták olyan platformokat használnak

(Google, YouTube), amelyek valójában nagyvállalatokhoz tartoznak, így nincs tényleges ráhatásuk működésükre, és nem férnek hozzá azok mélyebb tudásához (Navarro 2020, 108). Innen nézve az internetes dokumentumfilm nem más, mint a Nick Srnicek (2017) által „platformkapitalizmusként” leírt működés újabb terméke: a cégek nem saját tartalmat hoznak létre, hanem digitális infrastruktúrát biztosítanak, amelyben a felhasználók maguk termelik meg a tartalmat, és ezzel bevételt is generálnak a platform számára. Ehhez kapcsolódik Tiziana Terranova korai felismerése, miszerint a felhasználói autonómiaként ünnepeelt DIY-tevékenységek gyakran valójában a késő kapitalizmus „ingyenmunkájaként” működnek (Terranova 2000). A probléma része továbbá, amire Espen Aarseth már korán rámutatott, hogy az interaktivitás önmagában nem jelenti azt, hogy a felhasználói részvétel automatikusan a saját társadalmi hang kifejezésével egyenértékű (Aarseth 1997, 167). Ezért is kérdéses, hogy például egy saját felvétel feltöltése az *Ember a felvevőgéppel* adatbázisába, vagy az *Egyetlen beállítás a munkáról* egyik workshopján való részvétel miként lenne garanciája annak, hogy a létrejövő felvétel valóban társadalmi értelemben artikulált megszólalásnak tekinthető. (A *The Quipo Project*-et nem sorolom ide, mert ott a téma kontextusa miatt biztosított a társadalmi megszólalás is) Egy adott beszédpozíció jelenléte ugyanis Aarseth szerint nem azonos magával a társadalmi hanggal: a rögzített kép nem szükségszerűen válik reflexív, közösségi vagy politikai értelemben releváns állásfoglalássá. James Bridle pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy az internetes információmegosztás nem jelent feltétlen több megértést: gyakran épp ellenkezőleg, elfed és összezavar (Bridle 2019, 154). Zárásként pedig érdemes megjelölni Byung-Chul Han kritikus vélekedését is, aki a Foucault-i hatalomelmélet nyomán a digitális kor látszólagos demokratikus médiagyártása mögött a társadalmi felügyelet és az önmonitorozás struktúráit látja továbbélni (Han 2020, 17).

3.4. Dokumentumfilm a virtuális valóságban

Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* (1999) című könyvében rámutat arra, hogy a számítógépes technológia nem egyszerűen medializálja a látványt, hanem tendenciózusan áthelyezi az érzékelést egy olyan síkra, amely az emberi megfigyelőtől elszakad (Crary 1999, 5). A dokumentumfilm platformokon átívelő kiterjedését szemléletesen mutatja, hogy a dokumentumfilm-fesztiválok mára rendszeres programrészként jelennek meg a 360 fokos kamerával forgatott, virtuális valóság szemüveggel nézhető interaktív filmek. A VR-

dokumentumfilmekben a néző a fej mozgásával döntheti el, a sztereoszkópiusan létrehozott látvány melyik részletére összpontosítson, míg egyes projektekben akár egyéni útvonalakat is kiválaszthat, így a cselekmény a saját választásai szerint alakul. A fesztiváldíjas *Dreaming of Lebanon* (Martin Waehlich és Cynthia Sawma, 2023) például három libanoni aktivistát mutat be, akiknek életét és munkáját különböző helyszíneken követhetjük végig, sőt egy adatbázisból választva kérdéseket is feltehetünk nekik. A film tulajdonképpen a beszélő fejes dokumentumfilm műfaját helyezi interaktív digitális keretbe: a valódi forgatás alatt minden kérdésre adott válasz és bejárható helyszín rögzítésre került, a felhasználó azonban maga döntheti el, hogy a rendelkezésre álló digitális ösvények közül melyik részletre kíváncsi.

Steve F. Anderson a nézői azonosulás új szintjének, egyfajta megújult dokumentumfilmes vizuális pozitivizmusnak nevezi a VR-dokumentumfilm „telejelenlét” (telepresence) élményét, vagyis azt az illúziót, hogy a néző nem pusztán kívülállóként figyeli a szemüveg által generált eseményeket, hanem maga is fizikailag jelen van az adott környezetben (Anderson 2021, 356–357). A virtuális valóságot létrehozó média ezáltal két fő karakterisztika szerint írható le: egyrészt a digitális remedializáció jellegzetes gesztusát hajtja végre azzal, hogy magát a médiumot igyekszik minél inkább láthatatolanná tenni (Bolter és Grusin 2000, 21). Az audiovizuálisan ingergazdag VR-dokumentumfilmek így arra a primer tapasztalatra alapozzák esztétikájukat, mintha a befogadott világ „direkt” és természetes kapcsolatot kínálna a néző számára (Nash 2022, 105).

A dokumentumfilm alapú virtuális valóság az installált- és a web-dokumentumfilmekkel ellentétben éppen arra törekszik, hogy feledtesse a felhasználóval nézőpontja és testi jelenléte részlegességét. Az élmény célja, hogy a befogadó minél inkább azt érezze, mintha maga a nézőpont megszűnne – teste feloldódna a medialiszt látványban, és teljes mértékben azonosulna a tartalommal. Ilyen értelemben a VR a Bazin által megfogalmazott totális film mítoszának utópiáját idézi meg, amely a valóság teljes, torzítatlan és hiánytalan reprodukcióját ígéri (Bazin 1967, 17). Tarnay László a virtuális valóság kapcsán arra mutat rá, hogy „a digitalizáció tárgya immár a teljes emberi test a maga fizikai működésében” (Tarnay 2017, 19). Vagyis nemcsak a nézőpont, hanem a testi jelenlét érzete is a medialiszt tárgyává válik: a műalkotás, ha úgy tetszik, a befogadó teljes jelenlétét transzponálja a virtuális térbe, hogy a látott tartalmakkal minél intenzívebb azonosulás jöheszen létre. A VR-t alkalmazó dokumentumfilmek tehát az interaktív jelenlét kapcsán hasonlítanak az installált dokumentumfilmre, ám mégis egy markánsan eltérő módon állnak a testhez. Míg az installációk során gyakran erőteljes impulzus, hogy a néző tudatosítsa saját testi pozícióját, addig a VR

ennek elfeledésére, illetve meghaladására készítenek. Egy lebegő, testetlen állapotot hoz létre, amely egyben paradox élmény is, hiszen a VR ingerekben gazdag audiovizuális esztétikája párhuzamosan fel is erősíti a testi élményeket.

Az igazságérvény a VR-dokumentumfilmben bizonyos mértékig párhuzamba állítható a digitális kamerák megtestesült jelenlétéből fakadó közvetlen realizmussal. Ahogyan ezekben a filmekben az alkotó testi részvétele az eseményekkel való találkozás fizikai és zsigeri tapasztalatát közvetíti, úgy a VR esetében is a közvetlenség teremti meg az autentikusság érzetét. Mint Bolcsó Dániel rámutat: „A képek bizonyító erejének megkérdőjelezése, a mediális bizalomvesztés hatására felértékelődik a személyes jelenlét; a medializálatlan tapasztalás az utolsó megbízható információforrás” (Bolcsó 2017, 32).

A médiumkonvergencia szemléletes jele, hogy napjainkban egyre ritkábban találunk kizárólag önálló formában létező dokumentumfilmeket (Zurbó 2021, 6). A VR-alapú dokumentarista projektek egyik jellegzetes típusa, amikor egy hagyományos, egész estés filmhez kapcsolódik egy kísérőmű, amely kiterjeszti az alkotás befogadási kereteit. Ilyen esetben nem csupán a dokumentumfilm megjelenési platformjai bővülnek, hanem maga a mű is egy összetettebb, többcsatornás formát ölt. Erre példa Fazakas Fanni *Missing 10 Hours* (2022) című VR-projektje, amely Meggyes Kriszta azonos című, jelenleg készülő dokumentumfilmjének fiatalok számára megalkotott edukációs kísérődarabjaként jött létre. A VR-élmény videójátékszerű, animált környezetbe helyezi a felhasználót: egy buliban találjuk magunkat, ahol a döntési helyzetek elé kerülünk, amelyek a felhasználó erkölcsi és morális érzékenységét fejlesztik. Ebben a kontextusban a VR egy kiegészítő szoftverként működik, amely elsősorban edukációs és érzékenyítő funkciót tölt be, miközben a hagyományos dokumentumfilmmel együtt egy kiterjesztett, többdimenziós dokumentarista formát hoz létre.

A fejezet megírása során nem törekedtem arra, hogy minden altípusra kiterjedő, átfogó képet nyújtsak a kiterjesztett platformokat alkalmazó dokumentumfilmes munkákról. Jogosan merülhet fel a kritikai észrevétel, hogy a műfaj alakulástörténete és pontos leágazásai (például a lokatív média) az elemzés során nem jelentek meg. Ennek oka egyrészt a terjedelmi korlátokban rejlik, másrészt pedig az, hogy a kutatást nem az alakulástörténeti aspektusokra szerettem volna fókuszálni, hanem inkább a nézői azonosulás motívumaira, annak párhuzamában, ahogyan a korábbi fejezetekben a performatív jelenlétet vizsgáltam. A hangsúlyt ezáltal inkább két motívumra helyeztem: egyrészt az alkotói szerepvállalás elmozdulására egy felületteremtői pozíció felé, ahol a felhasználó saját értelmezéseinek keresztül dolgozza fel az információkat, és adhat is hozzájuk; másrészt arra, hogy az igazság performatív

megismerése ezekben a kísérletekben is tovább él, de immár a felhasználó interaktív pozíciójára tevődik át. Amellett érveltem, hogy ezek a projektek a digitális média decentralizált, térszerű tapasztalatban átélte és sokoldalú navigációra lehetőséget teremtő formáit emelik át a nemfikciós történetmesélésbe. Összességében ezeket a tendenciákat úgy lehet összefoglalni, ahogyan Zimmermann és Hudson teszik, amikor azt írják, hogy a bizonyítékokon alapuló „push” médiából egy cselekményalapú „pull” médiába mozdul el a digitális korban a dokumentumfilm (Hudson és Zimmermann 2015, 101). A fejezetben amellett érveltem, hogy ezek a dokumentumfilmes kísérletek decentralizált nézőpontot képviselnek: az igazság nem egyetlen, középre helyezett perspektívából bontakozik ki, hanem különböző, egymással relációt alkotó, nyitott darabokból.

4. Nemhumán tekintet a kortárs dokumentumfilmben

Az előző fejezetben többször rámutattam arra, hogy a kortárs dokumentumfilmben kiemelt szerepet kap a szubjektivitás és a megszólalás egyedisége. Számos példát hoztam olyan filmes megközelítésekre, ahol az igazságérvény alapját az alkotó pozíciójának hangsúlyozása adja: az emberi jelenét az, amely hitelességgel és valóságérővel ruházza fel a képeket. E logika mentén könnyen adódhatna a következtetés, hogy a digitális kor dokumentumfilmjeit elsősorban egyfajta szuperszemélyes perspektíva határozza meg: nem önálló világ feltárására törekednek, hanem annak bemutatására, miként tapasztalja meg és értelmezi a világot maga a filmkészítő.

Ez a megállapítás azonban vonatkoztatható a kortárs dokumentumfilm teljes spektrumára. Megfigyelésem szerint ugyanis a fentiek mellett egy párhuzamos tendencia is kirajzolódik: a dokumentumfilmben megjelenik az igény arra, hogy a filmes érzékelés kilépjen az emberi nézőpont hagyományos keretei közül, és olyan, a szubjektumtól független ábrázolásmódot hozzon létre, amelyet nem az emberi jelenlét, hanem a gépi tekintet mechanikus működése alapoz meg. A drón és a GoPro széles körű elterjedése nyomán a közvetlen emberi felügyelet nélkül rögzített, távolsági megfigyelés a dokumentumfilm fontos elemévé vált.

A kérdés tehát az, hogy ezek az új technológiai eszközök miként alakítják át a látás és az érzékelés normatíváit a dokumentumfilmben. A reflexív, performatív és más személyes eljárások mellett – amelyek továbbra is meghatározzák a kortárs dokumentumfilmes kultúrát – a szubjektív tapasztalattól független, mechanikus érzékelés egyre hangsúlyosabb szerepet kap az igazságérvény megteremtésében.

Az első fejezetben amellet érveltem, hogy az 1960-as években a hordozható 16 mm-es kamerák és a szinkron hangrögzítés elterjedése nyomán a *direct cinema* és a *cinema verité* irányzatok formanyelvében hangsúlyosan előtérbe került a filmkészítő implicit testi jelenléte, valamint az események időbeli kibontakozásának megfigyelése. A mobilis eszközök a korábbi technológiákhoz képest közvetlenül és rugalmasabban tudták visszaadni az ábrázolt témára irányuló emberi figyelmet, vagyis azt a módot, *ahogyan* az alkotó megfigyeli a világot. Ezt a tendenciát – amelyet „megtestesült jelenlétnek” neveztem – Vivian Sobchack fenomenológiai alapvetésével hoztam párhuzamba, aki hangsúlyozza, hogy a film nem pusztán tárgyát dokumentálja, hanem egyúttal az észlelés testi aktusát is megjeleníti (Sobchack 1992, 9). A filmes tekintet tehát testi jelenlétet hoz létre, összefonódva az operatőr testével, aki a kamera által lát, tapasztal és érzékel.

Később amellet érveltem, hogy a digitális kamerák és a mobiltelefonok beépített kamerái – lásd: második fejezet – ezt a testi jelenléte egy hangsúlyozottan önreflexív és közvetlen stílusú filmnyelvvvel emelték tovább, vagyis megerősítették az 1960-as években kibontakozó ábrázolási normákat. Noha Sobchack az elektronikus kor befogadói tapasztalatát decentralizált, testetlen állapotként írja le (2001) – ennek részletesebb tárgyalása a harmadik fejezet témája volt –, ezt a megállapítást a médiafelhasználói érzékelésre vonatkoztatja, nem pedig arra, hogy a digitális kamerafelvételben hiányozna a megtestesült figyelem. Egy 2016-os írásában ugyanakkor már azt írja, hogy a „térfigyelő kamera” érzékelése különbözik a mozifilm kamerájától, mert az általa létrehozott látvány nem egy érzékelő alanyra utal vissza, hanem kizárólag önmaga apparátusára, egy világgal szemben közömbös, mechanikus megfigyelőre (Sobchack 2016, 75). Sobchack megállapítása kulcsfontosságú, mert árnyalja korábbi tézisé, miszerint a kamera által létrehozott látvány feltétlenül egy érzékelő szubjektumhoz kapcsolódik. Bemutat egy olyan filmnyelvet, amely független bármilyen emberi ágenciától: egy „nemhumán” tekintetet.

A nemhumán tekintet dokumentumfilmes megjelenésével Jihoon Kim foglalkozik behatóan a *Documentary's Expanded Fields* (2022) című kötetében. Leírása szerint a digitális technológia ugyan felerősítette a dokumentumfilmben az észlelés antropomorf perspektíváját – a disszertációhoz hasonlóan ő is a digitális kézi kamerákat és a mobiltelefonos kamerákat alkalmazza erre példaként –, azonban újonnan elterjedt eszközöket is megnevez: a drónt, a GoPro-t és a VR-t. A koreai filmteoretikus szerint ezek az eszközök a digitális kamerával és a mobiltelefonos kamerával ellentétben már nem az emberi érzékelés leképezését szolgálják, hanem egy emberen túli, poszthumán észlelést hoznak létre (Kim 2022, 66).¹⁷ Egészen pontosan így fogalmaz: „Mivel ezek a technológiák képesek rögzíteni vagy vizualizálni a valóságot emberi operátor vagy a kameraman szándékos keretezése nélkül, a nézőnek olyan látómezőt nyújtanak, amelynek mérete, mozgása és változása meghaladja a látható világ szándékos pozicionálását, vagy elválík a látási környezettől” (uo).

Noha az új rögzítő vagy vizualizáló eszközök az emberi látást is kétségtelenül egy új kontextusba emelik – hiszen az emberi befogadásra szánt mozgóképet hoznak létre –, Kim megállapítása szerint megkülönböztető sajátáguk az, hogy a velük készített dokumentumfilm már nem az ember saját figyelmének és tapasztalásának rögzítését végzi el, hanem egy embertől független és idegen perspektívát kínál (Kim 2022, 69). Ha rátekintünk a drón és a GoPro

¹⁷ Mivel ebben a fejezetben kifejezetten az új felvételkedészítő eszközök által feltároló perspektívákat vizsgálom, nem tartottam szükségesnek, hogy a VR ismét az elemzés tárgyát képezze.

kamerák által létrehozott látványvilágra, sok esetben egy emberi szubjektumtól decentralizált nézőpontot láthatunk. Ebből az a következtetés vonható le, hogy digitális technológia általános tendenciája az, hogy kimozdítsa az érzékelést a saját testi környezetéből, ezáltal már nem tisztán virtuális térben, hanem a kamerák által létrehozott, elmozdított nézőpontban születik meg. Martin Burckhardt és Dirk Höfer nem véletlenül nevezik a drónt a „lebegő állapot technikai manifesztációjának” (2018, 83), amely „közvetítő szerepet tölt be a fizikai és a virtuális realitás között” (84). Az emberközpontú érzékelésből kilépve a drón és GoPro kamerák sokszor szó szerint, fizikailag is felülemelkednek a megszokott nézőponton. Kiterjesztik és meghaladják a látómező határait. Érdekes ismét felidézni Jonathan Crary megjegyzését, miszerint a kortárs elektronikus technológiák egyre inkább arra törekednek, hogy a látványt az emberi megfigyelőtől független területekre helyezték át (Crary 1999, 5). Amikor Crary *A megfigyelő módszereit* írta, a drónokhoz vagy a GoProhoz hasonló készülékek még csupán kísérleti stádiumban léteztek, jóval a piaci tömeggyártás előtt. Az új eszközök azonban utólag is visszaigazolták állítását. A kulcsmotívum tehát, amelyre rá szeretnék mutatni, hogy a digitális technológia nemcsak a virtuális dimenzióban, hanem a fizikai látóeszközök szintjén is elmozdítja az emberi érzékelést a nemhumán perspektívák felé.

Az emberi észlelés és érzékelés meghaladása a mechanikus kamera segítségével persze régóta központi eleme a filmről való gondolkodásnak. Evidens példa Dziga Vertov, aki a kamerát nem pusztán a látás reprodukálására alkalmas eszköznek tekintette, hanem „mechanikus szemnek”, amely úgy mutatja meg a világot, ahogyan arra csak ő képes – túl az emberi érzékelésen (Vertov 1984, 17). Két évtizeddel később André Bazin a fotográfia és film ontológiai azonosságát a valósággal éppen azzal magyarázta, hogy a „mechanikus kamera” nem igényel emberi beavatkozást az alkotás folyamatában, csupán a kiválasztás aktusában (Bazin 2002, 21). A nemfikciós filmkészítés történetében számos példát találunk arra, amikor az új technológia a hagyományos percepció meghaladására törekszik: Vertov mellett az 1920-as évek avantgárd montázsfilmjeinek formalista kompozíciói, Leni Riefenstahl *Olympia* (1938) kétrészes filmjének a műugrókkal együtt a vízbe forduló kamerái, Jacques Yves Cousteau filmjeinek lenyűgöző vízalatti felvételei, vagy a BBC *Bolygónk, a Föld 2.* (Animal Planet II, 2016) szériájának az emberi szem érzékelését messze meghaladó szupermikroszkóp-felvételei mind olyan kamerahasználatot példáznak, amely nem csupán a megtestesült figyelmet képezi le, hanem a nemhumán szerkezetek bonyolult technológiai tudását jeleníti meg.

Amikor tehát a következőkben a nemhumán nézőpontot vizsgálom a kortárs dokumentumfilmben – drónok, GoPro-k és más szokatlan kamerahasználatok révén –, nem azt

állítom, hogy korábban ne lettek volna kísérletek az emberi érzékelés határainak átlépésére. A kutatás fókuszja elsősorban nem a pusztán formanyelvi invenciókra irányul – jóllehet ezek időnként hangsúlyosak lesznek –, hiszen nem mindig egyértelmű a határvonal egy drónnal rögzített látványfilm és egy analóg kamerával, például helikopterről készített felvétel között.¹⁸ Kutatásom középpontjában annak vizsgálata áll, hogy a 21. század dokumentumfilmjében milyen témák és motívumok esetében váltja fel a közvetlen, megtestesült tapasztalást a digitális technológia távolsági, gépiesített megfigyelése. Elemzésemet először a filozófia „spekulatív fordulata” (speculative turn) felől közelítem, amely az objektumok önálló, emberi észleléstől független valóságának pluralitását helyezi előtérbe.

4.1. Spekulatív realizmus a dokumentumfilmben

Richard Grusin *The Nonhuman Turn* (viii, 2015) című tanulmánykötetének bevezetőjében arra mutat rá, hogy a 20. század végén párhuzamosan kibontakozó teoretikus irányzatok – például Bruno Latour cselekvőhálózat-elmélete, valamint Deleuze és Guattari kapcsolatrendszer-elmélete a *Milles Plateaux* című műben (1980) – közös vonásukban az embert és a tárgyakat (beleértve a technológiát is) nem ellentétpárként, hanem egymással relációban létező kapcsolódásokként értelmezik. Grusin szerint ezek a megközelítések – a digitális média elméleteivel együtt – meghatározó szerepet játszottak a 21. század elején a spekulatív realizmus filozófiai irányzatának felemelkedésében.

A következőkben nem törekszem e sokrétű, interdiszciplináris irányzat részletes bemutatására. Elég itt megjegyezni, hogy a spekulatív realizmus gyűjtőfogalomként foglalja magában többek között Graham Harman népszerű tárgyorientált ontológiáját (object-oriented ontology, OOO), az új materializmus különböző irányzatait, valamint a lapos ontológia többféle változatát.¹⁹ A megközelítések közös motívuma, hogy alternatívát kínálnak azzal a korrelációs nézőponttal szemben, amelyet Immanuel Kant óta a kontinentális filozófia normatív keretként tekint. A korrelációs szemlélet szerint az objektumot a róla szerzett fenomenológiai tapasztalat határozza meg, vagyis a tárgyak – beleértve a természeti és élettelen környezetet is – az ember

¹⁸ Lásd: Godfrey Reggio *Koyaanisqatsi – Kizökkent világ* (1982), Ron Fricke *Világok arca: Baraka* (1992) és *Samsara – A lét örök körforgása* (2011).

¹⁹ A „spekulatív realizmus” kifejezésként egy 2007-ben megtartott konferenciáról ered, és Quentin Meillassoux *After Finitude (Après la finitude, 2006)* című könyve inspirálta. A konferencián elhangzó előadások a posztkanti korrelacionalizmussal szemben fogalmaztak meg ellenérveket. Az eseményen Meillassoux is részt vett.

észleléséhez társított viszonyrendszerben nyernek jelentést. Kant transzcendentális dialektikája értelmében csak arról lehet tudásunk, ahogyan egy dolog megjelenik számunkra, míg a „magában való dolog” (*Ding an sich*) nem hozzáférhető. A posztkanti felfogással szemben a spekulatív realizmus irányzatai az emberi észlelés és a világ közötti viszonyra vonatkozó, évszázadok óta rögzült hierarchikus különbségtétel lebontására törekszenek: téziséük szerint a dolgoknak az emberi felfogáson túl is rendelkezniük kell önálló létezéssel, így minden objektumot, növényt, állatot, gépet és embert azonos ontológiai szintre helyeznek.

A spekulatív realizmus gondolkodását egyúttal hajtotta az egyre konkrétabbá és nehezebben tagadhatóvá váló jelenség: a 21. században az ökológiai katasztrófa mind fenyegetőbb növekedése. Levi Bryant, Nick Srnicek és Graham Harman *Towards a Speculative Philosophy* című tanulmányukban arra hívják fel a figyelmet, hogy az „anti-realista” pozíció a jövőben aligha lesz képes szembenézni az ökológiai válság kihívásaival (Bryant, Srnicek, Harman 2011, 3). Ez azt jelenti, hogy az embernek a válság közeledtével ki kell lépnie saját szűken vett perspektívájából és megszokott világeszlelési normáiból, hogy biztosítsa túlélését.

Meglátásom szerint a spekulatív realizmusnak ez az állítása az ökológiai katasztrófát és a káros emberi tevékenységeket ábrázoló dokumentumfilmben is visszhangra talál. A magasba emelkedő drónkamera kiszakítja a nézőt a hagyományos észlelési léptékből, és elemelten szemlélt, absztrahált látványt hoz létre, amelyben a megsebesült táj, az ipari létesítmények, a civilizáció és az érintetlen természet egymás mellé rendezve töltik ki a képernyőt.

A 2010-es évek óta az ökológiai témájú dokumentumfilmek gyakran választják a drónt a perspektíva kiszélesítésére. Ennek nyilvánvalóan vannak praktikus okai: a drón olcsó, távirányítóval kezelhető, könnyű madártávlatban belátni vele a teret. A helikopteres felvételekhez képest – mint Peter Mettler *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* (2009) című munkájában vagy Werner Herzog *Tanórák a sötétben* (*Lessons of Darkness*, 1992) néhány jelenetében – a drónfelvételek az ökológiai katasztrófa nyomait akár rendkívül textúraszerű, kétdimenziós hatásban is meg tudják megjeleníteni. Az emberi pilótától független és apró drón ugyanis képes teljesen statikus és vertikális kamerapozíciót tartani, az alatta elterülő világot térképszerűnek és laposnak ábrázolva. Ugyanakkor alkalmas a teljesen függőleges emelkedésre és süllyedésre is, amivel a kitárulkozó látvány szokatlanná és az emberi centrumtól elidegenítetté válik.

A lapos ontológiai szemlélet tükröződik az *Anthropocene: The Human Epoch* (Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky, Nicholas de Pencier, 2018) drónkamera-használatában. A

kamera vertikális mozgása éppen az emberi érzékelés hagyományosan horizontális szerkezetét szakítja meg, ettől a kompozíciók anyagszerűnek és egymásba olvadónak tűnnek. Az emberek által készített gépek, a feldúlt táj és a környezetszennyezés motívumai ebben a látványban nem különállóként bukkannak fel, hanem egyetlen nagy egységbe olvadnak. Dmytro Hreshko *Divia* (2025) című alkotása szintén függőleges drónmozgással és statikus perspektívákkal ábrázolja az elpusztított, felégetett erdőket az ukrajnai háború árnyékában. Az emberi műveletek nyomai – a kiszakadt fák, az elpusztult állatok – égből figyelt láttelekként szemléltetik a mértéktelen emberi pusztítás képeit.

Viktor Kossakovsky *Architecton* (2024) című műve a tárgyorientált ontológiai megközelítést alkalmazó filmnyelv látványos példája. A film a közetek különböző megjelenéséről és alkalmazásáról szól, ezért emberek ritkán jelennek meg benne. Az apró drónkamera úgy járja be a tájsebként meredező bányák lépcsőzetes szerkezeteit, hogy teljesen emberen kívüli, lebegő hatást kelt. A lassított felvételekben a robbanások során a körengeteg ellepi a vásznat – a távolról irányított robotkamera olyan közelségből mutatja meg az ipari szintű természetpusztítás hétköznapiságát, amely az emberi jelenlét számára veszélyes vagy lehetetlen lenne.

Ai Weiwei nagyszabású *Human Flow* (2017) című dokumentumfilmje a migráció társadalmi és geográfiai dimenzióit tárja fel. A megtestesült jelenlétet hangsúlyozó, performatív dokumentumfilmes elbeszélésmódot olykor váratlanul függőlegesen emelkedő drónfelvételek szakítják meg, amelyek elidegenítik az addig emberi nézőpontra szabott látványvilágot. A fizikai környezet, amelyet a stáb bejárt és testközeli filmnyelvvvel közvetített, hirtelen távoli, anyagszerű és absztrakt lesz – akár Paul Klee vagy Piet Mondrian szögletes ecsetvonású festményei.

Nem feltétel azonban a lebegő robotkamera ahhoz, hogy az antropocén témájú filmekben a megteremtett érzéki hatás eltérjen az emberi nézőponttól. Nikolaus Geyrhalter *Matter out of Place* (2022) című filmje a hulladék és a táj kapcsolatát vizsgálja kizárólag hosszasan kitartott, teljesen mozdulatlan totállokkal. A felvételek olyan hosszan időznek el, hogy túlmutatnak a jelenetek információs értékén, és a néző figyelmét az emberek, a táj és tárgyak közötti viszonylatokra irányítják. A messziről felvett képekben a figurák személytelenül, a látvány részeként jelennek meg, nem főszereplőként. A statikus totál a távoli eseményekkel eltávolítja a megtestesült érzékelés hatását. Egy idő után éppen arra figyelünk fel, hogy nem egy emberi figyelmet követünk, hanem egy bekapcsolva hagyott és ottfelajtott kamera monoton, tárgyilagos képsorait. Thomas Fürhapter *Cleaning & Cleansing* (2024) című filmje hasonló

módszerrel a személtakarítás és a tisztítás társadalmilag meghatározott motívumait mutatja be. A beszennyezett táj, az ügyködő emberek és a szétszórt hulladék felvételei a szenvtelen, távolra helyezett kameraszemmel elemelt élményt kelt, mint a egy idegen létforma tekintene az emberi civilizációra.

Némileg kitágítva a perspektívát a távolsági megfigyelést alkalmazó kameráktól: Az elmúlt években megjelentek olyan dokumentumfilmek, amelyek az állatok nézőpontjából kísérlik meg láttatni az emberi világot. Viktor Kossakovsky *Gunda* (2020) című alkotása a címadó disznó és más farmállatok szuperközeleli felvételeivel decentralizálja az emberi nézőpont megszokott kereteit, amitől inkább a kerítés, a kunyhó és az emberek válnak távolivá és idegenné. Hasonló eljárást alkalmaz Andrea Arnold *Cow* (2021) című filmje, amely két tehén életét követi. Ezek a filmek azonban szükségszerűen illuzórikusak abban az értelemben, ahogyan Thomas Nagel klasszikus elmefilozófiai írása, a *Milyen lehet denevérnek lenni?* emlékeztet rá: az állati perspektíva emberi rekonstruálása végső soron sohasem képzelhető el teljesen.

4.2. Nemhumán tekintet a kísérleti dokumentumfilmben: *Leviathan* (2012) és *Occupied City* (2023)

Az ökológiai témájú, a spekulatív realizmus felől értelmezhető alkotások mellett a kísérleti formanyelvet alkalmazó dokumentumfilmekben is visszatér a közvetlen emberi figyelemtől független ábrázolást létrehozó mechanikus kamera. A következő alfejezet két filmelemzéséhez rövid kitérőként szeretném felidézni a P. Adams Sitney által „strukturális filmnek” nevezett (Sitney 2002, 347), az 1960–70-es években kibontakozó amerikai kísérleti filmes irányzat egyik meghatározó alakját, Michael Snow-t. Snow életművének középpontjában annak vizsgálata állt, miként lehet egy olyan filmes érzékelést létrehozni, amely teljes mértékben leválik az emberi figyelem normatívájától. Első jelentős filmje, a *Wavelength* (1967) egyetlen, lassan közelítő kameramozgásra épül: a szoba totáljából indul, majd egy falra tűzött fényképre fókuszál. Bár közben emberek jönnek-mennek a térben, a kamera következetesen figyelmen kívül hagyja őket, és lassú mozgással kizárólag a képre közelít. A *Back and Forth* (1969) már horizontális, ide-oda cikázó mozgással kísérletezik: itt a szédítő formanyelv annyira eltér az emberi figyelem megszokottságától, hogy a néző a cselekmény helyett magát a kameramozgást érzékeli – a film tartalma eggyé válik a formájával. A két kísérlet után született meg Snow

mesterműve, a *La Région Centrale* (1971), amely a nemhumán tekintetű filmkészítés talán legradikálisabb példája. A művész egy robotkarra erősítette a kamerát, amely előre programozott mozgássor szerint pásztázza a kanadai tájat. A film fotografikusan dokumentálja a környezetet, ám a robotkar irányította, értelmezhetetlen és fókuszátlan kameramozgás olyan észlelésmódot hoz létre, amely teljesen idegen attól, ahogyan egy természeti tájat az ember a saját szemeivel és figyelmén keresztül térképezne fel. Nézőként itt érezhetjük legerősebben, hogy a kamera végleg elszakadt az emberi megfigyelőtől: nem az operatőr élményét közvetíti, hanem egy gépi, valójában vak perspektívát. Snow kísérletei egészen kiváló próbák arra, hogyan kerüljön előtérbe a kamerának a nemhumán perspektívája. A kanadai művész hatása több szempontból is felismerhető a GoPro kamerákkal lefilmezett Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel *Leviathan* (2012) című filmjében, valamint Steve McQueen *Occupied City* (2023) című művének drónfelvételében.

A Harvard Egyetemen működő Sensory Ethnography Lab által készített *Leviathan* az óceáni halászatot örökíti meg, ám hagyományos operatőri munka helyett hajóra szerelt, magukra hagyott GoPro kamerákat használ (Bégin 2016, 112). A közvetlen emberi irányítástól független, bekapcsolva hagyott készülékek olyan perspektívát kínálnak, ahol a kompozíciót nem az emberi ágensek, hanem a hajó mozgása, a hullámok ringása és más természeti tényezők hozzák létre. Az egyik kamera például a hajótest oldalán, közvetlen a vízfelszín felett rögzített, míg a másik az orron kapott helyet. Amint a hatalmas vízi jármű himbálózva szeli át a habokat, a két kamera időnként a víz alá merül, majd pillanatokra újra a felszínre bukkan. A kompozíció logikája és a megismerés módja így teljes mértékben a környezet véletlenszerű erőire van bízva. A látványt tehát nem egy ember mutatja meg nekünk – noha az ember teljesen nem zárható ki, hiszen a készülékeket emberi szándékkal helyezték el – hanem az emberi léptékkal egyébként felfoghatatlan „hiperobjektumok”: a szél, a víz és a különböző természeti erők kölcsönhatásai (Morton 2013).

A kísérleti filmesként ismertté vált, később a hollywoodi filmiparban is sikereket arató Steve McQueen drónkamerája az *Occupied City* (2023) című, négy és fél órás városfilmben különösen érdekes módon kapcsolódik a Michael Snow-féle elmozdított, nemhumán perspektívához. Míg a korábban elemzett filmekben a repülő robotkamera expozíciós eszközként működik – a táj feltárására és bemutatására szolgál –, McQueen munkájában már sokkal inkább a Snow-féle elidegenítő percepció logikájához közelít. A film Amszterdam jelenét – a koronavírusjárvány idejét – és múltját – a náci megszállás éveit – idézi meg. Egy grandiózus jelenetben, ami talán a film legszebb pillanata, a drónkamera átsiklik az éjszakai

városon a kijárási tilalom idején. A csendbe burkolózó, kihalt utcák, a semmibe pislogó közlekedési lámpák és az emberi jelenlét teljes hiánya, vagyis a megszokott városképek vákuumszerű magánnyal való ötvözése szinte metafizikus hatással ruházza fel a felvételeket. A szokatlanul forduló drónkamera – hasonlóan a *La Région Centrale*-féle mechanikus robotkarhoz – lehetetlen kompozíciókat, feje tetejére állított várost, tehát az emberi szem számára ismeretlen nézőpontokat teremt. A mindennapi élet számára tervezett formák és alakzatok így fokozatosan idegen jelenségekké montírozódnak, a gép tekintetének valóságává. Az amszterdami utcák úgy sejlének fel, mintha egy távoli civilizáció emlékképei lennének, álomszerűen és elidegenítve. McQueen csak ebben az egyetlen jelenetben használ drónt, de ez a beállítás szemlélteti eddig a legmeggyőzőbben, hogyan jöhet létre a decentralizált valóság az emberi figyelem nézőpontjából kilépve.

4.3. Nemhumán tekintet az ukrán háború reprezentációjában: *2000 Meters to Andriivka* (2025)

Mstyslav Chernov (*20 nap Mariupolban*, 2023) második dokumentumfilmje, a *2000 Meters to Andriivka* (2025) az ukrán háborúról a hadászati drón kameráján keresztül megszülető látványt alkalmazza annak érdekében, hogy a hagyományos perspektívából kilépő dokumentumfilmes ábrázolást hozzon létre. A film több szempontból is hordozza azokat a motívumokat, amelyeket a disszertáció során elemeztem, ám néhányat közülük új szintre is emel. A nyitójelenet a frontot mutatja, ám operatőr nélkül. A felvételeket egy katona sisakjára szerelt GoPro kamera rögzíti, amely közvetlenül az ő látómezőjét örökíti meg – a néző így szinte pontosan azt látja, amit a katona a harc közben tapasztal. A katonák sisakjaira szerelt GoPro-eszközök széles körben elterjedt használata a modernkori hadviselésben – pontosan szólva ezek filmes remedializációja – erőteljesen megtestesült jelenlétet hoznak létre. Az események pontos megértése gyakran lehetetlen, inkább az atmoszféra, a káosz, a lövések és a füst válik érzékelhetővé. Ha a film pusztán erre a valós idejű, szubjektív megfigyelésre épülne, akkor a második fejezetben vizsgált tendenciákhoz sorolnám. A film azonban a front ábrázolását rendszeresen megszakítja a katonák feje felett lebegő drónfelvételekkel. Ez a váltás rendkívül szokatlan érzékelési kontrasztot hoz létre: míg az egyik pillanatban a katona „szemén keresztül” látjuk a történeteket, a következőkben a harcos apró figurává zsugorodik a lepusztult táj hatalmas panorámájában.

Fontos továbbá, hogy ezekben a jelenetekben nem dolgozik filmes stáb: a film kizárólag a katonákra és gépekre szerelt kamerák felvételeit használja, amelyek valós időben közvetítik a konfliktust az irányítóközpont képernyőire. Vagyis maga a háború is gépek által medializált jelenlétté vált. A központi bázis mozgóképeken keresztül irányítja a hadműveleteket, mintha egy videojátékot, interaktív filmet vagy virtuális valóságot irányítana. Ez a jelenség két szempontból is roppant tanulságos. Egyrészt igazolja Lev Manovich klasszikus megállapítását, miszerint a valóság megismerése és az adatok digitális szervezése a számítógépben gyakran filmnyelvi vagy filmekre emlékeztető módszerek szerint történik (Manovich 2001, 87). Másrészt alátámasztja Jonathan Crary korábbi állítását arról, hogy a digitális technológiák egyre inkább elvonatkoztatják az érzékelést a szubjektum közvetlen testétől, és áthelyezik azt más médiumokba (Crary 1999, 5). A *2000 Meters to Andriivka* tehát nemcsak a nemhumán technológiával készült dokumentumfilm szemléletes példája, hanem azt is megmutatja, hogy a digitális korban a hadviselés miként válhat a távoli rögzítőeszközök által decentralizált, filmnyelvi logikára épülő stratégiává.

Ebben a fejezetben összességében arra a megállapításra jutottam, hogy miközben a dokumentumfilmekben továbbra is hangsúlyos a megtestesült jelenlét, ezzel párhuzamosan a testetlen és távolra helyezett érzékelés is markáns motívummá válik. A drónkamera, és sok esetben a GoPro is, eltávolítja az ember hagyományos perspektíváját és egy nemhumán, gépi ábrázolásba helyezi át. Ezáltal a valóság új nézőpontból tárul fel, amely egyúttal az igazságérvény új formáit is megalkothatja.

4.4. Kitekintő: Nemhumán tekintet a videós újságírásban

Az ember horizontálisan szemlélt világképéből felemelkedő drónkamera nemcsak egy művészi vagy filozófiai állítás kibontójaként működhet, hanem az igazságközvetítés gyakorlati eszközeként is. Alekszej Navalnij YouTube-ra feltöltött filmje, a *Putin's Palace* (2021) példázza, hogy a drón mobilitása, viszonylagos láthatatlansága és könnyű kezelhetősége kémeszközzé válhat a hatalmi rezsimek elleni kutatómunkában, és olyan perspektívát kínál, amely az emberi test számára hozzáférhetetlen tényekhez nyit utat. Az egész estés film hagyományos, griersoni szerkezetre és narrációra épül, középpontjában azonban egy húszperces drónjelenettel, amely Putyin titkos, a közszemle elől elzárt palotája felett repül el, részletekbe menően feltárva annak környezetét. A film feltöltése óta 134 millió megtekintést

generált – messze meghaladva a legtöbb dokumentumfilm elérését – és hosszú időre az orosz közbeszéd központi témájává tette az ingatlan ügyét és háttérét.

Kilenc évvel ezelőtt Magyarországon a 444.hu videója („Orbán Viktor kutyája megmutatta a nyomokat” 2016) hasonlóképpen drón segítségével térképezte fel az Orbán-család épülő hatvanpusztai birodalmát. Ezt követően az évek során több drónfelvétel is készült a birtokról, amelyek szintén élénk politikai vitát generáltak.

Ez a rövid kitekintés arra mutat rá, hogy a drón nemhumán perspektívája az esztétikai funkciókon túl a feltárás és a bizonyítás eszköze is lehet. Más szóval: az emberi léptékből való kilépésnek nemcsak technológiai és művészi, hanem politikai és társadalmi dimenziói is lehetnek, amelyek fordulópontot idézhetnek elő a közbeszédben. A disszertáció formai keretei miatt e témába itt nem mélyedek el részletesebben, de a jövőben érdemes lenne a drón közéleti, újságírói és tudósító szerepének alaposabb elemzését is elvégezni.

Konklúzió

Annak idején a kutatásnak azzal a tág és sokoldalúan megközelíthető kérdésfeltevéssel álltam neki, hogy vajon miként vélekedik a dokumentumfilm az igazságról és a valóság megmutathatóságáról a digitális korban. Miközben számos motívumot, formanyelvet és alkotói megközelítést vizsgáltam az elmúlt húsz–harminc év dokumentumfilmes terméséből, már javában az írás munkálataiban voltam, amikor először éreztem, hogy tisztán és világosan összeáll egy markáns felismerés: napjainkban, a digitális médiaplatformok és technológiák hatására, a dokumentumfilm egyre inkább a már medializált és mások által ábrázolt világ értelmezését és kontextusba helyezését végzi el. Ez a felismerés magával hozott egy ennél is fontosabb gondolatot az alkotói pozíció átalakulásáról: ahogyan azt a művészeti gyakorlatok párhuzamában Nicolas Bourriaud könyve, a *Relációesztéika* is megvilágította, a digitális térben szerveződő dokumentumfilmben is felismerhetővé vált, hogy a szerzői pozíció elmozdult a szigorú értelemben vett tartalmi előállítóból egy kurátori, „interface designeri” szerepkör felé. Ennek nyomán bontakoznak ki a dokumentumfilm digitális részvételi és társszerzői gyakorlatai, amelyek során az alkotások addig zárt és homogén struktúráit a kapcsolati láncolatok heterogén és folyton alakuló dinamikája formálja.

Elsőkörben áttekintettem a dokumentumfilm 20. századi hagyományait a szerzői jelenlét kérdése felől. Az első fejezetben bemutattam, miként építették a klasszikus dokumentumfilmes paradigma magyarázó narrátori pozícióját a háború utáni új dokumentumfilmes iskolák (a *direct cinema* és a *cinéma vérité*) a jelenidőbe helyezett megfigyelés elvére. Rámutattam, hogy a hordozható és könnyű digitális technológia érkezése az 1960-as években nemcsak a megfigyelés közvetlenségét, hanem – noha néhány *direct cinema*-alkotó ezt a háttérben tartani próbálta – a megfigyelés szubjektív és testi aktusát is hangsúlyosan az ábrázolás részévé emelte. Amellett érveltem, hogy a filmkészítő testi jelenléte és az események szituatív követése volt az egyik meghatározó indítók, ami miatt a dokumentumfilm episztemológiai dilemmái – amelyeket az 1960-as évek második felének szellemi és kulturális mozgalmak tápláltak – az 1970-es évekre előtérbe kerültek. A reflexív és performatív dokumentumfilmes tendenciák az alkotó jelenlétét már nem az ábrázolt világtól függetlenül, hanem annak elválaszthatatlan, szerves részeként vizsgálják. Susan Scheibler, Bill Nichols és különösen Stella Bruzzi gondolatait követve rámutattam, hogy a kortárs dokumentumfilmek a világ ábrázolását nem eleve adott, a szerzői pozíciótól függetlenül bemutatható minőségnek tekintik, hanem olyan

eseményeknek, amelyek a megismerés során aktívan alakulnak és változnak, és amelyek nem léteznek a forgatástól függetlenül, hanem a forgatás aktusa idejével egyidőben bontakoznak ki.

A fejezet utolsó részében már a digitális kultúrában született dokumentumfilmek működését vizsgáltam, de nem a technológiai oldalról, hanem abból a szempontból, hogy a képi objektivitás iránti bizalmatlanság hogyan formálódott át a kortárs filmekben. E vizsgálatban különböző, nem képi realizmusra épülő vagy a hagyományos fotografikus nyomokat elvető dokumentumfilmeket elemeztem, úgymint az expresszív animációt, az újrajátszást vagy a múlt feltárhatatlanságára esztétikai megoldásokkal reagáló alkotásokat. Ennek a fejezetnek egyúttal az is célja volt, hogy nyomatékosítsam: a digitális korra a dokumentumfilm 20. századi periférikus és közszolgálati szerepköre átalakult, és népszerű kulturális termékévé vált. Ezt a paradigmaváltást ugyanakkor nem követte a dokumentumfilmekhez fűződő „igazságérvény”, vagyis a nézői elvárás megszűnése. Ellenkezőleg: a 2001. szeptember 11-ei terrortámadások után a műfaj népszerűségének növekedését részben az is magyarázza, hogy a dokumentumfilmek alternatív, kritikai hangok szócsovévé váltak a mainstream politikai narratívákkal szemben. A mai dokumentumfilmes kínálat, akár a magyar filmek elmúlt tíz évében, beleértve az internetes videós újságírást is, világosan mutatja, hogy ez az elv továbbra is markánsan jelen van a műfajban.

A második fejezetben az alkotói jelenlét új formáit vizsgáltam, különösen a digitális technológiák használatán keresztül. A fejezet keretében bemutattam a saját hármas felosztásomat: a „közvetlen”, a „remedializált” és a „számítógépes” jelenlét módszereit. Bemutattam, hogy a digitális kép szabad modularitása és eredeti modellben gyökerező ontológiai bizonytalansága hogyan mélyítette a 21. századra az előző évszázad második felében kibontakozó episztemológiai dilemmát a képi ábrázolás hitelességéről. Megvizsgáltam ezt követően azt is, hogy a film medializáltsága során a valaha „elérhetetlen szövegnek” (Bellour 1975, 19) tartott film médiumspecifikus tulajdonságai hogyan változtak végtelenszer sokszorosítható és szabadon alakítható adattá, csakúgy, mint bármely más számítógépesen remedializált tartalom.

A „közvetlen jelenlét” kategóriájának bemutatásakor rámutattam, hogy az igazságérvény megteremtése a kortárs dokumentumfilmekben gyakran a digitális kézi kamera spontán és mobilis használatából emelkedik ki. A filmkészítő közvetlen helyszíni jelenléte és az eseményekkel való szinte fizikális találkozása – ahogyan azt bemutattam többek között a *Hollywoodgate* (2023), a *20 nap Mariupolban* (2023) és Wang Bing művészetén keresztül – nemcsak a filmnyelv esztétikájában jelenik meg, hanem hangsúlyozza, hogy az alkotó valóban

jelen van és megtapasztalja a kamera előtt kibontakozó pillanatokat. A digitális kamera azonban nemcsak kritikus történeteknél jelenik meg, hanem az otthoni etnográfia (Renov 2004) kortárs motívumaiban is. Az eszköz könnyű használhatósága, bő tárhelye és individuális filmezésre alkalmassága nemcsak a hosszú időszakokon át tartó felvételezést teszi lehetővé, hanem az alkotó és a szereplők közötti bizalmi viszony kialakulását és elmélyítését is elősegíti.

A „remedializált jelenlétet” alkalmazó dokumentumfilmekben az alkotó már gyakran nem személyes kapcsolatban van a témával, hanem közvetetten ábrázolja és rekonstruálja a látottakat. Ebben a kategóriában érveltem amellet, hogy a digitális kor episztemológiai bizonytalanságában a dokumentumfilm egyik legfontosabb feladata a már meglévő, gyakran civil forrásokból származó felvételek történeti kontextusba helyezése. Bemutattam, hogy a 21. században, a DIY médiagyártás és a részvételi kultúra felívelésével, egyre gyakoribbá vált, hogy az élet nagy eseményeit – háborúkat, katasztrófákat, társadalmi igazságtalanságokat – nem profi stábok rögzítik első kézből, hanem civil „filmezők” (Ellis 2012), akik mobiltelefonokkal vagy tömeggyártású kamerákkal, előzetes indíték nélkül és rögtönzötten dokumentálják a környezetet. Itt is hangsúlyozni kell a disszertáció egyik legfontosabb konklúzióját: a civil médiagyártás jelentősen átalakította a dokumentumfilmek szerkezetét, a hagyományos, hierarchikus elbeszélési modellek helyett horizontálisabb formákat teremtve.

A remedializáció azonban nem csupán a civil felvételek kontextusba állításával képez markáns jelenlétet a dokumentumfilm számára. Ma már szinte ritkaságszámba mennek azok a dokumentumfilmek, amelyek egyáltalán nem használnak máshonnan származó felvételeket. Mint a dolgozatban rámutattam, ennek egyik markáns és izgalmas típusa a képernyő-dokumentumfilm, amely az ábrázolás hagyományos linearitását térbeli montázs szimultanitásába helyezi át. Ezekben az alkotásokban a filmnyelv az alkotó szenzomotoros tevékenységeinek közvetlen manipulációjával, valamint a számítógép kollaboratív visszacsatolásaival születik meg.

Az interaktív web-dokumentumfilmek vizsgálata során azt mutattam be, hogy az egyszerűsödő gyakorlatokat hogyan vette át a tartalom, a felhasználó és a technológiai platform közös munkája, amelyek egymással interaktív viszonyban hatnak és kiegészítik egymást. Ebben a fejezetben a digitális médiatér decentralizált perspektíváját több új dokumentumfilmes gyakorlatra is alkalmaztam, bemutatva a néző fizikai aktivizálására és percepcióváltásra készített installált dokumentumfilmet, valamint az immerzió és a médium közvetettségének lebontására épülő VR-dokumentumfilmet. Ezek az alkotások a „megtestesült jelenlétet” alkalmazó kézi kamerás dokumentumfilmekhez hasonlóan az igazsághoz való hozzáférést a

közvetlen testi élmény hatásmechanizmusával igyekeznek biztosítani. A harmadik fejezet egyik fontos visszatérő motívuma, hogy az új technológiai környezet, a megváltozott információs hozzáférés és a társszerzői gyakorlatok megjelenése ellenére a 20. század végén kibontakozó performatív dokumentumfilm tendenciák továbbra is hangsúlyosak a befogadás során, ami sok esetben a felhasználói megismerésére helyeződik át.

A disszertáció eredményei alapján kijelenthető, hogy a kortárs dokumentumfilmekben egyszerre van jelen az alkotói szubjektum felértékelődése és a nemhumán, technológiai nézőpont térnyerése. A vizsgálat rávilágított, hogy a hangsúlyosan az alkotó jelenlétére épülő, reflexív és performatív eljárásokkal párhuzamosan felerősödött a szubjektumtól független, gépiesített észlelés szerepe. A drónok, GoPro-k és VR-eszközök olyan poszthumán perspektívát nyitottak meg, amely túllép az emberi test látási korlátain, és újfajta vizuális normákat vezetett be a dokumentumfilmbe. Ezek az apparátusok már nem az ember figyelmének lenyomatait közvetítik, hanem saját mechanikus működésükből fakadó látómezőt teremtenek. A kortárs dokumentumfilm tehát egyszerre épít a személyes jelenlét retorikájára és a nemhumán tekintet által kínált elidegenített tapasztalatra.

Dolgozatom egy tágabb kutatás pillanatnyi fázisát tárja fel, amelyet nem tekintek véglegesnek vagy minden tekintetben kiforrottnak. Lezárásként röviden bemutatom azokat a lehetséges kutatási irányokat, amelyekre a szöveg keretei miatt nem térhettem ki részletesen, és amelyeket a későbbiekben további tanulmányokban tervezek elmélyíteni.

A disszertációból kimaradt, de a jövőben releváns kutatási irányt jelenthet a dokumentumfilm ökológiai szemléletű vizsgálata. Bár a harmadik fejezetben érintettem a témához kapcsolódó alapmotívumokat, intézményi és szervezeti szinten a kérdést nem bontottam ki. Különösen időszerű lenne feltárni, hogy a 2000-es évek óta egyre növekvő nemzetközi dokumentumfilm-fesztiválok milyen módon befolyásolják az alkotások narratív struktúráját, formanyelvét és megszólalásmódját. A dolgozat bevezetőjében utaltam arra, hogy a fesztiválok térnyerése párhuzamba állítható a dokumentumfilm 21. századi átalakulásával, különösen azzal a folyamattal, amely során a műfaj kilépett a tradicionális közszolgálati szerepkörből. Részletes, empirikus vizsgálatok azonban még nem születtek arról, hogy a fesztiválkultúra, a díjazási gyakorlat és az ezeket átható kulturális, valamint politikai meghatározottság miként formálja a dokumentumfilm tendenciáit, amelyeket a jelen elemzésben ismertettem.

Érdekes a jövőben vizsgálni, hogy az interaktív web-dokumentumfilm és a dokumentumfilm kiterjesztett platformjai miként alakulnak át, milyen új lehetőségekkel egészülnek ki, vagy

éppen milyen mértékben tűnhetnek el. Különösen érdekes kérdés, hogy a szerzőiség felületteremtői szerepkör felé történő elmozdulása – amely mellett a disszertációban érveltem – mennyire tekinthető általános tendenciának, amely a jövőben egyre hangsúlyosabbá válhat, vagy csupán egy aktuális jelenség, amely később kifulladás. Lehetséges, hogy a dokumentumfilmek a jövőben strukturálisan még nyitottabbá és demokratikusabban hozzáférhetővé válnak, ugyanakkor az sem kizárt, hogy a technológiai lehetőségek már elérték határaikat. Végül nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy az AI által digitálisan generált, a fotografikus valóságot szinte tökéletesen reprodukáló perceptuális realizmus miként formálhatja a dokumentumfilm igazságérvényét. Mivel a kutatást 2020-ban kezdtem, amikor az AI-alapú vizuális tartalmak még nem voltak széles körben elterjedtek, tudatos döntésként nem emeltem be erre vonatkozó állításokat. Ez azonban egy kifejezetten ígéretes kutatási terület a jövőben, hiszen alapvetően arra a kérdésre irányítja a figyelmet: mitől válik valami dokumentumfilmmé?

Irodalomjegyzék

Aarseth, Espen. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Maryland: Johns Hopkins University Press.

Allan, Stuart. 2013. "Blurring Boundaries: Professional and Citizen Photojournalism in a Digital Age." In *The Photographic Image in Digital Culture*, 2nd ed., 183–200. London: Routledge.

Allan, Stuart. 2013. *Citizen Witnessing: Revisioning Journalism in Times of Crisis*. Key Concepts in Journalism. Cambridge: Polity Press.

Allison, Leanne és Mendes, Jeremy. *Bear 71 VR*. 2017. <https://bear71vr.nfb.ca/>. Megtekintve: 2025.08.26.

Anderson, Steve F. 2021. "New (Old) Ontologies of Documentary." In *Reclaiming Popular Documentary*, szerkesztette: Christie Milliken és Steve F. Anderson, 356–370. Bloomington: Indiana University Press.

Arnheim, Rudolf. 1985. *A film mint művészet*. Fordította Boris János. Budapest: Gondolat.

Arthur, Paul. 1993. "Jargons of Authenticity." In *Theorizing Documentary*, edited by Michael Renov, 108–134. New York: Routledge. Barsam, Richard Meran. 1992. *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.

Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Baker, Maxine. 2015. *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal Press.

Balázs, Béla. 1970. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Fordította Edith Bone. New York: Dover Publications.

Balsom, Erika. 2013. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Balsom, Erika. 2017. "The Reality-Based Community." *e-Flux Journal* 83. Megtekintés: 2025. július 28. <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community>.

Barker, Paul. 2003. "The Rise of Camcorder Culture." In *The Faber Book of Documentary*, szerkesztette: Mark Cousins and Kevin Macdonald, 433–37. London: Faber and Faber.

- Barnouw, Erik. 1993. *A History of Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press.
- Barsam, Richard Meran. 1992. *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, Roland. 1985. *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*. Fordította Ferch Magda. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Fordította Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baudry, Jean-Louis. 2006. „A filmi apparátus ideológiai hatásai.” Fordította Huszár Linda. *Apertúra*, 2006 ősz. <https://www.apertura.hu/2006/osz/audry-a-filmi-apparatus-ideologiai-hatasai/>. Legutóbb megtekintett: 2025.08.30.
- Bazin, André. 1967. *What Is Cinema?* Vols. 1–2. Ed: Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André. 2002. *Mi a film?* Budapest: Osiris.
- Bellour, Raymond. 1975. “The Unattainable Text.” *Screen* 16 (3, Autumn): 19–28.
- Belton, John. 2002. “Digital Cinema: A False Revolution.” *October* 100 (Spring): 98–114.
- Benjamin, Walter. 2024. *A műalkotás a technikai reprodukció korában*. Fordította Zsellér Anna. Budapest: Open Books.
- Berry, Crhis. 2007. *Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism*. In *Documentary Reader: History, Theory, Criticism*, szerkesztette: Jonathan Kahana, 943–55. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Berry, David M. 2011. “The Computational Turn: Thinking About the Digital Humanities.” *Culture Machine* 12. Open Humanities Press.
- Bernard, Sheila Curran. 2011. *Documentary Storytelling*. London: Focal Press.
- Bešlagić, Luka. 2019. “Computer Interface as Film: Post-Media Aesthetics of Desktop Documentary.” *AM Journal of Art and Media Studies*, no. 20 (October): 51–59.
- Bégin, Richard. 2016. “GoPro: Augmented Bodies, Somatic Images.” In *Screens: From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, szerkesztette: Dominique Chateau és José Moure, 259–272. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Binkley, Timothy. 1988. "Camera Fantasia: Computed Visions of Virtual Realities." *Millennium Film Journal* 20/21 (Fall/Winter): 7–42.
- Bolesó, Dániel. 2017. „Fiktív képek igazsága. Digitális képalkotás, mediatizált képek és filmes manipuláció.” *Metropolis* 2017 (2): 24–36.
- Bolter, Jay David, Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bondar, Kateryna. 2024. "Does Ukraine Already Have Functional CJADC2 Technology?" Center for Strategic and International Studies.
- Bordwell, David. 2012. *Pandora's Digital Box: Films, Files and the Future of Movies*. Madison, WI: The Irvington Way Institute Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Fordította Simon Pleasance, Fronza Woods és Mathieu Copeland. Dijon: Les presses du réel. Megtekintés: 2025. július 5.
<https://kvelv.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/bourriaud-nicolas-relational-aesthetics-kap-space-time-exchange-factors.pdf>
- Bourriaud, Nicolas. 2007. *Utómunkálatok*. Fordította Jancsó Júlia. Budapest: Műcsarnok.
- Bourriaud, Nicolas. 2019. "Radikáns: A globalizáció esztétikája, gyökerek. A posztmodern ész kritikája." In *Tér–Elmélet–Kultúra: Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, 147–175. Budapest: ELTE BTK.
- Bricca, Jacob. 2023. *How Documentaries Work*. Oxford: Oxford University Press.
- Bridle, James. 2019. *New Dark Age*. London: Verso.
- Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. London: Routledge.
- Bryant, Levi, Nick Srnicek, and Graham Harman. 2011. "Towards a Speculative Philosophy." In *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, edited by Levi Bryant, Nick Srnicek, and Graham Harman, 1–18. Melbourne: re.press.
- Burckhardt, Martin, és Dirk Höfer. 2018. *Minden és semmi: A digitális világpusztítás feltárulása*. Fordította Lénárt Tamás. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.
- Casetti, Francesco. 1998. *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest: Osiris.

Carroll, Noël. 1983. "From Real to Reel: Entangled in Non-Fiction Film." *Philosophic Exchange* 14 (1): 5–46.

Chatto, C. B., és W. Harder. 2018. „The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals.” *Documentary.org*, 2018. szeptember 26. Megtekintés: 2025. június 27. <https://www.documentary.org/online-feature/state-documentary-field-2018-survey-documentary-professionals>

Collins, Jim. 1997. "Television and Postmodernism." In *Postmodern After-Images: A Reader*, szerkesztette: Peter Brooker and Will Brooker, 192–207. London: Arnold.

Crary, Jonathan. 1999. *A megfigyelő módszerei: Látás és modernitás a 19. században*. Fordította: Lukács Ágnes. Budapest: Osiris.

Cubitt, Sean. 2004. *The Cinema Effect*. Cambridge, MA: MIT Press.

Daly, Kristen M. 2009. "New Mode of Cinema: How Digital Technologies Are Changing Aesthetics and Style." *Kinephanos Journal*, Fall, "Digital Imageries: Culture and Reception."

Daly M., Kristen. 2010. "Cinema 3.0: The Interactive-Image." *Cinema Journal* 50 (1): 81–98.

Debord, Guy. 2023. *A spektakulum társadalma*. Fordította Erhardt Miklós. Budapest: Open Books.

Deleuze, Gilles, és Félix Guattari. 1996. „Rizóma.” Fordította Gyimesi Tímea. *Ex Symposion*, FűFa tematikus szám, 15–16.

https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=rizoma_259Letöltés dátuma: 2025.08.26.

Deleuze, Gilles. 2008. *Az idő-kép – Film 2*. Fordította Kovács András Bálint. Budapest: Gondolat.

Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Fordította Lukács Ágnes. Budapest: Typotex, 2015.

Dovey, Jon, and Mandy Rose. 2013. "“This Great Mapping of Ourselves”: New Documentary Forms Online." In *The Documentary Film Book*, szerkesztette: Brian Winston, 366–75. London: Palgrave Macmillan.

Drew Associates. n.d. "Cinema Vérité." Megtekintve: 2025.08.31. <https://drewassociates.com/cinema-verite/>.

- Edwards, Dan. 2015. *Independent Chinese Documentary: Alternative Visions, Alternative Publics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ehmann, Antje és Farocki, Harun. „Filmek.” *Labour in a Single Shot*. labour-in-a-single-shot.net/de/filme/. Megtekintve: 2025. augusztus 26.
- Ehrlich, Nea. 2021. *Animating Truth: Documentary and Visual Culture in the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Eitzen, Dirk. 2018. “The Duties of Documentary in a Post-Truth Society.” In *Cognitive Theory and Documentary Film*, szerkesztette: Catalin Brylla and Mette Kramer, 93–111. Cham: Palgrave Macmillan.
- Ellis, John. 2012. *Documentary: Witness and Self-Revelation*. London: Routledge.
- Elsaesser, Thomas. 2016. *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas, és Malte Hagener. 2017. „Digitális film és filmelmélet – A testi digitális.” *Metropolis* 2017/1, Film a digitális korban I., 8–26.
- Fallon, Kris. 2019. *Where Truth Lies: Digital Culture and Documentary Media after 9/11*. Oakland: University of California Press
- Flew, Terry (2002) *New Media: an Introduction*. South Melbourne: Oxford University Press.
- de Fren, Allison. 2021. “From the Essay Film to the Video Essay: Between the Critical and the Popular.” In *Reclaiming Popular Documentary*, szerkesztette: Christie Milliken és Steve F. Anderson, 157–179. Bloomington: Indiana University Press.
- Friedberg, Anne. 2000. “The End of Cinema: Multimedia and Technological Change.” In *Reinventing Film Studies*, szerkesztette: Christine Gledhill és Linda Williams, 439–52. Oxford: Oxford University Press.
- Friedberg, Anne. 2006. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Fuller, Matthew. 2005. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Gaudenzi, Sandra. 2013. *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-creating Reality in Digital Interactive Documentary*. PhD diss., Goldsmiths, University of London.

- Germen, Murat. 2014. "The Unstoppable Rise of Mobile Imaging and Aesthetics." In *Electronic Visualisation and the Arts (EVA 2014)*, London, UK, July 8–10, 2014.
- Grant, Barry Keith. 2023. *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*. Revised and expanded edition. New York: Columbia University Press.
- Groys, Boris. 2022. *A művészet ereje*. Budapest: MMA Kiadó Nonprofit Kft.
- Grusin, Richard, szerk. 2012. *The Nonhuman Turn*. London: University of Minnesota Press.
- Grusin, Richard. 2016. „DVDs, Video Games, and the Cinema of Interactions.” In *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, szerkesztette: Shane Denson és Julia Leyda, 65–87.
- Gyenge, Zsolt. 2017. *Kép, mozgókép, megértés: Egy fenomenológiai filmelemzés elmélete*. Budapest: L'Harmattan.
- Han, Byung-Chul. 2020. *Pszichopolitika*. Ford. Csordás Gábor. Budapest: Typotex.
- Han, Byung-Chul. 2024. *Infokrácia: A digitalizáció és a demokrácia válsága*. Ford. Csordás Gábor. Budapest: Typotex.
- Hassapopoulou, Marina. 2023. *Interactive Cinema: The Ambiguous Ethics of Media Participation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hardy, Forsyth, ed. 1971. *Grierson on Documentary*. London: Faber and Faber.
- Hegnsvad, Kristoffer, és C. Claire Thomson. 2021. *Werner Herzog: Ecstatic Truth and Other Useless Conquests*. 2. kiadás. London: Reaktion Books.I:
- Hight, Craig. 2014. "Shoot, Edit, Share: Cultural Software and User-Generated Documentary Practices." In *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*, szerkesztette: Kate Nash, Craig Hight, and Catherine Summerhayes, 219–36. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hight, Craig. 2018. "Indexicality in the Age of Sensor and Metadata." In *Critical Distance in Documentary Media*, szerkesztette: Gerda Cammaer and Brooke McIntyre, 23–44. Cham: Palgrave Macmillan.
- Hight, Craig. 2019. "The Field of Digital Documentary: A Challenge to Documentary Theorists." In *Ten Years of Studies in Documentary Film*, szerkesztette: Deane Williams, 36–41. London: Routledge.

- Hongisto, Ilona. 2015. *Soul of the Documentary: Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Horányi, Péter. 2020. „Az objektív személyessége: Rendezői jelenlét a dokumentumfilmben.” *Filmvilág*, 2020/09.
- Horányi, Péter. 2024. „Filmezni minden áron: Szubjektív realizmus a kortárs dokumentumfilmben.” *Filmvilág*, 2024/11.
- Hudson, Dale, és Patricia R. Zimmermann. 2015. *Thinking Through Digital Media: Transnational Environments and Locative Places*. New York: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda. 2001. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge. Originally published in 1989.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Jenkins, Henry. 2006a. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry. 2006b. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Katz, Joel. 1991. “From Archive to Archiveology.” *Cinematograph*, no. 4: 96–103.
- Kapur, Anandana. 2018. “Mobile Media: A Reliable Documentary Witness?” In *Critical Distance in Documentary Media*, szerkesztette: Gerda Cammaer, Blake Fitzpatrick, and Bruno Lessard, 169–194. Cham: Palgrave Macmillan.
- Kay, Alan, and Adele Goldberg. 1977. “Personal Dynamic Media.” *Computer* 10 (3): 31–41.
- Keep, Dean. 2015. “New Media/New Films: Smartphones and Evocative Documentary Practices.” In *The Asian Conference on Film & Documentary 2015: Official Conference Proceedings*, Swinburne University of Technology. The International Academic Forum (IAFOR).
- Kelly, Patrick. 2018. “Instagram as Archive: Constructing Experimental Documentary Narratives from Everyday Moments.” In *Critical Distance in Documentary Media*, edited by Gerda Cammaer and Brooke McIntyre, 209–230. Cham: Palgrave Macmillan.

- Kellner, Douglas. 2010. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kieras, David E. 1990. "An Overview of Human-Computer Interaction." *Journal of the Washington Academy of Sciences* 80 (2): 39–70.
- Kim, Jihoon. 2022. *Documentary's Expanded Fields: New Media and the Twenty-First-Century Documentary*. New York: Oxford University Press.
- Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Angolra fordította Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Palo Alto: Stanford University Press.
- Landberg, S. Topiary. 2021. „*Citizenfour* and the Antirepresentational Turn: Aesthetics of Failure in the Information Age.” In *Reclaiming Popular Documentary*, szerkesztette: Christie Milliken and Steve Anderson, 220–235. Bloomington: Indiana University Press.
- Landesman, Ohad. 2013. *Reality Bytes: Reclaiming the Real in Digital Documentary*. PhD diss., New York University.
- Latour, Bruno. 2004. "How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies." *Body & Society* 10 (2–3): 205–229.
- Latour, Bruno. 2021. *Hibrid gondolkodás: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Kijárat.
- Leven, G. Roy. 1971. *Documentary Explorations*. Garden City, NY: Ancho Press.
- Levin, Thomas Y. 2002. "Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time.'" In *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, szerkesztette: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel, 578–593. Cambridge, MA, and London: MIT Press.
- Lichter, Péter. 2024. *Frankenstein eksztázisa: A found footage filmek és videoesszéik formavilága*. Budapest: PRAE.HU.
- Lipkin N., Steven. 2002. *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Illionis: Southern Illinois University Press
- Lyotard, Jean-François. 1993. *A posztmodern állapot*. In *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, 7–145. Budapest: Századvég–Gond.

- Mamber, Stephen. 1976. *Cinema Verite in the USA: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Manovich, Lev. 2011. „A mindennapi (média)élet gyakorlata.” *Apertúra*, 2011 tavasz. Elérhető: <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/manovich-mindennapi-mediaelet-gyakorlata/>. Utoljára megnyitva: 2025. július 26.
- Manovich, Lev. 2013. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic.
- Margulies, Ivone. 2019. *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Marks, Laura U. 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McEnteer, James. 2006. *Shooting the Truth: The Rise of American Political Documentaries*. Westport, CT: Praeger.
- McLane, Betsy A. 2023. *A New History of Documentary Film*. 3rd ed. New York: Bloomsbury Academic.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- Mitchell, William J. 1994. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Posthumanities. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nash, Kate. 2012. “Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc.” *Media, Culture & Society* 34 (2): 195–210.
- Nash, Kate. 2014. “Clicking on the World: Documentary Representation and Interactivity.” In *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*, szerkesztette: Kate Nash, Craig Hight, és Catherine Summerhayes, 50–66. London: Palgrave Macmillan.
- Nash, Kate. 2022. *Interactive Documentary: Theory and Debate*. New York: Routledge.

- Navarro, Vinicius. 2020. "Time, Digital Environments, and the Documentary Experience." *Journal of Cinema and Media Studies* 60 (1): 92–110.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2009. „A dokumentumfilm típusai.” *Metropolis*, 2009/4: 20–41.
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary*. 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press.
- Ortner, Sherry B. 2023. *Screening Social Justice: Brave New Films and Documentary Activism*. Durham, NC: Duke University Press.
- O'Reilly, Tim. 2007. "What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software." *Communications & Strategies*, no. 1: 17.
- Peirce, Charles Sanders. 1991. "Prolegomena to an Apology for Pragmatism." In *Peirce on Signs*, edited by James Hoopes, 249–52. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Plantinga, Carl R. 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl. 2009. „Documentary.” In *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, szerkesztette: Paisley Livingston and Carl Plantinga, 494–504. New York: Routledge.
- Pool, Ithiel de Sola. 1983. *Technologies of Freedom: On Free Speech in an Electronic Age*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Prince, Stephen. 1996. "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory." *Film Quarterly* 49 (3): 27–37.
- Renov, Michael. 1993. "Toward a Poetics of Documentary." In *Theorizing Documentary*, szerkesztette: Michael Renov, 12–36. Routledge.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Rich, B. Ruby. 2006. "Documentary Disciplines: An Introduction." *Cinema Journal* 46 (1): 108–115.
- Rodowick, David Norman. 2018. „Fejezetek a film virtuális életéből.” Fordította Török Ervin. *Apertúra*, tavasz. <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/rodowick-fejezetek-a-film-virtualis-eletebol/>
- Roe, Annabelle Honess. 2013. *Animated Documentary*. Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Rombes, Nicholas. 2017. *Cinema in the Digital Age*. London: Wallflower Press.
- Rose, Mandy. 2017. “Not Media About, but Media With: Co-Creation for Activism.” In *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*, szerkesztette: Judith Aston, Sandra Gaudenzi, és Mandy Rose, 49–65. New York: Columbia University Press / Wallflower Press.
- Rotha, Paul, Sinclair Road, Richard D. Griffith. 1964. *Documentary Film: The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as It Exists in Reality*. 4th ed. London: Faber and Faber.
- Rubinstein, Daniel, és Katrina Sluis. 2013. „The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and the Crisis of Representation.” In *The Photographic Image in Digital Culture*, szerkesztette: Martin Lister, 22–40. London: Routledge.
- Ruby, Jay. 1977. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film." *Journal of the University Film Association* 29 (4): 3–10.
- Ruchel-Stockmans, Katarzyna. 2018. “Towards a Poor Cinema: The Performativity of Mobile Cameras in New Image Wars.” In *Visualizing War: Emotions, Technologies, Communities*, szerkesztette: Anders Engberg-Pedersen and Kathrin Maurer, 110–30. New York: Routledge.
- Sadoul, Georges. 1959. *A filmművészet története*. Fordította Szávai Nándor. Budapest: Gondolat.
- Saunders, Dave. 2007. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower Press.
- Scheibler, Susan. 1993. “Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of *Lightning Over Water*.” In *Theorizing Documentary*, edited by Michael Renov, 135–150. Routledge.

Schneider, Ákos. 2022. *Az emberközpontú tervezés határai – Spekulatív design és poszthumán állapot*. Budapest: Typotex.

Simor, Kamilla. 2024. „(Re)Constructing Collective Memory. Mobile Media Based Documentaries on the Siege of Mariupol.” *Eastern European Screen Studies* 16, no. 2: 184–199. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2024.2412798>

Sitney, P. Adams. 2002. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, New York: Oxford University Press.

Sobchack, Vivian. 1984. “Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary.” *Quarterly Review of Film Studies* 9 (4): 283–300.

Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian. 2001. “A vászon és a képernyő színhelye. A filmes és az elektronikus jelenlét.” *Metropolis* 5 (no. 2).

Sobchack, Vivian. 2016. “The Active Eye (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement.” *Studia Phaenomenologica* 16: 63–90.

Srnicek, Nick. 2017. *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity Press.

Stam, Robert. 1985. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

Stam, Robert, és Ella Habiba Shohat. 2000. „Film Theory and Spectatorship in the Age of the ‘Posts’.” In *Film Studies*, szerkesztette: Christine Gledhill és Linda Williams, 381–401. Oxford: Oxford University Press.

Stone, Nora. 2023. *How Documentaries Went Mainstream: A History, 1960–2022*. New York: Oxford University Press.

Stőhr, Lóránt. 2019. *Személyesség, jelenlét, narrativitás: Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmekben*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Tarnay, László. 2017. „A digitális mozgókép szomatoszenzorikus ‘fordulata’.” *Metropolis* 2017 (2): 8–23.

Terranova, Tiziana. 2000. “Free Labor: Producing Culture for the Digital Ecology.” *Social Text* 18 (2): 33–58. Duke University Press.

Török, Ervin. 2023. „Információ és dokumentumfilm az ukrajnai háború korában.” *Apertúra*, 2023 tél. <https://www.apertura.hu/2023/tel/torok-informacio-es-dokumentumfilm-az-ukrajnai-haboru-koraban/>

Vaughan, Dai. 1999. *For Documentary*. Berkeley: University of California Press.

Vertov, Dziga. 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Ed: Annette Michelson. Fordította Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press.

Vicente, Ana. 2008. “Documentary Viewing Platforms.” In *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, edited by Thomas Austin and Wilma de Jong, 271–77. Maidenhead: Open University Press.

Vincze, Teréz. 2013. *Szerző a tükörben: Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben*. Budapest: Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány.

Walsh, Peter. 2004. “That Withered Paradigm: The Web, the Expert, and the Information Hegemony.” In *Democracy and New Media*, edited by Henry Jenkins and David Thorburn, 365–370. Cambridge, MA: MIT Press.

Wang, Bing, Dominique Chateau, és José Moure. 2020. „Documentary as Contemporary Art – A Dialogue.” In *Post-cinema: Cinema in the Post-art Era*, szerkesztette: Dominique Chateau és José Moure, 355–66. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Waugh, Thomas, Michael Brendan Baker, and Ezra Winton, eds. 2010. *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Williams, Linda. 2014. „Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm.” Fordította Tokai Tamás és Török Ervin. *Apertúra*, 2014 tavasz.

Winston, Brian. 1995. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London: British Film Institute.

Winston, Brian. 2008. *Claiming the Real II: Documentary—Grierson and Beyond*. 2nd ed. London: Palgrave Macmillan.

Wood, Alyish. 2007. *Digital Encounters*. London: Routledge.

Wu, Wenguang. 2006. "DV – Individual Filmmaking." In *Documentary Reader: History, Theory, Criticism*, szerkesztette: Jonathan Kahana, 956–59. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton.

Youngblood, Gene. 1989a. "Cinema and the Code." In *Leonardo. Supplemental Issue, Vol. 2, Computer Art in Context: SIGGRAPH '89 Art Show Catalog*, 27–30.

Youngblood, Gene. 1989b. "The New Renaissance: Art, Science and Universal Machine." In *The Computer Revolution and the Arts*, szerkesztette: Richard L. Loveless, 8–20. Tampa: University of South Florida Press.

Young, Colin. 2004. „A megfigyelő film.” In *A valóság filmjei: Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*, szerkesztette: Halmos Ádám, 47–61. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

Zimmermann, Patricia R., and Helen De Michiel. 2018. *Open Space New Media Documentary: A Toolkit for Theory and Practice*. New York: Routledge.

Zimmermann, Patricia R. 2019. *Documentary Across Platforms: Reverse Engineering Media, Place, and Politics*. Bloomington: Indiana University Press.

Zurbó, Dorottya. 2021. *Dokumentumfilm-készítés a digitális interface korában: Történetmesélési technikák és felhasználási stratégiák a lineáris és web-dokumentumfilmekben*. DLA-dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola.

Szakmai önéletrajz

Horányi Péter 2014-ben kezdte meg egyetemi tanulmányait az Eötvös Lóránt Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Filmelmélet- és filmtörténet alapképzésén, majd 2017-ben a Filmtudomány mesterképzésén. E tanulmányok végén az Országos Tudományos Diákköri Konferencia Humán Tudományi Szekciójának harmadik helyezését érte el. Filmes tanulmányai során többek között Gelencsér Gábor, Varga Balázs, Vincze Teréz, Vajdovich Györgyi, Pápai Zsolt és Kovács András Bálint voltak a tanárai.

Doktori tanulmányait a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Művészettudomány Phd. programjában 2020-ban kezdte meg, Gyenge Zsolt témavezetésével. Ennek során foglalkozott a kortárs dokumentumfilm és a digitális kultúra kapcsolatával, az új médiaplatformok és digitális eszközök elterjedésével a filmkultúrában.

2024 óta a Verzió Nemzetközi Ember Jogi Dokumentumfilm Fesztivál kurátoraként tevékenykedik. 2023 óta tart filmes kurzusokat a MOME, az ELTE és az SZFE egyetemein. 2016 óta foglalkozik filmkritikáírással: publikációi a Prae.hu, a Kulter.hu online folyóiratokban, valamint a Filmvilágban jelentek meg.

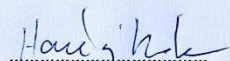
Publikációk:

- Wandering Gazes of the Screen: The American Material Environment in James Benning's films. *Disegno* 2022/Summer.
- Az objektív személyessége: Alkotói jelenlét a dokumentumfilmben (*Filmvilág* 2020 őszi.)
- Jim Jarmusch filmjei és a posztmodern. *Filmszem* 2020/ősz.
- Vallomás az otthon maradtaknak. A trauma feldolgozása a Könnyű leckékben. *Filmszem* IX. évfolyam 1. szám (2019/tavaszi. *Trauma és kortárs dokumentumfilm*)
- A vietnámi háború emlékezete – A háborút kritizáló filmek a Reagan-érában. *Filmszem* VI. évfolyam 3. szám (2016/ősz. *Amerikai filmek a nyolcvanas években.*

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Horányi Péter (szül. hely, idő: 1993.05.07., anyja neve: Szegedi Mónika, szem. ig. szám: 310863RE), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy a Alkotói jelenlét a digitális korban: Performativitás és a medialisált valóság a kortárs dokumentumfilmekben című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Budapest, kelt: 2025.09.01.



Aláírás

DOKTORI ISKOLA

■

TÉMAVEZETŐI NYILATKOZAT

DOKTORI ÉRTEKEZÉS ÉS MESTERMUNKA DOKUMENTÁCIÓ BENYÚJTÁSAKOR

Alulírott

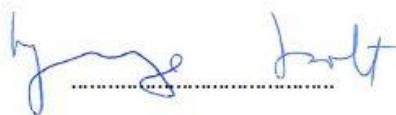
Név: **Gyenge Zsolt PhD habil.**

Beosztás: **egyetemi docens, témavezető**

Témavezetett nev: **Horányi Péter**

Értekezés címe: **A jelenlét formái a digitális korban: Performativitás és medializált valóság a dokumentumfilmben**

Ezúton nyilatkozom, hogy a doktorjelölt a MOME Doktori Iskola részére benyújtott doktori értekezését jóváhagyom, benyújtásra alkalmasnak ítélem.



Témavezető aláírása

Kelt: **2025.08.31.**