

Boratólóia – A Borat narratív elemzése

OTDK 2024

Jelige: Xing-i Hugo

Tartalom

Bevezetés	3
A fikció fogalmának rövid áttekintése	4
A fikciós tartalom hatása a <i>Borat</i> műfajára	6
Két dimenzió, egy Borat: A homodiegetikus elbeszélő helyzete és a diegézis	13
Borat perspektívájának megismerése: a fokalizáció	19
Összegzés.....	23
Irodalomjegyzék:	24

Bevezetés

A *Borat* elbeszélői technikájának kivételes jellege és összetettsége miatt választottam dolgozatom témájának. A fikcionalitással kapcsolatos aspektusaiban nem egyértelműen illeszkedik bele a hagyományos narratológiai kategóriákba, ennek okán a film ábrázolásmódja és narratív struktúrája rendkívül komplex. Vizsgálatom célja, hogy a film dokumentarista és fikciós vonásainak elemzése révén olyan narratológiai problémákra mutassak rá bizonyos elbeszéléseleméleti fogalmakkal kapcsolatban, amelyeket kevésbé tematizáltak eddig a filmes reprezentációk kapcsán.

A *Borat* elbeszéléseleméleti vizsgálatát a narratológiai eszköztár transzmediális alkalmazhatósága teszi lehetővé. Az apparátus ismeretében a *Borat* megállapításom szerint egy homodiegetikus narrációt (Genette 1972) és belső fokalizációt (Deleyto, 2005) működtető szatirikus dokumentumfilm, melynek műfaji besorolását fikcionalitásának komplexitása nehezíti meg. A fikció meghatározása sarkalatos pont a *Borat* narratológiai vizsgálata kapcsán, mert a film ezzel összefüggő retorikája feltevésem szerint áldokumentációs hatásáért is felelőssé tehető.

Az elbeszéléseleméleti eszközök mozgósításával kísérletet teszek a *Borat* műfaji jellegének körvonalazására is, Bill Nichols dokumentum tipológiájának segítségével. Előfeltevésem szerint a film a *részvételi* és *performatív* típusokat vegyíti, melyeket a dolgozatom során bővebben ismertetni fogok. A *Borat* átfogó jellemzője, hogy főként dokumentumfilm-műfaj elemeit felhasználva, társadalmi és mentalitásbeli jelenségekre reflektál.

Larry Charles filmje a *Borat: Kazah nép nagy fehér gyermeke menni művelődni Amerika* (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 2006) – bátran él a megbotránkoztatás eszközével. A történet szerint Borat, a kazah újságíró elhagyja addigi szülőföldjét, Kazahsztánt, hogy az Egyesült Államokba utazva készítsen egy dokumentumfilmet a „Kazah Információs Minisztérium” számára az amerikai kultúráról. Ehhez a feladathoz nem hagyja hátra producerét sem, Azamat Bagatovot, aki útítársaként vesz részt az amerikaiak életének megzavarásában. Ez utóbbi tagmondatot pedig értsük szó szerint – ugyanis amitől különlegessé válik a film, az az, hogy a filmet forgató stábon kívül és két szereplőt, Pamela Anderson színésznőt és Luenell Campbell komikust (aki a filmben egy színesbőrű prostituáltat alakít) leszámítva senki más nincsen beavatva Sacha Baron Cohen (a *Borat* alakító színész) fondorlatos manőverébe, így a vásznon látható szereplők mind önmagukat adják, reakcióik őszinték.

Bár a rendező Larry Charles, a valós érdem mégis Sacha Baron Cohené, aki a film producereként, ötletgazdjaként és főszereplőjeként vállalt kockázatot az esetleges következményekért az extrém helyzeteket felvonultató botrányfilmben. A *Borat* egy szándékosan provokatív film, amely előszeretettel feszeget többek között politikai kérdéseket, szexuális tabukat és kendőzetlenül provokálja a vallási érzékenységet. Ahhoz pedig, hogy hozzáférjünk a film valós ideológiai álláspontjához, Borat fiktív karakterének szó szerinti álláspontját kell mindvégig ironikusnak értelmeznünk.

Elengedhetetlennek tartom megjegyezni, hogy Borat kihívó karaktere nem most tűnik fel először a mozivásznon. Noha különálló filmként először mutatkozik meg nekünk, Borat fiktív személye mintegy 23 éves múlta tekint vissza, nem egészen 1997-től 2020-ig. 1997-től kezdődtek karakterének feltörekvő próbálkozásai, azonban akkor még eltérő nevekkel kísérletezve. Legelsőként a Granada Talk TV egyik rövidéletű betelefonálás műsorában, az F2F-benbontakozott ki Borat Sagdiyev-re hasonlító jelleme, majd a karakter személyiségén tovább alakított a BBC által gyártott Comedy Nation (1998) szkeccs-vígjátékban való feltűnése. Stúdiókamerák előtt, mint az általunk ismert Boratként viszont csak 2000-ben jelenik meg először, az akkor kiugróan nagy sikert aratott televíziós műsorban, a brit *Da Ali G* szatirikus sorozatban. Később, az előbb említett komédiából mozifilm is készült 2002-ben, *Ali G Indahouse* címmel, amelyben Borat karaktere is feltűnik abban a jelenetben, amikor Ali G-vel találkozik. Majd négy évre rá kerül csak Borat egy független filmalkotás középpontjába, amely végül 2020-ban még egy résszel gazdagodhatott. Mindezek ismeretében a dolgozatom során, amikor Borat fiktív személyére hivatkozom, azalatt a jelenleg vizsgált film karakterét értem.

A fikció fogalmának rövid áttekintése

Mielőtt rátérnék a film mélyebb tanulmányozására, szeretném egyértelműsíteni, hogy a dolgozat írójaként mit értek a fikció fogalma alatt. Jean-Marie Schaeffer összefoglalásában „[a] latinban a fictio legalább két különböző jelentéssel bír: egyrészt arra a cselekedetre utalt, amikor valamit modelleznek, formát adnak neki (mint a szobrász művészetében); másrészt a színlelés, a feltételezés vagy a hipotézisek megfogalmazására. Érdekes módon a latin fictio kifejezés második értelme nem a színlelés aktusának játékos dimenziójára helyezte a hangsúlyt. Éppen ellenkezőleg, a latin jelentés második értelméből származó »fikció« hosszú története során a fikciót a színlelés, a feltételezés vagy a hipotézis felállításának komoly módjaira vonatkoztatva használták. Ezért a kifejezést általában a létezés és a nem-létezés, az igaz és a

hamis hit, a tévedés és a hazugság kérdéseivel hozták összefüggésbe."¹ (Schaeffer, 2012) A *színelés* kifejezést megfelelőnek találom a film kontextusát tekintve, Baron Cohen alkotása prominens példája a tettetés művészetének, viszont a valósággal való interakció megtöri a fikcionalitás teljes lehetőségét. Gregory Currie fikcióelméleti kutatása szerint a fikció "[a]rra invitál bennünket, hogy színleljünk, vagy inkább, hogy higgyünk el valamit. Hiszen egy művet fikcióként olvasni annyit jelent, mint egyfajta internalizált játékot játszani a látszatjátékkal"² (Currie, 1985) Baron Cohen az elhitetés helyett inkább a megmutatásra törekszik. A valóság tartalmán még önmaga fikciója sem változtat, éppen csak kihozza belőle a legtöbbet, a fikció segítségével artikulálódik a valóság. Currie állítása tehát a vizsgált film tükrében csak féligazságnak tekinthető, a *Borat*ban, - ahogyan az a dolgozatomban is kifejtésre kerül - egyformán elegyedik a fikció a faktualitással. A legegyszerűbb megoldás az lehetne, ha alkalmazhatnánk az ilyen esetekre kifejlesztett amerikai terminológiát, a fakciót³ (a fikció és faktum szó összevont alakja) melyben a tények keverednek a fikcióval. Ez a kifejezés viszont még Amerikában is kizárólag egy könyvírói stílust fed le, filmek esetében nem használatos. Viszont azt gondolom, hogy a *Borat* formabontó stílusából következően a rendhagyó szakkifejezésekkel való leírás éppen annyira lenne csak problematikus, mint amennyire a film ábrázolási módja. Úgy hiszem, annak eldöntése, hogy egy mű hol helyezkedik el a fikció skáláján, csak akkor lehet sikeres, ha annak mértékét nem az alkotás apró szegmenseiben kutatjuk, hanem a részletek kontextusával együtt, a teljes komplexitást figyelembe véve vizsgáljuk. A *Borathoz* azonban szükséges kettéválasztani a valóság és fikció fogalmát, annak érdekében, hogy mind műfaját mind pedig a narráció típusát könnyebb lehessen meghatározni. Tehát ha valamit a fiktív, fikcionális szavakkal jellemzek, azalatt a kitalált, létező történeti háttérrel nem rendelkező jelenséget és valós identitás nélküli karaktert értem. Ebben a keretezésben Boratot fiktív karakterként tartom számon a dolgozat érthetősége érdekében. Amikor pedig Baron Cohen nevét használom, értelemszerűen a film létező szerzőjére vonatkoztatom az állításomat. A fikcionalitással ellentétesen, ha valaminek a dokumentum-jellegét értékelem, azalatt pedig a referencialitást, a valódiságot, az igazolt létezőséget értem. Értelmezésem szerint a narratíva faktuális és fikcionális dinamikájának köszönhetően a *Borat*

¹ Saját fordítás alapján.

² Saját fordítás alapján.

³ Online szótár: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095807646> utolsó hozzáférés: 2025. 01. 12.

egyes eseményei és szereplői referenciálisak, és ezek vannak egy fikcionális narratíva keretébe helyezve.

A fikciós tartalom hatása a *Borat* műfajára

A *Borat* fikcionális és faktuális elemeinek szimmetrikus jelenléte a műfaji meghatározás komplikációihoz vezet. Borat kitalált entitásként találkozik valódi, létező személyekkel, akik éppúgy nincsenek tisztában a karakter fikcionalitásával, akárcsak Borat a saját fiktív természetével. Ennek hatására az éppen történő események, párbeszéddek lendítik előre a fiktív szereplőt az improvizációra épülő történetében, aminek forgatókönyvét a valóság írja.

A fikcióval élő dokumentumfilmek azon túl, hogy műfaji kérdéseket vetnek fel az alkalmazott stíluseszközök és formai jegyeikkel kapcsolatban, a referencialitásuk is megkérdőjelezhető. Ahhoz, hogy a film műfaja megállapításra kerüljön, érdemesnek látom a dokumentumfilmet és annak szubzsánereit egyesével, részletesen tárgyalni.

Carl Plantinga a *Dokumentumfilm* című munkájában bővebben tárgyalja a dokumentumok valósághoz fűződő viszonyát, mely szerint „[a]mi az állítástartalmát illeti, a dokumentumfilm arra való, hogy igazmondónak tartsák; rögzített képeit, hangjait és azok elrendezését illetően pedig az a rendeltetése, hogy úgy tekintsék, mint ami megbízható útmutatást ad a filmen kívüli jelenet releváns elemeiről – de ne feltétlenül tekintsék konkrét beszámolónak a jelenet állítástartalmáról” (Plantinga, 2009). Plantinga arra utal, hogy a dokumentumfilm autentikus próbál lenni, úgy mutatkozik, mint ami a valóságról beszél, a fikciós film viszont nem próbál így tenni. Tehát ezek retorikai jellemzők. Plantinga állításához hozzátartozik, hogy szerinte a dokumentumfilm nem pusztán dokumentum vagy dokumentumok összessége, hanem strukturált retorikai diskurzus.⁴ Mindebből a levont következtetésem, hogy a filmmel közölt tényhalmaz egy hitelességében megkérdőjelezhető állítássorozat, melynek elemei nem feltétlenül a valóságot állítják – éppen csak valóságosnak mutatkoznak. Itt választható ketté tisztán a dokumentum a dokumentumfilmtől, mely határhúzásnak a kulcsfogalma maga a fikció lehetőségének jelenléte.

A dokumentumfilmek bár a valóság megragadhatóságára törekednek, mégis tartalmazzak egyfajta részrehajlást, ami egyaránt jelenti az alkotói szándékot, a film szerkesztettségét

⁴ vö. Carl Plantinga: Dokumentumfilm, p. 13. <https://metropolis.org.hu/dokumentumfilm-1> utolsó hozzáférés: 2024. 09. 26.

(sorrendiség, zene, vágás), és a film forgatása alatt közbejövő befolyásoló tényezőket (értem ezalatt a dokumentumfilm tervezett forgatókönyvétől való eltérést, mint amilyen a színészi improvizáció vagy a jelenet forgatása közben zajló meg nem rendezett cselekmények közbeékelődését, mint amilyen egy civil ember közbeavatkozása is – és ezen jelenetek a film részeként való meghagyását). Ezek együttese ellehetetleníti azt, hogy a dokumentumfilmeket az alkotó manipulatív gesztusai nélkül értelmezzük. A dokumentumfilmek rendezői amellett, hogy a valóság bemutatására törekednek, mégis szubjektív nézőpontból láttatják az általuk felkínált valóságot. Sacha Baron Cohen (azaz az amerikaiak számára csak Boratként ismert személy) beszélgetőpartnerei kézhez kaptak egyfajta nyilatkozatot arról, hogy a róluk forgatott felvételek felhasználhatóak a készülő filmjéhez, azonban azzal az egyetlen trükkel, hogy a nyilatkozatban dokumentumfilmként tüntette fel eme film jellegét. „A dokumentumfilm készítőknél a legtöbb esetben alá kell írniuk alanyaikkal egy nyilatkozatot arról, hogy a róluk forgatott felvételek felhasználhatók a készülő filmben. A beleegyezés feltétele ugyanakkor az alany megfelelő tájékozottsága a film jellegéről, céljairól és arról, hogyan szándékozik a filmkészítő a felvételeket felhasználni. Ezzel szemben nemcsak, hogy gyakran érdeke fűződik a film készítőnek ahhoz, hogy visszatartson információkat és félrevezesse az alanyokat, de az alanyok zöme nem is eléggé jártas a dokumentumfilmezés területén ahhoz, hogy tudatában legyen, miként lehet felhasználni a róla készült felvételeket, és miként üthet vissza órá a dolog” (Plantinga, 2009). A film megjelenését éppen ezért számtalan per követte azon emberek részéről, akik átéjtve érezték magukat a velük aláíratott nyilatkozat kapcsán – vagy éppen hogy úgy érezték, szavaikat kiforgatták, ellenük fordították, esetleg rossz színben tüntették fel őket mindezzel további szakmai karrierjüket ellehetetlenítve.⁵

A vásznon megjelenő civil polgárok nem ismerték a színészt, ezért az ő szempontjukból Borat inkább egy *infantilis viselkedésű* emberként tűnhetett fel, semmint egy megkonstruált, karakterjegyekkel felruházott provokáló szereplőként. A film retorikai jellegzetességeit nézve a *Borat* tehát a dokumentarista stílushoz közelít jobban, hiszen Borat bír relevanciával a valóságra, nem pedig a valóság szüremlik a fikcióba. Ezt a gondolatot Lewis MacLeod a *Borat* fikcionalitását körbejáró *‘A Documentary-Style Film’: ‘Borat’ and the Fiction/Nonfiction Question* című esszéjében a következőképpen támasztja alá: „A »dokumentumfilm-stílus«

⁵ vö. Lewis MacLeod: "A Documentary-Style Film": "Borat" and the Fiction/Nonfiction Question, *Journal Article*, Published By: Ohio State University Press 2011.01 URL: <https://www.jstor.org/stable/41289289> utolsó hozzáférés: 2024. 09. 26.

valóban nagyon jól jellemzi a Boratot, és úgy gondolom, hogy a film címzettjei [MacLeod a „címzett” szót mindazokra érti, akik Borattal valamilyen módon kapcsolatba kerülnek] által tapasztalt kapcsolatvesztés inkább műfaji zavart kelt és a narratív pozíció felfoghatatlanságát eredményezi, mint sem a referencialitástól való elszakadást.”⁶ (MacLeod, 2011) Ahhoz viszont, hogy ennél alaposabb körképet kapjunk a film műfajáról, MacLeod megfogalmazását Bill Nichols *Az eltérő dokumentumfilmek kifejezőmódok csoportosítása* című munkájával bővítem ki. Nichols hat dokumentumtípust különített el, melyek közül a résztvevő- és a performatív ábrázolásmód jellemzi legpontosabban a Borat formai megközelítését. A résztvevő típus Nichols meghatározásában „[a]zt mutatja meg, hogyan érzi magát a filmkészítő egy adott szituációban, illetve hogy a jelenlétéből fakadóan miként változik meg ez a szituáció.” (Nichols, 2009) A *Borat* startégiája megegyezik az imént kiragadott részlettel, a film cselekményét a valós alanyok valódi reakciója lendíti előre, melyre forgatókönyv hiányában Baron Cohennek improvizatíván kellett felelnie. Nichols kifejti, hogy e dokumentumtípus létrehozása kifejezetten igényli azt, hogy az alkotó integrálódjon vizsgált környezetébe: „Amikor résztvevő dokumentumfilmet nézünk, azt várjuk, hogy a történeti világot olyasvalaki ábrázolásában látjuk majd, aki e világgal aktív kapcsolatban van, nem pedig távolságtartón megfigyeli, költőien átalakítja vagy érvelően felépíti azt. A filmkészítő ledobja magáról a kommentárhang köpönyegét, maga mögött hagyja a költői elmélkedést, leereszkedik a »légy a falon« nézőpontból, és (majdnem) olyan társadalmi szereplővé válik, mint bárki más a filmben. Szem- és fültanúi lehetünk annak, miként cselekszik és milyen reakciókat ad a rendező a helyszínen, ugyanabban a történeti közegben, mint filmjének alanyai.” (Nichols, 2009) A *Borat* e tekintetben ravasz megoldással bír, ugyanis a világról való információszerzés többdimenzióssá válik. A színésznek, Sacha Baron Cohennek egy olyan, társadalmilag beilleszthető karakterre volt szüksége, akinek a tudatlansága és naivitása hihető a vele interakcióba kerülő polgárok számára. E módon válik provokatőrré az inkognitóba rejtőzött alkotó. Ez a típusú filmkészítés rokonságot mutat a *cinéma vérité*-vel, melynél – továbbra is Nichols megfogalmazásával élve – „[e]gy találkozás igazságáról van szó, nem pedig az abszolút vagy hamisítatlan igazságról. Látjuk, hogyan alakul ki az alkotó és az alany közti kapcsolat, hogyan viselkednek egymással, a hatalom és irányítás milyen formái lépnek működésbe, illetve hogy az érintkezés e jellegzetes típusából miféle felismerések és kapcsolatok bontakoznak ki.” (Nichols, 2009)

⁶ Saját fordítás

A tipológiára támaszkodva a *résztevő* minősítést még indokoltabbá teszi az, hogy az alanyokkal való érintkezésre Borat az interjúztatás módszerét választja. Azonban ahogy azt Nichols is írja a tanulmánya bevezetőjében, egy dokumentumfilm több kategóriát is magán viselhet, ezért a következőkben amellet fogok érvelni, hogy a *Borat* részttevő jellege mellett performatív ábrázolásmóddal is rendelkezik.

A film performatív stílusa a szubjektív megélések közönség elé vitelére épít, száműzi az objektivitást és felületet biztosít az érzelmek megosztására. „A dokumentumfilm »ablak a világra« funkcióját alátámasztó referenciális jellegét az expresszivitás váltja fel, amely a valós személyek — köztük az alkotó — konkrét, az adott helyzettől függő, elevenen szubjektív nézőpontját hangsúlyozza.” (Nichols, 2009) Ha a filmet referencialitása szerint vizsgáljuk, akkor a filmkészítésbe beavatott személyeken kívül minden interjúztatott szereplő egyéni perspektívájához és érzelméhez is hozzáférünk. Leginkább azokról az esetekről írok, amikor a fiktív Borat a társadalom szociálisan érzékenyebb tagjaival vitatja meg álláspontját. „Az expresszív jelleg ugyan sok esetben konkrét személyekhez kötődik, mégis elég kiterjedt ahhoz, hogy a szubjektív érzékenység társadalmi vagy kollektív formáját foglalja magában. A kortárs filmekben ez a társadalmi szubjektivitás gyakran az alulreprezentált vagy tévesen ábrázolt csoportokhoz, így a nőkhöz, etnikai kisebbségekhez, melegekhez és leszbikusokhoz kötődik.” (Nichols, 2009) A társadalmi csoportokat témába juttató beszélgetések alkalmával Borat kihívó magatartásával igyekszik beszélgetőpartnerei valós állásfoglalásához jutni. Ennek példaként szolgál az a jelenet, amikor Borat egy rodeó bajnokságra látogat és beszélgetésbe elegyedik a rodeó show menedzserével. Borat a beszélgetést egy arcra puszival szeretne volna lezárni, amit a menedzser elutasított a gesztus homoszexuális jellege miatt. Borat rövid értetlenkedése után felismeri, hogy beszélgetőpartnere a társadalom mely tagjaira utal és közli, hogy „Én hazországomban fogják, viszik őket börtönbe és kiölik.” a kijelentését követően a menedzser kíváncsian rákérdez, „Felkötik őket?”, Borat igenlésére pedig egyetértését fejezi ki „Azt kéne csinálni itt is!”. Természetesen, az amerikaiakkal szemben történő szándékos botránykeltés Borat részéről minden esetben csak egy hecckampányt szolgál, melynek célja, hogy a civil polgárok nézetét az *itt és mostban* torzításmentesen ábrázolja, „[a] performatív dokumentumfilm visszaadja a helyi, konkrét és kézzelfogható jelenségek eredeti rangját.” (Nichols, 2009)

Ami a tanulmány felhasználásával körvonalazható, hogy a Borat egyszerre tartozik a *résztevő* és *performatív* ábrázolásmóddal rendelkező dokumentumfilmek közé. Vagyis miközben Borat

a vizsgált környezetébe integrálódik, a beszélgetőpartnereiből provokáció útján kicsalja az általa felvázolt társadalmi dilemmára való őszinte reakciókat.

A *Borat* műfaja, bár az imént leírtak szerint egyértelmű lehetne, azonban fikcionális síkját illetően a film egyes jeleneteiben a mockumentary stílusjegyeit is hordozza. Ugyanakkor fontosnak tartom kiemelni, hogy ennek ellenére nem lehet teljesértékű áldokumentumfilmként beszélni róla. Az áldokumentumfilmről a nézők tudják, hogy a filmben látható szereplők, csak *úgy tesznek, mintha*. A *Borat* esetében ez addig nem egyértelmű, amíg a film valóságra való vonatkozásainak utána nem nézünk. Ezért a dolgozat során, amikor azt írom áldokumentációs hatása van, azt elsősorban a film azon részeire vonatkoztatom, amelyben a kazah kultúráról tesz megalapozatlan állításokat és amelyben Azamat Bagatov, Borat kazah producere is jelen van. Amikor a két szereplő egy jelenetben tűnik fel, az egymáshoz való viszonyulásukból sokkal inkább érezhetővé válik a történetzál fiktív jellege, amely így már az áldokumentumfilmek hatását idézi elő. A mockumentary műfaja tehát egy szokatlan ábrázolási mód, mely a dokumentumfilm formai jegyeit használja fel. A szó az angol „mock” (angolul annyit tesz, mint *kigúnyolni*) szócskát egyesíti a „documentary” szóval, ami pedig dokumentumfilmet jelent. Ez a filmforma az alkotói intenciók alapján különböző osztályokba sorolható, így a műfaj több módon is megközelíthető (példának okáért megkülönböztetjük azokat a filmeket a műfajon belül, amelyek egy társadalmi eszme kikarikírozására szolgálnak – szatirikus ábrázolásmóddal, mint ahogy annak művészetével a *Borat* is operál –, és azokat, melyek egy hamis valóságot közvetítenek a társadalmat érintő problémák implikálása nélkül (*This is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984). A filmtípus eszközhasználat a dokumentumfilm hatásmechanizmusával egészül ki, valamely eszme vagy társadalmi hozzáállás kigúnyolására. Fontos azonban megemlíteni, hogy bár sok esetben az ilyen típusú filmeknek valóban a parodisztikus hatás elérése az elsődleges céljuk, mégsem szabad alábecsülnünk jelentőségüket, mivel általában valós, releváns jelenségekre reflektálnak. Az áldokumentumfilmek egy csoportja kifejezetten olyan közösséget érintő problémákat tematizál, mint a szegénység (*The vampires of poverty*, Carlos Mayolo, 1977), a történelmi változások (*Cunk on Earth*, Charlie Brooker, 2022), a politikai törésvonalak (*Death of a president*, Gabriel Range, 2006), a kulturális különbségek (lásd *Borat*), az emberi naivitás és befolyásolhatóság valamint a légszennyezés és a környezetvédelem témája (*Olajfalók*, Jan Svěrák, 1987). Az imént felsorolt témakörök nem véletlenül válnak újra és újra e filmek lényeges elemeivé, merthogy bár burkoltan, de készítőik ezzel is jelzik nézőiknek az általuk fontosnak tartott társadalmi ügyeket

A *Borat* áldokumentumfilmese jellegére a film nem-referenciális állításai kapcsán mutattam rá. A film már az elejétől igyekszik velünk elhitetni, hogy Kazahsztánban járunk, ahogy azt is, hogy Borat kazahul beszél, pedig valójában ezek a mozzanatok a mockumentary műfajára jellemző megtévesztés prominens példái. A filmhez egy kis román faluban – Glodban – vették fel a Kazahsztáni jeleneteket, Borat kazahnak beállított megszólalásai pedig mindvégig héberül történtek. A félrevezetés intenciója könnyen megbocsátható a film áldokumentumfilmese jellegéből adódóan, hiszen a kulturális különbségeket tekintve nem vehetjük biztosra, hogy Borat megnyilatkozásai számunkra is ugyanazt a jelentést hordozzák. A filmben Borat többször hivatkozik a kazah kultúrára, mikor különbséget észlel az amerikaiak és az ő saját viselkedésmódja között (például abban a jelenetben, amikor Amerika fővárosába, Washington D.C-be utazik George W. Bush amerikai elnökhöz, hogy megismerkedjen az amerikai politikával és miután informálta Bush elnököt arról, hogy riportot fog vele készíteni, elővesz egy tál sajtot, hiszen „Kazahsztánban” a beszélgetés elején sajtot esznek). A kulturális szokások különbözősége miatt számunkra nem ugyanazt a jelentést hordozza Borat egy-egy megnyilatkozása, hiszen ahhoz alaposan ismernünk kéne a „kazah” kultúrát – amely rituálék szintén csak a kitaláció részei. Ezzel azonban nem csak a jelenlévő amerikaiakat, de minket nézőket is megtéveszt, hiszen hagyományainkban való különbségeink lévén mást értünk egy-egy szokás alatt. Azonban az, hogy a film alatt egyszer sem leplezi le Kazahsztán román valóságát, az áldokumentumfilm műfaj valódi jelenlétét igazolja – ragaszkodik a fikcionális történetiségéhez. Az értelmezhetőség érdekében a dolgozat szerzőjeként a nemlétező kulturális különbségek hiteles közlésmódját a mockumentary műfaj szatirikus sajátosságának tekintem és nem pedig a nézői megtévesztés szándékának. Ez előbbi a filmben közlésre kerülő állítások referencialitását, az ábrázoltak valóságstátuszát érinti.

E speciális filmstílus az alkotók munkáját segíti, még pedig abban, hogy a megosztó társadalmi kérdésekkel kapcsolatos álláspontjukat kevésbé didaktikus, indirekt módon adják az emberek tudtára. Ezzel sok esetben kigúnyolva a nézőket is, ha a kritika tárgya éppen a célközönséggel kapcsolatos. A mockumentary filmek gyakran veszik fel a vígjáték stílusjegyeit a műfajhoz tartozó gúnyosan kritikus és szatirikus ábrázolásmód következtében. Ezekben a filmekben úgy próbálják meg kamerára rögzíteni az előre megírt forgatókönyvet, hogy az valódi dokumentumfilmnek látszódjon. A mockumentary éppen az imént felsorolt ismérvek miatt képes áldozatul ejteni a nézőt, hacsak az nincs tisztában az adott film műfaji sajátosságaival. A helyzetet bonyolítja, hogy ezek a típusú filmek jellegükből fakadóan nemcsak hamis, hanem valódi információkat is közvetítenek. Vegyük példának a *Borat* azon jeleneteit, amikor a főhős

Amerikában próbálja bemutatni – a maga zavarba ejtő módján – az amerikai társadalom sérülékeny rétegeit. Bár néhány kivételtől eltekintve a film felvételein látott, nem interjúztatott emberek tisztában voltak azzal, hogy filmre veszik őket, azt viszont nem tudhatták, hogy ennek köszönhetően a komédia elengedhetetlen kellékeiként szerepelnek majd később egy népszerű mozifilmben. Ez komoly felháborodást váltott ki azok körében, akik viszontlátták magukat a filmvászonon, ezért – ahogyan már a dokumentumfilm műfaj tárgyalása során említettem – számos pert indítottak Sacha Baron Cohen ellen. A komikus kalkulált ezzel a lehetséges kimenetellel, hogy nagyobb hitelességgel ábrázolhassa az Egyesült Államok polgárainak bizonyos típusú mentalitását.

A színész dokumentarista stílusban elkészített filmjének diegézise a valódi, létező világunk kapcsán tesz gúnyos állításokat Amerikáról, a nőkhöz való közösségi viszonyról, a társadalomról és a vallásról. Ami a *Borat*-ban bonyolítja a helyzetet, hogy az imént említett társadalmi előfeltevések igazolása a benne szereplő, nem színészkedő emberek őszinte reakcióinak megmutatásával történik. Hogy Sacha Baron Cohen hitelesen tudjon részt venni az eszmecserekből, ahhoz az kellett, hogy paródia tárgyává tegye önmagát, Borat személyében. Antiszemizmusa tehát ugyanolyan fiktív, mint a nőket lealacsonyító vélekedései. „Baron Cohen (valódi) zsidósága bizonyítékkal szolgál arra, hogy sértő mivolta csak színlelt, megnyugtatta az ideges nézőket, és lehetővé tette számukra, hogy nyugtalanító önkritika nélkül élvezzék Borat antiszemizmusát. Borat fiktív antiszemizmusa nem lehetséges Baron Cohen dokumentált zsidó státusza nélkül. Az eredmény az, hogy a film implikált nézője (i) Borat karakterének beszélgetőpartnereit dokumentumfilmes alanyokként értelmezi, (ii) Boratot fiktív személyként szemléli, és (iii) Boratot egy Baron Cohen nevű valódi zsidó sajátos történelmi konstrukciójaként alkotja meg.”⁷ (MacLeod, 2011) Borat előítéletes kijelentései a kultúrájához tartozó fikció szüleménye, mely egyedül annak felmérésére szolgál, hogy elhiszik-e az amerikaiak, hogy ilyen antiszemita és nőgyűlölő kultúra valóban létezik.

A szatíra, mely műfaj egy jelenség kritikájára épít, magától értetődően társul a mockumentary műfajához. Azáltal, hogy a film szerzője előtérbe állít egy képmutató nemzetet, és azt áttetszően, könnyen értelmezhető formában előadja, képessé válik az eszméket övező problémák szórakoztató módon való feltárására. „A szatíra közlése soha nem lehet »egyenest beszéd«, direkt közlés, mivel kritikai attitűdjé valami olyasmire irányul, amelynek rezsimjéhez ő maga is odatartozik. Minden szatíra voltaképpen önmaga lehetetlen helyét

⁷ Saját fordítás alapján.

mondja ki, azon a belső differencián munkálkodik, amely saját nyelvezetén belül jelenik meg.” (Török, 2009) Következésképpen a *Borat* társadalmi önreflexivitásra vonatkozó jellege az, ami a nézőből is önreflexiót vált ki.

A *Borat* értelmezésem szerint egy szatirikus, helyenként áldokumentumfilm stílussal keveredő *részrtvevői* és *performatív* dokumentumtípusba sorolható alkotás, mely a 21. század amerikai társadalmát kívánja reprezentálni, tudatos karikírozással. Hogy ez utóbbi intenzívebb hatást gyakoroljon a befogadókra, a film homodiegetikus narrációt alkalmaz.

Két dimenzió, egy Borat: A homodiegetikus elbeszélő helyzete és a diegézis

„A homodiegetikus narrátor azt a narrátori pozíciót nevezi meg, amely egyben az általa reprezentált diegetikus világ részét képezi.” (Füzi-Török, 2006) A *Borat* címszereplője két pozícióban tűnik fel, narrátorként és szereplőként egyaránt. A narrátortípust a szereplő szubjektivitásának verbalizációja teszi felismerhetővé: „[A] homodiegetikus narrátor[t] szubjektív megmutatkozása körvonalazza. Ennek alapját az képzi, hogy a verbálisan megnyilvánuló narrátor pozícióját az adott történetben megjelenő egyik szereplő tölti be. A szubjektivitás ebben az esetben az adott egyén szóbeli megnyilatkozásaiban jelenhet meg, mely a képeket kísérő hangalámondással jön létre. A hangalámondás »(voice over) a belső monológ vagy a flashback során alkalmazott hang, melynek forrása ugyan nem látható a képen (képen kívüli), viszont a diegetikus világban beazonosítható«”. (Kapás, 2009) Borat karaktere kétféleképpen kommunikál – egyrészt az imént említett voice over narrációval (például amit Borat Amerikába való megérkezését követően hallunk, miközben a festői New York tájképe tárul elénk – ez a film narrációjának ritkábbik esete) és a fiktív hallgatósággal való kapcsolatba lépéssel (ez a főhős közlésének leggyakoribb módja). A parodisztikus hatás elérésének céljából a *Borat* alkotóinak szüksége volt egy *narrateera*⁸ (Prince 1971) is, amely egyedül szimbolikus értelemben lett létrehozva, hogy könnyítse a társadalmi üzenet átadhatóságát a valós nézők irányába. A fiktív befogadókkal történő közlésmód adja meg a film dokumentarista jellegét is, amely ugyanakkor indirekt úton a létező nézőnek is egyaránt szól.

A *Borat* nyitánya remek példa a homodiegetikus narráció bemutatására; a fiktív Kazahsztánból indít a film, amelyen Borat Sagdiyev részletekbe menően kalauzol végig minket, nézőket,

⁸ Saját fordítás alapján: „A »narratee« kifejezés, amelyet Prince (1971) a francia »narrataire« (Barthes 1966: 10) nyomán alkotott meg, az elbeszélő címzettjét jelöli, azt a fiktív entitást, akinek az elbeszélő az elbeszélését címezi.” (Schmid, 2013)

egyeseivel bemutatva kicsiny faluja elhanyagolhatatlanul fontos lakosait. A falu népét az operatőr standard dokumentumfilmes technikával ismerteti meg velünk (követi a cselekvőt, játszik a közeli arcfelvételekkel, a szóban forgó objektumokra ránagyít), ezzel elérve azt, hogy a lehető legközelebb érezhessük magunkat a diegetikus világhoz, mintha csak mi is jelen lennénk.

A *Borat* elbeszélési technikájának érdekessége, hogy diegetikus kamerája révén egyszerre kommunikál a fiktív kazah és a valós nézőkkel: Ez magától értetődő eljárásnak tűnik, hiszen dokumentumfilmnek tűnő alkotást látunk, amely műfajban megszokott, hogy a szereplők a kamerának beszélnek. *Borat* a dokumentarista jellege mellett létrehozza a fikcionális narratívát is. A karakter homodiegetikus narrátori szerepbe bújva, - a már említett módon -, gyakran egyszerre közvetíti a nézőnek a vele történő eseményeket, és egyszerre veszi fel a kapcsolatot a diegetikus világon belül élőkkel, tehát *Borat* egyszerre van jelen narrátori és szereplői minőségében. Az általam képviselt interpretáció szerint *Borat* a fiktív kazah nézőket felhasználva dokumentál a film létező közönségével való szüntelen kommunikáció folytán, mely az elbeszél (és gyakran éppen megmutatott) eseményekhez képest későbbi narrátori pozíciót feltételez. Ebben a felvázolt esetben a metaforikus nézők egyedül a szatíra létrehozásában játszanak szerepet, ürügyként a valóságra vonatkozó kritika burkoltabb közlésére. Bár *Borat* minden esetben a fikcionalitás terén belül marad, a narráció mégis kikacsint a létező nézők felé, mivel a film vizsgálata alá eső társadalmi problematikát csak mi, a mozi nézőközönsége tudjuk felismerni.

A filmben megfigyelhetővé válik tehát egy másodlagos narráció is, amivel a *Borat* újfent kivételt képez a dokumentumfilmek hagyományos elbeszélései között. Több olyan jelenetnél is megfigyelhető, ahol *Borat* abszurd viselkedésére és a zavarbaejtő kérdéseire való reakciókat az alkotók külön kifejezésre juttatják, a kamera alanyokra való fókuszálásának segítségével. Ez egy kedvező stratégia a valóság tartalmának őszinte közlésére, látható, hogy mi az a többletinformáció, amit az alkotók tudtunkra kívánnak adni. Erre szolgál például az, amikor *Borat* ellátogat a (már említett) rodeó bajnokságra, és elénekli a fiktív kazah himnusz, melynek dalszövege a többi, Kazahsztánon kívüli ország meggyalázásaként íródott. Mindez természetesen a film komikumának része, amivel mi nézők ugyan tisztában vagyunk, de az ott jelenlévő amerikaiakat váratlanul érte. A kamera heterodiegetikus narrátorként kommunikálta felénk a nézők őszinte döbbenetét és felháborodásukat. Ebből az következik, hogy a film annak érdekében, hogy a feszültséget és a két kultúra közötti eltérést érzékeltesse, a homodiegetikus

narráción túl alkalmazza a másodlagos narrációt, mely fogalmat Gérard Genette a *Fikcionális elbeszélés, fakutális elbeszélés* című munkájából veszem át: „[a] valószínűsége vagy az egyszerűsége való törekvés miatt a fakutális elbeszélés ugyanis általában ritkán él másodlagos narrációval: nehezen elképzelhető egy történész vagy egy emlékiró, amint elbeszélése jelentős részét egyik „szereplőjére” bízta, és Thuküdidész óta azt is tudjuk, az előbbire milyen nehézségeket ró egy kicsit is terjedelmesebb diskurzus szimpla átadása. A metadiegetikus elbeszélés jelenléte tehát kimondottan elfogadható fikcionalitás index – még ha hiánya nem is jelent semmit.” (Genette, 2019) Az én megfogalmazásom abban különbözik, hogy Genette-tel ellentétben, egy fiktív közvetítő alany helyett a kamerát jelölöm ki a másodlagos narratori szerep hordozójaként. A másodlagos, kamera tolmácsolásában történő narrációval a film készítői nemcsak az interjúalanyok és gyanútlan statiszták értetlenségét kívánják bemutatni, hanem a Borat kulturális szokásainak megértésére történő igyekezetüket is. A kamera tehát azt kívánja szemléltetni, amit Borat fiktív karakterként a kulturális különбözőség miatt nem érzékel; a kellemetlen viselkedésének környezetre gyakorolt hatását.

Összegzésképpen, a beágyazott, megjelenített narrátor az imént említettek szerint bár homodiegetikus, addig a film keretező narrációja (értem ezalatt: a vágás és egyéb filmes képi és hangai eszközök használatát) továbbra is heterodiegetikus marad, ez egyben a történet átláthatóságát is elősegíti.

A fikcionális és fakutális elemek egyidejű jelenléte nemcsak a műfaji meghatározásban számít nehezítő körülménynek, hanem a film narrációjának pontos besorolásánál is. Ezzel az érdekes antinómiával Genette is találkozott, aki képletek segítségével igyekezett rávilágítani, hogy miben különböznek egymástól a narratív hangok (A (auteur, azaz szerző) = N (narrateur, azaz narrátor) = P (personnage, azaz szereplő)). Sacha Baron Cohen miként szerző, szereplő és egyben narrátor, megnehezíti a narratív bekegategorizálást. Főként annak tükrében, hogy egy faktualitásra építkező dokumentarista filmet látunk, melyet egy fiktív karakter, homodiegetikus narrációval közvetít. Genette azonban kitért ennek a jelenségnek a leírására is: „Az önéletrajz $A = N = P$ képletéhez ez esetben minden bizonnyal hozzáigazíthatnánk egy igen kétes státuszú kiegészítést, miszerint P egy autentikus személylé és egy fikcionális sorsú szereplővé válna ketté, de bevallom, irtózom az ilyesféle sebészeti eljárástól, amelynek feltételezése szerint valaki sorsa megváltoztatható a személyiség megváltozása nélkül, de még inkább attól, hogy egy olyan képletet tartsunk meg, amely valami olyan komoly elköteleződést sugall a szerző részéről, ami természetesen nem létezik, mintha Dante azt hitte volna, hogy valóban járt a

túlvilágon, vagy Borges, hogy látta az Alefet. Sokkal inkább egy logikusan ellentmondásos képletet alkalmaznék ide: $A \neq N = P$ Ellentmondásos, csakugyan, ám nem jobban és nem kevésbé, mint az általa illusztrált fogalom (autofikció), és az állítás, amelyet takar: »Én vagyok, és nem én vagyok.«” (Genette, 2019) Ahogy Genette képletéből is kirajzolódik, azaz elgondololás, mely szerint a fikciós karakter összekapcsolható a valós identitással, paradoxont rejt magában. Ezért érdekesebb a karaktert talán úgy szemlélni, mint aki egy alternatív, szeparált univerzumban él, melyet MacLeod kijelentése is alátámaszt: „Borat a fikció referenseként egy autonóm heterokozmoszban van, és minden, amit mond és tesz, egy olyan fiktív dimenzió felé irányul, amely nem folytonos sem a »való világgal«, sem Sacha Baron Cohennel. Minden, amit Boratról tudni lehet, benne van abban a fiktív világban, amelyben működik.”⁹ (MacLeod, 2011) Ennek további bizonyítékául szolgál Borat szerelme C.J. iránt. Borat nem a színésznőt, Pamela Andersont keresi, hanem magát a *Baywatch*-ban látott karaktert. Arról pedig még csak hallani sem szeretne, hogy C.J. valójában egy népszerű műsor ikonikus hősnője, azaz éppúgy a fikció szüleménye, mint *ő maga*. Borat, hogy rátaláljon szíve választottjára, útítárásként csatlakozik néhány fiatal, lakókocsival utazó férfihoz. Társai hiába emlékeztetik őt arra, hogy C.J. nem valódi, „[e]mlékeztetőik egy elképesztő pedagógiai ciklust hoznak létre, amelyben a dokumentumfilmes alanyok iróniátlanul megpróbálják felvilágosítani a fiktív karaktert a fikció és a nem-fikció közötti különbségről. Megpróbálják lehorgonyozni őt a valóságban, miközben minden, amit mondanak, azt mutatja, hogy ez a horgony mennyire inog, hogy nincsenek abban a helyzetben, hogy eligazodjanak a valóság és a színlelés között.”¹⁰ (MacLeod, 2011) Borat fikcionalitásának mások általi felismerését a két kultúra közötti hatalmas távolság érzékeltetése lehetetlenítette el. Az amerikai lakosok hazájától Kazahsztán és annak kultúrája túlságosan távoli és ismeretlen terület ahhoz, hogy a tartomány történelmének és kulturális hagyományainak valódiságát elbírálják. „Ha egy »normális« ember egy zacskó székléttel érkezik a vacsoraasztalhoz, a bíráló gyorsan megtörténik, de amikor Borat hozza a zacskóját, senki sem háborodik fel különösebben. Azt hiszem, ez a helyzet azt mutatja, hogy Borat egyszerre túlságosan is jelen van (fizikailag) ahhoz, hogy fiktívnek érezzük, és túlságosan is távoli (viselkedésileg) ahhoz, hogy teljesen »valóságosnak« tekintsük. Nagy volumenű mássága, az a mérték, ahogyan egy távoli rend kifürkészhetetlen képviselőjeként funkcionál, aki szinte bármire képes. [...] Nyilvánvalóan »itt van«, de ugyanilyen nyilvánvalóan »odakint« is. Ő egy másik birodalom félelmetes megnyilvánulása,

⁹ Saját fordítás alapján

¹⁰ Saját fordítás alapján

kifürkészhetetlen értékekkel és képességekkel. Ennek eredményeképpen, és talán éppen ellenkezőleg, karikatúraszerű viselkedése azt követeli, hogy ne kevésbé, hanem inkább komolyan kezeljük, mint a »rendes« embereket."¹¹ (MacLeod, 2011) Baron Cohen tehát kivételesen ügyes technikát alkalmazott álcájának megtartása érdekében – a kazah primitív szokásokat ezért egy amerikai sem kérdőjelezte meg.

A kihangsúlyozásra kerülő kulturális differenciákat a kamera verzatilis használatnak köszönhetően több módon is érzékelhetjük. Ahogy az első jelenet véget ér, eltávolodunk a falu életterétől, és legközelebb csak az Amerikai Egyesült Államokban látjuk viszont főhősünket. Ezzel a dokumentumfilmes stílust felváltja a játékfilmekre jellemző operatőri kívülállás, és a kamera a film alatt először kerül hagyományos, játékfilmekre jellemző pozícióba, annak jelképeként, hogy Borat megérkezett Amerikába. Míg „Kazahsztán” az otthont jelentette, azt a helyet, amelyet már jól ismer, addig Amerika a távolságot, az ismeretlent. Ezért is érzékelteti velünk a kamera, hogy itt mi nézők, ugyanazzal a távolságtartással érkezünk meg Amerikába, mint amely Borat karakterén is érződik. Ugyanakkor az ellentétes perspektívát is érdekesnek találom, a filmet ugyanis főként nyugati (azon belül is inkább amerikai) piacra szánták: ebből a nézőpontból pedig „Kazahsztán” jelentené az egzotikus területet és az USA testesítené meg a már jól ismertet. A film jellegzetes stratégiája éppen emiatt az „elidegenítés” az ismerőstől, az eltávolítás a közelitől, a természetes különösnek láttatása, bizonyos automatikus viszonyulások felbontása.

Ahogy az egymástól eltérő témájú interjúbeszélgetések epizódokra osztják a történetet, úgy kerül lassan terítékre egyre több kulturális és társadalmi különbség a két nemzet, Kazahsztán és Amerika között. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy ebben az esetben nem egy szimmetrikus viszonyról van szó a két ország között, vagy egy valós összehasonlításról: míg néhány tipikusnak vélt amerikai viselkedésmódot valóban megpróbál bemutatni (legalábbis ezt állítja magáról a film), addig Kazahsztán nem egyezik az ábrázoltakkal, az országnév használata tulajdonképpen szintén csak a film ítélete szerinti amerikai tudatlanság és kulturálatlanság bemutatására szolgál, amely a már említett áldokumentációs hatást támasztja alá.

Ahhoz, hogy a film által hordozott, társadalmi problémákat megvilágító üzenet meg tudjon jelenni, szükséges hozzá egy diegetikus tér, amely mindezt lehetővé teszi. Ez a diegetikus világ

¹¹ Saját fordítás alapján.

valójában egy vászon, amelyre a történet felkerül. A *Borat* újdonságát az hozza, hogy diegetikus világa nemcsak a címszereplő saját, fikcionális egzisztenciális síkját képezi, hanem a miénkbe is beleszüremkedik. Ugyan mi nézők nem vagyunk a diegézis részesei, de Borat a való világot használja fel a már említett „vásznaként”. A film tartalma ezáltal kétféleképpen is megközelíthető: fikciós narratívaként (ahol egy kazah riporter ellátogat Amerikába, hogy megismerje az ország szokásait) és dokumentumfilmként (ahol egy komikus annak érdekében, hogy rámutasson az amerikai kultúra sekélyességére, prűdériájára és rasszizmusára, a megtévesztés változatos formáit alkalmazza, amely során őszinte reakciókat csal ki az emberekből).

Érdekes fogásnak tartom, hogy a *Borat* a forgatás alatt elkerülte a fizetett, szerződéssel járó statisztahasználatot, amivel különleges módon alkotta meg az imént tárgyalt diegézist. Ezzel a módszerrel elérte, hogy egyaránt legyünk tanúi egy fiktív valóságnak, amelyben a nézői pozíció is konstruált, és ugyanazzal a lendülettel hozta létre a valóság közegében zajló fikciót is, amelyben felfedezhetjük világunk hiteles tartalmait. A kamerába néző emberek számára nem jelent többet az objektív, minthogy éppen valaki lencsevégre veszi az életüket. Így számukra teljesen természetesnek bizonyul, hogy belenéznek a kamerába, vagy éppen kerülnek a feltűnést. Azonban Borat személye olyan szituációkat sorakoztat fel, amely kiprovokálja a gyanútlan szereplők őszinte reakcióit. Ez a film retorikáját illetően szándékosnak tekinthető, hiszen feltett célja, hogy a néző tisztában legyen azzal, hogy az interjúztatott személyek nem tudják, hogy ez mind csak egy szatirikus szerepjáték része, ahogy arról a civil amerikai tömegszereplők sem tudnak, hogy egy nemzetüket parodizáló kontextusba kerültek. Míg Borat karaktere töretlenül megmarad a diegézis aktív és fiktív résztvevőjeként, addig az önmagukat adó önkéntelen „statiszták” mindvégig a létező világunkat képviselik. Itt hozzátenném, hogy Sacha Baron Cohen ebben az értelemben két színpadon is játszik: egyfelől Boratként a fikcionális nézők számára, amelynél a célja az Egyesült Államok mint egy izgalmas és egzotikus ország prezentálása, másfelől pedig a realitás színterén, ahol valódi embertársai előtt színészkedik. Ahhoz pedig, hogy a színjátszása valószínű legyen minden meginterjúvult vendég előtt, az kellett, hogy sose essen ki a szerepéből.

A felvonultatott interjúalanyok nincsenek tudatában Baron Cohen szándékos megbotránkoztatási hadműveletének, így számukra Borat személye nem jelent többet, mint egy kíváncsiskodó, primitív, közép-ázsiai („külföldi”) embert, aki éppen Amerikáról forgat dokumentumfilmet. Itt a megtévesztett egyének anélkül közvetítenek egy társadalmi üzenetet, hogy annak tudatában lennének. Borat teszi mindezt számunkra elérhetővé, így a fentebb

részletezett analógiám mentén Amerika jelentéshordozóvá válik, míg Borat jelentésközvetítővé. Borat kíváncsiskodó szellemének köszönhetően a vele beszélgető amerikaiak a film nézője számára egy fiktív világ részeseivé válnak anélkül, hogy ennek kockázatával a felvonultatott „szereplők” tisztában lennének. Így az általuk ábrázolt valóság tartalmilag nem változik meg, önkéntelenül árulják el azt, miközben egy új diszkurzív keretezést kap.

Borat perspektívájának megismerése: a fokalizáció

A nézőpontosság kapcsán Genette kidolgozta a *fokalizáció* elméletét¹², amelyet Mieke Bal továbbgondolt¹³, kidolgozva annak egy népszerű modelljét. Bal szerint „[a]z események bemutatása mindig egy meghatározott »látásmód« alapján történik. Attól függetlenül, hogy »valós« történelmi tényekről vagy fiktív eseményekről van szó, mindig ki van választva egy nézőpont, egy látásmód, egy bizonyos látószög.” (Bal, 1985) A fokalizáció az elbeszélt történet narrátori perspektívája, amely fogalom alapos ismeretével könnyedebben kifejezhető az, hogy az elbeszélő honnan lát rá az eseményekre. A fokalizáló az elbeszélővel azonosítható, azzal a szubjektummal, aki a narrátori pozícióból fokalizálja az elbeszélést. A fokalizált és a fokalizáló személye egybe is eshet.¹⁴ A fokalizáció fogalma abban különbözik a homodiegetikus narrációtól, hogy míg az utóbbi esetében az igei személyraghoz kötött elbeszélői hangról beszélünk, addig a fokalizáció a perspektívát orientáló hangot jelenti. Az elbeszéléseknél a két ágens nem feltétlen egyezik meg, könnyen előállhat egy olyan filmi narratíva, ahol egy heterodiegetikus elbeszéléseken belül valakinek az álmába nyerhetünk betekintést, melynek álmodója írja le az álmában történő eseményeket. A fokalizáció narratológiai magyarázata azonban ennél többet igényel; megkülönböztetünk belső és külső fokalizációt is. „A *külső* fokalizáció esetében egy, a fabulán kívül elhelyezkedő anonim ágens működik fokalizálóként.” (Bal, 1985) A külső fokalizáció tehát azt a narrátori perspektívát jelöli, ahol az

¹²Gérard Genette használja elsőként a fokalizáció kifejezést a *Figures III*-ban (1972)

¹³ vö. Mieke Bal: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: *University of Toronto Press*) (1985)

¹⁴ Relevánsnak tartom megjegyezni, hogy noha a dolgozatom megírását elsősorban az irodalmi elbeszélési módszerek filmekre való alkalmazása segíti elő, mégis szükséges kiemelni a regények és a filmek egymástól való eltéréseit. Ezt a művek különbözősége és az összevethetőség miatt kívánom kifejtetni. A különbözőségről Celestino Deleyto a következőképpen értekezik: „A fokalizáció és a narráció mindkét műfajban az elbeszélés elemzésének kulcsfogalmai. A regényben a fokalizáció nem explicit módon van a szövegben, hanem a narrátor által adott információkból az elemzőnek kell kikövetkeztetnie. Azt olvassuk, amit a narrátor mond, és csak metaforikusan észleljük azt, amit a fokalizáló észlel. A filmben a fokalizáció explicit módon a szövegben van, általában külső vagy belső »tekintetek« által megképezve, és az elbeszéléssel egyidejűleg, de tőle függetlenül működik. Mind a fokalizáció, mind a narráció textuális tevékenység.” (2005)

elbeszélő kívülről tekint rá az eseményekre, míg a belső fokalizáció épphogy akár a szereplő perspektívájából is megvalósulhat, amiként akár egy hallucinációját látjuk, vagy a belső monológját halljuk.

A *Borat* esetében belső fokalizációról beszélhetünk, ugyanis a filmben a „szereplő észlelésén keresztül szubjektivizálódik a narráció”. (Deleyto, 2005) Ez az állítás önmagában még nem pontos, fontos megjegyezni, hogy a *Borat felszíni* belső fokalizációt alkalmaz. Azaz a főszereplő érzelmeivel, gondolataival külső szemlélőként csak akkor találkozunk, ha az kommunikálja ezeket valamilyen módon (Branigan, 1984). A felszíni belső fokalizáció a *Borat* áldokumentarista stílusából eredeztethető. A Henrik Skov Nielsen szerint „[t]ermészetes keretek között minden szereplői narrátor esetén belső fokalizációt feltételezünk, mivel a szereplői narrátor értelemszerűen hozzáfér saját gondolataihoz, de nem ismeri mások gondolatait.” (Nielsen, 2018). Ahogy már említésre került, Borat értelmezésem szerint szereplő-narrátornak is minősül, nem csak fokalizálónak. Borat tehát amellet, hogy főszereplő és az események narrátora, ő egyben a történet perspektívát kezelő személye is. A film címszereplőjeként és a diegézis homodiegetikus elbeszélőjeként magától értetődően saját perspektívájából szemléli a körülötte zajló történéseket is. Ez a *Borat*-ban különleges módon valósul meg: Borat dokumentumfilmet forgat, melynek ő saját maga a főszereplője, így a technikának köszönhetően önmagát is képes fokalizáció alá helyezni. Még pedig úgy, amikor a szubjektív (point of view) szemszögéből követjük figyelme tekintetének tárgyát. Ezekben a pillanatokban a kamera megszűnik diegetikusnak lenni és Borat perspektívája fokalizáció alá kerül. Celestino Deleyto tanulmánya alapján a „[a] tér, az idő és a szereplők vizsgálatának elkülönítése a fokalizáció – vagy, ha jobban tetszik, a perspektíva vagy a nézőpont elemzésétől az elbeszélő szöveg teljesebb megértését nyújtja abból a szempontból, hogyan lesz a fabulából történet, mint a hagyományos vizsgálat, amely a mindentudó szerzőt tekinti végső soron felelősnek mindenért, ami a szövegben történik” (Deleyto, 2005). Az állítás lényege, hogy a fokalizációt érdemes külön tárgyalni az elbeszélés környezeti aspektusaitól ahhoz, hogy az olvasó, vagy jelen esetünkben a néző mélyebb megértéshez jusson azt illetően, hogyan alakul ki a fabulából az általunk is érzékelt történet. Deleyto úgy véli, hogy a fokalizációt a narrációval egyidejűleg kell vizsgálni. A következőkben tehát arra törekszem, hogy ennek az elemzési módszernek tegyek eleget.

Borat Sagdiyev nem csak aktív résztvevője az eseményeknek, de mozgatórugója is. Elsősorban ő működteti a diegetikus világot, a fikción belüli cselekményt, a „beleértett” nézővel való

kommunikációja pedig azáltal valósul meg, hogy időnként összefoglalja az egyes történetek sorozatát, vagy éppen előrevetíti cselekvési szándékait, mint ahogy a film első jelenetének végén tájékoztatja a nézőt utazásának célpontjáról. A fókuszálós helyzetet mindvégig az tartja fenn, hogy a későbbiek során is az ő karaktere marad középpontban. Természetesen ez abból következik, hogy Borat dokumentumfilmet forgat, melynek ő éppúgy alanya, mint a felkért interjúpartnerei. Mivel Borat személye az, aki az interjúkat előrevetíti, felvezeti az elkövetkezendő történeteket, megjegyzést tesz és vagy kifejezésre juttatja érzelmi állapotát, kikövetkeztethető, hogy a film az ő gondolatait helyezi fókuszba. Ez pedig még inkább megindokolja a fókuszálós belüli belső fókuszálós megvalósulását. Erre nyújt példát az a jelenet is, amiben Borat egyedül indul útnak feleségül kérni Pamela Andersont, mely gyalogútjának elején csalódottan közli voice-over narrációval, hogy nem maradt sem pénze, sem autója, sem producere és az egyetlen motivációját Pamela fellelése jelenti.

A *Borat* esetében a diegézist tovább gazdagítja a dokumentumfilmeknek az a sajátossága, hogy a szereplő alkalmanként felveszi a nézővel a kontaktust (még akkor is, ha az általam vizsgált filmben ez csak a fikcionális kereten belül valósul meg) és közvetlenül számol be a történetéről. Általában anélkül nem történik meg a fikcionális nézővel való kommunikáció, hogy Borat ne állna a kamera fókuszában. Kizárólag audialis síkon (amikor nem tűnik fel a kamera látóterében) pedig ritkábban szólal meg, ezekben az esetekben rendszerint múltidőben foglalja össze érzelmeit, és szubjektív megéléseiről, tapasztalatairól ad körképet. Ez utóbbi a valóban filmes narráció érdekesebb esete, amikor nem, mint a diegetikus térben is megjelenő karakter beszél, hanem valahonnan reflektál a látottakra.

Az kijelenthető, hogy a narráció elengedhetetlen fókuszátora Borat személye, aki közvetíti a diegézis történetét. A kvázi szimultán szereplői narráció megoldása miatt nem sejtethetjük előre az egyes jelenetek, sem a teljes történet végkifejletét, és a filmnézés közben nem vonhatunk le következtetéseket erre vonatkozóan. Együtt izgulhatunk a főhősünk sorsáért, hiszen lényegében a tudásunk megegyezik a narrátor-karakter Boratéval. Ezzel az elbeszélői technikával a közönség kíváncsisága fenntartható, mivel azt érezteti a nézővel, hogy a szereplővel együtt élük át közösen a cselekményt, és – metaforikusan fogalmazva – ő ugyanolyan aktív résztvevője a történetnek, mint amilyen a főszereplő maga. A diegetikus világba könnyen bevonhatókká válhatunk, egyszerű gesztusok segítségével is, mint amikor valamit csak nekünk szeretnének megmutatni. Ilyen példaképpen Borat szobájának bemutatása a film elején.

A belső fokalizációval a *Borat* eléri, hogy ne csak a főhősünkhöz érezzük közelebb magunkat, hanem a mögötte álló szatirikus, leleplező gesztushoz is, amit a film narrációja képvisel. E sajátos narrációs technika egyik legfőbb indikátora a szubjektív kamera alkalmazása. Ez az eszköz szorosan kapcsolódik a fokalizációhoz, s mivel a médiumspecifikus perspektívát működtető filmnarratológiában is központi fogalom, fontos a film kapcsán foglalkozni vele. A szubjektív kameraállás olyan beállítástípus, amely által a néző betekintést nyer a szereplő perspektívájába. A *Borat* szintén alkalmazza ezt a technikát, még hozzá kifejezetten abban a jelenetben, amikor Borat a szálloda szobájában felfedezi a *Baywatch* sorozatot, amely során meggleli a számára legtökéletesebb női ideált; a már említett Pamela Andersont. Továbbá azt a mozzanatot is idesorolnám, amikor a karakter egy izraelita vallású idős házaspárnál talál szállásra, és meglátja a falra akasztott zsidókról készült képeket. Ezeknél a jeleneteknél az első kamerabeállításban a külső fokalizációra láthatunk példát – Borat, aki néz, először a kamera pozíciójából van fokalizálva –, majd a vágást követően ugyanez a pozíció belső fokalizációs nézőponttá válik, mivel a címszereplő szemszögének konkrét objektumát jelöli. A stratégiát leleplezőnek is tekinthetjük, hiszen alkalmazása kifejezetten a fikciós filmekre jellemző, ahogyan a belső mélységi fokalizáció, is szöges ellentétben áll a dokumentumfilmmel, mint műfaji kerettel. Dokumentumfilmekben általában nem kapunk szubjektív (pov) kameraállásokat sem, hiszen a kamera nem veheti fel egy diegetikus szereplő pozícióját, mivel ez a fajta egybeolvasztás a fikciós film eszköze – a *Borat*-ban azonban mégis erre látunk példát. A szubjektív szemszög bizonyos értelemben létrejöhet a dokumentumfilmben, ha egy szereplő maga felveszi a kamerát, de abban az esetben a kamera explicit módon van jelen a diegézis terében, míg egy valódi szubjektív beállításban a kamera a szereplő tekintetének tárgyát jelöli. Tehát a szubjektivitás két jelentéséről beszélünk. Ettől érdekes az, hogy a *Borat* miként vegyíti a fikciós és nem-fikciós dokumentumfilmek stílusait.

Deleyto általános szabályként írja le, hogy a legaktívabb belső fokalizáció ahhoz a szereplőhöz tartozik, aki a kamerához a legközelebb áll. Azt is megemlíti, hogy a tekintetet követő vágás rendkívül hatásos eszköz arra, hogy a fabulát belső fokalizációval mutassák be, ami pedig létrehozza a már előbb említett „szubjektív kamera” fogalmát. A fentebbi analógia mentén tehát a *Borat* valóban alkalmazza a fikciós filmek szubjektív beállításának eszközét.

Összegzés

A *részrtvevő* és egyben *performatív* dokumentumfilmes stílusban elkészített botrányfilm a maga formai extravaganciájával együtt remekül mutatja be, hogyan kapcsolódik össze a történet által megjelenített társadalomkritika a sajátos filmnyelvi megoldásokkal és narratív eszközökkel. A *Borat* példáján keresztül arra is szerettem volna rámutatni, hogyan hasznosíthatóak egy dokumentarista stílusban elkészített film elemzésénél az olyan elbeszéléseleméleti fogalmak, mint amilyen a homodiegetikus narráció és a belső fokalizáció. Okfejtésem rámutatott, hogy az imént felsorolt elméleti eszközök által megragadható narratív kellékek teszik a filmet egyedivé és fordulatossá. Az irodalomtudományos forrásból táplálkozó terminológia lehetővé tette, hogy a film elbeszélésmódját részletekbe menően tudjam elemezni, így képes voltam egy mélyrehatóbb narratológiai értelmezést adni a vizsgálatom tárgyának.

A *Borat* sikere feltevésem szerint a narráció komikus hatást kiváltó megoldásainak köszönhető: fikciós elemeket tartalmazó dokumentumfilm létre igyekszik hiteles társadalmi láttelepet adni dokumentum értékű elemeivel és jeleneteivel. A jelen kutatásban mozgósított fikcióelméleti apparátus segítségével a film narratív komplexitása elemezhetővé válik, és egyúttal megkönnyíti a *Borat* pozicionálását a fikcionalitás-dokumentaritás tengelyen. A fikció retorikai eszköze a filmben arra is szolgál, hogy a társadalmi problémákat olyan úton dolgozza fel, amellyel megkerülheti a nyílt okító jelleget és önreflexióra ösztönözze nézőjét.

A társadalmi fókuszú dokumentumfilmek általános jellemzője úgy gondolom az, hogy politikai és közösségi problémák megoldására ösztönöznek; mutatni, láttatni, hallatni kívánnak a befogadók érzelmi bevonódásának reményében, hogy a terítékre kerülő kollektív közéleti kérdéskörökön elgondolkoztassanak. Baron Cohen reprezentatív értékkel bíró alkotása a kulturális szűklátókörűség és tájékozatlanság következményeit igyekszik bemutatni az amerikai állampolgárok szerepeltetésével. E szociológiai diskurzust érdemesnek találom egy ennek a dolgozatnak folytatásaként szolgáló elemzésre.

Elemzésem lényeges tanulsága, hogy az alapvetően fikciós narratívák leírására használt elbeszéléseleméleti fogalomtár még egy olyan összetett reprezentációs kódokkal rendelkező filmszöveg analíziséhez is effektív elemzési technikának bizonyult, mint amilyen a *Borat*.

Irodalomjegyzék:

BAL, Mieke: Fokalizáció (ford. Ferencz Anna) In. *Vizuális és irodalmi narráció*

szöveggyűjtemény. Szeged, 2006 URL:

<https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szoveggyujtemeny/bal/index.html> utolsó hozzáférés:

2024.03.31

BRANIGAN, Edward: Point of View in Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema. Berlin - New York - Amsterdam, Mouton, 1984 URL:

https://www.researchgate.net/publication/275848059_Point_of_View_in_the_Cinema_A_Theory_of_Narration_and_Subjectivity_in_Classical_Film utolsó hozzáférés: 2024.03.31

CURRIE, Gregory. "What Is Fiction?" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 43, no. 4, 1985, pp. 385–92. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/429900> utolsó hozzáférés: 2025. 01. 09.

DELEYTO, Celestino: Fokalizáció a filmi elbeszélésben (ford: Ferencz Anna) *Apertúra*, 2005. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/>, utolsó hozzáférés: 2024.01.23.

FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin: Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. In. Gere Zsolt (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció: Komparatív vizsgálat*, Szeged, 2006

URL:<https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/narracio/index03.html> utolsó hozzáférés:

2023.01.05.

GENETTE, Gérard: Discours du récit: essai de méthode. *Figures III*. Paris, Seuil. 1972.

GENETTE, Gérard: Fikcionális elbeszélés, faktuális elbeszélés. Ford: Marczisovszky Anna

Helikon: irodalom- és kultúratudományi szemle (2019) 64 (4), 462–480 URL:

https://epa.oszk.hu/03500/03580/00016/pdf/EPA03580_helikon_2019_4_462-480.pdf utolsó

hozzáférés: 2025.01.05.

IMDb: Borat: Kazah nép nagy fehér gyermeke menni művelődni Amerika (trivia)

URL:https://www.imdb.com/title/tt0443453/trivia/?ref_=tt_ql_2, utolsó hozzáférés:

2023.12.30

KAPÁS Zsolt Zsombor: A szereplői szubjektivitás kérdése Darren Aronofsky filmjeiben. *Apertúra*, 2009. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2009/tavasz/kapas/> utolsó hozzáférés: 2025. 01. 13

LEWIS MacLeod: "A Documentary-Style Film": "Borat" and the Fiction/Nonfiction Question, *Journal Article*, Published By: Ohio State University Press 2011.01

URL: <https://www.jstor.org/stable/41289289> utolsó hozzáférés: 2024. 09. 26.

NICHOLS, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2009/4. 20 – 41.

URL: <https://metropolis.org.hu/dl/29> utolsó hozzáférés: 2025.01.02

NIELSEN, Henrik Skov: Természetesség és nem természetesség tevő olvasási stratégiák: a fokalizáció újratárgyalása (ford: Gregor Lilla, Melhardt Gergő) *Helikon: irodalomtudományi szemle*, 64. évf. 2. sz. / 2018

URL: https://epa.oszk.hu/03500/03580/00002/pdf/EPA03580_helikon_2018_2_171-199.pdf, utolsó hozzáférés: 2023.02.03

PLANTINGA, Carl R.: Dokumentumfilm In: *Metropolis* 2009/4. sz. pp. 10-19. Ford.: Tóth

Tamás URL: <https://metropolis.org.hu/dl/28> utolsó hozzáférés: 2024. 09. 26.

SCHAEFFER, Jean-Marie: "Fictional vs. Factual Narration." The Living Handbook of Narratology, 2013. URL: http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Fictional_vs.html utolsó hozzáférés: 2024.01.06

SCHMID, Wolf: "Narratee". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*.

Hamburg: Hamburg University. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratee> utolsó hozzáférés: 2025. 01. 13.

TÖRÖK Ervin: A filmes szatíra néhány kérdése. *Apertúra*, 2009. nyár. URL:

<https://www.apertura.hu/2009/nyar/torok-a-filmes-szatira-nehany-kerdese/> utolsó hozzáférés: 2024. 09. 26.