

VỀ TÍNH HIỆN THỰC CỦA PHIM TÀI LIỆU

NGUYỄN THANH*

Tóm tắt: *Phim tài liệu là gì? Có thể dùng tính chân thực của phim tài liệu để định nghĩa thể loại này được không? Nếu vậy, tính chân thực của phim tài liệu có nguồn gốc và cơ sở từ đâu? Bài viết bàn về tính hiện thực của phim tài liệu qua một số tiêu chí chọn lọc.*

Từ khóa: Tài liệu, phim tài liệu, hiện thực, hư cấu

Abstract: *What is documentary? Can the realistic character of documentary be used to define this genre? If so, what is the base of this realistic nature? The paper explores this realistic property of documentary through some selected criteria.*

Keywords: Document, documentary, realist, fiction



Phim tài liệu là gì?

Đây là câu hỏi về định nghĩa mà muốn trả lời, người ta phải nêu lên được những điều kiện cần và đủ để một bộ phim được gọi là phim tài liệu. Vậy nhưng, ít khi phim tài liệu được định nghĩa với đúng nghĩa của “định nghĩa”. Thay vào đó, người ta thường chỉ ra các tính chất của nó. Đây là việc làm để tránh một định nghĩa khó khăn.

Từ tiếng Anh *documentary* được sử dụng lần đầu bởi đạo diễn người Anh John Grierson vào năm 1926, với nghĩa là “phim không hư cấu”. Vậy nhưng theo ông, là nghệ thuật, phim tài liệu cũng không chỉ truyền đạt chất liệu tự nhiên một cách đơn thuần mà “chuyển sang sắp xếp, sắp xếp lại và tạo hình hài một cách sáng tạo cho nó”⁽¹⁾. Ở đây, có hai yếu tố định nghĩa: chất liệu tự nhiên và sắp xếp sáng tạo.

Về mặt lịch sử, những hình ảnh điện ảnh đầu tiên là tài liệu, không hư cấu. Chúng là những

hình ảnh chuyên động máy quay ghi lại được. Khái niệm “ước hiện thực” trong tư duy của Andre Bazin, hay “thời gian được đóng gói” của Andre Tarkovsky có ý nghĩa này. Nhà lý luận điện ảnh Hugo Münsterberg miêu tả ấn tượng tâm lý của những thước phim tài liệu đầu tiên lớn thế nào với người xem. Ở London lúc đó, nhiều người lần đầu nhìn thấy mặt Nữ hoàng Anh, khi bà cắt băng khánh thành một tàu chiến. Họ chứng kiến hình ảnh các bộ trưởng ngoại giao trong một hội nghị. Con người lần đầu được chứng kiến “hình ảnh thật” của những sự kiện xảy ra ở không gian và thời gian khác với thời gian sống của bản thân. Hơn nữa, một bông hoa nở, một con bướm hiện ra từ cái kén..., những thứ con người thường không bao giờ nhìn thấy, giờ được trải nghiệm - một trải nghiệm thị giác, mang tính cách mạng đối với Münsterberg, ấn tượng lớn nhất trong quyển sách nhỏ của ông về

(1). Grierson, 1932

trò chơi hình ảnh in từ năm 1916⁽²⁾. Những hình ảnh chuyển động mang đến định nghĩa cho điện ảnh và tính tả chân của nó đến từ điện ảnh tài liệu. Máy quay mang con mắt chúng ta đi đến mọi nơi, mở ra thế giới mà trước đó, chúng ta không hề biết. Đó là lời của Siegfried Kracauer, nhà lý luận hiện thực tiên phong của điện ảnh⁽³⁾.

Điện ảnh tài liệu cảnh báo, góp phần tạo nên chính kiến xã hội, tham gia đảm nhiệm chức năng truyền thông của báo chí, bất kể nó có muốn hay không⁽⁴⁾. Trong bộ phim được coi là khởi đầu cho trào lưu phim độc lập *Roger và tôi* (*Roger and Me*) sản xuất năm 1989, đạo diễn Mỹ Michael Moore phân tích thảm cảnh ở thành phố Flint bang Michigan, khi hãng ô tô cắt giảm giá thành bằng cách chuyển sản xuất sang Mexico, và sa thải 30 nghìn nhân công ở nơi được coi là khởi đầu của phong trào công nhân Mỹ. Phim *Hà Nội trong mắt ai* của đạo diễn Trần Văn Thủy, sản xuất năm 1983, đưa đến cho người xem những bài học về nề nếp, đạo đức và văn hóa trong xã hội nhiều biến chuyển của thị trường. Phim *Nghệ sĩ Đặng Thái Sơn* (1983) của đạo diễn Thanh An thể hiện chân dung của nghệ sĩ tài ba, đạt giải Chopin dành cho đàn piano, đồng thời nỗ lực lý giải thành công của người nghệ sĩ ấy thông qua cái nôi của gia đình, xã hội và đất nước. Chúng ta thấy, mỗi bộ phim tài liệu thuần khiết đều là kết quả của nỗ lực chuyển tải câu chuyện của cuộc sống đến với người xem, mà không hư cấu, thêm bớt. Câu hỏi đặt ra là nỗ lực diễn tả cuộc sống không qua một lớp sơn phấn này liệu có phải lúc nào cũng khả thi? Liệu con người, cuộc sống và sự kiện có diễn ra như vậy không, nếu không có máy quay, không có sự hiện diện của tác giả tài liệu và đoàn làm phim?



Đạo diễn Micheal Moore (phải, đội mũ) thực hiện bộ phim tài liệu *Roger và tôi*

Nhà văn Đỗ Chu nói rằng, đúng là trong bút ký thì không bịa ra cái gì cả, nhưng truyện của ba làng phải dồn vào một làng thì mới đủ để mà kể. Vậy cái chân thực ở đây (đúng là có chuyện như thế xảy ra thật) có được đảm bảo không khi nhà văn nén chi tiết, sự kiện lại theo thủ pháp nghệ thuật nâng kịch tính? Nó có còn mang tính tài liệu chân thực không⁽⁵⁾? Câu hỏi này quan trọng trong điện ảnh, vì cũng theo Münsterberg, điện ảnh lần đầu tiên thay đổi được cả ba phạm trù tiên nghiệm là không gian, thời gian và hệ nhân quả. Truyện của một năm được phim kể lại trong 15 phút. Nếu đó không phải là một sự nén lại của thời gian thì là gì? Truyện của nhiều làng, của nhiều khoảnh khắc phải được lựa chọn, sắp xếp và bố cục vào một cấu trúc kể chuyện tuy không hư cấu, vậy có thể coi là hiện thực tuyệt đối được không?

Cái gì không thuộc về phim tài liệu?

Nếu câu hỏi về tính hiện thực của điện ảnh đã gây khó khăn và tranh luận thì câu hỏi về tính chân thực của điện ảnh tài liệu lại càng khó hơn. Nhiều bộ phim tài liệu nổi tiếng nhất của điện ảnh Việt Nam thời chiến được dàn dựng lại, ít nhất là một phần. Dựng lại bởi vì lúc sự

(2). Münsterberg 1916
(3). Kracauer 1960
(4). Lippmann 1922

(5). Tác giả phỏng vấn nhà văn Đỗ Chu, Hà Nội, 3/2022. Về so sánh phim tài liệu và bút ký, tham khảo Hoàng Ngọc Hiến 1999

kiện diễn ra thì không có máy quay phim ở đó. Sự kiện được tổ chức “diễn lại” với nỗ lực để giống như nó thực sự diễn ra, ví dụ cảnh giải lính Pháp bị bắt làm tù binh ở Điện Biên Phủ trong *Việt Nam trên đường thắng lợi* (1955) của đạo diễn Roman Carmen; cảnh xe tăng húc đổ cổng Dinh độc lập ngày 30 tháng 4 năm 1975⁽⁶⁾. Vậy nếu không dùng khái niệm hiện thực tuyệt đối để định nghĩa phim tài liệu thì phim tài liệu là gì? Một cách giúp chúng ta tiếp cận là phân tích tính chất gì không thuộc về phim tài liệu.

Thứ nhất, phim tài liệu không phải là phim truyện, vì vậy phim tài liệu còn được gọi là phim không hư cấu (tiếng Anh: *non-fiction*), khác với phim truyện là *fiction film* - phim hư cấu. Thứ hai, trong phim tài liệu, tác giả không chủ ý sáng tác ra, bịa ra cái gì thêm vào đó. Trên thế giới, thông thường không có kịch bản phim tài liệu như ở Việt Nam. Nếu có, ý tưởng về phim này thường gắn liền với con người, sự kiện, vật thể đã hoặc đang có. Phim sẽ được quay và thực hiện dựa theo ý tưởng đó với tất cả những sự không đoán trước được của cuộc sống. Nếu là phim về quá khứ thì dựa nhiều vào kết quả nghiên cứu, phát hiện và dịch giải nhân chứng và vật chứng tài liệu lịch sử. Một bộ phim đã quay xong nhưng chỉ vì cuộc gặp mặt với một nhân chứng mới, tìm thấy một kỷ vật cũ mà phải thay đổi toàn bộ truyện và kể chuyện trong phim, rất giống với công tác điều tra của công an hình sự. Cuối cùng, thứ ba, phim tài liệu không phải là sự thật cuộc sống, một điều vốn vẫn được nhiều bài viết về phim tài liệu khẳng định một cách thiếu nghiêm khắc. Phim tài liệu không phải là cuộc sống thật mà là một cuộc sống được truyền đạt qua phương tiện nghe nhìn, nó là một bản phim của cuộc sống. Các tác giả điện ảnh tài liệu không chủ động bịa đặt ra nhưng họ phải lựa chọn vì không phải tất cả mọi thứ đều có thể lên phim được cũng như không phải tất cả những thứ cần lên phim thì

(6). Nguyễn Hậu, <https://phimtailieutruyenanh.wordpress.com/phim-tai-lieu-la-gi/>

cũng có thể đưa lên⁽⁷⁾. Như vậy người làm phim tài liệu phải lựa chọn một lát cắt cuộc sống (không gian, thời gian, quan hệ nhân quả của sự kiện) và làm thành phim. Đó mới là nói về phía tác giả. Đối tượng của phim tài liệu phần lớn là con người và lập tức, chúng ta lại phải nghĩ đến các yếu tố tâm lý, ứng xử xã hội, diễn ngôn, phản xạ truyền thông và văn hóa nói chung của con người khi tham gia một tiến trình làm phim như vậy. Con người khi có máy quay sẽ ứng xử khác đi, nhân vật khi nói chuyện giao tiếp với tác giả sẽ khác đi, một vấn đề quan trọng không được giới phê bình nhắc đến trong bộ phim mới nhất đoạt nhiều giải thưởng trong nước và quốc tế - phim *Những đứa trẻ trong sương* của đạo diễn Hà Lệ Diễm, sản xuất năm 2021. Trong trường hợp này, khi tác giả có thời gian dài sống bên cạnh nhân vật như vậy, thì có ảnh hưởng gì đến tư duy, hành động và cuộc sống của nhân vật đó, vốn là một cháu gái đang tuổi lớn, đang tuổi hình thành cái tôi? Thậm chí, các sự kiện trong phim nhiều khi có sự tham dự trực tiếp vật lý của tác giả, và máy quay sẽ phải được đánh giá thế nào về tính tài liệu, tính chân thực của nó? Nó có thành *docudrama* không, hay phần nào mang màu sắc *reality show* của truyền hình không? Có nhà bình luận xếp bộ phim này vào trường phái *cinéma vérité*⁽⁸⁾. Vậy trong khi cả *direct cinema* và *cinéma vérité* nhấn mạnh khả năng sao chép *hiện thực trần trụi của thiết bị*, tránh sự can thiệp của tác giả thì việc tác giả tham gia trực tiếp vào cuộc sống nhân vật ở đây, có biến tất cả trở thành mâu thuẫn không? Tuy đây không phải là bài phê bình phim tài liệu, nhưng ví dụ trên giúp chúng ta quay lại với định nghĩa về nó, hoặc ít nhất là một thử nghiệm định nghĩa, sau khi nêu lên ba điểm không thuộc về phim tài liệu như trên.

(7). Tham khảo Zaller 1995

(8). Điều này có thể bắt nguồn từ việc đạo diễn phim từng tham gia Khóa học Varan, được thành lập bởi đạo diễn Jean Rouch, người được coi là cha đẻ của *cinéma vérité*. *Direct cinema* là trào lưu phim tài liệu Mỹ, Canada, thường được so sánh với “người anh em *cinéma vérité*” của mình ở Pháp. Vấn đề này sẽ được đề cập ở phần sau của bài viết.



Nhân vật Di trong phim tài liệu *Những đứa trẻ trong sương*

Ở một ví dụ khác, đạo diễn Ba Lan Michal Bielawski quan sát bằng máy quay bốn nhân vật của mình hàng năm trời để làm bộ phim tài liệu *Cơn gió: Một phim tài liệu giật gân* (*The Wind: A documentary thriller*), sản xuất năm 2019. Chơi chữ trong tên phim không làm cho nó mất đi thể loại tài liệu. Cái giật gân ở đây là những câu chuyện ly kỳ, thậm chí chết chóc của những người sống trên vùng núi Tatry với cái gió Halny nổi tiếng khắc nghiệt. Ở Liên hoan phim Leipzig 2019, khi tác giả bài viết hỏi về sự “can thiệp” của đạo diễn, Bielawski trả lời là không, cố gắng để hoàn toàn không, để nhân vật quên đi sự hiện diện của máy quay và việc này một phần làm được vì trải qua năm tháng, họ quen và quên đi là có máy quay đang theo dõi họ.

Vậy nếu phim tài liệu là nỗ lực giữ lại một khoảnh khắc, một lát cắt của cuộc sống mà trong đó, con người, sự kiện và vật thể được biểu đạt như nó đang diễn ra hoặc đã diễn ra, thì nó đứng dưới hệ quy chiếu của các phạm trù không gian, thời gian và hệ nhân quả. Nó là hiện thực trong khu vực được giới hạn bởi các phạm trù đó. Phim tài liệu không chỉ là tài liệu. Nó là một khoảng thời gian được đóng gói kín như cách nói của Andrei Tarkovsky hay được ướp, được giữ như thân xác các Pharaoh Ai Cập mà Bazin hay Henry Cartier-Bresson đã đề cập.

Hư cấu, không hư cấu hay cảm thụ của người xem?

Trong lý luận điện ảnh từng có lập luận cho rằng, tất cả phim đều là hư cấu hoặc ngược lại, không hư cấu. Trong phạm vi hẹp hơn, đạo diễn Jean-Luc Godard coi mỗi bộ phim (truyện) là một phim tài liệu về diễn viên đóng trong đó.

Các nhà lý luận Christian Metz và Jacques Aumont cho rằng, “Phim nào cũng là phim hư cấu, phim truyện hết”⁽⁹⁾. Luận điểm này

dựa vào việc coi tất cả công việc của nhà làm phim tài liệu đều mang tính can thiệp sáng tạo và vì vậy, mang tính hư cấu. Một số đại diện của trường phái điện ảnh trực tiếp (*direct cinema*) muốn gọi phim của mình là hiện thực hư cấu, chứ không phải tài liệu vì cho rằng, việc lựa chọn và dựng đã là hư cấu hóa các cảnh phim quay được⁽¹⁰⁾. Vậy chỉ có dữ liệu của *camera* an ninh là mang tính tài liệu hay sao? Luận điểm có phần cực đoan này sẽ coi tất cả các hành động truyền thông, ứng xử của con người cũng là hư cấu chăng? Vì trong cuộc sống, chúng ta luôn lựa chọn, sắp xếp, ứng xử với ngữ cảnh trong diễn ngôn, trong truyền đạt ký hiệu hình ảnh và ngôn ngữ với nhau. Vậy chính điều chúng ta nói ra, trong hội nghị, trong đám cưới, khi hướng dẫn chống cháy nổ, cũng luôn mang tính hư cấu hay sao?

Ngược lại, nếu coi tất cả điện ảnh là phim tài liệu thì sao? Theo nhà nghiên cứu Bill Nichol: “Phim nào cũng là phim tài liệu vì nó cung cấp cho chúng ta những dẫn chứng về một văn hóa sản xuất ra chính nó bên cạnh tái sản xuất sự yêu thích đối với những người trình diễn ra nó”⁽¹¹⁾. Đương nhiên những bộ phim truyện của quá khứ là những nguồn, là tài liệu về lịch sử văn hóa xã hội của một thời đã qua. Ở Đức,

(9). Aumont [...] 1992, tr. 77

(10). Benson/Anderson 1989

(11). Nichols 1991, tr. 1

kho lưu trữ điện ảnh nằm trong tổng kho lưu trữ liên bang có trụ sở ở thành phố Koblenz. Vậy nhưng luận điểm này không thuyết phục bởi *logic* không chắc chắn. Từ luận điểm cho rằng, phim tài liệu cũng là tài liệu, rồi tất cả phim đều là một dạng tài liệu để rút ra kết luận rằng tất cả phim là phim tài liệu, một tư duy suy luận không chặt chẽ về *logic*. Bên cạnh đó, nếu coi phim tài liệu chỉ là nguồn tài liệu, mặc dù trong phim có thể có sử dụng tài liệu hình và chữ, nguyên gốc, thì đây là một hình thức hiểu đơn giản hóa thể loại phim này. Tài liệu sử dụng trong phim tài liệu không có giá trị nội thân, mà chúng được trình bày, được sắp xếp và đánh giá theo một mục đích nhất định, phục vụ cho việc đặt một vấn đề và luận về vấn đề đó. Nếu ở trên chúng ta đã nói rằng phim tài liệu không chỉ, nhưng cũng là tài liệu, thì ở đây cần nói thêm rằng, phim tài liệu không chỉ là tập hợp của tài liệu mà nó là một “bài luận” sử dụng tài liệu⁽¹²⁾.

Tiếp theo, luận điểm cho rằng, tính tài liệu của phim tài liệu thực chất là một hình thức cảm thụ điện ảnh, liên quan đến luận điểm tất cả điện ảnh là phim tài liệu nêu trên. Chúng ta có thể hiểu cách nhìn này là một áp dụng rộng của trường phái dịch giải tác phẩm, coi sự ra đời của tác phẩm gắn liền với cảm thụ, văn bản ra đời với người đọc. Theo đó thì phim hư cấu hay không hư cấu không nằm ở phim (như trong văn bản) mà là vấn đề của người xem (người đọc văn bản)⁽¹³⁾. Phim tài liệu rơi vào tranh cãi và thậm chí khủng hoảng vì người ta gán cho nó việc chộp bắt hiện thực, trong khi phim tài liệu có hư cấu hay không hoàn toàn nằm ở trong phán xét tri thức của người xem⁽¹⁴⁾. Chúng ta thấy rằng, tuy có những yếu tố thuyết phục khi đề cập đến người xem, luận điểm trên đây một lần nữa đánh đồng phim tài liệu và tài liệu. Quan trọng hơn, nó đưa khái niệm cá thể lên quá cao và làm nhòe khái niệm khế ước tập thể,

một yếu tố định nghĩa văn hóa và xã hội. Thể loại phim là một khế ước tập thể. Ai cũng có quyền sử dụng vật thể theo cách mình muốn, nhưng nếu qua đó mà định nghĩa sự kiện, vật thể cũng chỉ theo ý mình thì các khế ước xã hội, văn hóa là các biểu trưng tập thể sẽ không còn nữa. Nhà nghiên cứu Carl Plantinga cho rằng, vì vậy, định nghĩa thể loại điện ảnh là một cấu trúc xã hội, không mang tính cá nhân⁽¹⁵⁾. Người ta có thể dùng bộ phim *Chung một dòng sông* của đạo diễn Nguyễn Hồng Nghi/Phạm Kỳ Nam, sản xuất năm 1959, làm tài liệu giảng dạy về lịch sử, về xã hội, về chiến tranh. Vậy nhưng, không vì vậy mà nó được định nghĩa là phim tài liệu được. Nhà nghiên cứu Đức Rüdiger Tomzak từng dùng một số khái niệm của Tình dục học để phân tích phim *Thương nhớ đồng quê*, 1995. Việc đó không có nghĩa là bộ phim của đạo diễn Đặng Nhật Minh trở thành phim tình dục, một vấn đề liên quan đến phương pháp nghiên cứu và khái niệm nghiên cứu⁽¹⁶⁾. Xác định phim truyện hay phim tài liệu là một khế ước xã hội có nguồn gốc từ chức năng truyền đạt của chúng trong khuôn khổ đối thoại xã hội.

Hiện thực của hình ảnh nhiếp ảnh và hiện thực cuộc sống

Một luận điểm về tính hiện thực của phim tài liệu dựa trên khái niệm dấu vết (tiếng Anh: *trace*), vốn từng được dùng để thuyết phục về tính hiện thực của hình ảnh nhiếp ảnh và điện ảnh luôn để lại một dấu vết vật chất, vật lý thực sự trên màng nhạy sáng của phim nhựa (và tín hiệu trên các thiết bị điện tử)⁽¹⁷⁾. Đây là một khẳng định không cần bàn cãi. Vậy nhưng cái gì phân biệt hình ảnh là dấu vết giữa phim tài liệu và phim truyện? Chúng ta lại quay về câu hỏi đầu tiên, không tiến lên thêm được bước nào. Ở đây vẫn tiếp tục là sự phân biệt không rõ ràng giữa

(12). Tham khảo Trần Thanh Hiệp, 2017, tr. 65

(13). Eitzen 1992, tr. 92

(14). Winston 1995, tr. 253

(15). Plantinga 2000

(16). Nguyễn Thanh 1998

(17). Currie 1999, tr. 291

phim tài liệu và tài liệu, dữ liệu, trong khi có thể nói ngắn gọn rằng một bên là sáng tác, một bên là tìm thấy trong kho lưu trữ. Đây là một hệ lụy chịu ảnh hưởng của dòng phim trực tiếp và thực tế (*direct cinema* và *cinéma vérité*) của những năm 1950, 1960. Chúng ta cần nhấn mạnh tính lịch sử của các trào lưu phim tài liệu này vì trước đó, việc dựng lại, tái hiện lại các sự kiện (có thật đã từng diễn ra) là một tác nghiệp thông thường của điện ảnh tài liệu thế giới. Hôm nay, hơn nửa thế kỷ sau *direct cinema* và *cinéma vérité*, khái niệm làm phim tài liệu (tiếng Anh: *Documentary film making*), một khẩu hiệu hiện đang trở nên thông dụng trở lại với phim tài liệu quốc tế, bỏ ra phía sau các tiêu chí có phần ngây thơ và lạc quan chủ nghĩa của *cinéma vérité* một thời, tuy các trào lưu này đang được nhiều nhà làm phim tài liệu trẻ Việt Nam phát hiện lại⁽¹⁸⁾.



Một nhóm làm phim tài liệu theo phong cách *cinéma vérité*

Vậy nếu chúng ta một bên có các dữ liệu nguyên bản, các dấu vết như cách gọi phim tài liệu của Currie và một bên là các thủ thuật sắp xếp, dàn dựng, tái tạo, sáng tác theo cách hiểu của Grierson thì đương nhiên chúng ta cũng sẽ phân biệt cách làm phim tài liệu kiểu *cinéma vérité* một bên và bên kia là phim tài liệu sử dụng lời bình và các thủ pháp sáng tác khác. Tuy nhiên, chúng ta nhận thấy cách phân biệt này mang nặng dấu ấn của ngôn ngữ học và

hình thức truyền thông ngôn ngữ, diễn ngôn, khiến cưỡng khi áp dụng cho điện ảnh. Nguyên nhân ở chỗ phim tài liệu trước hết là phim với phương thức biểu đạt chủ yếu là hình ảnh và âm thanh, không phải ngôn ngữ. Phim tài liệu là hành động giao tiếp hay tương giao (tiếng Anh: *communicative action*). Nhà nghiên cứu Noël Carroll gọi phim tài liệu là “phim của sự khẳng định giả định” (film of presumptive assertion) bởi vì tác giả muốn người xem giải trí với nội dung được đề nghị/đề cập trong tư duy của mình theo những điều được khẳng định trong đó⁽¹⁹⁾.

Tiếp theo, câu hỏi về tính hiện thực của cả cuộc sống được đặt ra bởi nhiều tác giả trào lưu Hậu hiện đại, Hậu cấu trúc. Nhiều người trong họ thậm chí không công nhận bất kỳ một thực tế nào trên thế giới⁽²⁰⁾. Đây tuy không phải là đề tài của bài viết nhưng bàn về tính hiện thực của phim tài liệu trên tầm của Triết học điện ảnh cần đề cập đến bối cảnh của cuộc đàm luận này. Nếu chúng ta tuyệt đối hóa yếu tố khách quan, triệt tiêu yếu tố chủ quan như một số đại diện của *cinéma vérité* thì liệu cả nghiệp vụ đạo diễn, việc lựa chọn đề làm cho phim tài liệu có mất đi tiêu chuẩn tri thức (*epistemic standard*) về tính hiện thực của nó không⁽²¹⁾?

Carroll đặt câu hỏi như thế để suy tiếp ra rằng, vậy chúng ta có còn thể loại phim tài liệu nữa không? Thay vào đó, nên chăng vẫn (phải) nói đến tính khách quan tuy không tuyệt đối, đến nỗ lực khách quan hết khả năng của tác giả tài liệu⁽²²⁾. Nó liên quan đến đạo đức của nhà làm phim tài liệu (sẽ được đề cập đến ở phần sau). Luận điểm nổi tiếng của nhà sử học Hayden White cho rằng, tất cả là kể chuyện, tất cả là dụ pháp (*tropes*) và hùng biện, kể cả trong

(19). Carroll 1997

(20). Tham khảo Renov 2004, tr. 136–137

(21). Carroll 2003, tr. 165–168

(22). Plantinga 1997, tr. 212–213

(18). Về sự “ngây thơ” của *cinéma vérité*, tham khảo Hall 1991

viết sử, nói với chúng ta điều gì trong bối cảnh bàn về phim tài liệu? Nhà nghiên cứu Michael Renov cho rằng, với tất cả các thủ pháp điện ảnh, từ dựng đến kỹ xảo, sử dụng âm thanh với hiệu quả của nó, chế tác hình ảnh từ tiền kỳ đến hậu kỳ, hiện thực trong phim không còn là hiện thực nữa mà cũng là được kể lại như vậy⁽²³⁾. Đó là chưa nói đến tính tuyên truyền, tính chính trị của dòng phim được gọi là “chính luận” của điện ảnh tài liệu.

Một lần nữa nhắc đến nhà lý luận Mỹ Noël Carroll, ông được coi là đại diện tiêu biểu nhất cho tính khách quan của phim tài liệu khi cho rằng, một bộ phim tài liệu hay một công trình khảo sát nghiên cứu mang tính khách quan vì nó “thể hiện [tính khách quan] của tiến trình sưu tầm tư liệu và của lập luận”. Nó khách quan vì nó “đánh giá được một cách liên chủ thể bằng tiêu chuẩn lập luận của những người liên quan”⁽²⁴⁾. Carroll như vậy đưa tiêu chí đánh giá về phía ý thức, chủ tâm của tác giả mà không quan tâm đến kết quả của tác phẩm (có thể bị đánh giá là không khách quan, không hiện thực bởi người xem). Cái khách quan ở đây được hiểu tách ra khỏi yêu cầu về một hiện thực, một miêu tả chân thực trong phim tài liệu. Vậy dùng chủ thể, chủ quan để đo tính khách quan như ông làm liệu có mâu thuẫn không?

Tương tự như phương pháp giãn cách trên sân khấu của nhà kịch học Đức Bertolt Brecht, một số nhà làm phim tài liệu hiện đại sử dụng kỹ thuật phản tư để làm người xem ý thức được tính truyền thông, tính gián tiếp của cái người ta đang trải nghiệm. Trong phim có cảnh, có lời, có hình ảnh và âm thanh nhấn mạnh vào tác giả, đưa cả máy quay và đoàn làm phim vào cảnh phim như để báo với khán giả rằng, các bạn đang xem phim, tuy là phim tài liệu, nhưng nó là phim, là tác phẩm sáng tạo bởi các tác giả là chúng tôi đây. Thậm chí họ còn tham gia, can thiệp vào đề tài, đối tượng, nhân vật của

phim, gây gổ để tạo sự kiện trong phim, một phương thức của vài đại diện *cinéma vérité* năm xưa. Nhà nghiên cứu Plantinga cho rằng, cách làm này thực ra thiếu thuyết phục vì nó một lần nữa sử dụng lập luận đã cũ của trường phái cấu trúc, rằng người xem luôn vô thức, bị tác giả dắt mũi hoàn toàn. Vậy mà người xem ý thức được, chuẩn bị được về mặt tâm thức và tri thức khi xem phim tài liệu về một vấn đề, sự kiện, con người nào đó. Họ không cần phải được nhắc rằng các bạn đang xem phim để ý thức được việc mình đang xem phim⁽²⁵⁾. Thực chất, đây là một sự “coi thường khán giả” mà các đại diện của trường phái phân tích và nhận thức luận trong lý luận điện ảnh như Carroll hay David Bordwell đã nói tới từ lâu⁽²⁶⁾.

Đức hạnh của người làm phim tài liệu

Sức mạnh và khả năng gây ảnh hưởng đến dư luận và chính kiến công cộng của phim tài liệu là vấn đề không cần bàn cãi. Trách nhiệm đặt lên vai những người làm phim, câu hỏi về đức hạnh của các tác giả điện ảnh tài liệu là rất lớn. Trong phạm vi và đề tài của bài viết, chỉ xin được bàn khái quát về trách nhiệm của nhà làm phim tài liệu với đề tài, khách thể sáng tác và với khán giả.

Chúng ta đã đề cập ở trên đến trách nhiệm và nỗ lực phản ánh hiện thực của nhà làm phim tài liệu. Khi một bộ phim được xếp vào thể loại tài liệu, khán giả sẽ xem với mong đợi tiếp nhận nó như một công cụ chuyển tải sự thật, được trải nghiệm hình ảnh và âm thanh đến thực sự từ đối tượng được nó phản ánh.

Trong bộ phim *Roger và tôi*, tác giả Michael Moore sắp xếp các sự kiện trong phim theo thứ tự thời gian không đúng với diễn biến thực sự. Chủ ý là để tăng kịch tính của vấn đề đặt ra trong phim. Các tranh luận bùng nổ và có ý kiến cho rằng, phim không còn mang tính tài liệu nữa. Những ý kiến ủng hộ gọi đây là thủ pháp

(23). Renov 1993, tr. 7

(24). Carroll 1996, tr. 230–232

(25). Plantinga, 1997, tr. 214–218

(26). Tham khảo Nguyễn Thanh, 2020

nghệ thuật, không phải làm sai lệch lịch sử vì vấn đề đặt ra không vì thế mà sai lệch đi chút nào. Việc bộ phim đoạt giải Bờ câu bạc ở Liên hoan phim tài liệu Leipzig năm 1989, thời còn hệ thống Xã hội chủ nghĩa, càng làm cho tranh cãi giữa hai phe trở nên quyết liệt hơn vào thời điểm đó, 1 năm trước tan rã dây chuyền của khối Đông Âu và Liên Xô⁽²⁷⁾.

Nhân vật trong phim là vấn đề được các nhà lý luận điện ảnh tài liệu quan tâm nhất. Một mặt phải bảo vệ quyền riêng tư và cuộc sống nhân vật khỏi tò mò thóc mách. Mặt khác, đâu là ranh giới của thủ pháp sáng tác dành cho tác giả? Trong *Roger và tôi*, tác giả so sánh những công nhân lao động vất vả với khi, vượn và có ý kiến phản đối. Tuy nhiên, người xem lại không có vấn đề gì khi tác giả mang chân dung các ông chủ hãng ô tô General Motors ra làm trò cười. Vậy ngữ cảnh là quan trọng. Tác giả phải giữ các chuẩn mực để bảo vệ nhân vật của mình. Mặt khác, khán giả có quyền được nhận thông tin. Nhiều khi vấn đề này trở nên phức tạp và trở thành đối tượng của luật pháp và bản quyền. Một trong những khó khăn các nhà làm phim tài liệu ngày nay gặp phải ở ta là khi đi phỏng vấn, đặc biệt là về đề tài lịch sử, họ bị đòi hỏi giấy tờ và phải ký kết các biên bản, giao kèo về sử dụng hình ảnh và âm thanh của người, phỏng vấn trong phim. Vậy nhưng kể cả khi làm kỹ như vậy, người xuất hiện trong phim cũng không thể đòi hỏi giấy tờ giao kèo thật cụ thể khi không biết ý định của tác giả sẽ sử dụng các chất liệu đó trong phim như thế nào, đặc biệt là khi nói đến các thủ pháp sáng tạo đặc trưng của điện ảnh. Hơn nữa, nhiều khi nhà làm phim tài liệu, đặc biệt là phim tài liệu điều tra, không thể nói hết với nhân vật của mình về các ý định, một phần vì không phải ai cũng có thể hiểu được tiến trình và hiệu quả sáng tác một bộ phim tài liệu. Nhân vật khó có thể hiểu được hình ảnh và âm thanh của mình sẽ được sử dụng trong phim

thế nào khi không hiểu tiến trình công nghệ làm một bộ phim tài liệu⁽²⁸⁾. Đó sẽ là vấn đề luôn kèm theo làm phim tài liệu, bất kể chúng ta có muốn hay không.

Lời kết

Khi bộ phim *Những đứa trẻ trong sương* đạt giải quốc tế, có ý kiến được nêu lên là tài năng không cần đào tạo. Hy vọng đây chỉ là một câu nói mang tính trào phúng vì đạo diễn bộ phim được đào tạo nghiêm túc, tuy không ở trong một trường điện ảnh. Tác giả phim tài liệu không nhất thiết phải được đào tạo ở một trường điện ảnh. Trong thực tế chúng ta cũng có những đạo diễn phim truyện nổi danh mà không qua bất kỳ trường lớp điện ảnh nào. Vậy nhưng đào tạo là việc phải làm. Đặc biệt, tác giả tài liệu càng cần được đào tạo nghiêm túc vì trách nhiệm và đòi hỏi tính chân thực của tác phẩm do họ sáng tác.

Trong một hội thảo về Đặng Huy Trứ, một tham luận có nói đến việc ông hân hoan chào đón nhiếp ảnh như một phương thức để tái tạo “xương thịt và tinh thần” của tổ tiên thế nào, thông qua ảnh thờ chẳng hạn⁽²⁹⁾. Hình ảnh nhiếp ảnh từng gây ấn tượng tả chân bao nhiêu thì những hình ảnh điện ảnh lại càng có sức thuyết phục hiện thực lớn hơn với hình ảnh chuyển động của nó. Tính hiện thực của phim tài liệu không thể xét theo bản thể học một cách tuyệt đối mà phải được đặt trong mối quan hệ quen thuộc tác giả - tác phẩm - người xem. Trong đó, một lần nữa trích nhà biên kịch Nguyễn Hậu: “tác giả phải có đủ tâm, tầm và tài để chuyển tải thuyết phục hiện thực đến với người xem”. Chúng ta có thể thêm vào vế khán giả rằng, đòi hỏi về tâm và tầm, thậm chí tài (theo nghĩa của một mặt bằng kiến thức xã hội nhất định) của khán giả cũng cần có, để tác phẩm thực thi được chức năng của mình: chuyển tải một sự thật của điện ảnh tài liệu đến với người xem.

(27). Tác giả nói chuyện với thành viên ban giám khảo, đạo diễn Trần Văn Thủy ở Leipzig, 11/1989.

(28). Anderson/Benson, 1988

(29). Trần Mạnh Thuần, g 2018

* TS., nghiên cứu điện ảnh

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Anderson, Carolyn/Benson, Thomas (1988): *Direct Cinema and the Myth of Informed Consent: The Case of the Titticut Follies* (Điện ảnh trực tiếp và huyền thoại về đồng thuận được thông báo). Trong: Gross, Larry/Katz, John/Ruby, Jay (bs.): *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*. Oxford.
2. Aumont, Jacques/Bergala, Alain/Marie, Michel/Vernet, Marc (1992): *Aesthetics of Film* (Mỹ học điện ảnh). Austin.
3. Benson, Thomas/Anderson, Carolyn (1989): *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman* (Hiện thực hư cấu: Phim của Frederick Wiseman). Carbondale.
4. Carroll, Noël (1997): *Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis* (Hư cấu, không hư cấu, và điện ảnh khẳng định giả định). Trong: Allen, Richard/Smith, Murray (bs.): *Film Theory and Philosophy*. New York.
5. Carroll, Noël (2003): *Engaging the Moving Image* (Lôi kéo hình ảnh chuyển động). New Haven.
6. Carroll, Noël (1996): *Theorizing the Moving Image* (Lý thuyết hóa hình ảnh chuyển động). Cambridge and New York.
7. Currie, Gregory (1999): *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs* (Dấu vết nhìn thấy. Phim tài liệu và nội dung của ảnh). Trong: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, tr. 285–97.
8. Eitzen, Dirk (1992): *When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception* (Khi nào thì là phim tài liệu? Phim tài liệu là phương thức cảm thụ). Trong: *Cinema Journal*, 35, tr. 81–102.
9. Grierson, John (1932): *Documentary* (Phim tài liệu). Trong: *Cinema Quarterly*, 4, tr. 67–72.
10. Hall, Jeanne (1991): *Realism as a Style in Cinema Verite: A Critical Analysis of "Primary"* (Chủ nghĩa hiện thực là phong cách trong Cinema Verite. Một phân tích phê bình của "Primary"). Trong: *Cinema Journal*, Vol. 30, No. 4, Summer 1991, tr. 24-50.
11. Hoàng Ngọc Hiến (1999): *Năm bài giảng về thể loại (kịch, bi kịch, trường ca, anh hùng ca, tiểu thuyết)*. Hà Nội.
12. Kracauer, Siegfried (1969): *Theory of Film. The redemption of physical reality* (Lý thuyết điện ảnh. Sự cứu rỗi hiện thực vật lý). Oxford.
13. Lippman, Walter (1922): *Public Opinion* (Chính kiến công cộng). New York.
14. Münsterberg, Thomas (1916): *The photoplay. A psychological study* (Trò chơi nhiếp ảnh. Một nghiên cứu tâm lý). New York.
15. Nichols, Bill (1991): *Representing Reality* (Tái trình bày hiện thực). Bloomington.
16. Nguyễn Hậu: *Phim tài liệu là gì*. Bài giảng những năm 2001-2002 ở Học viện Báo chí và Tuyên truyền Hà Nội. <https://phimtailieutruyenanh.wordpress.com/phim-tai-lieu-la-gi/>

17. Nguyễn Thanh: *Thương nhớ đồng quê của Đặng Nhật Minh*. Trong: *Nghệ thuật thứ 7*, 4/1998, tr. 14-15
18. Nguyễn Thanh: *Từ cuộc tranh luận giữa Chủ nghĩa hình thức và Chủ nghĩa hiện thực trong lý luận điện ảnh đến Chủ nghĩa hình thức mới. Hiện thực và hiện thực điện ảnh*. Trong: *Nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh*, số 28, 2020, tr. 27-36
19. Platinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Hùng biện và tái trình bày trong phim không hư cấu [phim tài liệu]). Cambridge.
20. Platinga, Carl (2000): *The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Distinction* (Hạn chế của chiếm đoạt. Cách nhìn chủ quan về phân biệt phim hư cấu và không hư cấu [phim truyện và phim tài liệu]). Trong: Bondebjerg, Ib (bs.): *Moving Images, Culture, and the Mind*. Luton.
21. Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary* (Đề tài phim tài liệu). Minneapolis.
22. Renov, Michael (1993): *Introduction: The Truth about Non-Fiction* (Nhập đề: Sự thật về không hư cấu). Trong: Renov, Michael (bs.) : *Theorizing Documentary*. New York.
23. Trần Mạnh Thường: *Người Việt nam đầu tiên đưa nhiếp ảnh vào nước ta*. Tham luận hội thảo, 3/2018 ở Huế. <https://nhiepanhdoisong.vn/dang-huy-tru-nguoi-viet-nam-dau-tien-dua-nhiiep-anh-vao-nuoc-ta-1023.html>
24. Trần Thanh Hiệp (2017): *Phim tài liệu: Giáo trình bậc đại học*. Hà Nội.
25. Winston, Brian (1995): *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited* (Dành lại cái thực. Xem xét lại phim tài liệu). London.
26. Zaller, John (1995): *The Nature and Origin of Mass Opinion* (Bản chất và khởi thủy của ý kiến quần chúng). Cambridge.

Ngày Tòa soạn nhận bài 15/1/2024; Ngày phản biện đánh giá 25/1/2024
Ngày chấp nhận đăng 20/2/2024; Ngày đăng 19/3/2024