

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

**A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és
a huszadik századi magyar dokumentumfilm**

doktori disszertáció

Dr. Szekfü András Ph.D.

2010

Témavezető: Dr. Báron György egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

1., Bevezetés: a témaválasztás indoklása	5
2., Megjegyzések a dokumentumfilm korai elméleteiről	9
a., Flaherty mai szemmel	9
b., Grierson mai szemmel	10
c., Dziga Vertov mai szemmel	13
d., A cinema verité dokumentum-elméletei mai szemmel	16
3., Dokumentumfilm, játékfilm, valóság: a szerződés	19
a., Mi a film-előtti valóság?	19
b., Az igaz és a valódi - egy magyar hagyomány	26
c., Hogyan különböztethető meg a dokumentumfilm a játékfilmtől?	28
4., Filmkészítési stratégiák és taktikák a magyar dokumentumfilmekben	35
a., Egy filmtörténeti előzmény: Hortobágy (Höllering, Georg, 1936.)	37
b., A magyar dokumentumfilm felnőtté válik	39
c., Ne sápadj! (Gulyás Gyula, 1982.)	41
d., Pócspetri (Ember Judit, 1982.)	48
5., Narráció és dokumentáció a hetvenes évek magyar dokumentum- játékfilmjeiben	53
a., Játékfilmek dokumentarista elemekkel	55
b., Egyszerű történet (Elek Judit, 1975.)	57
c., Jutalomutazás (Dárday István 1975.)	59
d., Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978.)	61
e., Fagyöngyök (Ember Judit, 1978.)	66
f., Két elhatározás (Gyöngyössy Imre - Kabay Barna, 1978.)	69
g., Kilencedik emelet (Gyarmathy Livia, 1979.)	71

h., Családi tűzfészek (Tarr Béla, 1979.)	72
i., Filmregény (Dárday István, 1978.)	75
6., A dokumentumfilm új lehetőségei: három példa	79
a., Dusi és Jenő (Forgács Péter, 1988.)	79
b., Leptinotarsa (Búzás Mihály, Szolnoki József, 1996.)	84
c., A János testvérek (Makó Andrea, 1999.)	87
7., Összefoglalás	91
8., Bibliográfia	97

1., Bevezetés: a témaválasztás indoklása

Szinte minden filmtudományi munka, amely a dokumentumfilm kérdésével foglalkozik, használ néhány közös kulcsfogalmat, felvet néhány közös alapvető kérdést. Visszanyúlnak a Lumière-i és a Méliès-i tradíciók különbségéhez. Rákérdeznek a dokumentumfilm és a játékfilm, a non-fiction és a fiction különbségére. Jelzik a két megközelítésben a különbségek ellenére is fennálló közöset, például a narráció szerepét a dokumentumfilmben (is), vagy éppen a valóság rögzítés jelenlétét a játékfilmben (is), ami persze mindig felveti a definíciók kérdését: mi is a narráció, mi is a valóság és mi annak a rögzítése. Felvetik a dokumentálás sokféle megjelenését az oktató, ismeretterjesztő, politikai, hírközlő filmekben, tévéműsorokban, és megkísérik elhatárolni ezeket valamilyen értékkritériumok mentén az „igazi” dokumentumfilmekről, tudva, hogy a merev elhatárolás úgyszólván lehetetlen.

Jelen pályamunkában én is fel kívánom vetni ezeket a kérdéseket, éspedig magyar dokumentumfilmek példáin. Fel fogom használni azokat a beszélgetéseket (interjúkat) is, melyeket a hetvenes évektől kezdve hazai filmrendezőkkel készítettem. Két okból választottam a hazai filmeket alapanyagként. Egyrészt, mert a készítők és a filmek kortársaként személyes élményem a magyar dokumentumfilm művészet utolsó néhány évtizede, olyan élmény, mely a szakmai szempontokon messze túlmenően meghatározta világlátásomat, és nemcsak az enyémet. Másrészt pedig azért dolgozom hazai anyaggal, mert a dokumentumfilmek elemzésében is előnyt jelent a kulturális, társadalmi és történelmi közeg lényegi ismerete. Nem kívánom elhanyagolni sem a nemzetközi szakirodalmat, sem az abban elemzett „sztenderd” klasszikus és modern filmanyagot. Bízom azonban abban, hogy a hazai filmekből olyan tanulságokat is le tudok majd vonni, melyek a nemzetközi kérdésfelvetéseket továbblandítják. Egyes alfejezeteket, (nem mindegyiket), „diszkusszió” résszel zárok. Olyan esetben alkalmazom ezt a formát, ahol érdemesnek látszott bizonyos, a dolgozat egésze szempontjából lényeges megfigyeléseket külön is kiemelni.

Amint erre később még visszatérek, nem volt könnyű eldönteni, mely filmek szerepelnek részletes elemzéssel, melyek csak említéssel vagy azzal sem. Mivel pályamunkám nem filmtörténeti teljességre törekszik, céloim csak az lehetett, hogy érdektelen, színvonalatlan filmre ne pazaroljam az olvasó türelmét. Az értékes filmek teljességét azonban nem célozhattam meg, nyilvánvaló okokból. Olyan filmekről igyekeztem írni, melyek kapcsán be

tudtam mutatni a dokumentumfilm elméletéről szerzett ismereteimet – vállalva azt az igazságtalanságot, hogy más fontos és értékes filmekről ezúttal nem írhatok.

Az utóbbi közel tizenöt évben a kereskedelmi televíziók megindulása több szempontból is átrendezte a hazai közönség és filmkészítők szemléletét a dokumentumfilmmel kapcsolatban. Elsősorban, a két nagy kereskedelmi televízió híradóival, magazinműsoraival és (ritka) dokumentumfilmjeivel egy olyan „mozgókép vs. valóság” viszonyt kultivált, amire korábban, a pártállami televíziózásban alig volt példa. Átértékelődött a tévészereplés fogalma is. Másodsorban, a valóságshow műfajának megjelenése (majd különféle leágazásai: túlélőshow, dokusoap) demonstratív módon átalakították a televízió és a magánszféra viszonyát. Harmadsorban, megjelentek azok a kereskedelmi adók, ahol korábban elképzelhetetlen mennyiségben közvetítettek dokumentum-jellegű anyagokat: természetfilmeket, történelmi dokumentációkat és százféle más un. dokumentumfilmet. (Spektrum, National Geographic, History Channel). Ezzel a dokumentumfilm kikerült korábbi helyéről, a televíziós közszolgálati szférából és jelentős mértékben át is alakult, az új fórumok követelményei szerint. A magyar néző is megismerkedett azokkal a dokumentumfilmnek mondott műsorszámokkal, melyek felépítésükben igazodtak a távvezérlők korához, azaz ahhoz, hogy egy-két percenként újabb izgató impulzust kell adni az átlagnézőnek, különben az megnyomja a távkapcsoló gombját és odébbáll. Ide tartozik, hogy a dokumentumfilm egyes alkotásai kivételként bár, de megjelentek a multiplex mozik műsorán is, teljesítve az ottani közönségvonzási követelményeket. Elsősorban Michael Moore filmjeire gondolok. Az Interneten létrejövő feltöltő oldalak (YouTube és társai) a dokumentum felvételeknek is új fórumot, új publicitás teremtettek.

A 60-as évek „könnyű kamera, direkt hang, olcsó film” forradalma után kiteljesedett a minden eddiginél könnyebb és olcsóbb, kiváló képminőségű digitális kamerák forradalma, melyhez hozzájárult a mindenütt jelenlévő mobiltelefonokkal felvehető hangosképek elterjedése is. Az említett két fejleménnyel összefügg a személyes(ebb) dokumentumfilmek terjedése, valamint az un. kreatív dokumentumfilmek térhódítása.

Fentieket összefoglalva, megállapíthatjuk, hogy a múlt század ma már klasszikusnak tekinthető magyar dokumentumfilmjei az akkoritól radikálisan eltérő nézői közegbe kerülnek, ha napjainkban moziban, tévében vagy DVD-n bemutatják őket. A dokumentumfilmmel foglalkozó kutató, a filmről tanító tanár egyik fontos feladata, hogy a magyar

dokumentumfilm klasszikusait ebben az új közegben is értelmezze, segítse eljutásukat a mai fiatal filmbarát közönséghez.

A dokumentumfilm témájában beszélgettem illetve interjút készítettem számos szakemberrel. Köszönöm Andor Tamás, Báron György, B. Révész László, Ember Judit (†), Gazdag Gyula, Gulyás Gyula és János, Kovács András Bálint, ifj. Nádasy László, Sára Sándor, Schiffer Pál(†) segítségét. Nagy haszonnal forgattam Almási Tamás és Kékesi Attila dokumentumfilm témájú DLA disszertációit. Hálás vagyok Geréb Annának a kéziratához fűzött megjegyzéseiért. Köszönöm tanítványaim figyelmét és kérdéseit, akik dokumentumfilmes előadásaimat hallgatták a Zsigmond Király Főiskolán és a Pécsi Tudományegyetemen. És köszönöm családom türelmét e dolgozat megírása idején.

2., Megjegyzések a dokumentumfilm korai elméleteiről

A jelen pályamunkában kitekintést adok a dokumentumfilm elméletének kezdeteire, felidézve (de a részleteket nem tárgyalva) Flaherty, Grierson, és Vertov álláspontjait és mai értékelésüket. A kezdetek megidézése után tárgyalom a hatvanas évek cinema verité korszakát. Mivel a pályamunka a magyar dokumentumfilmek kapcsán felmerülő filmelméleti kérdésekkel foglalkozik, az alábbi áttekintés ehhez képest célirányos. Teljesség és részletesség helyett (ami egy másik dolgozat tárgya lehetne) igyekeztem azokat a kulcsfontosságú pontokat kiemelni, amelyek a magyar dokumentumfilmről való gondolkodásunkhoz is hasznosak lehetnek.¹

Témánk szempontjából elég, ha a dokumentumfilm húszas évekbeli kialakulása után a hatvanas évek cinema verité és direct cinema mozgalmainál húzzuk meg a következő korszakhatárt. A megfigyelő film (tréfásan: „légy a falon”) ideálja ettől kezdve évtizedeken át meghatározta a dokumentumfilmes gondolkodást, bár sosem viták nélkül. A harmadik nagy korszakot pedig az utóbbi két-három évtized jelenti majd, a dokumentumfilm addigi fogalmának megkérdőjelezésével és újradefiniálásával.

a., Flaherty mai szemmel

A legtöbb filmtörténész egyetért abban, hogy a dokumentumfilm érdemi története Flaherty 1922-ben bemutatott *Nanook of the North* (Nanuk az eszkimó) c. filmjével kezdődik. Sikerét és máig tartó hatását elemezve két fő tényezőt szokás említeni. Egyrészt, Flaherty nagyon alaposan ismerte az eszkimók életét, éveken át élt köztük. Másrészt, (később dokumentumnak nevezett) filmjében (tanulva a legjobb korabeli hollywoodi játékfilmekből) összefüggő történetet hozott létre, és olyan főhőst teremtett, akivel együtt lehetett érezni. Flaherty filmjeinek költőiségét általában elismerték, a filmek hitelessége (dokumentum jellege) azonban vita tárgya lett még életében. Az évtizedek során többen „leleplezték”, hogy filmjeiben sok a beállított jelenet, a rekonstrukció. Meg kell jegyezni, hogy maga Flaherty sosem tagadta ezeket a beavatkozásokat, hanem a filmek magasrendű céljaival indokolta. „Régi méltóságukban” akarta bemutatni Nanukot vagy az arániakat, függetlenül attól, hogy a filmkészítés idején vadásztak-e még (nem vadásztak) szigonnyal, illetve cápára. Voltak, akik ideológiai alapon támadták Flahertyt, eleinte azért, mert úgymond „Az ember küzdelme a

¹ Az idegen nyelvű idézeteket az esetek többségében saját fordításomban közlöm.

természettel nem lehet teljes, ha nem tartalmazza az ember küzdelmét az emberrel” – idézi Ivor Montagu osztályharcos baloldali kritikust Aufderheide.² Később, a 20. század második felében többeknek úgy tűnt, hogy Flaherty a gyarmatosítást, a fehér embert képviseli a bennszülöttekkel szemben. Bár lehet részleteket felhozni ennek alátámasztására, a filmek egésze nem igazolja ezt a vádat. Nem felejthetjük azt sem, bár „filmen kívüli tényező”, hogy Flaherty a legnagyobb szeretettel, megértéssel és megbecsüléssel közeledett filmjei hősei felé, akik ezt viszonzták is. Ebből a szempontból nézve Flaherty inkább az együttműködő dokumentumfilm készítés úttörője, filmjeihez segítséget és tanácsokat, ötleteket kapott a szereplőktől.

Flaherty maga nem írt (dokumentum)filmelméleti munkát, azonban feljegyzéseiből, nyilatkozataiból és nem utolsósorban műveiből kirajzolódik egyfajta dokumentumfilm elmélet. Ennek néhány fontosabb eleme lehet:

- ember és természet konfliktusának központba helyezése (és az ember és ember konfliktus hanyagolása)
- történet bemutatása, művészi fényképezés és vágás
- a főbb jeleneteken belül szigorú valóság rögzítés
- azonban a jelenetek lehetnek koncepció által kitaláltak
- együttműködés a lefilmezett emberekkel
- a film dokumentarista hitelességét a rögzített valóságdarabok és a magasrendű eszmei koncepció együttesen biztosítják, utóbbi igazolja a beállított részleteket is.

A későbbiekben még visszatérek rá, hogy a Flaherty-típusú filmkészítés jellemző példája a Georg Höllering által hazánkban forgatott *Hortobágy* (1934-36), amellyel kapcsolatban még a kölcsönhatás lehetősége sem zárható ki.

b., Grierson mai szemmel

John Grierson egyetlen filmet rendezett saját maga (*Heringhalászok*, 1929), szervezőként és ideológusként azonban filmek százainak létrejöttét segítette. Hatása a dokumentumfilmes gondolkodásra felmérhetetlen, még akik vitatják, azok sem bújhatnak ki előle.

² Aufderheide, Patricia: *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford, 2007. 31.o.

Grierson dokumentumfilmes tanulmányait vastag kötetben adták ki³, azonban a leggyakrabban egy mondatot és egy mondattörédeket idéznek tőle.

Grierson utólag híressé vált Moana-kritikájában, melyet a „documentary” fogalom első elvi-elméleti megjelenésének tekintenek, a következő mondat szerepel: ”Természetesen a Moanának, mivel vizuális beszámoló egy polinéziai fiatalember és családja mindennapi életének eseményeiről, dokumentáris értéke van.”⁴ Paul Ward hívja fel a figyelmet arra, hogy a bekezdés folytatásában Grierson ezt a dokumentáris értéket csak kiegészítőnek tekinti az elsődleges érték, a költőiség mellett.⁵ Úgy vélem, Ward-nak csak részben van igaza, ugyanis a kritika teljes további szövegében Grierson a „documentary value”-t egyben a szépség megalapozásaként, szinte okozójaként elemzi, és a Moana értékeit annak valóságosságából vezeti le. Jellemző példája erre a tetoválás jelenete, ami a filmezéstől függetlenül is bekövetkezett volna, és – mint Grierson hangsúlyozza – erős fájdalommal jár.⁶

A mondattörédékek pedig, amelyet oly sokszor idéznek, Grierson 1933-as hivatkozása a dokumentumfilmre, mely szerint az: „the creative treatment of actuality”.⁷ Értelemszerű fordításban: „a valóság kreatív bemutatása”. Grierson a kreativitásban látta azt a különbséget, amely a dokumentumfilmet elválasztja a valóságrögzítés alacsonyabb rendű filmes formáitól, a természetfilmekről, tudományos filmekről, oktatófilmekről, költői és kísérleti nemfikciós filmekről.

Mi adja ennek a meghatározásnak azt az átütő erőt, ami miatt évtizedek óta idézik és vitatják? Kétségtelenül a benne rejlő ellentmondás. Lehet-e a valóságot kreatívan bemutatni? Aufderheide a következőt írja a három „alapító atyáról”, azaz Flahertyről, Griersonról és Vertovról: „Mindhárman, egymástól függetlenül, ragaszkodtak ahhoz, hogy az igazságot mondják és hogy művészek. Ez a két követelmény ... alkotja a dokumentumfilmzés legalapvetőbb feszültségét.”⁸

³ Grierson, John: Grierson on Documentary. London, 1946 és későbbi kiadások. Magyar válogatás: Grierson, John: Dokumentumfilm és valóság. Budapest, 1964.

⁴ (Grierson) : Flaherty's Poetic Moana. The New York Sun, 1926. február 8. Újraközölve: Jacobs, 1979. 25.o. Saját fordításom.

⁵ Ward, Paul: The Margins of Reality. London, 2005, 103.o.

⁶ Grierson, u.o.

⁷ Grierson, John: The Documentary Producer, Cinema Quarterly Vol. 2. No.1. p.8. (1933). Idézve több helyen, pl.: Grierson, 1946. i.m. 11.o.

⁸ Aufderheide, Patricia: Documentary Film: A Very Short Introduction. Oxford, 2007. 25.o.

A griersoni meghatározás legkeményebb modern kritikáját Brian Winston adta, aki többek között a következőket írta: „Elmondható, hogy a ‘valóságból’ (azaz a bizonyítékból és a tanúságból) semmi sem maradhat meg azután, hogy mindez a briliáns beavatkozó ’kreatív bemutatás’ (azaz művészi és drámai strukturálás) megtörtént. Grierson vállalkozása túl önellentmondó volt ahhoz, hogy fenntarthasson bármilyen igényt a valódira, és így a „dokumentum” kifejezést jelentés nélkülivé teszi.”⁹ Véleményem szerint Winston azáltal, hogy a Griersonnál kétségtelenül meglévő ellentmondást abszolutizálja, tulajdonképpen azokhoz csatlakozik, akik szerint dokumentumfilm nem lehetséges, mivel minden film szükségszerűen fikciós film, hiszen él a “művészi és drámai strukturálás” lehetőségével.

Plantingával értek egyet, aki leszögezi, hogy a “minden film fikciós film” álláspont túl sok filmi eszközt nyilvánít fikciónak, így minden filmi diskurzus fikcióvá sorolódik be.¹⁰

Ugyanő idézi Noël Carrollt: „... kitűzik célként a ding-an-sich filmi megjelenítését, megállapítják, hogy ez lehetetlen, *tehát* minden filmet fikciónak nyilvánítanak.”¹¹ A később tárgyalandó friss dokumentumfilm értelmezések nem fogadják el a winstoni maximalizmust, hanem végső soron termékeny ellentmondásként fenntartják a griersoni kettősséget.

Grierson egyébként a dokumentumfilm társadalmi feladatát hangsúlyozta, népfelvilágosító eszköznek tekintette a dokumentumfilmet. Úgy vélte, a modern társadalmak olyan bonyolultak, hogy az állampolgároknak a korszerű eszközök, például a dokumentumfilm segítségével van szükségük az eligazodáshoz, és ahhoz, hogy demokratikus jogaikkal ismeretek birtokában élhessenek. Gondolatait életművének filmekben (főleg mások filmjeiben) megtestesülő része is igazolja, elméleti gondolatai tulajdonképpen e filmekkel teljesebben ki.

Egyelőre filmtörténetileg feldolgozatlan, hogy a griersoni elmélet (és annak a brit filmiskolában megtestesülő gyakorlata) hatott-e és hogyan a magyar filmgyártásra, filmművészetre. Feltételezem, hogy hatott az oktatófilm gyártásra, sőt a tudományos és ismeretterjesztő filmek készítőire is. Az 1964-ben megjelent, máig egyetlen magyar Grierson kötetet olaszról (!) fordították, szövege alig hasonlít az angol eredetire.

⁹ Winston, Brian: Claiming the Real: the Griersonian Documentary and Its Legitimizations. London, 1995. 95.o.

¹⁰ Plantinga, Carl: Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge, 1997. 11.o.

¹¹ Noël Carroll: From Reel to Real: Entangled in Nonfiction Film. Philosophical Exchange, 14. (1983), 23.o. idézi Plantinga, i.m. 11.o.

c., Dziga Vertov mai szemmel

Vertov elméleti életművének megértése nehezebb, félreértése könnyebb, mint Flahertyé vagy Griersoné. Flaherty és Grierson demokráciákban éltek, ahol munkásságuknak lehettek ugyan materiális vagy szervezeti-politikai korlátai, de a szólás- és sajtószabadság biztosította, hogy elképzeléseiket szabadon megfogalmazhatták és publikálhatták. Vertov helyzete nehezebb és bonyolultabb. Alkotó élete során a bolsevik forradalom (melyért őszintén lelkesedett) diktatúrába fordult, és művészi elképzeléseinek megvalósítása egyre nehezedett, majd lehetetlenné vált. Mivel a diktatúra a húszas évek második felétől kezdve fokozatosan erősödött, Vertov írásait olvasva nehéz elválasztani, hogy meddig tart a kommunizmus eszméiért való őszinte (esetleg naiv) lelkesedés, és hol kezdődik a kényszerű ideológiai alkalmazkodás.

Vertov elméletében két mozzanatot érdemes kiemelni. Az egyik a forgatókönyv és színészek nélküli film követelése, azaz a (burzsoának minősített) játékfilm totális elutasítása. Ez Vertov szemléletének negatív oldala: dokumentumfilm az, ami nem (burzsoá) játékfilm.

Ennek az elképzelésnek legcsodálatosabb megvalósulása az Ember a felvevőgéppel (1929) című filmje, mely művészi pályájának csúcsa. Az Ember a felvevőgéppel azonban nyilvánvalóan megtervezett film, a forgatókönyv elutasítása tehát a játékfilmes, irodalmias forgatókönyvre vonatkozhatott. Ugyanígy, bizonyos jeleneteket nyilvánvalóan beállítottak (pl. a nő mosakodása és felöltözése), viszont a lelki életet kifejező színészi játékokra itt sem volt szükség. Ahogy a Berlin, egy nagyváros szimfóniája (Ruttman, 1927) esetében, Vertovnál is felvethető a kérdés: mit is dokumentál egy „város-szimfónia”? Nincs helyünk erre a kérdésre részletes, elemző választ adni, de bármelyik két film nélkül szegényebb lenne tudásunk a húszas évek nagyvárosairól.

A vertovi elmélet másik fókuszja a kollektív (híradó vagy dokumentum) filmkészítés. Vertov egy aktivistákból („kinoki”¹²) álló országos hálózatot képzel el, amelyben az aktivisták folyamatosan szállítják az információt a központba, ahol azt filmalkotásokká alakítják. Ez a vertovi dokumentumfilm-szemlélet pozitív kifejtése: a dokumentumfilmben a *kinoki*

¹² Szójáték 2 orosz szó összevonásával: kino+oko (szem), ezt a csoportra utalva, no meg a zeneiség érdekében többes számú 'i' raggal látták el, tehát a csoport neve: KINOKI. (A magyar Vertov-kiadásban rosszul szerepel!) Vertov használja még a „kinoko”-alakot – vagyis az egyes számot is –, amikor nem a csoportról, hanem a tevékenységről beszél. Tehát, nem kinokok, hanem kinoko-tevékenység. (Geréb Anna megjegyzése a kéziratához.)

gyűjtőmunkájára alapozva megjelenik „a szovjet valóság”, különös tekintettel a fejlett technikára. „A kinoko-tevékenység olyan művészet, amely a dolgok szükségszerű térbeli mozgásának művészi-ritmikai egésszé való szervezésével foglalkozik, s mint ilyen, összhangban van az anyag sajátosságaival és a dolgok belső ritmusával.”¹³ Nehezen mérhető fel utólag, hogy ha ez az elképzelés nagyobb méretekben megvalósul, vajon az öntevékenység és a demokrácia, vagy a centralizáció és a (politikai vagy művészi) diktatúra érvényesült volna benne?! A Kino Pravda bizonyos részleteit nézve (pl. ahol az úttörők kivonulnak a nép ellenségei ellen) nem lehetünk nagyon optimisták. Mindenesetre a húszas évek közepétől az elkészült filmekben már nem látjuk nyomát a kinoki-koncepciónak, azokban Vertov egyéni filmalkotói tevékenysége érvényesül (persze a kor fokozatosan romló politikai körülményei között).¹⁴

A dokumentumfilmet Vertov tehát két oldalról jellemzi manifesztumaiban. A dokumentáris *hitelességet* társadalmilag (és nem a fotomechanikus rögzítés révén) látja biztosítottnak. A fotomechanikus rögzítés Vertovnál inkább a *szépség*, az avantgarde esztétikum forrásaként jelenik meg, összhangban a művész gép-imádatával. „Utunk a pizsmogó embertől a gép költészetén át a százszázalékosan elektromos emberig vezet.” (1922)¹⁵ Valamint: „A montázsstruktúra szokatlan rugalmassága lehetővé teszi, hogy a filmetűdbe bármilyen politikai, gazdasági vagy más motívumot vigyünk be. (...) Mindez hozzátartozik a dokumentumfilm újszerű értelmezéséhez.” (1923)¹⁶ A két tényezőnek megfelelően Vertov hatása is kettős: volt, akire az Ember a felvevőgéppel avantgárd robbanóereje hatott, volt, akire a közösségi filmkészítés utópiája, és volt, akire mindkettő. Halála után ikonná és gyakran önkényes hivatkozási alappá vált, különösen a nyugat-európai 68-as baloldalon (Godard és Gorin). Az utóbbi években Bécsben alakult ki egy jelentős Vertov-műhely, Oroszországon kívül itt van a legnagyobb gyűjtemény Vertov kéziratokból és dokumentumokból. Írásait új (német) fordításokban adják ki, filmjeit rendszeresen vetítik, és a felújított kópiákból DVD kiadások készülnek.

¹³ MI Kiáltvány-változat in Vertov, Dziga: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Budapest, 1973. 11. o.

¹⁴ Még szerencse, hogy Vertov nem (sem) fogadott szót saját magának, és az „esztétikai közvetítő” bizony eluralkodik a „filmszemével” láttatott filmvilágán, még késői, kimondottan Sztálint dicsőítő „filmódáiban” is. Igaz, itt már tragikus diszharmóniában küszködik a költői az ideológiai-politikai diktátummal. (Bölcsődal, 1938) (Geréb Anna megjegyzése a kézirathoz.)

¹⁵ MI Kiáltvány-változat in Vertov, Dziga: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Budapest, 1973. 10. old.

¹⁶ Kinoki. Fordulat. In: id. mű 33. o.

A magyar filmkészítők közt Vertov hatása egyértelműen az Ember a felvevőgéppel kapcsán érzékelhető. Elméleti írásai ugyan megjelentek magyarul, de (Griersonéhoz hasonlóan) csak a Filmtudományi Intézet kis példányszámú, szűk terjesztésű sorozatában¹⁷. A vertovi esztétika hatása érezhető a hetvenes években a Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjeiben (K3 csoport), azonban ez a hatás sincs még elemzően dokumentálva.

Diszkusszió: Milyen kérdésekre kerestek/kínáltak válaszokat a század első felében dokumentumfilmmel elvi síkon (is) foglalkozók?

A „dokumentáris érték” kérdése: Számtalan tanulmány foglalkozott azzal a gondolattal, hogy a dokumentumfilm valamilyen speciális viszonyban van a valósággal, „hűséges” hozzá, „megfelel” neki. Grierson a „documentary value”-t egyben a szépség megalapozásaként, szinte okozójaként elemzi.

A társadalmi hasznosság kérdése: A dokumentumfilmek oktató, nevelő, ismeretterjesztő, agitációs-propaganda hatása visszatérő téma. Nagyon sok dokumentumfilmre jellemző a társadalmi aktivista magatartás. Amikor kiindulási motívumaikról, a film (remélt) értékeiről vallanak, sokan fogalmaznak meg tevőleges célokat. Bemutatni, megértetni, elmagyarázni, segíteni az elnyomottaknak, netán fegyvert adni a kizsákmányoltak kezébe. Ahogy az életben, a dokumentumfilmek között is elválik egymástól a reformerek és a forradalmárok tábora, előbbiek őse bizonyára Grierson maga, utóbbiaké pedig talán Dziga Vertov. (Vertovot azonban nem szabad pusztán társadalmi forradalmárrá egyszerűsíteni – lásd alább.)

A költői szépség kérdése: A dokumentumfilmekben az ezekről író szerzők sokféle szépséget fedeznek fel, és ennek kapcsán beleütköznek a hagyományos esztétikai felfogásba, mely szépséget a műalkotásban csak átfogó, alkotó beavatkozás kapcsán tud elképzelni, viszont a dokumentumfilmekben a (játék)filmművészetre jellemző alkotás, illetve az ott megismert alkotói beavatkozások jelentős része háttérbe szorul. Mint említettem, Grierson éppen fordítva látta: számára a szépség forrása is a hitelesség volt.

A kísérletezés, az avantgardizmus: Szorosan összefügg az előző kérdésfelvetéssel, hogy lehet-e dokumentumfilmet készíteni az avantgarde jegyében, vagy fordítva: lehet-e avantgarde,

¹⁷ Vertov, Dziga: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Budapest, 1973.

kísérleti filmnek (Griersonnal szólva) dokumentarista értéke? Maga Grierson írásaiban inkább tagadta ezt, ismeretes, hogy nem sokra becsülte például Ruttmann Berlin-filmjét. Filmgyártás-szervezői gyakorlatában ugyanakkor mégsem zárkózott el a formai kísérletektől, amit munkatársainak számos filmje bizonyít. (Pl. Night Mail, 1936.) Vertovra már ifjúságában nagy hatást gyakorolt az akkori avantgarde, elméleti írásaiban, manifesztumaiban ez a hatás stílárisan és gondolatilag is meghatározó. Filmalkotásban először és gyakorlatilag utoljára is az Ember a felvevőgéppel-ben tudta avantgarde szemléletét megvalósítani.

d., A cinema verité¹⁸ dokumentum-elméletei mai szemmel

Miért hozott elméleti jelentőségű változást a dokumentumfilmek gondolkodásában a huszadi század közepe? Pusztán a filmtechnikai fejlődés nem ad kielégítő magyarázatot, mégis ezzel kell kezdenünk. Az ötvenes évek végére összeállt egy új technikai együttes:

- viszonylag könnyű, 16 mm-es kamerák, amelyekkel tíz-húsz percen át is megszakítás nélkül lehetett jeleneteket felvenni,
- szinkron hangfelvételi lehetőség, ahol a berendezések és kábelek már nem uralták a felvétel színhelyét, hanem háttérbe vonultak
- nagy érzékenységű filmnyersanyagok és könnyű lámpák, melyekkel „akárhol” lehetett dokumentum felvételt készíteni
- mindezekből következően a filmkészítés költségeinek radikális csökkenése.

A forgalmazás lehetőségei is módosultak: a televíziók új bemutatási lehetőséget jelentettek, és a világszerte tapasztalható filmművészeti fellendülés a dokumentumfilmek megjelenési lehetőségeit is növelte. (Művészmozik, filmklubok, fesztiválok.) A 16 mm-re forgatott dokumentumfilmek sikeresebbjeit 35 mm-re felnagyítva a mozi hálózatokban is forgalmazták.

A fentiekben leírt technikai forradalom a fejlett világ országaiban minimális eltérésekkel párhuzamosan zajlott. (Hazánkba 8-10 év késéssel, a hatvanas évek közepén-végén érkezett meg, amint erről még lesz szó.)

¹⁸ Ebben a rövid áttekintésben nem térek ki a mozgalom nevének változataira (cinema verité, cinema direct, stb.) és az elnevezések körüli vitákra sem. Ebben a fejezetben minden ilyen ún. observational cinema (megfigyelő film) irányzatra a cinema verité összefoglaló címkét alkalmazom.

Társadalmi háttér, a levegőben lévő problémák szempontjából a cinema verité egyidejű a gyarmatok felszabadulásával, a háború utáni helyreállítási periódus befejeződésével, a szociális piacgazdaság kialakulásával. De egyidejű a diákmozgalmakkal, a szexuális forradalommal, a televíziózás elterjedésével és populáris kultúra (különösen a popzene) előretörésével is. A kibontakozó filmművészeti irányzat, a cinema verité azonban többféle irányt vett, részben a társadalmi háttér, részben az alkotói egyéniségek különbözősége miatt.

Franciaországban Jean Rouch filmes-etnográfus és munkatársai 1960 körül meghatározó jelentőségű filmeket hoztak létre, melyeknek – mai szemmel – van egy fontos közös vonásuk. A könnyű kamerás valóság rögzítést Rouch és munkatársai a filmezett emberekkel való együttműködésben, gondolatcserében, néha vitában használták fel. (Rouch: *Én, egy fekete* (1958), Rouch – Morin: *Egy nyár krónikája* (1961), Marker: *Szép május* (1962)). Mint William Rothman rámutat, Rouch tudta, hogy „...a filmkészítés egy valóságos cselekedet, melyet a valóságos világban hajtanak végre, valóságos következményekkel.”¹⁹

Ezzel szemben Amerikában Leacock, Drew, a Maysles fivérek vagy Pennebaker filmjeikben elvi élel kerültek minden kapcsolatot („beavatkozást”) a filmezett emberekkel, eseményekkel. Az amerikai megfigyelő filmesek ideálja a tréfásan „légy a falon”-nak nevezett magatartás lett. Jellemző a Drew Associates cég védjegyként használt jelszava: „Everything else is fiction”, azaz „minden más (fajta filmezés) már fikció”. A fikcióval pedig semmiféle közösséget nem vállaltak, azt dokumentumfilm munkájuk ellenpólusaként kezelték. Az első megfigyelő filmek az új módszerrel fontos társadalmi – politikai témákat érintettek: *Előválasztás* (1960), *A szék* (1963), *Házaló* (1968). A közönség előtt legsikeresebbek a (pop)zenei filmek lettek, ahol az esemény szervezettsége és a résztvevők kulturális normái kiválóan összeillettek a filmkészítés módszerével. (*Monterey Pop* (1967), *Gimme Shelter* (1970), *Don't Look Back* (1965), *Woodstock* (1970).)

A hatvanas évek végére a 16 mm-es technika (nem utolsó sorban a televíziós műsorgyártás révén) világszerte elterjedt, és megszűnt különlegesség, újdonság, illetve esztétikai meghatározó tényező lenni. Ettől kezdve ezzel az új technikával (valamivel később pedig már videóra) készült a dokumentumfilmek döntő többsége. A legkülönbözőbb stílusú alkotók, újítók és hagyományörzők egyaránt ezt használták. Létrejött egy új normál-állapot. A századvég meghatározó elméletírói ennek az állapotnak adtak elméleti leírást és értelmezést.

¹⁹ Rothman, William: *The „I” of the Camera*. Second Edition. Cambridge, 2004. 282.o.

(A kilencvenes-kétezres évek újdonságai ezeket a megállapításokat is megkérdőjelezték – de ez csak egy újabb kihívás az elmélet számára.)

A cinema verité Magyarországon is jól érzékelhetően hatott a filmművészet alakulására – erre több film elemzésénél ki is fogok térni. Jellemző a technikai elmaradottságunkra, hogy a cinema verité tanulságait hasznosító első hazai filmek, például Kovács András *Nehéz emberek*-je (1965) még 35 mm-es technikával készült. Az első olyan magyar dokumentumfilm, mely az akkor frissen behozott könnyű 16 mm-es hangos technikára épült, Schiffer Pál rendező és Andor Tamás operatőr *Fekete vonat* c. filmje volt (1969).²⁰ A magyar dokumentumfilmes alkotók a cinema verité technikák és művészi módszerek meghonosítását ekkor integrálták abba a mindennapi küzdelembe, melynek során a szakmai konzervativizmussal és a pártállam politikai nyomásával szemben igyekeztek létrehozni az új magyar dokumentumfilmet. Erről alább részletesebben is írok.

Diszkusszió: Rouch és kollégái számára a kamera előtti emberekkel és „valósággal” való interakció egyáltalán nem volt zavaró, sőt, éppen ebben fedezték fel a valóság igazi, mély, hiteles megismerésének és ábrázolásának lehetőségét. A huszonegyedik századból visszanézve úgy tűnik, hogy a Leacock-Drew féle be-nem-avatkozó megközelítésmód egyes esetekben alkalmas volt a jelenségek értelmező megörökítésére és kiváló filmeket eredményezett. Különösen akkor érvényesültek a módszer előnyei, ha az ún. hosszú beállításokat alkalmazták. A hosszú beállítások a hetvenes évek magyar dokumentum és dokumentum-játékfilmjeiben is nagy szerepet kaptak. A Rouch és munkatársai által gyakorolt együttműködő filmkészítés számos irányban tovább tudott fejlődni és átalakult formáiban máig a dokumentumfilmzés egyik meghatározó irányzata.

²⁰ Andor Tamás személyes közlése (2010).

3., Dokumentumfilm, játékfilm, valóság: az alapszerződés

Induljunk ki abból a griersoni megfogalmazásból, hogy a dokumentumfilm a valóság kreatív bemutatása.²¹ És emlékezzünk Brian Winston kritikájára, aki szerint „... a 'valóságból' (azaz a bizonyítékból és a tanúságból) semmi sem maradhat meg azután, hogy mindez a briliáns beavatkozó 'kreatív bemutatás' (azaz művészi és drámai strukturálás) megtörtént.”²² Mint már utaltam rá, Winston kritikája egy nagyonis létező belső ellentmondásra mutat rá Grierson meghatározásában. Winston számára ez feloldhatatlan ellentmondás, mely a griersoni gondolatot érvényteleníti. Ebben a fejezetben az eddigi kulcsfogalmak elemzésével és egy részben új fogalom, az alapszerződés bevezetésével azt kívánom megmutatni, hogy a griersoni ellentmondással együtt lehet és kell élni, nem is tehetünk mást. Gondolatmenetemben felhasználok szociológiai, szemiotikai és esztétikai érveket. Egy alfejezetben kitekintek a magyar kultúra és közgondolkodás egy jelentős hagyományára az igaz és a valódi fogalmak tekintetében.

a., Mi a film-előtti valóság?

A dokumentumfilmnek a valósággal kapcsolatos igényét az első évtizedek filmes gondolkodói a fotografikus rögzítésből eredetiztik. Számos elméletíró, köztük André Bazin, von le következtetést film és film-előtti (pro-filmic) valóság viszonyáról abból kiindulva, hogy a fénykép a kamera előtti valóságot fizikai és kémiai folyamatok által, azaz tulajdonképpen emberi beavatkozástól függetlenül rögzíti. (A mozgófilm pedig a fénykép időbeli kiterjesztése.) Bazin számára ez a fénykép ontológiai lényegét jelentette.

A szemiotikusok (Peirce nyomán) úgy fogalmaztak, hogy a fotóban potenciálisan jelen van mindhárom alapvető jel-kategória: az ikon, az index és a szimbólum. A fotó ikon annyiban, hogy hasonlít a lefényképezett valóságra; index annyiban, hogy a fizikai és kémiai folyamatok révén a lefényképezett valóság lenyomata, és szimbólum pedig annyiban lehet, ha maga a kép vagy annak valamely része egyezményes jelentésadási folyamatban további jelentést nyer.

Jelen dolgozat írója szerint azonban a fenti közkeletű gondolatmenetnek van egy ki nem mondott feltétele, ami (ha a gondolatmenetet a dokumentumfilmre alkalmazzuk) buktató is

²¹ Grierson: The Documentary Producer, Cinema Quarterly Vol. 2. No.1. p.8. (1933)

²² Winston, Brian: Claiming the Real: the Griersonian Documentary and Its Legitimations. London, 1995. 95.o.

lehet. Arról van szó, hogy amikor az előző bekezdésben (film-előtti) *valóság*-ot mondunk, igazából a (film-előtti) valóság *vizuális aspektusára* gondolunk, a megállapítás csak arra érvényes.

De hát milyen más aspektusai vannak még a valóságnak a vizuálison kívül? És azokra nem érvényes a valóságtükrözés (rögzítés) eredménye? Anélkül, hogy mélyebb filozófiai-hermeneutikai elemzésbe bocsátkoznánk, témánk szempontjából²³ íme egy felsorolás a valóság aspektusairól, rétegeiről:

- 1-- fizikai (látható) valóság, a valóság vizuális aspektusa
- 2-- biológiai valóság (nem okvetlen látható életfolyamatok és viszonyok)
- 3-- pszichológiai valóság (nem okvetlen látható lelki folyamatok és viszonyok)
- 4-- társadalmi valóság (nem okvetlen látható társas folyamatok és viszonyok)

Bizonyára lehet más alapú, vagy részletesebb felosztást is készíteni, de témánk szempontjából már ez is elegendő. Levonhatjuk ugyanis a tanulságot, hogy bizony, a fényképezési valóságtükrözés (rögzítés) eredménye csak az 1. aspektusra, a valóság fizikai-vizuális aspektusára vonatkozik.

Még ha fényképünk (vagy filmfelvételünk) technikailag kifogástalan is, a képen látható valóság biológiai, pszichológiai és társadalmi aspektusait a felvétel csak akkor fogja rögzíteni, ha azok (valamilyen további jelfolyamat révén) a vizuális aspektusban is megjelennek. Azaz: ha a modell beteg, ez csak akkor rögzül a képen, ha sápadt vagy elgyötört is. Ha a betegségnek nincs külső jele, akkor a kép nem fogja rögzíteni. Ha a modell lelki válságban van, ez sem lesz rögzítve, ha semmi látható jele nincsen. Végül pedig a modell társadalmi helyzete, problémája is csak akkor rögzül, ha valami vizualitás utal ezekre: rongyos (vagy drága és elegáns) a ruhája, stb.

Szerencsénkre, a valóságon belüli jelfolyamatok, jelösszefüggések rendkívül gazdagok. Ez a tény alapozza meg a dokumentaristáknak azt a gyakran hangoztatott hitét, hogy a valóság megfigyelése hallatlanul gazdag információforrást jelent; vagy továbbgondolva, hogy egy színészek által eljátszott jelenet gyakran információszegényebb, mint ugyanannak életből

²³ Azaz teljességre nem törekedve. Nem tárgyalom például a fizikai valóság nem-látható részét, az elemi részecskéket, erőtereket, sugárzásokat stb., melyeket többnyire különleges eljárásokkal lehet láthatóvá tenni.

elcseszt változata. A valóság vizuálisan rögzíthető aspektusa tehát gazdag lehet információban, de nem mindig, nem mindenütt, nem törvényszerűen gazdag. A fotó indexjellegének sokat emlegetett automatizmusa csak a valóság vizuális felszínének rögzítését garantálja, és még ezen belül is hányféle variáció lehet a felvétel kiválasztott időpontja vagy látószöge szerint!

Az idő dimenziója további bonyodalmakat visz a rögzítés fogalmába. Az ember az időt különböző időtávlatokban el tudja képzelni:

- kozmikus múlt
- történelmi múlt
- átélt múlt (a saját életemen belüli), közelmúlt
- jelen (egyidejűleg rögzített) - a folyamatosan rögzítő kamera az időt is rögzíti
- jövő, elképzelve (Ezen belül közel, távoli, történelmi, kozmikus)

A rögzítés azonban csak a jelen egy pillanatára (fotó) vagy ugyancsak a jelen valamely folyamatos idődarabjára (megszakítás nélküli filmfelvétel) vonatkozhat. Ennek a rögzített pillanatnak vagy idődarabnak megvan a sokféle beágyazottsága, különböző távlatai. Lehet köze múlthoz, jelenhez, jövőhöz. Ezek az összefüggések azonban csak akkor fognak a rögzített képen megjelenni, ha a rögzítendő valóságban is valahogy vizuálisan kódolva vannak. Ez pedig ritkán történik meg önmagától.

Végül ugyanezzel a logikával a helyekről, a térbeliségről is megállapíthatjuk, hogy elvben minden fénykép és film rögzíti a térbeli viszonyokat, csak éppen ezek ritkán vannak vizuálisan kódolva, azaz láthatóan jelen a képen. Minden valóságrögzítés függ tehát a kiválasztott időponttól, időtartam(ok)tól, nézőpont(ok)tól. A különböző rétegekre és távlatokra ezen felül további feltételek vonatkoznak.

A játékfilm rendezője éppen azzal éri el filmjének tartalmi gazdagságát, hogy a látványokba, a jelenetekbe a rendelkezésére álló alkotó művészi eszközökkel bekódolja ezt a sokféle összefüggést, beágyazottságot.

Mindebből az következik a dokumentumfilm elméletére, hogy ugyan valóban ott van az indexikus valóságrögzítés a dokumentumfilm valóságigénye mögött, annak alapjaként, de

ahhoz, hogy ez értékes információközlésként, jelentéstulajdonításként érvényesüljön, szükség van az ember (a fényképész, a filmoperatőr, általánosabban: a művész) alkotó közreműködésére. Az alkotó ember közreműködése azonban nem nevezhető szemiotikai értelemben index-alkotó folyamatnak. Azzal a paradoxonnak szembesülünk tehát, hogy a valóságban meglévő információk feltárhatók a fényképezés (filmezés) indexikus folyamatai által, de hatékonyan, mélyen és tartalmasan az alkotó ember nem-indexikus beavatkozásai révén valósulnak meg az index-folyamatok.

Ez a szemiotikai összefüggés van amögött a közismert mindennapi tapasztalat mögött, hogy egyik családtagunknak „jó szeme van” a családi fotókhoz, a másiknak meg nincs, az egyik fotói tartalmasak (pedig indexikusak), a másik fotói érdektelenek (pedig szintén indexikusak). A (dokumentum)film nemcsak egyszerű kiterjesztése időben a fotónak, hanem számos beállításból (snittből) komplex alkotások jönnek létre, melyekben a filmművészet eszköztárának jelentős része alkalmazható és alkalmazódik is. (Nem mindegyik része: a játékfilm eszköztára különbözik a dokumentumfilmétől, még ha ez a különбözés állandó mozgásban, alakulásban van is.)

Susan Sontag, a fényképezésről írva, a narrativitás hiányát a megértés akadályának nevezi.²⁴

A dokumentumfilm esetében is fontos, hogy a fényképszerű hitelességet, mely többnyire az alapot jelenti, egészítse ki a narrativitás, a megértés eszköze.

Winston és Grierson gondolatainak vitájában tehát végülis Grierson mellé kell állnunk: igenis, elvileg is lehetséges a valóság kreatív bemutatása. Sőt, hozzátehetjük, hogy kreativitás híján készíthetünk ugyan indexikus hűségű képet (filmet) a valóság egy-egy (főleg vizuális) aspektusáról, de igazából csak a kreatív alkotó által létrehozott indexikus bemutatás lehet méltó a valóság gazdag sokoldalúságához, százféle aspektusához.

Abban a folyamatban, amikor a valóságot filmen rögzítjük, az eredmény *nem* a valóság tökéletlen rögzítése. Az eredmény a valóság vizuális aspektusának *tökéletes rögzítése*, amely ugyanakkor *a valóság részleges meghamisítása is*. A rögzítés tökéletes, hála a fizikai és kémiai folyamatok közreműködésének. Hiszen ezek a maguk törvényszerűségei szerint „tökéletesek”. Ugyanakkor a rögzítés szükségszerűen tökéletlen, és ezáltal hamis, ha arra

²⁴ Susan Sontag: On Photography. 1977. 23.o. Idézi Plantinga, i.m. 83.o. Magyar kiadása: A fényképezésről, Bp. 2007.

gondolunk (lásd fentebb) hogy az épp rögzített valóságnak hányféle további aspektusa van, amelyek csak részlegesen vagy egyáltalán nem jelennek meg a vizualitás dimenziójában, tehát hiányozni fognak a valóság rögzítéséből.

A rögzítés eredménye, a rögzített anyag is furcsa kettősséggel rendelkezik. Sebezhetetlen és sebezhető. Egyfelől, megörökít és kimerevít valamit, ami lényege szerint időbeli és múlandó. A fénykép egy pillanat vizualitását rögzíti, a film egy időtartam (audio-)vizualitásáról készít másolatot, melynek segítségével meg lehet ismételni a jelenség képi-hangi lenyomatát. A rögzített anyag tehát a lefilmezett valósággal szemben védett, sokkal kevésbé múlandó. Ezzel szemben a rögzített anyag védtelen is, ugyanis ki van téve a további filmkészítési manipulációknak, a szó jó és rossz értelmében egyaránt. Montírozással, magyarázó szöveggel, újrarahangosítással jelentése gazdagítható, de meg is hamisítható, akár önmaga ellenébe fordítható. Napjaink szenzációs digitális képmódosító és képalkotó technológiai felelőtlen vagy rosszindulatú kézben bármely filmdokumentumot fenyegethetnek.

Akkor is szükségszerűen tökéletlen, vagy hamis a rögzítés, ha a zsidó-keresztény kultúrkör Isten képéhez mérjük („Isten szeme mindent lát”). Az „Isten perspektíva” egy mindenütt jelenlévő, mindentudó transzcendens lény „valóságképe”, akinek nincs adott látószöge, nézőpontja, vagy időpontja, hiszen definíció szerint téren és időn kívüli. Ugyanakkor éppen az egyetemességből és kívül levésből következően az „Isten-perspektíva” nem rendelkezvén nézőponttal, nem is válhat műalkotássá. Ez a lehetőség csak számunkra, halandó embereknek adatik meg, éppen azért, mert a mi perspektívánk be van határolva térben, nézőpontban és időben. Az a hatalmas hasadék, amelyik megnyílik a mindent átfogó „Isten perspektíva” és az emberi lények törpe perspektívái között – nos, más megközelítésben ez az a mozgástér, mely adott számunkra, emberi lények számára a megfigyelésre, az okoskodásra, tudományos és művészi alkotásainkhoz.

A fenti gondolatnak van egy nagyon is gyakorlati leágazása, a filmkészítési folyamatban. Minden dokumentumfilm alkotó tudja és „a bőrén érzi” a válogatás fontosságát a filmkészítő munkában. Első közelítésben azt hinnénk, hogy a valóság bemutatásában az igazság egyik feltétele a teljességre törekvés. A vágószobában (montírozóban) ülő dokumentumfilmes azonban tudja, hogy ez nincs így. Tegyük fel, hogy a felvett sok-sok órányi anyag minden perce megfelelt az indexikus hűségnek. Mégis, a felvételek többségét ki kell vágni, a kész

film a felvett anyag töredékét fogja tartalmazni. Mert ezzel (és nem a teljességgel) fog a valóság bemutatás követelményének, az igazság követelményének megfelelni.

Hogy milyen problémákat vet fel a múlt eseményeinek teljes „rögzítése”, azt egy másik tanulmányból kiemelt gondolatokkal érzékeltetem, ahol találkozunk a filmelmélet és a történettudomány megállapításai. Philip Rosen tanulmányában²⁵ átveszi Arthur Danto-tól az Ideális Krónikás (Ideal Chronicler) fogalmát. Mint rámutat,²⁶ a történészek ambíciója kettős: nemcsak egy teljes dokumentációra vágnak, hanem egy koherens tagolásra (sequentiation) is. Mint Rosen kifejti, Danto feltételesen megfogalmaz egy képzeletbeli Ideális Krónikást, „aki tud mindenről ami történik, abban a pillanatban ahogy megtörténik” és azonnal le is jegyez (transcribes) „mindent ami a múlt előremutató szélén történik .. amint megtörténik, és ahogy megtörténik.”²⁷ Rosen ehhez a következő megjegyzést fűzi: „Azonban a múlt, teljes, folyamatos leírása, amit egy Ideális Krónika nyújtana, még nem válna önmagában historiográfiává, ahogy azt a szaktörténész elképzeleli. A történész beszámolója mindig egy olyan időbeli pontból készül, amikor a szekvencia (az események szekvenciája – Sz.A.) már befejeződött. (...) ilyen bizonyosság nélkül, ami a befejezésnek látszik, esetleg még folytatódhat még jelentősebb következményekkel. Danto számára ez magyarázza, hogy miért nem lehetséges a jelen története, hanem csak a múlté, amiért is a történetírás minden aspektusát *ex post facto* konstruálják. Az hogy mi, most mindig többet tudunk mint ők, akkor, ez a modern történettudomány egyik alapja és önigazolásának része.”²⁸ Rosen idézi Danto egy másik, a dokumentumfilmzés tárgyi oldala szempontjából fontos gondolatát is. Danto rámutat ugyanis, hogy ha fennmarad, megőrződik a múlt valamely tárgyi emléke, akkor sem lehet azt az Ideális Krónika valamely részére vonatkozó indexnek (lenyomatnak) tekinteni. Newton háza például fennmaradt és körülbelül ugyanúgy néz ki, mint a 17. században. Azonban Danto szerint ma már csak úgy nézhetünk rá, mint egy már befejeződött történeti narratíva részére, azaz egy dokumentum mai jelentősége elválaszthatatlanul összefonódik a történelmi szekvencia *ex post facto* jelentőségével.²⁹

²⁵ Rosen, Philip: Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts. In: Renov, Michael (ed.): Theorizing Documentary New York – London 1993. 58 – 89.o.

²⁶ I.m. 69 – 70.o.

²⁷ A Danto-idézetek forrása: Danto, Arthur C.: Narration and Knowledge. New York, 1985. 148-153., 157-158.o. (Rosen jegyzete.)

²⁸ Rosen, i.m., 70.o.

²⁹ Rosen, i.m., 70.o

A dokumentumfilm hitelessége számára alapvető kérdés, hogy milyen krónikás az operatőr kamerája? A múltból fennmaradt tárgyak, helyszínek filmes bemutatásának jelentőségét sem kell külön bizonygatni, oly sokszor és oly sokféleképpen fordulnak elő ezek az ábrázolások a különféle dokumentumfilmekben.

A Rosen (és Danto) által felvetett mindkét problémakör megoldása a dokumentumfilm szempontjából (azaz nem a történetírás szempontjából – itt elválik egymástól a két terület helyzete) a dokumentumfilm *műalkotás* jellegében rejlik. (Amikor a dokumentumfilmet a továbbiakban műalkotásként értelmezzük, tisztában vagyunk azzal, hogy nem minden dokumentumfilm válik műalkotássá normatív értelemben. Azonban a dokumentumfilm készítésben benne van a műalkotás létrejöttének lehetősége, mint potencialitás.)

Mindkét probléma esetében a megoldás a dokumentumfilm, mint műalkotás kettős természetében rejlik: abban, hogy a műalkotás egyszerre „folyamatban lévő” és „lezárt”. Az elkészült dokumentumfilm elnyerte végleges formáját, a további időben már így fog létezni. A dokumentumfilm alkotója, mint művész, eldöntötte, hogy milyen mozzanattal zárja filmjét, azaz (Danto és Rosen kifejezésével) mikor és hogyan zárja le a szekvenciát. Hogy ez a lezárás évek múlva (azaz „történetileg” nézve) helyesnek vagy helytelennek bizonyul, az a filmnek csak egy sokadik felső rétegét, aspektusát érinti – ld. az erről írottakat korábban a jelen alfejezetben. Amennyiben a dokumentumfilm egyes jelenetei, alkotórészei indexikus vizualitásukban, valamint az erre épülő egyéb jelentésrétegekben hitelesek, akkor a film valamely származtatott tanulságának későbbi vitathatósága ezeket nem kérdőjelezheti meg. Műalkotásként lezárt dokumentumfilmet épp ezért kockázatos folytatni, mivel a folytatás pusztán ténye megkérdőjelezi az eredeti műalkotás struktúráját.

A múltból fennmaradt tárgyak, helyszínek filmes bemutatása szintén a műalkotás elvi nyitottságában oldódik meg. A (jó) dokumentumfilm nézőjét magával ragadja a legtöbb dokumentumfilmben meglévő narrativitás. Még ha tudja is, hogy „mi a történet vége”, azt a tudását, akár a játékfilmben, felfüggeszti és a kibontakozó epizódokat a narratívában kibomló logikájuk alapján átéli, adott esetben újra is átéli. Akár történeti-rekonstrukciós dokumentumfilmet, akár eszmetörténeti, tudományos ismeretterjesztő dokumentumfilmet képzelünk el Newtonról, mindkét esetben megvan a lehetőség, hogy az a bizonyos ház ne pusztán egy muzeális díszlet, a tárgyak ne pusztán élettelen kellékek legyenek, hanem „éledjenek fel” és vegyenek részt a narratívákban.

Hogy mindez nem pusztán elvont lehetőség, arra szép példa Carlos Vilardebo rövidfilmje, a cannesi kategóriadíjas *La petite cuillère* (1960). A film egy múzeumi tárgyról szól, a fáraók korából. Egy kis kanál, mely tálat tartó nőalaknak van megformázva. Vilardebo egyszerű filmes eszközökkel körüljárja és bemutatja ezt a kanalat-nőalakot, és ezzel narrativizálja, életre kelti. A műveletben felhasználja a kísérezene struktúráját (Beethoven egy vonósnégyes tétele). A rövidfilm mellett, hogy pontos dokumentuma a műtárgy vizuális aspektusának, szavak nélkül fogalmaz meg feltételezéseket mind a kis kanál, mint alkotás korabeli és mai művészi üzenetéről, mint műalkotást bemutató műalkotás.³⁰

b., Az igaz és a valódi - egy magyar hagyomány

Van egy magyar költemény, amely alapvetően meghatározza a közgondolkodást hazánkban a „valódi” fogalmáról. József Attila, akit bízvást nevezhetünk a 20. század (egyik) kanonizált költőjének, 1937 elején írt egy 36 soros verset, *Thomas Mann üdvözlése* címmel, a híres német író budapesti látogatása alkalmából. A vers 14. sorában a költő azt kéri az író vendégtől, hogy „az igazat mondd, ne csak a valódit”. Ezt a sort azóta számtalan alkalommal idézték, tanították iskolában, hivatkoztak rá politikai beszédekben. Valahányszor az igaz és a valódi szembeállítás felmerül – és dokumentumfilmekről elmélkedve ez gyakran megtörténik – a magyar irodalmi kultúrán nevelkedett olvasónak eszébe jut ez a megfogalmazás. Nézzük meg most egy kicsit alaposabban, és pedig dolgozatunk gondolatmenetének szempontjából is, hogy mit is mond tulajdonképpen a híres vers témánkról?

A költemény alaphelyzetként az ágyban fekvő, aludni készülő gyermek képével indul, aki várja a mesét, de nemcsak azt: „.. tán ő se tudja, mit is kíván jobban, / a mesét-e, vagy azt, hogy ott legyél...”, azaz a szeretett felnőtt jelenlétét. A gyermek azért vágyik mindkettőre, a mesére is, a felnőtt jelenlétére is, hogy elűzze a *szorongást*. Nem feladatunk most az egész vers ismertetése-elemzése, ezért idézzük csak a (témánk szempontjából) kulcsfontosságú sorokat:

³⁰ Lásd: A kis kanál. Szemiotikai filmelemzés (1972. – 2006.) In: Bajomi-Lázár Péter (szerk.): Annual 2006 – a ZsKF 2006. évi tanulmánykötete. Zsigmond Király Főiskola, Budapest. 188 – 207.o.

„Te jól tudod, a költő sose lódit:
 az igazat mondd, ne csak a valódit,
 a fényt, amelytől világlik agyunk,
 hisz egymás nélkül sötétben vagyunk.
 Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén,
 hadd lássunk át magunkon itt ez estén.”

Tehát József Attila számára aki „csak a valódit” mondja, az tulajdonképpen „lódit”. A költő úgy kerülheti el a lóditást, ha „az igazat” mondja, nem pusztán a „valódit”.³¹ De mi is ez az „igaz”? A következő két sor eligazít: „a fényt, amelytől világlik agyunk, / hisz egymás nélkül sötétben vagyunk.” (Felmerülhet a kérdés, kire vonatkozik itt a mi, a többes szám első személy? A költemény nyitva hagyja, hogy a hallgatóságra-e, vagy a hallgatóságra és Thomas Mann-ra közösen.) Mindenképpen azt sugallja azonban, hogy a költő számára az „igaz”-nak van egy közösségi, kölcsönös minősége, ha úgy tetszik, dinamikája. Együtt kell lennünk, együtt kell működnünk egymással, hogy fénytől „világolják” agyunk.

Az „igaz” másik minősége (a költemény szerint) az áthatolás a láthatón, a látszaton. A költőnek a röntgensugár jut eszébe az „igaz”-ról, miközben asszociációként felidézi a vendég Thomas Mann Varázshegy-ének egyik kulcsjelenetét. De a jelenet felidézése csak a hasonlat egyik fele: József Attila azt várja Thomas Mann felolvasásától, hogy: „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén.” Érdeemes megjegyezni, hogy *nem* madame Chauchat lelkén lát át Hans Castorp, hanem a *testén*. Azaz a fizikai valóságon, egy nagyon finoman erotikus szituációban. Az igazat tehát József Attila költői képe szerint akkor találjuk meg, ha át tudunk látni „magunkon” és a fizikai valóságon is.

A költemény távlata ezután a személyes gyásztól és betegségtől az emberiség gondjáiig, a „szörny-államok” fenyegetéséig tágul – ne feledjük, 1937-ben vagyunk. Majd mintegy átadja a szót az író-vendégnek: „Foglalj helyet. Kezdd el a mesét szépen.” – ahol a „mese” szó finoman felidézi az indító képet az aludni vágyó gyermekkel.³²

³¹ A fogalom pár kialakulásában nyilván óriási szerepe volt a rím lehetőségének. Azonban a vers további menete mintegy igazolja a rímet.

³² Érdeemes megjegyezni, hogy témánk szempontjából József Attila versének van egy 19. századi „előzménye” is. Arany János „Vojtina ars poétikája” c. 1861-es tankölteményében a pátosztól az iróniáig több hangnemben is körüljárja valóság, igazság, jelenség, lényeg témáit. Ennek elemzése azonban túlmenne jelen dolgozat határain.

A költemény gondolatmenetének fényében furcsának tűnik, hogy a dokumentumfilm oly sok teoretikusa differenciálatlanul a valóságot tekinti a műfaj legfőbb sajátosságának. Hogy William Rothmant idézzük „A dokumentumfilmek lényegéből nem következik, hogy közvetlenebbek vagy igazabbak lesznek a filmek más fajtáinál (...) Az, hogy egy-egy dokumentumfilm mit fedez fel a valóságból, és hogyan érik el felfedezéseiket - ezek olyan kérdések, melyeket a kritikusi tevékenység során kell megválaszolni, és nem lehet elintézni őket eleve (a priori) egy elméleti döntéssel.”³³

Figyelembe véve tehát mind Rothmant, mind József Attilát, megállapíthatjuk, hogy a dokumentumfilm igaza (igazsága) mindaz, amit a film felfedez/felmutat a valóságról, ennek egyébként rejtett aspektusairól - és persze mi magunkról, a rendezőről és a nézőkről. A felfedezés/felmutatás folyamata azonos magával a dokumentumfilmmel. Amíg a film készül, a munka során, a József Attila költői képében felidézett gyermek maga a filmrendező: nincs dokumentumfilm az alkotó gyermeki kíváncsisága nélkül! Aztán, amint a film elkészült és bemutatják, a gyermeknek át kell költöznie minden egyes néző lelkébe - azaz a dokumentumfilm közönségében újra létre kell jönnie annak a gyermeki kíváncsiságnak, melyet a rendező érezhetett a film elkészítése közben.

„...hadd lássunk át magunkon itt ez estén” - mondja József Attila, és az időmegjelölést „ez estén” gondolatmenetünk szempontjából úgy értelmezhetjük, hogy a felfedezés/felmutatás, a reveláció véget is ér az estével. Az időbeli műalkotásnak (esetünkben majd a dokumentumfilmnek) van egy időbeli kezdete, egy tartama és természetesen egy befejezése. A nap végén a gyermek már ne legyen kíváncsi, hiszen aludni kell mennie. A műalkotás véges terjedelmű kommunikátum.

c., Hogyan különböztethető meg a dokumentumfilm a játékfilmtől?

A legtöbb játékfilmnek is meg kell őriznie (nem tehet mást, mint hogy megőriz) bizonyos dokumentációs minőséget (egy referenciát, mondja Branigan) hogy a közönség hihetőnek fogadja el a történetet. Ugyanakkor minden dokumentumfilm rendezője bizonyos mértékben játékfilmes módon beavatkozik a „valóságba”- ez elkerülhetetlenül következik magából a filmkészítés folyamatából, annak személyes és társadalmi beágyazottságából. Mégis, azt látjuk, hogy a játékfilm és a dokumentumfilm közti megkülönböztetés, ahogy erre utaltunk is

³³ Rothman, William: *Documentary Film Classics* Cambridge, 1997. XIII.o.

korábban, bizonyos határesetek kivételével jól működik a filmkommunikációs folyamat minden fázisában: a gyártásban, a terjesztésben, a bemutatásban és a fogyasztásban, a befogadásban.

A fő különbség dokumentumfilm és játékfilm között (jelen gondolatmenetünk szempontjából) a filmkészítő és a közönség közt létrejövő „*alapszerződésben*” rejlik. A szót nem jogi értelemben használjuk, ez az alapszerződés szociológiai értelemben társadalmi intézmény. (Ettől függetlenül, az idézőjeles „alapszerződés” működése során számos papíron létrejött, jogi szerződés rendelkezik egy-egy készülő film körülményeiről.) Az alapszerződés, mint a társadalmi intézmények általában, az idővel a szükségletek szerint alakul, módosul. Vannak nagyon konkrét és vannak elmosódottabb részei, utóbbiak a dokumentumfilm határterületeire, új fejleményeire vonatkoznak. Az alapszerződés részletei különböző módokon rögzülnek a társadalmi tudatban, van, amit tankönyvekben leírnak, van, ami cikkekben, internetközleményekben jelenik meg, van, amit a szakmai tudat afféle folklórként őriz. Vannak vitatott és vannak általánosan elfogadott részei. Van, amit az átlagnéző is tud, és van, amit csak a szakember. A moziműsort alkotó filmek döntő többségénél az alapszerződés szinte automatikusan működik, nem tudatosul a filmkommunikáció szereplőiben. Akkor aktivizálódik, válik viták tárgyává, amikor döntési helyzet van (pl. egy adott film dokumentumfilm-e vagy játékfilm?). Az ilyen kérdések általában csak akkor fogalmazódnak meg, ha az illető alkotás határeset.

Az alapszerződés itt tárgyalt fogalma a jelen pályamunka egyik újdonsága, azonban nem előzmények nélküli a filmelméletben.

Számos szerző eljutott ahhoz a gondolati lépéshez, hogy a dokumentumfilm meghatározása csak pragmatikusan történhet, a dokumentumfilmek használatából (a nézői magatartásból) és a körülményekből kiindulva. Azért kellett eljutni ehhez a felismeréshez, mert bármilyen csábító volt is a dokumentumfilm sajátos hitelességét a fényképezési folyamatból, a fotó index-jellegéből levezetni, a dokumentumfilmek, valamint gyártási és befogadási folyamataik elemzése nyilvánvalóvá tette, hogy ennyi nem elegendő a meghatározáshoz. Akkor hát minek alapján határozzuk meg a dokumentumfilmet?

Noel Carroll már idézett tanulmányában 1983-ban arról ír, hogy nem belső jellegzetességek döntenek el, hogy valami fikció vagy nem-fikció, hanem ez sokféle megjelölés alapján derül ki.³⁴ (Carroll az „indexing” fogalmat használja, ami itt nem tévesztendő össze az „index” korábban említett, szemiotikai fogalmával.) A producerek, írók, rendezők, forgalmazók, mozisok „megjelölik” a filmeket, nyilvánosan azonosítják, hogy fikció vagy nem-fikció. A nézők reagálása a filmekre általában ezektől a megjelölésektől függ. Carroll szerint a nem-fikció esetében (mint nézők) azzal válaszolunk, hogy objektív sztenderdeket mozgósítunk, és a filmi bemutatást az ilyen sztenderdek, normák, és bizonyítási rutinok alapján mérlegeljük.³⁵

Dai Vaughan egy először 1992-ben megjelent tanulmányában³⁶ arról ír, hogy létezik egy „documentary response” (fordítsuk most jobb híján dokumentációs reagálás-nak), amelynek lényege, hogy elismeri: minden fénykép ábrázolja a tárgyát. Ha a filmnézés során ebből indulunk ki, azaz elfogadjuk, hogy a filmen látottak a valóságban is léteznek (léteztek, és úgy, ahogyan láthatóak), akkor dokumentációsán reagálunk a filmre, azaz dokumentumfilmet nézünk. Vaughan arra is rámutat, hogy ezáltal a film dokumentum-jellegének meghatározása átkerül a néző hatáskörébe. „Dokumentumfilmet készíteni tehát azt jelenti, hogy rábeszéljük a nézőt, hogy ami a filmen látszik, *van*.”³⁷ Vagy egy másik tanulmányban, még provokatívabban: „Egy filmet az tesz dokumentumfilmmé, amilyen módon nézzük, és a dokumentumfilm története stratégiák máig tartó sorozata, ahogy az alkotók megpróbálták rávenni a nézőket, hogy ilyen módon nézzenek.”³⁸

Carl Plantinga 1997-es könyvében nemcsak idézi Carroll megjelölés-elméletét, hanem elfogadva, tovább is fejleszti azt. Ezt írja: „A film megjelölése nem pusztán egy következtetés a néző fejében, hanem a (film) szövegnek egy tulajdonsága vagy eleme, annak történelmi kontextusában. A megjelölés feladata inkább társadalmi, mint egyéni. A nézőnek *fel kell fedeznie*, hogy egy film hogyan van megjelölve.”³⁹ Ugyanakkor Plantinga hangsúlyozza, hogy nem lehet egy filmet önkényesen „fordítva” jelölni, fontos, hogy a megjelölést a közönség el is fogadja. Vannak ugyan zavaros esetek, írja, de a tiszta esetek eldönthetők.

³⁴ Noël Carroll: From Reel to Real: Entangled in Nonfiction Film. Philosophical Exchange, 14. (1983), 5-46.o. idézi Plantinga, i.m. 16.o.

³⁵ Carl Plantinga ismertetése alapján, i.m.16.o.

³⁶ The Aesthetics of Ambiguity. In: Vaughan, Dai: For Documentary. Berkeley, 1999. 58-59.o.

³⁷ U.o. 59.o. Saját fordításom.

³⁸ Vaughan, Dai: For Documentary. Berkeley, 1999. 84.o.

³⁹ Plantinga, i.m. 19.o. Saját fordításom, kiemelés az eredetiben.

Másutt⁴⁰ pedig arról ír, hogy létezik „egyfajta társadalmi szerződés (social contract), egy implicit, ki nem mondott megegyezés a (filmi) szöveg producere(i) és a diszkurzív közösség között, hogy a filmet nemfikciósként nézzék.”

Paul Ward 2005-ös könyvében többek közt úgy határozza meg a nonfiction-t, hogy „a bemutatott emberekről és eseményekről tudott, hogy léteznek a valóságos világban.”⁴¹ Figyeljünk fel arra, hogy a „tudott” kifejezés (az angol eredetiben: „are known”) mögött itt ki nem fejtett részletek sokasága rejtőzik: mit tudnak, milyen (filmen kívüli vagy filmen belüli) forrásból tudják, stb.

Stella Bruzzi könyve,⁴² mely 2006-ban már bővített második kiadásban jelent meg, címével is utal arra, hogy a dokumentumfilmzés új jelenségeire keres elméleti értelmezéseket. Bruzzi a dokumentumfilmeket „performatív aktusoknak” tekinti, melyek lényegükénél fogva cseppfolyósak és labilisak. Könyve elején metaforikus értelemben mondja, hogy létezik „a paktum a dokumentumfilm, a valóság és a dokumentumfilm nézője között”. A dokumentumfilm igazságáról pedig azt mondja, hogy az „a filmkészítők, a filmek alanyai és a nézők közti (a film általi) találkozásokból jön létre.”⁴³

Minden emberi kommunikáció tartalmaz utalásokat magára a kommunikáció aktuális folyamatára. Jakobson híres felosztása⁴⁴ a nyelv funkcióiról a „metalingvális” funkciót szánta erre, mely a folyó közlés kódjára vonatkozik: bármi, ami tisztázza a kód működését, ide tartozik. A „tisztázás” a jakobsoni modellben a kommunikáló felek kölcsönös aktivitásával történik, ebből is következik, hogy a metalingvális funkciót Jakobson magában a kommunikációs folyamatban fedezi fel. Miközben kommunikálunk, elvégezzük (azaz, ha szükséges: el kell végeznünk) kódunk ellenőrzését, tisztázását, karbantartását. Bár a jakobsoni modell csak áttételesen alkalmazható a filmkommunikációra, a metalingvális funkció megfelelője a filmkommunikációban is értelmezhető.

Az egyik ilyen kérdés, melyben a kommunikáló feleknek (film esetében is) meg kell egyezniük, a kommunikált tartalom természetére vonatkozik: vajon az „valóság” vagy „mese”? Amíg az emberi beszédkommunikációban az „alapbeállítás” (default) az, hogy amit

⁴⁰ Plantinga, i.m. 40.o.

⁴¹ Ward, Paul: *The Margins of Reality*. London, 2005. 7.o.

⁴² Bruzzi, Stella: *New Documentary*. London and New York, 2nd. ed. 2006.

⁴³ Idézetek u.o., 1., 6. és 11. o.

⁴⁴ Jakobson, R., "Linguistics and Poetics", in T. Sebeok, ed., *Style in Language*, Cambridge, MA. 1960, pp. 356.

mondunk, az valóság, addig a szórakoztatófilm ipar kommunikációjának alapbeállítása a „mese”. (Természetesen a néző a mesét is valamilyen módon és valamilyen mértékben vonatkoztatja a valóságra, de ennek vizsgálata más dolgozatok témakörébe tartozik.)

Ha egy barátunk egy meglepő, megdöbbentő történettel áll elő, rákérdezzük: „most viccelsz?” „Ugye ez nem igaz?” „Ugye ezt csak kitalálod?” Másfelől, ha a gyerek „túlságosan” megijed az esti mesétől, a felnőtt azt mondja: „Ne félj, ez csak egy mese!” Mindkét esetben tehát az „alapszerződés” ellenőrzésre, megerősítésre szorult. A moziban ülve, a játékfilm nézője sose kérdezné, hogy „Ezek most viccelnek?” –hiszen „ezek” nyilvánvalóan „viccelnek”, azaz a színészek valaki másokat, szerepeket alakítanak. Nem így a dokumentumfilmben⁴⁵.

A dokumentumfilm esetében az „alapszerződés” azt tartalmazza, hogy (Branigan idézve) „A filmdokumentum képei és hangjai olyan közeli viszonyban vannak a valósággal, hogy bizonyítékává (proof) vagy legalábbis leképzésévé válnak azoknak az eseményeknek, melyek a kamera és a mikrofon előtt zajlottak egy múltbeli időben.” Valamint: „egy dokumentumfilmben a néző feltételezi, hogy szoros (okszági) kapcsolat van a bemutatott események logikája és a bemutatás logikája között”.⁴⁶

A dokumentumfilmek esetében (és csak ezek esetében!) a néző újra és újra már a megtekintés közben is ellenőrzi „a bemutatás logikáját”, azaz a filmkészítő által alkalmazott filmnyelvet, hogy ez a filmnyelv nem kalandozik-e el a játékfilmes filmkészítés irányába.

A játékfilmek esetében a néző a maga „egészséges szkepticizmusát” többnyire a film tartalmával (Branigan: „a bemutatott események logikájával”) kapcsolatban érvényesíti, miközben a filmkészítés módszereit ritkán kérdőjelezi meg.

A dokumentumfilmek esetében a szkepticizmus már a filmkészítés módszereit is teszteli, és ha a néző e módszereket elfogadja, akkor fogadja el a film tartalmát „valóságosnak”⁴⁷ és mint valóságosat megítéli. Közben viszont a néző megkérdőjelezheti magában a film

⁴⁵ Lásd erről Rothman elemzését, melyben összehasonlítja Griffith „True Heart Suzy” c. játékfilmjét Flaherty „Nanook of the North” c. dokumentumfilmjével. (Rothman 1997, 1-4 o.)

⁴⁶ Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. London, 1992. 202 p. Megjegyzem, hogy az „okszági” jelzőt itt eltúlzottnak érzem, még a szoros kapcsolatokban is kevés az okszági.

⁴⁷ Branigan idéz egy könyvet 1945-ből, amely szerint „azáltal, hogy elkerüli a nyilvánvaló ’művészkedő’ fogásokat, a rendező igazi dokumentum érzést tud megvalósítani a filmvászonon” (Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. London, 1992. 206.o.)

„dokumentum” státuszát, és azt mondhatja: „Ezt a filmet nyilvánvalóan előre megírták és aztán eljátszották - ez játékfilm, nem dokumentumfilm.”

A posztmodernitásban számos szerző játékosan keverte/keveri a dokumentum és játékfilm konvencióit, pontosan azzal a céllal, hogy lerombolja a közönség feltételezett, megkövesedett befogadási szokásait, illetve, hogy éppen ezzel a keveredéssel érzékeltessen valamit a saját világ-látomásából. Példáink többsége azonban a klasszikus dokumentumfilm hagyományt követi, ahol ugyan szintén megtörténik a dokumentum és a fikció keveredése, de egészen más okokból.

A filmkommunikáció alapszerződése különbözteti meg tehát a dokumentumfilmet a játékfilmtől. Pontosabban, más alapszerződés van érvényben a játékfilmek, mint a dokumentumfilmek esetében.

A filmkommunikációban, függetlenül hogy 35 mm-es celluloidszalagon, mágnesszalagon vagy interneten terjedő fájlban történik, nagy vonalakban öt részfolyamatot különböztethetünk meg:

- gyártás
- terjesztés
- bemutatás
- befogadás
- kritika

Mindegyik részfolyamathoz funkciók, azokhoz pedig emberi szereplők tartoznak. Így a gyártáshoz például a producer, a rendező, az operatőr, a játékfilmnél a színészek. A terjesztéshez és a bemutatáshoz a filmforgalmazási és mozis szakemberek. A befogadás a néző dolga. A kritika pedig elsősorban a kritikusoké, de bárkié, aki látott egy filmet. Az internetes blogoszférában a „bárki” véleményei kiszabadulnak a személyközi kommunikáció keretei közül, és potenciálisan nyilvánossá válnak.

Mit találunk a dokumentumfilmek alapszerződésében? Két olyan területet emelnék ki, melyek döntőek, tudva, hogy az alapszerződés minden más résztvevő munkáját is meghatározza.

Az első kiemelt terület a *filmkészítő* (nevezzük a rendezőnek) és a lefilmezett valóságdarab *szereplői*, emberek és intézmények közötti megállapodás. A film készítése előtt tisztázni kell,

hogy a film a valóság rögzítésére törekszik, hogy nem kerül bele tudottan valótlan információ, hogy a szereplők, ahogy mondani szokták, önmagukat adják, esetleg önmagukat játsszák.

A másik kiemelt terület a *rendező* és a *néző* közötti megállapodás. A rendező azt vállalja, hogy a néző a megnézendő filmben a valóság egy korábbi állapotának hű képét látja, hogy a helyzet megörökítése történt, a rendezői beavatkozások ehhez képest alárendelt jelentőségűek. A néző elfogadja ezt az ajánlatot, és a filmet a valóság leképezéseként fogadja be.

A (dokumentumfilmes vagy játékfilmes) alapszerződések elfogadása ráutaló magatartások sokaságával történik, amelyek között a legnyomatékosabb a néző cselekedete, aki jegyet vesz és beül a moziba; megvesz és felrak egy dvd-t, vagy akár csak bekapcsol (vagy ha véletlenül kerül oda: nem kapcsol ki!) egy tévéműsort.

A további fejezetek filmelemzéseiben feltételezzük azt az alaphelyzetet, hogy a néző a dokumentumfilmes alapszerződést elfogadva ül a filmvászon vagy a képernyő előtt. A rendező, a szereplők és a néző tevékenysége összeadódik, össze kell adódnia, hogy a dokumentumfilm mint olyan megvalósuljon, a dokumentumfilmes élmény létrejöjjön.

Összefoglalva a fenti bevezető megjegyzéseket: a „valódit” az „igazzal” szembesítő magyar kulturális hagyományt követve, a továbbiakban a dokumentumfilm készítés mindkét aspektusát vizsgálni fogjuk: hogyan teljesíti a néhány kiváló magyar dokumentumfilm (illetve rendezőik) a „valódi” követelményeit, és hogyan haladják meg ezt, hogy a nézővel együttműködve elérkezzenek az „igazhoz” vagy legalábbis „egy igazhoz”.

4., Filmkészítési stratégiák és taktikák a magyar dokumentumfilmekben

A stratégia és taktika fogalmait itt köznyelvi értelmükben használom, nem a hadtudomány szakmai keretei között. Arra utalok használatukkal, hogy a dokumentumfilmek készítésének még kevésbé van folyamatára szerűen rögzíthető elkészítési rutinja, mint a játékfilmeknek. Ami elkészítési rutin van, az is inkább a technikai folyamatokra vonatkozik, nem pedig a film tartalmi illetve megformálási kérdéseire. A dokumentumfilm rendezőjének azonban a filmje által bemutatandó valóság szereplői (emberek, intézmények) szempontjából átgondolt cselekvési tervre (azaz stratégiára és taktikára) van szüksége. Csak így tehet meg mindent, hogy filmje teljesítse a dokumentumfilm alapszerződés lényegi pontjait, azaz hogy ne torzítsa el a bemutatandó valóságot, ne váljon rossz dokumentummá, vagy éppenséggel játékfilmessé színjátékká.

Az elemzésekhez további segítséget ad Bill Nichols tipológiája, mely a dokumentumfilmek jellegzetes megközelítésmódjait írja le, egyben megjelölve azt is, hogy melyik típus melyik filmtörténeti korszakban vált jellegzetessé.⁴⁸ Nichols tipológiáját, valamint a tipológia és a filmtörténeti időrend összekapcsolódását többen bírálták⁴⁹, azonban, ha nem normatív módon értelmezzük, osztályozásként hasznosnak bizonyul. Nichols tehát dokumentum-megközelítésmódokat (documentary modes) különböztet meg, és a korszak megjelölése mellett azt is jelzi mindegyiknél, hogy (a valóság rögzítése szempontjából) mi a hiányosságuk, sebezhető pontjuk.

Nichols tehát így osztályoz:

Hollywoodi fikció (1910-es évek): képzelt világok fikcionális narratívái

-- A „valóság” hiánya

Poétikus dokumentumfilm (1920-as évek): a világ részleteit költői módon állítja össze

-- a konkrétumok hiánya, túl elvont

Feltáró dokumentumfilm (1920-as évek): közvetlenül hozzászól a történelmi világ ügyeihez

-- túlságosan didaktikus

⁴⁸ Nichols, Bill: Introduction to Documentary Bloomington, 2001., 138.o. alapján, saját fordításomban. Nichols ezt a tipológiát több változatban is publikálta, az alapgondolat azonban közös bennük. Magyarul: Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Metropolis, XIII. évfolyam 4. szám 2009. 20 – 41.o. Ford.: Czifra Réka.

⁴⁹ Például Bruzzi, Stella: New Documentary. London and New York, 2nd. ed. 2006., 3-4.o.

Megfigyelési dokumentumfilm (1960-as évek): kerüld a kommentárt és az újrajátszást, figyeld meg a dolgokat ahogy éppen történnek.

-- hiányzik a történelem, a kontextus

Résztevő dokumentumfilm (1960-as évek): interjúvold meg alanyaidat, lépj kölcsönhatásba velük; használj archív anyagot a történelem felidézéséhez

-- túlzott hit a szemtanúban, naiv történetszemlélet, túl beavatkozó

Reflexív dokumentumfilm (1980-as évek): kérdőjelezd meg a dokumentum-formát, idegenítsd el a többi megközelítésmódot.

-- túl elvont, szem elől veszi az aktuális ügyeket

Performatív dokumentumfilm (1980-as évek): hangsúlyozd a szubjektív elemeket egy-egy klasszikusan objektív diskurzusban

-- az objektivitás csökkenő hangsúlyozása miatt ezek a filmek besorolódhatnak az avantgarde-ba; a stílus „eltúlzott” alkalmazása

Nichols megközelítésmódjait tehát filmek vagy filmrészletek jellemzésére használjuk, tudva, hogy egy-egy film időnként több ilyen megközelítésmódba is besorolható, bár általában különböző mértékig.

Jelen pályamunkában példáimat a harmincas évek közepétől a kétezres évek közepéig eltelt hetven év magyar filmtörténetéből veszem. Talán fölösleges is hangsúlyozni, hogy nem a korszak teljességre törekvő dokumentumfilm-történetét írom. A filmek kiválasztásában sokféle szempont vezetett, leginkább az, hogy mennyiben alkalmasak a dolgozat gondolatmeneteinek szemléltetésére. Értéktelen filmet – remélem – nem választottam elemzésre, azonban sajnálatomra terjedelmi okokból számos érdekes és értékes film elemzéséről le kellett mondanom.

Nyilvánvaló, hogy a tárgyalt évtizedekben (bár a Rákosi korszakot nem is tárgyalom példa-filmmel) a filmrendezőknek stratégiájukban és taktikájukban nemcsak művészi céljaikra és a bemutatandó valóság szereplőire kellett tekintettel lenniük. Bár elemzésem filmelméleti, és azon belül esztétikai (és nem filmgyártás-szociológiai vagy -történeti) jellegű, néhány megjegyzés erejéig megkísérlem majd azt is érzékeltetni, hogy a filmek rendezőinek milyen erőfeszítéseket kellett tenniük a korszakokként különböző jellegű akadályok leküzdésére.

a., Egy filmtörténeti előzmény: Hortobágy (Höllering, Georg, 1936.)

A II. világháború előtti magyar filmgyártásban megszületett egy film, mely sajátos és eredeti módon keveri a dokumentum- és a játékfilm-elemeket: Georg Höllering osztrák-német (utóbb angol) filmrendező *Hortobágy* (1934-1936) című filmjére gondolok.⁵⁰

Rögtön előre kell bocsátanunk, hogy Höllering Hortobágy-a nem dokumentumfilm, hanem játékfilm, amelyet helybeli emberek közül válogatott civil szereplők játszanak el, díszletek nélkül, a Hortobágy eredeti színterein. Ugyanakkor találhatók a filmben hosszú dokumentum szekvenciák, és a film egésze is zavarba hozza a nézőt, hova sorolja, amit lát?

A Hortobágy zavarba ejtő sokszínűségére az alapvető magyarázatot a film elkészültének történetében találhatjuk. Több korabeli beszámolóval is rendelkezünk erről a történetről, lásd Passuth László lírai hangú híradását a Nyugat hasábjain (Passuth, 1935), valamint Móricz Zsigmond filmnovelláját (Móricz 1934) és beszámolóját a forgatásról (Móricz 1935). A közelmúltban pedig Hamar Péter írt Móricz forgatókönyvírói tevékenységéről, kissé elfogultan Hölleringgel szemben (Hamar, 2009).

Az osztrák születésű és német filmes hátterű Höllering 1934-ben Schäffer László operatőrrel⁵¹ dokumentum filmfelvételeket készített a Hortobágyon, a táj szépségeiről, az állatokról és az emberekről, akkor még feltehetően néma technikával. A felvételek mellbevágó esztétikai és néprajzi minősége láttán támadt az az ötlete, hogy az anyagot játékfilmmé fejleszti tovább. Megkereste a kor nagy íróját, Móricz Zsigmondot, megmutatta neki a felvételeket, és felkérte, írjon egy filmnovellát a forgatókönyv alapjául. Móricz ellátogatott a helyszínre, és hamarosan megírta a „Komor ló” című elbeszélését, mely meg is jelent a Pesti Napló 1934 karácsonyi számában. 1935 nyarán Höllering (most már hangos kamerával) folytatta a felvételeket, azonban a forgatókönyvben több ponton megváltoztatta Móricz történetét, amit az író sérelmezett is. Ennek ellenére, Móricz legalább egy napon elment a forgatásra, és színes beszámolót írt élményeiről.

⁵⁰ Jellemző a Hortobágy (1936) átmeneti helyzetére, hogy míg a Magyar Filmintézet (ma Nemzeti Filmarchívum) MozgóKépTár CD-ROM sorozatának 1. CD-je (Szerk. Komár Erzsébet, Budapest, 1996.) „filmdrámá”-nak nevezi és közli adatait, ugyanezen intézmény által kiadott Magyar Filmográfia – Játékfilmek 1931-1997 c. kiadvány (Szerk. Varga Balázs, Budapest, 1998.) nem tartalmazza a filmet.

⁵¹ Schäffer László a kor elismert operatőrije, magyar, német, holland, cseh és lengyel filmeket is fényképezett. Témánk szempontjából fontos, hogy egyike volt Walter Ruttmann: Berlin, egy nagyváros szimfóniája c. filmje (1927) operatőreinek.

A történet szereplőit Höllering hortobágyi pásztorokkal és családtagjaikkal játszatta el. A film elején a rendező rövid bevezetőt mond el Jancsival, a csikósbojtárral arról, hogy ők nem színészek. Hölleringnek határozott tervei voltak a film nemzetközi forgalmazására, erre utal, hogy a bevezetőt Jancsival angolul (!) is felvették. Jancsi nem tudott angolul, a szöveget (nem titkoltan) szóról-szóra tanulta be. Mindkét bevezetés fennmaradt napjainkig.

Hölleringnek, bár 1934-ben dokumentum anyagot forgatott a pusztán, korábról játékfilmes tapasztalata volt. Neve szerepel Dudow-Brecht Kuhle Wampe c. filmjének főcímlistáján. A Hortobágy előtti dokumentumfilmes munkájáról nem tudnak a filmográfiák, és későbbi, angliai tevékenységének legjelentősebb darabja is egy játékfilm, T.S: Elliot „Gyilkosság a katedrálisban” c. drámájának filmváltozata 1952-ben. A jelek szerint, amikor 1934-ben megrendelte Móricztól a filmnovellát, teljesen átállította magát a játékfilm készítésre. Nem a fikciót akarta a dokumentumhoz igazítani, hanem a dokumentumot a fikcióhoz. A film struktúráját ekkor (ekkor már?) Móricz története határozta meg, bár az író, látva a korábban felvett anyagot, nyilván tett erőfeszítéseket a történet és a kész felvételek összehangolására. Höllering 1935-ben egy eladható művészi játékfilm ambíciójával dolgozott. (A művészi ambíció Móricz bevonásán túl a film operatóri munkáján is megfigyelhető, és erre utal Lajtha László zeneszerző felkérése is.) Az elkészült film tehát mai szemmel csak másodsorban tekinthető dokumentumfilmnek.

Diszkusszió: Mit dokumentál tehát a Hortobágy c. film? (A teljes film, nemcsak a feltehetően 1934-es felvételek, hanem az 1935-ös játékfilmes anyag is) Dokumentál egy életformát, a hídi vásárt, a természeti tájat (a pusztát, a lovakat, teheneket, birkákat) valamint a szereplők külsejét, ruháikat, munkaeszközeiket. És emellett persze megjelenik a filmen Móricz Zsigmond írói filozófiája, a civil szereplők olykor igen gyenge „színészi” teljesítménye ellenére is. Ebben az értelemben Höllering Hortobágyát az egyik első „docufiction”-nak is nevezhetjük, mely időben követi pl. Eisenstein „Régi és új”-át (1929), de több, mint tíz évvel megelőzi Robert Flaherty „Louisiana Story”-ját (1948). Ne feledjük, hogy az 1964-es Mannheimi Filmfesztiválon mind a Régi és új, mind a Louisiana Story bekerül minden (addigi) idők legjobb 12 dokumentum filmje közé.

Az 1948-as Louisiana Story egyébként feltűnő hasonlóságot mutat a Hortobágy történetével. Mindkét film főhőse egy tizenéves fiú, aki valamilyen összeütközésbe kerül családjával.

Mindkét filmben a fiú kapcsolatba került olajfűró munkásokkal. Mindkét filmben a gépek világa (az olajfűrőn) szembe van állítva az állatokkal, a természettel. Mindkét filmben a gépek világa a nyertes, de a néző érzelmei inkább a természet, az állatok, az eltűnő régi életforma felé hajlanak. A két film különbségei sem lényegtelenek. Jancsi a Hortobágy-ban a gépek, a bicikli, a fűrótorony pártjára áll, míg a Louisiana Story fiatal fiúja az állatokkal barátkozik. Mivel Höllering a Hortobágy-ot bemutatta Londonban, először 1936 decemberében, majd a filmet felújították 1945-ben és széles körben játszották a filmklubokban, nem zárhatjuk ki a lehetőséget, hogy akár Flaherty is láthatta.

Itthon talán a Hortobágy c. film áttételes hatásának is köszönhetjük Szóts István: Emberek a havason-jában a csíksomlyói búcsú jeleneteit, vagy Fábri Zoltán Körhintá-jában a hídi vásár képeit. Hamar Péter⁵² ezen kívül rámutat, hogy Huszárik Elégiá-jában is érezhető a Hortobágy öröksége, vagy akár Kovács András Ménesgazdájá-ban is.

Általában, megkockáztathatjuk azt a véleményt, hogy a Höllering-film eljárása, melynek során a szerepüket játszó szereplőket „beillesztették” a valóságos társadalmi eseménybe, felszabadító hatással lehetett a hazai játékfilmek egyes jeleneteire.

Höllering vállalkozása tehát hatott egyes későbbi filmek részleteire, de végülis egyedi kísérlet maradt, sem alkotója, sem más hazai rendezők a hatvanas évekig nem indultak tovább ezen az úton.

b., A magyar dokumentumfilm felnőtté válik

Ahhoz, hogy a hetvenes években Magyarországon kialakulhasson egy nemzetközileg is elismert dokumentumfilmes és dokumentum-játékfilmes irányzat, nagyon sok mindennek meg kellett változnia a magyar filmművészetben és filmgyártásban. Mint sok más területen, itt is az 1956-os forradalom leverése után néhány évvel enyhülő diktatúra, az un. konszolidáció adott a változásokra (lassan és fokozatosan) lehetőséget.

Filmgyártás-történeti szempontból hangsúlyozni kell, hogy a hazai filmgyártásban dokumentumfilmen a hatvanas évekig gyakorlatilag azt a maximum 17 perces dokumentum rövidfilmet értették, amely a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdiójában készült, 35 mm-es

⁵² Hamar, Péter (2009): Móricz, a forgatókönyvíró. Filmvilág, 2009. No.3. 41-45.o.

technikával.⁵³ A kor filmkészítőinek, leginkább a Balázs Béla Stúdió fiataljainak, de számos idősebb alkotónak is (Nádasy László, Kovács András) a fenti meghatározás minden elemével szemben „szabadságharcot” kellett vívniuk. (A pontosság kedvéért meg kell jegyezni, hogy ebben az időben már javában készültek hosszabb dokumentumfilmek a Magyar Televízióban is, ezek azonban akkoriban még alárendelt pozícióban voltak a „filmgyári” filmekkel szemben.)

Mit akartak elérni a filmkészítők?

-- ne csak 17 perces („egy tekerces”) lehessen a dokumentumfilm

-- ne csak a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban készülhessen

-- ne csak a (terjedelmes, nehéz, drága) 35 mm-es technikával, hanem (a kicsi, könnyű, olcsóbb, rugalmasabban használható) 16 mm-es technikával is.

A dokumentumfilm(ek)nek ez a szabadságharca olyan filmeket eredményezett, mint:

Nádasy László: *Éva A 5116* (1964) – Kísérlet egy valóságosan átélt esemény 35 mm-es kamerával történő dokumentálására, 87 percben. Játékfilmként forgalmazták a mozikban.

Kovács András: *Nehéz emberek* (1965) Riport-interjúk, időnként élethelyzetekben, egy probléma körüljárása. 35 mm-es technika, a MAFILM 1. (játékfilm) stúdiójában készült, játékfilmként forgalmazták.

Kovács András: *Extázis 7-10-ig* (Magyar Televízió, 1969) 16 mm-es technikával készült, felnagyították 35-mm-re és mozikban is forgalmazták.

Schiffer Pál: *Fekete vonat* (1969) Az egyik első Balázs Béla Stúdió dokumentumfilm, melyet a Mafilm akkor beszerzett könnyű 16 mm-es hangos kamerájával forgattak. 35 mm-re felnagyítva forgalmazták.

Ember Judit – Gazdag Gyula: *A határozat* (1972) 105 p. Egy összefüggő politikai eseménysor nyomon követve „cinema direct” stílusban, 16 mm-es kamerával. (A film évekig be volt tiltva, de külön engedéllyel speciális közönségeknek alkalmanként vetítették, 35 mm-es kópián.)

⁵³ V.ö.: Csala Károly: Emancipáció vagy elitképződés? A magyar dokumentumfilm visszatérő sorskérdése. In: Kisfaludy (szerk.), 2003. 122 – 134.o.

A dokumentumfilm hazai történetében sajátos helyet foglal el Elek Judit hatvanas évekbeli filmje: *Találkozás* (1963, BBS). Ez a film a BBS hosszú dokumentumfilmjeit, illetve „szituációs” dokumentumfilmjeit megelőzve vetette fel a dokumentum-játékfilm sajátos problémáit – évtizeddel előzve meg a magyar dokumentum-játékfilm hetvenes évekbeli kivirágzását. A rendező egy társkereső apróhirdetés alaphelyzetét használja ki, de a hirdetésre jelentkező nőt egy ismert íróval (Mándy Iván) találkoztatja, a helyzet az egyik oldalról természetes, a másik oldalról mesterséges. Nem ortodox dokumentumfilm tehát ez a 23 perces film, de nem is játékfilm. Leginkább kísérletnek tekinthető a filmes érzékenység új határainak kitapogatására.

c., *Ne sápadj!* (Gulyás Gyula, 1982.)

A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján a Gulyás fivérek többrészes filmszociográfiát forgattak a Magyar Televízió számára az észak-magyarországi kis faluról, Domaházáról. Medve Alfonz jeles domaházi gazda. Kiváló állattenyésztő, a háztájiban tartott teheneit jó áron veszik a vásáron. Státusát tekintve a hetvenes évek végén a téesz fogatos. Sokféle tehetségű ember: népi táncosként is látjuk, a föld és az állatok körül nincs, amihez ne értene, minden társaságnak ő a központja, nótázik, vagy éppen frappáns megfogalmazásokkal szórakoztatja a többieket. Hamarosan megtudjuk: nem volt ő mindig fogatos, ő volt a téesz elnöke, amíg a hetvenes évek elején a jól menő, gyarapodó téesz nem kezdte el szűrni az elvtársak szemét – ekkor Alfonzot letartóztatják és tizenhat hónapra börtönbe zárják. Ez a dráma a film során búvópataként elő- előbukkan, míg végül Alfonz két lapidáris mondattal teszi helyre a történetet: „Bele merek nézni az életem tükrébe” – mondja, majd egy másik jelenetben, amikor a perről és lecsukásról kérdezik, így summáz: „... de nem sápadok máma sem.”

A főszereplő kiválasztásáról, az ezzel járó felelősségről Kékesi Attilát idézem: „A dokumentumfilm-rendezőnek különös kapcsolata van filmjének szereplőivel. Egyfajta kölcsönös kötődés. A rendező azért választja ki szereplőjét, mert valamit „belelát”. Úgy gondolja, hogy annak a témának, amit feldolgoz, ő lesz a leghitelesebb közvetítője. Sok esetben viszont a szereplő inspirálja arra, hogy filmre vigye a témát. De miért fontos a szereplőnek, hogy részese legyen a dokumentumfilmnek? Több oka is lehet. Részben a szereplési vágy miatt, de ami ennél fontosabb, hogy arra az időre olyan figyelmet kap a filmkészítőtől, amelyet esetleg még soha senkitől. Ez önmagában is számtalan problémát rejt.

Attól, hogy ilyen intenzív a kapcsolatuk, többnyire a forgatások alatt a szereplő „túlteljesít”, megváltozik a viselkedése, lehet, hogy konkrét segítséget vár, vagy barátságot, mert félreérti a rendező közeledését. Komoly erkölcsi dilemma, hogy milyen mélyen lehet vájkálni egy szereplő életében, érzéseiben, kihasználva azt, hogy a bizalmába férköztünk.”⁵⁴ Medve Alfonz története tele van politikailag és emberileg kényes mozzanatokkal. Mind a rendező, mind a főszereplő nagy feladatra vállalkozott, amikor a portréfilmhez hozzáfogott, illetve ahhoz együttműködésével hozzájárult.

A film első helyszíne a dunamenti népek folklórfesztiválja, Kalocsán. A kis magyar falu parasztpolgárát úgy ismerjük meg, mint aki Közép-Európa lakosa, hazáját és községét művészettel képviseli: táncol és énekel. Az indító hangütés végigrepeg a filmen, egészen az utolsó nagy egységig, mely határon túli látogatás.

A film készítői Medve Alfonzban olyan főhősre találtak, aki gondolkodásával, társadalmi mozgásával állandóan összekapcsolja az emberi élet legkülönbözőbb szintjeit. Az első szint a legszemélyesebb (egészség: súlyfürdői képek, ez a látszólag végtelen teherbírású ember is „kopik”), az egyén szintje. Következik a család, majd a család háziállatai („akikhez” Alfonz végtelen szeretettel és szakszerűséggel nyúl), majd a föld és az erdő, legelő. További szintek a tévesz, a község, majd az ország és a nemzetközi, Kárpát-medencei, sőt (lengyel események:) világtörténelmi szintek.

A *Ne sápadj!* bonyolult polifóniát létesít ezekkel a szintekkel. Minden szint kétféle módon fordul elő: mint filmezett helyszín-életterület, és mint emlegetett összefüggés, élettény, magyarázat, netán filozófia. 26 nagyobb tömböt (tér-idő egységet, jelenetet) különböztettem meg a filmen belül. Kottához való vonalakat húztam a papíron, mindegyik „szint” számára egyet. (Nyolc vonalat, azaz kicsit szabálytalan kottakép lett...) Felraktam a jeleneteket egy-egy szint-vonalra, de az egyes jeleneteket több kottavonalra is oda kellett rögzítenem. Azaz: akkordokat rajzoltam akaratlanul is. A néző lelkében elemi erővel rezonálnak ezek az összhangzatok, a jeleneteken belül az élet-perspektíva állandó váltakozása, a személyes sorsa, a falu sorsa, a Kárpát-medence sorsa.

⁵⁴ Kékesi Attila: A DOKUMENTUMFILM-RENDEZŐ FELELŐSSÉGE. Doktori disszertáció, SZFE 2009. 20.o.

A *Ne sápadj!* mintegy mellékesen teljességet közelítő leltárt kínál egy kis magyar falu tárgyi világáról, munka- és szabadidő-kultúrájáról a kései magyar pártállam idején. Lovas kocsi, Zsiguli, teherautó, tévé és wurlitzer, fejtógép, háznál születő kisborjú, természetesnek megélt és elfogadott brutalitású vágóhíd. A hegyes völgyes természeti adottságok miatt talán az átlagosnál jóval kisebb domaházi gépesítés lehetőséget ad olyan emberek bemutatására, akik még többnyire a gép közvetítése nélkül, az állatokkal szövetkezve nyúlnak a természethez, akár szántáskor, akár favágáskor. Medve Alfonz, ha szabad így fogalmazni: utolsó generációs parasztként, még a teljesség igényével éli meg a hagyományos paraszti életformát. Feledhetetlen jelenetek, amikor a lova szemét gyógyítja, amikor a kisborjú születésénél bábáskodik, amikor a fogatot hajtja, szánt, vet – nincs a falusi munkának olyan területe, amelyhez ne szakértelemmel, autentikusan közeledne. Utolsó generációnak azért merem nevezni, mert (amint a film tapintatosan mutatja is) fia nemzedéke már nem sajátítja el, nem vállalja fel ezt a tudást, ezt az életformát. „Búcsúzik egy földműves” – mondja magáról Alfonz.

Műfaji vállalása szerint a *Ne sápadj!* Medve Alfonz társadalmi portréja, mozgásban. Mégsem csak egy portréről beszélhetünk a film kapcsán. Feledhetetlenek azok a szereplők is, akikkel Alfonz találkozik, él, dolgozik. A vásári jelenetben például a vevők portréi külön-külön is figyelemreméltóak, együttesen pedig egy közeget jellemeznek, mely Alfonz éltető eleme.

Külön kiemelném, hogy a film társadalmi portrékat rajzol, azaz a magánélethez, a lelki konfliktusokhoz nagyon óvatosan, tapintatosan nyúl csak. A feleség például a háttérben marad, holott világos, hogy az ő szövetsége nélkül nem képzelhető el Alfonz élete, életműve. Vajon ki fogta össze a gazdaságot Alfonz tizenhat hónapos rabsága idején? Bizonyára nem véletlen, hogy a feleség kulcsjelenetében éppen erre az időre emlékezik. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a feleség háttérben maradása összefügg Alfonz többször (bár mindig szesz mellett) hangoztatott nézeteivel „az asszony helye” témában. De ez a kritika sincs kimondva a filmben – csak mint összefüggés van jelen. A film készítői bemutatnak és elemeznek, bármely kommentár, kritika az összefüggésekből (és a néző fejében) bontakozik ki.

Nagy tanulság, hogy a tapintatos filmkészítés és az emberséges riporteri, rendezői, operatőri munka gyakorlatilag minden lelki mélységet fel tud tárni, csak éppen finomabb eszközökkel, mint a szókimondó-rákérdező módszer. Igaz, a tapintatos módszerrel készült film, melynek lényege a jelzés és sejtetés, nagyobb odafigyelést, nézői empátiát kíván, de ha a néző

hajlandó elvégezni ezt a „nézői munkát”, a jutalom nem marad el. A sejtetett jellemzés szép példáit látjuk minden családtag esetében – Alfonz felesége, édesanyja, fia, menyé mind finom vonásokkal jellemezve állnak előttünk.

Visszatekintve az időben, úgy tűnik: szerencsés politikai pillanatban készült a film. A hetvenes évek elejének nagy ellenreformja, a kommunista pártbeli dogmatikus erők ellentámadása a 68-as gazdasági reformmal szemben eddigre kifárad, egyfajta belpolitikai tanácstalanság uralkodik, amit a nemzetközi helyzet (lengyel események) is táplál. Hogyan lehet diktatúrában a diktatúra diktatúraságáról filmet csinálni?! A Ne sápadj!-ban számos esetben tetten érhető az átmeneti pillanat: az emberek már beszélnek, elmondják, mi történt, de gesztusaikban ott van, néha utalnak is rá: nem lesz ebből baj, hogy én ezt itt elmondtam?! A diktatúrán belüli kis viszonylagos szabadságpillanatok tárháza a film, hiszen a riporter-rendező Gulyás Gyula olyan emberi kapcsolatba tud kerülni alanyaival, hogy „mindent” elmondanak neki, legfeljebb utólag ingadozik az emberekben a kis szabadság bátorsága és a félelem történelmi beidegzése. És persze érezhető a kontraszt a szlovákiai és a hazai megszólalók között: odaát keményebb volt a diktatúra ez időben.

A politikát a film három szinten mutatja be. Az első Alfonz filozofikus reflexiói magyarságról, a Szent Koronáról, a földműves búcsújáról, a határon túli magyarokról, a szocializmus óvatos medvealfonzi korrekciójáról. Vajon csak a filmkészítők szerencséje és tehetsége, hogy ilyen főszereplőt találtak? Vagy talán mindenkiben megvannak ezek a mélyrétegek, csak olyan filmezési helyzetet kell teremteni, amely felszínre engedi-hozza őket? Medve Alfonz egyéniségének mindenestre integráns része, hogy megszólalásaiban állandóan jelen vannak ezek az összefüggések. A Gulyás fivérek (mint minden igazi dokumentumfilmes) alteregójukra leltek Medve Alfonzban, hiszen őrájuk, filmkészítési munkájukra ugyanez a kitekintés jellemző. Amikor a hetvenes években divattá lett Erdélyt „felfedezni”, Gulyások már évtizede jártak oda, készítettek ott (amatőr technikával) filmet.

A második szint a működő politika, ez a filmben a tsz közgyűlésen látható, mely egyszerre politikai, gazdasági és emberi esemény. A kamera „csak” megörökíti a közgyűlésen felszólaló elvtársat, ami a diktatúrabeli filmkészítés alapvető módszere: hagyni a hatalmat, hogy leplezze le önmagát. (Néha az intelligensebb cenzorok az ilyen snitteket is kivágatták...) Ezek a „csak megmutató” jelenetek már 1982-ben is frenetikusak voltak, leleplező, dokumentáló erejük a múlt idővel növekszik.

Végül, harmadik szintként, el is mondanak eseményeket – az interjúkból összeáll Alfonz letartóztatásának és perének krónikája. Telitalálat, ahogy rögtön a film elején nem egy értelmiségi, ügyvéd vagy pártfunkcionárius, hanem egy brigádtag fogalmazza meg a lényegét: „Akkor b..tak be Domaházának, mikor Alfonzval azt csinálták...” Egyéni és közösségi sors egybefonódásának, a közösségből kiemelkedő, azért börtönt szenvedő hős felmagasztosulásának kevés szebb példája van, mint Alfonz sorsa – no meg falubelijének ez az alig idézhető mondata.

Politikai elemző teljesítményként számomra a legmegragadóbb a filmben a volt párttitkár, a felvétel idején párttitkárhelyettes bemutatása. Ma, amikor divat egyfelől az állampárt visszamenőleges önigazolása, már-már részleges mennybemenesztése, a másik oldalról pedig minden egyes tagjának démonizálása, különös érzés nézni a vásznon ezt a férfit, a kettős kötöttségű embert, aki talán hisz a pártban de még jobban hisz a becsületben (lemond Alfonzal szolidárisan), paraszti realizmussal nem égeti fel a hidakat, nem mártír és nem is lázadó, hagyja magát benntartani a pártban, eggyel lejjebbi funkcióban. Az ilyen emberek életstratégiáját nem elvetni de nem is elfogadni, hanem felmutatni és elhelyezni a történelmi struktúrában – ez a Ne sápadj! egyik mellékvonala csak, de mint művészi és politikai hozzáállás, nélkülözhetetlen a pártállam működésének ábrázolásához, megértéséhez.

A Ne sápadj! nézője az emelkedettség érzésével hagyja ott a vetítőtermet. Ez az érzés a megrendülés, a katarzis egyik válfaja. A kozmikus-filozófikus nézőpont a művészet egyik lehetséges útja, dokumentumfilm esetében nem a leggyakoribb, de nem is példa nélkül való. Ha annak kulcsát keressük, hogy miként éri el Gulyás Gyula és alkotótársa, Gulyás János ezt az emelkedettséget, az eddig elmondottakon túl a képi világról és az elemelés, stilizálás eszközeiről is kell szólnunk. A fekete-fehér 16 mm-es olcsó keskenyfilmes technika a negyedszázad előtti filmezésben kényszer lehetett, mára stilizációként is felfogható. Gulyás János kamerája a film nagyobb részében megelégszik a visszafogott, korrekt eseményrögzítéssel, érezhető, hogy az operatőr nem akarja az emberi helyzeteket művészkedéssel megzavarni – sem a felvételkor, sem (hatásában) a befogadáskor. Amikor a szereplők kilépnek a természetbe, a hegyoldali földekre, a völgyszéli legelőre, a favágás erdejébe, a kamera is felszabadul, és boldogan fedezi fel a borsodi táj szépségeit, plasztikáját a napfényben.

A film háromnegyedénél van ennek a dallamnak a csúcspontja: már láttuk Alfonzot a vásárban, láttuk szántani, vetni, a favágók között, túl vagyunk a tsz-közgyűlésen, felidézte a film Alfonz meghurcolását, de töretlen tartását is („Nem sápadunk, az a fő!”) – nos, ekkor következik egy jelenet, melyben semmi „fontos” nem történik, és amelynek nincs logikai kapcsolata sem a megelőző, sem az azt követő jelenettel. Semmi fontos, semmi kapcsolat – akkor miért van szükség egy jelenetre?

Nos, ebben a mintegy hetven másodperces, egy hosszabb és egy rövidebb snittből álló jelenetben mindössze annyi történik, hogy Medve Alfonz kétlovas szekérével kihajt a házához vezető kis hídon, át a kapun, át a patak hídján, és végig a falu főutcáján. Kutyája a szekér mellett fut, aztán észrevesz egy csapat libát a patak partján, arra rohan, felriasztja őket, a libák fehér csapata felrebben az ellenfényben. Ennyi. Nincs úti cél, nincs megérkezés, nincs a nézőnek semmi fogódzója a jelenet értelmezéséhez. Ez a kontextus nélküliség a kozmikus perspektíva létrehozásának művészi eszköze: a néző kényszerítve van, hogy megteremtse a jelenetet értelmező kontextust, és ezt, más lehetőség híján, a film egészében találja meg. A jelenet tehát egyfajta csúcs: érzelmileg, képileg összegzi mindazt, ami addig volt, és emelkedettségével bevilágítja a film hátralevő részét, amikor a Nap birodalma után a Hold birodalmába is elkísérjük hősünket. Hetven másodperc szárnyalás, szinte repül a két ló, a kamera a patak túloldalán (bizonyára autón) előbb párhuzamosan siklik a túloldali szekérrel, majd (vágás után) utána szegődik, és elereszti a látószögéből, amikor balra néz, követve a kutyát, majd a felrebbenő libasereget. Siklik, majd szárnyal a néző is, teljes az identifikáció, átéljük a meghurcolt, de nem sápadó Alfonz szárnyaló, önmegvalósító pillanatát.

E csúcspont után a film a küzdelem, a „harc a Nap alatt” világából lassan átvezeti a nézőt a Hold birodalmába. Fokozatosan vált a hangulat a sötétségbe, ahol mindennek az árát meg kell fizetni. Már a következő jelenetben kiderül, hogy Alfonz fia és menyé ismeri persze a drámát, de a család soha nem beszélt róla. Szürkület délben. Aztán ismét egy kommentár nélküli jelenet: halottak napja, a völgybeli falu temetője, újabb rálátás a tájra.

A következő pincészer mintha halotti tor lenne – itt hangzik el a „búcsúzik egy földműves” mondat. Majd a pokoljárás képei: éjszakai autózás a tüzes kemencék mellett (Ózd és Miskolc után visz az út Szikszóra), megérkezés a vágóhídhöz, kényszervágás. „Ez a vége, jószágnak, embernek” – mondja Medve Alfonz, és szakszerűen leveszi a még rugdaló állatról a kötelet, mellyel odavezette. A dráma után feloldásnak tűnik, ahogy Alfonz, nőikkel élcelődve, belép

egy középület kapuján, azonban ez a kapu a súlyfürdőbe visz, szanatóriumi lebegés, afféle mini-varázshegy. Először látjuk Alfonzot sebezhetőnek, sérültnek, a természet benyújtja a számlát az agyondolgozott, a meghurcolt évekért. A pihenőn úgy fekszik, mint egy ravatalon.

A legszebb azonban az, hogy a *Ne sápadj!* nemcsak időbeliségével hat, hanem a filmen belüli kapcsolódásokkal is. Metafizikai magasztatot jelent, amikor a leghidegebb halál epizódot, a vágóhidat a látvány (világító négyszög a fekete éjszakában) összeköti a születés meleg istállójával, mely szintén világító négyszög volt a feketében, amikor világra jött a kisborjú.

Az utolsó nagy egység ismét „kilépés térben és időben”: szlovákiai rokonokat látogat Medve Alfonz, a beszélgetés során visszatekintenek a durva sztálini évekig, Alfonz későbbi börtönbüntetése is szóba kerül, a bruegheli ihletésű záró képek alatt pedig (autóból látjuk vadászok hazatérését télen) az autó rádiójából a lengyel szükségállapot hírei szólnak, majd az időjárás-jelentés: havas eső, ónos eső, több út járhatatlan.

Diszkusszió: A *Gulyás fivérek* filmjében két szinten mutattuk ki az alapszinten rögzített, gyakran indexikusan hiteles valóságképek és a magasabb jelentési szintek dinamikáját. A film jeleneteinek egymásutánjában olyan struktúrát vélünk felfedezni, ami az emberi élet nagy mitikus történéseinek rendjét idézi fel – a lehető leghétköznapibb események bemutatásával. Ez esetben a jelenetek hitelessége eldől az alapvető vizualitás indexikus szintjén, illetve számos esetben ehhez szükség van a pszichológiai és társadalmi szintek hitelesítő hatására is. Azonban a film igazi értéke a hiteles alapokra épülő szerzői (és művészi) felépítményből jön létre. Ennek a felépítménynek a hitelessége viszont nem (nem csak) a képi világ indexikus hitelességéből fakad, hanem az elemzett sokféle tényező összjátékából. Itt jegyezzük meg, hogy a *Ne sápadj* rendezői stratégiájában integráns helye van a reflexivitásnak, ami azzal jár, hogy szándékolatlanul és töredékesen, de kirajzolódik a rendező-riporter portréja is.

A másik szint, ahol a filmbeli jelenet túllép önmagán, a Medve Alfonz szekerezésének jelenete. Elemzésünkéből (ld. fentebb) kiderül, hogy adott egy indexikusan hiteles vizuális valóságrögzítés, melynek további hitelességét a film számos egyéb epizódja támasztja alá. (Medve Alfonz egyénisége, állatszeretete, dinamikája, stb.) Azt viszont az esztétikai elemzés mutatja ki, hogy mitől válik egy „sültrealista” jelenet lebegővé, szimbolikussá, az egész film tartalmi és formai csúcspontjává.

d., Pócspetri (Ember Judit, 1982)

Pócspetri egy nagyon szegény szabolcsi falu neve. Ebben a faluban 1947-ben a lakosok tüntetni kezdenek az egyházi iskola (kommunista) államosítása ellen. A tüntetés dulakodásba torkollott, és a két kirendelt rendőr egyikének puskája elsült, halálosan megsebezve magát a rendőrt. Soha nem derült ki pontosan, hogy hogyan sült el ez a puska, de az eset kapóra jött a készülődő kommunista diktatúrának. Óriási kirakatpert rendeztek, két embert, a falu papját és egy jómódú gazdát halálra ítélték, sokan mások súlyos börtönbüntetést kaptak. A papnak a köztársasági elnök megkegyelmezett, őt az 56-os forradalom szabadította ki az életfogytiglani börtönből. A másik halálraítéltet, a gazdát kivégezték. A pert kísérő és követő propaganda hadjárat Pócspetrit bűnös falunak, rendőrgyilkos falunak bélyegezte meg. A falu évtizedekig kimaradt az állami fejlesztési forrásokból. Magát az ügyet a „klerikális reakció” elleni harc egyik állomásaként tartották számon.

Ember Judit számos filmjében állt oda a szegények, a kisemmizettek, az üldözöttek oldalára. Mint holokausztt túlélő, gyakran beszélt arról, hogy számára a zsidó szenvedés és az értelmetlenül üldözött, megkínzott pócspetri magyar parasztok szenvedése egy és ugyanaz. A *Pócspetri* film elkészítése egyáltalán nem volt egyszerű. A filmet a fiatal filmművészek Balázs Béla Stúdiója finanszírozta, mint „történelmi emlékgyűjtést”, a nyilvános bemutatás lehetősége nélkül. (Ezt a BBS viszonylagos autonómiája tette lehetővé, és az a kétélű rendelkezés, hogy az elkészült BBS filmeket „ nem volt kötelező bemutatni.” Épp ezért „nem is kellett” őket betiltani...) Bár az események óta több, mint 30 év telt el, a pócspetri emberek még mindig féltek. A pártállam hatalma még érintetlen volt, senki sem sejtette, hogy az évtized végére összeomlik. A film készítése folyamatos küzdelem volt a félelemmel. Maga a film egyúttal e küzdelem dokumentuma is.

A jelen tanulmány szempontjából emeljünk ki csak két szempontot a Pócspetri-vel kapcsolatban: először, a rendező és a nyilatkozó emberek stratégiáit a felvételek során, majd másodsor a bibliai és görög mitológiai áthallásokat.

Péter bácsi, az egyik főszereplő, gyönyörűen megöregedett arcú, törékeny, nagyon idős ember. Ül az interjú közben, mellette az asztalnál fiatalabb, bár szintén koros rokona, aki néha, hol magyarázóan, hol védően közbe is szól. Péter bácsi elmeséli vallatásának történetét-

megkínózták, a fogát kitörték. Kínzói több alkalommal is felszólították, hogy énekeljen egy egyházi éneket, és amikor rákezdett egyre, még jobban ütötték.

A rendező (képen kívülről) megkérdezi: hogy volt, amikor a vallatók betanították bátyjának, Miklósnak, hogy hogyan „lőtte le” a rendőrt. (Miklós lett az, akit majd kivégeznek.) Péter bácsi azt feleli: ”Nem tudom.” Azaz nem tud a betanításról. De el tudja mondani, amit látott.

Részlet a filmből⁵⁵:

„Ember Judit: Péter bácsi!

Királyfalvi Péter: tessék.

EJ: Amit nekem el tetszett mondani, azt tessék elmondani.

KP: Mit? Mit? Tessék megmondani!

EJ: Amit csak a Péter bácsi tud, hogy hogyan tanították Miklóst arra... Miklós ügyét tessék mondani.

KP: Igen. Ide tessék hallgatni. Azt én nem tudom megmondani, hogy hogyan tanították meg. Csak ők tanították meg...

EJ: De tetszett látni.

KP: ... én, én, én eztet nem láttam. Hogy az én öcsémet hogyan tanították meg, azt ő tudja. Én nem tudom megmondani.

EJ: De ő már nem tudja megmondani.

KP: Ő nem, persze. Ő már nem tudja megmondani. Mer hisz' halott. Nem tudja megmondani. Tehát én nem mondhatom helyette aztat, hogy ki tanította meg, mer' eztet csak ő tudja, ő tudná megmondani...

EJ: Nem hogy ki, hanem amit tetszett látni, hogy hogyan tanították. Hát egyszer már el tetszett nekem mondani.

KP: Mit?

EJ: Hát, hogy miként... volt egy rendőr, azt fölállították...

KP: Azt, azt én tudom is!

(...)

KP: Én eztet tudom, hogy vót. Mondtam akkor is, ugyanúgy fogom most is elmondani, mint akkor elmondtam valamikor. A teraszra oda volt állítva egy rendőr, oda volt állítva egy

⁵⁵ Ember Judit: Pócspetri. Budapest, 1989. 62 – 65.o.

rendőr fenn a teraszon. És a mellére volt egy fehér kereszt... húzva vagy rajzolva, mit tudom én, hogy mondjam, és akkor az öcsémnek a kezébe adtak, nem tudom, egy üres fegyvert...

(...)

KP: És az öcsémet lépcsőről lépcsőre kísérték fel, nem tudom, oda, ahol az ember állott, ahol volt az a kereszt írva. És minden lépcsőnél az öcsémmel megálltak, akkor megnézték, hogy...

EJ: Akik kísérték?

KP: ... a puskacső, a cső torkolatja, oda fogja irányítani majd. Akkor ez a két rendőr, aki kísérte, akkor... irányították út jobbra meg balra, le vagy fel. S akkor felmentek... Ezt nem tudom megállapítani: hét lépcső vagy kilenc lépcső volt. Mikor felmentek és odaértek, a cső torkolatának oda kellett a melléhez érjen, ahol a kereszt jel volt.

EJ: Az egy rendőr volt, akinek a mellén kereszt volt?

KP: Persze, persze, persze, rendőr. Rendőr ruhába vót, csak a' vót.

EJ: És így tanították meg, amit majd a bíróságon kellett mondania?

Kp: Hát hogy kit tanítottak meg?

EJ: Miklóst.

KP: Ide tessék figyelni, én azt nem tudom megmondani, hogy azt hogy tanították...

EJ: De hát miért csinálták ezt?

KP: Eztet?

EJ: Igen.

KP: Hát aztat... én hunnan tudjam eztet, hogy mér' csinálták? Én erre ... azt mondom, erre laikus vagyok, nem tudok erre rá mit mondani. Szó se lehet, nem tudom! Hogy eztet én láttam, eztet tudom. Mer' láttam. De hogy... hogy mér' tanították, vagy ki tanította, hát aztat én nem tudom. Nem tudom megmondani, na..."

Péter bácsi tehát elmondhatja, mit látott, de úgy érzi: nem nevezheti meg, ami történt. A film nézője összeszorult szívvel éli át, ahogy Péter bácsi lelkében küzd egymással a félelem és az igazság elmondásának belső kényszere. Péter bácsi stratégiája tehát az, hogy elmondja a látványt, de elzárkózik az értelmezéstől. Ki tudja, még baj is lehet ebből a beszélgetésből...

Az interjú folytatódik, és a rendező, továbbra is képen kívül, megkéri Péter bácsit, hogy énekelje el „a szerepét”. Kiderül, hogy a faluban szokás volt a helybelieknek előadni a passiójátékot, és Péter bácsi énekelte Péter apostol szerepét, aki háromszor tagadta meg a Megváltót. Hihetetlen erejű pillanata a filmnek, ahogy halljuk ezt a nagyon öreg parasztembert az apostol szerepét énekelni.

Mitől olyan hatalmas ez a dokumentum-pillanat? Elsősorban támadhatatlan hitelessége miatt, ahogy Péter bácsi elénekli és egyben felidézi a múltbeli passiót. De másodsorban azért is, mert a nézőben párhuzamok képződnek 1947 eseményeivel: kínzás, hit, magatartás. És végül harmadsorban, megkerülhetetlen asszociáció, hogy Péter bácsi most „megint” énekel, ahogy énekelnie kellett 1947-ben, a kínzói előtt. De ez az éneklés, a kamera előtt mintegy visszavonja azt az 1947-es megaláztatást, a méltóságban elénekelt passió lelki megnyugvás és jóvátétel a szenvedésekért. Péter bácsi itt mintegy visszakapja azt a méltóságát, amelytől kínzói 1947-ben megfosztották.

Van egy másik, közvetettebb áthallás is a *Pócspetri* filmben, ezúttal a görög mitológia, konkrétan az Elektra dráma irányába. A kivégzett testvér, Miklós utolsó napja, a kivégzés, a jeltelen sírba temetés, és a családtagok erőfeszítései, hogy megtalálják, vagy legalábbis azonosítsák a holttestet- mindezt a filmben egy feketébe öltözött, középkorú asszony mondja el. Kulcsfontosságú ebben a jelenetben, hogy ez az asszony végig áll az egész hosszú interjú alatt, áll egy asztal mögött, mint egy fekete felkiáltójel. Két narratíva keveredik itt a néző tudatában: az Elektra-mítosz elemei, azaz hogy ki kell állni a halottak méltóságáért, és a Pócspetri történet elemei, ahogy a család keresi a kivégzett testvér holttestét. Ahogy Elektrát nem lehetett rávenni arra, hogy letegyje a gyászruhát, a pócspetri Bárdiné is feketében van, 34 évvel a bűntény után, és áll a kamera előtt, nem ül le. Ismét azt látjuk, hogy van egy teljesen autentikus dokumentum felvétel, amelyben a kapcsolódás a mitológiai struktúrákhoz felerősíti a kortársi narratíva hatását.

Diszkusszió: A hatvanas évektől kezdve egyre inkább bekerült a dokumentumfilmek eszköztárába a filmek elkészítési folyamatának (ön)dokumentálása. Az elméleti írásokban ezt (ön)reflexivitásnak nevezik.⁵⁶ A megújuló dokumentumfilm ezzel a gesztussal egyrészt elhatárolódott a játékfilmtől, másrészt jelentősen fokozta a nézőben a hitelesség érzését. (Azaz a dokumentum alapszerződés új tétellel egészült ki.) Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a módszer elterjedésének okai között a televíziózás növekvő hatását sem. A televíziós műsorokban, melyek többnyire nem a műalkotás igényével készültek, mindennapos volt a riporter képi megmutatása, gyakran a kameráké, lámpáké is.

⁵⁶ V.ö.: Ward, Paul: *The Margins of Reality*. London, 2005. 19.o., Nichols, Bill: *Representing Reality* Bloomington, 1991., 56 - 57.o.

Ember Judit filmjében az önreflexió azt jelenti, hogy a rendező a saját kérdéseit, tévovázásait, tévútjait ugyanolyan őszinteséggel megmutatja („benne hagyja”) a filmben, mint a riportalanyok szövegének sokatmondó kacskaringóit, kitérőit.

5., Narráció és dokumentáció a hetvenes évek magyar dokumentum-játékfilmjeiben

A hetvenes években a magyar film útkeresésének jellegzetes állomását jelentették a dokumentum-játékfilmek.⁵⁷

- 1., Egyszerű történet (Elek Judit, 1975)
- 2., Jutalomutazás (Dárday István 1975)
- 3., Filmregény (Dárday István, 1978)
- 4., Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)
- 5., Fagyöngyök (Ember Judit, 1978)
- 6., Két elhatározás (Gyöngyössy Imre - Kabay Barna, 1978)
- 7., Családi tűzfészek (Tarr Béla, 1979)
- 8., Kilencedik emelet (Gyarmathy Livia, 1979)

A filmek után feltüntetett évszám a bemutatás évét jelzi. A tényleges elkészülés éve ehhez képest 1-2 évvel korábbi. A lényeges azonban az, hogy gyakorlatilag a 3.-8. filmek egyidejűleg készültek, azaz nem vagy alig hathattak egymásra; míg az 1. és 2. film mindegyik következőre hathatott. Filmtörténetileg természetesen mind a nyolc film azonos periódusba tartozik. A gondolatmenethez néhány esetben szükséges lesz majd figyelembe venni más, nem-játékfilmes dokumentumfilmeket is. Főleg a következő filmekre gondolok: *Archaiikus torzó* (Dobai Péter, 1972); *Anyaság* (Grunwalsky Ferenc, 1972); *Istenmezején 1972-73-ban* (Elek Judit); *Nevelésügyi sorozat* (Dárday I. – Mihályfi László – Szalai Györgyi – Vitézy László – Wilt Pál, 1973-74); *Az egyedi eset természetrajza* (Szalai Györgyi, 1975); *Tantörténet* (Ember Judit, 1976).

Mit jelent a filmkészítői stratégia szempontjából az, hogy egy filmet nem dokumentumfilmnek, nem játékfilmnek, hanem dokumentum-játékfilmnek nevezünk?

Leíró szinten a dokumentum-játékfilmek két csoportra oszthatók. Az elsőbe tartozó filmeket alapvetően azzal jellemezhetjük, hogy szereplőik *saját sorsukat élik* (nyilvánvalóan több-kevesebb változással illetve beavatkozással, ami a filmezés tényéből következik, ld. később.) Ide tartoznak az 1., 4., 5., 6., 8. számú filmjeink. A másik csoportba tartozó filmekben a

⁵⁷ Gelencsér Gábor a korszak kiváló áttekintésében a fikciós dokumentumfilm kifejezést használja – ld. Gelencsér, 2002. 244-276.o.

szereplők *nem saját sorsukat élik*, a forgatókönyv előre meg van írva, még ha sok helyen változik is a forgatás során, illetve ha a szereplők közben nem megírt mondatokat mondanak, hanem saját szavaikkal reagálnak a megírt szituációban, akkor is. Az ide tartozó filmekben (a 2., 3., 7. számúak) a szereplőket úgy választják meg, hogy társadalmi helyzetük, foglalkozásuk, alkatuk többé-kevésbé hasonló legyen a megírt figuráéhoz; tehát a nem-színészszerelő mintegy „hozza magával” civil életének bizonyos attribútumait. A második csoportba tartozó filmek tehát (röviden) azért dokumentum-játékfilmek, mert „valódi” szereplőket hoznak „fiktív” szituációkba, ez módszertani lényegük. Nehezebb meghatározni, hogy a saját sorsot megörökítő filmek miért nem „csak” dokumentumfilmek. Egyelőre idézzük Fazekas István és Marczali Ferenc megállapítását: „A dokumentum-játékfilm esetében... a dokumentumfilm műfaji jellemzői nem a saját, hanem játékfilm struktúrába épülnek be, és művészi szerveződésükkel műalkotássá válhatnak. Ezekben a filmekben a dokumentarista eszközök nem eredeti funkciókban szerepelnek, hanem a (játékfilmes – Sz.A.) művészi kifejezés eszközeként.”⁵⁸

Szemben a játékfilmmel, ahol az alkotók élményei és kreatív konstrukciói először a filmnovellában, forgatókönyvben realizálódnak, majd ezek alapján totálisan újrateremtődnek, színészek munkájában, olykor díszletek között, a dokumentum-játékfilmben ezeknek a közvetítéseknek-transzformációknak jelentős része (de nem mind!) kiesik. Mind a „saját sorsa”, mind a „vele is történhetett volna” típusú filmekben arra törekednek az alkotók, hogy az egyes jeleneteken, illetve beállításokon belül megőrződjék (illetve az utóbbi típusban helyreálljon vagy létrejöjjön) az alkotók által autentikusnak érzett dokumentum-jelleg. A jeleneteken belül maradvá, legtöbb elemzett filmünk gazdag „lenyomat-tárat” tartalmaz a jelen mindennapi tudat- és cselekvésformáiról. Természetesen e lenyomatok hitelessége sem fogadható el kritika nélkül. Befolyásolja – óhatatlanul – a *kamera-szituáció*, amit az egyes alkotók más-más módszerekkel, többnyire személyes kapcsolatteremtő képességeik bevetésével igyekeznek semlegesíteni. És befolyásolja a jeleneteken belüli hitelességet is az alkotóknak a film egészével kapcsolatos koncepciója, a szereplők kiválasztása, a téma lehatárolása, stb. Míg a jeleneteken belül a dokumentum jelleg megőrzése/újrateremtése célnak látszott, a jelentek közt az átmenetek, végső soron a filmek egészének szerkezete már korántsem igazodik olyan sikeresen a dokumentáció struktúráihoz. A lenyomat-jelleg hitelesítő ereje ezen a szinten már elhalványul – függetlenül attól, hogy ez hogyan jelentkezik az alkotók tudatában. A filmek szerkesztési szervező elve sosem marad kizárólagosan a

⁵⁸ Fazekas István és Marczali Ferenc: A dokumentumfilm műfaji problémái. In: Fekete-Szabó 1979, 29.o.

dokumentum jelleg, hanem az teljesen vagy részben narratív logikát követ. Ugyanakkor nem marad hatástalanul a film *egészére* sem (bár nem is határozza meg azt totálisan), hogy a jelenet-darabkákban dokumentatív hitelre töreksszenek.

Bár a dokumentum-játékfilm módszerével (különösen a „vele is történhetett volna” módszerrel) elvileg olyan filmek is létrehozhatók lennének, melyek kilépnek a mindennapiság szférájából, például a politikum ábrázolásába (később készültek is ilyen filmek) az a nyolc film amelyet a hetvenes években találunk, nem vagy csak ritkán tesz ilyen kitérőket.

a., Játékfilmek dokumentarista elemekkel

Korábban már említettem Höllering – Móricz 1936-os *Hortobágy*-át, mint egyfajta korai dokumentum-játékfilmet. A rákövetkező évtizedek hazánkban nem kedveztek az efféle kísérleteknek. Világháború, Rákosi diktatúra, forradalom – ezek a politikai korszakok másfajta filmeket követeltek. Úgy tűnik, a hetvenes évek dokumentum-játékfilmjeinek létrejöttéhez szükség volt a hatvanas évek dokumentumfilmfes fellendülésére, melyről korábban már szintén volt szó.

A hetvenes évek elején három figyelemre méltó játékfilm indult el témánkhoz tartozó irányba, azonban végső soron *nem* váltak mai értelemben vett dokumentum-játékfilmmé. A *Sípoló macskakő*-ben (1971) Gazdag Gyula civil szereplőkkel játszattott el egy pontosan megírt forgatókönyvet. A dokumentum-játékfilmek egyik elvi kiindulópontja („szereplőink nem sajátos sorsukat élik, de mindez velük is megtörténhetett volna, mert élethelyzetük hasonló”) a *Sípoló macskakő* forgatásán előnyként és hátrányként egyszerre jelentkezett. A diák-szereplők ugyanis valóban életükhöz hasonló helyzetekbe jutottak, de spontán reakcióik nem illettek a tervbe, még kevésbé a filmgyári munka gyártási követelményeibe.⁵⁹ Gazdag azonban az „élet” benyomakodásával szemben szigorúan megvédte forgatókönyvi koncepcióját és azt valósította meg, amit eltervezett.⁶⁰ Az idő őt igazolta. Műve nem dokumentum-játékfilm, nem is kíván annak feltűnni. Nem a valóság, hanem annak művészileg reflektált, jelképes jelentőségű epizódokkal feldúsított, szigorú szerkezetbe illeszkedő (égi?) mása. Míg a bemutató idején helyenként még zavaró lehetett a diákok „színészi” játékának néhány

⁵⁹ Ld. erről Györffy Miklós „Mert mi csak gyeptéglák vagyunk.” „A sípoló macskakő” forgatása közben, *Valóság* 1972/5, 75-86.o., valamint saját interjúmat: Szekfü András: Interjú Gazdag Gyulával, 1978. Kézirat.

⁶⁰ Ld. erről Pataki Éva dokumentumfilmjét: *Miért sípolt a macskakő?* 48 p., 2000.

döccenője, az eltelt évek során ezek jelentősége csökkent, a film koncepcionális gazdagsága, a művészi világkép átható ereje viszont egyre jobban igazolódik.

Dokumentumfilm-elméleti szempontból tehát az történt itt, hogy a rendező csak a játékfilm strukturálisan „legalsó” szintjén használta a filmdokumentáció hitelesítő erejét: a szereplők civil megjelenésének és civil gesztusainak szintjén. Már a „középső” szinten, azaz a jeleneteken belüli konfliktusok szintjén nem erre, hanem a játékfilm dramaturgia eszközeire támaszkodott, és ugyanezt tette a struktúra „felső” szintjén, ahol (pl. a francia egyetemista alakjának révén) kitágul a perspektíva és a világtörténelem felől nézzük a kukoricacímerező iskolai táborban történeteket.

Hasonló módszerbeli dilemmák lenyomatát őrzi a *Petőfi '73*, Kardos Ferenc filmje is. Kardost is megkísértette a lehetőség, hogy diákszerepelőit improvizáltassa, valamiféle happeninget játszasson velük. Ez azonban eleve ellentmondásban volt azzal a másik elhatározott alkotói szándékával, hogy a 48-49-es évek történelmi-ideológiai problémáit precíz drámai konstrukciókban ütköztesse. Egyébként is: a happening, amint neve is jelzi, történik, és nem másvalaki csinálja a résztvevőkkel. A spontaneitás így a filmben csak afféle couleur locale szerepét tölti be, a fiatalok mozgásának dinamikájával helyenként „feldobja” a filmet. (A tárgyilagosság kedvéért jelezni kell, hogy a fiatalok riportszerűen felvett reflexiói a végleges kópiában eredeti hosszuk – és drámai súlyuk – töredékére zsugorítottak. A felvetett elvi ellentmondáson azonban ez nemigen változtat.)

Nem vált dokumentum-játékfilmmé Zolnay Pál *Fotográfia*-ja (1972) sem. Az egymás mellett vagy együtt jelentkező valódi és fiktív elemek a *Fotográfia*-ban olyan sajátos, kényes egyensúlyba kerültek, melyet csak Zolnay személyes-művészi integritása óv meg a széteséstől. A szétesés veszélyének oka ugyancsak a rendező: Zolnay személyi-művészi érdeklődésének szerteágazó és ellentmondásos volta. A *Fotográfia* a színészeket olyan szerepekben lépteti fel, amelyek jól beilleszthetők a riportfilm felvétel kereteibe (bizonyos helyzetekben szinte mindegy, hogy fotó vagy film készül), beavatkozásuk a *valódiba* csak alkalmi és nem megy túl a dokumentumfilmekben egyébként is elfogadott riporteri normákon. Hosszú percekre folyamatosan háttérbe kerülnek a riortalányok öntörvényű viselkedése mellett. Már csak azért sem zavarhatnak igazán, hiszen a film második részének drámája felerészben múlt idejű, azaz csak felidéződik. A *Fotográfia* tehát négy-öt réteget montíroz egymásra: Zolnay lírai-zenei vonzalmait, groteszk beütésekkel (a Sebőék megzenésítette

versek ütköztetése tájakkal és szituációkkal), ezután azt az életfilozófiai kérdést, hogy kívánjuk-e viszontlátni reális arcvonásainkat, a két öreg mai viszonyát, a múltjukat meghatározó tragédiát és az előző feleséget – végül pedig Zolnay reflexióját a valóság egyszerre megismerhető és megismerhetetlen voltáról. Talán ezért érezzük a *Fotográfiát* olyan filmnek, melyet leginkább Zolnay vallomásaként értelmezhetünk. A filmrendezőt foglalkoztató egzisztenciális és filozófiai problémák kiáradása határozza meg a filmet, nem pedig a valódihoz fűződő viszony dokumentarista vagy játékfilmszerű jellege. Ebben a vonatkozásban rokonát nem a dokumentum-játékfilmekben fedezhetjük fel, hanem Fábri Péter 1979-es *Térmetszés*-ében, melyben a földhözragadt valóságfürkészség jelenik meg az empirikus szociológia satírjában, és ezt kérdőjelezi meg egy játékfilm sőt ezen belül is szürrealisztikus ellenajánlat az emberi lélek sokszínűségének, az emberi helyzetek valóságos gazdagságának bemutatására.

A dokumentum-játékfilm irányzat a hetvenes évek közepén két olyan filmmel indul el máig tartó folyamatosságában, melyek rögtön felrajzolnak két szélső lehetőséget mind a megközelítés módjában, mind a mögöttes szemléletben, mind a várható (illetve azóta bekövetkezett) kritikai- és közönségvisszhangban. Ez a két film Elek Judit *Egyszerű története* (1975) és Dárday István *Jutalomutazás-a* (1975). (Mindkettőhöz hozzátartozik egy további film is: Elek korábban *Istenmezején 1972-73-ban* címmel forgatott dokumentumfilmet azonos szereplőkkel, melyből néhány részletet át is vett az *Egyszerű történet*-be, a Dárday-film bemutatója után pedig Szalay Györgyi újból felkereste a *Jutalomutazás* „eredeti” történetének valódi szereplőit és *Az egyedül eset természetrajza* (1976) címmel dokumentálta helyzetüket és véleményeiket.)

b.) *Egyszerű történet* (Elek Judit, 1975.)

Az *Egyszerű történet* a „saját életét éli” típusú dokumentum-játékfilmek közé tartozik. A jelenetek abszolút *valódiak*, a rendezői beavatkozás a felvételek lehetőségének megteremtéséhez szükséges minimumra szorítkozik. Két fiatal lány párhuzamos életrajza a film, egyikük a szakmatanulás felé tör ki kötöttségeiből, másikuk lázadása a házasság, a szülők által elutasított fiú melletti kitartás. Olyan jelenetek, melyek nem vehetők fel dokumentatív módon, nem szerepelnek a filmben. Mindkét lány megkísérel egy-egy kilátástalan pillanatban öngyilkosságot – erről feliratban értesülünk. Amikor az egyik lányt két ismerőse letámadja és majdnem megerőszakolják, a történet a bírósági tárgyalás

felvételével kerül be a filmbe. Nehéz tulajdonképpen meghatározni, hogy miért ne lenne ez a film dokumentumfilm, miért érzi a néző valami másnak is, esetleg mai szavunkkal dokumentum-játékfilmnek.

Ez a kérdés csak eggyel felszínibb illetve eggyel mélyebb szinten válaszolható meg, mint a tulajdonképpen dokumentáció szintje. A felszínibb szint: a gyártás és a forgalmazás. 1974-75-ben (és bizonyos fokig még ma is) a dokumentumfilm a filmgyárban és a forgalmazásban is abszolút hátrányos helyzetben volt (van). A tulajdonképpeni dokumentumfilm-stúdió nem készített igényesebb hosszú-dokumentumfilmeket, vagy ha igen, akkor többnyire történelmi vagy ál-történelmi snittfilmeket. A játékfilmstúdió anyagi háttere és presztízse kellett ahhoz, hogy egy ilyen igényű film elkészülhessen. És el kellett nevezni játékfilmnek, hogy meglegyen a terv. A forgalmazásban azonban a film megbukott, meg kellett buknia. Soha nem fogjuk már megtudni, hogy ha az Egyszerű történet megfelelő, igényes és szakszerű propagandát kap (nem kapott), ha kellő számú moziban bemutatják (nem mutatták), ha speciális „osztásban” forgalmazzák (nem tették) – milyen sikert arat. Sikeren nem a nézőszámot egyedül értve, hanem egy helyet az ország szellemi-kulturális köztudatában, ott kifejtett hatást.

A mélyebb szint: a rendezői szemlélet, a rendező és a szereplők viszonya. A dokumentumfilmmel (nem biztos, hogy helyesen) önkéntelenül is az objektivitást, a szenttelen távolságtartást, az elfogulatlan megfigyelést azonosítjuk. Mi sem áll távolabb Elek Judittól, mint ezek. A film minden kockája arról vall, hogy a rendező egyenként és összesen azonosul szereplőivel, érzelmi közösséget vállal velük, sorsukat sajátjaként éli meg. Ehhez igazodik a film stílusa is: sok benne (dokumentumfilmjeinkhez képest) a néma vagy zenével kísért kép, a lírai előidézés, egyszerű odafigyelés. A dialógusok lazák, korántsem célirányosak) kivéve egy-két hivatalos vagy félhivatalos szöveget) hanem elkanyarognak, meg-megszakadnak, egymásba mosódnak. Lírai-meditatív dialógusok ezek, eltérően más (elemzendő) filmek célratörő dialógusaitól, netán veszekedéseitől. Nem kiprovokált, hanem együtt-éléssel felszínre hozott szövegek. Szemléletéből és stílusából következően az Egyszerű történet – bár a bemutatott élethelyzet feltár egy „klasszikus” társadalmi problémakört – kifejezetten nem „problémafilm” és el is szegényíti az a néző, aki csak ezt keresi benne. Múlt-jelen-jövő részben az együtt élő generációk képében idéződik meg, részben elmerengő emlékmesélésekben vagy tervezgetésekben.

A film dramaturgiájának képlete tehát a statikából a dinamikába visz, az elején együtt élő generációkat látunk, emlékezve és tervezve, a film végén pedig különváló (és megszorodó) generációkat, akik a múltat lezárták, illetve a jövőbe belekezdték. (A két lány történetében ennek az egyik lány (Ilonka) férjhezmenetele és szülése felel meg, a másik lány, Marika szakmunkásképző kollégiumba költözése. Marikáék családjában, amelyet a film Ilonkáéknál kicsit részletesebben jár körül, történik a másik, jelképes érvényű törés-lezárás is: a velük addig együtt élő nagymamát más rokonokhoz költöztetik. Új szakasz kezdődik a család minden tagjának életében. A nagymama költöztetése talán a film legdrámaibb képsora. A rendezőnek itt minden romantizálás nélkül sikerül egy olyan köznapi eseményt rögzíteni és filmje drámájába illeszteni, mely az elmúlás élményét képi filozófiával jeleníti meg.

c., *Jutalomutazás* (Dárday István 1975.)

A *Jutalomutazás* érdekes kontrasztot alkot az Egyszerű történettel, mivel hasonló társadalmi helyzetű rétegben ugyancsak egy kamasz szereplővel elevenít meg egy problémát, amelyet a hátrányos helyzet kifejezéssel szoktak megközelíteni. A két film azonban alapvetően különbözik egymástól. A *Jutalomutazás* szereplői az egyszer megtörtént eredeti történetet eljátszák, amit (a készítőik által felfedezett tehetségességükön kívül) az tesz lehetővé, hogy bizonyos szempontokból hasonlítsanak az eredeti szereplőkre. Az alkotói munkafolyamat tagolódása ebben az esetben a valóságfeltárást a filmkészítés előtti fázisba időzíti, a forgatókönyvet előkészítő (és a filmben természetesen nem látható-hallható) eredeti interjúkba. Ez a valóságfeltáró munka azután folytatódik a film bemutatása után készült utólagos dokumentumfilmben. A tulajdonképpeni film, a *Jutalomutazás* már erős stilizáció eredménye, tartalmazza Dárday – korábbi és későbbi filmjeiben is megnyilvánuló – tematikus megszálltságait és ideologikus értékelését a riportban feltárt életanyagról. A stilizáció a témát a vígjáték vagy a szatíra felé viszi, többnyire igen sikeresen. Csak néhány ponton bicsaklik meg, többnyire a túlpontírozott szereplőválasztás miatt, így az úttörővezető és a kertet locsoló nő, vagy a Tibi helyett utazó kislány esetében. A rendező tematikus megszálltságai különösen a környezetjelzésekben, a tárgyi világban érhetők tetten, ahol – mint például a bevezető búcsújelenetben – némileg didaktikusan hangsúlyozza a sokféle ízlés és kultúra egymásmellettségét (vallásos és modern giccs, popzene, stb.) A szereplők személyiségüket *nem* építhetik be az ilyen típusú filmbe, hiszen a történet már korábban (az eredetiben) eldőlt. Személyiségük helyett megjelenésüket adják kölcsön, a mindent felnagyító kamera-szituációban gyakran kuriózzummá váló apró gesztusaikat, szavaikat. Ezzel hitelesítik

a történet egészét, beleértve azokat a mozzanatokot is, melyekkel ők maguk nem értenek egyet. (Például az Anyát játszó szereplő mindvégig „elengedte volna” filmbeli „fiát”, persze a szerep hajthatatlanságot írt elő számára.)

A *hitelesítés* kérdésével tulajdonképpen a dokumentum-játékfilmek kulcsproblémájához érkeztünk el. Az ilyen filmek ugyanis *kölcsönveszik* szereplőik gesztusait, szavajárását, körülményeik egy részét – hogy ezáltal hitelesítsenek *valamilyen* történetet és *valamilyen* mondanivalót. Sajnos, a gesztusok-beszédmód, illetve a történet és mondanivaló között a jelenség-lényeg értékviszonya áll fenn, és bár a jelenségben megjelenhet a lényeg, ez korántsem törvényszerű és azonos mikro-gesztusokkal igen sokféle filmtartalom hitelesíthető. A néző ugyanis önkéntelenül *átviszi a hitelességélményt a jelenségeikről a lényegibb tartalmak síkjára is*. A másfajta játékfilmek, minél inkább stilizálnak, annál inkább mintegy figyelmeztetik a nézőt, hogy egy alkotó művész személyes közlésével áll szemben, melyet minden lenyűgözöttsége ellenére kritikával is fogadhat. Több alkotói interjúban is szerepel az a gondolat, melyet idézek: „... az előkészítési fázis során – a történet írását is beleértve – még mindig lehet tévedés, rossz meglátás, ami a forgatáson, ott a helyszínen kibukik. A szereplők a helyszínen a játékukban előforduló hiteltelenségekkel pontosan jelzik a hibát.” (Tarr Béla interjújából.) Az így gondolkozó alkotók azonban önkéntelenül is becsapják magukat. Összekeverik ugyanis a készülő mű különböző szintjeit. A szereplők önkéntelen hiteltelensége sok mindent jelezhet, de semmiképpen sem lehet mérce. Hazugság vagy tévedés ugyanis nemcsak és nem is főleg a színészi játék területén keveredhet egy filmbe, sokkal inkább a felmutatott élettényekben, azok összefüggéseiben, a hozzájuk csatolt ideológiákban. Ráadásul az idézett gondolat (ismétlem, nemcsak egy alkotó gondolkozott így) figyelmen kívül hagyja a filmbeli stilizáció kérdését, és úgy tekinti művét, mint egy-az-egyben adott valóságlenyomatot. De – hogy visszatérjünk a Jutalomutazáshoz – annak például számos jelente a groteszk-vígjátéki hatás érdekében stilizált. Ilyen például az úttörővezető és a kertet locsoló nő rövid párbeszéde és sok más. Ez a párbeszéd azonban hiteltelenre sikeredett. (Lényegtelen mozzanat, a film egészét alig érinti.) Jelzi vajon ez azt, hogy maga a párbeszéd ötlete a forgatókönyvben tévedés? Nem csak arról van-e szó, hogy az adott szereplők ebben a jelenetben nem tudták „hozni” a groteszk stilizációt úgy, hogy közben természetesen is maradjanak?

Ami pedig az ideológikumot illeti, a *Jutalomutazás* egyértelműen körülhatárol egy társadalmi réteget-csoportot, mely a történetekért felelőssé teendő. „Kiemeli az alsó és közép-vezetőket, akik – a film szerint – képtelen arra, hogy emberi módon szót értsenek a tőlük nem is távoli

„egyszerű emberekkel”. Erőszakosak, öncélúak, formalisták. Míg az egyszerű emberek világát a film felmenti, a következő szintet elmarasztalja, az e feletti szintekről nem szól.”-írtam a filmről 1979-ben.⁶¹ Ma ezt a kérdést kicsit másképp látom. A *Jutalomutazás* igenis szól a pártállam felső szintjéről, amikor az úttörővezető felolvassa, hogy milyen gyereket kell jutalomutazásra küldeniük. A leírásból egyértelműen kiderül, hogy nem valamilyen (pl. tanulmányi) verseny objektív mércével kiválasztható győztesét keresik, hanem saját reprezentációs szempontjaikat kielégítő bábút. (A film szellemesen fejezi ki ezt azzal, ahogy a kamera ráközelít az egyik, korábban már mutatott, úttörő-bábúra.) Az egyetlen mérhető attribútum, a jó tanulás sem belső értéként szerepel itt a felsorolásban, hanem a hatalom önreprezentációjának kellékeként. A jutalomutazó gyerek nem azért utazik majd, mert ő érdemelte meg, hanem mert a felső hatalom övele kívánja reprezentálni önmagát. A hatalom alsó-középső szintje (az úttörővezetők, a tanárok, a párttitkár) a reprezentációra alkalmas gyereket keresik, amint ez napnál világosabbá válik a hangszeres meghallgatások képsorában. 1979-ben ott éreztem leegyszerűsítést, hogy a film nem mutatja be (ezáltal nem is elemzi, nem is bírálja) azt a felső hatalmi réteget, ahonnan ez az abszurd parancs érkezik. Ma inkább úgy vélem, hogy a felső utasítás gondolkodás és zokszó nélküli tudomásulvétele része az ábrázolt modellnek. Nem is szólva arról, hogy a pártállami vezetés aligha túrt volna meg a felső réteget célzó kritikát. A film így is a tőrés határon mozgott 1975-ben.

A *Jutalomutazás* humora, ötletessége, a „járási szint” szatirikus bemutatása nagy mértékben hozzájárult sikeréhez. A kritika értékelte a jelentkező új módszert és a gesztusok, tájszólás stb. hitelességétől lenyűgözve a „hátrányos helyzet” közhelyén túl kevésbé elemezte a filmet. A középvezetőket kifigurázó szemlélet pedig mind e réteg felett, mind alatta érthetően sikerre számíthatott.

d., Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978.)

A *Cséplő Gyuri*, Schiffer Pál filmje a „problémafilm” is és a „személyiségfilm” valamiféle ötvözeteként áll előttünk. Problémafilm, hiszen – az iskoláztatást és a lakáskérdést vizsgáló két korábbi cigánytémájú dokumentumfilmje után – a Schiffer ebben a filmjében a cigányság munkába állásának problémáját járja körül. Teszi ezt azonban egy ember sorsához kötve, annak személyiségét kibontva. Az alkotói szándék nyilvánvaló: a *Cséplő Gyurival* Schiffer át

⁶¹ Szekfü András: Az „igaz” és a „valódi” a dokumentum-játékfilmekben. In: Fekete-Szabó 1979. 87.o.

akarta törni a hagyományos dokumentumfilmek hagyományosan szűk közönséghatását, részben azáltal, hogy egyenes vonalú cselekményt épített, részben pedig azzal, hogy Cséplő Gyuri személyében olyan filmhőst állított a vászonra, akivel a néző azonosulhatott, együtt érezhetett. Szándékát ebben a vonatkozásban siker koronázta: mind a film forgalmazási adatai alapján, mind pedig a mintegy hatvan (magnófelvétellel dokumentált, illetve megfigyelt) ankét⁶² alapján ez egyértelműen megállapítható. Milyen eszközöket kellett igénybe venni vállalkozásához? Tekintsük elemzésünkben alapvető egységnek az azonos helyen és időben játszódó *jeleneteket* (melyek azonban nem szükségszerűen csak egy snittből állhatnak). A – már korábban taglalt – *hitelesítést* ezek szerint három főbb szinten vizsgálhatjuk: a jelenetet alkotó elemi gesztusok és dialógok szintjén, az ezekből összeálló jelenet szintjén és a jelenetek egymáshoz való viszonyában, azaz a film drámai felépítésében. A *Cséplő Gyuri* jeleneteinek legtöbbszöréhez a módszert az ún. provokált dokumentáció adta, ami nemcsak a dokumentumfilmnek, hanem a dokumentumirodalomnak is régóta elismert módszere. Lényege az, hogy az alkotó, vagy annak beavatott társa felvállal egy valós élethelyzetet (pl. belép egy munkahelyekre) és azután írásban vagy képben rögzítik a történendő eseményeket.

Egy példa, Gyuri és két társa egy felvételi beszélgetésen. A kérdés: tud-e írni, olvasni. Igenlő válaszára a munkaügyi tisztviselő átad neki egy Esti Hírlap újságot:

Munkaügyiis: Olvassa itt ezt a pár sort nekem, ha tud olvasni.

Cséplő Gyuri: Megpróbáljuk...

M.: Jó, próbálja meg...

Cs. Gy.: „Bemutató.

A József Attila Gimnázium hagyományos operai bemutatóinak sorában ma este Weber ... című művét adja elő, vezényel Sas József.”

A rutin felvételi jelenetbe becsúszik egy mini-dráma, ugyanis Gyuriról előzőleg kiderült, hogy csak „két általánosa” van. A munkaügyiis nem mondja ki, hogy nem hiszi el Gyuri írni-olvasni tudását, de ahogy vizsgáztatja, feszültség támad: vajon Gyuri tényleg el tudja-e olvasni?! El tudja. Egy másik, ironikus felhangot az visz a jelenetbe, hogy a két általánost végzett, segédmunkásnak jelentkező cigányfiúnak éppen egy olyan cikket kell felolvasnia, amely a magas kultúra számára elérhetetlen területeiről szól, fennkölt nyelvezettel.

⁶² Szekfü András: Közvélemény és cigánykérdés, A „Cséplő Gyuri” c. film ankétjainak tükrében, Jel-Kép 1980. 2. sz. 142 – 149 p.

Az ilyen élethelyzetek filmreviteléről Almási Tamás (saját filmje alapján) a következőket írja: “Egy ‘jóhuzatú’ filmben, ahol a szituáció erős, a hitelesség nem kérdés, hanem feltétel. Abban a helyzetben, amikor az ózdi munkást kirúgják munkahelyéről, nem foglalkozik azzal, hogy ott van-e a kamera. A vele történő esemény amplitúdója sokkal nagyobb, mint a kamera jelenléte okozta zavar. A dolog hitelessége, hiteltelensége akkor lepleződik le, amikor nem valós szituációban próbál meg a rendező hasonló intenzitású érzelmeket kiváltani.”⁶³ Gyuri a felvételkor valóban állást keresett, és ha társait is felveszik, be is áll dolgozni. A készülő dokumentumfilmnek fel kell vállalnia ezt a nyitottságot: minden jelenet egy-egy váltóállítás lehet.

Schiffer a provokált dokumentáció módszerét még azzal egészítette ki, hogy a főbb helyszíneken munkatársaival már korábban megjelent, jelezve, hogy ott dokumentumfilmet kíván forgatni, nem közölve viszont, hogy a főszereplő ki lesz. Így létrejött az ún. „szoktatott kamera” helyzete, amikor egy idő után a szereplők már remélhetőleg alig „érik” a kamerát, és csökkent annak a veszélye (mivel Cséplő Gyuri egy lett sok filmezett eset közül) hogy kifejezetten a főszereplőt valamilyen speciális bánásmódban részesítsék. Ennek ellenére, minden olyan szituációban, ahol Gyuri és társai a nem-cigány társadalommal kerülnek érintkezésbe, felmerül a kamerahatás problémája. Minél iskolázottabb illetve „hivatalosabb” a jelenet nem-cigány résztvevője, annál inkább. A vitákon többször is szóvá tették, hogy a szállodai portás, a munkás felvételis, a rendőr, az orvos, a gondnok aligha viselkedik pácienseivel olyan (viszonylag) kulturált módon, ahogy ez itt történik. A film *egészének* szintjén vizsgálva ez nem befolyásolja a hitelességet, hiszen a történet egésze így is hiteles, és még a viszonylag udvarias bánásmód is meglehetősen vérlázító, a *gesztusok és a jelenetek* szintjén azonban bizonyos zavaró hatás okvetlen jelen van. Ez az interferencia azonban csak jelenetként a szereplők *felére* érvényes – Cséplő Gyuri és két társa minden ilyen jelenetben abszolút hiteles, mind a gesztusok és szövegek, mind a drámai akciók (jelenet) szintjén. Hogyne lennének azok, amikor a jelenetek legtöbbszörében saját sorsuk egy-egy csatáját vívják, amikor az eredménytől további életük alakulása függ! *Ők* ugyanúgy viselkednek, ahogy egyébként is viselkednének, nincs mit rejtegetniük a kamera előtt. Ez helyzetükből is következik, de a zseniális főszereplő és az ugyancsak szerencsésen összekerült mellékszereplők személyiségén is múlik. A film hitelessége tehát mintegy két részből tevődik

⁶³ Almási Tamás: *Ahogy én látom*. (26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm készítésben.) DLA pályamunka. SZFE 2005. 28.o.

össze: ha „problémafilmnek” nézzük, akkor abszolút hiteles a film egészének drámai vonalvezetése. Ez a hitelesség azonban nem okvetlenül következik Cséplő Gyuri személyes sorsából, sokkal inkább az alkotók (és itt a társíró-szakértő Kemény István nevét is meg kell említenünk) tárgyismeretének és koncepciójának függvénye. Ha viszont „személyiségfilmként” elemezzük, akkor alapvetően hitelesek a főszereplő gesztusai, szövegei és viselkedésének egésze a jelenteken belül. Ebben az esetben viszont tudnunk kell, hogy a jelek egymásutánját, a film kezdetét és végét, néha egy-egy jelenet létrejöttét is nem Cséplő Gyuri, hanem alapvetően az alkotók állásfoglalása szabta meg, szükségszerűen. A méltán híres „téglagyári közös udvar” jelenetnek például, mely a film egyik kulcspontja, gyakorlatilag semmi köze sincs Gyuri sorsához, ő csak rezonőrje a filmalkotók által „provokált” helyzetnek – amely viszont a film egészének egyik legfontosabb tanulságát hivatott hordozni. A „közös udvar” jelenet szemléletesen fejezi ki az alkotóknak azt az álláspontját, mely szerint a cigánykérdés alapvetően szegénykérdés. Ez az álláspont megszabja a következő jelenet kicsengését is. Amikor a cigányklubban Gyuri cigány értelmiségiekkel találkozik, a film azt hangsúlyozza, hogy mintha akkor is idegen nyelven beszélnének egymással, amikor közös a nyelvük. Ez természetesen következik abból, hogy ha a cigányprobléma lényeges a szegénység-komplexum (tehát nemcsak pénzhiány, hanem minden hiánya) akkor a cigányértelmiségi alapvetően értelmiségi nem pedig alapvetően cigány; nem érthet tehát szót a helyzete által meghatározott putri lakó cigánnyal. A cigányértelmiségiek kis csoportja viszont azt hangsúlyozza, hogy ők igenis szót tudnak érteni, hiszen a közös vonásuk a fontos, hogy mind cigányok; és a filmkészítés szituációja alakult úgy, hogy az érdemi kapcsolat nem jöhetett létre. Nem feladatunk ebben a bonyolult kérdésben igazságot tenni, csak azt kívántuk jelezni, hogy vannak a filmnek olyan szintjei, ahol a dokumentáció hitelessége mellett alapvetővé válik az alkotók állásfoglalása egyes (vitatott vagy éppen tényszerűen eldönthetetlen) kérdésekben. Nagyon szemléletesé válik ugyanez a film befejezésének kérdésében. Természetesen el lehetett volna vágni a filmet ott, hogy Gyuri hazatért, nem bírja tovább Pestet. Így is igaz lenne. Most ott van elvágva, hogy Gyuri mégis meggondolja magát, itt se jó, ott se jó, de visszamegy Budapestre sógora kíséretében. Tudjuk azonban, hogy nem dolgozhatott sokáig, mert egészsége annyira megromlott. Néhány hónappal a film bemutatása után meg is halt. A film számos lehetséges – és az egyéni sors síkján egyaránt igaz – befejezése közül Schiffer saját alkotói állásfoglalása szerint választotta a resignált-optimista kicsengésű visszatérést, nyilván azért, mert ezt látja filmje szerkezetébe illőnek és társadalmilag jellemzőnek. (Lásd erről a szekvenciákról szóló Rosen - Danto gondolatmenetet a 3/a alfejezetben.) A film egésze pedig a befejezés

motívumától függetlenül is azt az alapélményt közvetíti, hogy a cigányság beilleszkedése, felemelkedése milyen lassan, ellentmondásosan, vargabetűkkel folyik – de azért folyik.

Áttekintésünk hat filmjéből négy olyan szereplőkkel készült, akik többé kevésbé saját sorsukat élik. Furcsa, hogy a négy filmből egy sem vállalta fel a filmkészítés tényének beépítését a film szövetébe. (Nem váltak reflexív filmmé.) Mind a négy film óriási erőfeszítéseket tesz, hogy úgy tüntesse fel, mintha a kamera ott se lett volna a felvételekkor. Ez azonban gyakran feltűnő ellentétbe kerül a „saját életét éli” tényével vagy fikciójával. A *Cséplő Gyuri* annyiban vállalja a filmkészítés tényét, hogy egy-két helyen képbe lógó mikrofont látunk, nyilván nem alkotói figyelmetlenségből, hiszen „vágóképpel” minden ilyet ki lehet küszöbölni. Ugyanígy, Gyuri két monológja is felfogható a dokumentumfilmzés indirekt jelzésének, nemkülönben a film elején a cigánytelep Jókai-utcává nevezésének képekkel illusztrált hanginterjúja. Néhány esetben azonban zavaróvá válik a kamera jelenlétének nem-vállalása. Így a film elején a KISZ-titkár jelenlétének szürreális humora jelentős részben abból fakad, hogy míg a cigány fiatalok saját problémáikat a KISZ-titkárnak vezetik elő, ez a hangsúlyozottan városias, nagyképmű beszélni szokott fiatalember viszont a kamerának *is* fogalmaz. Bizonyára egyébként sem beszél sokkal másképp, így azonban frenetikus hatást vált ki szövege a film nézői között. Ebben (és még néhány más jelenetben) a film befogadásának sémája nem a játékfilmnézés idealizált képlete szerint alakul, amikor a nézőnek csak az ábrázolt életanyaghoz van viszonya. Itt a nézőnek egyszerre kell figyelembe vennie a KISZ-titkár filmtől független személyiségét (amilyenek ezt feltételezheti) és a kameraeffektust. Az egyenes vonalú történet kialakítása végső soron a *Cséplő Gyuri* közönség hatásának egyik ütőkártyájává vált. Egy-két ponton azonban érezhető az emiatt vállalt megalkuvás. Például az a jelenet, melyben Gyuri megbeszéli feleségével, hogy fel kellene menni Pestre, nyilvánvalóan rekonstrukció, kilóg a film egészéből. Általában felvetődik a kérdés, hogy hátha a (többé-kevésbé dramatikus) életképek jelentik az ilyen típusú filmek erősségét? Hiszen a filmbeli döntések egy részénél a („dokumentumfilm”) nézőnek indokolt kételye lehet, vajon a jelen idejűnek feltüntetett döntés valóban a kamera előtt született-e meg. Ugyanilyen természetű problémákat vet fel a másik három ide sorolható film (*Fagyöngyök*, *Két elhatározás*, *Kilencedik emelet*) is.

Vajon ha egy film olyan nagy igyekezettel (és gyakran sikerrel is) igyekszik megteremteni a dokumentáris jelleget a különböző szintek hitelességét illetően, akkor miért vállal fel olyan jeleneteket is, amelyekről a nézőnek (és nemcsak a szakmabeli nézőnek!) eleve az jut eszébe,

hogy ez nem lehet dokumentáris felvétel? Így fogalmazódik meg általánosabban a fent jelzett probléma. Szabad-e ilyen típusú filmekben („a saját életét éli”) egyáltalán felébredést, elalvást, vetkőzést, ágyjelenetet, súlyosabb kimenetelű személyes vitát, testi erőszakot bemutatni? Őszintén megvallom: csak a kérdőjelet tudom kitenni, válaszom nincsen a kérdésre. Nyilván nem lehet tilalomlistát írni. Ugyanakkor azt az alkotói magatartást sem tudom elfogadni, amely dokumentum játékfilmjét hol ide, hol oda (hol dokumentumnak, hol fikciónak) minősíti., aszerint, hogy melyik irányba kell vitatkozni. Kritikák, filmankétok, magánbeszélgetések alapján egyértelműen kiderült, hogy a nézőt *valószínűleg kizökkenti* a filmmel való érdemi együttélésből minden olyan jelent, melynek műfajisága a fenti értelemben kétséges. Ilyen jelenetek a *Fagyöngyök*-ben és az ágybeli beszélgetés, a *Két elhatározás* szinte minden fontosabb jelenete, a *Kilencedik emelet*-ben a ragasztózás, az ébredés, egyik-másik vita.⁶⁴ Ilyenkor az alkotó önhatalmúlag megszegi a filmre vonatkozó alapszerződés dokumentumfilmese részeit.

e., *Fagyöngyök* (Ember Judit, 1978.)

Áttérve a *Fagyöngyök*-re: Ember Judit úgy oldja meg filmjében a hitelesség szintjeinek kérdését, hogy mondanivalóját a szokásosnál nagyobb mértékben bízva az egyes jelentek belső struktúrájára. Azaz: tudatosan vállalja az életkép-szerűséget a főszereplő házaspár társadalmi problémáinak felvázolásában. Teheti, mert filmje drámaiságát eleve biztosítja egy elemi erejű biológiai és lelki szituáció: Kis-Nóra gyereket vár, két császármetszéses szülés után ismét csak császármetszéssel szülhet, vállalva az életveszélyt. Ehhez képest már a többi konfliktusban nem kell drámai pontokat keresni, elég, ha azok vonatkozásba kerülnek a szülés elemi feszültségével. Esküvő, autóvásárlás, sőt még a szakmaváltás is ebben a kapcsoltban nyeri el helyét a drámában. Nem kell tehát tudnunk, hogy végül-is megvették-e Jenőék a 16.000 forintos nagy okkázio Opel Rekordot vagy sem. Nem lényeges, hogy Jenő otthagytá-e esztergályosi állását és feketefuvarokat visz teherkocsin, vagy marad még. Talán még az sem fontos, hogy megesküdtek-e vagy sem. A film tökéletesen eléri célját, ha a néző tudatában felsorakoznak ezek a problémák úgy, hogy a vásznon megjelennek, mint egy mai munkáscsalád életét körülíró feltételek. És ezért válhat ezekkel a „döntési” szituációkkal (melyekben éppen a döntés válik lényegtelenné számunkra!) teljesen egyenrangúvá olyan idilli szituációk, mint a fagyöngy szedése, kötözése és eladása, az áruházi vásárlás, a

⁶⁴ Ld. erről Bajor Nagy Ernő írását a *Filmkultúra* 1978/4. számában.

beszélgetések múltból és jövőből, otthon és kocsmában, vagy hogy a szülés fordulópontjának túlsó oldaláról is vegyünk példákat, férj és feleség, a nagyobbik testvér és a szülők beszélgetései az újszülöttről, vagy éppen a film záró-csúcspontja, a keresztelő. A néző bejárja Nóra és Jenő életének színtereit, átéli azokat a kötöttségeket, melyek meghatározzák megmozdulásaikat, tanújává válik annak, hogyan fogalmaznák meg helyzeteikben rejlő problémáikat. Ezzel tulajdonképpen szinte mindent megtudtunk konfliktusaikról – anélkül, hogy akár egyetlen ilyen konfliktust láttunk volna kibomlani, láttuk volna őket „végigküzdeni”, dönteni, cselekedni. És ahol a konkrét akciók bemutatása a film jelenet-hitelét veszélyeztette volna, hiszen felmerült volna a gyanú, hogy vajon tényleg itt és most a kamera előtt és így történnek a dolgok – nos ott az akciót megelőző és körülfogó helyzet leírása végig makulátlanul hiteles maradhat, hiszen a helyzetnek éppen az a tulajdonsága, hogy tartósan fennáll, hogy a kamera jelenléte (sajnos?) alig módosít rajta, tegnap is ilyen volt, holnap is ilyen lesz, évek dimenzióiban változik csak. Az évek dimenzióját is belopja a filmbe a rendező, néhány emlékidéző beszélgetéssel. Egy pillanatra felmerül a nézőben a kétely: vajon elképzelhető-e, hogy Kis-Nóra most hallja először nagyanyja törvénytelen-gyerek származásának történetét? A film szerkezete azonban hatálytalanítja kételkedésünket, mivel igen jó drámai indoka van a nagymamának arra, hogy mindezt éppen akkor vezesse elő unokájának – hiszen unokája már a harmadik gyerekkel terhes, de még nem házasodtak össze „törvényesen”.

Ezen a ponton a *Fagyöngyök*-ben kisebb szerkesztési hibát találunk: a nagymamával való beszélgetés (melyben a nagymama kapacitálja unokáját a házasságra) a filmben a házasság képsorai után található. Ez bosszantó apróság, de tanulságos. Ugyanis: kettős stílusbotlásra hívja fel figyelmünket. Egyrészt arra, hogy a nagymamával való beszélgetésnek még egy drámai ürügye: egy útlevevényomtatvány kitöltése, ahol nincs mit beírni az „apja neve” rovatba. Ez a motiváció azonban kissé túl sok: elég lenne az előbb említett házasságra-beszélés is. De miért nem lehetett ezt a jelenetet (ha már így vették fel és meg akarták tartani) a házasságkötés elé vágni? (Hogy ne szisszenjen fel a néző...) Valószínűleg azért, mert a házasságjelenet beillesztésekor a rendező nem tudta eldönteni, hogy ezt a házasságot (a nagy hasú menyasszony fehér ruhában megy az utcán...) afféle szürreális álomképként mutassa-e be vagy a realitásként. Ha utána még megkötetlen házasságról beszélnek, akkor miért nem értelmezi a néző is pl. Nóra vágyálmaként? Azért nem, mert a házasságkötést a (zenével kísért) vonulási jelenet kívül még két jelenet képviseli a filmben. Egyrészt, látjuk ahogy az ifjú párt fényképezik (ez nagyjából realisztikus hangvételű jelenet) és másrészt még

egy afféle kan-beszélgetésnek is tanúi vagyunk a tanácselnök és a fotós közt, amint ők, ablak mögül bámészkodva az örömanyára, savanyú-a-szőlő alapon megjegyzéseket tesznek annak kívánatosságára, állítólagos rossz hírére. A realiztikus fotózás és a groteszk-irónikus férfibeszélgetés lehetetlenné teszi a nézőknek, hogy az esküvőt Nóra vágyképeként értelmezze, hiszen akkor a fotózásnak is az álom stílusában kellett volna megjelenie, a tanácselnök és a fotós élcelődésének pedig egyáltalán nem. Szerencsére nemcsak ez a kis stílárís (vagy vágási) botlás árulkodik arról, hogy Ember Judit megkísérelte kitágítani a dokumentarizmus – kalodává is zárható – stíluskorlátait a groteszk, a képzeletbeli, a szürreális elé. A stílushatárok tágítgatása, a képzeletbeli, a szürreális felé. A stílushatárok tágítgatása már azzal kezdődik, hogy mer kísérőzenével aláfestett néma képeket alkalmazni hangulatilag kulcsfontosságú pillanatokban, így a már említett menyasszonyi ruhás vonulásnál, vagy a szülés után a kórházban. De a film főcíme alatt látható fagyöngyszedési jelenet is funkcionálissá válik ebből a szempontból. A szürreális-groteszk hangulat azonban igazából a kéményjavítási és a keresztelő jelenetekben válik meghatározóvá. A kéményjavítás jelenete minden vetítésen, minden közönség körében azonnali nézőtéri hatást vált ki. Ellenállhatatlan, ahogy a tetőn egyszerre csak megmozdul egy cserép, majd kibújik (máslival hajában...) Nagy-Nóra, és elkezdi vejét egzecírozni: Jenő! Hozd a vödöröt! ... Várjál, ne azt hozd, a másikat. Várjál, hozd még a fändlit is. Kőműves kanalat is... Te Jenő! A kalapácsot is hozd! (Mire Jenő természetesen rebben...) Oldalakat lehetne írni a jelenet tartalmi szintjeiről. Mert benne van a „ki az úr a házban?” kérdése, benne van a természetes férfi-nő feszültség, ami a feleség távollétében felhalmozódhat a negyvenegynéhány éves, nagyon is vonzó (és ebben rendkívül öntudatos) anyós-nagymama és korántsem fából faragott veje közt. De benne van az a szeretet teli készülődés is, amellyel ezek az emberek tágasnak egyáltalán nem mondható otthonukat csinosítják az újszülött érkezése előtt. És talán az sem túlzás, ha a látvány alapján úgy érezzük: itt válik nyilvánvalóvá (látványként), hogy Nagy-Nóra természetesen boszorkány, félelmetes-vonzó varázslóasszony, aki ha akarná, el is repülhetne onnan, seprűnyélen. Mindez egy abszolút realiztikus dokumentumfilmben, úgy, hogy annak realiztikussága egy picit csorbát sem szenved... Másik kedvenc szürreális jelentem egy „éles” vágással kezdődik: a megszaprodott család friss idillje után hirtelen egy öregembert látunk szemből, aki mint egy óriási madár a szárnyait, felemeli két karját oldalt, libeg velük és közben harsányan azt éneklí, hogy „Ikhardéja, ikhardáj, laba-laba-labalom...” A meghökkent néző csak egy pillanatnyi késedelemmel jön rá, hogy a keresztelón vagyunk, ahol a dédnagypapa valami furcsa régi mulatónótát énekel. Ezzel a hallatlanul erőteljes indítással válhat a keresztelőjelenet a film végső szintézisévé, ahol a néző által újra az addig látottakat,

és végigfut rajta az a gondolat is, hogy vajon ez a kis ember aki most született, milyen életet várhat? A jelenlevők elmondják, ami csak eszükbe jut, a legszebb, a legjobb kívánságokat. Szabadon szárnyalnak ezek a kívánságok, csak éppen nyomvonalaik vázolják föl a kalicka körvonalait: olyan legyen a gyerek, mint amilyenek mi vagyunk, amilyenek lehetünk, amilyenek lennünk kellett. A dédnagypapa mondja ki, botladozva, az alapkívánságot: hogy ne legyen soha többet háború – olyan háború, amilyen volt az Osztrák Monarchia idejében, teszi hozzá, a két háborút, forradalmakat megélt nemzedék személyes hitelével. Legyen belőle jó esztergályos, szeresse a nőket, járjon mindig sörös üveggel... A kívánságok szomorkás földközelségét legjobban a dédnagymama kívánsága emeli ki, aki az kívánja: szárnyaljon magasra az életed fonala, legyen belőled Gagarin, repülj a magasba! Körülbelül úgy hangzik ez, mintha azt mondta volna: legyen belőled mesebeli királyfi, járjál gyémánt-patkószöges paripán.

f., *Két elhatározás* (Gyöngyössy Imre - Kabay Barna, 1978.)

A *Két elhatározás*-t alkotói dokumentum-játéknak nevezik. Ha azonban a dolgozat elején alkalmazott kritériumok alapján végiggondoljuk a filmet, alapvetően *játékfilmnek* találjuk. Gyöngyössy és Kabay ugyanis nem Verus néni életéből, körülményeiből indultak ki, hanem kialakult elképzelésükhöz kerestek olyan alanyt, aki annak megjelenítésére alkalmasnak tűnt. Ettől filmjük még dokumentumfilm is lehetne, ha megtalálva a főszereplőt, a továbbiakban valóban az ő életét tekintik archimédeszi pontnak. Nem ez történt. A *Két elhatározás*-ban megkavarodott a dokumentáció és a játékfilmzés viszonya, és ez számos filmszakmabeli szóbeszédre illetve nézői ellenérzésre adott okot. Úgy tűnik, hogy ezekkel vitatkozik Keresztury Dezső is, amikor a film propagandafüzetében megjelent írásában először így érvel: „Ez a történet nem tűrt meg semmiféle „szimbolikus” betétet, arra szorította a forgatókönyv szerzőit, hogy semmit se adjanak a főhős szájába, mozgásába saját szövegeikből, koreográfiájukból: az ilyesmivel csak kárt, zavart okoztak volna. Az igazi alkotó tett akkor követték el, amikor a film világát a benne felidézett valóságos világ hiteles és éppen ilyen hiteles mivoltában páratlan értékű elemeiből építették fel, ha úgy tetszik: alkották újra.” Majd valamivel később így folytatja: „Elképzelhető ugyan, hogy a részletek másképp is történhetnek, mint a filmben: az öregasszony nem házi vászonkészítéssel, nyaktörő gyümölcszedéssel keresi meg az útravalót, pusztán véletlen, hogy az autóbuszban éppen egy Pesten tanuló színes bőrű diák mellé kerül s azzal ereszkedik szóba, az is elképzelhető, hogy nem Londonba, hanem Prágába viszi a repülőgépet. De az e fajta véletlen-adta szükségszerűség

szabta részletek szigorú pontossága nem is lényeges. A lényeges az alapvető mondanivaló erkölcsi és érzelmi, általános emberi igazsága.” Nyilvánvaló, hogy az idézett két részlet homlokegyenest ellentmond egymásnak, egyfelől az abszolút hiteles megörökítést téve követelménynek, másfelől pedig ugyanezt – az „általános emberi igazság” mellett – lényegtelennek nyilvánítva. A méltató szöveg ellentmondása a film belső ellentmondásából fakad: ugyanis a *Két elhatározás* egyrészt dokumentációnak tünteti fel magát, özvegy Kiss Istvánné portréjaként, másrészt nyilvánvalóan fiktív események, mozzanatok vannak benne, melyek egy részét Keresztury már felsorolta, a többit pedig méltatlan lenne itt részletezni. „Még arra is érzékeny, értő volt – írják előszavukban Gyöngyössy és Kabay – hogy életébe más, fiúkat vesztett öregasszonyok sorsát is sűrítik.” Valóban, Gyöngyössy és Kabay jól használható médiumra leltek főszereplőjükben. Filmjük végül is a *Jutalomutazás*-ban látott Dárday-módszert követi, amennyiben a főszereplő gesztusaival hitelesít egy alkotói koncepciót. Illetve, pontosabban a Tarr Béla *Családi tűzfészek*-módszerével rokonítható a *Két elhatározás*, mivel ott történik az, hogy a rendező, saját koncepciójához, életrajzi paneleket emel be a szereplők életéből a filmbe. Alapvető különbséget jelent viszont, hogy Dárday és Tarr soha nem tekintették filmjeiket a bennük játszó személyek portréinak, hanem megelégedtek annak korrekt jelzésével, hogy a szereplők a filmbelihez hasonló élethelyzetű magánemberek. A *Két elhatározás* pontosan közvetíti Gyöngyössy és Kabay látomását a fiukat-vesztett magyar parasztasszonyról, akik csodálatosan megállják helyüket a modern világ forgatagában is és akiknek ereje, kitartása a szerzők szerint mércéül szolgálhat *mindannyiunknak*. Mivel ezt a látomást nem találták meg konkrétan a kiválasztott egyetlen főszereplő életében, hát létrehozták, máshonnan „belesűrített” elemekkel. Sajnos, éppen ott bicsaklik meg a film látomás hitele, ahol a valóságot az alkotók nem fogadták el, hanem szabadon kezelték. Számomra abszolutizálva van a néni istenhátamögöttisége, mesterkéltsége már nem üzött ősi foglalatosságok életre galvanizálása, és tendenciózus az a néhány hangulatkép, ami a várost és embereit jellemzi. A kontraszt kedvéért a falunak ősbibé, Budapestnek pedig sokkal modernebbé kellett lennie, mint amilyen. Amit viszont a film néhány manipulálatlan részlete alapján örökre sajnálni fogunk, az az, hogy valószínűleg sosem tudhatjuk már meg, milyen is özvegy Kiss Istvánné akkor, amikor órá magára kíváncsiak, és nem saját, zseniális vagy vitatható, filmkészítői koncepciójukat realizálják.

g., Kilencedik emelet (Gyarmathy Livia, 1979.)

Kissé hasonló, bár nem azonos problémák merülnek fel a Kilencedik emelet-tel kapcsolatban is. Gyarmathy Livia filmjében a néző el tudja fogadni, hogy a bemutatott család valóban úgy él, ahogy az a vásznon látható, és azt is, hogy problémáikat a rendező jól figyelte meg, a család helyzetének erővonalai hitelesek és pontosak. Miért támad mégis az a benyomása a nézőnek, hogy mégsem a család életéről lát dokumentumfilmet, hanem, hogy – megpróbálom pontosan megfogalmazni a fenntartást – történetlogikába sorakoztatott montázsdarabkákat lát, melyek azt illusztrálják, hogy az alkotó milyenek ismerték meg a család helyzetét? Itt van tehát a hasonlóság és a különbség a *Két elhatározás* és a *Kilencedik emelet* között: mindkettőben alkotói prekonceptió filmi megjelenítése történik (nem pedig a valóság kamerával történő megismerése, beleértve az értelmező elrendezést): a különbség viszont hogy szemben a *Két elhatározás*-sal a *Kilencedik emelet*-ben az alkotói prekonceptió nem eltérni igyekszik a modelltől, hanem hasonlítani szeretne hozzá. Talán a terjedelem is teszi, hogy Gyarmathynak esetleg lehetősége nem volt szereplői élethelyzeteit e helyzetek saját belső dinamikájuk szerint rögzíteni és filmjébe beépíteni. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a többi filmek hetven percével, másfél óráival szemben a *Kilencedik emelet* nincs negyven perc. Akár kényszerűségből alakult így, akár az alkotó maga is ennyinek képzelte, ez a terjedelem kevésnek bizonyult ahhoz, hogy a bemutatott család életének alapképletén és néhány hangulaton túl is művészileg teljes, motivált, átélhető összképet kapjunk. A dokumentarizmus, ahogy az a dokumentum-játékfilmekben megnyilvánul, nagyon nehezen túri a jelzesszerűséget. Ez az ábrázolásmód *megkövetel* bizonyos redundanciát, azt, hogy az egyes jelenetekből ne csak egészen pontosan az a néhány pillanat kerüljön be a filmbe, ami a bizonyítandó képlet bizonyításához szükséges, hanem annál valamivel több; tehát hogy az egyes epizódokban maguk az epizódok is megismerhetők, átélhetők legyenek, ne csak a film egésze számára releváns „hasznos percek”. A sok lehetséges példa közül emeljük ki csak az osztályfőnöki órát. Az órából mintegy három percet látunk, ezalatt a tanárnő csak a bemutatott család kislányával, Évivel beszélget. A tanárnő a témából alig következő módon rákérdez a film egyik témájára (a ragasztózásra). „Emlékeztek gyerekek, milyen probléma volt, hogy négy tanuló benne volt ebben a ragasztózásban ősszel. És akkor azt megbeszéltük egyénekenként, szülővel, külön a fiúkkal. Mi a véleményetek? Évi?” Már az átkötés is erőltetett, árulkodó. Egy akkor és ott nem aktuális témát előszednek (a film kedvéért?) és a kérdést egyenesen a filmben főszereplő kislánynak szegezik. Évike válasza: „Én elítéltem őket, hogy ezt csinálják, mert a testvérem is ugyanebben van benne most. Szóval nagyon roncolja az agysejteket is. Van olyan szülő, aki – nálunk például édesanyám – nem tud már annyira

parancsolni Lacinak, mert szóval nem normális.” Majd elmondja, hogy orvoshoz is vitték, hiába, mire a tanárnő: „Ez egész megdöbbentő Évi.”

Nem tudjuk meg, a rendező nem kíváncsi rá, milyen is ez az osztályfőnöki óra egyébként. Vagy tudja a tanárnő, hogy Évi családjában van ragasztózó fiú, akkor miért van meglepve? Ha nem tudja, miért éppen Évit faggatja? De nem tudjuk meg azt sem, hogy Évi miért adja ki első szóra készségesen a testvérét, a családját. Évi a film képlete szerint a család pozitív tagja, az a gyerek, akiért az anyának mégis érdemes élnie. Csak sejthető, hogy ennél árnyaltabb képet is lehetne mutatni róla, megismertetni benne a jóindulatúság mellett a stréberséget, a konformizmust. Laci bemutatásakor pedig a film megelégszik azzal, hogy a fiú zárkózott, érdemben csak az apjával kapcsolatos kérdésre reagál, mást nem tudunk meg róla. Ennyi is elég? A harmincnegyedik perces filmidőben talán nem is kaphatunk többet. De éppen ezért marad meg a *Kilencedik emelet* filmriportnak, drámai erejű tudósításnak egy helyzetről és nem válik elemző-megismertető megjelenítéssé. Persze, ahogy ez a film kilóg a dokumentum-játékfilmek közül néhány esztétikai és filmezés-módszertani megoldatlanságával (említsük meg az ezekhez kapcsolódó elkapkodott vágásokat is) ugyanúgy kilóg a riport-tudósítás skatulyából is igényességével, a rövid időtartamban felvázolt képlet pontosságával, látványként is emlékezetes portréival, színhelyeivel.

h.,Családi tűzfészek (Tarr Béla, 1979.)

Talán már az eddigiekből is sejthető, hogy ebben a fejezetben, mely a dokumentum-játékfilmeket *a dokumentarizmus felől* közelítve vizsgálja, viszonylag keveset lehet majd mondani a képzeletbeli skála másik végpontján elhelyezhető két filmről, a *Filmregény*-ről és a *Családi tűzfészek*-ről. Az alapvető tanulságot abban a közhelyben lehetne összefoglalni, hogy vigyázat, ezek *játékfilmek!* Nem mintha valaha, valaki is ennek az ellenkezőjét állította volna. A *Filmregény* már címével is a fikcióra utal, a *Családi tűzfészek* elején felirat igazítja e a nézőt. Mégis, az alkalmazott művészi módszer következményeképpen a kritikák és a nézői reakciók is újból és újból átcsúsznak a filmek dokumentumként való kezelésébe. Ez a kritikákban úgy nyilvánul meg, hogy a film hitelességét dokumentumszerűségéből vezetik le (holott, amint erről bevezetőben már szoltunk, a kettőnek egymáshoz édeskevés köze van, ha ezek a filmek hitelesek, akkor az alkotói koncepció miatt azok, ha nem, akkor az alkotói tévedés miatt nem azok); a nézők reakcióiban pedig úgy mérhető le, hogy mindig akadnak akik számára az első kérdés az, hogy vajon mindez tényleg így történt-e az emberekkel, a

saját életüket élík-e? A félreértésekért az alkotók legfeljebb annyiban tehetők „felelőssé”, amennyiben időnként azt nyilatkozzák, hogy a civil szereplők játszátása elve a hitelesség garanciája, hiszen hiteltelen jelenetet ők el se tudnának játszani. Ha eljátszották és „jól”, akkor a jelenet hitelesen volt kitalálva. Nézzük meg ezt az elképzelést a *Családi tűzfészek* néhány konkrét részletének példáján. A filmből kivehetően Tarr Bélának az a művészi látomása volt, hogy a rossz lakásviszonyok közé szorult emberek élete állandó veszekedés, ezért tönkre is mennek, különböző viselkedések felé torzulnak. A filmből azonban az a kép alakul ki a nézőben, hogy ezek az emberek (ha léteznének és együtt kellene élniük) egy hatszobás lakás komfortjában ugyanígy keserítenék egymás életét. Mivel a film *csak* a veszekedésekre, összeütközésekre, fúrásokra koncentrálnak, és nem mutatja be azokat a szükségszerű mozzanatotkat, amelyekben a szeretet, a kooperáció megnyilvánul, a hangsúly a szereplők patológiájára tevődik át.

A főtémában tehát a dokumentarista módszerek inkább hiteltelenséget, mint hitelességet okoznak. Azonban az ennél eggyel konkrétabb szinten is olyan problémákba ütközünk még, ahol a hitelességet dramaturgiai eszközökkel kellett volna biztosítani. Például a film kezdő képein a feleség hajnalban indul munkába, egyedül. (Mint később megtudjuk, férje még katona.) Óvodáskorú kislányát azonban valakinek ilyenkor is el kellett vinni az óvodába. Ez a feladat valószínűleg a film során végig háttérben tartott nagymamára hárul, akiről az egész film alatt csak annyit tudunk meg, hogy férje fülébe sziszeg felháborodásában, amiért menye oda mert hozni vendégként egy piszkos cigánykurvát – így ő. Pedig – ha visszakövetkeztetünk a film mögötti valóságra – ez a nagymama nyilván igen fontos családösszetartó szerepet játszik. De az együttműködésről, egymás segítségéről nem esik szó, mivel ez nem illik bele a film egészének koncepciójába.

Az ezt követő esti jelenetekben váratlanul hazaérkezik a férj a katonaságtól. Mindenki meg van lepve, csak a feleség mondja magyarázkodóan, hogy ő tudott az érkezéséről. A hitelesség itt is meginog kissé, hiszen köztudott, hogy a sorkatonák családjában is centimétereket vagdosva számolják a napokat, nem lehet tehát meglepetés a hazaérkezés. A film első részének drámai csúcspontja, amikor az éppen hazatért exhonvéd férj öccsével együtt elkíséri a vendég cigánylányt és egy sötét helyen megerőszakolják. Annyi hónapi távollét után vajon mit szól a feleség ehhez, hogy férje késő este még lemegy akárcsak inni, mint mondja? Nem szól semmit, ugyanis *nincs ott*. De hová tűnhetett egy akkora kis lakásban gyerekestül? És miért ment volna éppen aznap este valahová, amikor férje megjött? (Amikor az egész film

arról szól, hogy nincs hová mennie.) Pedig elment, a cigánylány még szól is a szülőknek, hogy adják át üdvözetét, és hogy másnap találkoznak. A néző csak arra gondolhat, hogy azért kellett Irént és Krisztikét eltüntetni a semmibe, mert egyébként Laci nem mehetne le a testvérével és a vendég lánnyal inni (és majd erőszakoskodni), mivel nincs az a feleség, akiről elhinnénk, hogy a sok hónap katonáskodás után hazatért férjét csak úgy elengedi még az este. A megerőszakolás után a két férfi és a cigánylány együtt isznak a kocsmában. Biztos akad olyan nő, aki így tesz. Azonban ezt a cigánylányt a film néhány perccel korábban éppen nem ilyennek mutatta be. Egy munkahelyén beilleszkedni akaró, törekvő, intelligens embert láttunk addig, aki tapintatosan igyekezett elviselhetővé tenni maga és vendéglátó barátnője helyzetét a „családi tűzfészekben”. Nem is érthető a valóság felől nézve, hogy miért nem védekezik a megerőszakolás ellen. A falat ugyan kaparja körmével, de a férfiakat már nem. Így a dulakodás után még annyi nyom sem marad a férj arcán, hogy feleségének hazudnia kelljen... A civil szereplőre nem lehetett kapart seb nyomot sminkelni? Vagy egyszerűen ilyen apróságokra már nem terjedt ki a realitás-igény? Mindenesetre hárman némán állnak a kocsmában. Snitt, a férjet látjuk otthon vetkőzni, felesége mellé bújni. Ezzel lezárul a film első félórás egysége.

Azért elemeztem részletesebben (bár nem teljességre törekedve), hogy világos legyen: adva volt egy alkotói gondolatmenet, melynek főbb elemei a munkahely, a cigánylány vendég és az ezzel kapcsolatos veszekedés, a váratlanul hazajövő katonaférj, a megerőszakolás, utána együtt ivással, és az, hogy a férje ezután felesége mellé fekszik. Szinte minden olyan ponton, ahol a konstrukció elemeinek illeszkedni kellene, döccenőt találunk. Pedig minden szereplő maximális hitelességével hozza a filmbe szavajárását, gesztusait... Ezek alapján a néző mindeddig el is fogadja a filmet hitelesnek, amíg fel nem figyel a fenti vagy ahhoz hasonló későbbi döccenőkre. Téved viszont aki ezek után azt hiszi, hogy a fenti következetlenségek kipécézésével a *Családi tűzfészek* művészi látomásának hiteltelenségét akarom bizonyítani. Erről nincs szó, mivel tételelem éppen az, hogy valójában sem a gesztus-hitelesség, sem a konstrukció hiteltelenségei nem perdöntőek a film egésze mögötti művészi koncepció elbírálásában. Baj csak akkor van, ha a néző néhány életszagú gesztus vagy szófordulat alapján elhisz cselekményfordulatokat vagy éppen teljes film-tartalmakat is. A hitelesség, a valóságfeltárás egyik szintje nem terjeszthető ki automatikusan az elvontabb hitelesség irányába, nem garantálja azt. Ugyanis a film leggazdagabban hiteles jelenete, melynek sokszoros áttételes jelentései vannak, az eltört címer megragasztása – ami viszont egyáltalán nem kapcsolódik semmihez a filmben, teljesen szervesetlen betét, mégis csúcsponttá válik. Itt le

a kalappal az író-rendező előtt! Más fontos esetekben viszont a néző nem fogadja el látomását az emberi kapcsolatokról, az emberek viselkedéséről. Nem hihető el például, hogy azok után, ami addig látható volt, a fiatalok úgy kérnek pénzt az apától, mintha mi sem történt volna. Nem hihető el, hogy a pénzkérést a *menye* adja elő, akivel ölik egymást, a fia helyett, akivel jóban van. Nem hihető, hogy a fiú éppen apja jelenlétében kéri számon feleségétől, hogy hol éjszakázott. Nem hihető el, hogy a film által átfogott időtartamban (egyetlen rövid éjszakai suttogástól eltekintve, amikor éppen a megerőszkolás után van a férj) egyszer nem beszélgettek egymással négyszemközt férj és feleség, egyszer sem tárgyalták meg életüket, lehetőségeiket, vádjaikat és panaszait, gyűlöletüket és szeretetüket egymás iránt. Ha mindezt a valóságon mérjük le, nem hisszük el. A valóságban ezek az egyeztetések, kooperációk, kompromisszumok mindig megtalálhatók, minél inkább összezártak a szereplők, annál inkább, de emellett a veszekedések, az egymás gyilkolása is. De Tarr Béla csak az utóbbit mutatja. Mikrorealista, sőt naturalista módszerével tehát így lesz maximálisan stilizált. Ez a Családi tűzfészek nagy ellentmondása: ahhoz képest, hogy társas lélektanilag mennyire irányzatos, úgy kíván feltűnni, mintha aprólékosan valóság-hű lenne. Pedig ennyi erővel végletesen stilizált látomásban is felmutathatná az embereket – de ahhoz el kellene fogadni azt a (reálisabb) kiindulópontot, hogy az embereket olyannak mutatja, amilyenek ő látja őket. Így az a fikció a filmben, hogy „az emberek ilyenek”, ami nem igaz, illetve, hogy „az emberek ilyenek, ha bizonyos lakáskörülményeik vannak” – ami, mint láttuk, még kevésbé pontos látélet ezekre a szereplőkre. Tarr későbbi filmjeiben, melyeknek már nincs közvetlen érintkezésük a dokumentumfilm műfajával, lépésről-lépésre haladt a mind erőteljesebb stilizáció felé, és – egyelőre úgy tűnik – a Sátántangó-ban érte el művészi módszerének maximális kiteljesedését.

i., Filmregény (Dárday István, 1978)

Míg a Családi tűzfészek egyenes vonalú, egytémájú film, műfajilag a novellának feleltethető meg, a háromszor olyan hosszú, több történetet egybeszövő és variáló *Filmregény* valóban egy regény filmi ekvivalense. Az epizódok halmozásával a Filmregény komplexebb elemzésre törekszik, még ha ezáltal időnként – amint ezt több bírálója fel is vetette – már-már egy monumentális szuper Szabó-család benyomását kelti is. Stiláris problémával a filmben alig találkoztunk, Dárday és munkatársai módszerüket itt már a perfekcióig csiszolták. Csak ott döccen a film, amikor néhány epizódban az általában alkalmazott megjelenítő és hosszan

„ledokumentáló” módszer helyett megelégszik a jelzésszerűséggel. Ilyen például Mari házasságának odavetett jelenetsora, vagy éppen ugyancsak Mari házasságtörése. Ezek a frappáns montázsok illetve betétek más stílusvilágból kerültek a lassúbb-részletezőbb *Filmregény*be.

Ami a készítés módszerét illeti, a *Filmregény*-ben látható, ahogy tehetséges alkotó kezében olykor még a módszer hátrányai is előnnyé válnak. Például abban a jelenetben, amikor Zsuzsa és szeretője felidézik közös emlékeiket egy társasutazásról, nyilván improvizálniuk kell, hiszen honnan lenne (mint magánembereknek) ilyen közös emlékek? Ennek ellenére a jelenet helyén van, mivel éppen az illik bele a filmbe, hogy csupa jóindulattal igyekeznek közös emléket találni, nagyon szép emlékeket mondanak fejből, csak éppen egyik sem közös. Ugyanígy, Ági és Feri szerelmi jelenetében (Feri szüleinek lakásán) a civil-szereplők idegensége, akik képtelenek szerelmet improvizálni, ábrázolási eszközzé válik: azt érzékelteti, hogy az Apa elegáns lakásában, a gátlásos fiú és az erőszakos, de szintén gátlásos lány milyen görcsös mozdulatokkal tud csak eljutni egymáshoz. A módszer korlátjait jelzik viszont azok a dialógusok, ahol a szereplőknek (nyilván korábbi instrukciók nyomán) menet közben témát kellene váltaniuk, de ez csak igen mesterkéltén sikerül, vagy fordítva, ki kell tartaniuk egy téma mellett a beszélgetésben, és ez válik erőltetetté. (Ilyen példák leginkább Ági jeleneteiben akadnak, például Feri édesapjával.)

Tartalmi szempontból a *Filmregény* a *Jutalomutazás* személyiségekre alig, csak „problémára” koncentráló ábrázolásmódját mozdítja el a személyesebb, pszichologizálóbb szemlélet felé. Ennek következménye, hogy míg a film egészének szemlélete körülbelül a *Jutalomutazás*éval azonos problémákat hordoz, az egyes jelenetek-jelenetsoportok megkísérlik a szereplőket sokkal részletesebben motiválni. Ezzel meglazultak a szálak, melyek az egyes epizódokat a film összrendeléséhez kötik. A *Jutalomutazás*-ban a film mondandói szervezesebben épültek a rész-jelenetekre, mint a *Filmregény*-ben, ahol a struktúra esetlegesebb. A jelek szerint nem lehet ebben a módszerben kombinálni a *Jutalomutazás* átütő erejét a *Filmregény* árnyaltságra törekvő ábrázolásmódjával.

Diszkusszió: A dokumentum-játékfilmes irányzat a hetvenes évek közepén két olyan filmmel indul el máig tartó folyamatosságában, melyek rögtön felrajzolnak két szélső lehetőséget mind a megközelítés módjában, mind a mögöttes szemléletben, mind a várható (illetve azóta

bekövetkezett) kritikai- és közönségvisszhangban. Ez a két film Elek Judit *Egyszerű története* (1975) és Dárday István *Jutalomutazás-a* (1975) .

Körülbelül két év, 1977-78 alatt hat film – ez a magyar filmgyártás mennyiségi viszonyainak ismeretében bizvást áttörésnek vélhető. A hat film közül négy koprodukció, ami jelzi, az ilyen típusú filmek elindítása, finanszírozása még jelenleg nem egyszerű. A gyártók közül a Balázs Béla Stúdió szerepel legtöbb, három filmmel, ebből kettő koprodukció. A BBS kezdeményező szerepét mutatja a három film ténye, de azt is, hogy a BBS-ben a háromból kettő filmet az alkotók nem tudtak (és talán részben nem is akartak) csak a BBS-ben forgatni, anyagi okokból sem, de a BBS behatárolt forgalmazási lehetőségei miatt sem. A Cséplő Gyuri és a *Fagyöngyök* után vált csak lehetségessé, hogy a forgalmazás nem-koprodukciós BBS-filmet tisztességes feltételek mellett bemutasson. (A *Segesvár* és az *Amerikai anizs* bemutatását nem tekintem ellenpéldának, ez megbuktatással ért fel.) Két koprodukcióval szerepel a Hunnia Stúdió – ők mindkét BBS-koprodukcióban a partnerek. (Annak idején Hunniás film volt a *Sípoló macskakő* és a *Fotográfia*.) Egy saját produkció a Budapest Filmstúdióban készült (*Filmregény*) ahol korábban a Petőfi '73, valamint Elek Judit és Dárday filmjei. A Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió egy saját és egy koprodukcióval van jelen: a hagyományos dokumentumfilmek indított, de a skatulyából kilógó *Kilencedik emelet*-tel és a (nyugat)német együttműködéssel készült *Két elhatározás*-sal.

Más szempontokból nézve, a filmek közül a *Cséplő Gyuri*, a *Fagyöngyök* és a *Kilencedik emelet* esetében a szereplők saját sorsukat élik. A *Filmregény* és a *Családi tűzfészek* szereplői idegen történetet játszanak el „velük is megtörténhetett volna” illetve „velük is hasonlók történtek” alapon. A *Két elhatározás* viszont ebből a szempontból megtévesztő, mivel azt a látszatot kívánja kelteni, mintha a főszereplő a saját sorsát élné, holott nem ez történik.

6., A dokumentumfilm új lehetőségei: három példa

a., Dusi és Jenő (Forgács Péter, 1988)

A Privát Magyarország sorozat második filmje, a *Dusi és Jenő* a dokumentumfilm Forgács Péter által feltárt új lehetőségeit illusztrálja gondolatmenetünkben, pars pro toto, hiszen Forgács életművének majdnem mindegyik filmje értelmezhető úgy, mint a dokumentumfilm addigi lehetőségeinek valamilyen irányú kiterjesztése. A film egy amatőrfilmes hagyaték kreatív feldolgozása. Jenő katolikus középosztálybeli jómódú banktisztviselő, 8 mm-es kamerájával 1936 és 1966 közt felvételeket készít családjáról, városáról Budapestről, és egy osztrák-svájci külföldi utazásról. A három évtized során készült felvételek rögzítik a család változásait, valamint a történelem eseményeit, korszakváltását is.

Kezdjük a hitelesség kérdésével. Jenő felvételeinek döntő többségében a valóság hiteles rögzítése megkérdőjelezhetetlen. Rögzíti a valóság vizuális rétegét, és többnyire olyan helyzetekben, amikor a rögzítés ténye nem befolyásolja a valóságot. Nincs kétségünk, hogy Budapestről Jenő felvételei hiteles képet adnak, bár természetesen válogatott jelenetekben, azaz teljességről nem beszélhetünk (elméletben sem, nemhogy gyakorlatban.) A feleségeiről, családtagjairól készített felvételek hitelessége más jellegű. Itt érvényes Stella Bruzzi filmelméleti szemlélete, aki (nem Forgács filmjéről, hanem általánosságban) így fogalmaz: „... egy dokumentumfilm soha sem tudja egyszerűen csak bemutatni a valót (...) ehelyett (a dokumentumfilm) egy dialektikus kapcsolódást jelent egy valóságos tér és az oda beható filmkészítők között...”.⁶⁵ Bruzzi ebből vezeti le, hogy minden dokumentumfilm „performatív aktus”, és hogy a dokumentumfilm a kamera számára előadott „performanszokat” rögzíti. Ez azonban Bruzzinál nem negatívum, hanem adottság, és éppen ezzel a rögzítéssel teljesül a dokumentumfilm rögzítő funkciója.⁶⁶ Jenő amatőr felvételeire értelmezve: a családtagok felvételei között azonos mértékben hitelesek azok a jelenetek, amikor a lefilmezett családtagok nem is tudnak a filmezésről, és azok, ahol akár a kamera számára komédiáznak. (Bruzzi: performance.) Például a 33. percben Dusi és a sógor táncolnak a szobában, és láthatóan a kamera számára „hülyéskednek”. El kell fogadnunk, hogy itt a „hülyéskedés” nem akadály a Dusi és a sógor mint „vizuális valóság” rögzítésének, hanem éppen az történik, hogy a kamera hatására ezek az emberek (a kamera szeme előtt, felvételen rögzítve) hülyéskednek,

⁶⁵ Bruzzi, Stella: *New Documentary*. London and New York, 2nd. ed. 2006. 153.o.

⁶⁶ U.o., 156.o.

és éppen így teszik, amint az látható a felvételen. El kell ismernünk, hogy ez másfajta valóságörögzítés, mint akár az Erzsébet híd, akár a zsidó deportáltak távolról történő lefilmezése. Bonyolultabb helyzet, mert van benne egy kölcsönhatás kamera és szereplők között. Ez egy ha-akkor logikai típusú szerkezet: *ha* működő kamera van jelen, *akkor* ezek az emberek így viselkednek, és ez a valóságuk. A nézőnek magának kell megítélnie, hogy a megjátszott jelenetből mi következik a szereplők filmen kívüli valóságára nézve (ha egyáltalán lehet ilyet következtetni).

Meg kell jegyezni, hogy Jenő felvételeinek van egy tulajdonságuk, ami mintegy ráépül dokumentáris értékükre: ezek a felvételek szépek. Jenő, a banktisztviselő és amatőrfilmes: kiváló operatőr. Operatőri tehetsége megmutatkozik a felveendő pillanatok kiválasztásában és a képek látványának megkomponáltságában is. Ugyanakkor Jenő igazi dokumentumoperatőr: beállításai sosem öncélúak, és sosem zavar bele valamiféle művészkedés a képek valóságörögzítő erejébe. Jenő felvételeinek minősége abban is jelentkezik, hogy messze többet mutatnak be, mint pusztán a valóság vizuális aspektusát. (Ld. 3/a. fejezet.) Olyan vizuális valóságokat mutat be, és úgy mutatja be ezeket, hogy a valóság biológiai, pszichológiai és társadalmi aspektusai is kódolva vannak bennük. És mivel a felvételek ott és akkor készültek, ahol és amikor, viszonyuk van kis közép-európai országunk huszadik század közepi történetéhez.

Mindez, amiről eddig beszéltem Jenő felvételeinek tartalmával kapcsolatban, Forgács Péter számára potencialitás, lehetőség. A mondottak ugyanis lehetőségként vannak benne Jenő felvételeiben, és kibontásukhoz szükség volt a Forgács Péter és munkatársai által kifejlesztett műszaki és művészi eljárásokra. (Ezek részletezésébe most nem megyek bele.)

Hogyan él Forgács a lehetőségekkel és mit tesz hozzá önmagából az archív amatőrfilmes anyaghoz? A Forgács által hozzáadott értéket három tág területen fedezhetjük fel.

Az első terület a *struktúra*. Forgács szerkezetet (struktúrát) létesít, azaz Jenő anyagait időrendi és egyéb alszerkezetekbe állítja össze. Az egymást átfedő és egymásra épülő (mert korántsem csak egyféle van!) alszerkezetek adják összességükben a *Dusi és Jenő* című, létrejövő új filmalkotás *saját* szerkezetét. Az idegen anyagokból készülő film szerkezetépítési tevékenysége elméleti témánk szempontjából igen érdekes, kényes pont. Tagadhatatlan, hogy az alszerkezetek és „a” szerkezet már *nem része* a Jenő által végzett elsődleges, közvetlen

vizuális valóságrogzítésnek. Nem is vonatkozik rá Jenő felvételeinek indexikus „igazolása”. A *Dusi és Jenő* szerkezete nem azért igaz, nem azért felel meg (ha megfelel) a bárhogyan felfogott korabeli valóság szerkezetének, mintha film és valóság között itt is indexikus kapcsolat lenne. Nincsen indexikus kapcsolat, a film szerkezete nem Peirce-i értelemben vett lenyomata a valóság szerkezetének. A *Dusi és Jenő* egyes felvételei, darabkái, beállításai indexikus kapcsolatban vannak a korabeli filmezés előtti (pro-filmic) látványokkal, de a Forgács Péter által létrehozott montázs-szerkezetük nem épül ilyen igazolásra, az Forgács alkotói „tulajdona” és egyben felelőssége is.

Meg kell jegyezni, hogy a Forgács által létrehozott al-szerkezetek és (fő) szerkezet attól tud olyan erős lenni, amilyen, hogy Jenő felvételei gazdag tartalmukkal és képi minőségükkel támasztékot adnak ezeknek. Anélkül, hogy a Privát Magyarország sorozat értékeit csökkenteni akarnám, látni kell, hogy a sorozat egyes filmjeinek elért művészi minősége erősen függ az évtizedekkel korábbi amatőr alkotók felvételei által felkínált lehetőségektől.

A *Dusi és Jenő* azért (is) nevezhető dokumentumfilmnek, mert a „talált” alapanyagra épülő struktúrák megfelelnek mind az alapanyagok, mind pedig a történelem valóságának. Azaz, a film teljesíti Branigan korábban idézett második követelményét is: „egy dokumentumfilmben a néző feltételezi, hogy szoros ... kapcsolat van a bemutatott események logikája és a bemutatás logikája között”.⁶⁷ A Forgács által létesített (vagy talált és elfogadott) struktúrák néhány példája:

- épülő híd képe a film elején, működő híd képe többször, majd lerombolt híd és mellette kiegészítő pontonhíd képe a film vége felé.
- Dusi kutyái egymás után
- Kegyetlen párhuzam: kutya elpusztul – temetés – új kutya
feleség meghal – temetés – új feleség
- Attila út 18: a ház többször szerepel, felirattal. Amikor romba dől, Forgács egy pillanatra visszalép időben az ép házhoz, majd újra a romot látjuk. Ritka a filmben az időrend nyílt felfüggesztése – ez az egyik.

A második terület a talált anyagok képi tulajdonságainak manipulációja. A jelek szerint Forgács (a képminőség javításon túl) csak olyan beavatkozásokkal él, melyek a kép indexikus jellegét nem vagy alig befolyásolják. Nem befolyásolja az eredeti felvétel indexikus értékét,

⁶⁷ Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London, 1992. 202 p.

ha egy részlete kinagyítva kerül be a filmbe. Feltehetően ilyenek bizonyos történelmi értékű felvételek: német csapatok vonulása a Duna túloldalán, zsidó közmunkások távolról, deportálás távolról nézve. A mai beavatkozás itt mintegy pótolja az egykori amatőrfilmes hiányzó lehetőségeit, például a varió optika (vagy a teleoptika) hiányát. Érdekes kérdés, hogy az eredeti felvételek időbeliségének megváltoztatása befolyásolja-e az index-hitelességet? Vagy igen, vagy nem, de mindenképpen alakít rajta. Forgács ilyen típusú beavatkozásai is diszkréték: néhány lassítást vélünk felfedezni, és néhány kimerevítést, képmegállítást. Felvételek összemásolásáról, megcsonkításáról, új elemmel való kiegészítéséről, stb. nem tudunk a *Dusi és Jenő*-vel kapcsolatban.

Végül a harmadik terület a film zenéje, Szemző Tibor munkája, aki számos filmben működött együtt Forgáccsal. A talált felvételek némák, ezért eredeti diegetikus hangról a film során értelemszerűen nem beszélhetünk, és Forgács nem is állít elő ilyet mesterségesen. A zene kerüli a filmhez szinkronizált effektusokat is. Alapelve a folyamatos lebegés, egy olyan keletiesen repetitív zene, amely minden jelenethez illik, de egyikhez se kötődik. Ezen belül vannak kivételek, de nem sok: a pályaudvari indulás vonat-zenéje, a légitámadás zenéje... A nem-diegetikus zenét a dokumentumfilm elméletek írói általában fenntartásokkal kezelik, játékfilmes elemnek érzékelik. A Szemző – Forgács filmzene⁶⁸ jellegzetes stílust hozott létre, nem valószínű, hogy bárkit játékfilmre emlékeztetne. Semmiképp sem írja felül durván a film jelentésstruktúráit, melyek – mint láttuk – támaszkodnak az eredeti anyagok indexikus struktúráira, de egyúttal túl is lépnek rajtuk.

Diszkusszió: Milyen „alapszerződést” hoz létre Forgács Péter a nézőivel? A filmet megelőző illetve követő diskurzusokban a dokumentumfilm fogalma nem foglal el központi helyet. Ugyanakkor, a dokumentáció ténye mindig felmerül és el van ismerve. A film főcímlistáján nem szerepel semmi műfaji megjelölés. Ugyanakkor úgy is vélhetjük, hogy a „Privát Magyarország” sorozatcím megalkotásával (és éveken át történő következetes használatával) Forgács közel kerül ahhoz, hogy definiáljon egy al-műfajt. A sorozatcím megjelenik a film főcímében, megelőzi a *Dusi és Jenő*-t.

⁶⁸ „Tizenkét éve dolgozom együtt Szemző Tibor zeneszerzővel különböző film és performance művekben, foglalkozom a szöveg, a zene és a kép összefüggéseivel. Ennek egyik, számomra jelentős vonulatát az eddig 11 darabból álló Privát Magyarország sorozat jelenti. (...) Bob Ashley Videó Operája és Philippe Glass Einstein on the Beach című operája (Bob Wilson rendezésében) és Steve Reich, Kurtág György, a Talking Heads és Lou Reed zenéi voltak meghatározóak számomra. Nem szeretnék megfélemlíteni a 180-as kortárs zene csoportról sem, amelyben 1979-től működtem közre mint narrátor.” Részlet Forgács Péter 1997-es olvasóleveléből, Filmvilág folyóirat 1997/10. sz. 64. old. Online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1677 (Utolsó letöltés: 2010. aug.18.)

A továbbiakban a film mintegy maga tanítja meg nézőjét a nézési szabályokra. A nézőt „mellbevágja”, hogy fekete-fehér képeket lát, változó minőségben, hogy nincs beszéd, feliratok vannak, hogy repetitív zene van. Egy (rövid) idő után azonban a néző mindezt megszokja (vagy inkább megtanulja, elfogadja) – azaz, a maga részéről is „aláírja a dokumentumfilm alapszerződést” a film alkotóival. (Természetesen lehet olyan, véletlenül becsöppent, filmkultúrátlan néző, aki az első percek után dühöngve távozik.) Forgács filmjének művészi ereje ott mutatkozik meg, hogy alig fogadta el a néző a dokumentumfilm alapszerződést, a film elkezd „kilógni” az alapszerződés további, bár kimondatlan, de megszokott feltételei közül. A dokumentumfilmek többségének alapszerződésében benne van, hogy mindent meg lehet érteni, minden „meg lesz magyarázva”. Forgács ezt látványosan ignorálja, nagyon kevés dolgot magyaráz meg, azt is felirattal. (Isten hangja típusú bemondót nem alkalmaz. Az angol kópián van bemondó, aki nagyon keveset és visszafogottan beszél.) Nem derül ki Dusi és Jenő vezetékneve, csak sejthető Jenő munkahelye, hosszú ideig évszámot sem kapunk, mi mikor történik. Az viszont már kifejezetten Forgács művészi koncepciójának része, hogy a második feleség nincs is megnevezve, csak „Jenő új felesége” felirat mutatja be. A már említett kegyetlen párhuzam része, hogy a kutyák közül is csak az elsőnek tudjuk nevét (Mizsuska), ő így lesz az „igazi” kutya. A későbbi kutyák névtelenek maradnak.

A néző és a film viszonya (az alapszerződés) tehát meglepetéseken, korrekciókon át alakul. A néző egy történelmi dokumentumfilmet „kezd nézni”, amelyről kiderül, hogy magánemberekről fog szólni. Egy tudományosnak is tekinthető filmet, amelyben nem magyaráznak meg semmit. És mire megszokja, hogy ez a szófukar, különleges zenéjű összeállítás hogyan működik, a magán-film belezuhan a történelembe. Először közeseményeket látunk (Eucharisztikus Világkongresszus 1938), majd jönnek a készülő háború képei, a zsidóüldözés, a bombázások, Gerő a hídverő, Sztálin szobor. Ebben a történelmi részben a címszereplők egyre kevesebbet „élnek”, egyre inkább csak reagálnak a csapásokra. Végül a film utolsó négy percében megtudjuk Dusi halálát, az új feleséget, és búcsút veszünk a megöregedett Jenőtől.

Összefoglalóan elmondható, hogy a Dusi és Jenő-ben Forgács Péter olyan hangulatokat, olyan élet- és történelemfilozófiát épít a talált felvételek segítségével, de mintegy azok fölé, amelyeket a felvételek lehetővé tesznek, de amelyek nem következnek törvényszerűen az

eredeti anyagból. A film nem tagadja meg a hagyományos dokumentumfilm alapszerződéseket, hanem továbbfejleszti és lebegteti azokat. Forgács Péter filmjei nemzetközi elismerést kaptak, és – ritka kivételként a magyar dokumentumfilmek között a filmelméleti szakemberek figyelmét is felkeltették.

b., *Leptinotarsa* (Búzás Mihály, Szolnoki József, 1996)

Kiindulásként a Zsebcelek csoport filmje rendelkezik mindennel, ami egy hagyományos ismeretterjesztő dokumentumfilmhez kell. Van egy ügy, egy eset: a második világháború után hazánkban is elterjedt a burgonyabogár. Van egy korabeli oktatófilm, ráadásul szovjet, cirill betűs feliratokkal, de lelkes(ítő) magyar bemondóhanggal. Vannak kortársak, akik gyerekként még ott voltak. Van tanár, van akadémikus – tudós emberek. Végül megszólaltathatók a falu mai lakói a kiskamasz Pankától (és Dugó kutyájától) a kocsmá ügyfelein át a félig ágyához kötött Ella néniig.

A készítőik azonban nem a hagyományos ismeretterjesztő dokumentumfilmet célozzák meg. A természettudományos témának eleve adott egy kis gellert az a tény, hogy a kezdődő hidegháború jegyében a burgonyabogár köré is politikai kampány épült. Amerikából érkezett, káros volt, kolorádóbogárnak is hívták, ráadásul csíkos volt a háta, mint az amerikai zászlónak... Persze, ha akarják, ennek bemutatását is meg lehetett volna oldani a tudományosság keretein belül: történészt kellett volna megszólaltatni a biológusok mellett. De nem ezt tették.

A *Leptinotarsa* c. filmvalóban zsebcelet játszik a nézővel: csak fokozatosan derül ki, hogy a készítőket nem elsősorban a burgonyabogár érdekli, hanem a hédervári emberek és az ő köznapi világuk. A rendkívüli esemény (a burgonyabogár kampány) metszi a köznapi életet Héderváron, és ebből számtalan apró, jellemző epizód bontakozik ki. (A zsebcelek utalás Bohumil Hrabal interjúkötetére, aki viszont a magyar focista, Hidegkuti zsebceleit emlegeti állandóan: zsebkendőnyi területen végrehajtott cselek ezek.) A *Leptinotarsa* mélyen hrabali szemléletű alkotás: kocsmái jelenetei, megszólaló öregasszonyai, öregemberei akárha egy Hrabal kötet lapjairól lépnének elő.

A film indítása a Star Wars kezdőképeit idézi: drámai zene, jellegzetesen gördülő felirat, hasonló szöveg: „Réges-régen, egy nagyon távoli földrészen...” A csak ironikusan értelmezhető indítás azonban korrekt tudományos szöveggel folytatódik: Észak-Amerika, 1824... Csakhogy a tudományos szöveg ugyanolyan gördülő feliratban kerül elénk, mint a Star Wars felirata. Valami itt nincs rendben, érzi meg a néző. Valóban nincs. A filmben ugyanis az eredetileg komoly oktatófilm részletek sem vehetők komolyan: a magyaroknak segítséget nyújtó jeles szovjet repülő (és a képeket kísérő korabeli szöveg) ma már csak mosolyt vált ki.

Gyanút kelt a nézőben az is, hogy ebben a filmben mindenki köznapi vagy akár munkaruhájában nyilatkozik, se ember, se ruha, se színhely nincs ünnepélyessé merevítve, mint a korabeli filmhíradókban és (gyakran) a mai tévéhíradókban. A tipikus kommunikáció a kocsmai beszélgetés. Még az akadémikus is köznapi öltözetben, műhelyszerű környezetben szólal meg.

Vannak szereplők, akik csak vékonyka szálon kapcsolódnak a krumplibogár ügyhöz, mégis, a film végére főszereplők lesznek. Ilyen Panka, aki számtalan kunsztot próbál Dugó kutyájával bemutatni, és ilyen az idős és beteges Ella néni. Egy-egy félmondatban elintézik a burgonyabogár témát az elején, de ettől még végig és jelentős terjedelemben szereplők maradnak. Azaz: a film személyük bemutatásakor hangsúlyt, irányt vált – az emberi portrék válnak központivá.

Ahogy felértékelődnek és egyre több filmidőt kapnak az egyéniségek, úgy értékelődik le (vagy tevődik helyére) a kiinduló burgonyabogár történet. Szinte mindegyik mozzanat elbizonytalanodik, megkérdőjeleződik: vagy fél tucat helybeli emlékszik úgy, hogy ő találta meg „elsőnek” a burgonyabogarat, megkérdőjeleződik a terjedése, az ártalmassága, nem tudni, mit kell tenni ellene, egy ügy lesz a sokból („utána jött a gyapot ügy”). Az akadémikus mondja, hogy szobrot kellene állítani a burgonyabogárnak, nem önmaga miatt, hanem mert az akkori pánik hatására épült ki hazánkban egy ütöképes növényvédelmi szolgálat.⁶⁹ A film a focimeccset néző héderváriak képével zárul, akik már nem törődnek a burgonyabogárral.

⁶⁹ 1997-ben, az ötvenéves „évfordulóra” valóban szobrot állítottak Héderváron a burgonyabogárnak. Az útikalauzok nem győzik mentgetni: „A bronzbogár nem a kártevő iránti tiszteletre, sokkal inkább az ellene hihetetlenül gyorsan kibontakozó országos méretű, szervezett növényvédelemre utal.”
(<http://www.vendegvaro.hu/Burgonyabogar-emlekmu> , utolsó letöltés: 2010. augusztus 3.)

Diszkusszió: A *Leptinotarsa* a posztmodern megközelítés egyik első jelentkezése a magyar dokumentumfilmben. Kitűnik a falusi emberek és környezetük abszolút természetes ábrázolásával – mint utaltam rá, ez a természetesség egyben lerombolja annak lehetőségét, hogy a néző hagyományos, formális ismeretterjesztő filmet lásson. A természetes ábrázolás időnként finom utalásokat tartalmaz magára a filmezésre. Panka például többször reflektál a helyzetre: nem elég ennyi? Mert több kunsztot nem tud kis korcs kutyája. („Akkor most kellene befejezni, mert mást már nem tud táncolni.”) A filmesektől pedig nyilván mindig azt a biztatást kapja, hogy csak csinálja. Így bukik ki belőle a vallomás: „Barátság, szeretet, jószág és hűség látszik a szemében.”

A film végén Ella néninek mehozza az ételhordós ebédet, de ő csak nemrég reggelizett. „Diós tészta.” És kiszól a kamera mögé: „Tudja mit? Egyék meg maguk! Jó?” Vágás, és két filmkészítő fiatalember eszi Ella néni ebédjét, még bort is kapnak utána. A képen kívüli, a kamera mögötti világ ezzel bevonul a filmbe, megszűnni látszik (egy pillanatra) a két világ különbsége.

A befejezés is erre utal. A falusi focimeccsen vagyunk, az egyik néző (akivel korábban már találkoztunk) hátrafordul, és a következőket mondja: „Már megint itt vannak? Hagyjanak már békét a burgonyabogárral, inkább nézzük a meccset!” És nézik, közben a láthatatlan burgonyabogár (filmtrükk) „megeszi” a filmképet. Vége, feliratok, alatta még halljuk a meccset. A jelenetet nézve a hátrafordulás kissé erőltetettnek látszik, talán meg volt beszélve, ki tudja. Tartalmilag nagyon pontos, igazi kifutást ad a film folyamatainak. Ha eljátszatás történt, ebben a filmben nem kellett volna rejteni, fel lehetett volna vállalni: Akkor most fordulj hátra és küldj el minket, hogy burgonyabogár helyett inkább a foci...

Mit nyer a dokumentumfilm a *Leptinotarsa* posztmodern játékosságával? A film átrendezi a fontossági rangsorokat, szétzilálja az egykor és most hivatalosan megteremtett makulátlan valóságképeket. Nem támadja ezeket, csak megmutatja életidegenségüket, alkalmatlanságukat a százféle szubjektivitással átítatott valóság megjelenítésére. Az alkotók minden feltűnősködés nélkül sok apró vonással felrajzolják a bemutatott képre önmagukat, a filmkészítőket és jelzésekben tevékenységüket is. Csak nagyon mély helyi beágyazottsággal lehet ilyen filmet készíteni – és a film végére a néző maga is egy kicsit hédervárivá válik.

c., A János testvérek (Makó Andrea, 1999)

Két felirat fogja közre Makó Andrea filmjét. Az ötödik percben ezt olvassuk: „Ojtozban él két testvér. Elemér és Gyula évente átépíti, kimeszeli a házat. Havonta egyszer van ünnep, mikor nyugdíjat hoz a postás.” Majd a 20. percben a film ezzel zárul: „Ojtoz Kelet kapuja, az Erdélyt Moldvával összekötő legfontosabb átkelőhely. Naponta százával suhannak át kamionok a műúton.”

A két idős fivér testi és talán lelki fogyatékos: furcsán mozognak, beszédüket alig érteni (a kulcsmondatokat a film feliratozza is), kilógnak minden sorból. Elemér talán kevésbé, Gyula talán inkább sérült. A film első harmadában körülbelül ennyi áll össze a néző tudatában: két fogyatékos ember mindennapi rutinját látjuk. Egy valami azonban már itt is feltűnik: a két idős férfi állandóan csinál valamit, dolgozik, javít, valamit keres, talál, hajlít, kopácsol, fest.

Azután elkísérjük őket az ünnep, a nyugdíj idején: autóstoppal bemennek Kézdivásárhelyre, vásárolnak a piacon, kávéznak, esznek a cukrászdában, megnézik Gábor Áron szobrát majd vásárolnak a festékboltban. A második harmad azzal zárul, ahogy hazaérkeznek, esznek, tévét néznek, lefeksznek. A 16. percben vagyunk.

A befejező harmad felirattal kezdődik: „Ha álmod látnak, templomot faragnak...”. Előhozzák faragványaikat: méteres magasságú, fából faragott templomot, Krisztus keresztet, vonatot, dísz fa-láncot. „Dicsőség a magasságban Istennek, Istennek” – mondja egyikük. Ugyanez a felirat a faragott templomon. És hogy Ojtozban, Elemér, 1990-ben télen. Szerelik, porolgtatják a templom részeit. Az utolsó előtti jelenet a filmben a szobában játszódik, állványon egy videokamera. Háttérben a tv előtt Elemér áll, az előtérben Gyula belenéz a videokamera keresőjébe. „Benne vagy!” – mondja Elemérnek. „Ugye benne vagyok? Igaz-e benne vagyok?” – kérdez vissza Elemér. „Benne” mondja Gyula. „A tévében aztot közvetítik. Ami benne van, a tévében aztot közvetítik.” – mondja Elemér. Ezután már csak a búcsú van, ketten állnak a kapuban: „Jövőben találkozunk még. Jövőben, jó egészségben” – mondja Elemér. És a felirat: Ojtoz, Kelet kapuja.

Diszkusszió: „A János testvérek” a dokumentumfilm struktúrájáról, dramaturgiájáról kínál tanulságokat. A film alapja a megismerés időben előrehaladó folyamata. Drámaiságát az adja,

hogy az első harmadban felépít a nézőben egy képet a címszereplőkről, amit a második harmadban árnyal, a harmadikban pedig gyökeresen átalakít.

Az első harmadban a néző beilleszti magában a Jánó fivéreket a fogyatékosokról alkotott sztereotíp ismeretei közé. Nem kell addigi sztereotípiáit radikálisan módosítania: a fivérek beleillenek az általános vélekedésbe. A rendező csak annyit lazít a sztereotípián, hogy munkás emberekként ábrázolja fogyatékos szereplőit, és lebegteti fogyatékoságuk jellegét és mértékét. (Mi sem áll távolabb a film vállalásától és stílusától, mint hogy valamilyen szakértő hang kórképet diagnosztizáljon a fivérekről.)

A kézdivásárhelyi piacon a kép árnyalódik és dinamizálódik. A fivérek ugyanis láthatóan nehezen boldogulnak a vásárlással, a kávéivással. Ez még beleillik a sztereotípiába. De az már borítja az elképzelést, hogy nehézségekkel, de boldogulnak, Elemér görcsös kéztartással de elrakja a vásárolt árút és fizet, Gyula oldalt tartott fejjel, de kiissza kávéját. Ezek az új benyomások csak árnyalják a képet. Ami először radikálisan módosít, az találkozásuk a parkban Gábor Áron emlékművével. Megállnak előtte, mint egy szertartáson. „Nagydebátyánk volt” –mondja Elemér. A fogyatékos sztereotípiá itt erős ütést kap: fogyatékosok, történelmi tudattal?! Ez a kis epizód a szellemi szféra felé nyit, előkészíti a harmadik rész meglepetéseit. Azonban még nincs vége a vásárlásnak: bemennek a festékboltba. „Ezek komoly emberek” – mondja róluk a boltos, aki tudja, hogy festenek, faragnak. Megbeszélnek, mire lesz szükségük. Kiderül, hogy rendszeresen járnak a piacra, az ottaniak ismerik sőt becsülik őket. Tehát a fogyatékos mégsem élhetetlen...

A harmadik rész minőségi váltást hoz a képbe. Nem véletlen, a rendező előtte mintegy lezárja a köznapiság szféráját, hazaviszi, vacsoráztatja, tévét nézeti, lefekteti szereplőit. A 16. percbeli felirat („Ha álmot látnak, templomot faragnak...”) finom átmenettel készíti fel a nézőt arra, hogy a két fogyatékos helyett most két művésszel fog találkozni. A költői megfogalmazású sor mintegy felmenti a nézőt a valóság kényszerei alól. Ha eddig azt hitte, a fogyatékos emberek képtelenek magasabb szellemi értéket létrehozni, most a rendező a néző hóna alá nyúl, persze, ha álmot látnak, akkor igen... Mintegy átkerültünk az elfogadhatatlan valóságból egy transzcendens álomba. Az egymást követő beállítások, az újabb és újabb faragványokkal, a hozzájuk fűzött kommentárokkal fokozatosan valósággá teszik az álmot, a nézőnek bele kell illesztenie tudati képei közé, hogy vannak ilyen fogyatékosok is, talán minden fogyatékosban ott lakik a dicsőséges magasságbeli. A fába metszett felirat is több,

mint puszta hagyománykövetés: arról szól, hogy Elemér tudja magáról, hogy mit tud alkotni Isten dicsőségére.

Az utolsó képek arra a ki nem mondott kérdésre válaszolnak: vajon mi a filmezett emberek, a Jánó testvérek viszonya a kamerához, a filmezéshez? Vajon tudják-e, hogy mi történik velük, vagy csak bábjai a film készítőinek? Korábban egy rövid kép erejéig már láttuk, ahogy tévénnek. Tehát van tévéjük, benne élnek a huszadik század végében. Most pedig az derül ki, hogy megértik a kamera működését, és pontosan beleillesztik saját világukba: tudják, hogy ami és aki „binnen van” a kamerában, „azt közvetítik” a tévében.

A film végén a szereplők elengedik a nézőt, a néző elengedi a szereplőket. Távolodunk a ház kapujában integető Elemértől és Gyulától, ugyanazon az úton, ahogy a kamera az elején megközelítette őket. Elemér búcsúszavai („Jövőben találkozunk még. Jövőben, jó egészségben”) egyfelől lezárják ezt a mostani találkozást, másfelől lebegést, nyitottságot adnak a lezárásnak: most búcsúzunk, de még találkozunk, azaz lélekben együtt maradunk.

A rondó-konstrukció olyan, mint egy emelkedő spirál: ahogy végig megyünk rajta, ugyanoda érkezünk, csak emelkedettebben.

Mi az a pont, ahol A Jánó testvérek befogadói folyamata elválik a hagyományos dokumentumfilmek befogadói rutinjától (az alapvető rendező-néző szerződéstől) és ahol a film elindul a transzcendens tartalmak felé vezető úton? Inkább folyamatról beszélhetünk, mint elágazási pontról. Korábban azt írtam, hogy a film drámaiságát az adja, hogy az első harmadban felépít a nézőben egy képet a címszereplőkről, amit a második harmadban árnyal, majd a harmadikban gyökeresen átalakít. Ez a film „alapszólama”. Ezt az alapszólámat folyamatosan kiegészítik a szabálysértések, a filmkészítési rutin megszegései. (Filmkészítési rutinon itt nemcsak a kereskedelmi televíziózás dokumentumfilmezési követelményeit értjük, hanem az un. igényes dokumentumfilmek tisztességes rutinná vált megoldásait is.) Alapvető, hogy nincs kommentárhang, ami értelmezné, magyarázná a látottakat. Nincs „érdekes” cselekmény, azaz a néző figyelmét kénytelen a cselekvések *módjára* koncentrálni, ami így előtérbe kerül. Nincs lendületes ritmus, a jelenetek lassan követik egymást. Ezek a formai sajátosságok „térítik el” a nézőt, és támogatják a film tartalmi radikalizmusát. Végül jegyezzük meg, hogy a film zenei anyagában elválik a diegetikus és nem-diegetikus zene szerepe. Diegetikus zenét hallunk néhány másodpercig, háttérből, foszlányosan. (Például a cukrászdában vagy a

tévénzés rövid jelenetében.) A nem diegetikus zenei motívum csak négy kulcsfontosságú ponton szólal meg, de mindig ott, ahol a film hangulatilag eggyel magasabb szintre ér. A szférák zenéje típusú lebegtetett zene, melynek nincs képbeli forrása, maga is hozzájárul a transzcendens irányú filmélmény kialakulásához.

7., Összefoglalás

A 20. század végére a dokumentumfilm sajátos helyzetbe került. Radikális változások történtek a televíziós és filmiparban. Felgyorsult az Internet lakossági terjedése is, aminek révén ez a csak néhány éve megismert eszköz a mozgóképek (köztük a dokumentumfilmek) forgalmának egyik alapvető hordozója lett.

Sokféle változás eredőjeként megváltozott az emberek viszonya is a „film” felvételhez. (Filmen bármely technikai eszköz, videó vagy akár mobiltelefon mozgóképét értjük.) Amíg az átlagemberről a huszadik század nagyobb részében aligha készült személyes filmfelvétel, a televízió elterjedése után egyre szélesebb körből kerültek kamera elé az emberek közszereplésre, és nemsokára a magánélet olcsó és gyakori mozgóképes rögzítése is köznapi élménnyé változott.

A dokumentumfilm készítés gyakorlatára nem maradtak hatás nélkül ezek és az ismert társadalmi-politikai változások. A dolgozatomban részletezett technikai fejlődés pedig lehetővé tette, hogy a dokumentumfilm rendezője számára a technika ne határolja be a lehetőségeket. Az új technika, azáltal hogy szinte „eltűnt”, aláhúzta azt az eddig is tudott összefüggést, hogy a dokumentumfilm hitelessége emberi (egyéni és társas, intézményi) összefüggéseken múlik.

Dolgozatomban azt a helyzetet kívántam több oldalról körüljárni, amikor a filmtudomány elkezd értelmezni a terület új jelenségeit. Ehhez példaanyagként a magyar dokumentumfilm művészet egyes jelentős alkotásait használtam, teljességre nem törekedve.

A nyolcvanas évektől kezdve a nemzetközi filmtudományi szakirodalomban fellendült a dokumentumfilm téma történeti és elméleti feldolgozása. Barsam, majd Ellis és McLane új áttekintéseket publikáltak a dokumentumfilm világtörténetéről, más szerzők pedig filmelméleti szempontból helyezték a dokumentumfilmet új megvilágításba. (Csak néhány név, nagyobb részükkel jelen dolgozat is foglalkozik: Bruzzi, Carroll, Nichols, Odin, Plantinga, Renov, Rothman, Vaughan, Ward, Warren, Winston.) Ezek a szerzők egymással is vitatkoznak, néha igen kemény hangon, bár mindig érvekkel.

A jelen pályamunkában elsősorban megkíséreltem szembenézni az új dokumentumfilm elmélet(ek) és a klasszikus dokumentumfilm elmélet(ek) viszonyával. Ahogy ez szokásos és érthető, az új elméletírók gyakran a klasszikusok kritikájából indulnak ki, meg kellett tehát nézni, hogy a klasszikusok valóban azt írták-e, amit ma nekik tulajdonítanak. Bonyolítja a helyzetet, hogy számos esetben jelentős alkotók filmjeinek elemzéséből más tanulságokra jutunk, mint ugyanezen alkotók elméleti írásaiból.

Flaherty, Grierson és Vertov filmjeit újra nézve, műveiket újra olvasva az derült ki, hogy bárhányan vitatják is egyes megállapításaikat, ezek az életművek ma is, a megváltozott viszonyok között is hatóerőt jelentenek. Különösen Grierson esetében meglepő, hogy egy-egy odavetett kifejezése filmelméletileg is milyen mély megállapításokhoz vezet.

A (tág értelemben vett) cinema verité áttekintése más tanulságokat hozott. Itt azzal az esettel állunk szemben, amikor egy forradalom „halálra győzi” magát. A könnyű kamera, a „légy a falon” típusú filmkészítés, általánosabban a megfigyelési (observational) film a hatvanas években szenzációként robbant be a filmgyártásba. Mára vívmányai közkinccsé váltak, az utóbbi évtizedek újtói a cinema verité találmányait ugródeszkának használják, miközben (néha igazságtalanul) leértékelik a hatvanas évek teljesítményeit. Az ellesett valóságba vetett vakhit valóban korrekcióra szorul.

A dolgozat filmelméleti fejezeteiben megkíséreltem néhány problémát kritikailag, remélhetően új szemszögekből megközelíteni. Két ilyen témakört emelnék ki itt az összefoglalóban.

A dokumentumfilm elméletekben elterjedt a hivatkozás arra, hogy a fénykép a valóság indexikus, azaz törvényszerűen hű lenyomata, és hogy a filmfelvétel megörökli és időben kiterjeszti ezt a feltétlen és fizikai lenyomatként megvalósuló hűséget. Mások viszont, érzékelve ennek a megállapításnak problematikus általánosságát, az egész indexicitást igyekeznek kidobni a dokumentumfilm elmélet meghatározó tényezői közül. Dolgozatomban azt a véleményemet fejtem ki, hogy az indexikus hűségű felvételek léte továbbra is minden dokumentumfilm létének egyik fontos alapja. Azonban eddig kevésbé hangsúlyozták, hogy az indexikus rögzítés nem „a valóságra”, hanem csak annak vizuális aspektusára vonatkozik.

A valóság vizuálisan közvetlenül meg *nem* jelenő aspektusait is meg tudja ragadni a filmkamera, de ez esetben többnyire le kell mondania az indexikus rögzítés „garanciájáról”. A dokumentumfilm igazságának sok más tényezője is van.

A másik témakör, ahol tovább kívántam gondolni a filmelméleti előzményeket, az ún. dokumentumfilmes „alapszerződés” ügye. Mint felidézem, sok elméletíró keresett megoldást arra, hogy ha az indexikus rögzítés elvesztette kitüntetett helyét, akkor honnan kiindulva lehet a dokumentumfilmet egyáltalán meghatározni? Mi lesz a különbség fikció és nem-fikció, dokumentumfilm és játékfilm között? Az előzmények tanulmányozásából azt a következtetést vontam le, hogy a dokumentumfilm meghatározása eltolódott a fizikai-kémiaiától (indexicitás) a társadalmi szempontok felé. Meg kellett állapítanom azt is, hogy a népszerűsítő szakemberek szinte általános hiedelmével szemben, ezt az eltolódást *nem* a digitális technikák (köztük a képmódosító és képalkotó eljárások) gyors fejlődése okozta elsősorban. A dokumentumfilm lényege áttevődött a néző kompetenciájába, azaz a film és a néző viszonyából, néha vitájából, alkudozásából, fontolgatásokból alakul ki, hogy egy film dokumentumfilmnek vagy fikciónak tekintendő-e. Nem fizikai, hanem társadalmi tényezők fognak dönteni. A „dokumentumfilmes alapszerződés” fogalmának két oldalát fejtem ki a dolgozatban. Ez a többnyire kimondatlan, de legalábbis nem kodifikált, nem jogi és nagyon dinamikus, állandóan módosuló szerződés egyrészt a filmrendező és a film alanya (a bemutatott ember) között köttetik, és meghatározza a felvétel során követett célokat és eljárásokat. A szerződés másik oldala a rendező (és alkotása) valamint a néző között jön létre, és rögzíti, hogy a film mit vállal, milyen viszonyt kínál a valóság különböző aspektusaival kapcsolatban, a néző pedig ennek alapján elfogadja a filmet (vagy nem fogadja el) dokumentumfilmnek.

A dokumentumfilm elméletével kapcsolatos megfigyeléseket és gondolatokat a magyar filmtörténet néhány fontos korszakában jelentős alkotásokon „teszteltem”. A *Hortobágy* (1936) bizonyára első dokumentum-játékfilmünk, ahol a valóság lefilmezett illetve filmen megjelenített rétegei bizony még el-elválnak egymástól. A film dokumentum értékű jelenetei nem a filmbe épített történetből nőnek ki, hanem azokkal mintegy egymás mellett léteznek. Csak néhány helyen jön létre dokumentum és fikció izgalmas kölcsönhatása, például a hídi vásár jelenetében.

A magyar dokumentumfilm hetvenes-nyolcvanas évekbeli virágkorát megelőzte egy átmeneti időszak, melyet, bár remekművek is születtek benne (pl. Sára: *Cigányok*) a felkészülés, vagy drámaiban: a dokumentumfilmesek szabadságharca korának nevezhetünk. Ebben a korszakban Magyarország lassan felzárkózik a fejlett világ filmtechnikai minimumához (ez is eredmény) és főleg a Balázs Béla Stúdió tevékenysége nyomán megújulnak mind a stílárís, mind a szervezeti keretek. Ezt a hazai pártállami politika ellentmondásos fél-liberalizmusa teszi lehetővé.

A nyolcvanas évek két kiváló filmjét (*Ne sápadj!* és *Pócspetri*, mindkettő 1982) elemezve a filmek rendezőinek stratégiáit értelmeztem, szándékom szerint ezzel is tovább finomítva a dokumentumfilm hitelességének feltételeiről alkotott képünket.

Dolgozatom ötödik fejezetében megállapításaimat egy sikeres hazai filmirányzat, a hetvenes évek második felének dokumentum-játékfilmjeinek elemzésére alkalmaztam. Megkíséreltem abban a bonyolult helyzetben, amikor maguk a filmek készítői is lebegtetik a felvételek dokumentum és/vagy fikció jellegét, értelmezni a dokumentum alapszerződés tényezőit.

Megérkezve a jelenbe nyúló közelmúlthoz, három olyan filmet választottam elemzésre, amelyek részben témájuk, részben választott megközelítéseik, stíluseszközeik kapcsán kilógnak mindenféle sorból, és éppen különlegességeik révén adnak lehetőséget filmelméleti megállapításokra. A *Dusi és Jenő* (1989) alkalmat adott egy talált felvételekre épülő, rendkívüli művészi erővel rendelkező alkotás rétegeinek vizsgálatára, a valóság vizuális és egyéb aspektusairól megfogalmazott korábbi gondolatok jegyében. A *Leptinotarsa* (1996) bizonyos posztmodern vonásai nyíltan felmutatják a dokumentumfilm alapszerződés egyes részeit, olykor ironizálva is ezeken. A *János testvérek* (1999) pedig arra példa, hogy hogyan tudja egy film mintegy menet közben átalakítani dokumentumfilm alapszerződését, és ezáltal transzcendentális szépségekhez eljutni.

Ha van gondolat, mely ezt a sokfelé elágazó pályaművet egységbe fogja, az valószínűleg az önmaga határait átlépő, transzcendáló dokumentumfilm alkotás gondolata. Az indexikus valóságrogzítést nem detronizálni, nem cáfolni kell, hanem megtalálni helyét egy olyan rétegzett rendben, ahol a dokumentumfilmre jellemző valóság-kötöttség minden egyes valóságréteg esetében más és más módon valósul meg. Elemzéseimben több esetben is

találtam olyan filmalkotást, ahol a rétegek egymásra épülése, együtt-hangzása képletesen szólva égi zenét eredményezett.

8., Bibliográfia

Almási Tamás: Ahogy én látom. (26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm készítésben)
DLA pályamunka, Budapest, SZFE. 2005. 99 o.

Antal István et al. (szerk): Balázs Béla Stúdió 1961 - 2001. Budapest, BBS Orpheusz 2002.
181 o.

Aufderheide, Patricia: Documentary Film: A Very Short Introduction. Oxford, OUP 2007
158.o.

Barnouw, Erik: Documentary New York, Oxford University Press 1974. 331.o.

Barsam, Richard M.: Nonfiction Film. A Critical History. Bloomington, Indiana University
Press 1992. 482 o.

Bazin, André: Mi a film? Bp. Osiris, 1999. 494 o.

Bordwell, David: Elbeszélés a játékfilmben. Budapest, Magyar Filmintézet 1996. 379 o.

Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film. London, Routledge 1992. 325 o.

Bruzzi, Stella: New Documentary. 2nd. ed. London and New York, OUP 2006. 275 o.

Noël Carroll: From Reel to Real: Entangled in Nonfiction Film. Philosophical Exchange, 14.
(1983) 5 – 46.o. (Más forrásokból idézve.)

Durst György et al. (szerk): Beszélgetések a dokumentumfilmről. Budapest, Népművelési
Propaganda Iroda 1981. 236 o.

Ellis, J.C. and McLane, B.A.: A New History of Documentary Film New York, London,
Continuum 2006. 385 o.

Ember Judit: Pócspetri. Budapest, Amicus 1989. 167 o.

Fekete Ibolya (szerk.): Cséplő Gyuri. Budapest, Hunnia Filmstúdió é.n. (1978) 67 o.

Fekete Ibolya és Szabó Balázs (szerk.): Dokumentum és fikció I-II. Kézirat, Miskolci Filmfesztivál 1979. 119 + 172 o.

Gaines, Jane M. és Renov, Michael: Collecting Visible Evidence Minneapolis, University of Minnesota Press 1999. 339 o.

Gelencsér Gábor: A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Budapest, Osiris 2002. 436 o.

Gelencsér Gábor: BBS 50: a Balázs Béla Stúdió 50 éve. Budapest, Műcsarnok – BBS 2009. 367 o.

Gervai András: A tanúk Budapest, Saxum 2004. 360 o.

Grant, B.K. and Sloniowski, J. (eds.): Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video. Detroit, Wayne State University Press 1998. 488 o.

Grierson, John: Flaherty's Poetic Moana. The New York Sun, 1926. február 8. Újraközlve: Jacobs, 1979. 25.o.

Grierson, John: Dokumentumfilm és valóság. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1964. 297 o.

Grierson, John: Grierson on Documentary. London, Collins 1946. 256 o.

Gulyás Gyula - Gulyás János: Vannak változások Budapest, Mafilm é.n. (1980) 96 o.

Hardy, Forsyth: John Grierson - A Documentary Biography. London, Faber and Faber 1979. 298 o.

Hohenberger, Eva (ed.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms Berlin Vorwerk 8, 2006. 303 o.

Homoródy József (szerk.): A híradó- és dokumentumfilm problémái. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1965. 363 o.

Jacobs, Lewis: The Documentary Tradition. (Second Edition) New York, W.W. Norton & Company 1979. 594.o.

Kékesi Attila: A DOKUMENTUMFILM-RENDEZŐ FELELŐSSÉGE,
avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései
(különös tekintettel „A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában”
című dokumentumfilmre). Doktori disszertáció, Budapest, SZFE 2009. 100 o.

Kisfaludy András (szerk.): Rejtőzködő történelem. 50 év 100 dokumentumfilmje. Budapest, MADE 2003. 191 o.

Nichols, Bill: Representing Reality Bloomington, Indiana University Press 1991. 315 o.

Nichols, Bill: Introduction to Documentary Bloomington, Indiana University Press 2001.
225 o.

Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Metropolis, XIII. évfolyam 4. szám 2009.
20 – 41.o. Ford.: Czifra Réka.

Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. (1984)
In. Hohenberger, 2006. 259 – 275.o., ford. Robert Riesinger.

Plantinga, Carl: Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge, Cambridge University Press 1997. 255 o.

Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. Metropolis, XIII. évfolyam, 2009.4. szám. 10 – 19.o.

Renov, Michael (ed.): Theorizing Documentary New York – London, Routledge 1993. 261.o.

Renov, Michael: The Subject of Documentary. Minneapolis, University of Minnesota Press 2004. 287 o.

- Rhodes, Gary D. és Springer, John Parris: Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. Jefferson, McFarland & Co., 2006. 294 o.
- Rotha, Paul: A dokumentumfilm Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Bp. 1961. 267 o.
- Rothman, William: Documentary Film Classics Cambridge, Cambridge University Press 1997. 218 o.
- Rothman, William: The „I” of the Camera. Second Edition. Cambridge, Cambridge University Press 2004. 389 o.
- Rothman, William (szerk.): Three Documentary Filmmakers (Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch) Albany, SUNY Press 2009. 246 o.
- Sontag, Susan: A fényképezésről. Budapest, Európa, 2007. 301 o.
- Szekfü András: Dokumentumfilm, szociológia, elkötelezettség. Rádió és Televízió Szemle, Budapest, 1976.1.sz. 53-58.p.
- Szekfü András: Az „igaz” és a „valódi” a dokumentum-játékfilmekben. In: Fekete - Szabó, 1979. 76 - 98.o.
- Szekfü András: Közvélemény és cigánykérdés, a „Cséplő Gyuri” c. film ankétjainak tükrében. Jel-Kép, Budapest, 1980. 2. sz. 142 – 149 p.
- Szekfü András: Ne sápadj! (Gulyás Gyula filmje) In: Biczó Gábor (szerk.): Vagabundus – Gulyás Gyula tiszteletére. Miskolc, Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék 2004. 295 – 301.o.
- Szekfü András: Reality and Fiction in Classical Hungarian Documentaries. In: Acta Universitatis Sapientiae, Vol.1, 2009. Film and Media Studies, 137 – 148.o.
<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C1/film1-10.pdf> Utoljára letöltve: 2010. aug.18.

Szilágyi Erzsébet (szerk.): Az Ember-lépték. Budapest, Osiris 2003. 348 o.

Szilágyi Gábor (szerk.): A népszerű-tudományos film. Történeti és műfaji kérdések.
Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1981. 576 o.

Sztompka, Piotr: Vizuális szociológia. A fényképezés, mint kutatási módszer. Budapest-Pécs,
Gondolat – PTE Kommunikációs és médiatudományi Tanszék. 2009. 212 o.

Ungváry Rudolf: Dokumentumfilm-tipológia (filmontológia) 2004.

[http://magyar.film.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=10285
&catid=3&Itemid=6](http://magyar.film.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=10285&catid=3&Itemid=6) Utoljára letöltve: 2010.aug.10.

Vaughan, Dai: For Documentary. Berkeley, University of California Press 1999. 215 o.

Vertov, Dziga: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Ford. Veress József és Miskey Pál.
Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1973. 384 o.

Vörös Éva: "A mannheimi 12" Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum,
é.n. (1968) 123 o.

Wahlberg, Malin: Documentary Time - Film and Phenomenology. Minneapolis, University of
Minnesota Press 2008. 171 o.

Ward, Paul: Documentary - The Margins of Reality. London, Wallflower 2005. 115 o.

Warren, Charles (ed.): Beyond Document. Middletown, Wesleyan university Press 1996.
366 o.

Winston, Brian: Claiming the Real: the Griersonian Documentary and Its Legitimations.
London, British Film Institute 1995. 301 o. Új kiadása: uo. 2008.

Zalán Vince (szerk.): Budapesti Iskola - magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984.
Budapest, MADE 2005. 367 o.

Zalán Vince (szerk.): Magyar filmrendezőportrék Budapest, Osiris 2004. 358 o.

Zalán Vince: Fejezetek a dokumentumfilm történetéből Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1983. 355 o.