

Tóth Klára

## Beszéljünk magyarul

■ Valójában kételkedem a paradigma fogalma művészetelméletbe való átültetésének célszerűségében, mint a Paradigma konferencián tették azt mások is. Mert bekényszeríthető ugyan még a dokumentumfilmről szóló diskurzus is a paradigma Prokrasztész-ágyába, de ugyan minek? Ha csak azért nem, mert előkelőbbben, vagyis tudományosabban hangzik a paradigmaváltás kifejezés, mintha azt mondom: szemlélet- és stílusváltás a dokumentumfilmben.

Mert Szekfü András előadása – amelyhez széljegyzeteket fűzök az alábbiakban – valójában a hazai dokumentumfilm uralkodó irányzatairól s azok változásáról szól, arról, hogyan, miért, milyen politikai, művészeti, gazdasági és technikai körülmények együttállása tette lehetővé a dokumentumfilm művészetté válását, s helyezte olykor a fősodorba, a társadalmi érdeklődés homlokterébe, ha mégoly rövid időre is.

Vitatnám azonban, hogy Georg Höllering *Hortobágy* című filmje stílus- és szemléletváltó dokumentumfilm volna.

A filmet, melyet Szekfü Andrásnál senki nem ismer jobban – hiszen monográfiát ír a rendezőről –, én semmiképp nem nevezném paradigmateremtőnek, ha „a paradigmát egy olyan társadalmi állapotnak tekinthetjük, amikor a világról való gondolkodásmód és a világról való elképzeléseink kifejezése, rögzítése, például dokumentumfilmeken rögzítése, egy bizonyos irányú, egy bizonyos szemlélet szerint történik”. (Szekfü András meghatározása.) Amikor a szerző paradigmatörténetnek nevezi a *Hortobágy*-t, s számos ponton igazolja, miben sérti az akkori játékfilmes normákat, nemcsak azért veti össze Höllering filmjét a korabeli játékfilmekkel, mert művészi értékű és funkciójú dokumentumfilm Magyarországon akkor még nem létezett, hanem mert az játékfilm; a korabeli és a későbbi recepció is ekként értékeli. Márai Sándor, aki tárcáiban rendkívüli érdeklődéssel fordult a film felé, felfedezi ugyan a *Hortobágy* egyenes ági rokonágát az akkor már markánsan megmutatókozó szo-

ciográfiai irodalommal, a falukutatók mégsem tűzték zászlójukra Höllering filmjét, s még csak elszórt kísérlet sem történt arra, hogy valamiképpen használják a kamerát, a film eszközeit a valóság feltárásában, akár írók, akár mások. A film egyedisége miatt sem indíthatott el stílus- és szemléletváltást. Normatagadó lehet egy mű önmagában is, akkor is, ha semmiféle hatása, folytatása nem mutatható ki, de nem képes az uralkodó beszédmód leváltására. Lásd például Magyar Dezső *Agitátorok* című filmjét, amely minden szempontból sértette az uralkodó, jókai-képeskönyves történelmifilm-stílust és szemléletet, de egyszeri tünemény maradt, egy rendkívüli – sajnos ki nem bontakozott – tehetség felragyogása. Normateremtő azonban véleményem szerint inkább csak stílussá, irányzattá, iskolává, netán hullámmá (*nouvelle vage*) váló filmek sorozata lehet. Höllering művének hatása pedig búvópatakként jelentkezett ugyan később egy-egy filmrendezőnél, de alig ismertsége megakadályozta, hogy akár saját korában, akár később stílusateremtő legyen. A Szóts István által megfogalmazott tételben: „Kivinni a filmet a Hunniából és annak hamis levegőjéből. Megteremtteni a kétszer-háromszor hosszabb külső forgatás lehetőségét” persze ráismerni Höllering módszereire, de a *Hortobágy*-t nem ismerte a filmrendezők zöme, kivéve azokat, akik szoros kapcsolatban voltak Szótscel – mint Sára Sándor, Makk Károly vagy éppen az etalonnak számító filmkritikus, B. Nagy László. Nem ismerte Hölleringet például Kovács András sem. Jellemző történet, hogy Kovácsnak, a filmgyári dramaturgia nagyon fiatal vezetőjeként, feltett szándéka volt minden író t hadra fogni a filmírás érdekében. Felkereste Veres Pétert is, hiszen a szociográfiai irodalom különösen közel állt hozzá. Az író akkoriban az Alföld fásítását intéző hivatalt vezette. Nem idegenkedett a filmesekkel való munkától, de azt javasolta Kovácsnak, dolgozzanak forgatókönyv nélkül, a *Hortobágy*-on élnek még a régi szokások, adott a természeti és tárgyi környezet, filmezzék le, s az ott talált élet-

anyagból csináljanak filmet. A fődraturg a laikusnak járó elnézéssel hallgatta a tervet, s ragaszkodott hozzá, hogy az író valamelyik regényéből írjon filmet, ha már eredeti forgatókönyvet nem akar.

Ha már a megújuló, az ötvenes évek hamis realizmusával szakítani akaró dokumentumfilmzés szemléletváltó és új stílust teremtő gyökereit keressük, akkor, mindekelőtt, Szóts Istvánt kell megnevezni, mert az ő filmjeit, ha szűk körben is, de ismerték, s akadtak követői.

De hogyan is lehetett volna a talált életanyagból filmet csinálni abban a történelmi korban, amikor – profánul fogalmazva – évtizedekre „elköltözött tőlünk a Valóság nevű nagybátyánk” (Bereményi Gézátt idézve). Helyét egy igen kellemetlen rokon, az ideológia foglalta el. A valóság a maga egészében negatív hangsúlyt kapott, esetleges ellentmondásai pedig kizárólag az ellenséges erők aknamunkájaként jelentkeztek. Nem azt kellett a dokumentumfilmnek megmutatnia, ami van vagy ami volt, hanem az uralkodó ideológia kívánalmait. A film valóságtükröző funkciója helyébe a közvetlen politikai propaganda kiszolgálása lépett. De később, már a hatvanas években, a hetvenes évek elején, amikor Herskó tanár úr kiharcolta tanítványait az íróasztal mellől a valóságba, akkor sem tanították Hölleringet a főiskolán, még a Budapesti Iskola alapítóinak sem. Egy töredékes, rossz minőségű kópia lappangott valahol, arról tesz említést Jancsó Miklós 1968-ban, amikor felidézi azokat a filmélményeit, amelyeknek nem a valóság meghamisítása volt az elsődleges feladatuk. Emlékszünk Jancsó drámái önvalomására – ha trendi akarnék lenni, most coming outot írnék –, amelyben leleplezte az ötvenes évek dokumentumfilm-készítési gyakorlatát: „Hazudtuk a filmeket. Végeredményben egy szó sem volt igaz azokból

a dokumentumfilmekből, híradóriportokból, amiket akkor csináltunk. Volt olyan híradóriport, amelyet egy évig csináltunk, mondjuk egy tsz-ben. Tiszta inget kellett venniük a parasztnak, ünneplőbe öltöztek, beálltak. Mikor azután felfedeztük, hogy hangos felvételeket is lehet készíteni, akkor is előre meg volt beszélve, amit mondtak.”

Nem véletlen, hogy a Balázs Béla Stúdió fiatal alkotói – akiknek meghatározó szerepéről a dokumentumfilm szemlélet- és stílusváltásában Szekfű András részletesen ír – a stúdió legendás keddi esti vetítéseinek végignézték a Híradó és Dokumentumfilmgyár filmjeit, amelyek az ötvenes években készültek.

A dokumentumfilm szabadságharca a BBS, a „szabadság gettója” létrehozása nélkül bizonyára lassabban és kevesebb átütőerővel történhetett volna meg, ha egyáltalán... A BBS-ben – s erre valószínűleg nem számított a kultúrpolitika, amikor létrehozta – kiszabadult a szellem a palackból. A filmgyártás és -forgalmazás minden létező normáját meg lehetett szegni, s a technika fejlődése is kezére játszott a filmet megújítani akaróknak. Ennek lényegét összefoglalja Szekfű András, viszont nem tesz említést a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról, ahol ekkoriban már olyan vizsgafilmek készülhettek – talán éppen azért hallgat róluk, mert azok sem kerültek nyilvánosság elé –, amelyek megdöbbentő képet adnak a Kádár-korszak („a legvidámabb barakk!”) lélekölő sivárságáról, kisszerűségéről, bornírságáról.

Lásd a Társulás Stúdióban összeállított *Hat bagatell* című filmet, Jeles András, Fehér György, Dárday István, Tarr Béla, Wilt Pál vizsgafilmjeiből. Sajnos a főiskolai munkák más szakírók figyelmét is elkerülték, még Gelencsér Gábor sem tér ki rájuk a fikció és a dokumentumfilm egymásra hatását elemző *Csend és kiáltvány* című, egyébként remek, alapos tanulmányában. Amikor a dokumentumfilm centrális térbe való bekerüléséről beszélünk, semmi esetre sem hagyhatjuk ki a főiskolai oktatás meghatározó szerepét.

Igen szemléletesen „Faltörő dokumentumfilmes paradigmának” nevezi Szekfű András azokat a filmeket, amelyek a rendszerváltozást megelőző évtizedben születtek, és egyre erősebben feszegették a kimondhatóság határait. Ezek a filmek „rendszerváltó filmek” gyűjtőnév alatt szerepelnek a filmes irodalomban, és kétségtelenül nagyszámú és sokféle típusú filmről van szó – játékfilmekről is, de legerősebben, leghatékonyabban a dokumentumfilmek jeleztek, a pártállam struktúrájának korhadását, sérülékenységét. Az előadó ugyan mentegőzik, hogy kevés számú példát idéz, s ez érthető, de mégis megengedhetetlenül kevés.

Magam szeizmográf filmeknek nevezem azokat a munkákat, amelyek a nyolcvanas években már jelezték az ezer sebből vérző, agonizáló államszocializmus állapotát. Kitüntetett helyet foglal el a filmek között Jeles András 1982-ben forgatott *Álombrigádja*, amely elsőként és sokáig egyetlenként kérdőjelezi meg közvetlenül a munkáshatalom létezését. Bár Szentjóbó Tamás *Kentaurja*, (1975 BBS) amely műfaját tekintve kísérleti dokumentumfilm, hasonlóan nyersen fogalmazott, amikor szorgalmasan dolgozó és szabadidejüket töltő munkások és parasztok dokumentarista képei alá kontrapunktos szövegeket helyez. „A Kentaur képei: a szükségszerűség, a maya a körforgás, az itt lét, a jelen idő, a szenvedés képei. A Kentaur szavai: a szabadulás, az ébredés, a növekedés, a transzcendentálás, a jövő idő, a cselekvés szavai.” (Tábor Ádám) Ez a film sem került bemutatásra 2010 előtt, még szűk körben sem, a Filmfőigazgatóságon a legszigorúbb vétőt alkalmazták, ún. standard kópia sem készülhetett. Az *Álombrigád*ot gyártó Társulás Stúdiót pedig tétovázás nélkül tiltotta be az akkor már meglehetősen enerzált és következtelen kultúrpolitikai irányítás – ráadásul a filmszakma egységes támogatásával –, hogy alig egy év múlva *11614-es költséghely* címen folytathassa munkáját, s különböző fantáziáneveken, a legszigorúbb titokban Böszörményi Géza és Gyarmathy Lívia leforgathassa a Szekfü által is említett *Recsk*-sorozatot, amely 1989-ben Európa-díjat is kapott.

Méltatlanul mellőzi Szekfü a szocialista demokrácia természetrajzát megrajzoló s ezzel meg is kérdőjelező filmeket készítő Erdélyi János és Zsigmond Dezső filmjeit, a *Jelölöm magam* és az *Ez zárkózott ügy* címűeket. S különös, hogy megemlíti a valóban remek s a magyar parasztság feltörekvő, megtartó, a törvénnyel is szembeesegülő típusát bemutató *Ne sápadj!*-ot, amely nem sértette a közbeszéd és a nyilvánosság normáját, de nem szól a Gulyás-testvérpárnak a kitelepítés törvénytelenégeit drámai erővel bemutató *Törvényértés nélkül-jéről*, amely úttörő a témában, s bár később tucatjával készültek filmek a kitelepítésekről, a nagyobb szólásszabadságban sem tudták felülmúlni Gulyásék filmjét. Nem említi Szabolcs Béla *Kizárt a párt* (1988) című filmjét, amely már félreérthetetlenül tudósít a szocialista párt hegemoniájának töredezéséről. Nem szól az egyik legfontosabb filmről, Gyarmathy Lívia *Hol zsarnokság van* című munkájáról sem, amely egy 13 halálos ítéletet hozó bírósági életét s döntéseinek háttérét mutatja be, 1989-ben! Nincs film, amely pontosabban szólna a diktatúra természetrajzáról, s az azt kiszolgáló emberek felelősségéről. S a sors vagy a történelem ironiája, hogy a filmet a rendszerválto-

zás után sem lehetett bemutatni, mert a film főszereplője – bár maga jelentkezett a rendezőnél, hogy elmondja történetét – személyiségi jogaira hivatkozva végül nem járult hozzá a nyilvánossághoz. Csak 2010-ben mutatták be a filmet, amikor a Parlament elfogadta a törvényt, hogy a közéleti szereplőknek vállalniuk kell nyilatkozataikat. Lehetséges, hogy ha ez a film '89-ben nyilvánosságra kerül, és része lesz a politikai diskurzusnak, akkor 1994-ben a Zétényi–Takács-féle Igazságtételi törvény hatályossá válhat, s a bűnt bűnhődés követheti, ami nélkül nincs megbocsátás. De ne ábrándozunk, a „mi lett volna, ha” a legkevésbé termékeny kérdésfeltevés.

A társadalmi hatás igénye a magyar filmművészet legerősebb hagyománya. A dokumentumfilmek tabukat döngető témáikkal, megvesztegethetetlennek tűnő hitelenségükkel a kései Kádár-kor frázisokra, látszatokra, cinizmusra épülő „biedermeier szocializmusában” valós társadalmi szükségletet elégítettek ki. Némelyik dokumentumfilm valóságos mozisiker lett. Kósa *Küldetésének* vetítésébe beletapsoltak a nézők, pedig Balczó András „csak” a teljesítmény igazságos megítélésére alapozott értékrendről beszél, csöndesen, higgadtan. Nem olyanak tűnt, mint aki meg akarja dönteni az államrendet.

S nagyon lényeges, hogy ahogyan a BBS dokumentumfilmjeinek létrejötte elképzelhetetlen az alkotói szabadságot és műhelymunkát biztosító intézményi háttér nélkül, úgy ezek a tartalmilag és formailag is újszerű, hosszú dokumentumfilmek is műhelyekben, a játékfilmstúdiókban készültek (Objektív, Hunnia, Társulás). S bizonyára azért is kerülhettek ezek a filmek az érdeklődés homlokterébe, mert válaszoltak egy társadalmi igényre. 1986-ban például dokumentumfilm nyerte a Magyar Já-

tévkfilmszemle fődíját (Sára Sándor *Bábolna*), majd pedig 1988-tól, a dokumentumfilmek hangsúlyos megjelenése miatt, Magyar Filmszemlére keresztelték át az évi must-rát, s végre játékfilmhosszúságban, moziban játszották, s megméretett a legmagasabb szakmai fórumon.

S ez valószínűleg nem következhetett volna be, ha ugyanabban az időben a magyar film művészileg legszínvonalasabb irányzata – mit nekik recsegő-ropogó szocializmus, rendszerváltás – nem szakít tüntetően a magyar film legerősebb hagyományával, a társadalmi kérdések iránti elkötelezettséggel. 1987-ben Tarr Béla *Kárhozatától* számítható egy új formanyelvi eszmény, a „fekete széria” jelentkezése, amely hangsúlyozottan szakít az „itt és most”-tal, s térben és időben elvonatkoztatva vet fel filozofikus, metafizikus kérdéseket: *Szürkület, Woyzeck, Az én XX. századom* – hogy csak a legsikerültebb darabokat említsem.

A dokumentumfilm-szemlélet, stílus- és funkcióváltása legtöbbször összefügg a játékfilm helyzetével. Így volt ez a hatvanas évek elején és a dokumentarista játékfilm kibontakozását megelőző időszakban is, amikor az alkotók, eljutva a dokumentumfilm cenzurális (politikai) és etikai határaiig, rájöttek, hogy új típusú játékfilmekben kamatoztathatják dokumentumfilmes tapasztalataikat. E felismerés talaján születtek a Budapesti Iskola ún. dokumentum-játékfilmjei.

A rendszerváltozást követő húsz év jellemzésében megint csak kiegészítésre szorul a Szekfű András által háromágú paradigmának nevezett helyzetkép.

Egyetértek azzal, hogy a többcsatornás finanszírozási rendszer mindenképpen segítette a dokumentumfilm kibontakozását, a fősodorban maradását. A legkedvezőbb időszak kétségtelenül a rendszerváltást követő euforikus időszak, a bizakodás rövid ideje. Ekkor a Magyar Mozgóképfelügyelet Alapítvány, Nemzeti Kulturális Alap és a Magyar Történelmi Film Alapítvány kuratóriumai biztosították a dokumentumfilm folyamatos jelenlétét a társadalmi diskurzusban. Mennyiségileg impozáns volt a termés, s még abban a perzsavásárban is, amit a demokratikus nyilvánosság jelentett, szóhoz juthatott a dokumentumfilm – hála a Duna Televízió megalakulásának. Az a két-három év, amíg a kereskedelmi csatornák nem kezdték meg működésüket, volt a Paradicsom a dokumentumfilm-készítés és -forgalmazás számára.

Nagyon nagy jelentősége volt a Történelmi Film Alapítvány létrejöttének, mert szervesen folytatódhatott a történelem fehér foltjainak feltárása, s tematikájában, szemléleti folytonosságában csaknem egy évtizedig a történelmi dokumentumfilm volt a legerősebb, amely műfaj most már kiterjedt a határon túli magyarsággal történetekre is.

A másik, mennyiségileg és tartalmilag is erős vonulat – ahogyan arra Szekfű András is rámutat – a „vesztesek arca”, a „történelem alulnézetből” tematika volt. A dokumentumfilmek szociális érzékenysége – látván avillámgyorsankezdődőleszakadást, munkanélküliséget, a privatizációnak nevezett szabadrablást – ráálltak ezekre a témákra. Nem szól azonban Szekfű arról, hogy bizonyos vád is érte őket, hogy egyoldalú a kép, hiszen a nyertesekről nem készültek filmek. Ennek a csak szórványosan jelentkező, de az összképet tekintve inkább hiányzó tematikának az az oka, hogy a hatalom újrafelosztásából szerencsésen kikerülő gazdasági és politikai elitnek a legkevésbé van szüksége a nyilvánosságra, s meg is tudja védeni magát a nyilvánosság kellemetlen képviselőitől. Itt kell megemlíteni egy nagyon fontos tényezőt, nevezetesen azt, hogy a cenzúra helyét bizonyos szempontból a bíróság váltotta fel. Televíziós dokumentumfilm-szerkesztőként egyik legfontosabb munkaeszközöm a Büntető Törvénykönyv lett. Kívülről fújtam a paragrafusokat becsületsértésről, rágalmozásról, személyiségi jogokról. Ha egy film szereplője az adás napján közli, hogy perelni fog, ha a film képernyőre kerül, nincs az a televízió, amely el ne állna a sugárzástól. Így nem láthatták a nézők például Gulyás János *Szamizdatos évek* című filmjének második részét, mert az a „közkatonák” nézőpontjából dolgozta fel a történetet, s így sérthette az azóta politikussá avanszált hajdani ellenzék érdekeit. Így várt évekig a bemutatásra Tóth Péter Pál *Számvetés* című filmje, politikai pikantériái miatt. De egy, a lakásmaffiával összejátszó

ügyvédnek vagy a gyerekkereskedelemben közreműködő nevelőotthon-igazgatónak is joga van a jó hírnévhez.

A másik hiányzó tematika a „velünk élő történelem.” A rendszerváltás tájékán még készült néhány izgalmas dokumentumfilm az eseményekkel szinkronban (Szabolcs Béla: *Kizárt a párt* (1988); Fekete Ibolya: *Az apokaliptiszis gyermekei* (1992); Vitézy László *A legvidámabb barakk* (1989), de később a dokumentumfilm már tüntetően kerüli a politikát. Vagy a két részre szakadt Magyarországnak megfelelően, a pártállás szerint lojális filmek születnek, s ez egyértelműen a valóságfeltáró dokumentumfilm leáldozását jelenti.

Aparadigma harmadik ágaként Szekfű *A mindennapok dokumentumai* címszó alatt, megemlíti Almási Tamás és Gyarmathy Livia tematikaváltását, a magánélet folyamatai, jelenségei felé fordulást. Nem említi azonban, hogy ebben kiváló szerepe van az átpolitizálódott valóság taposómalmából való kikerülés vágyának. A rendszerváltás után a filmrendezőnek szembesülnie kellett azzal, hogy értelmiségiként lenullázódott, nem rúghat labdába, ha a nagypolitika terrénuma felé fordul. Így készítette Almási Tamás szenzációs, a nézők érdeklődését is felkeltő, a játékfilmes dramaturgia szerint építkező filmjeit a szívátültetésről, a lombikbébi-programban résztvevő házaspárokról, fogyatékos embertársaink egymásra találásáról – rendre elkerülve a giccs kínálkozó lehetőséget. Gyarmathy Livia is bizonyára menekült a történelem útvesztőiből, amikor egy gólyáról vagy egy táncanarról csinált lírai, olykor szatirikus etűdöket – emberi arcun-



kat felmutatva. S ezek a filmek bármilyen sikerültek, s bármennyire ismeretlen tematikát hódítanak is meg a dokumentumfilm számára, nehéz tudomásul venni, hogy a rendszerváltozás után néhány évvel a magyar film erős tradíciója, a valóságfeltárás egy része került veszélybe. Miért is? Mert: a valóság fölfedezésében „csakis azok lehetnek érdekeltek, akik meg akarják változtatni ezt a valóságot. Ily módon a dokumentumfilm a legmeszebbmenően kiszolgáltatott a társadalmi tudat primer meghatározóinak, az adott pillanatban érvényesülő alaptendenciáinak.” Most mit kezdjünk B. Nagy László világító igazságával egy kétpólusú nyilvánosságban, amelyben igaz, amit Molnár filozófus az amerikai állapotokról ír: „Felszínes és hangos nyilvános diskurzusban és vitában módszeresen tagadják, említés nélkül hagyják, hazug módon mutatják be vagy leplezik az igazi problémákat és a mélyen fekvő okokat. Törékeny társadalom ez, amely egy álkonszenzusra épült, ahol a valamely kisebbség vagy nyomásgyakorló csoport vagy titkos elit számára káros igazság kimondása tilos [...], egyetlen társadalom sem engedheti meg magának, hogy kizárólag az önmagának való hazudozás állapotában éljen.” Mennyire egybevágunk ezek a gondolatok Losonczi Ágnes szociológuséival, aki jól ismeri a dokumentumfilmet: „Most is sok minden nem látszik, sok minden a mélyben, a háttérben folyik és arra vár, hogy

feltárják, megmutassák. Ebben a rendkívül megkavart, harsány, színes térben, hangos nyilvánosságban, változatlanul nem arról van szó, ami fontos, s ami sokak számára érdekes és lényeges volna. Sőt: az egész inkább arra szolgál, hogy elfedje a lényegét. Hogy úgy tegyünk, mintha megbeszelnénk a dolgokat, de semmi lényeges ne derüljön ki arról, melyek azok az erők, amelyek mozgatják egy-egy ügy szereplőit, s hogy kik a tényleges alakítói a szituációknak. A dokumentumfilm szerepe abban állna, hogy ne csak a botrányt mutassa föl, de hozza elő a valóságot az alól a nagyon vastag 'információs' réteg alól, amelyik éppenséggel dezorientál.”

A társadalmi érdek az utóbbi húsz évben inkább azoknak kedvez, akiknek nem érdeke a társadalom megváltoztatása, s így a dokumentumfilm sem prosperálhat. A játékfilmhez képest még mindig jobb a helyzete – s ez csalóka látszatot kelthet –, hiszen folyamatosan készülnek dokumentumfilmek, de nem olyan szisztémában, amely lehetővé tenné a műfaj fejlődését, megújulását. Csak 25, illetve 50 perces filmeket támogatnak az egyetlen pályázati csatornán, s ezeket rendre éjfél tájban vetítik. Nincsenek alkotóműhelyek, amelyek, mint láttuk, mindig a fejlődés, a normaszegés, a szemlélet- és stílusmegújítás háttérét biztosíthatják.

Innen javasolom újragondolni a dokumentumfilm helyzetét a demokratikus nyilvánosságban.