

Óda a dokumentumfilmekhez

100 magyar dokumentumfilm (1936–2013)

Szerkesztette Buglya Sándor, Budapest, MMA Kiadó, 2022, 384 oldal

A Magyar Művészeti Akadémia kiadója 2022-ben, a Nemzeti Filmintézet és Filmarchívum közreműködésével jelentette meg *100 magyar dokumentumfilm (1936–2013)* című válogatás- és tanulmánykötetét, amely az MMA azonos címen, 2014 és 2017 között futó filmklubjának repertoárját tartalmazza, korabeli és később megjelent filmismertető, illetve a rendezvénysorozaton elhangzott elemzés- és interjúrészletekkel színesítve, amelyekben nemegyszer magukkal az alkotókkal, máskor filmes, történész, szociológus, pszichológus szakemberekkel beszélgethettek az érdeklődők. (A különböző típusú szövegrészletekhez praktikus jelmagyarázatot is kapunk a bevezető végén.)

Árvízi
filmforgatás
1940
márciusában
© fortepan,
adományozó:
Vass Károly

Általános bemutató jelleggel nagyjából szó szerint idézhetnénk Buglya Sándor szerkesztő bevezetőjét a kötetből, kritikai hangvételő írás lévén azonban, véleményem szerint, inkább arra érdemes kitérni, mennyire sikerült a közreműködőknek az itt megfogalmazott céljaiknak megfelelni, és előjáróban annyit elmondhatok: jócskán kimerítették a projektben rejlő lehetőségeket.

Az előszó szerint a válogatásba került és tematikus blokkba sorolt alkotások (kilencven dokumentumfilm és tíz dokumentum-játékfilm) úttörő művek, amelyek rendezőik nyitottságát, szociális érzékenységét és az 1989-es rendszerváltásig sok esetben bátorságát dicsérik, emellett pedig értékes kor- és társadalomtörténeti ismeretekkel



szolgálnak, amelyek akár az iskolai történelemoktatásba is bátran beemelhetők.

A kötet a filmeket tizenhárom tematikus blokkban tárja elénk, amelyekhez a filmklub házigazda szakértői és moderátorai írtak rövid bevezető gondolatokat. Ezek a jól összeszedett, tömör ismertető mellett, hogy átfogó képet adnak az egyes szegmensek tematikájáról, akkor is hasznosak lehetnek, ha csak egy-egy tárgykörben szeretnénk bővíteni tudásárunkat. Ugyanis a válogatásban szerepelnek dokumentumfilmek a XX. század magyar történelméről, az I. és II. világháborútól a Rákosi-korszakon át a késő Kádár-korig, de a közelmúlt eseményeiről is, a rendszerváltásról és az azt követő változékony időszakról, beleértve kiemelt történelmi eseményeket, ügyeket és a legszélesebb társadalmi rétegek mindennapjait bemutató alkotásokat.

A teljesség igénye nélkül: a kötetben megjelennek az I. világháború olasz frontját megjárt, még a jóval később elkészült film idején is mentálisan összeroppant és a II. világháború után lelkiismeretükkel viaskodó veteránok, a gulagok foglyai (nők és férfiak egyaránt), a téeszek dolgozói, 56-os felkelők, a fiatalságukat a KISZ-ben és orosz levelezőpajtásokkal töltő gyerekek, több műszakban dolgozó, elvált munkásszülők és Technocol-függőségbe csúszó fiúk, a beatkorszak közéletét elfordított fiataljai a kádári alku árnyékában, a lassú haldoklásra ítélt vidék tárgyi világa, munka- és szabadidő-kultúrája kultúrantropológiai szemmel, a tragikus hirtelenséggel összeomló nagyipar áldozatai, a rendszerváltást követő privatizáció sötét oldalát látott befektetési tanácsadó maratoni gyónása, és akad klasszikus öko-film is a ciánt alkalmazó aranybányászati nagyvállalat és a helyi lakók szembenállásáról, a természet és az épített örökség védelmében. Rendhagyóan vidámabb esetekben pedig előkerülnek a 60-as évek olasz „szerelemturistái”, egy télire hátramaradt golya, akit az emberek gyámolítanak, amíg társai visszatérnek, amely történetben a harmonikus élet magasabb rendű törvénye fogalmazódik meg, illetve a macskabarátok közgyűlése, ahol a Kádár-korszak politikai működésének leszivárgása jelenik meg parodisztikusan. Mindeközben feltárnak előttünk olyan jelenségek, mint a diktatúra romboló hatása a testre, lélekre és az emberi kapcsolatokra, a látszatdemokrácia groteszk, álságos, a párt által manipulált működése, a kádári konszolidáció vegetatív pokla, a gulyáskommunizmus teljes körű erodálódása, majd a globalizációban és privatizációban kontrollt veszített társadalom keserű szembesülése a szabadabb világgal, egy olyan ország története, ahol az illúziók és remények számtalanszor szertefoszlottak.

A tematikai merítés tehát roppant széles körű és mély, azonban ezzel párhuzamosan kirajzolódnak számunkra a dokumentumfilmek elemi funkciói is. A kötet többször,

találhatóan idézi József Attila *A Dunánál* című versének záró gondolatait mint a dokumentumfilm ars poeticáját: „A harcot, amelyet őseink vívtak, / békévé oldja az emlékezés / s rendezni végre közös dolgainkat, / ez a mi munkánk; és nem is kevés” – s ennek értelmében az alkotók önként vállalt feladata, amelyre a háttérbeszélgetésekben nemegyszer reflektálnak is, nem kevesebb, mint hogy történelmünk egy méltatlanul keveset emlegetett, elfeledett vagy tudatosan elferdített szeletére irányítsák figyelmünket, esetleg átpolitizált témákat hitelesen, a tudományosság jegyében, elfogulatlanul tisztázzanak, valós emlékezetet hozzanak létre. Ezáltal teljesebb, árnyaltabb képet kapunk a minket körülvevő világról, amelyben a megismerés nyomán törésvonalak oldódhatnak fel, és a konszenzuális ügyek halmaza bővíthet, amire, véleményem szerint, elemi szükségünk lenne. Ez nemegyszer tabuk ledöntésével és a mély hallgatás megtörésével jár, más esetekben a mentegetőzés, hallgatás, félrenézés a legbeszédesebb. Az elfojtott traumák szavakon keresztüli feldolgozására azonban a dokumentumfilmben szereplőknek nemegyszer saját lelki egészségük miatt is szükségük van, és ebben a dokumentumfilm egy másik nagyon fontos, a nézőkön túlmutató funkciója testesül meg. Ahogy abban is, hogy nem egy esetben a dokumentumfilm teheti meg azt, amit egy állam, egy társadalom addig, talán önhibáján kívül, elmulasztott, hogy az igazság kimondásával rehabilitálja a szereplőket.

Ennek az igazságnak a kimondásához pedig nemegyszer a filmekhez tartozó beszélgetések is szervesen hozzátartoznak. Egyrészt, mert hitelesítik mindazt, amit az általános bemutatókban olvashatunk, másrészt a háttérinfók észrevétlenül oldják fel a „kell-e tanítani a költő életét” dilemmát azzal, hogy az alkotók történetei sokszor legalább annyira szemléletesek, mint az alkotások maguk, amelyekhez ezzel mintegy bővített verziót kreálnak. Fraktál jelleggel akár mögéjük is állíthatnánk egy másik dokumentumfilm stábot.

Beszámolóikból képet kapunk a magyar dokumentumfilmzés történetéről (és a szociológiai kutatás párhuzamoságáról), technikai adottságairól (a nyersanyag szűkösségről, a színes film, a professzionális hangfelvevő és az intimitást szolgáló halkabb, könnyebben hordozható kamerák megjelenéséről), a változó kultúrpolitika, ideológiai nyomás és finanszírozás állapotáról (a cenzúra, a forgalmazás több szintjéről és a szolgálalkú kritikusokról) és a közönségi igényekről. Emellett megismerhetünk izgalmas s nemegyszer bátor alkotókat, kreatív hang- és képvágási technikákat, a dokumentarizmus határait feszegető átmeneti filmes műfajokat és filmkészítési metódusokat, mint például Szalkai Zoltán esetében, aki *Gyaloglás Gulágföldön* című filmjéhez, a helyszínbejárást választotta mint narratív megoldást, mivel véleménye szerint a kései



Julij Mihajlovszics
Kun haditudósító
operatőr
a Vértanúk terén
1945-ben,
háttérben
a Nemzeti
vértanúk
emlékműve
© fortepan
adományozó:
forteapan

születés kegyelmével élő visszatekintők (ő maga is) csak így ismerhetik meg a történeteket teljes valójukban. Ahány film, annyi rendező, annyi művészi megközelítésmód és annyi történelemszemléletbeli árnyalat, már csak azért is, mert a különböző témák különböző feldolgozást kívánnak. S ha egy filmet több alkotó készít, az további izgalmas, többes nézőpontot jelenthet. A filmismertetések számos alkalommal hivatkoznak az egyes alkotók életművére, további filmjeire, ahogy ők maguk is, de a többször visszatérő megszólalók esetében a portré még karakteresebb, s talán magánéleti részletekkel is bővül.

A filmkészítési technikához hozzátartozik továbbá, hogy több megszólaló hangsúlyozza, a többségében riportalányok beszámolóira épülő alkotások esetében milyen sok múlik a kérdezőn. A legszembetűnőbb különbség azon munkamódszer- és attitűdbeli hozzáállás, hogy a filmkészítő empátikus hallgató-e, aki előtt bizalommal, intim részleteket megosztva nyílnak meg a megszólalók, vagy pragmatikus, vájkáló nyomozó. Továbbá az is előfordulhat, hogy a kérdező túl felkészült, túl tudálékos, s mellette az alanyoknak már csak bólogatni van lehetőségük.

Gulyás Gyula rendező szerint munkájuk talán legszettebb velejárója, hogy minden dokumentumfilm sorsot bíz az alkotókra és rajtuk keresztül a nézőkre, ezért az alany akkor tud megnyílni, feloldódni a kamera jelenlétében, ha elhiszi, hogy a stábot érdekli a sorsa. Ehhez csatlakozik Zsigmond Dezső rendező is, aki szerint ennek nemegyszer az a feltétele, hogy kamerán kívül az alkotó maga is megnyíljon, a felek között egyenrangú viszony alakuljon ki, amelyben a szerepek akár felcserélhetők lennének. Ez a kitárulkozás, a fentebb már említett dokumentumfilmfunkciók mellett azért is fontos, mert „beszélőfejes” megoldásnál a látványbeli visszafogottságot a riportalányok megrendítő emlékei ellensúlyozzák. Az

ilyen filmélmény tehát közelebb áll az olvasói élményhez, mint a játékfilmhez, mert többet bíz a néző fantáziájára. A megszólaló arcok mögött pedig nemegyszer eltemetett, de sajnós megélhető és átélhető titkok, fájdalmak és emlékek rejlenek, olyan történetek, amelyek egyediségükben mint cseppben a tenger, egyúttal valami általánosat hordoznak, és ezek felismerése a dokumentumfilm végső célja.

Érdekes háttérinfó számunkra ezzel kapcsolatban, amit B. Révész László rendező a dokumentarista arany szabályának nevez, ugyanakkor vitaforrás is lehet két alkotó között, hogy a készülő filmre mennyire kell előkészíteni a helyszínt, a szereplőket. B. Révész szerint ez kerülendő, mivel azt a helyzetet kell felvenni, ami ott, magától megszületik, és ebből az is következik, hogy a kamerának szinte folyamatosan forognia kell, mivel nem tudni, a következő pillanatban nem történik-e valami.

A munkamódszerekre vonatkozó gondolatsor lezárásaként azt a megközelítést szeretném kiemelni, amelyet Zsigmond Dezső fogalmazott meg *Vérrel és kötéllel* című, 56-os eseményeket bemutató filmje kapcsán, amelyben egyszerre szólal meg a mosonmagyaróvári sortüzet vezénylő parancsnok és a forradalom önbíráskodását látott egykori fiatalok: „Igyekezünk mindkét álláspontot megjeleníteni, nem ítéltünk, csak bemutattuk a történelmi kor sajátosságaiból származó konfliktust”. (41.) Ezt a szempontot, véleményem szerint, minden alkotónak figyelembe kellene vennie, aki kamerát vesz a kezébe, hiszen a jó dokumentumfilm, ha fekete-fehér, ha színes, az árnyalatoktól lesz igazán izgalmas.

Mindemellett a filmismertetések összesen hat tanulmány keretezi. Ezek közül az első, amely bevezetőnek is tekinthető, s egyúttal talán a kötet egyik legérdekesebb része már rögtön az elején, tulajdonképpen dokumentumfilm-nézésre invitálja a kedves olvasót, s ehhez nyújt figyelemfelkeltő elméleti és technikai szempontokat, adalékokat mind műszaki, mind műhelytitkokat illetően, s az itt leírtakra újra meg újra visszagondolhatunk a bemutatottakat, beszélgetéseket olvasva. Legfőbb erénye véleményem szerint abban áll, hogy az összegyűjtött gondolatok olvasása közben ráébredhetünk, hogy laikus, mindennapi vagy alkalmi dokumentumfilm-fogyasztóként természetesen tekintjük vagy észre sem vesszük, milyen pontosan megszerkesztett hatásmechanizmusok és filmes megoldások „áldozatait” vagyunk. Ennek fényében a szerző felveti a kamera mint betolakodó tekintet dilemmáját, a hitelesség és a hamisítható tényszerű látszat kérdését, hiszen pusztán a dokumentumfilmforma becsaphatja a nézőt, mivel a közlő iránti bizalom a legobjektívebbnek tűnő tényekre épülő érvelés mögött is ott van.

Ugyanakkor a tanulmány a dokumentumfilmekben rejlő művészi lehetőségeket boncolgatja, és az egyes kreatív dokumentumfilmformák közti határokat is vizs-

gálja, amihez szorosan kapcsolódik a záró tanulmányok egyike, amely a különböző filmes formák között elmosódó határt igyekszik elméleti háttérrel kialakítva körvonalazni, emellett olyan kérdésekre keresi a választ, mint hogy mi képezheti a dokumentumfilm tárgyát, milyen az ideális filmes, és mi az alkotó és a befogadó között fennálló viszony. A kötet e része elsősorban azok számára érdekes (de azoknak kiemelkedően), akik a dokumentumfilmzés elméleti háttérére kíváncsiak, és ehhez hozzátartozik, hogy nyelvezete közel sem olyan könnyen érthető, mint

a korábbi fejezeteké, még akkor sem, hogyha azok ismerete nagyban segíti a befogadást. Erőssége ugyanakkor, hogy az így létrejött szakirodalom, a hagyományos elméletállítás és fogalom meghatározás mellett kifejezetten életközeli és aktuális, azaz tárgykörébe vonja a kereskedelmi televíziók által létrehozott oknyomozó és reality műsorokat, ezek „ingergazdag” hatását a társadalomra és a hol organikusán, hol generáltan képződő új igényekre, illetve a YouTube világot, ahol a tartalomkészítők látszólag ignorálják a hagyományos műfaji kereteket, és újakat

Filmforgatás,
1962
© fortepan
adományozó:
Szalay Zoltán



hoznak létre. Emellett a szerző arról is megemlékezik, hogy az okostelefonok korában a dokumentumfilmzés lehetőségei kitágultak, s tulajdonképpen bárki számára elérhetők.

Az elméleti, egyúttal összegző jellegű tanulmányok mellett továbbá két olyat találunk, amelyek deklaráltan a dokumentumfilmzés hazai történetét kívánják bemutatni, és lényegében összefoglalják, rendszerezik mindazt, amit addig a háttérbeszélésekből elvéve tudhattunk meg. A rendszerváltás előttről megtalálhatók itt a szocialista kultúrpolitika visszasságai s egyéb történeti részletek, a gyártási körülmények és alkotói igények találkozásai, a terjesztési és stúdiókörülmények alakulásai, a közösségi élmény megjelenése és izgalmas filmesgeneráció-váltások történetei, amelyek a témaválasztásokban érhetőek tetten. Az új kor beköszöntével pedig nagyobb nyilvánosságról, táguló médiapiacról, bővülő finanszírozási viszonyokról, megjelenő technikai újításokról és az új kultúrpolitikai törésvonalak befolyásáról, illetve az ezek mögött álló lehetséges okokról, emellett új formanyelvi megoldásokról, új gyártási stratégiákról és talán a legfontosabb, hogy új témák megjelenéséről is olvashatunk. Ez utóbbihoz természetesen alapanyagot szolgáltatott a rendszerváltás politikai, gazdasági és társadalmi változásai is, de talán még fontosabbak a korábban tabunak számító történelmi témák, amelyek feldolgozása néha még a hivatalos történelemírást is megelőzte azzal együtt, hogy a kötet hangsúlyozza: a filmek nem helyettesíthetik a szakzerű kutatást, s ezért a legtöbb esetben szakértők bevonásával készültek. A kollektív amnézia leplének fellebbentése pedig mintegy mentálhigiénés módszerként ápolja egy társadalom lelki és önismeretét.

Számomra a kötetrel töltött bő egy hét üdítő történelmi utazás volt, a mindennapi teendők monotonitásából kiszakítva, még ha a tárgyalt témák csak ritkán szórakoztatók is, s van, amiről már olvasni is nehéz.

Az egyes „szócikkek” stílusa olvasmányos, terjedelme jól kimért, érdekes és izgalmas tartalmi és háttérinformációkkal felkeltik az esetleges jövődöbéli néző érdeklődését. Ha az olvasó nyitott az ilyen jellegű témákra, csak ritkán fordul elő, hogy ne támadna kedve azon nyomban az éppen tárgyalt film elé ülni, igaz, ez teljes mértékben szubjektív, de jelen írásomhoz készített jegyzeteimben számos cím mellé került jelölés emlékeztetőül, hogy néz-

zem meg az adott filmet. Ez pedig a készítőik azon megfogalmazott törekvését is pozitívan igazolja vissza, hogy a válogatás ne egy szűk szakmai elit ízlését szolgálja ki csupán.

Megemlítem ugyanakkor, hogy az általános bemutatók egyes, ritka eseteiben a szerzők annyira elvesztek a filmet övező társadalmi és/vagy technikai részletekben, hogy nehéz kivenni, a tárgyalt film voltaképpen miről is szól. Illetve, hogy a közönségből megszólalók nemegyszer lenéző attitűdjüknek adtak hangot a náluk fiatalabb, ezért véleményük szerint tájékoztatlanabb generációkkal kapcsolatban, ami, hacsak nem csatolunk a kötethez ezeket igazoló szociológiai méréseket, egyrészt megalapozatlan, másrészt még akkor is kifejezetten sértő, ha ezek a hozzászólások adott esetben a dokumentumfilm-nézés fontosságát hangsúlyozzák és az alkotások közoktatásba való beemelését szorgalmazzák – véleményem szerint helyesen. A megszólalásokat azonban nagyon hasznosnak tartom, mivel számos alkalommal olyan gondolatokat fogalmaznak meg és olyan kérdéseket tesznek fel az alkotóknak, amelyek az általános ismertetőket olvasva bennünk is megfogalmazódhatnak, s így a választ is megkapjuk rájuk.

A kötet egészét tekintve elenyésző mennyiségű kritikai észrevételek sorát azzal a gondolattal zárom, hogy a filmbemutatók esetében előfordul olyan, zavart keltő pillanat, amikor a szerző egy filmre hivatkozik, amelyre a kötet csak később, egy másik szegmensben tér ki. Ilyenkor felmerülhet: nem lett volna-e célszerűbb hagyományos kronológiai tárgyalást alkalmazni. Ezt az érzést az is erősíti, hogy a tematikus kategorizálás jó és hasznos struktúra ugyan, de az egyébként jól leírt történelmi ív töredezetté válik, és a kötet helyenként önismétlő hatást kelt, hiszen a témák közt azért felfedezhető némi átjárás.

Szekfü András filmtörténész írja: „A film erénye számomra az, hogy látok egy fotót, semmit nem tudok a rajta látható emberről. És akkor jön két kutató, és lépésről lépésre, módszeresen kiderít sok részletet. A nyomozás izgalma, precizitása leköt, és egyre többet tudok meg a képen szereplőkről, a forradalomról, ami a rendező keze alatt átélhető élmény forrása lesz.” (45.) Ennek fényében pedig a dokumentumfilmek terjesztése, ezáltal fent tárgyalt funkcióik kiterjesztése a kötetet megkerülhetetlen jelentőségűvé, társadalmi és kulturális hasznát, értékét tekintve pedig kiemelten fontossá teszi.