

Szabó Elemér

Szerepjátékok hivatalos és rejtett forgatókönyvei Dárdayék *Jutalomutazás* című filmjében

Bevezető

■ Tanulmányomban a *Jutalomutazás* című filmet járom körül, amelyet Dárday István rendezett 1974-ben.¹ A *Jutalomutazás* fontos fordulópontot jelent a magyar filmtörténetben: a Budapesti Iskola korszakának nyitányát, kezdőpontját jelöli, és a Budapesti Iskola egyik emblematisms alkotásaként vonult be a köztudatba. Tanulmányomban továbbá említést teszek a *Jutalomutazás* folytatásaként, „háttértanulmányaként” született *Egy egyedi eset természetrajza* című dokumentumfilmről is (1976, rendezte: Szalai Györgyi), amely megszólaltatja a játékfilm kiindulópontját jelentő, megtörtént esemény eredeti szereplőit, és ilyen módon számos tanulsággal szolgál az eredeti történet mikrotársadalmi viszonyait, illetve a játékfilm utóéletét, befogadás-történetét illetően. Dolgozatom néhány szempontja a társadalomtudomány felől közelíti a filmhez.

A Budapesti Iskola

A Budapesti Iskola, mint filmtörténeti irányzat, a filmek korántsem egységes csoportját jelöli. A kívülről, olasz filmkritikusok tollából született megnevezéssel kapcsolatban a definíciós és öndefiníciós törekvések is sokfelé ágaznak, annak függvényében, hogy stílári és tematikus jegyek, alkotói/nemzedéki csoportok határvonalai alapján vagy a gyártás és forgalmazás közös jegyei szerint határozzák-e meg a fogalmat. A Budapesti Iskola a hetvenes évek magyar filmjeinek tehát egy meglehetősen képlékeny halmazát jelöli, amely a Balázs Béla Stúdió második nemzedékéhez, a hetvenes évek elején színre lépő filmes alkotókhoz kapcsolódik, és amelyet dokumentumjátékfilmekként, illetve fikciós dokumentumfilmekként is parafrázálnak. E filmek jellemzője két hagyományos filmforma, a dokumentumfilm és játékfilm egyesítése, olyan sajátos „hibridformák” létrehozása, amelyekben egyenként más-más arányban keveredik a fikció és dokumentarizmus formanyelve és szemléletmódja. Ilyen értelemben a Budapesti Iskola a dokumentarizmus és já-

tékfilmzés sajátos, filmtörténeti szempontból izgalmas és egyedi szimbiózisát képviseli, és mint ilyen, vizsgálata számos adalékkal gazdagítja magát a valóság és/vagy fikció filmes reprezentációjának kérdéskörét is.

A Budapesti Iskola alkotóinak táborában további közös nevezőnek tekinthető egy újfajta nemzedéki lendület – a megújulás, a filmkészítés adta szerepek, lehetőségek újradefiniálásának igénye. Valamennyi alkotó osztozott egyfajta „kollektív elégedetlenségben” (Czirják 2006: 1) a magyar játék- és dokumentumfilm korabeli állapotával szemben, és mindannyian aspiráltak a film tartalmi és formanyelvi megújítására. A Budapesti Iskola képviselői körében az a törekvés is megnyilvánult, hogy az alkotások – abban a relatíve tágabb játéktérben, amit a film intézménye a hetvenes években a nyilvánosság más intézményeihez képest lehetővé tett – radikálisabb módon tematizálják a korabeli szocialista társadalmi valóságot, és a pártállami szólamok, propaganda realitást eltakaró lepleit fellebbentsék, tabuit feszegetnek. Látens módon megjelent tehát az a motiváció, hogy a film egy második valóság megmutatásának, az elfedett, a közbeszédből kizárt társadalmi és politikai tartalmak színrevitelének az eszköze legyen. „Lebukni a felszín alá, és megmutatni, ami rejtve van” – ahogy Dárday fogalmaz (Dárday 2005: 54). „Egy új világ tárult a nézők elé ezekben a filmekben, egy »másik« Magyarország, egy letagadni, elhallgatni kívánt társadalmi állapot.” (Zalán 2005: 17)

Az így készülő dokumentarista filmek egy része „szociofilm”, aktuális társadalmi kérdéseket feszeget. Ezekbe a filmekbe beépül az a társadalomról és társadalmi folyamatokról szerzett újfajta tudás, amelyet a Magyarországon akkortájt fellendülő szociológia termelt ki. A hetvenes évek elejére ugyanis hozzáférhetővé váltak a hatvanas években induló szociológiai kutatások első eredményei, számszerű adatok és konkrét elemzések formájában. A Budapesti Iskola sajátossága éppen az, hogy a filmalkotók és szociológusok törekedtek a filmkészít-

tésben való együttműködésre, amely – több-kevesebb sikerrel – meg is valósult. Ennek hatására a szociológiai gondolkodásmód, a társadalomtudományos érzékenység a korábbiaknál markánsabb módon köszönt vissza a dokumentumfilmek látásmódjában. Voltak törekvések a társadalomtudós-filmes együttműködés fokozatos intézményesítésére is (lásd a hatvanas évek végén megszületett *Szociológiai filmsoportot!* című kiáltványt, továbbá a nyolcvanas évek elején szociológusok és filmrendezők társulásaként megalakult a Társulás Stúdiót). Az együttműködés explicit szándékának köszönhetően a társadalomtudományi megalapozottság a filmkészítés területén a korábbinál nagyobb legitimitásra tett szert. A forgatókönyvírást nem egy esetben gondos terepmunka előzte meg, a témaválasztást nagyfokú tudatosság jellemezte, szociográfiák, tudományos elemzések, felmérések nyújtották hozzá az empirikus, illetve teoretikus alapot. „Jó darabig nem a »felkent« művész, hanem a pontos és aktuális ismeretekkel rendelkező elemző lett az ideál” – fogalmaz Zalán Vince (Zalán 2005: 15).

A társadalmi kérdések dokumentarista megfogalmazása a Budapesti Iskola számos filmje esetében a direkt valóságábrázolás módszerével történt. Az „új objektivitás” követelménye a nyers mindennapiságot, a „féktelen konkrétságot” tolta előtérbe. Továbbmenvő: a dokumentarista filmek az „új objektivitás” hívószavára a társadalomtudományi megközelítés egyfajta származékaként a társadalom sejtjeinek, az embereknek – a gesztusoknak, a mimikának, a beszédmódnak – a közvetlen bemutatásához jutottak el, és tulajdonképpen a mikrovilágok felé nyitottak. Több, kifinomult részletérzékenységről árulkodó filmet gazdag anyagfeldolgozás és empirizmus, „a részletekre koncentráló szoros szövegelemzés” jellemez (Fekete 2005: 219). Ez a fajta alulnézeti feltárás, mikro-perspektívájú megközelítés, az ábrázolt világ „sűrű leírása” a Budapesti Iskolát bizonyos értelemben az antropológiai filmekkel rokonítja.²

A *Jutalomutazás* egyedi esete

Az alulnézeti perspektíva, egy-egy személy magánéletébe való bepillantás, egy-egy egyedi eset bemutatása a pars pro toto elve alapján rendszerint túlmutat saját magán, és egy nagyobb társadalmi intézmény vagy valamely átfogóbb társadalmi mechanizmus működését modellálja. Így a *Jutalomutazás* című film is az egyedi és az általános érvényű, az egyszeri és a társadalmi modellértékű között egyensúlyoz, amikor „egy egyedi eset természetrajzát” nyújtja – ahogy a háttér tanulmányként készült dokumentumfilm címe is utal rá.

Maga az eset hétköznapi. Dárdayék egy első ránézésre jelentéktelen, megtörtént eseményt vettek a cselekmény alapjául, amelynek, mondhatnánk, nincs igazi „drámai tétje”. A film töltését, feszültségét sem a történet adja, hanem – erről lesz még szó – a „kettős társadalmi tudat” játéka. A járási úttörőbizottság megkapja az országos vezetőségtől az utasítást, hogy jelöljön ki egy gyereket, egy minta-úttörőt, aki részt vehet egy angliai, egy hónapos jutalomutazáson. Az úttörőbizottság némi hezitálás után – nem találnak a megadott paramétereknek igazán megfelelő pajtást – rátalál Balogh Tibire, egy tizennégy éves suhancra, aki popdalokat gitározik a falubeli lányoknak, és így legalább az egyik paraméternek, a hangszerezen játszás követelményének megfelel. Az úttörőbizottság feszített tempóban aláírja a kapálás mellől sebtében előállított szülőkkal a beleegyező nyilatkozatot, és már folyik is az utazás lázas szervezése, amikor – a történet fordulópontján – a szülők meggondolják magukat, és nem hajlandók elengedni fiukat a jutalomutazásra. Így helyette végül egy másik úttörő jut el Angliába. E banális történetben talán egyetlen, némileg abszurd, homályos elem van: a szülők ellenállása, amellyel nem fogadják el ezt a megtiszteltetésként deklarált jutalmat, és amely annak idején természetesen a helyi apparátus teljes értetlenségével találkozott. A párttitkár, az úttörőmozgalom helyi vezetői a szülők hajthatatlanságát legfeljebb a múltból kísértő paraszti csökönyösséggel és „röghöz kötött”, „felvilágosulatlan” gondolkodásmóddal tudták magyarázni. Ezzel Tibi esete – kellemetlen incidensként – feledésbe is merült volna az úttörőmozgalom történetében, hacsak Dárdayék filmes érdeklődése nem állította volna ismét a figyelem központjába.

Dárdayék témaválasztása, a Tibi esetében rejlő egyediség egyrészt az alkotópárosnak a mikrovilágok sajátosságos, idioszinkretikus jelenségei iránti érdeklődéséről árulkodik. Másrészt a *Jutalomutazás* egyedisége egy egészen más felhanggal, ha úgy tetszik, politikai többletértelemmel is bír. „Ez egy sajnálatos egyedi eset. Minden törekvésünk ellenére néha még előfordulnak ilyen egyedi esetek” – nyilatkozik az eredeti történet szereplője, a járási úttörőtítkár az *Egy egyedi eset természetrajza* című film végén. Nem jelentőség nélküli ez a mondat, ugyanis rámutat arra, hogy hivatalos megítélése szerint ez a történet egy „elszigetelt esetet”, ritka szégyenfoltot képvisel az úttörőmozgalom eredményességének, hatékony szervezőmunkájának makulátlan történetében. Eltér az átlagostól, más szóval devianciának számít. A deviancia kérdése ugyanakkor a hetvenes évek közepének politikai viszonyai között speciális felhangot kap:

ebben a puhuló, de továbbra is a totalitárius logika szerint működő politikai struktúrában bármi, ami rést nyit a hatalmi rendszeren, ami eltér a hivatalos ideológiától és forgatókönyvtől, az rögvest izolálódik, és a büntetés, illetve az elhallgatva megtűrés játékerébe kerül. E játékterben vagy kimarad a nyilvános beszédből, a hivatalos statisztikákból, elbeszélésekből, és így meg sem történtté válik, vagy, ha nyilvánosságot kap – mint Tibi esete –, a hivatalos címke szerint megkapja a deviáns minősítést. A korabeli hatalom egyik legfőbb kiváltsága éppen az, hogy meghatározza, a mindennapi cselekvés mely formáit tekinti devianciának, és mely formái fölött „néz át”. A hétköznapi cselekvés, a mindennapi rutin azáltal válik devinánssá, hogy a hatalom annak tekinti.

Dárdayék filmje tehát éppen egy olyan „deviáns” eset bemutatását célozza meg, amit nem lehet leírni a hivatalos forgatókönyv szerint, ami zavarba ejtően kibújik alóla, és ezáltal a hatalmi rendszer repedéseire hívja fel a figyelmet. Mint látni fogjuk, a *Jutalomutazás* társadalmi fogadtatása, az általa gerjesztett hullámok is a korabeli hatalom működésének ezt a desifírozó-indexre helyező technikáját szemléltetik, amelyet a devianciának titulált esetekkel szemben életbe léptet.

Amatőr színészek szerepjátéka – szerepjáték a kultúrában

A következőkben rátérek a Budapesti Iskola több rendezője által előszeretettel használt sajátos módszerre – az amatőr színészek szerepeltetésére, amely kísérletnek iskolapéldája a *Jutalomutazás*. A film előtt is voltak természetesen előzményei a nem hivatásos színészek alkalmazásának – fontos külföldi előzményként és egyben mintaként említhetjük az olasz neorealizmust, a cseh újhullám filmjeit, de voltak magyar példák a hatvanas évekből is, mi több, Dárday a diplomamunkájában, az 1973-as *Lenyomatban* is igénybe vett nem hivatásos színészt –, ugyanakkor tulajdonképpen a *Jutalomutazás*ban kanonizálódott az elgondolás, és egyfajta iránymutató filmes módszertani elemmé vált.

A nem hivatásos színészi munka használatának technikája abból állt, hogy egy valós vagy fiktív történet játékfilmes rekonstrukciójához a rendezők a filmbeli szerepekhez hasonló társadalmi státuszú, hasonló foglalkozású személyeket kértek fel. A felkért személyek pedig a tág improvizációs lehetőségeknek köszönhetően a saját személyiségüket is beleépíthették a szerepbe. Ez az eszköz tehát a személy és szerep összecsúsztatására épített, és ilyen módon egy újfajta direktséghez vezetett el. A hatás átütő volt, a dokumentarista filmezés a realista ábrázolás

és hitelesség új forrását találta meg a módszerben. Az „»éppen lejátszódó történés« látszólag távolságtartó, ugyanakkor tüpontos kezelése frenetikus filmeseményt produkál. Ami a vásznon látható, ami a vásznon történik, szinte önmagát szervezi – ami mintha akkor is úgy zajlott volna le, ha a filmek nincsenek jelen. Nincs erőszakolt alkotói vélemény, montázs” (Zalán 2005: 13).

És valóban, ha megnézzük például a *Jutalomutazás* forgatási körülményeiről szóló beszámolókat, egy olyan alkotói szándékot érhetünk tetten bennük, amely korántsem erőszakos, sőt, a forgatási helyzetekben igyekeznek önmagát mintegy zárójelbe tenni. A háttérbe húzódás szándéka olyan mértékű, hogy például a film alkotói nem használtak szöveggönyvet a forgatás során, annak érdekében, hogy a maguk által képviselt középosztálybeli nyelvezet háttérbe szoruljon. „Mi csak körülírtuk a szituációt, de aztán ők már a saját szavaikkal, saját gondolatmenetüket követve beszéltek és reagáltak egymásra.” – meséli Szalai (úó 2005: 70). A forgatókönyv valós eseményeken alapult, amely ebben a kontextusban arról a szándékról árulkodhat, hogy a filmalkotók által képviselt városi-értelmiségi gondolkodásmód ne uralja a produktumot, egy kitalált cselekménynek köszönhetően a középosztálybeli narratív sémák, toposzok ne szivárognak be a filmbe. A szerkesztés is ezt az érzékeny feltárást szolgálja. „A szervező elv a megismerő analízis.” Így jellemzi Dárday saját hozzáállását az egyik interjú során. (Grunwalsky et al. 2005: 134)

Dárdayék a forgatás során a stáb zavaró jelenlétének redukálása érdekében kisebb csapattal dolgoztak. Két kamerát használtak, hogy a különböző átállások ne törjék meg az esemény folytonosságát; s noha eredeti hangot rögzítettek, még a csapót is kihagyták. A forgatás alatt nagy gondot fordítottak arra, hogy úgy történjen a felvétel, mintha valós szituáció volna, az életből ellesett pillanatot. Természetes helyszíneken forgattak; a szereplők nem ismerték a teljes forgatókönyvet, csak a soron következő jelenetet; nem volt próba, a felvétel élesben ment, egyenes hanggal, a szituációs dokumentumfilmezéshez hasonlóan *cinéma direct* módszerrel. Az alkotók tehát a szereplők nagy vonalakban történő instruálása után felvették a szituatív filmezésre jellemző „légy a falon” pozíciót, ahogy a kamera erőterébe bele nem avatkozó attitűdöt nevezik az antropológiai filmezés elméletében (Heltai 2002: 96).³

A szereplők tehát egy csak részben megrendezett, meglehetősen amorf, ezáltal életszerű helyzetben találták magukat a kamerák előtt, és kezdtek el játszani a mindennapjaikhoz hasonló szerepeket. Az amatőr színészek ebben a formálódó szituációban meglepően jól szerepeltek: a tár-

sadalmi státuszukból fakadó beidegződések, háttérismerek, a szerephelyzetekből fakadó reflextvörvények „in situ” léptek életbe, és a szereplők elkezdtek az adott szituáció szerepelvárásainak megfelelően viselkedni: férjként és feleségként, kollégaként, föl- és alárendelt személyként.

Az amatőr színészek igénybevételének másik eklatáns példája, a Tarr Béla rendezésében születő *Családi tűzfészek* című film elején megjelenő felirat e módszer mottójaként is értelmezhető: „Ez a történet valódi, nem a filmben szereplő emberekkel történt, de velük is megtörténhetett volna.” És éppen ez utóbbi mozzanatban rejlik a módszer sikerének kulcsa. A színészek alapvetően közel állnak az eljátszott helyzethez, amely a legtöbb pontban rokon vonásokat mutat a saját élethelyzetükkel, vagyis akár „velük is megtörténhetett volna”. Ebből fakad az amatőr színészek páratlan beleérző képessége és a szükséges viselkedés, beszédmód, mimika, más szóval a szerepkészlet teljes tárházának ismerete. A nem hivatásos színészek szerepeltetésének alap gondolata az, hogy annál hitelesebben tud eljátszani valaki egy szerepet, minél inkább megfelel a játékfilmes szerep a mindennapi életben ténylegesen betöltött társadalmi helyzetének. Ezért van akkora jelentősége annak, hogy lehetőleg ugyanolyan korú, nemű személyt, ugyanabból a foglalkozási körből válasszanak a szereplőválogatás során, és ezért van, hogy a *Jutalomutazás*ban például a helyi rajvezetőt ténylegesen egy falusi úttörővezető alakítja. Az eredeti és az eljátszott szerepek egybeesése miatt az amatőr színészek fontos előnyhöz jutnak a hivatásosokkal szemben. Erre az előnyre (mely a másik oldalon hátrány) utal Dárday, mikor kijelenti, hogy „csodálatos színészek vannak, de meggyőződésem, hogy az eszközeik behatároltabbak, mint a civil embereké”. (Tóth 2003: 65)

Az amatőr színészek szerepeltetésének erre a társadalmi szerepekre érzékeny, egyedi kísérletére hatással voltak a film elkészültének idején népszerű szociológiai szerepelméletek. A drámaanalógiára hagyatkozó (a szociológiai mellett szociálpszichológiai és antropológiai) szerepelméletek azt a hasonlatosságot kamatoztatják, amely a társas interakciók és a színházi szerepjáték, illetőleg az interakciók körülményei és a színházi szituáció között fedezhető fel. Ezek a teóriák a személyeket a társadalmi státuszuknak megfelelő szerepeket betöltő ágenseknek tekintik, akik adott interakció során mintegy színpadra lépnek, hogy ott nagy vonalakban előre rögzített, részleteiben ugyanakkor dinamikus alakítható forgatókönyveket játsszanak el. Ugyanakkor ma is számos filmes szituációban megjelenik ez a modell. Jay Ruby, az antropológiai film teoretikusa szerint az antropológiai filmes annak érdekében, hogy

a kultúrát vizuálisan megragadhatóvá tegye, sok esetben színházi analógiákkal közelíti meg azt. A filmet készítő antropológus szemében a viselkedés vizuálisan megragadható elemei a „kultúra forgatókönyvévé” állnak össze, „melyben minden szereplőnek megvan a maga szövege, a szerepnek megfelelő ruhája, adott a díszlet, a szerep... Az egyén szociokulturális énje mindazon jelenetek összességé, melyekben szereplőként vagy közönségként részt vállal. A kultúra így nem más, mint az a darab, melyet a szereplők mint szociokulturális lények eljátszanak.” (Ruby 2004: 76). Ugyanakkor Goffman szerint a szerep olyan tevékenységek halmazát takarja, amiket akkor végeznének az emberek, ha kizárólag a helyzetükből adódó normatív körülmények alapján cselekednének. Ezzel szemben a tényleges viselkedés, a szerepmegvalósítás eltávolodik az ideálisnak tartott tevékenységektől (Goffman 1981: 299–351). Ruby is hasonlóan érvel: „Az ember legtöbbször nem úgy cselekszik, ahogy cselekednie kellene, még akkor sem, ha történetesen tisztában van azzal, hogy mi lenne ésszerű, avagy helyes viselkedés. Elfelejtünk sorokat, felcserélünk monológokat, átöltözünk, más ruháját vesszük fel, improvizálunk vagy éppen szerepet cserélünk... Az egyén társadalmi életét ez az ideális és a valós viselkedés közti állandó kölcsönhatás strukturálja... A legtöbb esetben valamilyen kompromisszumos megoldásra törekszünk.... Hol széles, hol keskeny a szakadék, ami az ideális és a valós között tátong.” (Ruby 2004: 76-77).

Ha a *Jutalomutazást* a szerepelméletek felől közelítjük meg, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a fentebb említett ideális viselkedés összességében nem jelent mást, mint a korabeli szocialista emberideál számára előírt szerepelvárásokat. A *Jutalomutazás* ebből a szempontból a szocialista ember-ethosz megvalósulásának sajátos kudarcára világít rá, az ideális és a valós viselkedés között a mindennapok szintjén újra és újra fellépő szakadékra. A film ezt a kudarcot az amatőr színészek szerepeltetésének segítségével, a „nem kimódolt”, úgymond „fésületlen” szerepviselkedésükben éri tetten: az amatőrök hol túljátsszák a szerepüket, hol bizonytalan távolságtartásban élnek azt meg. E film dokumentatív ereje nem kis mértékben éppen a véletlenszerűen ellesett, az amatőrök színészi produkciója során elejtett félmondatokban, elszólásokban, önkéntelen gesztusokban rejlik, amelyekből legalább annyit tudhatunk meg a korszak világáról, mint a voltaképpeni cselekményből. A filmet nézve mást sem látunk, mint a szereplők, különösen az államapparátus helyi képviselőinek kínos igyekezetét, hogy az elvárt szerepeiknek megfeleljenek, ám igyekezetük tele van mesterkéeltséggel, baklövessel, elszólásokkal. A film ilyen értelemben

tükröt nyújt a korabeli alsóbb szintű politikai apparátus „társadalmi szerepével csak jókora önbecsapás, nyílt vagy kevésbé nyílt élethazugság árán azonosuló embertípusáról” (Gelencsér 2002: 255–256). A szereplők folyamatosan szerepkonfliktusba kerülnek – a helyi párttitkár egyben sógor is, és mint ilyent, könnyen leintik a kiszemelt fiú, Tibi szülei. A szocialista szerepelvárások szerepzavarokat idéznek elő – Tibi a falusi bizottság előtt belezavarodik az úttörődal éneklésébe, akárcsak az újdonsült, sebtében ráaggatott eminens úttörő szerepébe.

A helyi politikai előljárók a szerepelvárások teljesítésekor nehéz helyzetben vannak: egyrészt a felülről jövő, idealisztikusan megfogalmazott elvárásoknak és központi utasításoknak helyi szinten képtelenség megfelelni. Az országos úttörő vezetőség olyan munkásosztálybeli szülők gyermekét várja a jutalomutazásra, aki jól tud hangszeren játszani, emellett eminens tanuló és kiváló úttörő. Valamennyi elvárásnak megfelelni nehéz, különösen úgy, hogy a fizikai dolgozók körében a hetvenes évekre sem terjedt el a zenetanulás alapvetően középosztálybeli, polgári gyökerű szokása. A falusi úttörővezető egy ideig erőlködik azon, hogy olyan gyereket találjon, aki központilag megfogalmazott paramétereknek megfelel, aztán feladja, és egy kifele szép, befele sántító félmegoldást választ Tibi személyében, aki a munkásosztálybeli háttér és a hangszeren játszás feltételének úgy-ahogy megfelel, az eminens tanuló ideáljának már annál kevésbé. (A jutalomútra végül értelmiségi szülők gyereke utazik el.)

A felülről jövő, nem életszerű elvárások megvalósítása másrészt különösen nehéz a helyi társadalom szintjén, ahol a társadalom tagjai többségének az elsődleges referenciakeret nem is e központi utasítások mögött álló szocialista eszmények, hanem a paraszti társadalom még mindig jelen levő és erősen ható normái jelentik. Az egyik fontos referenciakeret, a vallás a film több pontján is megjelenik, különböző vallási szimbólumok és események vizuális ábrázolásán keresztül. Egy emblematisz jelenetben az úttörőelnök egy Mária-kép előtt kötözgeti úttörő-nyakkendőjét. A film kezdőjelenetében, a búcsúi kavalkád bemutatásakor a kamera szocialista címerek, jelvények, kegyképek és popsztárok matricái között pásztáz. A szabadon kalandozó dokumentarista kamerakezelés a szimbólumok polifóniájára, a többféle vonatkoztatási keret párhuzamos jelenlétére és összeütközésére hívja fel a figyelmet a korabeli társadalomban.

Hivatalos és rejtett forgatókönyvek a *Jutalomutazásban*

A hivatalos szocialista értékrend mellett és helyett eltérő referenciakereteket valló helyi társadalom a felülről ér-

kező hatalom akaratát adott esetben meg is torpedózta. A film legösszetettebb és legnehezebben tetten érhető momentumát Tibi szüleinek váratlan döntése testesíti meg, amellyel visszautasítják a fiuk számára „kijelölt” jutalomutazást. A szülők által hangoztatott érvek, az irracionálissá fokozott anyai féltés (nehogy valami baja essék a fiúnak az út alatt) és a tradicionális paraszti munkamegosztásból fakadó igények makacs ismétlése (Tibit egy hónapig sem lehet nélkülözni a mezőgazdasági munkákban) legalábbis abszurdak, a községi és járási előljárók teljes értetlenségével találkoznak. Úgy tűnik, hogy a szülők visszautasító gesztusa valamiféle rejtett forgatókönyv szerint történik, döntésük mozgatórugói a helyi vezetés számára hozzáférhetetlenek maradnak.

James Scott szerint a rejtett vagy másodlagos forgatókönyv mindig „a kulisszák mögött”, a nem nyilvános szférában, az intézmények által szabályozatlan, illetve az intézményes rend réseiben megbújó mindennapi életvilágban jelenik meg. A hivatalos vagy elsődleges forgatókönyv ezzel szemben a „kulisszák előtt”, az alávetettek és a hatalom közötti nyilvános beszédben, a formális intézményekben, illetve a hivatalos ideológiában ölt testet. A két forgatókönyv a hatalommal való nyilvános kommunikáció során, az alkuban találkozik egymással (Scott 1996).

A rejtett forgatókönyv ugyanakkor egyben a hétköznapi ellenállás formáit írja le. Ez a társadalmi jelenség Scott szerint azokat a hatalom és alávetettek viszonyában jelentkező, az alávetettek magas szintű hallgatólagos együttműködésére épülő szimbolikus gyakorlatokat öleli fel, amelyek ellehetetlenítik, megtorpedózzák a mindenkor hatalom társadalmi konszenzusnak nem örvendő elvárásait, intézkedéseit. A hétköznapi ellenállás gyakorlatai nem öltének testet valamely jól artikulált politikai cselekvésben, hanem látens módon, a mindennapi élet szintjén, a hatalom számára megfoghatatlan, kontrollálhatatlan területen fejtik ki hatásukat (Scott 1996).

A szülők makacs engedetlenségében a hatalmi rendszer elutasításának egy nehezen kifürkészhető, reaktív módozata ölt testet, amely nem más, mint a hétköznapi ellenállás egy sajátos megvalósulása. E visszautasító magatartás tulajdonképpen a hatalomnak a család magánszférájába való beszivárgásának szól. Tibi jutalomutazásra való kiszemelésével ugyanis a fiú családja hirtelen bekerült a hatalom látómezejébe, amely paternalista rábeszélésekkel, a jóindulat burkába rejlő utasításokkal és intézkedésekkel igyekezett a magánszféra legbensőbb burkáig (a hitvesi ágyig) hatolni. A szülők ellenállásában a gyerek sorsáról, a család teendőiről felülről rendelkező hatalommal szemben érzett alapvető bizalmatlanság nyilvánul meg.

Magyarországon a korabeli politikai hatalom, amely sajátos (totális) logikája folytán arra törekedett, hogy a társadalmi élet minden területét a felügyelete alá vonja, az ötvenes évektől kezdve a közélet és a magánélet közötti válaszfalat ostromolta. A „felülről” nehezen ellenőrizhető, az intézményes rend réseiben megbújó mindennapi életvilágban zajló magánélet ugyanakkor természeténél fogva könnyedén kibújt az intézményes felügyelet és irá-

nyítás alól. „Ahol mi nem vagyunk, ott az ellenség van” – állítja egy korabeli politikai szlogen. A magánszféra és maga a család ebben az összefüggésben vált „veszélyes szerveződéssé”, az ideológiai kisajátítás és a politikai kontroll gyakorlásának kiemelt célterületévé. A család és más tradicionális közösségek ellenőrzésében és „politikai átnevelésében” nagy szerepet játszottak a korszak intézményesen létrehozott és központilag felügyelt „kö-

zösségei”, a párt által irányított, hatalmas, egységes társadalmi és tömegszervezetek (szakszervezetek, KISZ, Hazafias Népfront stb.). A szocialista értékrendszer középpontjába – a párt és a munka mellett – éppen ezért az ideologikus alapon idealizált közösség került. A korabeli hatalom mindenütt „közösségeket” akart demonstrálni: munkahelyeken, iskolákban, településeken. Az úttörőmozgalom az effajta szocialista közösség egyik eklatáns példája. Más szerveződésekhez hasonlóan a „transzmisziós szíj” szerepét töltötte be: a „politikai átnevelés” terepét, a hatalom céljainak már kisgyermek korban történő elfogadtatását a lakosság párton kívüli többsége körében.

A film egyik jelenete, amelyben az úttörőket stilizáló bábuval játszadozik önfeledten a járási úttörő bizottság tagja, ironikus eszközökkel világít rá az úttörőmozgalom örve alatt megnyilvánuló paternalista társadalompolitikára és pedagógiára. Egy másik jelenetben, amikor az úttörőelnök a „mi Tibink” formulával érzékelteti, hogy a fiatalember innen kezdve az úttörőmozgalom büszkeségévé emelkedett, az anya szintén a „mi Tibink” formulával reagál. Nem adom oda nektek a gyermekemet – ezt a típusú hétköznapi ellenállást fejezi ki az édesanya attitűdje, amely nem engedi, hogy a fiút a hatalom az úttörőmozgalom szálain keresztül kisajátítsa. Tibit ez az attitűd igyekszik megőrizni a család, a magánszféra számára.

A film alulnézeti perspektívája segít abban, hogy az úttörőmozgalom jelen akciójának hivatalos forgatókönyve mellett a történetek rejtett forgatókönyvét is megmutassa. A film a kamerakezelés és a montázs segítségével, az egymás után következő jelenetek ellenpontozásával és jeleneten belüli plánváltásokkal stb. leplezi le a társadalom életének ellentmondásait, az ideális és a valós, a hivatalos és a rejtett forgatókönyv közötti kettőséget.

A *Jutalomutazás* azt a társadalmi konfliktust képes megragadni, amely nem juthat el az összeütközésig az adott korszakban: a „kettős társadalmi tudat kialakulását” (Gelencsér 2002: 250), amely a Kádár-korszakot hosszúra nyúlt évtizedeken át meghatározta.

A Jutalomutazás utóélete

A *Jutalomutazás* elemzésekor épp olyan fontos, hogy megvizsgáljuk a film utóéletét, mint magát a filmet. Dárdayék ugyanis a dokumentumfilmzésnek egy olyan sajátos társadalmi küldetést tulajdonítanak, amely a filmek forgalmazásának szakaszában, az alkotások utóéletének fázisában bontakozhat ki. A televízióra és mozihálózatokra épülő, hagyományos forgalmazási gyakorlat mellett, attól részben elrugaskodva Dárdayék olyan újszerű forgalmazási gyakorlatot sürgetnek,

amelynek során a film visszajut egyrészt az eredeti szereplőkhöz, másrészt a filmbe bemutatott szűkebb társadalmi réteg, avagy társadalmi intézmény képviselőihez. A társadalmi forgalmazás e gyakorlatának a közvetlen visszacsatolás, az „eszkaláció” a célja, a vetítéssel párhuzamosan fellépő párbeszéd és önreflexió. „Vetíteni nem elég!” – szólta a társadalmi forgalmazás korabeli szlogenje. Ezáltal egy „új vizualitás” lép színre, amely „bontogatja a falakat a vászon és a széksorok között” (Zalán 2005: 18), ahol az érintett társadalmi szereplőkkel való célzott találkozással mintegy „bezárul a kör”, és a film betöltheti a neki tulajdonított társadalmi funkciót.

Ez az újszerű társadalmi funkció Dárdayék újbaloldali szemléletéből ered. E beállítódásnak köszönhetően a film a valóság megismerésének és egyben megváltoztatásának részeként értelmeződik. Dárdayék abból indulnak ki, hogy a filmek taglalt módon történő társadalmi forgalmazásával a filmen bemutatott rendszer vagy folyamat hatékonyabbá tehető, racionalizálható, modernizálható, avagy humanizálható.

Magát a *Jutalomutazást* is levetítették a kiindulópontul használt történet eredeti szereplőinek – ennek lenyomataként, a vetítés után születő reakciók összegzéseként, illetve az eredeti társadalmi közeg részletező bemutatásaként születik az *Egy egyedi eset természetrajza* című dokumentumfilm. Dárdayék ugyanakkor vitával egybekötött vetítést is szerveztek Zánkán az úttörőmozgalom országos vezetősége előtt. Szalai Györgyi így számol be az anketé eseményeiről: „A sötétben nagyon jól szórakoztak, minden poénon nevettek, talán még nagyobbakat is, mert őket közelebből érintette.” A moziterem sötétjének ez a világa az anonim nevetés, az (ön)ironia és a hatalmi rendszerrel, annak konkrét intézményével szembeni kritika rejtett forgatókönyvének terepe. Ezzel szemben a vetítés után az újra kivilágosított teremben ismét a hivatalos forgatókönyv szabályai jutnak érvényre. „Egy hosszú piros asztalnál ült a vezetőség... Példákat soroltak, hogy mi nem tetszik nekik, mi nem reális a filmbe: a kövér úttörővezető nyakkendőben – aki egy valóságos úttörővezető volt. Hogy piros asztalnál ülnek – miközben ott ültünk egy piros asztalnál!” (Szalai 2005: 72) A film leplezetlen kritikus éle, egy olyan balul sikerült, kényelmetlen „egyedi esettel” való szembesítés, amelyben mintegy kudarcot vallott az úttörőmozgalom mozgósító-agitatív munkája, az Úttörő Szövetséget arra sarkallta, hogy hátrahagyott ellenlépéseket tegyen: feljelentette az alkotókat, a filmstúdiót, még a Film-főigazgatóságot is. A filmből „ügy” lett: levetítették a Pártközpontban, hivatalos nyilatkozatokat tettek róla. A *Jutalomutazás* utóélete végül

mégis sikertörténetként alakult – a hatalmon belüli harc valamely pontján egyfajta alku köttetett, és a film megítéltetése átfordult pozitív előjelűvé. A feljelentéseknek nem lett következménye, és a méltatásokban részesített film számos vetítést élt meg. „Így szerencsénkre nem mártírok, hanem további lehetőségekhez jutó filmesek lettünk” – meséli Dárday (Tóth 2003: 63). „A felfokozott érdeklődés mögött – szinte szünet nélkül szólt a telefon, újságok, tv, mindenki velünk akart interjút csinálni – mintha egy ügyetlenül másolt, ún. szocialista sztár csináló mechanizmus bontakozott volna ki, hiszen szükség volt fiatal, sikeres emberekre.” (Tóth 2003: 63) A filmnek ez a sajátos fordulatot megélt utólete arra az „iszapmocsaras alku-birokra” (Dárday 2005: 38) hívja fel a figyelmet, mely a konzolidált kádárizmusban jellemezte a hatalom és az értelmiség viszonyát. A hatalom különböző reprezentánsai és a filmes alkotók, alkotói körök – így a Budapesti Iskola tagjai is – állandó egyezkedési folyamat felei voltak, amelyben hol szűkebben, hol tágabban határozták meg a hatalom hivatalos forgatókönyvébe beemelhető filmalkotások körét.

Még egy megjegyzés. Heltai Gyöngyi szerint a magyarországi társadalomtudományos, antropológiai filmezés történeti dimenziója máig feltáratlan. Talán sikerült néhány adalékkal szolgálni ehhez a még előttünk álló vizsgálódáshoz. A *Jutalomutazás* „módszertana” figyelemre méltó ebből a perspektívából, nem beszélve gazdag társadalomismereti hozadékaról.

IRODALOM

Czirják Pál: 2006 Jelenlét és elbeszélés. *Metropolis* 2004/2: 1–4.

Dárday István: 2005 Finanszírozhatatlan kép? Szubjektív jegyzetek a Budapesti Iskola természetrajzához. In: Zalán Vince szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. 36–54. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

Fekete Ibolya: 2005 Állapotok dinamikája. Leírási kísérletek a dokumentarizmusra. In: Zalán Vince szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. 216–229. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

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

Goffman, Erving: 1981 *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Budapest: Gondolat.

Grunwalsky Ferenc et al.: 2005 Szociológiai filmsoportot! In Zalán Vince szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-*

játékfilmek 1973–1984. 133–134. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

Heltai Gyöngyi: 2002 Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban. In: Füredi Zoltán, Gergely István, Komlói Orsolya szerk. *Dialektus Fesztivál 2002. Filmkatalógus és antropológiai írások*. 8–112. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

Ruby, Jay: 2004 Antropológiai filmkészítés – néhány megjegyzés és a lehetséges jövő. In: Füredi Zoltán szerk. *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. 75–82. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.

Szalai Györgyi: 2005 Megpróbáltunk elmenni a falig. Bori Erzsébet beszélgetése Szalai Györgyivel. In: Zalán Vince szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. 69–76. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

Tóth Klára: 2003 „Sűrű, szimultán évek voltak”. Beszélgetés Dárday Istvánnal. *Filmspirál* 9. évf. 32. szám: 60–72.

Scott, James: 1996 *Az ellenállás hétköznapi formái* [Everyday Forms of Resistance]. Replika 2–24: 109–130.

Zalán Vince: 2005 „Reményeink lombtalanodása?” In: uő szerk. *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. 7–19. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.

JEGYZETEK

- 1 A Dárday-életművet végigkísérő alkotótárs, Szalai Györgyi a *Jutalomutazás* című filmben is fontos szerepet játszott. A forgatókönyv írójaként feltüntetett hölgy tulajdonképpen - nem hivatalosan - a film társrendezője volt Dárday mellett.
- 2 Ennek a gondolatmenetnek a folytatásaként érdekes és érdemes lenne tovább kutatni az antropológiai filmek és a fikciós dokumentumfilmek közötti teoretikus és módszertani analógiákat, és megvizsgálni azt, hogy a budapesti iskolás filmek tekinthetők-e, és mennyiben tekinthetők a hazai antropológiai filmkészítés előfutárainak.
- 3 E forgatási módszerrel Dárdayék tulajdonképpen a szituatív dokumentumfilmezés kibontakozó hagyományát követték. A dokumentumfilmek hagyományos, interjúzó, kérdve kifejtő módszerét éppen a hatvanas-hetvenes évek fordulóján váltotta fel az ún. szituatív dokumentarizmus, amikor valamilyen dramatikus helyzetben, direkt módon egy adott eseményt a maga folyamatában rögzít a kamera (Gelencsér 2002: 251).