

A szituációs dokumentumfilm Magyarországon és kortárs fejleményei

Jelige: KAFIYA

2019. január 9.

A szituációs dokumentumfilm Magyarországon és kortárs fejleményei

I. Bevezető

Dolgozatom magyar szituációs dokumentumfilmekkel és kortárs változataikkal foglalkozik. Összehasonlító elemzésem révén arra szeretnék rámutatni, hogy a Magyarországon a hetvenes évektől elterjedő szituációs dokumentumfilmezés milyen új kifejező funkciót tud betölteni napjainkban.

Vizsgálódásom fókuszában két, az elmúlt évben debütált magyar dokumentumfilm, a *Könnyű leckék* (Zurbó Dorottya, 2018) és az *Egy nő fogságban* (Tuza Ritter Bernadett, 2017) áll. Meglátásom szerint a két film megörökli és továbbviszi a hetvenes években Magyarországon elterjedt „szituációs dokumentumfilmes” stílust. A filmeket a Gazdag Gyula által készített hetvenes évekbeli szituációs dokumentumfilmekkel fogom összehasonlítani három alapvető szempont szerint: Milyen módszerek mentén él tovább a *direct cinema* a két kortárs filmben? Hogyan használ fel a két film műfajfilmes elemeket, amelyek növelik a történet dramaturgiai erejét? Miképpen válik a szituációs dokumentumfilmek távolságtartó, megfigyelői pozíciója egy aktív és beavatkozó rendezői pozícióvá a két alkotásban?

Amikor a „szituációs dokumentumfilm” kifejezést használom, azt ugyanarra a dokumentumfilmes módszerre értem, amit az angolszász szakirodalomban a „direct cinema” és a „megfigyelő dokumentumfilm” kifejezések jelölnek. A *Könnyű leckék* és az *Egy nő fogságban* tehát tekinthetők *direct cinemának* és megfigyelő dokumentumfilmnek is. Az első fejezetben ezeket a fogalmakat tisztázom, és megindokolom, miért döntöttem a „szituációs dokumentumfilm” kifejezés használata mellett.

A hetvenes évek magyar filmtörténetével kezdem a vizsgálódást. A megfigyelő dokumentumfilmezés elvét párhuzamba állítom azzal a filmkészítői igénnyel, amely 1969-től, az új hullám után, a megszilárdult Kádár-rendszerben a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltványon keresztül fogalmazódik meg. Miért van jelentősége annak, hogy éppen a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején alakult ki a stílus Magyarországon? Milyen szemléletváltás következett be ekkor a filmkészítésben, amiért fontos lett ez az új forma? Ebben a fejezetben

a hetvenes évek Magyarországi dokumentarizmusát mutatom be. Gazdag Gyula alkotásainak rövid ismertetésén keresztül a stílust a korabeli releváns kontextusba helyezve vizsgálom.

A hetvenes évek filmtörténeti kontextusának bemutatásához főképpen Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara* című könyvére támaszkodtam, de kutatásom során számos tanulmány és interjú is felhasználásra került. A dolgozat elkészítése során számos filmet néztem meg, ezek szolgáltak elsődleges nyersanyagomként. Munkámban kiemelt figyelmet fordítottam a szituációs dokumentumfilmzés elvi alapjainak ismertetésére. Összességében – a kortárs magyar szituációs dokumentumfilmek helyzetét vázlatosan ismertetve – azt szeretném bemutatni, hogy a két alkotás mennyire izgalmas módon lazítja fel annak a szituációs formának a konvencióit, amely a hetvenes években indult meg, egy kifejezetten cselekvő és nyíltan beavatkozó filmkészítői kortárs szellemiségi attitűdben.

II. Mi a szituációs dokumentumfilm?

A magyar filmkészítő közegben gyakran találkozunk a „szituációs dokumentumfilm” kifejezéssel, mégsem általánosan ismert fogalomról beszélünk. A szó eredete a hetvenes évekre vezethető vissza, amikor Magyarországon a dokumentarista stílus fellendülésével korábban nem látott filmzési módszerek születtek meg.

Gelencsér Gábor leírása szerint a szituációs dokumentumfilmek lényege a megfigyelő analízis és a drámai narratívába való szerkesztés: A riportszerű szerkesztések és magyarázó kommentárhang helyett a szituációs dokumentumfilm alkotója a kamerán keresztül a valóságot nyílt beavatkozástól mentesen, annak természetességében vizsgálja. A szituációs dokumentumfilm az eseményeket a történés jelenében veszi fel, nem használ interjúhelyzeteket, hanem hagyja, hogy a cselekmények teljes természetességükben a kamera előtt bontakozzanak ki.¹ A rögzítésre kerülő szereplők nem figyelnek az őket figyelő stábra, élik hétköznapi életüket, egymással lépnek interakcióba. A filmesek pedig keresik azokat a helyzeteket, amelyek drámai eseményeket, fordulópontokat rejtenek, és igyekeznek egy olyan cselekményt összeszerkeszteni utólag a felvett anyagból, amely lineárisan, valamiféle cél

¹ Zsugán 1994: 378.

szerint bontakozik ki. A filmek a játékfilmekhez hasonlóan drámai narrációval, expozícióval, csúcsponttal, átkötő képekkel, végkifejlettel kerülnek összeszerkesztésre.²

Bill Nichols a dokumentumfilmek tipologizálásáról készített tanulmányában tágabb kontextusban vizsgálja ezt a módszert. Szerinte az ilyen módszerrel dolgozó művek a *megfigyelő dokumentumfilmek* csoportjába tartoznak. A „megfigyelő” stílust Nichols úgy jellemzi, mint a filmkészítésben a hatvanas években kialakult új formát, amely a magyarázó dokumentumfilmekkel ellentétben nem a filmkészítő nézőpontját, érvelését és kommentárját tartalmazza, hanem nyílt beavatkozás nélküli megfigyelője annak, ami a kamera előtt történik.³

A szituációs dokumentumfilmek újszerűsége tehát alapvetően módszerükben rejlik: a beavatkozásmentes, megfigyelő attitűd és a drámai narratíva ötvözésében.

A módszer jellemzésére egy harmadik fogalom is létezik: a *direct cinema*, amelynek lényege szintén a valóság beavatkozástól mentes megfigyelése. David Bordwell és a Kristin Thompson a *direct cinema* kialakulását az ötvenes-hatvanas évek Amerikájára vezeti vissza,⁴ amikor a könnyebben használható technika elterjedésével és a társadalmi szemléletmód változásával az etnográfiai jellegű filmezés felé fordult az érdeklődés. Ennek a filmezési attitűdnek az elve, hogy szigorúan beavatkozásmentes az alkotó részéről, aki – mint „légy a falon” – csendben figyeli, hogyan zajlik az élet. Frederick Wiseman munkássága gyakran felhozott példa, aki elmeegógyintézetéről (*Titicut Follies*, 1967), kórházról (*Hospital*, 1970), középiskoláról (*High School*, 1968) készített *direct cinema*-kat. Egy Wiseman filmben látott intézmény működése soha nem elmagyarázásra, hanem megmutatásra kerül, a témából adódóan pedig gyakran egészen sokkoló képsorok bevágásával. Wiseman munkásságának lényege az volt, hogy a valóság teljes naturalizmusában, beavatkozás és kommentár nélkül kerüljön a vászonra.⁵

A *direct cinema* a hatvanas években Európában is elterjedt, ráadásul elkezdtek a módszert dokumentarista elemeket ötvöző játékfilmek is felhasználni. Ennek talán legimpozánsabb példája ebben az időszakban a Milos Forman nevével fémjegyzett cseh groteszk realizmus

² Gelencsér 2014: 125.

³ Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (2009) no. 4. 20–41.

⁴ Bordwell 511.

⁵ Az amerikai *direct cinema* híres példája Frederick Wiseman munkásságán túl a Maysles-testvérektől a *Salesman* (1969).

volt. A magyar új hullámban (1963-1968) a fikció és az ellesett valóság összekeverése nem volt bevett megoldás, a dokumentumfilmekben sem jelent meg ekkor a *direct cinema*. Ennek okát a filmtörténészek abban látják, hogy a történelem és a közelmúlt emlékezetének ábrázolásához – amely a kor modernista filmjeinek sokszor fontos témája volt – nem illett volna az itt és most jelenéről szóló *direct cinema*.⁶ Az évtized végén lezajlott azonban egy olyan paradigmaváltás, amely során sok magyar filmművész érdeklődése a múlttól a jelenre helyeződött át. Véleményem szerint Magyarországon a *direct cinema* esztétikai attitűdje terjedt el a szituációs dokumentumfilmmel.

Az ok, amiért tanulmányom címében éppen a „szituációs” dokumentumfilm szerepel – és nem a „megfigyelő”, „követéses” vagy „*direct cinema* dokumentumfilm” –, tulajdonképpen személyes döntés eredménye, de a döntés több szempont támasztja alá: 1. Dolgozatomban kifejezetten a magyar dokumentumfilmes közeget vizsgálom. 2. A szituációs dokumentumfilm sajátosan magyarországi filmes fogalom, a magyar filmes közegben gyakran kerül elő interjúkban, publikációkban, valamint a „szituációs” kifejezéssel hivatkoznak saját filmjeikre az olyan filmkészítők, mint Gazdag Gyula, Schiffer Pál, Bálint Arthur és Lakatos Róbert is. 3. Ezt a kifejezést alkalmazza Gelencsér Gábor a hetvenes évek magyar filmjéről írott meghatározó könyvében. 4. A szó hetvenes évekbeli eredete összefüggésben van a Szociológiai Filmcsoport céljaival. Az alábbiakban ezt részletesebben kifejtem.

A dokumentarizmus a hetvenes évekbeli magyar filmben

Magyarországon a dokumentarista stílus fellendülése összefüggésben van mind a Kádár-rendszer hetvenes években végérvényesen megszilárduló politikai légkörével, mind az értelmiség és a filmkultúra szerepvállalásának átalakulásával. A hatvanas évek kommunista blokkjában reformfolyamatok indultak meg, ami Magyarországon – csakúgy, mint számos más szocialista országban – a filmes új hullám, a közéleti diskurzust folytató rendezők korát hozta el. Az olvadni látszó szocializmus azonban 1968-ban, a „Prágai tavasz” katonai leverésével látványosan visszarendeződött, s ez többek között a kelet-európai újhullámos filmek korszakának befejezését jelentette.⁷ Ahogy az emberarcú szocializmus

⁶ Kovács 2013. 47.

⁷ Kovács 2005. 371-374.

megteremtésének kísérlete és a hatalommal való reformista együttműködés illúziója elveszett, a hetvenes évek befagyott szellemi légkörét a kiábrándultság és a pangás hatotta át.⁸

A dokumentarizmus térnyerésében a közéleti szerepvállalás változásán túl fontos szerepet töltött be a Balázs Béla Stúdió átalakulása is: A stúdió új vezetősége a 150 000 Ft-os előfinanszírozási keret bevezetésével több lehetőséget tudott szolgáltatni az ígéretesnek tűnő dokumentumfilm kísérletek megvalósítására,⁹ a 16 mm-es technika elterjedése pedig jelentősen nagyobb szabadságot adott a helyszínen történő, könnyű és spontán rögzítésre, amelyet ez az etnográfiai-szociográfiai jellegű dokumentumfilmezés igényel.¹⁰

Gelencsér Gábor bemutatja, hogy a magyar új hullám hamvaiból két markánsan eltérő irányzat, a szerzői stilizáció és a dokumentarizmus nőtte ki magát.¹¹ A „szerzői stilizáció” kategóriába olyan képileg rendkívül esztétizált alkotások tartoznak, amelyek gyakran elvonatkoztatott, a jelen valóságától szakító terekben játszódnak.¹² Mindkét stílus szakít az új hullám közelmúltat elemző szerepvállalásával: a szerzői stilizáció univerzális, az emberi létet általánosan érintő filozófiai kérdések felé veszi az irányt, a dokumentarizmus pedig a hétköznapiak létállapotát vizsgálja.

A magyar filmezésben ritkák a manifesztumok, a *Filmkultúra* 1969/3-as számában publikált „Szociológiai filmcsoportot!” című kiáltványt azonban rengeteg fiatal filmes írta alá 1969-ben.¹³ A szöveg egy olyan szociológiai alaposságú filmezési módszer fontosságáról beszél, amely a történelemvizsgáló új hullám helyett az „itt és most” létezésből igyekszik valami megfoghatót feltárni:¹⁴ Hogyan élnek ma emberek, mit csinálnak, miképpen kommunikálnak egymással? A dokumentarizmus vizsgálódásának tárgya a hétköznapi szereplők és hétköznapi szituációk. A feladat: megnézni és hitelesen megmutatni, hogyan élnek ma az emberek. A kiáltvány nem csak a szociológiailag pontos filmek fontosságát hangsúlyozza: Az utolsó pontban arra hívja fel a figyelmet, hogy szükség van egy olyan filmes közlési módszerre,

⁸ Kovács 2008. 375.

⁹ Gelencsér 2002: 202-203.

¹⁰ Varga 2004. (online)

¹¹ Gelencsér 2002: 10-12. és 58-64.

¹² A szubjektív stilizációs filmek mélyreható elemzéséről lásd „A szerzői stílus” fejezetet Gelencsér „A Titanic zenekara” c. könyvében. (Gelencsér 2002)

¹³ *Filmkultúra*, 1969/3. 95-98. A témáról lásd még: Bíró 1991: 45.

¹⁴ Gelencsér 2014: 125.

amely „a megfigyelő analízist” teszi meg fő szerkesztési elvnek.¹⁵ Ez alatt a kiáltvány egy olyan dokumentumfilmmezési módszert ért, amelyben a rögzített tartalom nem kommentárhanggal, értelmező megmagyarázásokkal kerül bemutatásra, s a felvett események nem arra szolgálnak, hogy a rendező véleményét, meglátásait alátámasszák. Helyette az alkotó az eseményeket a maguk természetes folyásában veszi fel és hagyja kibontakozni. Láthatjuk, hogy ez az előző fejezetben bemutatott *direct cinema* módszernek felel meg.

Összességében számos eltérő jellegű és kategóriájú dokumentumfilm készült a hetvenes években Magyarországon, kezdve a nyers naturalista dokumentumfilmekről (Gazdag Gyula alkotásai) az egészen experimentális gondolkodású, formabontó alkotásokon keresztül (pl.: Bódy Gábor: *Négy Bagatell*, 1975) az amatőr szereplőkkel a valóságot újra játszó fikciós dokumentumfilmekig.¹⁶ Utóbbi talán a szituációshoz a legközelebb álló forma ugyanis a stáb itt is ellesett helyzeteket rögzít, amelyekből utólagosan drámai narratívát szerkeszt, azonban a szituációk nem valódiak, hanem valódi szereplők által újrajátszottak. A fikciós dokumentumfilm különleges hibrid, mert egyfelől előre kitalált helyzeteket teremt meg (ez a fikciós adottsága), másfelől viszont natúrszereplőket használ a helyzetek imitálására, akik a valódi életüknek megfelelő, autentikus szituációkba kerülnek. A cselekmény körülménye tehát előre ki van találva, a kimenetel azonban a szereplők rögtönzött viselkedésére van hagyva, akik olyan helyzetben vannak, amelyek egyébként is ismerősek nekik. Az olyan filmek, mint a *Cséplő Gyuri* (1978) vagy a *Családi tűzfészek* (1977) is határvonalon mozgó alkotások, hiszen bizonyos értelemben dokumentumfilmek, másfelől viszont fikciós adottságaik is vannak. A fikciós dokumentarizmus a korban legnépszerűbb dokumentarista stílussá vált, s a nemzetközi sajtó a Budapesti Iskola néven kezdte emlegetni.

Születtek játékfilmek is, amelyek teljesen fikciósak voltak, de dokumentarista eszközöket felhasználva igyekeztek a realista hatást növelni. (Pl.: Gábor Pál: *Horizont*, 1971 vagy Mészáros Márta: *Kilenc hónap*, 1976.) Tanulmányom a továbbiakban a szituációs dokumentumfilmekkel, vagy ha úgy tetszik a „magyar *direct cinema*val” foglalkozik.

¹⁵ *Filmkultúra*, 1969/3. 96.

¹⁶ Czirják 2004.

A szituációs dokumentumfilmzés a hetvenes években: Gazdag Gyula filmjei

Gazdag Gyula a hetvenes-nyolcvanas években játékfilmeket is készít, de a magyar alkotók közül az ő munkásságában a legmeghatározóbb a szituációs dokumentarista stílus e korszakban. Ilyen a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (1969), *A válogatás* (1970), valamint az Ember Judittal közösen készített *A határozat* (1972) is. Gazdag a nyolcvanas években is használja a stílust, 1982-ben *A bankett* című filmben ezt a formát valósítja meg, 1985-ben a *Társutazás* című film is erre épít, bár itt rövid interjúhelyzetek is megjelennek az alkotásban.

Amíg a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* és a *Társutazás* valamivel lazább szerkezetű, mert interjú formátt is felhasznál, addig *A határozat*, *A válogatás* és *A bankett* megfigyelő stílusukat tekintve úgy épülnek fel, akár Wiseman *direct cinema* munkái. Figyelmet érdemel az operatőr helyzete, aki ugyanis explicit módon jelen van, de távolságtartóan, a szereplők háta-válla mögül veszi fel az eseményeket. A beállítások és a kameramozgás mindig a szereplők mozgásához igazodik – vagyis azt mutatja a kép, ami éppen megfelel a megfigyelt alanyok mozgásának, soha nincsenek önkényes beállítások. A képi ábrázolás nagyon sok közelképpel dolgozik, s ezáltal jól látjuk a szereplők arcát. Gyakran percekig keresztül egyetlen szereplő arcát szemléljük, s ezzel az apró érzelmi rezdülésekre is ráirányítja a figyelmet a film. Ez a leginkább a Wiseman munkáit idéző adottság, ahol cél szintén nem a közeg elmagyarázása, hanem az emberi érzések feltárásának folyamata. További adottság, hogy a történet ábrázolása pontosan úgy jön létre, mintha egy játékfilmet látnánk: a kezdeti expozíciós részből bontakozik ki a konfliktus, illetve megismerjük a karakterek véleményét, motivációját. A történet előrehaladásával a szereplők egymással lépnek csak interakcióba, nem vesznek tudomást a stáb jelenlétéről.

A formanyelvet tekintve azonban különbség van Gazdag és Wiseman *direct cinemái* között abban a tekintetben, hogy míg Wisemannél a „spontán”, „keresetlen” kézi kameramozgások a jellemzőek, mivel rögtönözve próbálja megtalálni a legmegfelelőbb beállítást egy szituációról, addig Gazdagnál minden mozgás alaposan meg van komponálva, hosszú snittekben mutatja a világot, mintha csak előre meg lett volna szervezve, hogy történnek az események. Gazdag személyes elmondása szerint szándékos elidegenítésként alkalmazza a „*legelvontabb játékfilmekben*” használt formanyelvet, hogy ezzel a valóságanyag eltávolodjon a nézőtől.¹⁷

¹⁷ Zsugán 1994: 299.

Gazdag filmjei úgy működnek tehát mintha játékfilmet néznék, a snittekre azonban a valóság ellesett jelenetei kerülnek.

Gazdag filmjei azért tudják autentikusabban bemutatni a valóságot (a Szociológiai Filmcsoport állásfoglalása szerint), mert más dokumentumfilm-típusokkal ellentétben a felvételek célja nem az, hogy az alkotó egy preconcepció szerinti utószerkesztés során saját nézőpontját, érveit támassza alá, hanem egyfajta elfogulatlan, gyermeki érdeklődéssel tekint a világra maga körül.¹⁸ Amikor Nichols arról értekezik, hogy a megfigyelő dokumentumfilmekben „*a filmkészítő azzal, hogy pusztán megfigyelő pozícióba vonul vissza, sokkal aktívabb szerepet ró a nézőre a látottak és a hallottak jelentőségének eldöntésében,*”¹⁹ akkor pontosan a Gazdag által bemutatott dokumentarista törekvésére tapint rá. Ez magyarázza tehát azt, hogy a korszakban Magyarországon csak a hetvenes években jelenik meg a *direct cinema* mint módszer, amely pedig Európában már a modernizmussal elterjedt.

A szituációs dokumentumfilm a jelenben

A hetvenes éveket követően a dokumentumfilmes mintha a jelentől újra visszakanyarodott volna a múltba: Megfigyelésem szerint a nyolcvanas években azért született több interjúfilm és kevesebb szituációs dokumentumfilm, mert a politikai nyomás csökkenésével lehetőség nyílt traumatikus, vagy korábban tabunak számító témák feldolgozására. Készült film a második világháború és a holokauszt traumájáról (Sára Sándor: *Krónika*, Gazdag Gyula: *Társutazás*); a kulákokról (Gulyás Gyula: *Málenkij robot*, Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia: *Recsk, 1950–53*); fiatalok börtönéről (Mész András: *Bebukottak*); illetve a prostitúcióról (Dobray György: *K – Film a prostituáltokról*). A felsorolt filmek egytől-egyig beszélőfejes dokumentumfilmek, nem tartalmaznak szituációs helyzeteket, szereplők a múltjukat és az életüket nem a kamera jelenlétében élik meg, hanem a riporternek mesélik el. A filmekben meglátásom szerint azért nem tud tovább öröklődni a szituációs/*direct cinema* dokumentumfilmes stílus, mert nem kerek történeteket akarnak elmondani, hanem a szemtanúk korábban elfojtott vagy elhallgattatott emlékeiket próbálják a felszínre hozni. Ennek a legközvetlenebb módja természetesen ez interjúhelyzetekből álló magyarázó forma.

¹⁸ A megfigyelő dokumentumfilmek és a *direct cinema* hitelességének kérdése kapcsán kialakuló számos elméleti vitát az utolsó előtti fejezetben fogom bemutatni.

¹⁹ Nichols 2009: 28.

Általánosan elmondható, hogy a dokumentarista formaalkotás Magyarországon háttérbe szorul az ezredfordulóhoz közeledve. A szituációs dokumentumfilmes stílus legitimációja mellett a hetvenes évek után a fikciós dokumentarista formaalkotás sem lesz többé meghatározó irányzat. A dokumentumfilmek legitimációs válsága²⁰ a szakmai körülmények átrendeződésével, a kereskedelmi tévék és a digitális kultúra térhódításával, a dokumentumfilmek mozis és televíziós vetítéseinek hiányával magyarázható. A kétezres évek izgalmas jelensége, hogy néhány fiatal művészfilmes visszanyúl ehhez a formához, mint Pálfi György a *Nem vagyok a barátod* (2009) vagy Fliegauf Benedek a *Csak a szél* (2012) esetében, de ezek az alkotók nem hordják magukban a Budapesti Iskola szociográf érdeklődését, helyette a formát inkább szerzői filmes látásmódjuk kibővítéséhez használják. Pálfi alkotását mégis érdemes egy pillanatra kiemelni: Pálfi a *Nem vagyok a barátod*-dal egy háromrészes dokumentarista filmet készített 2009-ben, amely három különböző módszerű dokumentarista filmből áll. Az első rész, a *Nem leszek a barátod* egy szituációs dokumentumfilm, ami egy óvoda napját mutatja be, feltárva a gyerekek hierarchikus viszonyait. A második rész, a *Nem vagyok a barátod*, fikciós dokumentumfilm, a harmadik rész, a *Nem vagy a barátom* pedig beszélő fejű riportfilm. A második rész a Budapesti Iskola fikciós dokumentumfilmes hagyományát követi, ugyanis nagy vonalakban megírt helyzeteket mutat be, amelyeket amatőr szereplők improvizatív módon játszanak el. Ez látszik az operatőr véletlenszerű kameramozgásain és az ugróvágásokon is, amik mind azt sejtetik, hogy a jelenetek egyszer voltak felvéve, és utólagosan lettek egységes narratívába szerkesztve. A hetvenes évek jellemző társadalompolitikai érdeklődés helyett azonban Pálfit szociálpszichológiai érdeklődés vezeti itt. Ugyanakkor az utóbbi két évtized filmes felhozatalában találhatók szituációs dokumentumfilmek. Van olyan alkotó, aki tudatosan és visszatérően ezt a formát használja, mint Bálint Arthur, akinek rendezései: az *Ikrek* (2005), *Kisvárosi mozi* (2007), *Poros öltöny* (2007), és operatőri munkái, úgymint Lakatos Róbert: *Csendország* (2002) és Zsigmond Dezső: *Aranykalyiba* (2003) az eseményeket a történet pillanatában felvevő, drámai narratívába szervező játékfilmszerű strukturáltságot követő munkák. Hörcher Gábor talán még ennél is erősebben idézi meg a hetvenes évek hagyományát a *Drifterrel* (2015), amiben egy rally versenyzői karrierre vágyó fiatal roma fiú életének felvételeiről szerkeszt egy nyílt alkotói beavatkozástól mentes, a klasszikus

²⁰ Varga 2004.

hollywoodi narratívát idéző felnövés-mesét.²¹ A tízes években feltűnő rendezőgeneráció közül Tuza-Ritter Bernadett első műve, az *Egy nő fogságban* (2017), valamint Zurbó Dorottya rövidfilmje, a *Vasárnapi ebéd* (2013) és két egész estés dokumentumfilmje, *A monostor gyermekei* (2017) és a *Könnyű leckék* (2018) is a megfigyelő film módszerével, *direct cinem*ás felvételeket használó stílussal dolgoznak. Az egyik kategóriában olyan filmeket láthatunk, amelyek tovább viszik a hetvenes évek szociográf érdeklődését (Bálint, Lakatos, Hörcher), a másokban viszont olyanok vannak, amelyek személyesebb, egyénibb sorsokra fókuszálnak. (Zurbó, Tuza-Ritter)

A 2017-18-as években azonban két olyan megfigyelő játékfilm is bemutatásra került, amelyek – kitágítva a forma eddigi konvencióit –, a rendező jelenlétét felfedik, és ezen túlmutatóan a rendezőnek a történesekbe való beavatkozását hangsúlyozzák. Az *Egy nő fogságban* és a *Könnyű leckék* nemcsak nemzetközi sikereket elért, kritikailag méltatott alkotások, de a dokumentarista forma konvencióit is megújító munkák. A következőkben azt mutatom be, hogy az eddigiekben taglalt, egyébként merev szabályrendszer szerint dolgozó megfigyelő vagy szituációs forma milyen izgalmas módszerekkel alakítható át az aktivista, cselekvő szerzői hozzáállás érdekében.

III. A Könnyű leckék és az Egy nő fogságban elemzése

A *Könnyű leckék* és az *Egy nő fogságban* bizonyos szempontból a hetvenes évek szituációs dokumentumfilmjeinek, illetve a kezdeti *direct cinema* alkotások stílusát viszik tovább. Mindkét film megfigyelt élethelyzeteket dolgoz fel a *direct cinema* módszerével. Azonban alapvető különbségeket fedezek fel abban, ahogyan a két kortárs film rámutat az alkotó jelenlétének fontosságára.

A trauma feldolgozását segítő rendező: Könnyű leckék

Zurbó Dorottya 2018-as alkotása, a *Könnyű leckék* Mahdi Said Kafiáról, a 17 éves szomáliai menekültlányról szól, aki két éve érkezett Magyarországra, egyedül. A cselekmény Kafiya

²¹ A szituációs vagy akár a fikciós merészkedő dokumentumfilmes forma a *Drifterben* annyira tudatos, hogy még a filmet is ennek mentén reklámozták: „A *Drifter* egy különleges módszerrel forgatott film: öt évig készült amatőr szereplőkkel, kétfős stábbal, 200 órányi nyersanyagból összevágyva. Dokumentumfilm is meg nem is, játékfilm is meg nem is...” – szerepel a DVD-kiadás hátulján.

egy meghatározó életszakaszát mutatja be, amelyben elkezd azonosulni az európai kultúrával, úszni tanul, modellkedik, lassan otthonossá válik az idegen társadalomban. A film fontos aspektusa, hogy mindez a lány traumájának tükrében kerül bemutatásra: Kafiának szülei elhagyása és az idegen kultúrájú országba való költözés, traumatikus, sokkoló élmény, az európai életstílus felvétele pedig egyenesen árulás hőn szeretett anyjával szemben. A *Könnyű leckék* cselekményének középpontjában Kafiya önnön személyiségének felfedezése, illetve a múltjától való elszakadás nehéz, de páratlanul elszánt lépései állnak.

Az elbeszélésmódot tekintetve a *Könnyű leckék* követi a szituációs dokumentumfilmes stílust. A módszer lényege a *Könnyű leckék* esetében, hogy a filmcselekmény egésze úgy épül fel, hogy Kafiya életét megfigyelőként kísérik nyomon, s sajátos története nem interjúhelyzetekből vagy riportokból, hanem a kamera jelenlétében, a történés pillanataiban felvett szituációkból állnak össze. Mindazonáltal ezek a felvett jelenetek nem egyszerűen véletlen elcsípett mozzanatok, hanem olyan sorrendben, logikában és tempóban következnek egymásra, hogy rajtuk keresztül nyomon követhetjük Kafiya fejlődését, tapasztalatszerzését, perspektívájának alakulását, készülését az érettségre, a felnőtt létre. A film tehát tudatosan egy narratívába rendelt elbeszélést szervezik a Kafiya környezetében felvett világot, amelynek Kafiya a főszereplője, s a cselekményvezetés az életének próbákkal teli folyásához igazodik. A Gazdag Gyula-féle szituációs dokumentumfilmekhez hasonlóan a *Könnyű leckék* „játékfilmszerű” karaktere a játékfilmes narráció szerkezeti elemeinek meglétéből fakad, Gazdaggal ellentétben a képi megkomponálás itt sokkal jobban a Wiseman-stílust idézi. Zurbóék kézi kamerával dolgoznak és megannyi elcsúszott pillanatot vesznek fel nemcsak Kafiya, hanem az őt környékező világ életéből, ezzel hiteles tablót bemutatva például a mai magyarországi nevelőotthonok viszonyairól.

A szociográf szempontból izgalmas környezet ellenére a film narrációja elsődlegesen a lány jellemfejlődését követi, nem a szociális rendszer működését. Ellentétben Gazdag Gyula filmjeivel, ahol elsősorban az erős szociografikusság a cél, és ezért a karakterek személyes érzéseit kevésbé hangsúlyozzák. Mindezek ellenére nagy hangsúlyt fektet a rendező a lány és a társadalom kapcsolatának bemutatására, hiszen a társadalmi közegen keresztül találja meg a lány az új identitását. A *Könnyű leckék* ugyan explicit módon nem tárgyalja a magyar társadalom menekültekhez kötődő megítélését, Kafiya (látszólagos) általános elfogadottsága mellett azonban megfogalmazódik az a gondolat, hogy a hozzá való pozitív viszony

feltételezhetően abból adódik, hogy a lány jól öltözik. Ahogy Kafiya mondja, azért nem hiszik el róla, hogy menekült, mert „jól öltözik, és nem tűnik szomorúnak.”

A *Könnyű leckék* kibontakozásában sokkal inkább a játékfilmek adottságaira emlékeztet, mint egy hagyományos, magyarázó-értelmező, riport dokumentumfilmre, hiszen adott egy lineáris módon a néző elé tárt történet, amelyben ugyanúgy megtalálhatóak a dramaturgiai fordulópontok, a nyitány, a csúcspont és a fordulatok, mint egy fikciós filmben. A dinamikus zenehasználat, sőt, a már-már stilizáltnak ható átkötő hangulatképek beemelésével ez a játékfilmi hatás jelentősen tovább fokozódik. Összességében Kafiya élete a *coming of age* műfajfilmekhez hasonlatos dramaturgiai tempóban és hangvételben valósul meg, ez a műfajfilmes beütés tehát jelentősen eltér a hetvenes évek szigorúan szociográf, letisztult stílusú filmjeitől, ahonnan Gazdag jött.

Láthatjuk, hogy a *Könnyű leckék* stílusa, habár a nyílt alkotói beavatkozástól mentes, a kamera jelenlétét elrejtő *direct cinema* berkeiből közelít, játékfilmes karaktere révén nagyban eltér a megfigyelői dokumentumfilmes stílustól, melynek értelmében az alkotónak tartózkodnia kell a felvett anyag tudatos stilizálásától, nehogy a tartalom hitelességét veszélyeztesse. Mi több, a *Könnyű leckék* esetében az alkotói szemlélet nemcsak hogy nincs elrejtve, de a markáns jelenlét közvetlen felfedésre kerül rögtön a film nyitányában, amikor Kafiya a nézők számára láthatatlan, de a kamera mögül kiszóló rendezőnő vágyairól és az iskolájáról kérdezzet. Igaz, itt még akár feltételezhetjük, hogy Kafiya egyszerűen valaki mással beszélget, a film második interjújelenetében azonban Zurbó Dorottya rövid időre szereplővé válik, ami már kifejezetten fordulópontként szolgál a film dramaturgiájában.



1. ábra: A rendező szereplővé válik

Ebben a jelenetben Kafiya először nevelőotthonának üres szobájában ül az ágyon, hátát a falnak támasztva. Lassan, megfontoltan, egyenesen a kamerába kezd beszélni. Egyenesen a filmkészítőhöz – és ezen keresztül, ha úgy tetszik, a film nézőihez – szól. Ez az első alkalom, amikor a lány megnyílik, s őszintén beszél a benne kavargó érzésekről, a magányáról és magára utaltságáról, amit azóta érez, hogy menekültként Szomáliából Magyarországra sodródott. Kafiya-ból előtörnek azok az érzések és gondolatok, amiről korábban, a neveltetéséből adódóan hallgatnia kellett. A következő pillanatban már egy stúdióban vagyunk, ahol Zurbó Dorottyt látjuk, amint felkészíti Kafiya-t (lásd: kép), aki ezt követően egy sötét, hangszigetelt stúdió mikrofonja elé ül be: „*Ezzel a filmmel szeretném megmutatni, milyen az életem, milyenek a mindennapjaim.*” – kezdi anyanyelvén, szomáliaiul. Ezen a ponton a *Könnyű leckék* már teljesen elveszti az „egyszerű”, megfigyelő dokumentumfilmes attitűdjét és átértelmezzük magunkban Kafiya korábbi jelenetekben hallott narrációjának szerepét is.

A szituációs stílushoz képest újdonság a *Könnyű leckékben* a narrátorhang használata. Nem arról van azonban szó, hogy magyarázó kommentárt hallanánk! Amikor Kafiya a stúdióban ül és beszélni kezd az érzéseiről, az a filmnek a drámai csúcspontjaként hat, hiszen ez az első olyan szituáció, amikor beszélni kezd fájdalmairól, arról a traumáról, amit családja, különösen anyja elvesztése során élt meg, amikor Szomáliából elmenekülve Magyarországra sodródott. A nézői befogadást tekintve mégsem ekkor hallunk először Kafiya rejtett érzelmeiről: A stúdióban rögzített felvételt az alkotók ugyanis frappánsan a film kezdetétől felhasználják, és beillesztik olyan átkötő jelenetek alá is (amikor például járművön utazik, dolgozik, vagy éppen készül egy feladatra), amelyekben Kafiya még nem feltétlenül volt eléggé bátor ahhoz, hogy már akkor mindazt kimondja, amiről pedig tudjuk utólagos vallomásának köszönhetően, hogy korábban is benne kavargott. Így tudnak kiváltképpen fontossá válni a sima megfigyelő dokumentumfilmezéssel önmagában még nem drámainak tetsző jelenetek. Erre példa a villamosozás, amikor egy olyan egyszerű utazás-snitt, melyben a magányosan álló vékony lány, sárga kabátjában tekint kifelé a Margit-hídi megállónál, azzal válik drámailag százszorosára felfokozottá, hogy az utólagosan ideillesztett „belsőhang” arról számol be: muszáj erősnek mutatkoznia, akkor is, ha belül gyengének érzi magát, és segítségre vágyik. Azzal, hogy Kafiya lehetőséget kap az alkotóktól, hogy elmondja érzéseit a stúdióban, nemcsak szereplőjévé, hanem kicsit kreatív alkotójává is válik a filmnek. Ezzel lehetőséget nyer a benne dúló feszültség kibeszélésére. A *direct cinemás* megfigyelői attitűd a film második felére tehát átalakul egy résztvevői stílussá. Azonban ez nem megy a szituációs

forma rovására, hiszen nem elmagyarázza a film a cselekményeket, hanem egy folyamatos dramaturgiájú filmeseményhez illeszt belső gondolatokat.



2. ábra: Kafiya a stúdióban

A megfigyelő cselekedni kezd: Egy nő fogságban (2017)

Tuza-Ritter Bernadett első egész estés dokumentumfilmje, az *Egy nő fogságban* a megfigyelő dokumentumfilm és a *direct cinema* módszer különleges dekonstrukciója. A film nemcsak nagyon fontos társadalmi kérdésekről szól, hanem a rendező jelenlétének fontosságára is rámutat. Teljesen megfordítja a megfigyelő vagy szituációs dokumentumfilmzés konvencióit: nem egy állapotképet mutat, hanem egy folyamatos változást, egy relációs viszonyt az alany és felvételeket készítő között, ami a cselekmény fordulópontjait is okozza.

Az *Egy nő fogságban* témája tragikus és felkavaró: a film egy Edit nevű 53 éves nőről szól, aki tizenegy éve él rabszolgaként Etánál és családjánál. Edit egy nehéz munkaügyi helyzet után az utcára került 42 évesen, és Eta ajánlotta fel neki, hogy végezzen házimunkát náluk. A zsarnok nő azonban elkobozza Edit iratait, a „Maris” nevet adja neki, megfosztja minden személyes vagyonától, nem ad pénzt a munkájáért. Maris szolgaként egész nap a család házát takarítja, főz és mos rájuk, 12 órában pedig gyárban dolgozik, mindezen felül rendszeresen szenved el lelki és fizikai abúzust.

A történet a megfigyelő dokumentumfilmek játékfilmekre hajazó dramaturgiájához hasonlóan lekerekített és lineáris narratívában kerül a vászonra: Rendelkezik egy kiinduló expozíciós

ponttal, amelyben Maris életkörülményeit fokozatosan ismerjük meg, majd a sztori játékfilmekre jellemző fordulatokat tartalmaz, amelyek végül Maris szökéséhez vezetnek. Maris mindennapi munkája a *direct cinema* módszerével van felvéve, így láttatja a rendező, miből áll egy napja, pontosan mennyi munkát kell elvégeznie, a család tagjait is halljuk beszélni, ha arcukat nem is látjuk. Nem interjúszerkezet valósul meg, hanem az események drámája a kamera előtt bontakozik ki. Óriási különbség van azonban Zurbó Dorottya és Tuza-Ritter Bernadett között az alkotói jelenléte tekintetében. A rendező (aki egyben a kamerát tartja, s a stáb egyetlen tagja) fizet Etának azért, hogy felvételeket készíthessen. Eta és családja arcát tilos felvenni, a szobájukba nem lehet bemenni, azonban Eta meglepő módon engedélyt ad arra, hogy Maris és a többi háztartási alkalmazott munkája filmre legyen véve. Így találkozik a rendező-operatőr szinte véletlenszerűen Marissal is. A film kezdeti részeiben a film készítője látszólag nincs tisztában a modern kori rabszolgaság jelenségével, egyfajta naivitással figyel a kamerán keresztül (és mi nézők a felvételein keresztül) a kibontakozó eseményeket. Ahogy azonban a filmcselekmény megy előre, a kamera gyakran személyes szituációkba kerül Marissal, és Bernadett előbb-utóbb rájön, mi zajlik itt.

Ezek a személyes szituációk többnyire akkor állnak elő, amikor Maris a vonaton utazik a gyár felé vagy onnan visszafelé tart. Maris fokozatosan a bizalmába fogadja Bernadettet, elkezdenek beszélgetni egymással. Amikor első alkalommal követi a kamera a munkából haza Marist, Bernadett meglepődik, hogy az asszony az utolsó fillérig oda kell adja a gyárban keresett pénzét Etának. Bernadett fokozatosan involválódik érzelmileg az eseményekbe. Amikor ketten vannak, feladja a *direct cinema* nyílt beavatkozástól mentes elvét, segít Marisnak befűzni a cérnát, véleményt nyilvánít. Tuza-Ritter Bernadett jelenléte, bátorításai, noszogatása és együttérzése végül arra sarkallja Marist, hogy megszökjön. Bernadett ebben is segít Marisnak, aki komoly nehézségek árán, de pár hónapon belül sikeresen saját lábára áll, munkát talál és albérletbe költözik. A film végén még kislányával is újra találkozik. A film tehát úgy használja fel a *direct cinemából* ellesett formát, hogy a kialakult krízishelyzet miatt mindezt adott esetben hajlandó feladni. Erre a megfigyelő alany úgy reagál, ahogy egy *direct cinemában* nem szokás: kiszól a rendezőhöz, szoros, meghatározó bizalmi viszonyt alakít ki a kamerással.



3. ábra: Maris kiszól a rendezőnek

Az *Egy nő fogságban* azért furcsa hibrid, mert úgy adja fel a nyílt beavatkozástól való mentességet, hogy a nicholsi értelemben vett megfigyelő dokumentumfilmes formát mégis megtartja. A megfigyelő dokumentarizmussal nem lenne összeegyeztethető az alkotó közvetlen megjelenése – pláne, ha még a történések menetébe is beleavatkozik –, azonban itt mégsem interjúhelyzetekről van szó, mert Tuza-Ritter Bernadett maga is szerves része, alakítója a cselekményeknek, bizonyos mértékig maga is szereplővé válik. Az ő szerepe a folyamatos felismerés, és az ezen keresztül kibontakozó érzelmi átélés. A nyolcvanas években készült riportfilmek hasonlóan traumatikus témákkal foglalkoznak, azonban sohasem a jelenben játszódnak, nincs drámai narratívájuk, hanem interjúkon keresztül rögzítették a megszólítottak visszaemlékezéseit sok év távlatában. Tuza-Ritter alkotásában azonban minden az *itt és most* folyamatosságában zajlik. Az *Egy nő fogságban* tehát azzal az alapvető különbséggel dolgozik összehasonlítva más magyar megfigyelő dokumentumfilmekkel, hogy nem prekonceptiója van, amelynek mentén az alkotó bemutat egy megváltoztathatatlan világot, hanem a megfigyelő kamerás maga is része ennek a cselekménynek, s éppen az ő perspektívája és érzelmi állapota generál változást.

Az *Egy nő fogságban* játékfilmes dramaturgiájához az is hozzájárul, hogy a film képi megoldásokkal és zenei elemekkel fokozza az érzelmi hatást. A rendező azért használ játékfilmszerű dramaturgiát, hogy a néző megfelelően át tudja érezni azoknak a jeleneteknek a drámai súlyát, amelyeket naturalista módon ábrázolva nem feltétlenül élne meg. A thrillerfilmet idéző dramaturgia azokon a pontokon válik evidenssé, amikor Maris érzelmileg is felfokozott állapotban van. Ilyenek a vonatutazások, azok a helyzetek, amikor Eta nincs rá

közvetlen hatással. Azon az estén, amikor Maris elhatározza, hogy megszökik, a kamera hosszú percekig, egyetlen snittben, csendben követi őt, miközben a sötét és kihalt utcán siet a vasútállomás felé. A jelenet alatti zene és a hosszúbeállítás thrillerfilm-szerű feszültséget teremt a vásznon, az ilyen játékfilmekre emlékeztető hatás tehát egy dokumentumfilmben is tud működni.

A megfigyelő dokumentumfilmes forma, amelyet kezdetben arra használtak, hogy egy realiztikus, de a beavatkozástól mentes világokat, hétköznapi élethelyzeteket mutassanak be, itt a páratlan drámai helyzet kiélezését szolgálja. A néző elsősorban nem a jelenetnek információtartalmához, hanem az érzelmi súlyához kerül közelebb. A film a nézői azonosulást a fikciós filmekből kölcsönzött hatásokkal erősíti, ahogy például egy menekülő thriller hangulatát kelti.

Úgy látom, hogy amikor a Szociológiai Filmcsoport azt fogalmazta meg, hogy olyan narratívájú filmeket kell készíteni, amelyek az események drámaiságát ragadják meg, és azon keresztül viszik előre a cselekményt, akkor pontosan erre a Tuza-Ritter Bernadett által használt formára gondolt. A rendező filmje arra is rámutat, hogy a megfigyelés soha nem lehet teljesen beavatkozástól mentes, mert az alkotó mindig involválódik érzelmileg a rögzített eseményekben.

A merev szituációs dokumentumfilmezés feloldása a két filmben

Az előzőekben bemutattam, hogy a *Könnyű leckék* szituációs dokumentumfilm, azonban empatikus, nyíltan felfedett alkotói jelenléte lehetőséget ad a saját vizsgálati alanyának, Kafiának, hogy performatív módon részt vegyen a film alakításában, amelyet egyúttal szimbolikus módon saját anyának készíthetett, mint önvallomást. Ez a dokumentumfilm jó példa arra, hogy a filmkészítés és a filmkészítő jelenlétének nem elrejtése milyen alkotói szabadságot és tulajdonképpen felelősséget ad a filmen dolgozó stábnak. Kafiya önvallomása nélkül, amely a film érzelmi kommentárjaként szolgál, a *Könnyű leckék* „hagyományos” beavatkozástól mentes megfigyelő dokumentumfilm lenne, megfosztva a témát az idegen kultúra és a család elhagyásának valódi problémáitól. A Kafiya saját szavaival elmesélt benyomásainak révén már a szituációk mögé látunk, a kirajzolódó drámai cselekedetek

„miértjét” és forrását értjük meg. Ezért több a *Könnyű leckék* a szituációk egymás mellé helyezésénél, ami Gazdag filmjeinek jellemzője. A *Könnyű leckék* azt a szituációs formát használja, amely a filmtörténet során jellemzően etnográfiaileg, szociológiailag érdekes közösségek vagy személyek állapotának, hétköznapijainak bemutatására szolgált. Ez a film azonban az „alanyt” a lélek felől közelíti meg, és nem csak egyfajta egzotikumként ábrázolja őt zárt világában, hanem segít neki, lehetőséget ad számára, hogy anyját megszólíthassa saját nyelvén. Azáltal, hogy az idegenek felé szótlanságra nevelt lány elkezd beszélni, saját traumájának feldolgozásához is közelebb kerül. Zurbó alkotásának újdonsága, hogy játékosan bánik a *direct cinema* formával, szellemesen rámutatva arra, hogy a megfigyelők jelenléte nemcsak hogy befolyásolhatja a valóságot, de adott esetben érdemes is lehet befolyásolnia.

A *Könnyű leckék*hez képest az *Egy nő fogságban* kapcsán még nagyobb szabadságra tesz szert a rendező azáltal, hogy nem rejtja el a filmkészítőt, s ez a felvállalás módosítja is a történet kimenetelét. Ha Tuza-Ritter Bernadett nem motiválja Marist, hogy szökjön meg, a nő talán a mai napig rabszolgaként élne. A *Könnyű leckék*ben a filmkészítőnek nincs ilyen erős jelenléte, ugyanakkor a cselekmény menetére hasonló erővel hat. Kafiya – akit arra tanítottak, hogy ne mutassa ki érzéseit – lassan elkezd bízni Zurbóban, megnyílik előtte az anyjával és a dilemmájával kapcsolatban, és ezzel megkezdődni látszik egy gyógyulási folyamat, amely a filmet egy sokkal izgalmasabb irányba sodorja. Vagyis, ha Kafiya nem nyílik meg, a film sem tudott volna olyan lenni, mint amilyen lett. Ezek a filmek éppen az alkotói kívülállás feladása révén, magának az alkotói folyamatnak hatására válnak a valóság formálóivá.

Számos tanulmány és publikáció készült az évek során, amely a dokumentumfilmek, azon belül a *direct cinema* módszert követő szituációs/megfigyelő dokumentumfilmek problematikájára hívja fel a figyelmet. Bill Nichols maga is tárgyalja azt az etikai és működésbeli nehézséget, ami ennél a típusú filmnél jelentkezik: Vajon a filmkészítő jelenléte nem befolyásolja az alanyok viselkedését? Létezik-e egyáltalán befolyásolás nélküli ábrázolás? Mi van, ha a szereplők nem tudnak megfedkezni a kamera jelenlétéről?²² Carl Plantinga, a dokumentumfilmekről szóló írásában rámutat arra a posztmodernista álláspontra, miszerint „a „dokumentumanyag” mindenfajta kreatív manipulálása szükségszerűen fikciót hoz létre.”²³ Ez az erős állítás azt is magában hordozza, hogy a kamerás jelenléte már önmagában jelentős manipulációja a valóságnak. Vagyis messzemenően szkeptikusnak kell lenni azzal az

²² Nichols 28.

²³ Plantinga 4.

állításával kapcsolatban, hogy a dokumentumfilm nem „veri át” a nézőt az elfogulatlanság látszatával.²⁴ Ez alapján megfogalmazható a kérdés: a dokumentumfilm tud-e egyáltalán bármit hitelesen megörökíteni, ha valójában minden képkocka átítatódik a szerző véleményével, akarva vagy akaratlanul.

A hetvenes évek magyar szituációs és fikciós dokumentumfilmjei egy olyan alkotói felfogás égisze alatt születtek, amelynek célja a korszak társadalmi problémáinak hiteles, objektív ábrázolása volt. A kortárs szituációs dokumentarista filmek egy csoportja (pl. Bálint Arthur és Lakatos Róbert filmjei) is igyekeznek fenntartani ezt az illúziót, ezért tartom relevánsnak, hogy az elmúlt egy év leforgása alatt két olyan nemzetközi elismerésben részesült dokumentumfilm is készült, amely látszólag fel van oldozva a beavatkozásmentesség kényszeres igénye alól. Az *Egy nő fogságban* és a *Könnyű leckék* azzal operál, hogy az alkotó részévé válik az alkotói folyamatnak, tudatosítva azt a tényt, hogy a valóságból nem vonhatja ki önmagát. Nevezhetjük posztmodernista filmeknek ezeket, hiszen arra mutatnak rá, hogy a szerző soha nem választható le a megfigyelői folyamatról – magyarul a *direct cinema* soha nem lehet teljesen objektív.

IV. Meddig tart a szituációs dokumentumfilm?

A dolgozatomban végig szem előtt kellett tartanom azt a szempontot, hogy a szituációs dokumentumfilm kategóriáinak határai meddig feszíthetőek. A két elemzett film ugyan egyértelműen a hetvenes évek formai hagyományára épít, de nem fél beemelni olyan elemeket (interjú, rendezői beavatkozás), amelyek már kilógnak a szituációs dokumentumfilmmezés eszköztárából. A vizsgálódást tovább nehezítette, hogy nincsenek és nem is voltak egységes tájékozódási pontok a szituációs dokumentumfilm definícióját illetően, hanem bizonyos *direct cinemás* és megfigyelő dokumentumfilmes karakterisztikák alapján lettek a filmek ebbe a kategóriába besorolva. Ezért annak ellenére, hogy rendelkezésünkre állnak megfelelő tudományos definícióik, a kategóriához sorolt alkotások közt számos eltérő stílusút találhatunk. Mivel Gelencsér könyve kifejezetten Gazdag Gyula hetvenes-nyolcvanas évekbeli filmjeit köti a fogalomhoz, ezért úgy is értelmezhetjük, hogy a Szociológiai Filmcsoportot korábban készültek csak szituációs dokumentumfilmek, és ami ma készül, az

²⁴ Plantinga 7-9.

csak hajaz az eredetire. A két kortárs film esetében azért éreztem mégis jó összehasonlítási alapként a hetvenes évek magyar dokumentarizmusát, mert ebben a korban, a Szociológiai Filmcsoport kiáltványában fogalmazódott meg először az igénye annak, hogy dramatikus narrációjú megfigyelő dokumentumfilmek készüljenek. Olyanok, mint amilyenek egyértelműen a *Könnyű leckék* és az *Egy nő fogságban*. A gyökerek tehát adóttak, a filmtörténet pedig igazolja, hogy egy régi stílus remekül tud működni kortárs közegben, a kortárs problémák tükrében, különösen egy olyan helyzetben, amikor a filmrendezők elég bátrak ahhoz, hogy feladják a *direct cinema* hagyományos szabályrendszerét és beavatkozzanak a témába.

Meglátásom szerint a két új film megváltoztatta a Gazdag-féle kezdeti szituációs dokumentumfilmes elvet azzal, hogy reprezentatív társadalmi szereplők helyett egyéni sorsokra figyel. Ez akkor is így van, ha Maris és Kafiya a maguk módján mégis reprezentatívak, hiszen sorsuk egy általános léthelyzet tragikus állapota miatt alakult így –, de a filmek rendezői mégsem társadalmi szereplőket szimbolizáló bábukként mutatják be őket, hanem egyéni gondolatokkal és érzelmekkel rendelkező emberekként. Újabb jelentős különbség az élethelyzetek megváltozása. A hetvenes évek dokumentarista filmjeiben általában, így Gazdag alkotásaiban is, a szűzsé valami tipikus élethelyzetben játszódik. Erre épültek ebben az időszakban nagyon nagy mértékben a fikciós dokumentumfilmek is. A két kortárs alkotás ezzel szemben kifejezetten krízisfilm, olyan helyzetekben, ahol morális felelősség a cselekvés, mivel nem a hétköznapi élet mindennapi szituációival szembesülünk (mint a hetvenes évek dokumentarista alkotásaiban), hanem megrázó helyzetekkel. Utóbbi miatt rendkívül hangsúlyos a harmadik nagy különbség, az alkotói jelenlét, amely nemcsak megfigyeli, de már szervezi is a szituációt. Végző soron pedig a Gazdag-féle elidegenítő szituációs dokumentumfilmhez képest (lásd 7. oldal) az is óriási újdonság, hogy ezek az alkotások már nem művészfilmes, hanem a műfajfilmekhez hasonló drámai narratívába szerveződnek, megragadó zenét használnak, és olyan képsorokat emelnek be, amitől a cselekmény intenzív, izgalmas és átélhető lesz.

Az alábbi táblázatban a legfontosabb szempontokat mutatom be vázlatosan.

Gazdag Gyula szituációs dokumentumfilmjei	<i>Könnyű leckék, Egy nő fogságban</i>
--	---

Az alkotó „légy a falon”	Az alkotó szerepe hangsúlyos, morálisan felelősséget vállal
Reprezentatív társadalmi szereplők	Egyéni sorsok
Mindennapos élethelyzetek	Extrém élethelyzetek
Állapotképekből szerkesztett narratíva	Műfajfilmes narratíva: coming of age, thriller
Modernista, elidegenítő formanyelv	Érzelmileg involváló stílus

V. Összegzés

A fentiekben bemutattam, hogy a Bill Nichols által „megfigyelő dokumentumfilmnek” nevezett, a hatvanas évek végén nemzetközileg elterjedő *direct cinema* forma azért tudott a hetvenes években Magyarországon is meghonosodni, mert a megszilárduló szocializmus befagyott politikai légkörében a fiatal filmesek szükségét érezték egy olyan filmnyelvi kifejezésmódnak, amely a kommentárokat és a riportszerű helyzeteket elhagyva a hétköznapi élet valóságát tárja fel egyfajta szociografikus, etnografikus ihletettséggel. A hetvenes évek „szituációs” és „fikciós” dokumentarista irányzatai a megfigyelő analízist teszik meg a filmek fő szerkesztési elvének, s a felvett jeleneteket játékfilmekhez hasonló drámai narratívába szervezik. A *direct cinema* filmes módszer segítségével – aminek lényege, hogy a szereplők nem vesznek tudomást a filmkészítőről, s a gyakran drámai eseményeknek a kamera jelen időben lesz szemtanúja – a hetvenes évek magyar filmjei perifériára szorult szegényekről, munkásokról, romákról kezdtek portrékat készíteni.

A szituációs dokumentumfilmezés (amely elveit tekintve megegyezik a megfigyelő dokumentumfilmezéssel) nemzetközi tendencia volt, azonban a nyolcvanas évekre Magyarországon veszített a népszerűségéből, miután a korábban tabunak vagy eltitkoltnak számító történelmi és politikai témák diszkussziója lehetővé vált. Ezekből a változásokból az a lehetőség rajzolódik ki, hogy a szituációs stílust elsősorban nem a múlt emlékezetének

feltárására lehetnek használhatók (arra a „beszélő fejés” interjúfilmek alkalmasabbak), hanem a jelen állapothelyzeteinek érzékletes megörökítésére.

Figyelembe véve azt, hogy a magyar dokumentarista irányzat rendkívül sokszínű, a szakirodalom által reprezentatív alkotóként jelölt Gazdag Gyula filmjeit elemeztem a szituációs dokumentumfilm kapcsán. Ebben a fejezetben bemutattam, hogy ezek a filmek a *direct cinema* módszerrel hétköznapi élethelyzeteket figyelnek meg, a formát tekintve azonban elidegenítő játékfilmes hatást keltenek.

A hetvenes évektől továbblépve röviden ismertettem a kortárs szituációs dokumentumfilmzés elterjedését. Megfigyeltem, hogy az elmúlt egy évben két olyan nemzetközileg díjazott magyar alkotás is elkészült, amely fellazítja a Gazdag-féle szituációs stílus elvét, az elidegenítő forma helyett műfajfilmekre emlékeztető dramaturgiában, az alkotó jelenlétének felfedésével dolgoznak. A két kortárs film alapvető újszerűsége a rendező szerepe mellett, hogy a hetvenes évekbeli szociográf attitűd helyett jóval személyesebb élethelyzeteket mutat be – akkor is, ha azok nem egyedi esetek.

Tanulmányom nyitott befejezésű, hiszen egy olyan jelenséget próbáltam megragadni, amely mintha csak most látszana kibontakozni. Amennyire a kétezres évekre a dokumentumfilm legitimációs válságban volt, olyannyira biztató jelenség, hogy az utóbbi időszakban számos dokumentumfilm foglalkozik nemcsak nagyon aktuális problémákkal, de azoknak a feldolgozására irányuló kísérletezéssel. Mivel a vizsgálódásom kerete a szituációs dokumentumfilmekre korlátozódott, ezért nem került sor a szintén 2018-ban bemutatott *Nagyi Projekt*, Révész Bálint bemutatkozó alkotásának elemzésére, amely hasonlóképpen, mint az *Egy nő fogságban* és a *Könnyű leckék*, rendkívül fontos társadalmi problémákkal foglalkozik egy aktivista, cselekvő, a dokumentumfilmes konvenciók rabságából felszabadult, lendületes megközelítésmódban. Miközben azt látjuk, hogy az utóbbi idők játékfilmjeiben már nem találhatjuk meg az aktuális társadalmi problémákra való reflexiót, abban bízhatunk, hogy talán a dokumentumfilm átveszi ezt a szerepet. Az *Egy nő fogságban* és a *Könnyű leckék* példa arra, hogyan tudja egy film a hatvanas-hetvenes években kialakult dokumentumfilmzési módszer fő sajátosságait fellazítani egy kortárs, érzékeny, beavatkozó attitűd szellemében.

VI. Felhasznált irodalom:

Bíró Yvette (szerk., vál.): Szociológiai filmcsoportot! Kiáltvány. In: *Filmkultúra* 1965–1973. Budapest: Századvég, 1991.

Czirják Pál: *Jelenlét és elbeszélés*. Metropolis 2004 / 2: Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=88> [Utolsó megtekintés megnyitva: 2018. 11. 24.]

Gelencsér Gábor: A Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjei 2004. <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/a-budapesti-iskola-dokumentum-jatekfilmjei-mufajelemzes.html> [Utolsó megtekintés megnyitva: 2018. 11. 26.]

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

Kovács András Bálint: *A kör bezárul. Tarr Béla filmjei*; XXI. Század, Bp., 2013

Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest: Palatinus, 2005.

Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Metropolis 2009/4. 20–41.

Plantinga, Carl: *Dokumentumfilm*. Metropolis 2009/4.

Szociológiai filmcsoportot! In: *Filmkultúra*, 1969/ 3. 95-98.

Thompson, Kristin – Bordwell, David: Dokumentum- és kísérleti filmek a második világháború után, 1945-től az 1960-as évekig. In: Thompson – Bordwell (eds.): *A film története*. Budapest: Palatinus, 2007. pp. 505-536.

Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. Megjelent: Metropolis 2004 / 2 – Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. Felviteli dátum: 2006. 10. 29. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=95> [Utolsó megtekintés: 2018.11.15.]

Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994*. Osiris századvég, 1994.

VII. Filmográfia:

Bálint Arthur: *Ikrek* (2005)

Bálint Arthur: *Kisvárosi mozi* (2007)

Bálint Arthur: *Poros öltöny* (2007)

Bódy Gábor: *Négy Bagatell* (1975)

Böszörményi Géza & Gyarmathy Livia: *Recsk, 1950-53* (1988)

Dobray György: *K – Film a prostituáltakról* (1988)

Fliegauf Benedek: *Csak a szél* (2012)

Gazdag Gyula: *A bankett* (1982)

Gazdag Gyula: *A határozat* (1972)

Gazdag Gyula: *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (1969)

Gazdag Gyula: *Társutazás* (1985)

Gábor Pál: *Horizont* (1971)

Gulyás Gyula: *Málenkij robot* (1987)

Hörcher Gábor: *Drifter* (2015)

Lakatos Róbert: *Csendország* (2002)

Mészáros Márta: *Kilenc hónap* (1975)

Mész András: *Bebukottak* (1985)

Pálfi György: *Nem vagyok a barátod* (2009)

Révész Bálint: *Nagyi projekt* (2017)

Sára Sándor: *Krónika* (1982)

Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri* (1978)

Tarr Béla: *Családi tűzfészek* (1977)

Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban* (2017)

Wiseman, Frederick: *High School* (1968)

Wiseman, Frederick: *Hospital* (1970)

Wiseman, Frederick: *Titicut Follies* (1967)

Zurbó Dorottya: *A monostor gyermekei* (2017)

Zurbó Dorottya: *Könnyű leckék* (2018)

Zurbó Dorottya: *Vasárnapi ebéd* (2013)

Zsigmond Dezső: *Aranykalyiba* (2003)