Gelencsér Gábor

Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyománya

Absztrakt

A magyar filmművészet formatörténetében a fikciós dokumentarizmus a hetvenes évek Budapesti Iskolájában teremt önálló és jelentős irányzatot. A fikciós formákat átható dokumentarista stílus megjelenése a filmek közvetlen társadalmi szerepvállalásának igényével hozható összefüggésbe; e forma filmtörténeti jelenléte tehát egyúttal a társadalmi szerepvállalás státusát is jelzi. A teljes magyar filmtörténeten érvényesíthető szempontrendszer különösen az 1948 és 1989 közötti, az államosított filmgyártás szakaszában válhat termékennyé, de a kortárs fejlemények tanúsága szerint e forma hagyománya az aktuális törekvésekre is hat: amennyiben a társadalmi szerepvállalás igénye újra felmerül, úgy a filmesek a fikciós dokumentarizmus eszközrendszeréhez nyúlnak vissza. A tanulmány a kortárs jelenségek, mindenekelőtt Fliegauf Bence Csak a szél című filmjének apropóján tekinti át a fikciós dokumentumfilmek hol csendesen lappangó, hol programszerű irányzatként jelenlévő magyar filmtörténeti hagyományát.

Szerző

ELTE BTK Esztétika Szakán végzett, ugyanott szerzett PhD fokozatot (2001) és habilitációs oklevelet (2008). A Magyar Nemzeti Filmarchívumban előbb archivátorként, majd a *Filmkultúra* című folyóirat szerkesztőjeként, később könyvszerkesztőként, végül tudományos munkatársként dolgozott. Tanít, illetve tanított többek között az esztergomi Vitéz János Főiskolán, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen és a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen. Jelenleg az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének Filmtudomány Tanszékén habilitált egyetemi docens. Több filmes tárgyú tanulmánykötetet, kézikönyvet, lexikont, katalógust szerkesztett, és lektorként is közreműködött ilyen jellegű kiadványok elkészítésében. A *Pannonhalmi Szemle* szerkesztője, a *Metropolis* és a *Prizma* szerkesztőbizottsági tagja.

Önálló kötetei:

A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Osiris, Budapest, 2002.

Filmolvasókönyv. Írások filmművészeti kötetekről. Iskolakultúra, Pécs, 2003.

Más világok. Filmelemzések. Palatinus, Budapest, 2005.

Káoszkeringő. Gothár Péter filmjei. Novella, Budapest, 2006

Gelencsér Gábor

Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyománya

1.

A fikciós (konstruált, intencionális) és a dokumentarista (a valóság képi, majd képi és hangi reprodukciója) formaalkotás mindenkori *együttes* jelenléte a kezdetektől alapadottsága a mozgókép médiumának. A film nyelvi természetét kutató korai elméletek hol az egyik, hol a másik vonást hangsúlyozzák, ahogy a kezdeti filmtörténeti folyamatok hol az egyik, hol a másik összetevőt állítják előtérbe. Elmélet és gyakorlat kölcsönhatásának eredményeképpen a naiv-pragmatista nyelvhasználat a modern film születése idején átalakul öntudatos reflexióvá, s ettől fogva a teoretikusok és az alkotók másképp tekintenek az addig is meglévő alapadottságra. Már nem az „egyik" *vagy* a „másik", jóval inkább az „egyik" *és* a „másik" formaalkotás paradigmája érvényesül; azaz a választás helyett a szintézis, avagy épp ellenkezőleg, a szembeállítás. Hangsúlyozni kell, hogy mindez természetesen nem változtatja meg a médium alaptermészetét, csupán az ahhoz való viszonyt módosítja. Amikor Flaherty Nanuk hétköznapjait félbevágott igluban filmezi (*Nanuk, az eszkimó*, 1922), vagy amikor Buñuel a *Föld kenyér nélkül*ben (1933) „élő halottal" rendez meg egy temetést, akkor lényegében a fikciós dokumentarizmus gyakorlatát követi, csakhogy nem formai megfontolásból, hanem technikai kényszer következtében. A kettős természettel kapcsolatos reflexió a naiv-pragmatista nyelvhasználatot emeli tehát formaelvvé. Az elméleti következtetések tekintetében pedig mindenekelőtt azt a ma már közhelynek számító megállapítást kell kiemelni, miszerint a mozgókép „dokumentarizmusa" is forma, azaz olyan stílusmegoldások eredője, amelyek a „valós", „valószerű" jelentését kívánják megfogalmazni. [1]

E könyvtárnyi szakirodalommal rendelkező kérdéskör vázlatosnak is alig tekinthető felidézésére mindössze azért van szükség, hogy jelezzem: amikor a magyar film fikciós dokumentarista formaalkotásának hagyományáról beszélünk, akkor nem egy speciális hazai „találmányt" vizsgálunk, noha e forma legismertebb irányzatának elnevezése (Budapesti Iskola) ezt a képzetet keltheti. Anélkül, hogy kisebbíteném e formaalkotó elv magyar filmtörténeti szerepét, vagy akár a szóban forgó hetvenes évekbeli irányzat jelentőségét, mindenképpen látnunk kell, hogy az egyetemes filmtörténeti folyamatokhoz, illetve a nemzetközi filmelméleti kutatásokhoz kapcsolódó jelenségről van szó. Sőt, úgy gondolom, hogy ez a körülmény – a nemzetközi beágyazottság – kifejezetten növeli a Budapesti Iskola filmtörténeti súlyát. Az pedig már valóban a magyar körülményekből fakad, hogy a fikciós dokumentarista formaalkotás mennyire erős

szálakkal kapcsolódik filmtörténetünkhöz, beleértve a legújabb, kortárs fejleményeket is. Hol rejtőzködő, hol előtérbe kerülő, hol lappangó, csendes, hol kiáltványban megnyilatkozó, erőteljes hagyományról van szó, amely a múlt mellett a jelen magyar filmtörténetét is segít értelmezni.

A fikciós dokumentarista formaalkotás oka és következménye történetileg sajátos koordinátarendszert alkot, amelyben az *ok* jelenti az állandó, míg a *következmény* a változó tényezőt. Az ok a társadalmi jelentés közvetlen megfogalmazásának igénye, a következmény pedig a fikciós formaalkotás keretén belül megvalósuló különféle stílusmegoldások. Mind az állandó, mind a változó tényező messzemenő következtetésekre nyújt lehetőséget.

Az okként azonosítható közvetlen társadalmiság filmtörténeti jelenlétét pontosan leírja a fikciós dokumentarista formaalkotás reprezentációs szintje. Ezek szerint a korai néma-, majd hangosfilmkorszak műfaji dominanciája, illetve a kettő között a magyar filmgyártás válsága miatt gyakorlatilag kieső érett némafilmes időszak (a nemzetközi színtéren jelentős stílustörténeti irányzatokat létrehozó húszas évek) nem nyújt lehetőséget a fikciós dokumentarizmus bármiféle „preformálására". Jellegzetes körülmény például, hogy a magyar film történetéből hiányoznak olyan, a fikciós és a dokumentarista formaalkotás első koncepciózus kísérletének tekinthető város- vagy keresztmetszetfilmek, mint Ruttmann Berlin- (*Berlin, egy nagyváros szimfóniája*, 1927), Vigo Nizza-filmje (*Nizzáról jut eszembe*, 1930) vagy Vertov városfilmként is értelmezhető munkája (*Ember a felvevőgéppel*, 1929). Az 1931 és 1945 közötti korai hangosfilmkorszakban mindössze kivételes, zárványszerű és felemás eredményt hozó próbálkozással találkozunk e forma hazai meghonosítására. Az 1945-ös korszakhatár aztán megváltoztatja a társadalmi jelentés státusát a magyar filmben, s innentől a fikciós dokumentarista forma jellegzetes szeizmográfja lesz e meghatározó, sőt az államosított filmgyártás (1948–1989) időszakában kizárólagossá váló jelentéskör reprezentációjának. A sematikus propaganda, majd a modernista elemző valóságkép dominanciáját követően a hetvenes évektől kerül igazán helyzetbe Magyarországon a fikciós dokumentarista forma, amikor is a valósághamisítás helyett a hitelesség, az analízis helyett a közvetlenség igénye kerül előtérbe. Az évtized a Budapesti Iskola mellett e forma igen sokrétű intézményi és esztétikai megvalósulását, s ehhez kapcsolódóan az irányzat gazdag és változatos elemző diskurzusát hívja életre. A rendszerváltozás körüli években máshova kerül a valóságábrázolás fókusza, s ez a hagyományos dokumentumfilmes módszert hozza helyzetbe. Az 1989-es társadalmi és intézményi korszakhatár formai hatása a játékfilmek terén csak az ezredfordulóra érik be. Az ekkor induló „fiatal magyar film" kezdetben látványosan elutasítja a társadalmi jelentést, majd a hatvanas évek új hullámát idéző absztrakt formákkal tér vissza ehhez a tradícióhoz, míg végül eljut a direkt társadalmi szerepvállaláshoz, méghozzá a fikciós dokumentarizmus segítségével.

A fikciós dokumentarista forma filmtörténeti jelenlétének az oka tehát a közvetlen, nem analitikus-reflexív beállítottságú társadalmi jelentés megfogalmazása; e forma történeti reprezentációját mindennek az igénye és/vagy a lehetősége határozza meg. A változó eleme pedig a forma korszakonkénti megvalósulása: azok a sajátos stílusalakzatok, amelyek e beszédmód történeti jegyeit hordozzák. Mivel – főképp 1945 után – a magyar filmművészetben a társadalmi jelentés

hegemóniája érvényesül, a fikciós dokumentarista forma változása az általános formatörténeti folyamatok reprezentatív bemutatására nyújt alkalmat. A diakrón mellett ugyanakkor a kortárs folyamatok szinkron szempontja is indokolja a fikciós dokumentarizmus vázlatos történeti áttekintését, hiszen napjaink magyar filmjében termékenyítő hagyományként van/lehet jelen az alábbiakban vizsgált formaeljárás.

2.

A korai némafilmkorszak műfaji dominanciája, majd a húszas évek szinte „lenullázódott" magyar filmgyártása nem teszi lehetővé még a fikciós dokumentarizmus naiv formájának létrejöttét sem. Hasonló mondható el a korai hangosfilmkorszak szintén műfaji dominanciájú filmgyártásáról, amely tehát csak bizonyos zsánerek, karakterek és konfliktustípusok szűrőjén keresztül enged teret a társadalmi jelenségek meglehetősen egyoldalú feldolgozásának. Az ezzel szembenálló törekvések ugyanakkor már összefüggésbe hozhatók a fikciós formaalkotással. Igaz, csupán egyszeri, elszigetelt kísérletről beszélhetünk, s az alkotók személye, valamint a megvalósult mű is fokozza a vállalkozás ellentmondásosságát – mégis, mindezzel együtt a fikciós dokumentarista formaalkotás nemzetközileg is úttörő jelentőségű kísérletéről van szó, amelyet e hazai formatörekvés szimbolikus kezdőpontjának tekinthetünk.

A magyar puszta világát fikciós történetben, natúrszereplők közreműködésével bemutató *Hortobágy* című filmet az osztrák Georg Höllering rendezi meg 1936-ban. A forgatókönyvet Móricz Zsigmond jegyzi, aki a helyszínen forgatott dokumentum-felvételek nyomán írja meg a *Komor ló* című filmnovellát. A más Móricz-művekből ismerős, a vidék modernizációs konfliktusáról szóló fiktív történetet Höllering dokumentarista stílusban forgatja le, aminek következtében meglepően erős formai kapcsolatot fedezhetünk fel filmje és a későbbi Budapesti Iskola darabjai között. A némiképp mesterkélt és sematikus szüzsét hosszú dokumentarista epizódok kísérik a puszta világának mindennapi életéről, köztük olyan „naturális" események bemutatása, mint egy csikó születése vagy egy ló elhantolása. Ennél is előremutatóbb a film szereplőgárdája: a rendező a korszakban példátlan módon amatőrökkel, a pusztai emberekkel játszatja el a történetet. Ám csak az arcukat vállalja, a szavukat nem, emiatt az amatőrök szájába adott irodalmi szöveg hiteltelensége agyoncsapja a dokumentarista hatást. Ha Höllering a népi nyelvhasználat filmes rekonstrukciója terén kudarcot vall is, a fikciós történetbe ékelt dokumentarista stíluseszközök alkalmazása sikeresnek és előremutatónak mondható.

A fikciós dokumentarista formaalkotás több stíluseszköz együttműködésével jön létre; ezek közül a kép és a hang (ekkor még technikailag nehézkesen kivitelezhető) összetartozására, azaz a direkt hangra, illetve a szereplők autentikus megszólalására a *Hortobágy* negatív értelemben hívja fel a figyelmet. A dokumentarista epizódok, továbbá az amatőr vagy natúrszereplők alkalmazására ugyanakkor a film pozitív példát nyújt. A fikciós filmek hitelességének, realista hatásának a

szereplőválasztásban rejlő lehetősége csupán az egyik, igaz, döntő feltétele a fikciós dokumentarizmusnak, amely ugyanakkor a hagyományos „tiszta” fikciós filmek realista stilizációjában is meghatározó. Érdemes tehát az amatőr szereplők alkalmazása tekintetében kissé tágítani a szorosan vett, azaz a két formaalkotó elvben kiegyenlített viszonyt célzó fikciós dokumentarizmus körét a hagyományos fikciós filmek irányába. Az eljárás párhuzamba állítható a fikciós dokumentarizmussal, méghozzá az okok és a következmények, azaz a társadalmi jelentés és a stílusmegoldás terén egyaránt.



1. kép – Emberek a havason. Szőts István, 1942.



2. kép – Emberek a havason. Szőts István, 1942.

Különösen feltűnő ez a stilizációs elv a műfajorientált, díszletvilágban bonyolódó korai magyar hangosfilm korszakában. Az ezen a téren kivételes és igen radikális *Hortobágy* mellett Szőts István 1941-ben forgatott *Emberek a havason* című filmje az, amely eltér a korszak konvencionális képi világától és színészválasztásától. A film szellemiségéhez, valamint képi stílusához hűen dokumentarista epizódokkal (a csíksomlyói búcsú jelenete) és az ismeretlen pályakezdők (Görbe János, Szellay Alice) mellett amatőr mellékszereplők sorával mutatja be a havasi favágók egyébként erősen stilizált, szimbolikus történetét. Mindenekelőtt a karakterekben, a karakterek világát hűen kifejező színészválasztásban meg az azzal harmonizáló szövegmondásban rejlik a filmnek az a fajta stílusereje, amely az *Emberek a havason*-t a neorealizmus előképévé, hivatkozási

alapjává emeli. Félreértés ne essék: Szőts műve távolról sem fikciós dokumentumfilm, csupán stílusának meghatározó formaeszköze a fikciós dokumentarizmusban elengedhetetlen natúrszereplők közreműködése. (Ennek a megoldásnak a továbbélése, beleértve a fikciós keretbe ágyazott dokumentarista epizódokat, egészen napjainkig jól kimutatható az 1945 utáni korszakokban.) Mindazonáltal a rendezőtől nem áll távol a fikciós dokumentarista forma sem, hiszen a *Bölcsőtől a koporsóig* című dokumentumfilm-terve, illetve a végül ebből megvalósuló, Hollókő életét bemutató rövidfilmje, a *Kövek, várak, emberek* (1955) egyetlen nap fikciós keretében számos megrendezett képsor segítségével dolgozza fel a magyar népszokásokat.

Az 1945-ös, a társadalmi, politikai, ideológiai, gazdasági és intézményi feltételrendszert alapjaiban megváltoztató korszakváltás természetesen nem kerüli el a magyar filmművészetet sem. Ennek leglátványosabb jele éppen a fikciós dokumentarista formát „helyzetbe hozó" társadalmi jelentés módosulása, méghozzá nem csupán politikai irányultsága, hanem státusa tekintetében is. A korábbi, a társadalmi jelentést közvetetten megjelenítő műfajiság ugyanis – éppen a közvetlen, nyílt és direkt társadalmi jelentés igényéből fakadóan – háttérbe szorul, s átadja helyét előbb a sematikus propagandafilmnek (1948–1953), majd egy hosszú és tagolt átmeneti korszak után (1954–1962) a modernista szerzői filmnek. Utóbbiban a politikai jelentés poétikai formát ölt – s ez az „együttállás" teremti meg a magyar új hullámot (1963–1969), amely tehát mindkét értelemben, vagyis a politikai jelentés poétikai megformálásában lesz része az európai modernizmusnak.

Ha a magyar filmművészet formai hozzájárulását vizsgáljuk a modernizmushoz, akkor a fikciós dokumentarizmust kissé megkésett, ugyanakkor rendkívül erős, önálló és termékeny stilizációs formának értékelhetjük. Az új hullám korszakában a magyar modernizmus a szubjektív látásmód és az absztrakt gondolatiság terén produkál maradandót, mindenekelőtt Jancsó paraboláinak, a fiatal generáció (Gaál, Szabó, Kósa, Sára) „így jöttem" filmjeinek, valamint a középgeneráció történelemfaggató időfelbontásos elbeszélésmódjának (Fábri Zoltán: *Húsz óra*, 1965; Kovács András: *Hideg napok*, 1966) köszönhetően. A modernizmusban fontos szerepet betöltő *cinéma vérité* elméletének és gyakorlatának nincs nyoma a hatvanas évek magyar filmművészetében; legfeljebb magának a dokumentumfilmnek a műfaji határai tágulnak ki néhány, elsősorban a Balázs Béla Stúdióban készülő rövidfilm hatására (pl. Sára Sándor: *Cigányok*, 1962; *Vízkereszt*, 1967).

Fordulatszerű változást mindebben 1968 hoz. A kelet-európai régióban a "68-as" reformkísérletekhez kapcsolódó várakozások, majd az ezeket elfojtó, lefékező politikai irányváltásból fakadó csalódás – noha Magyarországon kevéssé ver látványos hullámokat és hosszan elhúzódik – mély nyomokat hagy filmművészetünkben, méghozzá elsősorban a társadalmi jelentést megfogalmazó filmek körében. A hatvanas évek reformista dialógusának „cselekvő-" vagy „kérdező filmes" ethosza rövid idő alatt semmivé foszlik. A magyar film a társadalmi feltételrendszer elmozdulására látszólag ellentmondásos módon, ám nagyon is következetesen reagál. Egyrészt felerősíti, és a nemzedéki, önéletrajzi, történelmi tematikán túl a stílusra is kiterjeszti a felfokozott, konvenciósértő szubjektív-szerzői látásmódot. Ennek a törekvésnek a csúcsteljesítménye mindjárt az évtized elején a társadalmi jelentést fenntartó *Szerelem* (Makk Károly, 1970) és az azt elutasító *Szindbád* (Huszárik Zoltán, 1971). Másrészt a

hatvanas évek végén megfogalmazódik az elvont formákban zajló analízis helyett a reflektálatlan, közvetlen, leíró jellegű, ugyanakkor szociológiai alaposságú, hiteles és objektív valóságábrázolás igénye, amely megalapozza a hetvenes évek igen sokrétű, összetett irányzatát, a dokumentarizmust.

Ezt az újfajta igényt a magyar film történetében kivételes módon egy kiáltvány is megfogalmazza. A *Filmkultúra* 1969/3. számában megjelenő *Szociológiai filmcsoportot!* című szöveg különösen fontos, a társadalomtudományos alaposság mellett a dokumentarista *forma*alkotás tudatosítását célzó kitétele immanens módon a fikciós dokumentarista forma lehetőségét is felveti. A kiáltvány utolsó mondata így hangzik: „A tudományos módszerekkel feldolgozott tényeket a dokumentarista módszerek továbbfejlesztésével megfogalmazni: ez újfajta dramaturgiát kíván, amely nem egyszerűen »dramatizálná a tényeket«, hanem magát a *megismerő analízist* tenné meg szerkesztési elvvé." [2] A dokumentarista módszer továbbfejlesztését célzó megjegyzés olyan fogalmat tartalmaz (dramaturgia, dramatizálás), amely a narráció bevonására utal. Mint majd látni fogjuk, a fikciós dokumentumfilmek „fikciós" karaktere elsősorban (de nem kizárólagosan) a narratív struktúra, a narráció szerkezeti elemeinek (konfliktus, motiváció, klimax, lezárás) jelenlétéből fakad. (A fikciós dokumentumfilm másik közkeletű elnevezése: „dokumentum-játékfilm".) A dokumentarista szemlélet formaalkotó szerepét jelzi ugyanakkor, hogy a (narratív) szerkesztési elv magából a megismerésből, azaz a dokumentarista eszközökkel rögzített anyag elemzéséből következik, azon alapul. A szociológiát mint társadalomtudományt a film számára módszerként ajánló, sőt követelő kiáltvány tehát fontos, a formakoncepcióra is vonatkozó megjegyzéssel zárul.

A kiáltvány aláíróinak névsora a dokumentarizmus „népfrontos" jellegét emeli ki. Különös módon ugyanis nem szerepelnek köztük az irányzat később legaktívabb tagjai, így például a Budapesti Iskolát életre hívó Dárday István, vagy olyan, az évtizedforduló dokumentumfilmezését megreformáló alkotók, mint Gazdag Gyula, Elek Judit vagy Szomjas György, miközben megtaláljuk az aláírók között a fikciós formához közelebb álló nyelvújító alkotókat, így Magyar Dezsőt és Bódy Gábort (utóbbit „íróként"). Ott van viszont Mihályfy László neve, aki a későbbiekben nem készít fikciós dokumentumfilmet – a kiáltvány előtt egy évvel forgatott rövidfilmje, a *Vissza a városba* viszont ennek a formának az első, már közvetlenül a hetvenes évek irányzatát előlegező, kevéssé ismert darabja, amely ráadásul Bódy Gábor ötlete nyomán készül, a későbbi neves rendező egyik első filmes munkájaként. A *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltvány tehát több elemében is előre jelzi a dokumentarista szemléletváltozás igényének formai-alkotói sokszínűségét.

Az évtized során ez a sokszínűség számos vonatkozásban, így alkotói, intézményi, formatörténeti, kritikai aspektusban is megvalósul. A dokumentarista irányzatot a fősodorban a Budapesti Iskola fikciós dokumentarizmusa képviseli: ezek az egészestés filmek jutnak el a mozikba, kapják meg a játékfilmekével azonos kritikai figyelmet, s a közönség körében is igen népszerűek. Egyedül az intézményi helyzetük bizonytalan, hiszen formai sajátosságukból következően másfajta gyártási struktúrát igényelnének. Ez a fajta „helytelenségük" mozgatja az irányzat vezető alkotóját és szervezőjét, Dárday Istvánt, amikor e filmtípusnak saját stúdiót igyekszik gründolni. A Társulás

Stúdió azonban csak kissé megkésve, a Budapesti Iskola utolsó szakaszában, 1980-tól állhat az alkotók rendelkezésére. Megkésettségét azzal kárpótolja, hogy egészen 1985-ös megszüntetéséig helyet ad a nyolcvanas évek (nem csak dokumentarista) formaújító törekvéseinek.

A Budapesti Iskola „fősodrát" számos „mellékfolyó" kíséri, illetve táplálja. Így a hatvanas–hetvenes évtizedfordulón induló, majd a hetvenes éveket végigkísérő, mindenekelőtt a Balázs Béla Stúdió műhelyéhez kötődő, a dokumentumfilm hagyományos keretéből ugyan nem kilépő, de azt megújító művek sora. E dokumentumfilmek újszerűsége elsősorban stílusukból fakad, mely stilizációs elv érvényesülése szintén a fikciós dokumentarista formaalkotás felé nyitja meg az utat. A legnépszerűbb a groteszk (pl. Gazdag Gyula: *Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, 1968; *A válogatás*, 1970; Szomjas György: *Nászutak*, 1970) és a lírai stilizáció (pl. Elek Judit: *Meddig él az ember?*, 1967; Grunwalsky Ferenc: *Anyaság*, 1972). Felforgató politikai jelentése miatt különös jelentősége van az ún. szituációs dokumentumfilmnek, amely egy előre nem belátható folyamatot követ nyomon (pl. Ember Judit – Gazdag Gyula: *A határozat*, 1972/1984). A stilizációs eljárások mellett ez a módszer áll a legközelebb a fikciós dokumentarizmushoz, amennyiben a hagyományos „valóságfeltáró" dokumentumfilm keretei között a valóság „dramaturgiáját", azaz az eseményeket a maguk dramatikus kifejlődésében képes megragadni. [3]

A dokumentumfilmes forma irányából induló, a formát „lazító" és a társadalmi jelentést „lázító" törekvésekkel szemben helyezkednek el a játékfilmek, amelyeknek egy jelentős hányadában – a dokumentarizmus korszakváltó erejének köszönhetően – szintén kimutatható az értelemszerűen ellenirányú mozgás, azaz a fikció dokumentarista stilizációja. Anélkül, hogy kilépnének a játékfilm formai kerete közül (ahogy ezt majd a fikciós dokumentumfilmek teszik), különféle módon alkalmaznak a dokumentumfilmekből átemelt eljárásokat, vagy már a fikciós dokumentarizmus felé mutató stilizációs megoldásokat. Előbbire Kovács András *Staféta* (1970) című filmje lehet jellegzetes példa, amely riportot illeszt a fikciós történetbe; utóbbira Bacsó Péter amatőr szereplőket (is) foglalkoztató játékfilmjei (*Fejlövés*, 1968; *Kitörés*, 1970; *Jelenidő*, 1971), vagy Mészáros Márta első egészestés filmjeinek dokumentarista formaeszközökből építkező (kis)realista stílusa (*Eltávozott nap*, 1968; *Szabad lélegzet*, 1973; *Örökbefogadás*, 1975; *Kilenc hónap*, 1976). [4]

A dokumentarizmus átható jelenlétét bizonyítja, hogy a hagyományos dokumentum- és játékfilmes formák megtermékenyítő hatása a neoavantgárd művészi törekvések körében zajló, kultúrpolitikailag a tűrt és a tiltott mezsgyéjén egyensúlyozó underground-alternatív filmesek radikális nyelvújító kísérleteiben is kimutatható. A szintén a BBS-hez kötődő, egyszerre szabad és e szabadságba bezáródó, ezért perifériku filmes tevékenység a hetvenes években ezen a szálon kapcsolódik a legerőteljesebben a fősodorbeli folyamatokhoz. A kapcsolat mellett természetesen erősek az eltérések is. A Budapesti Iskola fősodorbeli filmjei a fikciós és dokumentarista forma szintézisével próbálnak hatást elérni. Ezzel szemben a BBS „experimentális dokumentarizmusa" (Bódy Gábor) jóval inkább a két hagyomány ütköztetésével, szembeállításával, egymás elleni kijátszásával hoz létre provokatívan új formát – és nem utolsó sorban provokatívan felforgató társadalmi jelentést. Ezek a radikális művek ugyanis nem szakadnak el a magyar filmművészet társadalmiságának hagyományától, sőt komolyan veszik azt, s nyelvi kísérleteikkel utat nyitnak a

fősodorban is érvényesülő új formák, új korszakok felé. Csakhogy e formaújítások nem vagy kevéssé hatékony módon léphetnek ki a BBS zárt műhelyéből, így a nyolcvanas évek filmtörténeti korszakváltása elmarad. [5] Önmagukban véve azonban roppant jelentős művészi eredményekről van szó, így perifériku sságuk ellenére saját, alternatív kánont képesek építeni a magyar film történetében. Szemléleti kapcsolódásukat a kánonhoz a társadalmi jelentés hagyományának fenntartása biztosítja, míg e hagyomány formai jelenléte elsősorban a fikciós dokumentarizmus experimentális alkalmazásának köszönhető.

A dokumentarista és fikciós formaalkotás tágan értelmezett (azaz mindkét hagyományt önmagában is radikálisan átalakító) egymás mellé állítását találjuk meg Bódy Gábor *Négy bagatell* című összeállításának harmadik, *Tradicionális kábítószerünk* címen önálló rövidfilmként is létező darabjában (1972–75), Szentjóby Tamás *Kentaur* (1973–75/2009), Hajas Tibor *Öndivatbemutató* (1976), Jeles András *Montázs* (1979) és Erdély Miklós *Verzió* (1979/1986) című filmjében. A névsor önmagáért beszél: a neoavantgárd művészeti szcéna legjelentősebb, a film felé is nyitott alkotóit, valamint a nyolcvanas évek legradikálisabb újítóit találjuk benne, akiknek viszont korszakváltó törekvése az évtized folyamán különféle okokból elakad. Mégis, ezek a filmek, intézményi, politikai és formanyelvi különbségük ellenére, a fikciós és dokumentarista forma egymásba játszása miatt összefüggésbe hozhatók a Budapesti Iskolával.

Magának a Budapesti Iskolának a formatudatossága kevéssé feltűnő, hiszen fősodorbeli megjelenésének, a korabeli mozifilmes recepcióba történő beemelésének épp az a feltétele, hogy a lehető legkönnyebben belesimuljon az „egészestés játékfilm” konvenciórendszerébe. Mindezzel együtt a fikciós dokumentumfilmek a felületes szemlélő számára is rendkívül „mások”: amatőrszereplők mozognak a vásznon, akik sokszor nehezen érthető dialógusokat mondanak; a kamera nem mindig találja meg a legjobb nézőpontot; a történetben sok a sehova nem vezető epizód vagy üresjárat és így tovább. A nyereség viszont a másik oldalon mindezzel szemben jelentős: a korabeli hétköznapok soha nem látott hitelességű képe valamennyi befogadói nehézségen, formanyelvi „akadályon” átsegíti a nézőt. A Budapesti Iskola filmjeinek legközvetlenebb, ma is magával ragadó (sőt, az időbeli távolság növekedésével egyre értékesebb) hatása a korszaknak a filmekből kiolvasható „vizuális antropológiája”. A nem elbeszélő dokumentumfilmekkel/riportfilmekkel szemben a bemutatott események drámai narratívába szerveződnek, ugyanakkor a játékfilmek „illúzióreal izmusával” ellentétben a történetek hűen realista képet festenek a korról. Az irányzat darabjainak összessége mint egyfajta „metafilm” megkerülhetetlen forrása a Kádár-korszak kulturális antropológiai kutatásának. [6]



3. kép – Fagyöngyök. Ember Judit, 1978.

Mindebben megvalósul az időszak szociológiai alaposságú feltérképezése, benne a legösszetettebb és legkevésbé publikus konfliktusok feldolgozásával. A Budapesti Iskola nyitódarabja, Dárday István *Jutalomutazás*a (1974) a „gondoskodó" paternalista állam puhadiktatúráját, a demokratikus intézményrendszer működésének abszurditását mutatja be, szatirikus stíluseszközöket is igénybe véve. Schiffer Pál *Cséplő Gyuri*ja (1978) a roma társadalom tipikus élethelyzetét, az ingázást, a fővárosi munkalehetőségeket és életkörülményeket veszi górcső alá, de optikájába belekerül a szegénység nem csupán romákat érintő döbbenetes képe is, méghozzá társadalomtudományi értelemben nem véletlenül: a romák társadalmi problémája ugyanis szociológiailag a szegénység problémájaként írható le. Ember Judit *Fagyöngyök* (1977) című kevésbé szociológiai beállítottságú, inkább lírai hangvételű munkája egy különös család hétköznapjaiba pillant be, amelyből szintén kiolvasható a megélhetés küzdelmének drámája, miközben fellelhetők benne oldottabb, megejtően groteszk pillanatok is. Jellegzetes, számos magyar filmben felhasznált szociológiai motívumon, a szűkös lakáskörülményeken alapul Tarr Béla első filmjének, a *Családi tűzfészek*nek (1977) az alapkonfliktusa, ám ez a film is jóval mélyebbre tekint, s az emberi lélek legösszetettebb, a társadalmi körülmények feltárásán jóval túllépő titkait kutatja. Ez a négy film tekinthető a Budapesti Iskola gerincének. Alkotóik ugyan forgatnak még néhány hasonló filmet, de aztán elhagyják ezt a stílust. Személyükben mutatható be a legszemléletesebben, hogy milyen irányból érkeznek a fikciós és a dokumentarista forma kiegyensúlyozott pillanatához: Dárday és Tarr a játékfilmes, míg Ember és Schiffer a dokumentumfilmes forma felől közelít. Nem véletlen, hogy további pályafutásuk során valamennyien a fikciós dokumentarista forma elrugaszkodási pontjához térnek vissza, nevezetesen Ember és Schiffer a dokumentum-, Tarr és később Dárday a játékfilmhez. Az irányzat legkitartóbb képviselője Dárday István és rendezőtársa, Szalai Györgyi. Az ő nevükhöz fűződik a korszak egyik legátfogóbb, enciklopédikus igényű, a 19. századi nagyrealizmus formáját idéző munkája, a négyórás *Filmregény* (1977), valamint az irányzatot lezáró, hasonló formátumú *Átváltozás* (1983). A legfontosabb filmek a kétféle formaalkotó elv szinte láthatatlan ötvözetével hívják fel magukra a figyelmet, amelynek köszönhetően a közvetlen (dokumentarista) társadalmi jelentés szinte felszívódik a jóval egyetemesebb érvényű (fiktív) drámai történetbe. Ezeket a műveket az aktuális korrajz és az örökérvényű emberkép avatja a korszakban kivételessé. [7] Az irányzat zenitjén túllépő filmek, illetve a hozzájuk kapcsolódó

alkotók (pl. Vitézy László) már a konkrétabb politikai jelentés felé mozdulnak el, aminek érdekében felerősítik vagy a dokumentarista, vagy a fikciós stílust, avagy jóval látványosabb, reflektívebb módon jelzik a két forma együttműködését.



4. kép – Családi Tűzfészek. Tarr Béla, 1979.

A fikciós dokumentarizmus formatörténeti súlyát jól jelzi az azt kísérő élénk és kivételesen magas színvonalú elméleti diskurzus, amely ráadásul pontosan illeszkedik az irányzat sokszínűségéhez. [8] A kritikusok mellett megszólalnak társadalomtudósok is, továbbá különös súllyal esnek latba az alkotói reflexiók, kiváltképp a neoavantgárd körbe tartozó művészek esetében. Utóbbiak szabályos elméleti értekezések helyett filmtervek, esszék vagy beszélgetések formájában írják körül e fogalmazásmód sajátosságát, amelynek eredményei aztán az elkészült filmekben válnak (többé-kevésbé) felismerhetővé és nyernek magyarázatot.

A Budapesti Iskolát övező gazdag és sokszínű kritikai diskurzus pontosan írja körül a tárgyát, hiszen az egyszerre vizsgálható az elmélet és a gyakorlat nézőpontjából. Ez a látszólag semmitmondó megállapítás ezúttal értelmet nyer: a fikciós és a dokumentarista formaalkotás elmélete ugyanis a film mediális alaptermészetére világíthat rá. Ezeknek a filmeknek a példáján olyan nyelvi kérdésekről eshet szó, amelyek jóval túlmutatnak egy filmtípus vagy egy irányzat keretein – sőt a filmművészetén is, gondoljunk „valóság” és „fikció” viszonyára a globális médiában. A gyakorlat szempontjából viszont néhány elengedhetetlen technikai feltétel rögzítésén túl (direkt hang, könnyű kézi kamera, nagy fényérzékenységű nyersanyag stb.) nehéz megfogalmazni bármiféle szabályt vagy módszertant. A fikciós dokumentarista filmek sikere ugyanis jórészt „esztétikán kívüli” összetevőkön múlik: mindenekelőtt azon, milyen viszonyt tud kialakítani az alkotó a szereplőivel; hogyan tudja elérni azt a fajta őszinteségi és hitelességi fokot, amellyel kiválasztottjai saját életüket, avagy a saját élethelyzetükhöz közelálló szituációkat képesek megjeleníteni a kamera jelenlétében. Néhány szintén technikai körülményen kívül (részletes forgatókönyv helyett vázlatos szituációk, megírt dialógusok helyett saját szövegformálás, az ismételt felvételek elkerülése, a jelenetek utólagos snittelése kétkamerás rögzítés segítségével stb.) a lényeg, vagyis az emberi kapcsolat megteremtése, kívül esik a filmtudomány vizsgálati körén. Mindezt egyébként hűen tükrözi a fent felidézett kritikai diskurzus is: az elméleti szerzők elsősorban e forma nyelvi-filozófiai aspektusát érintik, az alkotók ezzel szemben nem lépnek túl a

forgatások technikai tapasztalatain. Az avantgárd alkotók igen elvont „filmtervei” pedig nehezen ismerhetők fel a megvalósult produkciókban, jelezve ezzel elmélet és gyakorlat ezen a téren megmutatkozó különösen nagy távolságát. [9]

A fikciós dokumentarizmusnak a fikciós és dokumentumfilmeket megtermékenyítő kisugárzása, elmélyült elméleti és gyakorlati (lásd a neoavantgárd alkotók experimentális munkáit) reflexiója, s mindenekelőtt önálló, a fikciós és a dokumentarista hagyomány szintéziséből születő „harmadik utas” formavilága a hatvanas évek modernizmusát folytatja a hetvenes években, méghozzá poétikai és politikai értelemben egyaránt. Mindennek következtében a Budapesti Iskola önértékén túl meghatározó formai hagyományként is él filmművészetünkben.

3.

A hatvanas–hetvenes évtized fordulóján megrendül a magyar filmművészet társadalmi reprezentációjának addigi gyakorlata, ám ez az igény a kultúrpolitika és az alkotók részéről egyaránt annyira erős, hogy szinte rögtön megszületik a társadalmi jelentés kifejezésének új lehetősége, méghozzá a megváltozott politikai feltételrendszerhez igazítva. A dokumentarista módszer az 1968-cal felrúgott reform-dialógus, az elemző és moralizáló attitűd és az elvont modellalkotás után más pályára állítja a magyar filmet. (Nem túlzás ez a kijelentés, hiszen a dokumentarizmusból fakadó szemléletváltás más stílusirányzatokon, tematikákon, sőt még a műfaji törekvéseken is nyomot hagy.) A megmerevedett hatalmi struktúrák helyett a mindennapok kis történéseire irányítja a figyelmet; a kiüresedő ideológiai koncepciók helyébe az egyszerű, kézzelfogható tényeket, a tetten ért valóságot, a korszak „vizuális antropológiáját” állítja. Mindezzel a magyar film a korabeli progresszív társadalomtudományi kutatások partnere lesz – jobban mondva azok szoros politikai kontrollja miatt már-már a tudomány helyett végzi valóságfeltáró munkáját, nem ritkán tudós szakemberek hathatós közreműködésével. A dokumentarizmus a hiányzó szakmai és demokratikus intézményrendszer helyett vállalja magára a néma magyar társadalom képviseletét, s tudjuk, a „képviseletiség” a magyar kultúra több évszázados, a filmművészet határain túlmutató hagyománya. [10] Az irányzat mély kulturális és filmtörténeti beágyazottságát, hagyományképző erejét ez a körülmény is magyarázza.



5. kép – Pócspetri. Ember Judit, 1982.

A fikciós dokumentarizmus hagyományának továbbélését látványosan bizonyítja, hogy hosszabb „csend", azaz lappangás után, az 1989-es alapvető intézményi, társadalmi és ideológiai korszakküszöböt átlépve, idővel ismét jelen lesz filmművészetünkben, méghozzá a legreprezentatívabb, fősodorbeli formájában.

A fikciós dokumentarizmus nyolcvanas évekbeli, majd rendszerváltozás körüli háttérbe szorulását a társadalmi „megrendelés" feltételrendszerének megváltozása magyarázza. A politikai kontroll oldódásával egyre több lehetőség nyílik a Kádár-korszak hosszú stabilitását megalapozó „felejtéspolitika" lebontására. [11] A társadalmi amnézia felszámolásának nyilvánvaló módszere az emlékez(tet)és: az elfelejtett-elhallgatott múlt tanúinak megszólaltatása. Ennek a formája pedig a riport-dokumentumfilm – így a nyolcvanas évektől a korábbi fikciós dokumentarizmus látványos ellenpontjaként sorra készülnek a sokrészes, ún. beszélő fejes dokumentumfilmek, amelyekbe formai újdonságot legfeljebb a különféle nézeteket valló riportalanyok *cinéma direct* módszerrel megvalósított szembesítése hozhat. Ám nincs szükség formai bravúrokra, hiszen az első világháborúról (Gulyás Gyula – Gulyás János: *Én is jártam Isonzónál*, 1982–86), a doni katasztrófáról (Sára Sándor: *Pergőtűz*, 1982–85), a kommunista hatalomátvétel törvénytelenségeiről (Ember Judit: *Pócspetri*, 1982), a kitelepítésekről (Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénysértés nélkül*, 1982–88), a kényszermunka-táborokról (Böszörményi Géza – Gyarmathy Lívia: *Recsk 1950–1953*, 1988) vagy az 1956-os forradalomról (Schiffer Pál: *A Dunánál*, 1987; Erdélyi János – Zsigmond Dezső: *Vérrel és kötéllel*, 1990) szóló vallomások döbbenetes múltfeltáró ereje kárpótol mindenféle vizuális és narratív szegényességért. Ahogy korábban a fikciós dokumentumfilmek a társadalomtudományi-antropológiai, a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjei a történészi kutatások fontos forrásaivá, illetve segítőivé válnak. [12]

A történelmi, majd a rendszerváltozás idején megsokasodó jelen idejű társadalomelemző dokumentumfilmek közvetlen „hírértéke" jó ideig feledteti e munkák formai aspektusát, pontosabban fogalmazva a formamegoldások alárendelődnek a nem ritkán azonnali reakciót

kívánó, aktualizáló jelentéseknek. A gyors átalakulást követő lassú társadalmi kibontakozás azonban egyre elmélyültebb feldolgozásmódot igényel, s ezzel párhuzamosan ismét hangsúlyt kap a dokumentarizmust megtermékenyítő újabb és újabb formamegoldások kutatása, illetve a régi hagyományok felelevenítése.

A változás a dokumentumfilm keretén belül indul el: a riport- és tényfeltáró filmek egyre több, a fikciós filmekből ismerős megoldás beépítésével igyekeznek fokozni a téma iránti érdeklődést, fenntartani a beszélőfejes hosszú-dokumentumfilmekbe egyre jobban belefáradó néző figyelmét – s nem utolsó sorban versenyképes módon jelen maradni a televízió és az internet globális médiapiacán. Mindennek érdekében a dokumentumfilmek szerkesztésmódján egyre jobban nyomot hagynak a fikciós dramaturgia építkezés elvei (ám anélkül, hogy ennek eredményeképpen narratív struktúra jönne létre), igényesebbé, artisztikusabban komponáltabbá válik a képi világ, sőt még eredeti filmzene is készül a produkciókhoz. A dokumentumfilmezésnek ezt a rossz szóval „kreatívnak" nevezett útját kezdi el járni többek között Almási Tamás (*Szívügyem*, 1996; *Szerelem első hallásra*, 1999), Salamon András (*Jonuc és a koldusmaffia*, 2000; *A város ritmusa*, 2007) vagy legújabban Hegedűs Péter (*Az én Amerikám*, 2011), míg legelkötelezettebb és legkitartóbb képviselője a nemzetközi porondon is sikeres Moldoványi Ferenc (*Az út*, 1997; *Gyerekek – Koszovó 2000*, 2000; *Másik bolygó*, 2008). A hagyományos dokumentumfilm mellett elkötelezett alkotók ellenvéleménye szerint ez a módszer nem egyszerűen tágítja, hanem átlépi a dokumentumfilm határait, s alkotóik a hitelesség helyett a hatásvadászat tévútjára lépnek. A másik oldalon viszont azt tapasztaljuk, hogy a konvencionális dokumentumfilmezés jószerivel nem éri el a láthatóság küszöbét, s gyakorlatilag esélytelenül pályázik a médiabeli megjelenésre. A vitában nehéz állást foglalni, hiszen mindkét félnek megvan a maga igaza – témánk szempontjából most csupán az érdemel említést, ahogy a „kreatív" dokumentumfilmes módszer nem narratív, de más tekintetben a fikciós filmekből ismerős formamegoldásokkal operál.



6. kép – Másik bolygó. Moldoványi Ferenc, 2008.

1989 után a játékfilmesek láthatóan sokkal nehezebb küzdelmet vívnak a társadalmi jelentés hagyományával. A Kádár-kor oly mértékben kompromittálta ezt a beszédmódot, hogy újabb „csendnek", egy évtizedes lappangásnak kell bekövetkeznie ahhoz, hogy a filmesek formai tekintetben is érvényes módon tudjanak valamit kezdeni ezzel az örökséggel. A kilencvenes évek társadalomelemző, valamint emlékező történelmi filmjeinek igyekezete morálisan ugyan

értékelhető, ám esztétikailag már jóval kevésbé tekinthető eredményesnek.

A társadalmi jelentés nehéz örökségére utal az is, hogy amikor az ezredfordulón az egységes nemzedéki fellépés, a radikális újító törekvés és nem utolsó sorban a hazai és nemzetközi sikerek eredményeképpen végre formai értelemben is bekövetkezik az intézményileg és politikailag már 1989–90-ben lezajló filmtörténeti korszakváltás, a „fiatal magyar film" első megnyilvánulásai a társadalmi jelentés elutasításáról szólnak. A korszakváltás generációs bázisát jelentő Simó-osztály többsége a hatvanas években szocializálódott tanáruk kérésére ugyan „így jöttem"-filmekkel kezdi pályáját, ám az ebben a tematikában készülő munkák formai tekintetben igencsak hagyományosak, beleértve a legsikeresebb *Moszkva tér* című filmet is (Török Ferenc, 2001). Az osztály nemzetközi rangú formaújítói, Hajdu Szabolcs és Pálfi György, továbbá a másik osztályban végzett Mundruczó Kornél és a rendezői diplomát nem szerzett Fliegauf Bence azonban első filmjeivel kifejezetten és elszántan elutasítja a társadalmi jelentést. Az ezredforduló filmtörténeti korszakváltása tehát határozott eltávolodást ígér a Kádár-korszak filmművészetétől. Az elutasításban élen járó Fliegauf kitart az elvont-stilizált formák mellett, sőt egyre radikálisabbá válik: a *Rengeteg* (2003) és a *Dealer* (2004) után egy múzeumi térbe szánt „állapot filmet" forgat *Tejút* címen (2007). Mundruczó jól láthatóan mindent bevet annak érdekében, hogy az első filmjeiben fellelhető szociális motivációt (*Nincsen nekem vágyam semmi*, 1999; *Szép napok*, 2002) műfaji és stiláris eszközökkel „elfedje". Hasonlót tapasztalunk Hajdu Szabolcsnak a nemzedéki önvallomáshoz közel álló első filmjei esetében is (*Macerás ügyek*, 2000; *Tamara*, 2003). Pálfi pedig a lehető legszemtelenebb módon veszi semmibe osztályfőnöke javaslatát, amikor egy rendkívül egyéni látásmódú, dialógusnélküli bűnügyi filmmel mutatkozik be (*Hukkle*, 2002).

A folytatás azonban árnyalja a társadalmi elutasítás korszakváltó szerepéről alkotott elsietett képet, aminek következtében az első fellángolásból fakadó szakítás attitűdjét a már higgadtabb és művészileg kidolgozottabb társadalmi szerepvállalás igénye váltja fel. Az igen gazdagon és sokszínűen kibontakozó, az említett rendezők második–harmadik filmjében megjelenő változás ekkor a társadalmi jelentés hatvanas évekbeli formai hagyományát követi, azaz költői képekben, elvont példázatokban, párhuzamos narratív szerkezetbe rejtett jelentés-összefüggésekben fogalmazza meg a társadalmiság múltbéli és jelen idejű aspektusát: a Kádár-kor emlékezetét, s annak napjainkig élő hatását. A *Taxidermia* (Pálfi György, 2005) három nemzedék sorsát bemutató nagyszabású víziójának középső képe a „gulyáskommunizmus" végletekig feszített travesztiája. A *Fehér tenyér*ben (Hajdu Szabolcs, 2005) a nyolcvanas évek szürke elnyomása kerül kontrasztba a jelen szabadságával, s a film elmélyültségét jelzi, hogy a szembeállítás konklúziója a várakozásokkal ellentétben egyáltalán nem egyértelmű. A *Bibliothéque Pascal*ban (2010) a rendező már a kelet-közép-európai léthelyzet kortársi traumáját, a szegénység, a migráció, a prostituálódás élethelyzetét vizsgálja mitikus-mesei közegben. Mundruczó későbbi filmjei közül a *Delta* (2008) szintén a kelet-közép-európai sors lehetőségeit kutatja, ám az általános társadalmi mozgással szemben inverz léthelyzetben, nem a hazáját elhagyó, hanem az oda visszatérő hős tragédiájában – de ugyancsak metaforikus történetbe ágyazva. S hozzájuk csatlakozik a később induló Kocsis Ágnes *Friss levegő* (2006) című filmjével, amely az időtlenül „itt rekedt" Kádár-korszak

atmoszféráját hozza érzéki közelségbe szintén erősen példázatos történetével.

A „fiatal magyar film” hagyománykijelölésének útja azonban még itt sem ér véget. A legújabb fejlemények a társadalmi jelentés konkrét, azaz nem metaforikus formájának továbbéléséről – és a dokumentarista formaalkotáshoz történő visszatérésről szólnak. A hatvanas évek elvont formáit idéző megoldások után ugyanis ez a direktebb fogalmazásmód a hetvenes évek hasonló művészi megfontolásból fakadó fikciós dokumentarizmusának gyakorlatát eleveníti fel. Ezekben a játékfilmekben is amatőr szereplők játszanak, akik saját szavaikkal, élethelyzetükkel hitelesítik a fikciót, sőt attól elválaszthatatlan módon szövik bele a történetekbe saját tapasztalataikat. A fikciós dokumentarista forma újabb változatában talán erősebben érvényesül a rendezők személyes stílusa, az anyagon azonban formateremtő módon üt át a „dokumentarizmus”, s lép működésbe ezáltal ismét a fikciós dokumentumfilmek jellegzetes, a drámaiságot a hitelességgel ötvöző hatásmechanizmusa.



7. kép – Iszka utazása. Bollók Csaba, 2007.

E régi-új forma első sikeres megjelenése az ezredfordulót követően Bollók Csaba nevéhez fűződik. Ő annak a nemzedéknek a tagja, akik a kilencvenes években, egyfajta légüres térben indulnak el, s ez nyomot is hagy pályafutásukon. Bollók elsőfilmje, az *Észak, észak* (1999) szinte észrevétlen marad, ahogy a második is (*Miraq*, 2005). Az ezeket követő *Iszka utazása* (2007) című, a társadalmi jelentés hagyományához visszatérő és a fikciós dokumentarista formaalkotás elvét működtető filmmel viszont berobban a hazai és a nemzetközi köztudatba. A film önértékén túl bizonyára ez a szemléleti és formai körülmény is közrejátszik kiemelkedő fogadtatásában, miközben szó sincs a hetvenes évek szociológiai szemléletének közvetlen folytatásáról, hiszen az erdélyi magyar kislány története jóval inkább a passió világát idézi. Emiatt, valamint a rendező nemzedéki különállásából fakadóan az *Iszka utazása* a bemutatásakor mégsem kelti a társadalmi érdeklődés filmtörténeti fordulatának a képzetét. Ahogy nincs ilyen hatása a kevéssé sikeres Pálfi-filmnek, a *Nem vagyok a barátod*nak (2009) sem. Pálfi itt, ha lehet, még direktebb módon idézi a Budapesti Iskola módszerét, csakhogy szereplőit nem társadalmi, hanem magánéleti térben mozgatja, s talán épp a közvetlen társadalmi jelentés hiánya csökkenti a film hatását.



8. kép – Csak a szél. Fliegauf Bence, 2012.

Az áttörés végül annak az alkotónak a nevéhez fűződik, akitől ez a legkevésbé volt várható. Az egyéni stilizációt és az elvont formát végletekig tágító Fliegauf Bence az elmúlt években elkövetett rasszista indíttatású romagyilkosságok hatására készíti el *Csak a szél* (2012) című filmjét. A rendező úgy tér vissza a Budapesti Iskola hagyományához, hogy közben nem tagadja meg saját stílusát. Korábban is amatőrökkel forgatott, igaz, más státusú szereplőkkel és egészen másfajta megfontolásból. Ennél is lényegesebb azonban, hogy a fikciós dokumentarista formába képes beleszőni stílusának legeredetibb, a minimalista eszközhasználatot maximális hatékonysággal működtető, s ennek következtében a filmjeit meghatározó megfoghatatlan szorongás-érzetet rendkívüli stíluserővel közvetítő hatást. [13] A megfoghatatlan szorongás a romagyilkosságok miatt drámaian megfoghatóvá válik – Fliegauf nem tesz mást, mint ehhez a szomorúan aktuális társadalmi jelenséghez igazítja filmjének formáját. S az „igazítás" eredménye a fikciós dokumentarizmus újrafogalmazása lesz.

A legújabb fejlemények tanúsága szerint a kortárs „fiatal magyar film" sem nélkülözi-nélkülözheti a társadalmi szerepvállalást, s ezzel együtt nem nélkülözheti a fikciós dokumentumfilm formai hagyományát sem.

Jegyzetek

1. A dokumentumfilm-elmélet újabb eredményeihez lásd a *Metropolis* tematikus összeállítását (2009/4).
2. *Filmkultúra*, 1969/3. 96. Kiemelés az eredetiben – GG.
3. A Balázs Béla Stúdió dokumentarista irányzatainak elemzéséhez lásd elsősorban Stőhr Lóránt, Hammer Ferenc és A. Gergely András tanulmányát a *BBS 50* című kötetben (Gelencsér 2009).
4. A dokumentarista stílus leírásához lásd: Gelencsér 2002, 204–243.
5. A nyolcvanas évek „elmaradt" korszakváltásával kapcsolatban lásd Kovács András Bálint tanulmányát (Kovács 2002).
6. A fotográfián alapuló vizuális antropológiai kutatáshoz lásd Bán András – a filmre is kiterjeszthető tanulságokkal szolgáló – tanulmánykötetét (Bán 2008).

7. A hetvenes évek fikciós dokumentumfilmjeinek elemzéséhez lásd: Gelencsér 2002, 244–275.
8. A jórészt kéziratos formában vagy a *Filmtudományi Szemle* „kőnyomatos” hasábjain, valamint a *Filmkultúra* egyes lapszámaiban megjelent írásokból nyújt bő válogatást, továbbá új tanulmányokat is közöl a témában a *Budapesti Iskola* című összeállítás (Zalán 2005).
9. A legjellegzetesebb példa erre Jeles András *Teória és akció* című elméletileg releváns filmterve, amelynek csupán nyomai fedezhetők fel a rendező *Montázs* című filmjében (Jeles 1993).
10. A magyar kultúra képviseleti karakteréhez lásd Dávidházi Péter tanulmányát (Dávidházi 1998).
11. A Kádár-korszak „felejtéspolitikájának” leírásához lásd: György 2005.
12. A történelmi dokumentumfilmek és a történetírás viszonyának bemutatásához lásd: Sárközy 2011.
13. A film részletes stíluselemzését lásd: Gelencsér 2012.

Irodalomjegyzék

- Bán András (2008): *A vizuális antropológia felé*. Typotex, Budapest.
- Dávidházi Péter (1998): „És ki adta néked ezt a hatalmat?” In uő: *Per passivam resistentiam*. Változatok hatalom és írás témájára. Argumentum, Budapest.
- Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara*. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Osiris, Budapest.
- Gelencsér Gábor (2009) (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 79–96, 263–274, 301–318.*
- Gelencsér Gábor (2012): Félelemrengeteg. Fliegauf Bence: *Csak a szél*. *Beszélő*, 2012/7–8–9.
- György Péter (2005): Kádár köpönyege. In uő: *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest, 13–77.
- Jeles András (1993): Teória és akció. In Fodor László – Hegedűs László (szerk.): *Töredékek Jeles András Naplójából*. Fodor László – 8 és fél Bt., Budapest, 39–44.
- Kovács András Bálint (2002): Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In uő: *A film szerint a világ*. Palatinus, Budapest, 240–282.
- Sárközy Réka (2011): *A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. 1956-os Intézet – L’Harmattan, Budapest.
- Zalán Vince (2005) (szerk.): *Budapesti Iskola*. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984. Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesület (MADE), Budapest.

Filmográfia

- Almási Tamás: *Szerelem első hallásra* (1999)
- Almási Tamás: *Szívügyem* (1996)
- Bacsó Péter: *Fejlövés* (1968)
- Bacsó Péter: *Jelenidő* (1971)
- Bacsó Péter: *Kitörés* (1970)
- Bódy Gábor: *Négy bagatell* (1972-1975)
- Bollók Csaba: *Észak, észak* (1999)
- Bollók Csaba: *Iszka utazása* (2007)
- Bollók Csaba: *Miraq* (2005)

- Böszörményi Géza – Gyarmathy Lívia: *Recsk 1950–1953* (1988)
- Bunuel, Luis: Föld, kenyér nélkül (Las Hurdes, 1933)
- Dárday István – Szalai Györgyi: *Átváltozás* (1983)
- Dárday István – Szalai Györgyi: *Filmregény* (1977)
- Dárday István: *Jutalomutazás* (1974)
- Elek Judit: *Meddig él az ember?* (1967)
- Ember Judit – Gazdag Gyula: *A határozat* (1972)
- Ember Judit *Fagyöngyök* (1977)
- Ember Judit: *Pócspetri* (1982)
- Erdély Miklós: *Verzió* (1979/1986)
- Erdélyi János – Zsigmond Dezső: *Vérrel és kötéllel* (1990)
- Fábri Zoltán: *Húsz óra* (1965)
- Flaherty, Robert J.: Nanuk, az eszkimó (Nanook of the North, 1922)
- Fliegauf Benedek *Csak a szél* (2012)
- Fliegauf Benedek: *Dealer* (2004)
- Fliegauf Benedek: *Tejút* (2007)
- Fliegauf Benedek:*Rengeteg* (2003)
- Gazdag Gyula: *A válogatás* (1970)
- Gazdag Gyula: *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (1968)
- Grunwalsky Ferenc: *Anyaság* (1972)
- Gulyás Gyula – Gulyás János: *Én is jártam Isonzónál* (1982–86)
- Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénysértés nélkül* (1982–88)
- Hajas Tibor *Öndivatbemutató* (1976)
- Hajdu Szabolcs: *Bibliothéque Pascal* (2010)
- Hajdu Szabolcs: *Fehér tenyér* (2005)
- Hajdu Szabolcs: *Macerás ügyek* (2000)
- Hajdu Szabolcs: *Tamara* (2003)
- Hegedűs Péter: *Az én Amerikám* (2011)
- Höllering, Georg: *Hortobágy* (1936)
- Huszárik Zoltán: *Szindbád* (1971)
- Jeles András: *Montázs* (1979)
- Kocsis Ágnes: *Friss levegő* (2006)
- Kovács András: *Hideg napok* (1966)
- Kovács András: *Staféta* (1970)
- Makk Károly: *Szerelem*(1970)
- Mészáros Márta: *Eltávozott nap* (1968)
- Mészáros Márta: *Kilenc hónap* (1976)
- Mészáros Márta: *Örökbefogadás* (1975)
- Mészáros Márta: *Szabad lélegzet* 1973)
- Moldoványi Ferenc: *Az út* (1997)
- Moldoványi Ferenc: *Gyerekek – Koszovó 2000* (2000)
- Moldoványi Ferenc: *Másik bolygó* (2008)
- Mundruczó Kornél: *Delta* (2008)

- Mundruczó Kornél: *Nincsen nekem vágyam semmi* (1999)
- Mundruczó Kornél: *Szép napok* (2002)
- Pálfi György: *Hukkle* (2002)
- Pálfi György: *Nem vagyok a barátod* (2009)
- Pálfi György: *Taxidermia* (2005)
- Ruttmann, Walter: Berlin, egy nagyváros szimfóniája (Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, 1927)
- Salamon András: *A város ritmusa* (2007)
- Salamon András: *Jonuc és a koldusmaffia* (2000)
- Sára Sándor: *Cigányok* (1962)
- Sára Sándor: *Vízkereszt* (1967)
- Sára Sándor: *Pergőtűz* (1982–85)
- Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1978)
- Schiffer Pál: *A Dunánál* (1987)
- Szentjóby Tamás: *Kentaur* (1973–75/2009)
- Szomjas György: *Nászutak* (1970)
- Szőts István: *Emberek a havason* (1941)
- Szőts István: *Kövek, várak, emberek* (1955)
- Tarr Béla: *Családi tűzfészek* (1977)
- Török Ferenc: *Moszkva tér* (2001)
- Vertov, Dziga: *Ember a felvevőgéppel* (Chelovek s kinoapparatom, 1929)
- Vigo, Jean: Nizzáról jut eszembe (Á propos de Nice, 1930)

© Apertúra, 2013. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/

