

Berta János

Valóság tűzön-vízen át

Megismerési módszerek és filmkészítői attitűdök az 1970-es évek magyar dokumentumfilmjében

A magyar dokumentumfilm az 1960–70-es évek fordulóján a filmtörténet (és a társadalomtörténet-írás) szempontjából is fontos változáson ment keresztül. A dokumentumfilmesek figyelme a (társadalmi) valóság filmmel történő megismerése felé fordult. Az egyes emberek élethelyzeteinek, illetve a társadalmi jelenségeknek a filmes ábrázolása kiegészült a társadalomtudományi-szociológiai módszertan filmkészítésben történő alkalmazásának igényével.¹ Ennek eredményeként olyan filmek készültek, amelyek három szempontból is különlegesnek tekinthetők. Egyrészt a szociológiai szemlélet és hangnem miatt a nézőben erősebben alakul(hat) ki az érzés, hogy a „valóságot”, a társadalmi folyamatok rögzítését látja.² Másrészt ennek a „hétköznapi-társadalmi” nézőpontnak köszönhetően a filmek ráirányították a figyelmet kortárs problémákra, olyan kérdésekre, amelyek addig

¹ A magyar dokumentumfilm történetében ez a korszak azért is fordulóponthozható, mert korábban ugyan készültek dokumentumfilmek, amelyek társadalmi kérdéseket tárgyaltak, gyakran az egyént, személyes sorsokat előtérbe helyezve, de az 1970-es évek elejének filmkészítése az, amely elkötelezetten a társadalmi jelenségek feltérképezését vállalja magára. Az 1950-es évek mindenhol tetten érhető, manipulatív sematizmusa a dokumentumfilm-gyártásra is jellemző volt, míg az 1960-as évekre a lírai hangvételű dokumentumfilmek mellett a tájékoztató, mélyebb analízist nélkülöző filmgyártás volt jellemző. Ez részben annak is volt köszönhető, hogy a dokumentumfilmek ekkor játékfilmek mellett, kísérőfilmekeként kerülhettek csak a mozikba, így 17 percnél nem lehettek hosszabbak. A nemzetközi trendek néhány év késéssel ugyan itthon is éreztették hatásukat (például a cinema vérité vagy a direct cinema megoldásainak megjelenése az 1960-as években, illetve ezeknek az 1970-es évek elején meginduló kritikája a filmgyártásban és a filmesztétikai fórumokon), de az 1970-es évektől kezdve a magyar dokumentumfilm-készítésnek jól körülírhatóak a sajátosságai. Ebben az időszakban (részben a Balázs Béla Stúdió tevékenységének, részben a műfaj önállósodásának, felértékelődésének köszönhetően) a dokumentumfilm egyre nagyobb teret nyert a hazai filmművészetben belül, olyannyira, hogy párhuzamosan a nemzetközi trendekkel (de azoktól eltérő indíttatásból) a dokumentarista formák, megoldások a játékfilmek műfajába is átszivárogtak (ezzel gyakorlatilag új műfajt, a fikciós dokumentumfilm műfaját honosítva meg Magyarországon). Társadalomtörténeti szempontból nem elhanyagolható tény, hogy a dokumentumfilm-készítés megújításának ideje nem független az új gazdasági mechanizmus reformjainak szellemiségétől.

² A dokumentumfilm műfaji sajátosságából adódóan még ma is általános befogadói hozzáállás, hogy a film megtekintése során nem maga a film, hanem annak témája kerül előtérbe. Gyakorlatilag egy dokumentumfilm esetében szeretünk megfeledkezni arról, hogy a film is szerkesztett, művészi intenciók mentén létrehozott alkotás, amiben legalább annyira fontos az alkotói szándék és a befogadói értelmezés, mint a téma. Ez hatványozottan igaz azokra a filmekre, amelyek (fokozva az objektivitás illúzióját) társadalomtudományi szempontokat, módszereket integrálva készültek – ezzel hitelesítve narratívájukat.

(leginkább politikai-cenzurális okokból) nem, vagy csak marginálisan jelentkeztek a nyilvános diskurzusokban. Harmadrészt ezek a filmek – fokozva az utólagos hitelesség érzetét, „illúzióját” – a társadalmi problémák ábrázolását gyakran rendszerkritikus attitűddel vitték véghez, vagyis a hiteles, „valóságghű” ábrázolás politikai részvétellel párosult. Mintha a hitelesség a korszakban (és utólag is) a rendszert bíráló magatartásban volna keresendő, azzal volna mérhető.

Jelen dolgozat három eset elemzésén keresztül azt vizsgálja, hogy a szociológiai filmkészítés módszertana, illetve az elkészült filmek alapján miként válik egy jelenség filmezésre méltóvá a korszakban, hogyan lesz egy adott információból a filmkészítői szemlélet mentén dokumentumfilm, és felvillantja annak lehetőségét, hogy ezek a filmek társadalomtörténeti forrásként is használhatóvá váljanak.³

A SZOCIOLÓGIAI FILMPROGRAM

Fiatal filmesek 1969-ben adták közre újtó szellemű kiáltványukat *Szociológiai filmsoportot!* címmel a *Filmkultúra* hasábjain. A kiáltvány célkitűzése az volt, hogy integrálja a dokumentumfilm-készítésbe a szociológia szemléletét, módszertanát és vizsgálati tematikáját.⁴ Részben a szociológia tudományos legitimációjának következtében, részben a dokumentumfilmes tevékenységhez társított társadalmi felelősségvállalás ideájának köszönhetően a korszak filmesei a dokumentumfilm-készítésre mint a valóság megismerésének (egyetlen) hiteles eszközére tekintenek. A kiáltvány szerint a korábbi, egy-egy téma megtalálását és feldolgozását már-már véletlenszerűen megvalósító dokumentumfilm-készítést egy módszeres társadalmi feltáráson és feldolgozáson alapuló filmkészítésnek kell felváltania.⁵ A filmesek feladata az, hogy „az anyaggyűjtésben a valóság teljesebb feltérképezésére – a feldolgozásban pedig új, megfelelőbb dokumentarista

³ Arra jelen keretek közt nincs lehetőségem, hogy a szociológiai filmkészítés módszertanát, az ehhez kapcsolódó kortárs filmszakmai diskurzust teljes mélységében elemezzem és ismertessem, illetve feltárjam az egyes filmek által tárgyalt események társadalomtörténeti hátterét, értelmességét. Ezért szűkítettem elsősorban a fókuszot arra, hogyan lesz egy információból dokumentumfilm, és az egyéb aspektusokat csak érintőlegesen tudom jelezni, számítva az olvasó megértésére.

⁴ A kiáltványt pályakezdő filmesek és írók írták alá, akik később a BBS (vezetői) tagjai közé is bekerültek (Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfi László, Pintér György, Sipos István, Ajtony Árpád, Bódy Gábor, Dobai Péter, Kardos Csaba). Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a kiáltványban megfogalmazott személetemód egyrészt nemcsak néhány, marginális helyzetű filmkészítő véleménye volt, hanem széles körben elterjedt, és meghatározta a filmkészítést – többek között a BBS hivatalos programját is az 1970-es évek elején (a program ismertetése: Változások a Balázs Béla Stúdióban 1969: 14–16.). Ezzel párhuzamosan a kiáltványban megfogalmazott kérdések időről időre a filmesztétikai diskurzusban is megjelentek, elsősorban a kor vezető filmes folyóiratában, a *Filmkultúr*ban, mind gyakorlati, mind elméleti szempontokat taglaló viták, kerekasztal-beszélgetések, véleménynyilvánítások formájában.

⁵ Tulajdonképpen arról az ideáról van szó, hogy a dokumentumfilm-készítés során (a forgatás előtt és közben) fel kell térképezni az aktuális társadalmi viszonyokat ahhoz, hogy kirajzolódjon, miről érdemes és fontos filmet készíteni. Ehhez szolgálna módszerül a szociológia módszertana.

módszerek kifejlesztésére törekedjenek”.⁶ Tulajdonképpen ez a két vezérgondolat határozza meg a dokumentumfilmről, illetve annak feladatáról szóló diskurzust a korszakban: a valóság a (dokumentum)filmen keresztül ismerhető meg teljes mélységében, és a dokumentumfilmnek támaszkodnia kell a szociológiai megismerés módszertanára. Így válik a társadalmi valóság a filmen keresztül a néző számára megismerhetővé.

Az 1970-es évtized elején készült filmek már e szemléleti megújulás következtében készültek, és jól nyomon követhető rajtuk a szociológiai szándék megvalósulása és eredményessége is.⁷ A filmkészítés által véghezvitt módszeres valóságfeltárás (különösen a Balázs Béla Stúdió [BBS] filmjeiben) egyfajta rendszerkritikus attitűdöt is magában rejtett, illetve az elkészült filmek értelmezésének gyakori kontextusa is a rendszerbírálat. Úgy tűnik, mintha ezek a dokumentumfilmek azt a célt szolgálták volna, hogy leleplezzék, kritizálják és megváltoztassák a fennálló politikai rendszert. A rendszerkritikus filmek készítésének, illetve a filmek rendszerkritikusként való értelmezésének egyik sarokpontja a hatalmi mechanizmusok mikroszintű leleplezése: „a valóságfeltárás politikai jellege pedig abban rejlik, hogy a kamera objektív tekintete segítségével leleplezi a mindennapok megszokásából származó hazugságokat és az érdekek elnyomó apparátusát.”⁸ Mindez azt is feltételezi, hogy a társadalomnak azzal az állapottal, amit ezek a filmek igyekeznek feltárni, valami nincs rendben, változtatásra szorul. Egyfelől „a tipikus BBS-dokumentumfilm a szocialista modernizáció üzemzavarait leplezi le,” másrészt pedig a társadalomhoz a változás képzetét kapcsolja.⁹ Vagyis egy olyan társadalomkép sejlik fel a filmekben, illetve a filmes diskurzusban, amely egyfelől rosszul működik és kritizálható, ugyanakkor (a filmkészítésnek is köszönhetően) javítható és javítandó: a szociológiai filmkészítés leleplezi a problémás politikai, társadalmi viszonyokat, és azokat a megismerés-megismertetés révén meg is változtatja. Ez a társadalomkutatói attitűd azért is jelenhetett meg a filmkészítők között, mert – ahogy arra K. Horváth Zsolt a BBS filmjei kapcsán rámutat – az intézményesült társadalomkutatás politikailag korlátozott viszonyai nem tették lehetővé a társadalom valós feltérképezését, ezért az más, olyan félnyilvános területeken, mint például a filmkészítésben vagy a szociográfiai irodalomban jelentkezett.

A dokumentumfilmek társadalomtörténeti elemzésekor fel kell ismerni a dokumentarista forma stílisis és narratív jegyeit ahhoz, hogy ne essünk csapdába, és ne feltételezzük azt, hogy a vásznon a valóságot látjuk visszaköszönni. Ellenkező esetben könnyen megfeledkezhetünk arról a Bill Nicholstól eredő

⁶ *Szociológiai filmszportot!* 1969: 95.

⁷ A film- és társadalomtörténeti kánonban a Balázs Béla Stúdió munkássága kiemelkedik, ezért sokszor a BBS-filmek adják az elemzés tárgyát. Ez a dolgozat is alapvetően BBS-filmeken alapul, szem előtt tartva azonban, hogy a szociológiai, szociográfikus filmkészítés eredményei és szemlélete megjelent egyéb stúdiók munkásságában is.

⁸ Hammer 2009: 264.

⁹ Havasréti 2009: 29–30.

gondolatról, hogy egy dokumentumfilmben nem magát a valóságot, hanem annak csupán egy, az alkotó véleménye által meghatározott, sajátos nézőpontú reprezentációját látjuk.¹⁰ A dokumentumfilm fentebb ismertetett „társadalmi elkötelezettsége” hozzájárul ahhoz, hogy utólag a korszak társadalmi-történelmi viszonyait vizsgálhassuk, de a filmnyelvi megoldások és az alkotói intenciók figyelembevételével tudunk csak releváns megállapításokat tenni.

A folytatásban három eset alapján vizsgálom azt, hogy a társadalmi jelenségek milyen lépcsőkön keresztül, milyen filmkészítői magatartás mentén váltak dokumentumfilmmé, és hogy ezek a filmek mit közvetítenek a korszakról. Gazdag Gyula három korai dokumentumfilmjén keresztül a rendező riportszerű technikáját, illetve azt lehet megismerni, miként lesz egy hírből a rendszert kritizáló dokumentumfilm. Schiffer Pál az 1970-es évek elején és közepén forgatott „cigány-trilógiája” kapcsán azt járom körbe, hogy Kemény István ismert szociológiai kutatásának eredménye miként (nem) épülhetett be a filmkészítésbe. A harmadik esetben pedig Gulyás Gyula és Gulyás János *Vannak változások* című filmjén keresztül azt vizsgálom, hogy egy nagy visszhangot kiváltó irodalmi szociográfia miként jelentett alapanyagot további művészeti megoldásoknak, és hogy a film miként szintetizálja ezeket és a társadalmi viszonyokat.¹¹

HÍRTŐL A RENDSZERKRITIKÁIG

Gazdag Gyula az 1960–70-es évek fordulóján megújuló dokumentumfilmes gondolkodásmód és gyakorlat egyik legismertebb alakja. Már a pályájának kezdetén készült dokumentumfilmjeivel felhívta magára a szakma és a politika figyelmét is.¹² Korai dokumentumfilmjeit meghatározza az a filmkészítői megoldás, amely végigkíséri egész pályáját: filmjeit gyakran egy újsághír, hirdetés, rádióhír alapján kezdi el forgatni, spontaneitással közeledve a témához, a forgatás alatt derítve ki a részleteket.

¹⁰ Erről részletesebben: Nichols 1991, 2009.

¹¹ Választásom két okból esett ezekre a filmekre. Mindhárom alkotó nagyon hasonló célt tűz ki maga elé azzal, hogy a társadalmi jelenségek átfogó ismertetését, elemzését nyújtják. Mindezt ugyanakkor három különböző módszerrel valósítják meg: Gazdag Gyula egyedi esetekből alkot modelleket, az egyszeri szituációt emeli általános szintre. Schiffer Pál egy tabutémát próbál körbejárni minél szélesebb perspektívát, több történetet, sorsot érintve. A Gulyás testvérek pedig egy irodalmi szociográfiából kiindulva térképezik fel átfogóan nem csupán egy elmaradott falu viszonyait, hanem a korszak politikai mechanizmusait is. Ezek a filmek egyfelől fontos mérföldkövei a filmtörténeti kánonnak, gyakran hivatkozási pontok különböző történettudományos diskurzusokban is, ugyanakkor jól jellemezhetők rajtuk keresztül a korszak filmgyártásának sajátosságai is.

¹² Korai filmjei közül többet betiltottak: *Válogatás* (dokumentumfilm, 1970), *A határozat* (dokumentumfilm Ember Judittal közösen, 1972), *Bátyasétány '74* (játékfilm, 1974), illetve korlátozták *A sípoló macskakő* (játékfilm, 1971) hazai és külföldi vetítési lehetőségeit. Első filmjének, *A Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (1968) című alkotásnak a folytatása *Hosszú futásodra még mindig számíthatunk...* címmel pedig el sem készülhetett 1977-ben. Gazdag Gyula filmjeinek politikai fogadtatásáról a vele készült interjú ad szemléletes képet: Fazekas 2011.

1968-as diplomafilmje a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* címet viseli, és Schirilla György távfutó Kenderesre történő futásának, illetve az ő tiszteletére megépített bisztró felavatásának apropóján készült.¹³ Gazdag végzős főiskolásként az újságból értesült Schirilla futásáról, és egy nap alatt sikerült megteremteni a forgatás feltételeit.¹⁴ A dokumentumfilmben egyszerre látunk egy valóságos, mégis abszurd eseményt (egy bisztró felavatását és azt, hogy a köré szervezett eseményeket miként próbálja minden szereplő saját politikai célja alá rendelni), illetve azt, hogy az ebből készült film miként válik politikai pamfletté. Schirilla személye, motivációi és a nyilvánossághoz való viszonya; a helyi politikai elit megnyilvánulásai; a faluhoz, Kendereshez fűződő történelmi háttérinformációk¹⁵ és a filmkészítők filmben is látható „ügyetlenkedései” együtt alkotnak komikus jeleneteket,¹⁶ de a filmkészítői attitűdnek köszönhetően egy szatirikus rendszerkritikus filmet láthatunk. A maradandó élményt nyújtó jelenetek (mint például a falu határában elszavalt, a film címét is adó bugyuta versike felolvasása vagy az avatóünnepség mesterkéltége, ahogy Schirilla majdnem leönti málnaszörppel a helyi politikai vezetőket és a filmes stábot) adják azt az abszurd hangvételt, amelyből a rendszerkritika fakad: elsősorban nem a filmben, hanem a politikai viszonyokon, az elbeszél „valóságon” nevet a néző.

A filmben az információk feldolgozását, megfilmesítését is nyomon követhetjük. A néző is látja a folyamatot, ahogy a filmkészítők is megismerték az eseményeket, a motivációkat a forgatás közben. A film elején felváltva látjuk a Schirilla futásáról szóló újsághíreket és a futás képeit, miközben azt halljuk, ahogy az esemény szervezői ismertetik a filmkészítőekkel, hogy mi és hogyan fog történni a futás és az avatás során, illetve hogyan jött maga az ötlet, hogy Schirilla avassa fel a Sport bisztrót.

1970-ben egy rádióhír adta az újabb film ötletét. Egy hallgató panaszoja el, hogy beatzenekarával nem tudnak hol próbálni, és a rádión keresztül kér segítséget. Ennek nyomán derül ki, hogy a csepeli ÁFOR KISZ-bizottsága keres beatzenekart.¹⁷ A *Válogatás* című film elején halljuk a rádióhírt, amelyben segítséget kér

¹³ Schirilla György 1967-ben, az októberi forradalom 50. évfordulójának tiszteletére elfutott 32 nap alatt Budapestről Moszkvába, érintve Kenderest is a futás során. Egy évvel később a faluban az ő tiszteletére avattak fel egy bisztrót, és az avatóra fut le Schirilla a filmesekkel kísérve.

¹⁴ A főiskolán nem engedélyezték a forgatást, így került Gazdag és a filmterve a Balázs Béla Stúdióhoz, ahol Kardos György egy nap alatt biztosította a forgatás körülményeit, forrásait. A történet részletesen olvasható: Fazekas 2011.

¹⁵ A film végén is elhangzik, hogy Kenderes Horthy Miklós szülőfaluja, és a faluban a forgatás idején is nagy a Horthy-kultusz (például Miklósok és Magdolnák születnek, a templomban a Horthy házaspár látható a központi freskón stb.).

¹⁶ A filmkészítés helyzetére több ízben is történik önreflexív utalás a filmben. Nem csupán a stáb megjelenéséről van szó, hanem a stábtagnak egymásnak tett megjegyzései láthatók, hallhatók, de Schirilla a film záró mondatában megjegyzi, hogy vannak filmes kapcsolatai, és szóljanak, ha szükségük volna segítségre.

¹⁷ A hír azért is különleges, mert a beat a hivatalos diskurzusban, a politikai elit szemében ebben az időben még kerülendő, félig tiltott irányzatnak minősült. Erről részletesen: Ignácz 2013; Csatári 2015. A rádióhír hallatán azt feltételezhetnénk, hogy a KISZ-bizottság felismerte

a fiatal lány, illetve azt a bejátszást is, amely a zenekarkereső KISZ-bizottságról tudósít. A filmben azt látjuk, ahogy a KISZ-bizottság antidemokratikus módszerek és ideologikus elvek mentén kiválasztja a zenekart. A válogatás folyamata egyszerre abszurdan nevetséges és hátborzongató. A film sokszor csal mosolyt a néző arcára a válogatás elveivel, illetve szatirikus hangvételével, ugyanakkor az elvek paternalizmusának és az autoriter politikai légkörnek a láttán érzékelhetővé válnak a mindennapok szintjén jelentkező hatalmi technikák, a hatalom birtokosainak viselkedése – vagyis a hatalom mikroszintű megnyilvánulásai. A válogatás eredménye a film tanulsága szerint közel sem kielégítő: nem az a zenekar nyer, amelyik a legjobb teljesítményt nyújtja, hanem az, amelyik leginkább felhasználható politikai célokra, amelyekkel a KISZ-nek a legkevesebb problémája lehet (sokatmondó, hogy az az együttes nyer, amelyet az egyik tag édesanyja képvisel a válogatás szóbeli fordulóján). A filmben – Gazdag előző munkájához hasonlóan – egyrészt látjuk és halljuk a forgatás kiindulópontjául szolgáló rádióhíreket, de a filmkészítés kontextusa is teret kap: a bizottság is felhívja a zenekarok figyelmét a forgatásra, de a KISZ-titkár egy telefonbeszélgetésben is elújságolja a hírt bemondó rádiósoknak a forgatás tényét.

Gazdag 1972-ben Ember Judittal forgatta legnagyobb hatású dokumentumfilmjét *A határozat* címmel. A film annyiban eltér az előző két alkotástól, hogy nem egy médiumban olvasható hír adta a forgatás ötletét, hanem a témára Ember Judit lelt rá egy beszélgetés során.¹⁸ Azt követhetjük nyomon, hogy egy sikeres, az új gazdasági mechanizmus adta lehetőségeket kihasználó téészelnök miként veszi el a helyi pártvezetés és politikai elit bizalmát, és miként próbálják elérni az elnök leváltását, a téésztagság általi visszahívását. A film célkitűzése az, hogy lokális környezetben mutassa be a hatalmi mechanizmusok működését: amint a téészelnök tevékenységének következtében a helyi politikai elit érdekelt-ségéből kicsúszni látszik a téesz,¹⁹ megindul egy erős politikai offenzíva a vezető eltüntetésére. Itt már nincs szó semmiféle abszurd vagy groteszk hangnerről: letisztult, az eseményekre, a szereplők viselkedésére és az általuk megformált (társadalmi) szerepekre fókuszáló narrációt láthatunk, amelynek központi üzenete a hatalom elnyomó mechanizmusainak lokális megjelenítése. Ebben az értelemben Gazdag első három dokumentumfilmje közül ez a leginkább rendszerkritikus: itt már nem kifigurázandó, mondvacsinált avatőünnepséget, nem egy önmagát neveltség tárgyává tévő válogatást láthatunk, hanem lecsupaszítva magát a politikai manipulációt. A humor „hiánya” azt is eredményezi, hogy a néző is vérezen komolyan veszi a filmben látottakat.

a beatzenekarok fontosságát, később azonban kiderül, hogy a KISZ a zenekart a maga képére akarja formálni, illetve csak politikai célokra kívánja használni. Ennek jele, hogy a KISZ funkcionáriusai egyöntetűen utasítják el a beatet mint zenei irányzatot.

¹⁸ Akár úgy is lehetett volna, hiszen a filmből kiderül, hogy a felcsúti téeszben lezajlott eseményekről, azok hátteréről folyamatosan cikkeztek a napilapok. A filmben a szereplők többször hivatkoznak a napi sajtóra.

¹⁹ A filmből az, hogy valójában miért is kell leváltani az elnököt, nem derül ki, csupán az ürügyként használt okok ismételtetését látjuk.

Gazdag Gyula módszerében azt figyelhetjük meg, hogy miként lesz egy véletlenül talált információból (újsághír, rádióbejátszás, beszélgetés) dokumentumfilm, illetve hogy ezek az információk a filmkészítés során miként alakulnak át a rendszerkritika eszközévé, szimbolikus megoldásokká. Ezt a filmkészítői megoldást nevezi Bódy Gábor szituacionista filmkészítésnek. Bódy értelmezésében a filmkészítő „olyan helyzeteket keres, amelyek egy társadalmi mechanizmus működéséből adódnak”.²⁰ Vagyis a filmezendő helyzet már tartalmazza a személyek és a struktúrák konfliktusát, a rendszer működési zavarait, a filmnek „csak” a rögzítés, ábrázolás a feladata. Gazdag Gyula tehát egy-egy talált információ alapján a struktúrában rejlő zavarokat veszi filmre, majd szerkeszti össze. Ebből a megoldásból Bódy szerint hiányzik az események személyes jellege, vagyis a tisztán a rendszer működésére koncentráló filmkészítés eredménye az, hogy a filmekben nincsenek szubjektív nézőpontok, jellemvonások.²¹ Gazdag Gyula is megfogalmazta, hogy filmjeiben elsősorban nem az egyes ember, hanem a struktúra, abban az emberek által betöltött szerepek, funkciók kerülnek előtérbe: „a kamera jelenléte bizonyos speciális társadalmi kontrollt is jelent szerintem. Nem arról van szó filmjeimben, hogy emberek magánéletébe avatkozom bele a kamerával, hanem csakis akkor filmezem őket, amikor társadalmi funkciójukat gyakorolják, vagyis a közönség előtt szerepelnek, s ez esetben a kamera jelenléte nem más, mint a nyilvánosság kiszélesítése.”²²

Módszertanilag Gazdag filmjei annyiban eltérnek a *Szociológiai filmcsoportot!* célkitűzéseitől, hogy a filmkészítés szinte mindig spontán reakcióként történik, és nem előzi meg egy alapos, kiterjedt kutatás. Ugyanakkor a dokumentumfilm episztemológiai sajátossága ebben a folyamatban felértékelődik: a forgatás már nem egy jól feltérképezett terepen zajlik, hanem az események megismerése párhuzamos a filmkészítéssel, tehát a társadalmi megismerés itt valóban a filmkészítésen keresztül valósulhat meg mind a néző, mind a filmkészítők számára. Ez kétségtelenül azzal az előnnyel jár, hogy a rendezői előfeltételezéseknek kevesebb tér jut, kevésbé befolyásolják a filmkészítés folyamatát.²³

²⁰ Bódy 2006: 109.

²¹ Ebből a szempontból a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* talán kivételt jelent. Habár elsődlegesen itt sem a szereplők belső motivációira, hanem a helyzet abszurdítására helyeződik a hangsúly, mégis találkozhatunk egyfajta szubjektivitással, személyességgel.

²² Zsugán 1972: 8. Az idézet alapvetően a kamera természetellenességére, a situációt módosító hatására vonatkozik, ugyanakkor a társadalmi szerepek kiemelése szembevetendő.

²³ Természetesen a filmek készítésekor Gazdag Gyula nézőpontját meghatározta az az attitűd, hogy a struktúrák, intézményesült magatartásformák leírása révén egyfajta leleplezésre, a rendszer működési mechanizmusainak ábrázolására nyílik lehetőség.

RIPORTSZERŰ FILMSZOCIOGRÁFIA ÉS TUDOMÁNYOS KUTATÁS HATÁRÁN

Kemény István 1971-ben folytatta le tudomány – és társadalomtörténeti jelentőségű kutatását a magyarországi cigány lakosság helyzetéről. A kutatással szinte párhuzamosan forgatta Schiffer Pál „cigány-trilógiáját”, amelyben hasonló célt próbált meg követni. A három film három jelenség körüljárásával kívánja megrajzolni a cigányság helyzetét. Az 1970-ben forgatott *Fekete vonat*ban a munkakörülmények, az 1972-ben készült *Faluszéli házak*ban a lakhatás körülményei, az 1973-ban befejezett *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* című filmben pedig az oktatás kérdése kerül előtérbe. A három filmben²⁴ a témák felvetése átgondolt módszertant feltételez, és jelzi, hogy ezeken keresztül megismer(tet)hető egy társadalmi periférián élő népcsoport helyzete.²⁵ A három film részlegesen kapcsolható csak Kemény István kutatásához. Egyrészt a Budapestre ingázó munkások helyzetét bemutató *Fekete vonat* egy évvel korábban készült, mint ahogy a kutatás zajlott. Ennek a filmnek a szakértője még Végh Antal, Kemény csak a másik két film készítésében vett részt. Természetéből adódóan egy dokumentumfilmről nem lehet olyan alaposítást elvárni, mint egy reprezentatív tudományos kutatástól, azonban fontos különbség, hogy míg Schiffer dokumentumfilmjei erőteljesen exponálják a problémát, előtérbe helyeznek egy tabutémát, és rádöbbenik a nézőket egy addig ismeretlen helyzetre,²⁶ addig a kutatás elsősorban elemezni kívánja azt. Schifferék rácsodálkoznak és rádöbbenenek, Keményék elemeznek és alternatívát mutatnak.

A Schiffer filmjeiben látható filmkészítői-riporteri pozíciót gyakran éri bírálat. Schiffer (aki a filmek kérdezőriportere is) magatartása, a filmezettekre irányuló „idegen tekintet” sokszor olyan mértékben van jelen, hogy az már a filmes-filmezett viszony etikai dimenzióit is érinti, és visszatérő eleme a filmek értelmezésének. Az elemzésekben már-már toposzként visszatérő bördzseki,²⁷ Schiffer kifinomult öltözködése válik szimbólumává annak a sokszor pökhendinek és autoriternek tűnő, a kérdezettek választát, helyzetét és akaratát figyelmen kívül hagyó magatartásnak, amely mindhárom filmet meghatározza, de a *Fekete*

²⁴ A három film eredetileg nem készült trilógiának, erre több adalékból is következtethetünk. Az első és a második film forgatása között több év telt el. Az első film a BBS-ben, a másik kettő a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban készült, és a filmek nagyon eltérő narratív és módszertani megoldásokat használnak.

²⁵ Közvetett módon erre utalhat az is, hogy a Kemény-kutatás 1976-ban megjelent összefoglalója is hasonló tematikus felosztást követ, csak persze az egyes témákat részletesebb felbontásban dolgozza fel. Kemény 1976.

²⁶ A filmeknek ez a figyelemfelhívó hatása sokszor korlátozott maradt, hiszen a filmek bemutatását, vetíthetőségét (bizonyos esetben a készítését) is akadályozta a hatalom. Erről részletesen: Báron 1982.

²⁷ Hammer Ferenc megjegyzése: „Az olvasó képzeletére bízom, mennyire befolyásolja a filmes találkozások kimenetelét, ha 1970-ben egy választékos beszédű, bördzseki ifjú riporter a technikai sülleppel, mikrofonosokkal, világítókkal, végigmegy a fekete vonaton vagy a szabolcsi putrisoron!” Hammer 2009: 268.

vonatra a legjellemzőbb. Schifferék egy jelenetben nem hajlandók tiszteletben tartani, hogy a szegénységét szégyellő asszony nem engedi be őket a házukba. Máskor a rendező ideológiai okfejtésre akarja bírni tanulatlan riportalanycát egy Lenin-plakát kapcsán. A stáb a „Maga beteg, vagy most jött haza?” kérdéssel szinte ráront egy alvó férfira. Ezekben a jelenetekben a stáb társadalmi-kulturális fölénye tudatában, azt kihasználva közelít a szereplőkhöz. Ez az autoriter pozíció azért is problematikus, mert egyfelől a filmkészítők sokszor észre sem veszik, milyen megalázó helyzetbe hozták az embereket, másfelől elfedi azt a társadalmi valóságot, amely a cigányság mindennapjait jelentette, és a filmes-filmezettek közötti szakadék nivellálásával a film kizárólag a téma kuriozitására koncentrál, egy rácsodálkozó magatartást érvényesítve. Magyarországon akkor szegénységről, a romák kirekesztettségéről beszélni nem lehetett,²⁸ és feltételezhetően az ismeretlennel való találkozás eredményezte hév vihette el ebbe az irányba a filmkészítőket. A filmek értékét ez a társadalmi bátorság adja (vagyis az, hogy ráirányítja a figyelmet ismeretlen kérdésekre), de nem hagyhatjuk figyelmen kívül a többségi társadalom magatartását érvényesítő filmkészítői pozíciót. A kérdés ambivalenciáját Pócsik Andrea is ecseteli:

„De a látottaknak az egyszerű interjúhelyzeteken is átütő ereje (nem beszélve a viskóbelsőkből fényképezett nyomor képeiről) a szegénységet a valóságban és annak reprezentációjában is eltávolítani, eltagadni igyekvő társadalom tagjai számára hirtelen újra megmutatja, ám sajnos épphogy annak nem megfelelő értelmezését is lehetővé tevő eszközökkel.”²⁹

Módszerükben Schiffer filmjei szociografikus igényű alkotásoknak tekinthetők. Egyrészt a téma felvázolása, majd az interjúszituációk filmbe építése szociografikus riportfilmeket eredményeznek, amelyek erőteljesen exponálnak társadalmi kérdéseket, problémákat, és további gondolkodásra ösztönző eredményekre jutnak. De ezek az eredmények nem vethetők össze egy szociológiai kutatás eredményeivel, és nem is valósítják meg a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltvány szellemiségét, miszerint a valóság önnön dramaturgiájának ábrázolása volna a dokumentumfilm feladata (vagyis a szerzők nézőpontja által meghatározott dramaturgia nem kaphatna helyet a filmben, ahogy Schiffer filmjeiben – hatásvadász módon – ez megtörténik). A filmek megvilágítják a témák bizonyos aspektusait. Megtudjuk, hogy a munkások ingázásában a helyi iparnak vagy a térszerek elutasító hozzáállásának milyen szerepe volt; hogy miként termeli újra a helyi politika a cigánytelepeket a cs-házak építésével,³⁰ hogy mi a pedagógusok felelőssége

²⁸ Ezt jelzi, hogy a Kemény István vezette kutatás eredetileg *Az alacsony jövedelmű lakosság életkörülményeinek vizsgálata* címmel indulhatott meg. A cigányság kutatásáról a szocialista korszakban: Majtényi–Majtényi 2012: 75–78.

²⁹ Pócsik 2013. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁰ A csökkentett értékű-komfortú házak építéséhez kedvezményes hitelt biztosított az állam a cigányság felzárkóztatása céljából. Kemény István kutatási beszámolójában idéz a cs-házak

abban, hogy a cigánygyerekek nem hatéves korban kezdik az iskolát (és hogy miért nem jutnak el a nyolcadik osztályig); hogy mire (nem) elég hetvenkét óra iskola-előkészítő foglalkozás az óvodát nem járt gyerekek számára. Ezek egyedi, nem általános és elemző jellegű megfigyelések, ugyanakkor érezhető a filmben egyfajta általánosító szándék. A filmekben végig megfigyelhető ez a tendencia: egyedi esetek feltárásán keresztül megmutatni holisztikus viszonyokat.

Fontos (módszertani) különbségek figyelhetők meg az ábrázolást, a narratív megoldásokat vizsgálva a három film között. A legszikárabb, a legkevésbé elemző jellegű a *Fekete vonat*. Ebben a filmben a legerőteljesebb a riporter jelenlét, a záporozó kérdés-válasz dinamika határozott hangvételt ad a filmnek, és a téma leggyorsabb találása is ebben a filmben figyelhető meg: nem az okok, a problémák gyökerei kerülnek előtérbe, hanem azok felszíne (és az abban rejlő „szenzáció”) válik érdekessé. Ennek egyik oka lehet, hogy Schiffer pályáján a *Fekete vonat* korai filmjeihez sorolható, és maga a rendező is változtatott nézőpontján az ezt követő években. Pócsik Andrea megjegyzi, hogy a három filmből ez a legismertebb, ez vált igazán a filmtörténeti kánon részévé, holott arra következtethetünk, hogy Schiffer sem sorolta legfontosabb, legértékesebb filmjei közé.³¹ Érezhető, hogy Kemény István szemléletformáló szakértői munkája ebből a filmből még hiányzik.

A *Faluszéli házak* hangvételben és módszer tekintetében is eltér az előző filmtől. Ugyan ebben a filmben is megfigyelhető a rendező (módszertani és etikai) érzéketlensége bizonyos helyzetekben, de érzékelhető egy nézőpont- és hangnembváltás is benne. A film megpróbálja körüljárni, hogy a régi telepről való átköltözés lehetősége mit is jelenthet az ott lakóknak, hogy milyen tényezők nehezítik a váltást. Kiderül, hogy az új cigánytelepek létesítésével a (közösségen belüli és a közösséget kívülről érő) konfliktusok, problémák nem oldódnak meg (az építkezéshez nyújtott hitelen kívül az állam részéről nincs más érdemi támogatás az integráció elősegítésére), illetve felkutatja a film, hogy milyen feltételek teljesülése esetén történhet a költözés. A *Faluszéli házakban* már kevésbé meghatározó a cigányság helyzetére való rácsodálkozás, az „idegen tekintet”, és megfigyelhető egyfajta odafordulás, jobbító szándékú közeledés, még ha a filmkészítők autoriter pozíciója nem is tűnik el a filmből. Vizualisan ezt jelzi, hogy mind a film elején, mind a végén megjelennek Féner Tamás szociofotói, amelyekhez nem kapcsolódik sem fennkölt, lírai (és így a téma eredeti jelentéseiről a figyel-

építése kapcsán egy 1971-ben megjelent szöveget, amelyben az építkezések körüli visszaélésekről olvashatunk (Berkovits 1971). A kutatási beszámoló kitér a cs-házak silány minőségére, az elvégzett munka és az átadott lakások alacsony színvonalára, ugyanakkor a jogilag visszás esetek feltárására természetesen nem vállalkozhat. A film nem tér ki az efféle visszaélésekre, illetve nem tárgyalja az elkészült épületek műszaki állapotát, talán azért, mert elsősorban arra fókuszál, hogy a cigányság miként éli meg a költözés lehetőségét, illetve arra, hogy miként épülnek újabb cigánytelepek a régiek helyett. Ezzel azonban a filmben nem derül fény egy még nagyobb problémára, nevezetesen arra, hogy az elkészült házak csak az illúzióját teremtik meg a jobb életkörülményeknek, a műszaki állapotuk végett nem biztosítják annak lehetőségét.

³¹ „Schiffer feljegyzései arról tanúskodnak, hogy maga sem tartotta sokra ezt a munkáját, egyik későbbi írásában sem hivatkozik rá.” Pócsik 2013, 2. lábjegyzet.

met elterelő), sem szenzációhajhász hangnem. A *Faluszéli házak* a tényyszerűséget is beemeli az elbeszélésbe. A legszembetűnőbb a film utolsó képkockája. Egy inzertet látunk, amely arról tudósít, hogy 10 000 fő költözött cs-házakba, de még 200 000 él putrikban.

A sorozat harmadik darabja, a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* tűnik a legkomplexebb és a leginkább tárgyilagos filmnek. A *Fekete vonathoz* képest a második két film szemlélete és audiovizuális megoldásai között szorosabb a kapcsolat. A *Faluszéli házak* befejezése megegyezik a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* kezdésével: gyerekzsivajt hallunk, ahogy gyerekek kiáltoznak: „Engem is tessék levenni”, miközben Féner szociofotóit látjuk (az előbbi film végén szobabelsőről, az utóbbi elején gyerekekről). A harmadik film tíz, kérdés formájában megfogalmazott téma vizsgálatából áll. A kérdések láncszerű összefűzése³² tudatos narrációt eredményez, amelynek előfeltétele egy módszertani-szemléletbeli átgondoltság is. Ebben a filmben a legegértelműbb, hogy milyen helyszíneken járunk, mikor ki nyilatkozik, és nem csupán egy-egy kiragadott példával találkozunk (legkevesebb három helyszínen járunk, és ez már a film legelején egyértelművé válik). A három helyszín esetében felfigyelhetünk azokra a mindennapi, kirekesztő megoldásokra, amelyek átjárják az oktatás gyakorlatát (külön pad-sor a cigányok részére, cigány udvar, a gyerekek kötelező beiskolázása alól való jogszerűtlen felmentés stb.). Egyszerre látunk feltételezhetően az egész országra kiterjedő gyakorlatokat, ugyanakkor a helyi különbségek megvilágításával az egyedi, helyi megoldások is láthatóvá válnak – például az, hogy egy-egy pedagógus, vezető szemléletmódjának különbsége milyen változásokat eredményezhet.³³

Ebben a filmben kapják a legfontosabb szerepet a helyzetek, szituációk, amelyekben a gyerekeket látjuk. Ezek a helyzetek azért is fontosak, mert egyrészt (szemben az előző két alkotással) a film ezzel nem csak riportszituációkra támaszkodik, másrészt a riportok alatt elhangzott verbális információk sokszor más megvilágításba helyeződnek, azokat az életben, „valós” helyzetben is látjuk. Különösen érdekes az azt látni, hogy egy-egy tanórán miként nyilvánul meg a szegregáció, hogyan hagyják magukra a pedagógusok a cigánygyerekeket (miközben azok például fordítva írják az „é” betűt), és ezáltal válik a néző számára is átélhetővé hátrányos helyzetük.

Ebben a filmben figyelhető meg leginkább a filmezettekhez való empatikus hozzáállás (még akkor is, ha a filmesek hatalmi pozíciója továbbra is érezhető). Ennek egyik legfontosabb eleme, hogy a film egy „szembesítési” technikát alkalmaz a szereplőivel szemben. Pedagógusoktól, iskolavezetőktől hallunk adatokat,

³² A tíz kérdés: Járnak-e iskolába? Hány évesek az elsősök? Mit tud egy elsős? Mit is jelent a hátrányos helyzet? Mit esznek? Cigány osztály? Vegyes osztály? Cigány iskola? Kik jutnak el a nyolcadikba? Hová lettek a többiek? Hol kellene kezdeni? És ha felnőnek? A tizenegyedik kérdés maga a film címe, amit ezek a kérdések fejtenek ki.

³³ A filmben markánsan kiütözik a nyírbátori iskolaigazgató empatikusabb szemléletmódja a boldvai igazgatóhelyettes vagy a hajdúhadházi pedagógus kirekesztő hozzáállásával szemben, ugyanakkor az is egyértelművé válik, hogy utóbbi kettő (nyíltan vagy bújtatva) a többségi társadalom hozzáállását reprezentálja.

véleményeket azzal kapcsolatban, hogy miért vannak a cigánygyerekek periferiális helyzetben az oktatáson belül. Majd vagy még ugyanabban a helyzetben, vagy a következő jelenetben a gyerekeket vagy a szüleiket halljuk ugyanarról. Egy tanítónő azt mondja, hogy azért ülnek a cigánygyerekek egymás mellett, mert ők kérték, aztán pedig egyikük elmondja, hogy ő máshol ült, de egyik reggel közölték vele, hogy át kell ülnie a „cigány padsorba”. Egy másik tanító azt ecseteli, hogy a szülők nem engedik iskolába a hat-hét éves gyerekeiket, majd pedig a szülőktől megtudjuk, hogy sokszor épp a tanítók, védőnők, iskolavezetők azok, akik ilyen-olyan indokokra hivatkozva, törvénytelenül eljárva „felmentik” a gyerekeket a tanulmányi kötelezettség alól. A példák sora folytatható volna,³⁴ hiszen a filmnek meghatározó szerkesztési elve az, hogy a hátrányos helyzetben lévők mondatait szembeesíti a többségi társadalom képviselőinek mondataival, azt sugallva, hogy az utóbbiak csúsztatnak, hamisítanak. Ennek a megoldásnak is köszönheti a film azt, hogy empatikusabbnak, kevésbé szenzációhajásznak látjuk, mint az előző két alkotást.

A film erős filmnyelvi megoldással zárul. Az utolsó jelenetben az udvaron játszó gyerekeknek fel kell emelniük a kezüket, hogy a tanítók ellenőrizték azok tisztaságát. Kimerevedik a kép, és hangos iskolai csengetés hallatszik, ami egyértelműen a nézőknek, a társadalomnak szól. A film – elrugaszkodva a szociológiai filmprogramtól – ezzel egyértelműsíti, hogy a figyelemfelkeltés, a társadalom „felébresztése” az elsődleges feladata (és nem a problémák alapos feltárása). Azért is különös megoldás ez, mert a három film közül ez az, amelyik a leginkább eleget tesz (minden hibája ellenére) a program célkitűzésének, vagyis annak, hogy a figyelemfelhívás helyett valódi, a film segítségével történő problémafeltárást kell megvalósítani.³⁵

A FILMSZOCIOGRÁFIA MINT NYOMOZÁS ÉS VALÓSÁGFELTÁRÁS

A szociológiai filmkészítés nem előzmény nélküli a korban, a módszer és szemléletmód átszivárgott egyéb területekre is, így például az irodalomba. Szociográfus írók is bekapcsolódtak a dokumentumfilm-készítésbe, illetve egy-egy nagyobb vitát kiváltó irodalmi szociográfiai filmek alapanyagául, inspirációjául szolgált. Ezt történt Végh Antal 1968-ban a *Valóságban* megjelent *Állóvíz* című szociográfija esetében is. A Penészelekről, egy mélyszegénységben élő és a helyi politikai elit korrupciójának is áldozatul eső faluról szóló, indulatos hangvételű szocio-

³⁴ Nem csak hátrányos helyzetben élők véleményét használja fel a film ilyen módon, arra is látunk példát, hogy a tanárok kirekesztő magatartását nem cigány gyerekek roma társaikról szóló történeteiből, elbeszéléseiből ismerjük meg.

³⁵ A *Fekete vonatról* 1971-ben a *Pest Megyei Hírlapban* megjelent kritika nyelviileg is a csengőt idézi meg a figyelemfelkeltés eszközeül: „[a film] nyomja a csengőt, figyelmeztetni akar, hogy tennünk kell valamit az igen népes rétegért [...]” (Idézi: Tóth 2008: 61.) Nem kizárt, hogy Schifferék ismerték a kritikát, így akár ebből is meríthették az ihletet a trilógiát lezáró filmnyelvi megoldáshoz.

gráfia éles irodalmi, társadalmi és politikai vitát váltott ki, amelynek társadalmi, politikai és művészeti következményei is lettek.³⁶ Az írás megjelenése után a falut szinte rendőri blokád alá vonták, megtiltották újságírók, filmesek, szociológusok kutatását, forgatását a faluban, majd pedig offenzív írásokban próbálta a hatalom bizonyítani a leírt állapotok ellenkezőjét. A penészeleki szociográfia azonban önálló életre kelt, és a téma más médiumokba is átszivárgott. Még 1968-ban elkészült a Cinema '64 amatőrfilmes csoport³⁷ dokumentumfilmje *Valóság síppal, dobbal, avagy tűzön vízen át* címmel, majd pedig egy évvel később a Miskolci Nemzeti Színház bemutatta Darvas József *A térképen nem található* című, a szociográfia és annak utóélete által ihletett dokumentumdrámáját, amit 1970-ben a budapesti Madách Színházban is műsorra tűztek. Ebből az előadásból tévéközvetítés is készült. Az *Állóvíz* recepciójának, műfajváltásainak története két dolgot mindenképpen igazolni látszik. Egyrészt a társadalomnak, a magyarországi állapotoknak a megismerése iránti (értelmiségi) igény, ami a szociológiai filmcsoport létrehozását is áthatotta, valóban jelenlévőnek tűnik a korszakban. Másrészt az, hogy egy nagy vitát kiváltó szociográfia mediális váltásokon keresztül bejárta a nyilvánosság különböző fórumait, ezzel párhuzamosan pedig politikai következményei is voltak (a járási párttitkárt leváltották), arról tanúskodik, hogy a szociografikus irodalomnak – és a szociológiai filmkészítésnek – a célkitűzése, miszerint nem elég csupán a figyelem felkeltése, hanem az ábrázolással változtatni is szükséges a társadalmi viszonyokon, megvalósíthatónak látszott. Gulyás Gyula és Gulyás János 1976-ban elhatározták, hogy megvizsgálják az elmúlt időszak történéseit, és egy újabb dokumentumfilmben összegzik az *Állóvíz*-vita és a falu változásának eredményeit. Ennek nyomán keletkezett a *Vannak változások* címet viselő filmszociográfia.

A film értelmezéséhez fontos összevetni a filmes és irodalmi szociográfia módszereit, illetve a szociológiai filmcsoport alapelveit. Az irodalmi szociográfia egyik legátfogóbb definíciója szerint a műfaj legfontosabb sajátosságai az írónak a téma megismerése során alkalmazott módszerében keresendők:

„[...] a szociográfiai irodalom sajátosságai nem a műfaj, hanem a módszer és az eszköz körében jelennek meg. Hiszen a szociográfia attól szociográfia, hogy először is a társadalmi és az emberi valóság valamely jelentékeny egységét választja tárgyául. Ezt a közvetlen tapasztalat és a módszeres megismerés alapján ábrázolja.”³⁸

³⁶ A falu a szélsőséges szegénység mellett azért is volt különleges, mert azon kevés falvak közé tartozott, ahol (politikai és gazdasági okok miatt) nem ment végbe a térszerítés, és a lakosok saját tulajdonaikon próbáltak meg gazdálkodni – kevés sikerrel.

³⁷ A Cinema '64 csoport egy amatőr filmstúdió volt (az alapító tagok között volt Gulyás János és Gyula is), amelynek az volt a célja, hogy amatőr szinten biztosítson filmkészítési lehetőséget kezdő filmeseknek demokratikus elvek mentén, döntően 8 mm-es technikával. Az egyedüli filmes csoport volt, akik forgatni tudtak a faluban.

³⁸ Székelyhidi 1998: 13. Az irodalmi szociográfiai műfajjáról, változatairól összefoglalóan: Bartha 2013.

Eszerint a szociográfiákban a megismerés módszertana az elsődleges, és a formai, műfaji jegyek másodlagosak. Ez a hozzáállás fedezhető fel Gulyás János és Gyula filmkészítői alapelveiben is: „Alapvető, amit más dokumentumfilmek is vallanak –, hogy a filmkészítés egybeesik a mi megismerési folyamatunkkal. [...] Mi is ott a helyszínen, a forgatás során igyekszünk megérteni a problémákat, embereket.”³⁹ Ugyanezt a gondolatot láttuk visszaköszönni a *Szociológiai film-csoportot!* célkitűzéseiben is.

A *Vannak változások* első felében az *Állóvíz* által leírt állapotokat, a szociográfia hatását, az azt követő vitát ismerjük meg. A film első fele egyrészt vita-film az *Állóvíz* által felvetett kérdésekről, másrészt egyfajta oknyomozó ismertetése a szociográfia következményeinek, a téma különböző feldolgozásainak, harmadrészt annak megvilágítása, hogy a faluban miként emlékeztek az eseményekre. A film második felében az elmúlt események helyett a jelenlegi állapotokra helyeződik. Ugyan az *Állóvíz* által ábrázoltak (és a szociográfia hatása) mindvégig lényeges motívum a filmben, azonban a film második felében a központba a jelenlegi állapotok megismerése, illetve azoknak a tíz évvel azelőtti viszonyokkal való összevetése kerül. A *Vannak változások* tehát egyszerre rekonstruál, ábrázol és viszonyít.

A film kronologikus sorrendben jeleníti meg az eseményeket. Végh szociográfijának a felelevenítésével indít a film, majd pedig az írás keltette irodalmi, társadalmi és politikai vita ismertetése, aztán a Cinema '64 csoport forgatásának és az elkészült filmnek a bemutatása következik. Itt nem csupán egy történeti perspektíva uralkodik, hanem visszatekintve, az akkori szereplők által elbeszélve és újraértelmezve ismerjük meg Penészleket, az *Állóvizet* és a következményeket. A film egyik legnagyobb erénye, hogy az ügy összes érintett szereplőjét megszólaltatja. Találkozunk a falu lakosaival, azok közül is az *Állóvíz* központi alakjaival: az asszonnyal, akinek szegénysége az országos felháborodást és a falu megvetését is kiváltotta; az iskolaigazgatóval, aki 1968-ban és 1977-ben is kifejti az elmaradottság okait és állapotát (és kulcsfigurája a falunak és a történetnek); az orvossal, a védőnővel, az akkori és jelenlegi helyi politikai vezetőkkel; még a szemmel verést tudományosan magyarázó görög katolikus pappal is. Fontos szerepet kap a filmben Végh Antal visszaemlékezése és értelmezése, de az ügy következtében bújtatva eltávolított megyei párttitkárral, Orosz Ferencsel készült interjú is. A film az egymással összefüggő, egymásnak ellentmondó vélemények összevetését, értelmezését, a mögöttes motivációk felgöngyölítését viszi véghez, de Gulyásék „nyomozásában” nem csupán a véleményeket halljuk, hanem az események mediális lenyomatait is látjuk: magát a megjelent szociográfiát, az ellen-cikkeket, Darvas József drámájának miskolci és budapesti feldolgozását, az abból készült tévéjátékot. Ezek nem pusztán illusztrációk, az események fizikai lenyoma-

³⁹ Koltai 1980: 9.

tai, hanem a rekonstrukciónak szerves részei, hiszen a szereplők vissza-visszatérően hivatkoznak rájuk.⁴⁰

A filmben megvalósul a valóságfeltárás, de a megismerés (itt is) összekapcsolódik egyfajta döbbenettel, illetve figyelemfelhívással. A gazdasági és szellemi elmaradottság és annak már-már szimbolikus jegyei, a tetű, a novabor és a dura⁴¹ fogyasztásának mértéke (különösen a gyerekek között) elsődlegesen felháborodást váltottak ki 1968-ban, 1978-ban, és váltanak ki még ma is. Ezek a visszatérő témák azért is fontosak, mert a film az események és az időrétegek négy különböző formájának⁴² megidézésével a vélemények ütköztetésének, a fellelhető csúsztatásoknak, hazugságok leleplezésének a lehetőségét adja. Ezek a leleplezések gyakran önellentmondásokon alapultak, hiszen a filmben többször látjuk, hogy egy-egy szereplő állít valamit 1978-ban, majd pedig látjuk és halljuk az 1968-as véleményét ugyanazzal kapcsolatban. Ilyen például a szegénységét szégyenlő, film eleji asszony, aki Véghnek és az 1968-as film készítőinek is azt mondja, hogy összesen egy edényük és kilenc kanaluk van, majd tíz évvel később (a falu által már meghurcolva) tagadta, másként magyarázta a dolgokat. Az orvos 1977-es állításával, miszerint 1968-ban már nem volt dura, a kocsmáros 1968-as szavai állnak szemben: létezik probléma, csak nem lehet felderíteni, mert a durát fogyasztóknak is érdeke, hogy titokban maradjanak a készítők és árulók. De a tetű kapcsán is szemben áll egymással az 1968-as védőnő véleménye a szociális gondozónő 1977-es véleményével. Ennek a szerkesztési megoldásnak elsődlegesen nem az a célja, hogy felfedje az igazságot, illetve egyfajta oknyomozás keretén belül szembesítse egymással az ellentmondó véleményeket, inkább a kérdések bonyolultságát, a filmben megjelenő időbeli rétegzettséget fejezi ki. Nemcsak hazugságokkal állunk szemben, hanem a közösség által meghurcoltak szégyenével, politikai vezetők manipulációjával, a felelősséget vállalni nem képes értelmiségiek torzításával, vagy éppen a tényeket jobb színben feltüntető emberi szándékkal is. Ezek azok a másodlagos jelentésrétegek, amelyek emelik a filmet a pusztá rekonstrukciótól, oknyomozástól, és a háttérben húzódó motivációk, jelenségek megvilágításával a személyes és társadalmi viszonyok általánosabb ábrázolását adják.

A film második felében a jelenlegi állapotok és lehetőségek kerülnek a figyelem előterébe. A rendezők az egész történetet és annak részleteit azért idézik fel a maguk részletességében, hogy egyfelől rávilágítsanak egy szélsőségesen elmaradott falu lakosainak (nem létező) lehetőségeire, a központi politikai döntések helyi szinten történő megvalósításának anomáliáira, illetve arra, hogy tíz év elteltével sem sokat változott a helyzet.⁴³ Láttunk szereplőket, akiknek kicserélődött

⁴⁰ A falusiak között a tévében bemutatott Darvas-dráma állandóan visszatérő viszonyítási ponttá válik, hol a szégyen kifejezéséeként, hol bizonyítékként felhasználva. Az 1968-as szociográfia is hasonlóan fontos a faluban, de kiderül, hogy nem mindenki olvasta.

⁴¹ Denaturált szeszből vízzel és aromával készült olcsó szeszes ital.

⁴² Ez a négy forma: a Végh-szociográfia, az 1968-as film, Darvas József drámája és a tévéjáték, illetve a jelenlegi állapotok és a készülő film.

⁴³ Innen ered a film legkevesebb kétféleképp értelmezhető címe is: vannak változások, amennyiben a konkrét fejlődéseket, minimális, elsősorban infrastrukturális fejlesztéseket vesszük

az életük, de több esettel is találkozunk, amikor a mélyszegénység nemhogy változott volna, inkább elmélyült. A tizenkét gyereket omladozó házban egyedül, segélyből nevelő asszony helyzete tíz év alatt sem javult, sőt, hasonló helyzetbe került lányát is megismerjük – férje ingázik, egy fizetésből igyekszik nevelni gyerekeit ő is. Találkozunk olyan idős emberekkel és asszonyokkal, akik néhány száz forintos rokkantnyugdíjból élnek, és a homokos talajon képtelenek annyit termelni, ami javítana helyzetükön.

A film utolsó jelenetében a falu sáros utcáit, nádtetős házait látjuk, miközben adatokat hallunk a változásokról: megnyílt egy presszó, egy boltot átalakítottak önkiszolgálóvá, felújították az italboltot. Egy év alatt nyolcvankét ember elhagyta a községet (köztük a tanácsitkárnő és a védőnő), megvonták a községfejlesztési alapot, leépítették a buszközlekedést egy kilencfős mikrobuszra, leállították a törpe vízmű és az öregek otthona építését. A film vége negatív képet fest: nemhogy fejlődés nincs, inkább visszalépés, elsorvadás van – ami a film üzenete szerint a politikai döntéshozók, illetve a településfejlesztési politika hibája.⁴⁴ Az elkésztő film végi beszélgetések és adatok arra világítanak rá, hogy egy évtized elteltével ugyanolyan égető szükség van az efféle valóságfeltáró filmekre, filmes hozzáállásra.

ÖSSZEGZÉS

Az 1970-es évek elejét meghatározó dokumentumfilm-készítői attitűd egyértelmű célkitűzése volt, hogy a szociológia szemléletének és módszertanának filmkészítésbe való integrációjával megújítsa a dokumentumfilm műfaját, amivel a valóság módszeres, filmmel történő megismerése vált volna lehetővé. A filmmel történő valóságfeltárás általában a társadalmi részvétel ideájával, célkitűzésével kísérve jelent meg, ami azt is jelenti, hogy a megismerés szinte minden esetben együtt járt egyfajta figyelemfelhívással, a nézők (és sok esetben az alkotók) rácsodálkozásával, döbbenetével. Egyfelől a szociológiai filmprogram eredményeként a filmesek is olyan témákkal találkoztak, amelyekről korábban nem tudtak, illetve nem tudtak azok gyökereiről. Másfelől pedig a filmmel történő megismerés programja nem feltétlenül a jelenségek elemzését eredményezi, hanem a széles társadalmi rétegek figyelmének bizonyos problémákra való ráirányítását.

Az általam elemzett filmek három különböző úton, különböző eredménynyel próbálják megvalósítani a társadalmi filmkészítést, és noha mindegyik film esetében a társadalmi jelenségek filmmel történő megismerése, ismertetése törté-

számba. De (ironikus) kérdésként megfogalmazva, vannak-e változások, ha a gazdasági lehetőségek hiányát, a nyomort, a szellemi-intellektuális fejlődés megrekedését, egy-egy eredmény leépítését látjuk?

⁴⁴ Szimbolikusan a film végén, Budai Ilona népdalénekes által előadott *Beregnáni balladája* is ezt az értelmezést húzza alá: Jaj, Istenem, jaj, hát mit csináljak? / Vagy szaladjak, vagy talán megálljak? / Ha szaladok, meg találnak lőni. / Ha megállok, meg fognak kötözni.

nik, ugyanakkor eltérő indíttatásból és módszertan mentén valósul meg mindez. Gazdag Gyula azzal, hogy azonnal kamerával reagál egy újsághírré, információra, *expressis verbis* hajtja végre a filmmel történő megismerést. Ez a gyors reagálás nem teszi lehetővé azt, hogy alaposan utánajárjon a filmes a témának. Ez a módszer felszínesnek tűnhet, de Gazdag egyfelől a helyzetekben megnyilvánuló tipikus viselkedésmintákat, mechanizmusokat keresi a filmjeiben, másrészt az egyedi eseteket általános értelemmel ruházza fel: egy zenekari válogatás a hatalom működés módjait, egy tévészvető leváltása a politikai manipuláció érvényesítését mutatja tágabb kontextusban úgy, hogy a filmek nemcsak egy iroda vagy tévés falai között zajló eseményeket jellemzik, hanem az ország, a politikai rendszer működését is. Gazdag módszeréhez képest Schiffer Pál trilógiájában felemás módszert követ: első filmjében ő is viszonylag „tudatlanul” száll vonatra, gyakran az operatőrrel (és a kamerával) együtt csodálkozva rá a tapasztaltakra, és nem is tudja leplezni meglepődöttségét, döbbenetét, amit a viszonyok kiváltanak belőle. Ugyanakkor néhány év elteltével, több szakértő bevonásával az ő módszere, szándéka is változik, hiszen a második vagy a harmadik film elemzése a mélyebb összefüggések keresése, illetve fontos kérdések megfogalmazása felé viszik el a filmeket, még akkor is, ha a filmekben mindvégig meghatározó marad a tabudöntőgető magatartás, amellyel a készítők a társadalmat rá akarják ébreszteni ismeretlen problémákra. A Gulyás testvérek filmjében pedig egy mikroszintű filmes vizsgálatot láthatunk. Egy szociográfiából kiindulva egy helyi közösség mindennapjait, történetét, médiareprezentációit és lehetőségeiket, illetve azok hiányát ismerhetjük meg, miközben egyértelművé válik, hogy a filmesek is részesei ennek a megismerési folyamatnak, és folyamatos interakcióban állnak a közösséggel.

A három megoldás mindegyike azt eredményezi, hogy plasztikusabb képet kap a néző a társadalmi állapotokról, a politikai folyamatokról. Ugyanakkor a filmmel történő elemzés, a helyzetek ábrázolásán túlmutató kérdések feltevése, még inkább megválaszolása nem valósul meg. Ennek oka egyrészt a műfaj, a filmes forma sajátosságaiban is kereshető (ti. hogy egy film sokkal inkább képes az érzelmekre, mintsem az értelemre hatni, és ebben a minőségében korlátozottan alkalmas tudományos összefüggések mély bemutatására, elemzésére), másfelől pedig a szociológiai filmprogram célkitűzésének bonyolultsága, teljesíthetetlensége is magyarázatul szolgál. A program nagyon sok fontos, érdekes és tanulságos filmet eredményezett, amelyek nélkül mind a filmtörténet, mind pedig a társadalomtörténet kevesebb volna, de a dokumentumfilm társadalmelemzésre korlátozottan alkalmas műfaj, sokkal nagyobb jelentősége lehet a figyelemfelkeltésnek, a nézőre gyakorolt érzelmi hatás kiváltásának. Ezen finomíthatunk, ha a filmnyelvi megoldások, a filmkészítői motivációk és történeti háttérismeretek megvilágításával próbáljuk meg értelmezni, kontextualizálni a program célkitűzéseit az elkészült filmekben keresztül.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Báron György 1982: „Három jó dokumentumfilmet akartam csinálni.” Beszélgetés Ifj. Schiffer Pállal. *Filmvilág* (25.) 11. 25–29.
- Bartha Ákos 2013: Közelítések a szociográfia fogalmához. *Forrás* (45.) 5. 92–100.
- Berkovits György 1971: Befejezetlen házak. *Valóság* (15.) 10. 68–73.
- Bódy Gábor 2006: Hol a „valóság”? In: Bódy Gábor (Zalán Vince szerk.): *Egybegyűjtött filmművészeit írásk* 1. Budapest, 105–110.
- Csatári Bence 2015: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Budapest.
- Fazekas Eszter 2011: Akinek kilenc filmje volt betiltva – Beszélgetés Gazdag Gyulával. *Filmkultúra online*. http://www.filmkultura.hu/archiv/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=882 – utolsó letöltés: 2016. május 31.
- Hammer Ferenc 2009: A megismerés szerkezetei, stratégiai és poétikai. Szocio-doku a BBS-ben. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, 263–273.
- Havasréti József 2009: „És mindig csak képeket hagyunk magunk után...” Diskurzusok a BBS körül a hetvenes–nyolcvanas években. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, 29–46.
- Ignác Ádám 2013: A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarország ifjúsági sajtójában – az első 15 év (1957–1972). *Médiakutató* (14). 1. 7–17.
- K. Horváth Zsolt 2009: A valóság metapolitikája. Kognitív realizmus a magyar társadalomkutatásban: szociográfia és dokumentumfilm. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, 275–286.
- Kemény István 1976: *Beszámoló a magyarországi cigányok helyzetével foglalkozó; 1971-ben végzett kutatásról*. Budapest.
- Koltai Ágnes 1980: A filmszociográfia vonzásában. Beszélgetés Gulyás Gyulával és Gulyás Jánossal. *Filmvilág* (23.) 9. 9–11.
- Majtényi Balázs – Majtényi György 2012: *Cigánykérdés Magyarországon 1945–2010*. Budapest.
- Nichols, Bill 1991: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington.
- Nichols, Bill 2009: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (13.) 4. 20–41.
- Pócsik Andrea 2013: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. *Apertúra* (8.) 3. <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/> – utolsó letöltés: 2016. május 31.
- Székelyhidi Ágoston 1998: *Változatok a valóságirodalomra*. Miskolc.
- Szociológiai filmsoprotot! 1969: *Filmkultúra* (9.) 3. 96.
- Tóth Eszter Zsófia 2008: Mibe halt bele a Cséplő Gyuri? *Eszmélet* (20). 1. 50–75.
- Változások a Balázs Béla Stúdióban. 1969: *Filmkultúra* (9.) 6. 14–16.
- Zsugán István 1972: Változott-e, és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmesekek kerekasztala. *Filmkultúra* (12.) 4. 5–11.