

ZSIGMOND ADÉL

HASZNÁLHATÓ ÉS BEFEJEZETLEN (MÚLT)

Sárközy Réka: *Elbeszélte múltjaink.*

A magyar történelmi dokumentumfilm útja

■ Ugyan Sárközy Réka első könyvét tartjuk kézben, a szerző korántsem most kezdte a magyar dokumentumfilmek tanulmányozását. 1995 óta dolgozik az 1956-os Intézetnél, producerként számos történelmi dokumentumfilm elkészítésében vett részt, a filmek gyártási körülményeiről is bőven lehet tehát fogalma. Első könyve, amely egyben doktori disszertációja is, a dokumentumfilm, és hogy specifikus legyenek, a történelmi témájú filmek magyarországi helyzetének elemzését célozza meg. Olyan alapkérdéseket fejeztet, mint hogy melyek a történelem elbeszélésének lehetséges útjai filmen, miért fontos a dokumentumfilm számára a történelem elbeszélése egészen a kezdetektől, miért közelít a filmes másként a történelemhez Magyarországon, mint Nyugat-Európában vagy Amerikában, milyen társadalmi és filmtörténeti okok vezettek a történelmi dokumentumfilm eltérő szerepeihez, vagy hogy mit várnak a tudomány képviselői és a filmesek egymástól. A könyv kiindulópontja a nyolcvanas évek dokumentumfilmes gyakorlata, hiszen ekkor alakult ki Magyarországon a hosszú interjúkon alapuló dokumentumfilmes forma, amely sokáig tartotta magát mint a múlt elbeszélésének leggyakrabban használt módja.

Sárközy könyve összefoglaló jellegű, a magyar történelmi dokumentumfilm történetének áttekintését kívánja nyújtani, a műfaj kialakulását, fejlődését követi nyomon. Maga a jelenség érdeklő, a filmek összessége alapján leszűrhető általánosan megfogalmazható igazságok, és nem az egyes filmek részletekbe menő elemzése. A könyv fejezeit olvasva így gyakran lehet olyan érzésünk, mintha ezt vagy azt a megállapítást már olvastuk volna valahol (nem, mintha nem lenne mindez körülményektől mentesen dokumentálva a szövegben!), olyan fogalmak kerülnek bennük ugyanis szóba, mint a poszt-

modern történetírás, a mikrotörténet vagy az emlékezet, e fogalmak mentén pedig olyan nevek, mint a Lyotard-é, a Foucault-é, a Gyáni Gáboré, a Hayden White-é vagy a Natalie Zemon Davisé. Szemléletmódjában tehát illeszkedik a már alaposan bejáratott, egyébként releváns, a fent említett nevek által fémjelzett megközelítésmódokba. Sárközynek nincsenek nagy vitái az általa idézett szerzőkkel, bár néhol jelzi, hogy ezt-azt másként gondol, nála a szakirodalom az egyébként önálló, logikus és történeti munkához híven átlátható szerkezetet hivatott támogatni.

A bevezető fejezet fontosnak tart néhány műfajelméleti kérdést tisztázni, ehhez Bill Nichols és Ungváry Rudolf dokumentumfilm-tipológiáját hívja segítségül, az angolszász, illetve a magyar dokumentumfilmre vonatkoztatva, nem célja azonban műfajelméleti kérdésekben állást foglalni, hiszen, ahogy írja, számára „a dokumentumfilmben a történeti narratíva filmes jelenléte fontos” (14.) A filmek műfaji elkülönülése számára csak annyiban lényeges, amennyiben segítségükkel a mögöttük lévő társadalmi, gazdasági és egyéb okokat feltárhatja. A bevezetés a könyvben érvényes dokumentumfilm-definíciót is megadja: minden filmet dokumentumfilmnek tart, amely a megértés szándékával szemléli a múltat, illetve módszereit és szemléletét a történettudományból meríti. Nem az ismeretterjesztő funkciójú filmekre kíváncsi, hanem azokra, amelyek alkotója „a dramaturgia, a látvány, az emberábrázolás középpontba helyezésével [kíván] szólni a múltról” (34.).

A posztmodern történetírást taglalva Natalie Zemon Davies *Martin Guerre visszatérése* című könyvéből¹ kiindulva és a körülötte kibontakozó vita kapcsán fontosnak tartja kiemelni, hogy a posztmodern szemlélet számára immár nincs totális történet, a

talánok is részei a történetnek. A szemléleti megalapozást követően a könyv a dokumentumfilmeket nemzetközi terepen tekinti át olyan történeti szempontok szerint, mint az interjú és a dokumentumfilm kapcsolata, a szinkron hangrögzítés kialakulása, a *direct cinema* és a *cinéma vérité*, a videó térhódítása a hetvenes évek elején, illetve az archív felvételek használata. Szempontok, amelyek külön köteteket is kitéhetnének, de amelyeket itt – nem tévesztve a könyv tárgyát szem elől – mintegy a magyarországi történelmi dokumentumfilm alakulásának jobban értéséhez szükséges elemekként listáz a szerző.

Csak ez után az alapos kontextustestremtés után érkezik el a kötet fő tárgyához, a Magyarországon készült dokumentumfilmekhez. Hangsúlyosan a *magyarországi* filmek történetéről kíván szólni a szerző, bár a kötetben felbukkan erdélyi alkotó filmje is. Bár a szerző erre nem reflektál, de minden bizonnyal túl szerteágazóvá válna, ha a Romániában, Szlovákiában vagy Szerbiában készült magyar filmek is terítékre kerülnének, hiszen feladat volna ezek kapcsán is fölvezetni azokat a különböző társadalmi, politikai tényezőket, amelyek befolyásolták a filmek témaválasztását, esztétikai választásait, minőségét. Sárközy számára ugyanis fontos megvizsgálni a társadalomban rejlő okokat erre vonatkozólag – miért érzik úgy a dokumentumfilmek, hogy a nézők számára fontosak lehetnek a filmjeikben felvetett kérdések, milyen történeteket emelnek ki a múltból. A nyugat-európai és a magyar dokumentumfilmek szemlélete közti különbséget abban látja körvonalazódni, hogy előbbi a múltat *használhatónak* gondolja, utóbbi a *befejezetlensége* miatt érzi a jelen számára is aktuálisnak a múlt feldolgozását.

A magyarországi filmekkel foglalkozó részek négy fejezetben tárgyalják a magyar dokumentumfilm útját, mintegy korszakhatárokhoz kötve a film történetében végbenő főbb változásokat. Az első blokk 1988-ig, a rendszerváltás előtti időszakig tekint át a történelmi dokumentumfilm ala-

kulását. Kiemelten mutatja be a fejezet a Balázs Béla Stúdió innovatív szerepét a dokumentumfilmkészítésben, a *Szociológiai Filmscsoport!* című kiáltványukban megfogalmazott szemléletváltás lényegét és közvetlen hatásait a filmkészítésre. Nem kevésbé hangsúlyos a könyvben a Magyar Televízió történelmi ismeretterjesztő szerepének elemzése sem, amit különösen a rendszerváltás idején tart fontosnak vizsgálni.

Sárközy jól érzékeli, hogy nem lehet megérteni a dokumentumfilm változásait a finanszírozási háttér ismerete nélkül, ezért összefoglalja a rendszerváltás után létrejött új gyártási környezetet, az új állami finanszírozási rendszer felállításának lépéseit. Ez a szempont, úgy tűnik, a magyar (dokumentum)film történetében mindig meghatározó lesz, hiszen a filmek elkészülte és minősége minduntalan ki van szolgáltatva a politikumnak, az éppen aktuális kormány döntéseinek.

A kötet a továbbiakban rámutat, hogy az időközben lezajlott technológiai változás – a 16 mm-es filmet teljes mértékben felváltotta a videó – hatására dömpingben készülő dokumentumfilmek (évente 150-200 alkotást neveztek a Filmszemlére) végül a műfaj devalválódását eredményezték. A kiüresedés okai viszont nemcsak a technológiai váltásban keresendők, hanem egy tematikusan jelentkező túlerőtelenségben is megmutatkoznak: az 1956-os forradalom történetét feldolgozó filmek számának megszorodása is ludas a folyamatban.

A dokumentumfilmek mai helyzetét, esztétikáját elemezve nemzetközi forrásként az Amsterdami IDFA Fesztiválon látott dokumentumfilmeket használja a szerző, majd rámutat a történelem elbeszélhetőségének néhány friss megoldására, amit Kincses Réka, Pigniczky Réka, Schuster Richárd vagy Forgács Péter filmjeiben követ nyomon. Az *Elbeszélte múltjaink* tendenciózusnak látja a magántörténelem, a családtörténetek, a kis-közösségek életének megjelenítését a mai dokumentumfilmben. *Használható* könyv, *befejezetlen* dokumentumfilm-történet. Ez utóbbit a most készülő filmek írják majd tovább.

■ JEGYZET

1 Natalie Zemon Davis: *Martin Guerre visszatérése*. (Ford. Lafferton Emese, Sebők Marcell) Osiris, Bp., 1999.