

XIK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BERETVÁS GÁBOR
BOROS CSABA
CSIBI LÁSZLÓ
DEMETER KATA
DEMÉNY PÉTER
DÉR ASIA
GERENCSÉR PÉTER
GÖMÖRI GYÖRGY
GYÓRI ZSOLT
MADARAS PÉTER
PINTÉR JUDIT NÓRA
PÓCSIK ANDREA
SÁRKÓZY RÉKA
STÓHR LÓRANT
SZABÓ ELEMÉR

11

DOKUMENTUMFILMEK

III. FOLYAM
2023.
NOVEMBER

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXIV/11. • 2023. NOVEMBER

TARTALOM

GERENCSÉR PÉTER • A civil újságírás dokumentumfilmes archeológiája . . .	3
SZABÓ ELEMÉR • Megfelelő közelség. Jean Rouch <i>Az örület urai</i> című etnográfiai filmjének értelmezése	16
GYŐRI ZSOLT • Szociológiai valóságfeltárás és válságtudatosság az 1970-es évek magyar dokumentumfilmjében	31
BERETVÁS GÁBOR • Kik ezek a fiatalok. A lázadó ifjúság zenéje és a hatalom viszonya a kádári államszocializmus dokumentum- filmjeiben	48
CSIBI LÁSZLÓ • Pseudotörténelem a dokumentumfilmben, avagy valóság az emlékezet szűrőjén át	63
SÁRKÖZY RÉKA • Nagypapák és nagymamák. A két világháború emlékezete dokumentumfilmekben	73
GÖMÖRI GYÖRGY • Megérkezünk Brassóba, Zenés csendélet (<i>versek</i>)	82
DÉR ASIA • „Nekem a dokumentumfilm az érzelmeket jelenti”. Szubjektivitás és érzelmi bevonódás a kortárs, személyes dokumentumfilmben	83
STÓHR LÓRÁNT – PINTÉR JUDIT NÓRA • Közelítések a halálhoz. A résztvétől a gondoskodásig a dokumentumfilmben	91

■ MŰHELY

PÓCSIK ANDREA • (Alkalmazott) kritikai filmoktatás. Verzió- dokumentumfilmek egyetemi képzéseken	100
---	-----





■ MŰ ÉS VILÁGA

BOROS CSABA • Alkalmazott zene mint *lieu de mémoire*?

Az emlékezéstől a hangzásig: alkalmazott zene a második világháború utáni erdélyi magyar színházban 109

■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Bruegel Temesváron 120

DEMETER KATA • Életben tartó és fojtogató ölelések közt 121

■ ABSTRACTS 125

■ KÉP

MADARAS PÉTER



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)

■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYÓRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, MOL Románia, a bukaresti Kulturális Minisztérium és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și MOL România

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

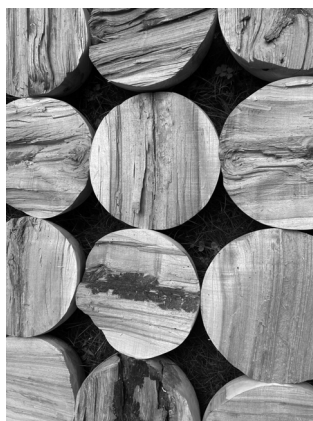
■ ISSN: 1222-8338

GERENCSÉR PÉTER

A CIVIL ÚJSÁGÍRÁS DOKUMENTUMFILMES ARCHEOLÓGIÁJA

A médiaarcheológia kettős ideje

■ A médiaarcheológiai megközelítés sok tekintetben emlékeztet a Walter Benjamin által leírt történelem angyalára, amely folyamatosan visszafelé tekint, miközben előre felé halad.¹ Ez a kettős temporalitás – a múltnak és a jövőnek az elválaszthatatlan egymásba szövődése – figyelhető meg abban, ahogyan Jussi Parikka a *What is Media Archaeology?* című tanulmánykötet bevezető tanulmányában hosszasan ecseteli, hogy a múltbeli technológiai eszközöket alternatív jövőképpel kombináló steampunk utópisztikus mozgalma a médiaarcheológia kvintesszenciájának tekinthető, mivel egyszerre vannak jelen benne olyan későbbi koncepciók, mint a nyílt forráskód, a hacktivisták stratégia és a brikolázs.² A Michel Foucault nevével egybeforrt tudásarcheológia és a média Friedrich Kittler által képviselt technikacentrikus felfogásának elméleti pilléreire ráépülő médiaarcheológia a történelmet szakadásokkal teli, egymással párhuzamos, heterogén elemekből álló struktúrájának tartja, amely új kontextusokban új összefüggéseket tárhat fel, Siegfried Zielenski megfogalmazásában, a történelemből titkos ösvényeket ás elő.³ Ez a tudományág különös figyelmet szentel az új és a régi médiumok közötti nem magától értetődő, elfelejtett kapcsolatoknak, melyeket a régész munkájához hasonlóan a médiaarcheológiának kell munkáskézze a felszínre hoznia, hogy feltárja a médiatechnológiáknak és -formátumoknak, valamint az



...a civil újságírás egyes formátumai a régi médiumok gyakorlatait remedializálják...

azokhoz kapcsolódó felhasználási módoknak, kulturális gyakorlatoknak a felszín felől kevésbé látható logikáját, nem feltétlenül a mainstream technológiában keresendő, alternatív, nonlineáris múltját.

A média történetének ez a fajta szemléletmódja kétségtelenül a digitális kor gyermeke, és azzal a széles körben elterjedt elgondolással helyezkedik szembe, miszerint az újmédia (a számítógépes technológia) és a hozzá kapcsolható gyakorlatok „forradalmiak”, gyökeresen újak, így nincsenek múltbeli potenciális előzményei.⁴ Amint azonban nagy hatású elméletükben Jay David Bolter és Richard Grusin a „múltbeli”, McLuhani médiadefiníciót újjáélesztve és a „jövő” felé orientálva lefektették, „médiium az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét [...]”.⁵ Másként fogalmazva: az új médiiumokban a régi médiium mintázatai vannak jelen, ahogyan a tudás Foucault-féle archeológiája is a jelen felől szemléli a múltat.

Noha a civil újságírásnak a 2000-es évek elejétől egyre inkább láthatóvá váló jelensége nem választható el a digitális technológia (a számítógépes rögzítőrendszerek, az internetes technológia, a mobilkommunikáció) feltételrendszerétől, amelynek közegében létrejött, lényegében azt látszanak valóra váltani egy új médiumban, amire az analóg médiumban egyes alkotók már régóta törekedtek, vagy amit művészeti utópiaként gondoltak el. Ennélfogva a civil újságírás egyes formátumai a régi médiumban gyakorlatait remedializálják, amelyek elfelejtett technokulturális előzményként mutatnak rá a mainstreamből annak idején még kilöködött társadalmi változás iránti igény szélesebb összefüggésrendszerére. Ezúttal a civil újságírás egyetlen formájára, a videó-újságírásra szűkítve az „archeológiai” vizsgálódás fókuszát, azt demonstrálom, hogy egyes dokumentumfilmes gyakorlatoknak, illetve a filmnek, a televízióknak és a videónak bizonyos alternatív használatmódjai – Parikka kifejezését alkalmazva – „zombimédiaként” foghatók fel, olyan élő halottnak bizonyultak, melyek új kontextusokban keltek életre.⁶

Mi a civil (videó-)újságírás?

■ A civil újságírás (*citizen journalism*) a hírek közvetítésének, összegyűjtésének, terjesztésének és elemzésének olyan új módját jelenti, amelyben nem hivatalos újságírók, hanem hétköznapi, civil átlagemberek vesznek fel ideiglenes újságírói szerepeket. Ennélfogva javarészt az intézményes médián kívül, sőt gyakorta azokkal szemben állva ellenálló gyakorlatokként működnek. Örnebring szimplán az amatőrök általi hírszolgáltatásként definiálja, míg Berger szerint olyan személyek alkotják, akik nem (profitorientált vagy közpénzből fenntartott közszolgálati) médiavállalkozás szolgálatában állnak, hanem kívülállóknak tekinthetők.⁷

Bowman és Willis korai meghatározásukban azt emelik ki, hogy a civil újságírás – bár ők ezen fogalom helyett még a résztvevői újságírás (*participatory journalism*) fogalmát használták – az „aktív szerepet játszó állampolgár vagy állampolgárok egy csoportjának cselekedete”,⁸ azaz a társadalmi felelősségvállalást (CSR) hangsúlyozzák. Így értelmezhető a fogalomban a *citizen* kifejezés, amely nem pusztán polgárra, hanem a saját közösségéért tenni akaró tudatos, elkötelezett állampolgárra utal. Ebből fakad a civil újságírás alapvetően politikai meghatározottsága, nevezetesen az, hogy a közéletet mozgató társadalmi jelenségek iránt mutat érdeklődést (politikai akciók, tüntetések, közszereplők lelep-

lezése, katasztrófák, terrorakciók, kiszivárogtatások, transzparencia stb.), jóllehet elvileg beszélhetünk a civil újságírás kevésbé harcossá „tartalomkészítési” formáiról is, mint például amatőrök által szerkesztett gasztronómiai blogokról, utazással kapcsolatos vlogokról vagy éppen sporteseményeknek a podcast formátumában való laikus kommentálásáról. A társadalmi ügyek iránti elkötelezettséget és a mainstream sajtóval szembeni ellenállást kellőképpen illusztrálja az a szlogenre vált társadalmi ideológia, mely szerint a civil újságírás célja „hangot adni a hangtalanoknak” (*give voice to the voiceless*), ami kézben jár azzal, hogy a kereskedelmileg gyarmatosított és/vagy politikailag bekebelezett intézményesített sajtóval szemben a barkácsolás (DIY) stratégiája jellemzi.⁹ Ezt a mindenkori politikai hatalommal és a társadalmi fősodorról szembeni ellenszegülést mutatják a civil újságírás alternatív terminusai, a közösségi, a résztvevői, az utcai, a gerilla, a partizán, az alternatív, az alulról szerveződő (*grassroots*). Végül soron tehát a civil újságírás a sajtó eredetinek vélt funkciójának, a társadalmi ellenőrzés Jürgen Habermas által leírt, a demokratikus berendezkedés során kulcsfontosságúnak számító szerepének visszaállítására törekszik,¹⁰ ami kellőképpen szemlélteti, hogy a régi használati módok hogyan támadnak fel újra.

Annak ellenére, hogy a szervezett sajtón kívüli hírszolgáltatókról van szó, melyek döntően nem rendelkeznek hírszervezeti kötődéssel, az internet – technikai értelemben – egyenrangú globális hálózatának, rizomatikus struktúrájának és az ebből következő hálózatelméleti kapcsolódási lehetőségnek köszönhetően a civil újságírók a közösségi média használatával kikerülhetnek az úgynevezett kapuőrök (a szerkesztők) szűrőmechanizmusait, és adott esetben meghatározhatják a társadalmi híragendát. Mindennek következtében a nyilvánosság szférája újabb szerkezetváltozáson vagy – Graeme Turner szavait alkalmazva – „demotikus fordulaton” ment keresztül, amit a démosz, a köznépi hatalomhoz juttatása, az *empowerment* fémjelez.¹¹

A civil újságíráson belül speciális szegmenst képez a civil videó-újságírás, a web 2.0-es felhasználó előállította tartalom (UGC) hírszolgáltatási formája, melynek konjunktúráját az olcsó és könnyen kezelhető digitális felvételgépek, ezeknek a mobil eszközökbe való integrálása (az okostelefonok kamerafunkciója), valamint a bemutatás és terjesztés ingyenes eszközei, az internetes publikáció (főként a YouTube, a Facebook és a Twitter közösségimédia-felületei) teremtették meg. A hétköznapi videókészítők – mint majd az alábbiakban részletesebben vizsgálom – a 20. századi alternatív dokumentumfilm-készítők, a gerillavideók és televíziós sugárzások szellemiségét örökítették tovább. A civil videóújságírás amatőr alkotói esetében a szemcsés, rossz minőségű kép, az ügyetlen beállítások nem dilettáns gyakorlatként, hanem éppen ellenkezőleg, a hitelesség billogjaként értelmeződnek. Ez figyelhető meg a 2004 karácsonyán történt dél-ázsiai cunami nyaralók által készített videóival vagy a 7/7 néven ismert 2005-ös londoni metróröbbségek kapcsán.¹² Mindkét esemény civil mozgóképes példái esetében tetten érhető a szerkesztettség hiánya, az, hogy az alkotók hétköznapi járókelők, akik adott esetben maguk is a katasztrófák elszenvedői, első kézből, közvetlenül a szemtanú szemszögéből tudósítanak az eseményekről, ahová a hivatalos sajtó képviselői nem vagy csak késve jutnak el. Nagy jelentőséget játszik továbbá a felvételekben a véletlenszerűség, melyben a mozgóképek megrendezetlen, utcai „talált tárgyakról” születnek. A 2011 végétől Észak-Afrikában és a Közel-Keleten kitört arab tavasz forradalmi megmozdulásai, az amerikai Occupy-tüntetések és a Black Lives Matter mozgalom (BLM) során a rendőri

brutalitásokról készült videófelvevételek a résztvevői megfigyelést példázták, amelynek során a videókészítők maguk is az események epicentrumában tartózkodtak, de ezzel egyúttal kiberaktivista szerepet is betöltöttek, mivel az ilyen típusú felvételek dokumentarista bizonyítékul szolgáltak a későbbi felelősségre vonásoknál, illetve hozzájárultak a társadalmi mozgósításhoz.¹³

A digitális „forradalom” semmiből teremtésének romantikus felfogásával szemben a média ezen gyakorlatainak, a hozzájuk kapcsolódó ideológiáknak és technológiáknak az előzményei mélyen gyökereznek az alternatív dokumentumfilm-készítésben, a videófelvétel és a televízió civilek általi használatában. A digitális média technológiája által katalizált civil videó-újságírás „archeológiáját” az alábbiakban az analóg média négy példájában, a vertovi dokumentumfilmkészítésben, az 1960-as évek alternatív dokumentarista mozgalmában, a romániai forradalom televíziós közvetítésében, valamint a Rodney King-videóban vizsgálom.

Civil „filmoktóber”

■ Kevésbé lappangó hagyományt, melyet a régészetnek kellene a felszín alól leletként kibányásznia, mint inkább látható kapcsolódási pontot jelent a digitális közegben művelt civil újságíráshoz a szovjet-országi dokumentumfilm-készítő, Dziga Vertov munkássága. Egyúttal azonban a „rég” és az „új” médiaforma az ideológia gyakorlati megvalósításának problematikusságában is tanulságos módon osztozik. Vertov az 1920-as években úgy fogta fel az akkori új médium, a film apparátusának társadalmi küldetését, hogy a kamera lencséje révén képes az igazságot új módon reprezentálni, amely önmagában az emberi szem számára láthatatlan volna. Az ennek kapcsán kifejlesztett filmszem (*kinoglaz*) elmélete az alapját képezi a filmigazságnak (*kino-pravda*), amely már csak elnevezésével is utal publicisztikai céljaira, a *Pravda*, a Szovjetunió vezető lapjának új médiumban való folytatására, remedializálására. Vertov technooptimista elméleti írásai olyan kiáltványok, melyek a későbbi „kaliforniai ideológiához”¹⁴ hasonlóan a technológiában látják az empowerment utópiáját, a hétköznapi átlagembereket hatalommal felruházó lehetőségeket. Amíg előbbi ideológia a film, utóbbi a számítógép médiumának tulajdonította e misszió valóra váltását.

A szovjet rendező a *Filmigazság* 23 részt megért híradós sorozatában, a *Filmszem* (1924) egész estés hosszúságú dokumentumfilmjében, majd fő művében, az *Ember a felvevőgéppel* (1929) című, a városzimbóniák paradigmáját követő munkájában a hétköznapi emberek közvetlen bemutatására törekedett, amely, ellentétben a narratív filmek szórakoztató célkitűzésével, társadalmi küldetéstudattal rendelkezik. Vertov militáns hangvételű elméleti cikkeiben piederesztálra emelte a természetességet, és elutasította az előzetes forgatókönyvet, a fikciós narratívát, valamint azt, hogy a filmben a hétköznapi emberek eljátsszák saját szerepüket: „Ebben a grandiózus filmhadjáratban részünkről nem vesz részt egy rendező, színész vagy díszlettervező sem. Elvetjük a Stúdió kényelmét. Kiseperjük a díszleteket, a sminket, a kosztümöt.”¹⁵ A civil videó-újságírás hasonlóképpen az utcán talált elemekből építkezik, és fésületlensége csak hitelességét fokozza. A professzionális minőségű felvételekkel szemben az amatőr, rippelt, remegő digitalizált képeket szintén baloldali ideológia, a kommersz kultúra elutasítása nevében üdvözölte kiáltványszerű írásában Hito Steyerl, mondván, hogy a silány képek kultúrája „elkötelezett anélkül, hogy bürokratikusá válna”.¹⁶

Vertov is igyekezett „hangot adni a hangtalannak”, vagyis a társadalom perifériájára szorult csoportoknak, a *Filmigazság* első kiadásában például nyomor-nyegedet, éhező és csontig soványodott gyerekeket látunk. A régi és az új technológia egyaránt a politikai-társadalmi misszió ígérését hordozta, az egyik a „filmoktóberét”,¹⁷ a másik pedig az újmédia társadalmi változást generáló hatását. A civil újságírás anti-establishment politikájához hasonlóan a szovjet rendező-teoretikus megvetette a kereskedelmi célú filmes vállalkozásokat, és megkülönböztette az „igazi” kinokokat (a filmszem képviselőit) a „filmgyártóktól”, „ettől a rongyain jó pénzért túladó zsidó népségtől”.¹⁸ A vertovi elmélet nyomdokain az 1930-as években Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban megjelenő baloldali dokumentarista mozgalmak, többek között a nevében is a filmszemre hajazó New York-i Nykino egyaránt az üzleti szférától való függetlenségüket hangsúlyozták.¹⁹ A *Workers Newsreel* sorozat *Unemployment Special* című 1931-es száma a kinopravda elméletét helyezi a világválság amerikai közegébe. A brit munkásközegben készült *What the Newsreel Does Not Show* (1932) címével is a mainstream hírszolgáltató intézményekkel szemben pozicionálja magát, és a „hangot adni a hangtalannak” ideológiáját visszahangozza. Utóbbi két film-ben a munkásfelvonulás a civil újságírás gyakorlataiból az Occupy-tüntetések belső nézőpontú ábrázolásaira, valamint a BLM-tüntetések a rendőri erőszak civilek általi dokumentálására hajaz. Ahogyan az 1930-as évek amerikai alternatív dokumentumfilmjeit gyakran adományokból finanszírozták, úgy a civil újságírás a közösségi finanszírozás globális közegében találta meg adekvát gazdaságtanát. Ez jellemző az Occupy-tüntetésekre szakosodott TheOther99Percent nevű YouTube-csatornára vagy a hiányzó közszolgálatosság habermasi ideájának befoltozásán ügködő magyar *Partizán* csatornára, melyek cserébe viszont az ajándék gazdaság (*gift economy*) jegyében tartalmaikat – bizonyos megkötöttségekkel – ingyen teszik hozzáférhetővé a nyilvánosság számára.

Vertovval és a civil újságírással szemben is gyakori vád ugyanakkor, hogy ideológiájuk nemcsak írott malaszt marad, hanem egyenesen megcsúfolják önmagukat. A szovjet rendező esetében ezt kitűnően példázza az *Ember a felvevőgéppel* sportjelenete, amelyben a szovjet „új ember” többek között labdarúgással piheni ki a munka fáradalmait. A kamera a pályán belül elhelyezkedve veszi fel a „hétköznapi” emberek tevékenységét, hol közvetlenül a kapufánál, hol pedig a mezőnyjátékosok mellett elhelyezkedve, sőt látunk egy olyan beállítást is, amikor a felvevőgép az éppen védeni készülő kapus előtti térben található, vagy a labda a kamera felé gurul. Ezek a „részvevői” nézőpontok akadályozzák, ha nem éppen lehetetlenné teszik a játék normális menetét, így nemcsak hogy a valóság hiteles dokumentálásának hiányáról, hanem egyenesen a film számára megrendezett jelenetekről van szó. Aktivizmussal és az objektív tájékoztatás kritériumainak mellőzésével vádolták például az Occupy és a BLM mozgalmakról készült civil videókat, melyeket tendenciózus, propagandisztikus reprezentációjuk miatt támadtak. A civil videóújságírás tehát nemcsak a film egykori új médiumához fűződő utópiákat, hanem azok fikciós, elfogult, így negatívnak ítélt társadalmi gyakorlatait is remedializálja.

Részvevő és voyeur

■ A hatvanas években kicsúcsosodó két alternatív dokumentumfilmes mozgalom, a cinéma vérité és a direct cinema egyszerre tekint a múltba és tart a jövő-

be, amennyiben a diktatúrák propagandafilmjei miatt lejárátódott vertovi „zombimédiát” kelti új életre, illetve amennyiben előremutat a civil videó-újságírás résztvevői és leleplező formái felé. Már maga a cinéma vérité fogalma is Vertov nyomdokait követi, a kino-pravda francia tükörfordítása, és hasonlóképpen a valóság igazibb, realistább reprezentációjának – nyilván elérhetetlen – ideáját tartotta szem előtt. Noha már a szovjet rendezőnél is megfigyelhető a reflexió, a cinéma vérité a „filmigazság” modelljét nagyobb önreflexióval építette tovább.

A cinéma vérité és a direct cinema fogalmának alkalmazása meglehetősen kaotikus, mivel nem állnak mögöttük precízen kidolgozott elméletek, ennél fogva a két terminust hol egymás szinonimáiként, hol pedig egymással radikálisan szembeállítva használják. Önmagában semmit nem mond a két mozgalomról a nemzeti megkülönböztetés, nevezetesen ha előbbit francia, utóbbit pedig döntően észak-amerikai irányzatnak állítjuk be. A populáris filmtörténeti összefoglalók közül David Bordwell és Kristin Thompson számos műfaj és mozgalom közé egyenlőségjelet tesz: „Ez a trend, amelyet neveztek rejtett kamerás (*canded*), irányítatlan (*uncontrolled*), megfigyelő (*observational*) és cinéma véritének („filmigazságnak”) is, *direct cinema* néven vált általánosan ismertté”.²⁰ Az Oxford Filmenciklopédia a cinema directet „megfigyelési módszerként”, míg a cinéma véritét „tényszembesítő” kategóriaként azonosítja, bármit is jelentsenek ezek a laza és homályos megfogalmazások, ugyanakkor a cinéma véritén belül is különbséget tesz amerikai és francia változatok között.²¹ Paul Wells a Routledge filmtudományi áttekintésében a cinéma véritét öntudatosabb stílusváltozatnak nevezi, míg a direct cinema szerinte a valós élet közvetlen megfigyelésén alapszik, és a szerző jelenléte kevésbé érhető tetten.²² Ezek a megközelítések nyilvánvalóan nem kielégítőek, noha kétségtelen, hogy a cinéma vérité erősebben támaszkodott a szerző önreflexiójára és a személyességre, mint a tartózkodóbb direct cinema. Ahelyett, hogy most a témára vonatkozó szűkebb szakirodalom érveit lajstromba szednénk, az alábbiakban nem módszerként, hanem filmtörténeti mozgalmak értelmében használom a cinéma vérité és a direct cinema terminusait. A két elnevezést Bill Nichols hat formából álló dokumentumfilm felosztása nyomán a „résztvevői film” és a „megfigyelő film” fogalmaival helyettesítem, hogy jelezzem a bennük rejlő két fontos módszertani különbséget.²³

Mindkét mozgalom katalizátora a civil videó-újságíráshoz hasonlóan technikai újítások sora volt. A film médiumában az olcsó és könnyen kezelhető, hordozható kamera elterjedése, valamint a szinkronhang problémájának megoldása jelentette a döntő változást, míg a videó-újságírást a civilek számára a mobilkészülékekbe beépített digitális kamerák alacsony anyagi és szakmai küszöbjei, az online terjesztés ingyenes, egyszerű és gyors használhatósága, valamint a globális összekapcsoltság tette lehetővé. A másik döntő faktor, amely összeköti a 60-as évek dokumentumfilm mozgalmaival a civil videó-újságírással, az, hogy egyformán a nagy stúdiókkal szembeni személyes módszerrel vagy kis közösségeken alapul a mozgóképkészítés, és ennek megfelelően alacsony a költségvetés.

A résztvevői filmezést – és voltaképpen a cinéma vérité fogalmának eredettörténetét – Jean Rouch nevéhez szokták kötni, amely technika az antropológiai filmkészítés dokumentáló, archiváló céljából fakad.²⁴ Maga Rouch is az 1940-es évektől távoli földrészek egzotikusnak tartott kultúráját örökítette meg és tanulmányozta a mozgóképeken keresztül, majd telepítette haza az antropológiát Edgar Morinnal közösen készített *Egy nyár krónikája* (1961) 16 mm-es, című ne-

vezetes, a szinkronhang technikáját megújító filmjében. A résztvevői megfigyelés az antropológiában a terepmunkát jelenti, szemben a szobatudománnyal, ami abból a megfontolásból fakad, hogy az antropológusnak együtt kell élnie megfigyelt alanyaival, mivel ha a tudós kívülállóként felfogatja egy közösség életét, akkor képtelenség azok természetes viselkedését megfigyelni.²⁵ A résztvevői elem tehát a hitelesség szolgálatában áll éppen úgy, ahogyan a civil videó-újságírás is a résztvevői kultúra (*participatory culture*) egyik formája, amelyben az alkotó és a befogadó szerepei folyamatosan cserélődnek. Rouch az *Egy nyár krónikájában* a részt vevő antropológia módszertanának megfelelően a fly-in-the-soup (légy a levesben) technikát alkalmazva tudatosította jelenlétét, amikor az utcán véletlenszerűen leszólitott járókelőket, és a boldogságukról érdeklődött. A francia rendező utcai riportja a *street journalism*ben mint a civil újságírás alternatív elnevezésében tért ciklikusan vissza, amint azt az Occupy mozgalom vagy az arab tavasz idején tartott tüntetésekről készült amatőr felvételek mutatják, melyekben a videókészítők egyúttal részesei is az eseményeknek. De tetten érhető Rouchnál a civil videó-újságírásban elterjedt véletlen, a természetes improvizáció konstitutív szerepe is, amely eltérítheti az eredetileg kijelölt témát, mint ahogyan szó szerinti értelemben képeltérítés zajlott 9/11 idején az első utasszállító gép becsapódását megörökítő egyetlen felvételen, vagy ahogyan a nyaralók *home videó*inak családi témáit térítette el a 2004-es dél-ázsiai cunami. Az *Egy nyár krónikája* a valósághűséget önreflexív elemekkel, az alkotók közötti beszélgetésekkel, illetve a film végén azzal igyekezett növelni, hogy a film résztvevőinek levetítik az elkészült produktumot, melyhez „kommenteket” fűzhetnek. Ez a gyakorlat a civil videó-újságírás említett példáiban tér vissza, mivel a videók az alkotókat és a nézőket kölcsönösen reprezentálják.

A résztvevői filmkészítéssel szemben a megfigyelő filmben az alkotó nem lép interakcióba az alanyokkal, nem avatkozik nyíltan a lencse előtt zajló eseményekbe.²⁶ A kamera a voyeur, a kukkoló szerepét tölti be, a filmkészítő észrevétlen marad, és a fly-in-the-soup eljárásával szemben a fly-on-the-wall technikáját alkalmazza, közvetlen megfigyelése kevésbé megtervezett és kontrollált. A természetesnek megfelelő viselkedést azzal igyekszik a filmkészítő megragadni, hogy titkolja jelenlétét, az eseményeket külső pozícióból rögzíti, amely per sze etikai és jogi problémákat is felvet. Amíg az *Ember a felvevőgéppel* című filmben a fikcióra jellemző rendezés jelent meg a dokumentumfilmben, a játékfilmben a non-fiction elemek jelenlétét kitűnően példázza Miloš Forman *Fekete Péterének* (1964) táncparti-jelenete. A megrendezett beállítások (a zenekar dől szögekkel és gyors vágásokkal történő ábrázolása) és az ellesett pillanatok keverékét nyújtó jelenet a táncoló fiatalok párkeresésének tökéletes szociológiai keresztmetszetét nyújtja a titkos megfigyeléssel. Látunk tánc közben unatkozó, partnere mozdulatait (a filmbeli Fekete Pétert) megmosolyogva figyelő lányt, önfeladtn táncba feledkező párokat, a párkereséshez még fel nem nőtt, ezért a papírpoharak egymásra halmozásával játszadozó tinédzsereket, magányosan táncoló fiút, majd rögtön ezt követően egy lányt is (így a film ügyes vágással egyfajta kerítőként össze is hozza a két „árvát”). De látunk olyan titkos megfigyelést is, amely egy ittas fiúnak a nőekkel szembeni agresszivitását leplezi le. A feltehetően féltékenységből fakadó erőszak során társai hiába próbálják lefogni a fiút, ő majdnem feldönti az asztalt is, miközben partnerével szemben verbális és fizikai sértésekkel lép fel. A rejtett kamerára emlékeztető, de valójában csak távolra helyezett felvevőgéppel rögzített megoldás a hétköznapiok hitelesebb tár-

sadalmi leírását nyújtja, mivel nyilván az agresszív fiú is másképpen viselkedne, ha tudatában lenne a kamera jelenlétének.

A megfigyelő film a civil újságírás leleplező videóit előlegezi meg: Zhang Zhannak a wuhani Covid-járvány hatósági félrekezelését bemutató videóriportjaitól a Heinz-Christian Strache bukását eredményező titkos videón át akár Borkai Zsolt szexvideójáig, melyek a kormányok, hatóságok vagy személyek viselkedését kendőzetlenül mutatják be. Ezeknek a videóknak a besorolása független attól, hogy eredetileg is leleplezőnek szánták-e vagy civil *whistleblowerek* készítettek-e, amennyiben nyilvánosságra hozataluk hétköznapi átlagemberek társadalmi felelősségvállalásához kötődik. A már csak nevében is kiszivárogtatásokra szakosodott WikiLeaks például nem készítette, csak elérhetővé tette az amerikai katonák bagdadi büntettét bemutató *Collateral Murder* című videót, melyet Bradley (ma: Chelsea) juttatott el Lady Gaga feliratú CD-n a WikiLeaks-nek. A leleplezés, a kiszivárogtatás gyakran párosul haktivista tevékenységgel, adatbázisok feltörésével, amelynek a kinoglaz, a cinéma vérité és a direct cinema mozgalmaihoz hasonlóan baloldali beállítottságú ideológiájáról azt írja hackerkiáltványában McKenzie Wark, hogy „a termelő osztályok érdeke az információhoz való szabad hozzáféréseken alapuló demokratikus tudás”,²⁷ azaz a demokratizálódás előfeltétele a szabad információáramlás.

Káoszról rend

■ A Ceaușescu-rezsim bukásához vezető 1989-es romániai forradalom televíziós élő közvetítése előszeretettel elemzett terepe a média politikára gyakorolt hatásának és a mediatisztált politikának, ami a digitális technológia korában csak fokozódott. Már az egyik legkorábbi médiaelméleti reflexió, Vilém Flussernek az 1990. április 6–7-én rendezett budapesti konferencián elhangzott, *A TV szerepe a román forradalomban* című – vargabetűkkel bőven tarkított – előadása kiemelte a médiának a forradalomban játszott kulcsfontosságú szerepét, azt, hogy a forradalom egyúttal médiaforradalom.²⁸ Harun Farocki és Andrei Ujică *Egy forradalom videogramái* (1992) című korai médiafilmje, majd a romániai forradalom emlékeztető felülvizsgáló filmek, köztük Corneliu Porumboiunak az azokat katalizáló *Volt-e vagy sem?* (2006) című munkája, illetve az azt követő rekonstrukciók rendszerint reflektáltak az esemény mediatisztált voltára.²⁹ Amíg azonban a film- és médiatudományi megközelítések többnyire Nicolae Ceaușescu utolsó nyilvános beszédére fókuszáltak, melynek nyomán a „*conducător*” nagy hatalmú vezetőből egy szempillantás alatt tőpörödött, esetlen vénemberré változott, vagy a diktátor házaspár kivégzésének megörökítésére mint az esemény tényleges megtörténtét bizonyító dokumentációra helyezték a hangsúlyt, kevesebb fény esett arra, hogy a román állami televízió élő közvetítése milyen módon illeszkedik a civil újságírás kortárs tendenciáihoz, illetve milyen korábbi televíziós gyakorlatokat remedializált.

Holott a drámai élő közvetítés a gerillavideók, az intézményesített médiával szembeni alternatíva felemelkedését reprezentálja, azt a taktikai médiát,³⁰ amelyben Michel de Certeau szerint az erősek (a hatalommal rendelkezők) erőforrásaiból húznak hasznot a saját intézményekkel nem bíró gyengék, akikre a „vadorzás” és a „fabrikálás” jellemző.³¹ Ennek előzményei közé tartozik többek között Christine Chubbuck, a Channel 40 műsorvezetőjének a média szenzációhajhász szemlélete ellen tiltakozó televíziós partizánakciója, amikor 1974. július 15-én

élő adásban kamerák előtt revolverével agyonlőtte magát, megelőlegezve a későbbi, Facebookon élőben közvetített öngyilkosságokat. Ez a tett motiválta Sidney Lumet *Hálózat* (1976) című médiakritikus filmjének születését, melyben Howard Beale (Peter Finch), a UBS műsorvezetője készül hasonló tetre.

Ahogy Christine Chubbuck mintegy szimbolikusan elfoglalta a televíziós stúdiót, és kibillentette az intézményesült struktúrákat önmagukból, hasonlóan gerillaakciónak tekinthető a romániai forradalom idején a televízió civilek általi elfoglalása, ami a későbbi civil újságírás számos ismérvét tanulságosan hordozza magán. A média elfoglalása gyakran szerves része a forradalmaknak és a hatalomellenes akcióknak, Landerer nyomdagépének 1848-as lefoglalásától a Magyar Rádió épületének 1956-os ostromán át a Magyar Televízió épületének 2006-os megszállásáig.

1989. december 22-én negyed egy órakor, alig tíz perccel azután, hogy a Ceaușescu házaspár helikopterrel elmenekült Bukarestből, a forradalmárok átvették az irányítást a román állami televízióban (TVR), kikiáltották a kommunista diktatúra bukását és a forradalom győzelmét. A média nemcsak közvetítette a forradalmat, hanem maga volt a (média)forradalom helyszíne, egyszerre dokumentálója és alakítója volt a történelemnek. A felkelők élő közvetítése szinte paradigmátikus példáját nyújtja az alulról szerveződő (*grassroots*) civil média születésének, annak minden attribútumával együtt.

A közvetítés során először a civil sajtó önszerveződésének kaotikus képeit látjuk. Az intézményesült médiával szemben nem jól öltözött, öltönyös férfiakal találkozunk a stúdióban, akik a televíziós műsorkészítés normáival szemben eleinte háttal állnak a kamerának, azaz a nézőnek. Az új típusú, alternatív műsorkészítés születésének pillanatai ezek a vizuális nyomok, melyeket a kamera előtti elsétálások, a felvevőgépet figyelmen kívül hagyó résztvevők, a dekomponált képek, a televíziós keretbe felülről belógó stúdiólámpák, az időnként elsötétülő képernyő hitelesítenek civilként. Ezeket csak felerősítik a kakofonikus beszédhangok, a közvetítés mikéntjéről folyó vitatkozások, amelyek még a forradalmi közlemény beolvasása előtt már egy teljesen új, addig szokatlan demokratikus kultúrát előlegeznek meg az egyhangú véleményeken edződött romániai televíziónéző számára. A rendezetlen és heterogén tömeg az adásvezető irányítását lassacskán elfogadja, és a káoszból újfajta rend kezd kialakulni, aminek egyfajta vizuális szimptomája, hogy a szervezetlen emberek csoportja geometrikus sorba kezd rendeződni a stúdióasztal és a kiválasztott szónok körül, miközben az adás vezetője csendre (*Liníște, liníște!*) utasítja őket (ahogy az előző napi tömeggyűlésen Elena Ceaușescu üvöltötte bele ugyanezeket a szavakat a mikrofonba). Miután a kamera föl-le imbolyog, ráközelít a szócsóvé választott Mircea Dinescu költőre, hogy felolvassa a forradalmárok előre meg nem fogalmazott közleményét. A civil média, az alulról szerveződés imázsát hatványozza, hogy a közönséget Ion Caramitru színész révén már nem a hagyományos, személytelen, *Tisztelt nézők!* szavakkal szólítják meg, hanem *testvéreknek* (*Fraților!*) nevezik. Továbbá e szűkebb plánokból látható, hogy az emberek utcai ruhái piszkosak, szakadtak, Dinescu kinyúlt barna pulóvere is, aki erősen izzad, ami szintén a hétköznapi élet érzetét kelti. Ugyanakkor már a közvetítés ezen kezdő pillanataiban látható egy új rend intézményesülése, hiszen az alulról szerveződő nép nevében megtervezett módon értelmiségiek (költő, színész, filmrendező stb.) jutnak szóhoz.

A forradalmi deklaráció élő adásban való beolvasásának vagy inkább improvizálásának nem pusztán a tájékoztatás volt a célja, hanem a hatalomátvétel katalizálásának szerepét is betöltötte. Andreea Maierean a romániai forradalom médiaeseményét vizsgáló tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy „a televízió azzal járult hozzá a demokratikus erők győzelméhez, hogy *informálta* a lakosságot a tényállásokról, *mozgósította* a civileket a gyűléseken való részvételre, és *legitimálta* a kommunistaellenes forradalmat.”³² A civil média hasonlóképpen mobilizálta a tömegeket és nyújtotta a kollektivitás érzését a 2011–2012-es arab tavasz során, amelyben az információhoz juttatás aktivizmussal párosult, és hozzájárult a diktatórikus rendszerek megdöntéséhez.³³ Amíg azonban a romániai forradalom idején az egyirányú tömegtájékoztatás nagy médiáját alakították át civil hanggá, addig az arab tavasz során a kétirányú közösségi médiában (a YouTube-on, a Facebookon) online módon szerveződött meg a civil újságírás. A hatósági erőszakról készített videók hasonlóan fokozták az elnyomással szembeni dühöt, mint a román televízió élő adásában a régi rend elfogott képviselőiről bemutatott, adott esetben véres képsorok.

Noha gyakori bonmot, hogy Mircea Dinescu révén „a költő mint történelmi közszereplő talán ekkor töltött be utoljára ilyen kitüntetett” szerepet,³⁴ de ez a szerep később sem szűnt meg, csak más konstrukciókban öltött új alakot. A tunéziai forradalom katalizálásában 2011-ben a költő romantikus, váteszi felfogására emlékeztető szerepét vitte tovább az El General néven ismert rapper, akinek dalai a jázminos forradalom egyfajta himnuszaivá váltak, ám a versek funkcióját immár a rapszövegek remedializálták, szórólapok helyett a videómegosztókon.

A romániai forradalom tévéközvetítése ugyanakkor a civil újságírás egy apóriáját is megelőlegezi. December 22-e délutánjától már az új hatalom képviselői, Ion Iliescu, Dan Voinea, Nicolae Militaru jelentek meg a képernyőkön, a stúdió elrendezése (az emberek, a díszletek, a nemzeti zászlók) egy intézményesülő média képét kezdték nyújtani, ahol a káoszról újból hivatalos rend lesz. Ez a civil újságírás azon feloldhatatlan ellentmondásában öröklődött tovább, hogy amennyiben egy ideiglenes újságírói hírszolgáltatás tartós tevékenységként stabilizálódik, felvetődik a kérdés, hogy a civil újságírás nem kerül-e át a hivatalosság, az intézményesülés oldalára, ugyanazoknak a kereskedelmi és politikai kényszereknek válva a foglyává, melyeket egykor elutasított.

A civil dokumentáció mint politikai katalizátor?

■ Végezetül dióhéjban szükséges kitérni a civil újságírás archeológiájának kutatása során a Rodney King megverését dokumentáló videóra. Rodney King fekete amerikai férfit 1991. március 3-án ittas vezetésért a Los Angeles-i rendőrök megállították, majd ezt követően egy benzinkútnál kegyetlenül megverték, megrugdosták és gúnyolták anélkül, hogy ellenállt volna a hatósági intézkedésnek. Egy civil szemtanú, George Holliday a kívülálló pozíciójából, a lakása erkélyéről videokamerájával rögzítette az esetet, amely kellőképpen dokumentálja, hogy az intézkedés alá vont személy a földön heverve ártatlanul lett rendőri brutalitás áldozata. Holliday eleinte bizonyítékként akarta továbbítani a VHS-kazettát a rendőrségnek, ám amikor ott elutasították, elküldte a felvételt a helyi KTLA televíziós csatornának.³⁵ A Los Angeles-i csatorna elsőként hozta nyilvánosságra a mozgóképet, országsszerte felháborodást kiváltva, és táplálva a gyanút, hogy a rendőrök rasszista indíttatásból bánnak erőszakosan a fekete kisebbséggel. Ezt

a gyanút csak fokozta, hogy a perbe fogott három rendőr ügyében eljáró esküdt-szék kizárólag fehérekéből állt, akik felmentették a bántalmazó rendőröket. Ezt követően 1992-ben Los Angelesben erőszakos, halálesetekkel járó lázadás tört ki a rendőrök feketékkel szembeni elfogultsága ellen, amely LA Riots vagy Rodney King-zavargások néven vált ismertté.

Az eset kísértetiesen emlékeztet egy csaknem húsz évvel későbbi eseményre. 2020. május 25-én Darnella Frazier, egy átlagos minneapolis-i tinédzser egy hasonló rendőri akciót látott az utcán, amelyet mobiltelefonjával rögzíteni kezdett. A rendőr rátért a fekete férfi, George Floyd nyakára, aki hiába könyörgött az életéért a „nem kapok levegőt!”, később szlogenné vált segélykiáltásával, nemso-kára fulladásos halált szenvedett. Frazier másnap a saját Facebook-oldalára töl-tötte fel videóját, melyet a #POLICEBRUTALITY hashtag kísért. A videó hatásá-ra Egyesült Államok-szerte az ország történetének legnagyobb tüntetéshulláma söpört végig a feketékkel szembeni rasszizmus ellen tiltakozva, így a civil doku-mentálás hatása jelentős politikai akciókat generált.

Darnella Frazier végső soron egy új médiaformában, a digitális videóban újí-totta meg a Rodney King-videó régi formáját. Mindkettő a véletlenül a kamera lencséje elé kerülő híresemény (*accidental journalism*) és az utcai újságírás (*street journalism*) egy-egy klasszikus példáját képviseli, melyek egyaránt gyor-san váltak virálissá. Amíg azonban George Hollidaynek még az intézményesült médiához kellett fordulnia ahhoz, hogy eljuttassa tartalmát a szélesebb nyilvánossághoz, Frazier, megkerülve a mainstream sajtót, a saját online felületén pub-likálta a videódokumentumot. Mindkét eset után *copwatching* (zsarufigyelő) csoportok alakultak, amelyek a hatalom panoptikus tekintetével szemben magát a hatalmat figyelték meg, így a fentről szerveződő megfigyeléssel (*surveillance*) szemben alulról szerveződő ellenmegfigyelést (*sousveillance*)³⁶ alakítottak ki.³⁷ Fraziert 2021-ben annak ellenére tüntették ki az addig csak rangos újságíróknak adományozott Pulitzer-díjjal, hogy nem számított hivatásos újságírónak, hiszen hírszolgáltatási tevékenysége alkalmi volt. A díj szimbolikusan a civil újságírás egyfajta elismerését is jelenti egyúttal.³⁸

A két eset feltűnő hasonlósága ugyanakkor a civil videó-újságírás politikai-társadalmi eredményességét erős kétségek közé helyezi. Ugyan mind Rodney King, mind pedig George Floyd bántalmazásának dokumentációi széles körű fel-háborodáshoz vezettek, mégis húsz év múlva ugyanazok a rasszista problémák tértek vissza ciklikusan, mint amelyekkel szemben már a hatvanas években küz-dött a *Star Trek*, még a tévésorozat új médiumában. Erkki Huhtamo a médiaar-cheológia egyik feladatáknak éppen a ciklikus jelenségek elemzését jelölte meg, melyek a hagyományos történetírás kronologikus megközelítésével szemben körkörös módon vizsgálják a médiakultúrát.³⁹ A fenti példában a régi média (a videó-kazetta) és az új média (a mobiltelefonos videó) nyilvánosságra hozatalá-nak hatékonysági problémái azt tanúsítják, hogy szemben azzal, ahogy a film médiumára Vertov technofil módon még a filmoktóber eszközöként tekintett, a média önmagában még nem szül társadalmi változást.

■ JEGYZETEK

1. Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. (Ford. Bence György) In: *Uő: Angelus Novus. Érte-kezések, kísérletek, bírálatok*. (Szerk. Radnóti Sándor.) Magyar Helikon, Bp., 1980. 966.
2. Jussi Parikka: *Introduction. Cartographies of the Old and New*. In: Jussi Parikka (ed.): *What is Media Archaeology?* Polity Press, Malden, MA, 2012. 1–2. (A továbbiakban Parikka 2012.)
3. Siegfried Zielenski: *Médiarcheológia*. (Ford. Gorove Eszter) Tiszatáj 2015/4. 61.

4. Erkki Huhtamo – Jussi Parikka: *Introduction. An Archaeology of Media Archaeology*. In: Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (eds.): *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 2011. 1.
5. Jay David Bolter – Richard Grusin: *A remedializáció hálózatai*. (Ford. Babarczy Katica) *Aper-túra* 2011. Tavasz. <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/>
6. Parikka 2012. 3., 5.
7. Henrik Örnebring: *Anything you can do, I can do better? Professional journalism on citizen journalism in six European countries*. *International Communication Gazette* 2013/1. 36.; Guy Berger: *Empowering the youth as citizen journalists: A South American experience*. *Journalism* 2011/6. 710.
8. Shayne Bowman – Chris Willis: *We media: How audiences are shaping the future of news and information*. The Media Center, The American Press Institute, Reston, VA, 2003. 10.
9. Chris Atton – James Hamilton: *Alternative Journalism*. Sage, London, 2008. 45.
10. Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. (Ford. Endreffy Zoltán) *Gondolat*, Bp., 1993. 80–101.
11. Gerencsér Péter – Szűts Zoltán: *A társadalmi nyilvánosság webkettes szerkezetváltozása*. *Jel-Kép*, 2020/2. 39–52.; Graeme Turner: *Ordinary People and the Media: The Demotic Turn*. Sage, London, 2010.
12. Sharon Meraz: *Citizen Journalism, Citizen Activism, and Technology: Positioning Technology as a 'Second Superpower' in Times of Disasters and Terrorism*. *International Symposium on Online Journalism* 2011/1. Section 2.
13. Sahar Khamis: *The Role of the Media in Arab Transitions: How "Cyberactivism" is Revolutionising the Political and Communication Landscapes*. *IEMed Mediterranean Yearbook* 2013. 55–59. (A továbbiakban Khamis 2013.); Kjerstin Thorson et al: *YouTube, Twitter and the Occupy Movement: Connecting Content and Circulation Practices*. *Information, Communication & Society* 2013/3. 421–451. <http://dx.doi.org/10.1080/1369118X.2012.756051>
14. Vö.: Richard Barbrook – Andy Cameron: *A kaliforniai ideológia*. (Fordította: Lengyel Anna) In: Sugár János – Ivacs Ágnes (szerk.): *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Media Research Alapítvány, Bp., 1997. <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/>
15. Dziga Vertov: *A „Filmszem”*. In: *Uő: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1973. 50. (A továbbiakban Vertov 1973.)
16. Hito Steyerl: *A silány kép védelmében*. (Ford. András Csaba) *Új Szem* 2023. 02. 17. <https://ujszem.org/2023/02/17/silany-kep-vedelmeben/>
17. Vertov 1973. 51.
18. Dziga Vertov: *Mi. Kiáltvány-változat*. In: Vertov 1973. 7.
19. Csala Károly: *Egy szigetvilág fölfedezése. 1. Amerikai szociofilm, 1930–1945*. *Filmvilág* 1982/3. 30–36.
20. Kristin Thompson – David Bordwell: *A film története*. (Ford. Módos Magdolna) Palatinus, Bp., 2007. 511.
21. Török Zsuzsa – Balázs Éva (szerk.): *Új Oxford Filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve*. Glória, Bp., 2004.
22. Jill Nelmes: *An Introduction to Film Studies*. Routledge, London–New York, 1999. 225–226.
23. Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. (Ford. Czifra Réka) *Metropolis* 2009/4. 27–34. (A továbbiakban Nichols 2009.)
24. Nichols 2009. 30.
25. Vörös Miklós – Frida Balázs: *Az antropológiai résztvevő megfigyelés története*. In: *Település-kutatás II*. TeTT könyvek, Bp., 2006. 395. 402.
26. Nichols 2009. 27.
27. McKenzie Wark: *Hacker-kiáltvány*. (Ford. Nagy Mónika Zsuzsanna) Noran Libri, Bp., 2010. 39.
28. Vilém Flusser: *A TV szerepe a román forradalomban*. In: Peternák Miklós (szerk.): *Médiatörténeti Szöveggyűjtemény*, C3, Bp., [1994.] <http://intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser.htm>
29. Dánél Mónika: *Széthangzó forradalom. Az 1989-es romániai történések újrarájátszásai, remedializációi*. *Metropolis* 2016/2. 24–47. (A továbbiakban Dánél 2016.)
30. David García – Geert Lovink: *A taktikus médiumok ábécéje*. (Ford. Gyukits Gábor) In: Sugár János – Ivacs Ágnes (szerk.): *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Media Research Alapítvány, Bp., 1997. <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/>
31. Michel de Certeau: *A cselekvés művészete*. (Ford. Sajó Sándor – Szolláth Dávid – Z. Varga Zoltán) *Kijárat*, Bp., 2010. 12.
32. Andreea Maierean: *The media coverage of the Romanian revolution*. *CEU Political Science Journal* 2006/1. 25.
33. Khamis 2013. 56.

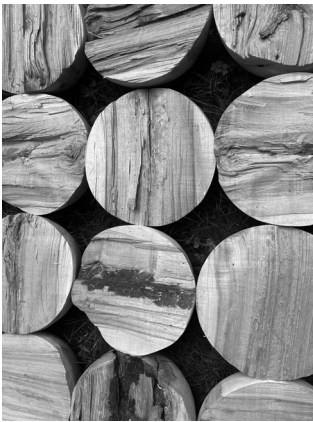
34. Dánél 2016. 44–45.
35. Mary D. Fan: *Camera Power: Proof, Policing, Privacy, and Audiovisual Big Data*. Cambridge University Press, Cambridge, 2019. 66. (A továbbiakban: Fan 2019.)
36. Steve Mann – Jason Nolan – Barry Wellman: *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*. *Surveillance & Society* 2002/3. 331–355. DOI: <https://doi.org/10.24908/ss.v1i3.3344>. <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/3344/3306>
37. Fan 2019. 59.
38. Syreeta McFadden: *What giving a Pulitzer Prize for filming George Floyd's murder to Darnella Frazier really means*. NBC News, June 14, 2021. <https://www.nbcnews.com/think/opinion/what-giving-pulitzer-prize-filming-george-floyd-s-murder-darnella-ncna1270778>
39. Parikka 2012. 11.



SZABÓ ELEMÉR

MEGFELELŐ KÖZELSÉG

Jean Rouch *Az örület urai* című etnográfiai filmjének értelmezése



**...a valósággal szemben
kialakított provokatív
viszony a Rouch-féle
cinéma vérité
alapotívuma...**

16

Bevezetés

■ Jelen tanulmány a modern etnográfiai filmezés történetének legendás francia alkotójával, Jean Rouchsal és az ő egyik központi jelentőségű alkotásával, *Az örület urai* című, Afrikában forgatott dokumentumfilmjével foglalkozik. Tanulmányomban először röviden szólok a rendezőről, filmjeiről, elméleti és módszertani újításairól, a francia etnográfus-filmrendezőnek az etnográfiai filmtörténetben betöltött szerepéről. Ezt követően rátérek *Az örület urai* című film szoros elemzésére, mely egyértelműen 'kultuszfilm' mind a mozgókép, mind az antropológia számára – ahogy azt Marc Piauxt afrikanista antropológus és filmkészítő állította.¹ Elemzésem igyekszik felhasználni a vonatkozó etnográfiai, posztkoloniális, filmelméleti, esztétikai megközelítéseket egyaránt. A filmről született, manapság „mainstreamnek” számító posztkoloniális olvasatok értelmezése után, revideálva a klasszikus etnográfia eredményeit és eszköztárát, megvizsgálom, hogy mit állít *Az örület urai*ban bemutatott vallási jelenségről az írott etnográfia. A film etnográfiai körülírása izgalmas adalékokkal fog szolgálni, melyek segítségével értelmezésem a rendezői poétika megrajzolásán túl arra is rá fog mutatni, hogy a film szokványos poszt- és antikoloniális olvasatainak melyek a korlátai.

A francia Jean Rouch (1917, Párizs – 2004, Niger) a fekete és a modernizálódó Afrika etnográfusa, az afrikai mozi úttörője. Rouch rendezői pályája az etnográfiai film történetében

alapvető fontossággal bír. Az ő filmtörténeti szerepe példázza leginkább azt az interdiszciplinaritást, amely az etnográfiai filmet övezi. Rouch ugyanis egyszerre fontos szerzője a kulturális antropológiának (vizuális antropológiának), az etnográfiai filmtörténetnek, és egyszerre előkelő helyen jegyzett filmrendezője a francia új hullám filmtörténeti korszakának, ezáltal az egyetemes filmművészet történetének. Rouch öröksége ennek fényében inter- és multidiszciplináris keretek között közelíthető meg: életművét a dokumentumfilm-történet, a (film)művészettörténet és az etnográfia egyaránt vizsgálja, akár csak a media studies, a postcolonial studies és az afrikánisztika.

Az európai filmesztétika Rouch nevéhez köti a cinéma vérité filmstílus 'fel-találását', amelyet elsődlegesen technikai és stílári alapon közelítenek meg: rugalmas, improvizatív kamerakezeléssel, sűrű 'feed-back'-kel és interjútechnikával jellemzik. Ugyanakkor Rouch számára a cinéma vérité nem (csak) egy stílus: benne a rendező sajátos ars poeticájára ismerhetünk rá, aki úgy tekint a 'film-igazság'-ra, mint amely nem csupán tükrözi a valóságot, hanem egy új társadalmi valóságot képes létrehozni. Más szóval a film egyszerre reprezentál valami valóságosat, és egyszerre át is alakítja a valóságot. James Clifford, a posztmodern antropológia képviselője szerint Rouch kamerája egyfajta katalizátorként működik: megpróbál a filmen kívüli valóságra hatni, annak érdekében, hogy új minőségek, tartalmak jelenjenek meg, a szereplők egy önreflexiós folyamatban újfajta tudásra, attitűdökre tegyenek szert.² A cinéma vérité szemléletét és módszereit érdemes e ponton a posztmodern antropológiával párhuzamba állítani. A párhuzam alapja az a posztmodern reflexió, melynek értelmében „az antropológus nemcsak gyűjti, hanem ottlétével teremti is az adatokat a kultúrák közötti találkozás során, [...] folyamatosan hozza létre és módosítja a másság és a saját meghatározásait. [...] Az antropológus szemlélete része az interpretációnak.”³ Rouch egy alkalommal így fogalmaz: „Megtanultam a Dogonoknál, hogy a történetek főszereplője nem Isten, aki a rendet képviseli, hanem Isten ellensége, a Sápadt Róka, a rendetlenség démona. Ezért filmkészítés közben hajlamos vagyok a terepet, amit filmezek, valóban Isten művének, kamerám jelenlétét pedig tűrhetetlen rendetlenségnek tekinteni. Ez a tűrhetetlen rendetlenség válik kreatív mozzanattá.... kamera jelenlétében olyan dolgok történhetnek meg, amelyek nélküle sohasem.”⁴ Rouch hisz a fantázia és a játék kreatív energiáiban, transzformatív erejében, és ezt az energiát, erőt igyekszik belecsatornázni a filmjeibe úgy, hogy a kamera a valóságban rejlő lehetőségek felszabadításának eszközévé váljék. Ez a valósággal szemben kialakított provokatív viszony a Rouch-féle cinéma vérité alapmotívuma. Rouch etnográfiai filmes életművének e sajátos vonása komoly kihívást jelent a néprajztudomány számára, hiszen a klasszikus etnográfia nézőpontjából ugyancsak megkérdőjelezhető annak létjogosultsága, ahogyan Rouch a kamerájával beleavatkozik a lokális kultúrába, provokálja, faggatja, sőt átalakítja azt jelenlétével.⁵

Rouch időnként szinte „mitizálja” a kamerát, meglátása szerint például a kamerája egy transzba esés lefilmezésekor maga is katalizálja a transzot. „Úgy is hívja ezeket a szituációkat, hogy film-transz (ciné-transe): a kamera nemcsak rögzíti a megszállott állapotát, hanem jelenlétével és mozgásával ki is váltja, fokozza azt. A film alanyaival való együtt mozgás Rouch módszerének alapeleme.”⁶ Film-transz elméletében a kamera keresőjét egy olyan sámánisztikus eszköznek tekinti, amelynek segítségével ő is transzba esik, miközben valamely afrikai istenségről és transzba esett afrikaiakról készít portréfilmet.⁷

Rouch további védjegye a feed-back technika, az a reflexív filmforma, mikor a film elkészülte után a film szereplői visszanézik és értékelik a filmet, ráadásul a filmre vonatkozó olvasataik belekerülnek a filmbe.⁸ Ez a filmforma, melyet tulajdonképpen Rouch honosít meg a filmtörténelemben, jelzi azt a szándékát, hogy a szerzőséget megossza filmes és filmezett között, annak a felismerésnek a fényében, hogy az éppen szereplő kultúra képviselőinek a filmmel kapcsolatban jogaik is vannak. Ez a reflexív filmforma az előítéletes megközelítések kiszűrésének egyik lehetősége is – mivel a szereplők filmre vonatkozó olvasatait a filmbe komponálja, így filmjeinek sokszor nincs „végső” olvasata. Rouch az antropológiai filmre úgy tekint, mint egy olyan reprezentációs eszközre, amelyet, más erőforrásokhoz hasonlóan, a méltányosság és igazságosság elve mentén szintén meg kell osztani a másikkal, akit megjelenít. Etnográfiai munkájának vezényszava a ‘shared anthropology’, a bemutatott „másik” kultúra képviselőivel megosztott antropológia.⁹

Terjedelmes életműve több mint száz filmből áll. Rouch filmjeit a stílusjegyek alapján általában az alábbi kategóriákba sorolják: a „tisza” etnográfiai film, a fikciót és a dokumentarista jelleget ötvöző, ún. etnofikció, illetve az abszurd szürrealizmusba hajló tiszta fikció.¹⁰ E kategóriák mérvadóak Rouch filmformáinak, stíláriis különbségeinek leírásában, ugyanakkor nincsenek tekintettel arra az egységes rendezői vonalvezetésre, amelyre felfűzhetők az említett, egymástól elkülönítve kezelt filmformák. Valójában Rouch filmes módszerei, kevert műfaji motívumai át- meg átjárják a darabokat, egymást is kontextualizálják. Magam egy geopolitikailag tagolt, a korabeli gyarmati rendszer erőviszonyai által áthatatott térbe helyezném el ezeket a kategóriákat, amelyek összekapcsolhatók, ha tekintetbe vesszük a filmnyelvnek a szociokulturális kontextushoz alkalmazkodó megválasztását. Az életmű a geopolitikai centrum és periféria között feszül, Párizs és az afrikai dognok földje között: míg Rouch talán legismertebb filmje, az *Egy nyár krónikája* a centrumban, a „párizsi törzsről” készült, addig számos filmje vezet a távoli Száheli-övezet kietlen fennsíkjaira. Az *Örület urai* című film az említett geopolitikai térben valahol középen helyezkedik el, a gyarmati nagyváros vonatkozásában áll, elemzése ezért is sugározhat ki mindkét irányba (Párizs, Afrika) az életművön belül.

***Az örület urai* – cselekmény, dramaturgia, narráció**

■ A film a nigeri songhai népcsoport körében kialakult szekta, a hauka megszállottság-kultuszával foglalkozik. Cselekménye Accrában játszódik, Aranypart (mai Ghána) koloniális fővárosában, illetve a város határán kívül, annak környékén. A film 1955-ben készült, az ország Angliától való függetlenné válásának előestéjén. A film szereplői szezonális migráns munkavállalók, akik mintegy 1000 km-t migráltak a francia Nigerből, a Száheli-övezet sivatagos területéről déli irányba, átlépve a francia–angol fennhatóság határát, hogy a gazdaságilag dinamikusan fejlődő partvidéki nagyvárosokban megélhetést keressenek. Ők nem mások, mint a Rouch által oly sokat kutatott songhaiok, akik munkamigrációja és hitvilága Rouch etnográfiai kutatásainak és filmjeinek egyik központi témakörét jelenti.¹¹

A film bevezető szekvenciája Accra zajos utcáit mutatja be, ahol marginális urbánus foglalkozásokat űző afrikaiakat látunk, üvegmosókat, dokkmunkásokat, szűnyogirtókat, csempészeket. Az utcán felvonulnak keresztény vallási közös-

séggként 'Jézus nővérei', de magasabb tarifáért „testületileg” tüntető accrai prosztituáltakat is láthatunk. Majd a film főszereplői kiválnak e színes zűrzavarból, e gyors vágásokkal érzékeltetett kavalkádból, hogy egy furgonnal elutazzanak a városból egy titkos szertartás, a haukaritus helyszínére. A haukapap, a kultuszt vezető vallási specialista kakaófarmjára tartanak.

Itt először rituálisan beavatnak egy jelöltet a szektába, majd a pap állatáldozatokat mutat be néhány vezeklő „bűnbocsánatára”. Ezután a rítus megszállottsági fejezete következik, melynek során a hauka szellemei megszállnak egyes beavatott résztvevőket. Az európai nézők számára provokatív fordulatként e szellemek a gyarmati hatalom klasszikus figuráit „tesztelik meg”, a koloniális társadalmi berendezkedés jellemző karaktereiként lépnek színre. A transzba esett parádézó „megszállottak” ilyen módon például a katonai és adminisztratív elit tagjainak szerepében találják magukat, a generálist, a főhadnagyot, a kormányzót és a kormányzói palota őreit „játsszák el”, a „gonosz polgármestert”, avagy Madame Salmát, aki egy francia tisztviselő fekete felesége volt eredetileg a 19. század végén. De szellem képében megjelennek a technicizált világ képviselői is, a kamionsofőr, a mozdonyvezető, és a sort folytathatnánk. A rituálé helyszíne egy tisztás, ahol különböző szakrális objektumok találhatóak: egy oltár, egy kifestett termesztár, amely a kormányzó palotáját szimbolizálja,¹² továbbá a kormányzó bajszos, napszemüveges, kardot viselő, fából készült kis szobra. A rítus során szakrális kontextusba kerülnek olyan gyarmati fegyveres erőkhöz kapcsolható tárgyak, mint a síp, a puská, a parafa kalap, a piros vállszalag és az angol nemzeti lobogó, a Union Jack, amelyet egy színes, mintás drapéria helyettesít. A film és a rítus csúcspontján levágnak, megfőznek és megesznek egy kutyát, isszák a vérét, puszta kézzel nyúlnak a forró kondérba a húscsapatokért.

A film végén a keretes szerkezetnek megfelelően ismét Accrában vagyunk, ahol a rítus másnapján szemrevételezhetjük a film szereplőit immár hétköznapi szerepeikben, árokásás közben, avagy a forgalmat irányító rendőrként. E szereplők a hauka által mintegy a civilizációs ártalmaktól megtisztulva, boldogan és elégedetten térnek vissza a gyarmati főváros hétköznapijaiba. A szekta tagjainak mosolygó, tiszta tekintetét látjuk.¹³ Közben halljuk Rouch narrációját, konklúzióját: „Ezek a boldog emberek gyógyírt találtak mentális problémáikra, megtalálták annak módját, hogyan küzdjenek meg a mi ellenséges társadalmunkkal.” A filmképen feltűnik a helyi pszichiátria intézete, a „Mental Hospital” épülete, ami előtt állva mosolyognak a szereplők, mivel úgymond nekik arra nincs szükségük.

A film szerkezetében tehát felismerhető egy tudatosan hagyományos narratív forma, a 'kimenekülés, gyógyulás, visszatérés' hármasságának megfeleltethető klasszikus expozíció, csúcspont és lezárás.¹⁴ Úgy vélem, Rouch tudatosan választja ezt a szerkezetet filmjéhez, de nem pusztán a klasszikus dramaturgia filmművészeti hagyománya miatt, hiszen ő a francia új hullám kimagasló rendezőgyénisége is, amely köztudott, hogy leszámol 'a papa mozijának' klasszikus formáival. A hagyományos formaválasztást inkább a nem hagyományos témaválasztással lehet összefüggésbe hozni: Rouch a nem mindennapi tartalmi mondandót klasszikus filmszerkezettel ellensúlyozza.¹⁵

A klasszikus filmformát erősíti a narráció is, magát a rendezőt halljuk, mint a hagyományos etnográfiai filmek 'mindentudó' narrátorát, aki folyamatosan értelmezi számunkra a látottakat. *Az örület urai* formailag tehát klasszikusnak látszik, tematikailag ugyanakkor semmiképp sem a klasszikus etnográfia intenciói

érvényesülnek benne, hiszen – ahogy a bevezető kommentár tudósításából kiderül – egy kulturális innovációval, az afrikai nagyváros új, „nagy kalandjával” állunk szemben, és nem egy tradíció megörökítésével.¹⁶

Rouch a filmet színes celluloidra forgatta a haukapap közvetlen felkérésére: a filmezés ötlete, szituációja tehát a helyi közösség irányából szerveződik. Megjegyzendő, hogy az operatőr-rendező Rouch technikailag nem tudott egy percnél többet rögzíteni egy beállításban. Technikai értelemben is egy „montázsfilmről” van szó tehát, melynek hossza kevesebb mint 30 perc. A lehetőségekhez képest így is rendkívül tudatos szerkesztés született.

A filmben hallhatjuk a szellemek megidőzésében szerepet játszó dallamokat, és egy pillanatra láthatjuk is az egyhúros hangszert a zenész kezében. Ez a mozzanat felidézi Rouch film-transz elméletét. Rouch a megszállottsági rítusokat bemutató filmjei kapcsán önmagát a szertartás zenészéhez hasonlítja, úgy, hogy az ő „hangszere” a kamera, és az is generálja az előadást.¹⁷ Rouch nem pusztán megfigyel, hanem a kamerával részt vesz a rítusban, a felvételek stílusa bármennyire is a megfigyelő film kategóriáját hívja elő a filmesztétákból. Az operatőr is legalább akkora transzba esik a keresőn keresztül, mint az afrikai zenész, állítja Rouch.¹⁸ Ezekben a filmekben Rouch hosszabb beállításokban mutatja a zenélést, az egyhúros hangszeres játékot is. Jelen esetben erről azért nincsen szó, mert a rendező tudatosan más témát és filmformát választ. Itt nem a transz folyamata az elsődleges téma; azt más filmjeiben precízen bemutatja annak minden fázisában (körtánc, végtagok rágása, felakadt szem, habzó száj). Itt a szertartás tartalmi szelekción megy át, a tudatos vágás és a „csúcsra járatott” szerkesztés biztosítja a kulturális találkozás „extázisát” Rouch számára, melyet saját narrációjának vokális kódja is kifejezésre juttat.

A keretes szerkezetbe feszülő rítus dramaturgiai ívét egy éles párhuzamos vágás szakítja meg talányosan, melyet most hosszabban elemzek, és amely kiemelt jelentőséggel bír a film társadalmi recepciójának kontextusában is. A rendező a rítus bemutatásának folyamatába egy érdekes képsort vág be, az értelmezést befolyásoló párhuzamot teremtve. Amikor a rítus helyszínén a szertartás vezetője a kormányzó szobrának fején széttör egy tojást, felhangzik a narrátor „költői kérdése”: miért pont tojás? Rouch nemcsak megválaszolja ezt a kérdést, narrálva a látnivalókat, hanem meg is mutatja a lehetséges választ az Accra utcáin játszódó felvételek segítségével. Egy éles vágást követően katonai parádét, díszszemlét látunk a fővárosban, és magát a kormányzót tollforgós sisakjával. Ezt a strucctollas fejdíszet imitálja a tojás használata a narráció szerint. Ez az asszociáció nem nélkülözi a szürreális esztétika humorát. E „mimetikus asszociáció” szerves része a szertartásrendnek, a szobor lábánál lévő műanyag lovacskához hasonlóan, amely szintén katonai felszerelés mimetikus leképződését képviseli. A katonai felvonulást bemutató képsor totálképei, a kormányzót „lenéző”, felső kameraállásból fényképezett beállítások kapcsán Sarah Cooper azt emeli ki filmelemzésében, hogy ezek a formai megoldások reflexív módon a rendező saját pozícióját fejezik ki.¹⁹ Eltávolodik a saját kultúrától, és „megfelelő közelségbe” kerül a másik kultúrához, mely utóbbit a rítust rögzítő valóban közeli, mondhatni „bensőséges plánok” megválasztása fejezi ki. Cathrine Russel szerint ez a tojás-sisak párhuzam annyira „csikorgóan” szürreális, hogy Rouch itt a szürrealizmust ajánlja európai nézőinek a haukával kapcsolatban.²⁰

A bemutatott katonai szemlét is egyfajta „rituálénak” foghatjuk fel, mint ahogy a film fő témája is egy másik rituálé. Ez esetben a vertovi szeriális mon-

tázst fedezhetjük fel a filmrészlettel kapcsolatosan. A rituálék szériáján túl ezt erősítheti az erőszakszervezet képeinek és a rítus erőszakos jeleneteinek asszociatív kapcsolata is – mondhatni „kultúrák szériái” jelennek meg egymás mellé rendelve. A narráció ugyanakkor úgy kapcsolja vissza a rítushoz az elemzett epizódot, hogy miközben a katonai felvonulás afrikai nézőit mutatja a kép, azt halljuk Rouchtól, hogy a tömegben haukatáncosok figyelik modelljeiket. Ezek után látjuk majd a modellek „megelevenedését” a szertartáson. Így a néző elfogadja a felajánlott magyarázó, kauzális folyamatvágás koncepcióját, eltekintve attól is, hogy az epizód durván megbontja a szertartás menetét. A végső szerkezet kialakításában fontos szerepet játszott a film első fogadtatása is.

A film recepciója

■ Az 1955-ben még fenálló gyarmati adminisztráció a filmet betiltotta, de az angol közigazgatás érveitől eltérő okból tiltakoztak ellene a párizsi vetítésen afrikai értelmiségiek, francia társadalomtudósok, köztük Rouch mentora is, Marcel Griaule, Franciaország akkortájt vezető antropológusa.²¹ Az elmúlt fél évszázadban viszont érdekes módon a filmes szakma rehabilitálta a filmet, annak jelentése és jelentősége is módosult. Sőt a szakma körein túl is „kultuszfilmmé” vált, saját honlappal bír (www.maitres-fous.net). Olyan neves filozófusok, mint a posztstrukturalista Deleuze a kétkötetes filmelméleti könyvében vagy a posztmodern Baudrillard *A rossz transzparenciája* című híres munkájában hivatkoznak erre a filmre.²² Deleuze a cinéma vérité eklatáns példájaként tekint *Az örület uraira*, amely „lerombolt minden igazság-modellt, hogy igazság-alkotóvá, igazság-termelővé válhasson: nem az igazság filmje lesz, hanem a film igazsága”.²³

Nem lényegtelen továbbá jelen tanulmány szempontjából az sem, hogy az antikoloniális mozgalom egyik hivatkozási pontja, szellemi bástyája lett, mint a gyarmati elnyomás kiváló filmes reprezentációja Afrikában. Ma már az afrikai egyetemek oktatási anyaga.²⁴

Részletesen visszatérve a film közvetlen fogadtatására, a film első nyilvános vetítése Párizsban hatalmas botrányt kavart, Rouch kollégái a Musée de L’Homme-ban a nyersanyag megsemmisítését követelték, elsősorban arra hivatkozva, hogy a film a kutyaevő, primitív feketék rassziszta képzetét erősíti. Sőt Roucht magát is rasszistának titulálták.²⁵ Az angol gyarmati adminisztráció betiltotta a film vetítését Aranyparton azon az alapon, hogy Aranypart kormányzóját, az angol korona helytartóját, a királynő reprezentánsát, közvetve Anglia királynőjét alázza meg szimbolikusan, illetve az egész gyarmati rendszert kigúnyolja/karikírozza.²⁶ A kritika szerint a hauka szekta a filmben bemutatott jelenetben a kormányzó személyét többek között az őt ábrázoló szobor fején széttört tojással gyalázza meg szimbolikusan, teszi nevétség tárgyává. Maguk a haukatagok tagadták a rítus bármiféle politikai célzatosságát, avagy parodisztikus felhangját.²⁷ A film mindenesetre számos társadalmi kör, afrikai értelmiségiek, állatvédők heves tiltakozását váltotta ki. A film e korai fogadtatásának recepciótörténetében érdekes az, hogy a vita kerülni látszott a filmes reprezentáció kérdéseit, és zömében a bemutatott jelenséggel volt kapcsolatos.

A film utóélete ezzel szemben igen sikeres. Jelentős számú pszichológiai, szociológiai, posztkoloniális tanulmány hivatkozik a filmre említés szintjén, a kulturális idegenség, ütközés, ‘inkommenzurabilitás’ általánosan elfogadott

filmreceptióját erősítve. Jean Baudrillard például *A rossz transzparenciájában* a kibékíthetetlen radikális másság leírásában idézi fel Rouch filmjét. „Minden más kultúra vendégszerető, elképesztő felszívó képességgel. [...] Míg mi a másoknak az elejtése és követése között ingadozunk, a ragadozás és az eszmei elismerés között, a többi kultúra megőrzi annak lehetőségét, hogy saját játékszabályába illesztve hasznosítsa azt, ami máshonnan, akár a mi nyugati világunkból érkezik. [...] És anélkül hasznosítják, hogy veszély fenyegetné kódjukat vagy az alapvető berendezkedésüket. Pontosan azért, mert nem valami egyetemes törvény illúziója élteti őket, nem váltak olyan esendőkké, amilyenek mi vagyunk, örökösen arra intve, hogy magunkévá tegyünk a törvényt, legyünk önmagunk tetteink, hajlamaink és örömeink forrásai.”²⁸ A primitív kultúrák Baudrillard szerint nem vesződnek olyan célkitűzéssel, mint önmagukkal azonosnak maradni, „hiszen minden a Másiktól ered”. Rouch szereplői Baudrillard olvasatában „elnyugatiasodott primitívek: mind kannibál, s gyilkos vendégszeretettel fogadja azokat az értékeket, amelyeket soha nem fog a magáénak vallani”.²⁹ Ennek a vendégszeretetnek a formája szerinte nem megbékülés, hanem kihívás, ahol az említett „kannibálforma: integrál, elnyel, utánoz, fölfal”.³⁰

Maga Rouch igen sokat tett a kritizált filmje rehabilitációjáért. Ez a stratégia kitapintható a botrányos párizsi vetítés után született filmes narrációban, mely utólag lett a film képei alá szerkesztve. Ebben a narrációban Rouch azt tudatosítja a nézőben, hogy ha bármi sokkolót, megdöbbentőt lát, az nem más, mint a songhaioknak a mi „mechanikus civilizációkra” adott reflexiója, kompenzációja.³¹ Rouch a filmvégi kommentárban a következő konklúziót vonja le, idézem: „Ezek a boldog emberek gyógyírt találtak mentális problémáikra, megtalálták annak módját, hogyan küzdjenek meg a mi ellenséges társadalmunkkal.” A filmbéli narrációban a hangsúly ugyanakkor elsősorban a „mechanikus”, technicizált városi civilizáció és a csendes szavannák falvainak törzsi társadalma közötti ellentétben van, a haukarítus úgy tételeződik mint a városból való kimeneküléssel egybekötött terápia a mechanikus világ ártalmaira. Érdekes megfigyelni, hogyan tolódik el Rouchnál az évek során az interpretáció hangsúlya a gyarmatosítottak és gyarmatosítók közötti oppozíció irányába. Rouch az afrikai modern nagyváros által okozott személyes mentális problémakezelés felől elmozdul a gyarmati rendszer elleni csoportterápia magyarázata felé. Henley közli Rouch évtizedekkel később született kommentárjait, amelyekben Rouch egyre inkább úgy közelíti meg a filmben megjelenített haukarítust mint magának a gyarmati rendszernek az öntudatlan, implicit forradalmi kritikáját.³²

A posztkoloniális tanulmányok filmreceptiója a maga során felfedezte és zászlajára tűzte ezt a filmet, lévén, hogy alapvetőnek és figyelemre méltónak tartotta a benne feltételezett elnyomásellenes gesztust. *Az őrület urai* úgy vonult be ezáltal a posztkoloniális indíttatású filmtörténetbe, mint az antikoloniális paródia, mimikri klasszikus mintapéldánya.³³ A posztkoloniális mimikristúdiumok szerint ugyanakkor a mimikri meg is erősítheti a hatalmi viszonyokat. Vannak olyan posztkoloniális olvasatok, amelyek a haukakultusznak nem a parodisztikus jellegét emelik ki, hanem – szintén a gyarmatosító–gyarmatosított politikai oppozíción belül maradván – úgy értelmezik a rítust mint a belsővé tett tisztelet kifejeződését a fehér, gyarmati hegemon hatalom felé. A hegemonia interiorizált tiszteletének tézise Frantz Fanon *Fekete bőr – fehér maszkok* című nagy hatású tanulmánykötete nyomán született, amely a „belső gyarmatosításról”, a gyarmatosított psziché problémáiról ír. A filmben előforduló mimikri mozzanata mind-

két értelmezésben a nyugati néző büntudatának forrásává válik. Homi K. Bhabha mimikrielméletének fényében a filmhez fűzött posztkoloniális olvasatok felvetik annak ambivalenciáját, problematikáját is, hogy a hauka mint mimikri inkább megerősíti a fennálló társadalmi hierarchiát, semmint kiutat mutatna belőle, mely által az implicit forradalmi töltet válik kérdésessé. Bhabha úgy véli, hogy még a parodisztikus mimikri is inkább normákra nevel, mintsem megkérdőjelezné azokat.³⁴

Ezen a ponton természetesen kapcsolható a hauka értelmezése ahhoz a történeti antropológiai irányzathoz, amely a karnevál, a „feje tetejére állított világ” európai jelenségével foglalkozik, szintén megkérdőjelezve a „dolgok rendje” ideiglenes visszajára fordításának radikalitását, a karnevál ténylegesen felforgató jellegét.³⁵ Vagy, hogy közelebbi példát említsünk, a Közép-Afrikában ugyanebben a korszakban kutató Victor Turner szimbolikus antropológusnak a státusz-megfordító rítusokról szóló leírásai is hasonló helyzetet mutatnak be, a társadalmi szerepek ideiglenes, rituális kicserélődését, majd e szerepek részleges visszarendeződését, sőt megerősítését, például a „tréfabarátság” közösségi, kommunikációs intézményével. Turner továbbgondolta Arnold van Gennep beavatási rítusokról szóló analitikus leírását: számára a mindennapok struktúráinak megkérdőjelezése és finomítása, e kettő együttes fellépése, illetve maga a „mimetikus fázis” volt fontos, a mindennapi normák társadalmilag fölforgató normákkal való konfrontációja a rituálisan megfordító cselekvéseken keresztül.³⁶ A közép-afrikai rítusok Turner elemzésében dinamikus „áramlatélmények”, melyeken keresztül a „nyitottság és a változás lehetősége jut fölszínre”,³⁷ melyekben ugyanakkor nem föltétlenül a lázadásé, ütközésé, a hatalmi játszámaké, „kulturális osztályharcé” az utolsó szó. Azt írja: „A vallásos képzetek és gyakorlatok többet jelentenek a gazdasági, politikai viszonyok groteszk tükröződésénél.”³⁸

Sarah Cooper filmelemzése egyrészt megtartja, másrészt meghaladja a posztkoloniális értelmezési keretet. Cooper szerint a rendező rálát a gyarmatosítottak helyzetére, de nem válik alanyaival közösen egy „néppé”, Rouch nem válik feketévé (ahogy egy másik filmjének, az *Én, a négernek* a címe sugallaná), hanem megtalálja (a lévinasi etika kifejezésével élve) a „megfelelő közelséget” a Másikhoz. „Rouch etnográfija egy nyugati, középosztálybeli, fehér férfi kameráján keresztül rögzül, de ez az etnográfia tekintetbe veszi alanyának pozícióját is.”³⁹ Úgy tűnik, a rendező kreál egy úrt, helyet, távolságot annak elismerésére, jelzésére, amit nem tudunk megismerni. Ahogy maga Rouch fogalmaz: „nem szabad mindent elmondani”.⁴⁰ Cooper szerint Rouch mindent megtesz filmes eszközeivel a másik kultúra feltárása érdekében, de kihívást is intéz azon felfogás ellen, hogy a képek segítségével teljesen megismerhető, azaz a saját kultúrára redukálható lenne a Másik, a lefilmezett alany visszavezethető lenne a róla készült filmképre.⁴¹

A haukatáncosok rítusa „egyszerre próbál túljutni a koloniális helyzet bináris struktúráján és a rasszbéli különbségeken”: a rítusban Afrika és a Nyugat valóban „találkoznak”, de ez nem eredményezi sem azok összeolvadását, sem azt, hogy az egyik eltüntetné, kiszorítaná a másikat egy egyszerű mimézis keretében.⁴² Cooper cizellált olvasatában a mimézis és a paródia közötti térbe helyezi a rítust, és ehhez Bhabhát hívja segítségül: mimézis és mimikri között Bhabha szerint ott található a (kreatív) írás tere, amely margóra helyezi a történelmet, egy új valóságot teremt – a cinéma vérité módjára, mondhatnánk. Amit Bhabha kreatív írásnak nevez, Cooper szerint explicit vizuális formát ölt Rouch

esztétikájában. A dichotóm gondolkodás ellen intézett kihívás lehetőségét Cooper tehát abban látja, hogy a rendező bizonyos mértékig kimozdítja saját hagyományos etnográfusi pozícióját a középpontból, és „megfelelő közelségbe” helyezkedik a másik kultúrához.⁴³ Hozzátehetnénk, hogy „megfelelő távolságra” mozdul el a saját nyugati kultúrájától.

Rouch írott etnográfiája

■ A posztkoloniális és a manapság ugyancsak mainstreamnek számító filmfilozófiai olvasatokkal szemben érdemes visszalépni, és revideálva a klasszikus etnográfia erényeit, eszköztárát, megvizsgálni, hogy mit is mond a haukáról az írott etnográfia. E kérdésben a legfontosabb hivatkozási forrást magának Rouchnak a vonatkozó etnográfiai írásai jelentik, aki mélyreható kutatásai folytán méltán tekinthető a terület egyik legnagyobb szaktekintélyének. Rouch doktori tézise ugyanis a songhai vallásosságról szól, melynek ismertetésében első-sorban egy mai szerző, Paul Henley írására hagyatkozom.⁴⁴

Henley megkülönbözteti az etnográfus szerző Roucht és a dokumentumfilm rendező Roucht.⁴⁵ A szerző Rouch rámutat, hogy a hauka egy tágabb megszállottsági kultuszkör egyik változata, az ún. holey-kultuszok tagja. A haukán kívül még öt másik megszállottsági kultusz tartozik ide, melyek mindegyikében közös az, hogy a szellemekhez az etnikai másság valamiféle „transzpozíciója” kapcsolódik, a szellemvilág az egzotikus mássággal szorosan asszociálódik. E természetfölötti lényekhez tehát másságattribútumok társulnak, amelyek áttételesen azokat a különböző népcsoportokat idézik meg, amelyekkel a songhaiok a történelmük során, annak különböző fejezeteiben találkoztak. A holey-szellemek panteonja ezen attribútumokon keresztül megjeleníti a songhaiok keleti és nyugati fekete szomszédait (hausszák, gourmaiak), avagy az északra található nem feketéket is, a tuaregek és a fulbék társadalmát.⁴⁶ Továbbmenve, a másságjegyek a természeti erők antropomorfizált attribútumaival is keverednek, így artikulálva a radikálisan Más, a transzcendentális másság tapasztalatát.

Talán nem árt hangsúlyozni, hogy az etnikai vonatkozású, ugyanakkor túlzó és sokszor ijesztő, sokkoló attribútumok, mivel a radikális másság megkonstruálásának eszközei, nem feleltethetők meg egy az egyben a songhaiok empirikus tapasztalatának. A hausszák nem vérszívó transzvesztíták a songhaiok szemében, ahogyan egyébként a hausszákhoz társított szellemek azok, hanem békés kereskedelmi partnerek.⁴⁷ Ugyanígy a hauka gyarmati figurái sem egy az egyben leképeződései, fotokópikus tükörképei a modelljeiknek. Ezt a szempontot érdemes figyelembe venni annál az olvasatnál, amely a gyarmati rendszer szereplőinek puszta parodisztikus miméziseként írja le a haukát.

A másik probléma a hauka egyoldalú anti- és posztkoloniális olvasatával az, hogy a kultusz tovább él, sőt virágzik a posztkoloniális érában olyannyira, hogy a felszabadított Niger egyik katonai diktátora, kormányzója a 80-as években maga is haukabeavatott lett. Ráadásul a panteon új és új figurákkal gazdagodik, amelyek már egyáltalán nem a gyarmati rendszert testesítik meg. Csak egy példa: a 90-es években a népszerű kung-fu filmek hatására bekerül a szellemek panteonjába az ún. kínai. Ezekről a későbbi fejleményekről már Paul Stoller számol be, nem Rouch.⁴⁸

A holey-kultusz egyes szellemcsaládjainak mind megvan a maguk specialitása a különböző típusú gondok orvoslásának területén, így a haukaszellemeknek

is, akikkel különösen hasznos konzultálni boszorkányság elhárítása ügyében, de karriertanácsadásban, avagy a katonai szolgálat elkerülésének praktikáiban is igen effektívek. A haukaszellemek továbbá funkcionálisak a termékenység előidézése területén is. Erre a filmben is vannak mellékesnek tűnő utalások: az egyik gyógyulásért, megtisztulásért esdeklő vezeklő arról számol be, hogy két hónapja impotens, amióta megcsalta feleségét egy másik férjes asszonnyal. Az impotencia előidézéséhez afrikai kontextusban egyébként a boszorkányság kapcsolódik. A film vége demonstrálja a gyógyulást, a boldogan mosolygó feleség premierplánjával és az azt alátámasztó narrációval. A haukakultusz és a termékenységi rituálék összefüggésének tükrében új megvilágításba kerül a tojás mint klasszikus termékenységi szimbólum rituális felajánlása a filmen belül, avagy a természetjár szerepe, amely az etnográfiai szakirodalom szerint szintén termékenységi szimbólum.⁴⁹ A házasságtörés bűnéből fakadó impotenciát, melyet a rítus előtt bevall egy „vezeklő”, nehéz direkt módon a gyarmati helyzetre vonatkoztatni. A tojástörés gesztusa a kormányzó szobrának fején ennek alapján már nem paródia, hanem sokkal inkább pozitív konnotációval bíró rituális ajándék lehet a kormányzó megidézett szellemének.⁵⁰

A hauka egy másik feltűnő sajátossága a többi holey-kultuszhoz képest a technicizált világ figuráinak jelenléte: a film kapcsán említettekén túl beépül a haukapanteonba például a telefonszerelő vagy a repülőpilóta alakja. Henley szerint a songhaiok analóg módon viszonyulnak a technika hatalmához és a természeti erőkhöz: ahogy Dongó, a vihar istene rituális ajándékot kér a szárazság megszüntetéséért, hasonló módon alkudozás és felajánlás történik a hauka során is, erkölcsös viselkedést ígérnek az európai technológia erejéért cserébe, illetve a technika erejének megidézésével remélhetik a boszorkányságtól, természetlenségtől való megszabadulást.

A hauka tehát egy átfogóbb kultuszkör szerves része, semmint a gyarmati világ által generált új vallási forma. Egy olyan kultuszkörbe tartozik, amely ugyanakkor valamiképpen mindig beépíti hitrendszerébe az idegenség tapasztalatát. A filmben bemutatott szertartás holey-kultuszként való interpretációja kizárja a paródiaértelmezést. A hauka gyarmati szellemeinek paródiája legalább olyan abszurd, mint ahogyha azt mondanánk, hogy a songhaiok kigúnyolják, karikírozzák Dongót, a villám és a vihar istenét.⁵¹

A hauka tehát a holey átfogóbb kategóriájába és történeti kontextusába illeszkedik, ahol Dongó legalább olyan agresszív, mint a haukában színre vitt „gyarmatosító szellemek”. Ezt Rouch Dongóról szóló megszállottságműveiben híven alátámasztják. Maga a holey kifejezés songhai nyelven örületket jelent, az örület és a szellemvilág szerves kapcsolatára utal. Ez a kapcsolat leképeződik a film címében is, amely ugyanakkor a kettős értelmezés problémáját veti fel. Ezt a filmcím magyar fordításának kérdőjelei is demonstrálják. Kétféleképpen fordítják ugyanis az eredeti *Les maîtres fous*-t: „bolond gazdák”-nak és „az örület urai”-nak. Az első fordítás a gyarmati uralom képviselői, a „gazdák” parodisztikus megítélésére utal, a második inkább a szellemvilág és az örület szimbolikus összekapcsolódására, melyre az etnográfiai leírások mutatnak rá.

A holey-szellemek hidegek, mint a hullák, ürületek esznek, sárral mosakodnak, vért isznak és transzvesztiták.⁵² Lényükhöz alapvetően hozzátartozik a transzgresszió, a társadalmi határok áthágása, a tabuk megsértése. Éppen e tabusértés igazolja transzcendens mivoltukat, amennyiben nem e világi normák szerint viselkednek. Az *örület urai*ban felmerülő legfőbb tabusértést a kutyaevés

mozzanata képviseli. E momentumot a posztkoloniális olvasat úgy közelíti meg, hogy a kedvenc háziállat lemészárlásával az európai gyarmatosítókön esik szimbolikus sérelem, és a kutyaevés egyfajta hatalmi elégtételt ad a hauka résztvevőinek.⁵³ Am, ha ismét tekintetbe vesszük az etnográfiai szakirodalmat, rábukkanhatunk benne a songhaiok azon idegenségképzetére, amely a délebbre fekvő szomszédokhoz társítja a kutyaevés tabusértő szokását.⁵⁴

A kutyaevéssel kapcsolatosan a filmes Rouch hallható kommentárja etnográfiai szempontból, az értelmezést tekintve meglehetősen szűkszavú ahhoz képest, hogy „drámai csúcspontról” van szó. A narráció vokális kódja ugyanakkor szinte eksztatikussá emelkedik. Az etnográfiai adatok tükrében igazat kell adnunk Henley-nek, aki a narrációt „cselesen kétfenekűnek” nevezi.⁵⁵ A narrátor Rouch a néző számára elfogadható „drámai túlzással” először azt állítja, hogy a „kutya nagyon erős tabu, ezért ha megeszik, a szellemek ezzel azt demonstrálják, hogy erősebbek minden embernél, legyen az akár fekete, akár fehér”. Ha ezt komolyan vennénk, akkor megdőlné az európai kultúra paródiájának kizárólagos elmélete, hiszen a kihívás nem csak a fehéreknek szól. (Ugyanakkor miért kerülnek be a fehérek a mondatba?) Egy később adott interjúban Rouch már azzal érvel, hogy a kutya a gyarmatosítók háziállata, és leölése, elfogyasztása analóg azzal a szimbolikus cselekedettel, amivel máskor disznót vágva tiltakoznak az iszlám befolyás ellen. Rouch pontosan tudja, hogy a hauka egy „multikulturális játék”, de finom csúsztatásai a filmrendezésben meghagyják azt hatalmi játéknak, illetve akként konstruálják meg. Az író Rouch ezzel szemben nem erreszti a hangsúlyt a hauka vallásantropológiai elemzésében. Az improvizatívnak tűnő filmes narráció egy precízen tudatos konstrukció.

A kutyaevés kapcsán a hauka kérdésének egy izgalmas pontjához érkeztünk el. A szellemek ugyanis korántsem csak a fehér gyarmati kultúrát jelenítik meg, hiszen, mint láttuk, a déli népcsoportokról kialakított másságképzet is ötvöződik bennük. Ez a hibrid jelleg ugyanakkor nem akcidentális, hanem lényegi vonása a haukaszellemeknek. A songhaiokra kifejtett erős iszlám befolyás hatására a haukapanteonban megjelennek az iszlám világ karakterei is, vagyis a gyarmatosítók konkrét politikai-technikai ereje hibridizálódik az erősnek tartott iszlám hatalommal, amint erről maga Rouch is beszámol.⁵⁶ A hibriditás odáig fokozódik, hogy a gyarmati berendezkedés figurái is felvesznek iszlám jegyeket, így a kormányzó szelleméről a filmben is elhangzik az az érthetetlen megjegyzés, hogy „a Vörös-tenger partjáról” származik, más szóval London helyett Mekkából. A szellemek túlterjednek eredeti modelljeiken, ez a variált modell vagy „modellált variáció” többféle másság hatalmát ötvözi egybe, és azt tárja fel a kultusz tagjai számára, hogyan is nézhet ki a radikális, erős Másik.

Mіндеzen etnográfiai vizsgálódásokból világossá vált, hogy a hauka elsősorban vallási esemény és nem antikoloniális politikai üzenet. Ez utóbbit hangsúlyozó filmértelmezések Henley szerint összecserélik a rítus célját az eszközeivel – a haukakultusz tagjai a gyarmati rendszert mint politikai fenomént legfeljebb egyfajta eszköztárként használják fel vallási céljaik elérésére.⁵⁷

Összegzés

■ Tanulmányomban a Rouch és más etnográfusok által leírt néprajzi adalékok megvilágították a filmre vett rítus pontosabb társadalmi jelentését. Így „a két Rouch” különbségével feltárhatóvá vált a filmrendező intenciója, filmpoétikájá-

nak jellege. Rouch filmjét és etnográfiai szövegeit összevetve úgy tűnik, hogy a filmrendező Rouch és az etnográfus író Rouch némileg másról beszél. A filmrendező Rouch nem tér ki a haukakultusz hibrid vonásaira, nem kontextualizálja azt a holey-kultuszok tágabb, történeti keretében, hanem a gyarmati uralom és a technicizált világ leképeződésének egy egyértelműbb képét adja a filmben. Ez a kép sokatmondó, megdöbbentő, egy új (film)valóságot teremt, felforgatva a megszokott viszonyrendszereket – hogy megidézzük a cinéma vérité e jelentéstöbbletét is.

Habár egy etnográfiai dokumentumfilmtől nem várható el egy monográfiához mérhető árnyalt és részletes informativitás, itt a rendezői koncepció nem csupán kényszerűségből, a film mint médium természete miatt szűkít. Nem is csupán egyfajta esztétikai célzattal magyarázható „fikciós dokumentarizmus” művészi formájával állunk szemben. Ehelyett Rouch és filmje vonatkozásában érdemes rálátni a kulturális találkozás etikai alapján moderáló rendezői pozícióra. A film az etnográfiai leírás tudományos állásfoglalásához képest egy olyan tükröt állít, amely önmagába nézésre, a gyarmati viszonyokra való reflektálásra sarkallja a nyugati nézőt. A filmrendező Rouchnál határozottan kitapintható egy kreatív szerzői viszony a témája iránt. A haukakultusz kreativitásához hasonlítható a rendezés elve, ahol Rouch célja etikai, eszköze etnográfiai. Ilyen kreatív motívum az, ahogy a fanoni kolonizált psziché mentális zavaraira a rouchi filmes narratíva megoldást kínál a hauka által nyert megtisztulás és gyógyulás happy endjével. A gyógyult szereplők mögött feltűnik a pszichiátria épülete, melynek szolgáltatásaira hőseinknek nincs szükségük. A hagyományos dokumentumfilm valóságot leképező, mimetikus jellege és a hauka sajátos rouchi interpretációja, az etnográfiai adatok rendezői szelekciója, mondhatnánk álcázása, avagy mimikrije inkább Rouch antikoloniális törekvését tükrözi. Mimézis és mimikri között Bhabha szerint ott található a (kreatív) írás tere, amely margóra helyezi a történelmet, a befogadás terében egy új társadalmi valóságot teremt – a cinéma vérité módjára, tehetnének hozzá.

Mint láthattuk, *Az őrület urai* esetében Rouch tudatosan felépít egy rendezői narratívát, amelyben a politikumot helyezi előtérbe a vallási funkcióval szemben. Létezik olyan megközelítés, amely Rouch ‘atopikus’ rendezői pozícióját hangsúlyozza, amennyiben nem helyezhető el sem a gyarmatosító, sem a gyarmatosított pozíciójába.⁵⁸ Ezzel szemben úgy vélem, hogy Rouch igenis elfoglal egy konkrét pontot a térben, állást foglal az etikai és a geopolitikai térben egyaránt, és ezáltal kijelöli saját (minket további kutakodásokra inspiráló) helyét a filmtörténetben és etnográfiában is. Meghagyja, megkonstruálja a „játékteret” az Én és a Másik között, amit a lévinasi etika a ‘megfelelő közelség’ fogalmában határoz meg. Rouch ebbe a ‘megfelelő közelségbe’ vonz be mindenkit, a közös változás, közeledés reményében.

■ JEGYZETEK

1. Idézi Paul Henley: *Spirit Possession, Power, and the Absent Presence of Islam: Re-viewing Les maîtres fous*. The Journal of the Royal Anthropological Institute 2006. Vol. 12, No. 4. 731–761. 731. (A továbbiakban Henley 2006.)
2. James Clifford: *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, Art*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988. 77.
3. Heltai Gyöngyi: *Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban*. In: Füredi Zoltán – Gergely István – Komlósi Orsolya (szerk.): *Dialektus Fesztivál filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Bp., 2002. 89–112. 93.

4. Idézi Kovács András Bálint: *Az etnográfus filmrendező*. Filmvilág 1985. 7. sz. 38–43. 40. (A továbbiakban Kovács 1985.)
5. Talán a filmezett közösség életébe való beavatkozásnak a legszélsőségesebb példája Rouch ún. Sigui-projektje. Rouch e legnagyobb szabású néprajzi vállalkozása egy olyan filmsorozat, mely a nyugat-afrikai dogonokról készült, és amelynek első darabja 1951-ben, utolsó része pedig 1981-ben készült. A sorozat gerincét annak a rituális ünneppsorozatnak a rögzítése jelenti, amelyre csak minden hatvan évben kerül sor, és amelynek időtartama több év. Ennek a dogonok eredetmítosztát megelevenítő rítusnak a lefilmezése „önmagában is jelentős tény, de ha meggondoljuk, hogy maga a rítus arra épül, hogy senki sem láthat kettőnél több Szigit (ez az ünnep neve), akkor ez a természetes tabu most megtörik, hiszen így már maguk a Dogonok is többször végignézhetik ünnepségüket. Arról nem is beszélve, hogy Rouch lefilmezte a beavatási barlangot is, ahová csak a kevés számú beavatott léphet be, így láthatóvá tette azt is, amit rituális okokból senki sem láthat. Csak 2029-ben fog kiderülni, milyen változásokat okozott Jean Rouch kamerája a dogonok ősi szertartásában.” (Kovács 1985. 43.) Mikor Rouch filmes beavatkozása a dogon kultúrába a letűnő, tradicionális kultúrákat dokumentálni hivatott, „megmentő néprajz” részéről kritikát váltott ki, a rendező úgy válaszolt, hogy nem kell annyira féltetni a dogonokat, „ki fognak találni egy új kozmológiát”. *Az őrület urait* ugyanakkor nem érheti a kívülről történő beavatkozás vádjá, hiszen, mint látni fogjuk, kifejezetten a közösség kérésére, annak céljai érdekében forgatja „megfigyelő” filmjét.
6. Kovács 1985. 41.
7. Jean Rouch: *Ethnography and African Culture*. In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 97–107. 107.
8. Egyébként Rouch a „médiuumai” esetében óvatos tapintattal járt el, ugyanis nem alkalmazta a feed-back módszert a megszállottságfilmeknél, miután előfordult az, hogy a moziban az önmagukat visszanező szereplők transzállapotba kerültek, a kontrollált rítusok keretén kívül. (Rouch 2007. 103.)
9. Bővebben lásd Paul Henley: *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. University of Chicago Press, Chicago & London, 2009. 310–337.
10. Kovács 1985. 40. Az első kategóriába szokták sorolni például Rouch afrikai megszállottságrítusokat bemutató filmjeit. E számtétező tematikus korpuszba illeszkedik többek között *Az őrület urai* is. Ugyanakkor vannak, akik az elemzett filmmel kapcsolatosan inkább a szürrealista esztétika stílusjegyeit emelik ki (lásd Cooper 2006. 18). A második kategóriára a leghíresebb példák az *Én, a néger* és a *Jaguár* című filmek. A harmadik kategória kapcsán Kovács András Bálint igazából csak egy munkát említ: a Párizsról Godard-ral és a francia új hullám más képviselőivel közösen rendezett sorozat egyik rövidfilmjét, *Az Északi pályaudvart*, de ide sorolhatnánk a *Cocorico*, *Mr Poulet*-t is, illetve azokat a filmeket, ahol az abszurd szürrealizmus érvényesül a cselekményszövevényben és a filmnyelvben. Mint később látni fogjuk, a 30-as évek Párizsának szürrealizmusa nagy hatással volt Rouch életművére.
11. Ugyancsak a songhai munkavállalók migrációjával foglalkozik Rouch *Jaguár* című filmje is. A jaguár ebben a filmben nem az állatra, hanem az autómárkára utal mint a befutottság szimbólumára. A film cselekménye szerint három nigériai falusi fiú elindul Ghánába szerencsét próbálni, mindhárom különböző keresőtevékenységbe fog, és amikor újra beköszönt az esős évszak, elhatározzák, hogy visszatérnek a falujukba. Összegyűjtött vagyonukat az utolsó fillérig ajándékokra költik, és visszatérvén mindent elajándékoznak. Újra régi foglalkozásukat űzik (az egyik földműves, a másik pásztor, a harmadik halász). A *Jaguár* izgalmasan szemlélteti, hogyan növeli a társadalmi státuszt, és miként válik társadalmi tőkévé a migráció „kalandja” a szavannai falujukba hazatérő főhősök számára. „A film azt a kultúrakeveredést ábrázolja, ami az ősi törzsi és a modern urbánus kultúra között végbemegy a mai Afrikában.” (Kovács 1985. 41.) Míg a *Jaguár* főszereplői a savanna – nagyváros – savanna mozgást valósítják meg, *Az őrület uraiban* ez a vándorlás kicsiben és megfordítva képeződik le (nagyváros – városzéli savannában is látunk egy
12. A természetvár sajátos humorral a gyarmati államapparátus hivatali életének nyüzsgését idézi meg.
13. Néhány párhuzamos vágás kontrasztba állítja őket az egy nappal korábbi, a rítus alatt transzba esett, habzó szájú, önkívületbe révült „arcaikkal”. Ez a flash-back a film keretes szerkezetének formai megoldásai közé tartozik, hiszen már a bevezető gyors szekvenciában is látunk egy rövid snittet a későbbi rítusból. Ez az előreugrás (flash-forward) egy habzó szájú megszállottat mutat pár másodpercig. Felmerülhet az a kérdés, hogy vajon vertóvi szeriális montázst vagy eizensteini dialektikus montázst látunk-e a film elején. Az első esetben a hauka csupán a színes afrikai kavalkád egyik érdekes színfoltja az európai számára, a másodikban viszont a koloniális nagyváros civilizatorikus ártalmaira adott ellenreakció. A film dramaturgiája és a narráció a másodikat erősíti meg. Eszerint a csendes savannák lakói mintegy belekényszerülnek a kul-

tuszbá, hogy ellensúlyozzák a koloniális nagyváros „mechanikus civilizációjának” ártalmait. A megszállott személy arcának éjszakai premier plánja asszociatív viszonyba kerül, és formailag ellentétes a város utcáin nappal parádézó tömegjelenetek totálképeivel. A film lezárásának képsorai is ugyanezt üzenik.

14. A szerkezeten a beavatási rítusok klasszikus stádiumai is tükröződnek: izoláció, próbatétel, reintegráció. Arnold van Gennep szerint a rituális eljárás három mozgáselemből áll. Az alanyok először elkülönülnek a mindennapi cselekvésvilágtól és egy 'küzszőb'-állapoton keresztül átlépnek az idő és a tér mindennapi fogalmaitól eltávolított, rituális világba. Majd sor kerül az elkülönítést előidéző válság mimetikus eljárássára, amikor is a rítus szereplői a mindennapi élet struktúráit egyszerre kérdőjelezzik és erősítik meg, tovább finomítva azokat, majd pedig visszatérnek a mindennapi életvilágba. (Idézi Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Osiris, Bp., 2002. 13. – a továbbiakban Turner 2022.) Van Gennep elméletét Victor Turner antropológus fejleszti majd tovább afrikai terepmunkái során.

15. A francia új hullám kimagasló képviselője, Godard, aki Párizsban, a „centrumban” rendezi a filmjeit, és Roucht egyszerre mesterének nevezi – lásd William Rothman: *Introduction*. In: William Rothman (ed.): *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. State University of New York, Albany, 2009. 1–11. 8. –, a hasonló szándékú „dekonstrukciót” másként, a szerkezet formai oldaláról végzi el. Elhíresült tézise, hogy „minden filmnek van eleje, közepe és vége, csak nem biztos, hogy ebben a sorrendben.” (Idézi Kelecsényi László: *Vezetékneve: Godard*. Filmvilág 2014. 12 sz. 43–45. 43.)

16. Rouch az új társadalmi jelenségeket bemutató „néprajzi” filmjeivel tulajdonképpen az etnográfiai filmet újítja meg, vagy „menti meg” a modern mozi számára.

17. Michael Chanan: *Rouch, Music, Trance*. In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 87–95. 93.

18. Jean Rouch: *On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer*. Studies in Visual Communication 1978. Vol. 5, No. 1. 2–8. 7.

19. Sarah Cooper: *Knowing Images: Jean Rouch's Ethnography*. In: *Uő: Selfless Cinema? Ethics and French Documentary*. Legenda, Oxford, 2006. Ujraeközlés itt: <http://www.maitresfous.net/Cooper.html> (Utolsó letöltés: 2023. 05. 15.) (A továbbiakban Cooper 2006.)

20. Idézi Cooper 2006.

21. Henley 2006. 733.

22. Gilles Deleuze: *Az idő-kép. Film 2*. Palatinus, Bp., 2008 (A továbbiakban Deleuze 2008), illetve Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Ballasi–BAE Tartóshullám–Intermedia, Bp., 1997 (A továbbiakban Baudrillard 1997).

23. Deleuze 2008. 181.

24. Henley 2006. 734.

25. Henley 2006. 733. Ezzel szemben Deleuze szerint „senki nem tett annyit, mint ő, azért, hogy elmeneküljön a Nyugat és önmaga elől, hogy szakítson a néprajzi filmmel, és azt mondja: *Én, a néger*.” (Deleuze 2008. 268.) Deleuze itt a néprajzi filmen egy kívülálló, a hatalmi pozíciójával visszaélő, a kamerával „kolonizáló” megfigyelő filmformát ért.

26. Elisabeth Cowie: *Ways of Seeing: Documentary Film and the Surreal of Reality*. In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 201–218. 210.

27. Henley 2006. 748.

28. Baudrillard 1997. 121.

29. Uo. 122.

30. Uo. 123.

31. Steven Ungar: *Whose Voice, Whose Film?* In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 111–123. 113.

32. Henley 2006. 737.

33. Bővebben lásd Cooper 2006.

34. Idézi Cooper 2006.

35. Lásd Norbert Schindler: *Karnevál, egyház és fordított világ. A 16. századi nevetéskultúra funkciójáról*. In: Sebők Marcell (szerk.): *Történeti antropológia*. Replika, Bp., 2000. 183–215. 183.

36. Turner 2002.

37. Uo. 14.

38. Uo. 22.

39. Cooper 2006.

40. Rouch 2007. 102.

41. Ezt az alulmaradást, a „megszállás”, birtoklás elbukását Cooper párhuzamba állítja „a bukás etnográfijával”, „az etnográfia bukásával” úgy, hogy megidézi Sara Ahmed eszmefuttatását ar-

ról, hogyan tanulja meg az etnográfus, hogy nem tudhat meg mindent, és mi az, amit nem tudhat meg (Cooper 2006).

42. Uo.

43. Uo.

44. Henley 2006.

45. Uo. 737.

46. Uo. 749–750.

47. Uo. 752.

48. Uo. 743.

49. Uo. 753–754.

50. A szobor lábánál látható lovacska nem egy lovas katona megjelenítése, hanem az etnográfiai leírások alapján a „médiomot”, a megszállottat szimbolizálja, akire mint lóra a szellem „ráül” és „meglovagolja” őt.

51. Két megjegyzés kívánkozik ide, melyek szintén a gyarmatosítók közvetlen paródiája ellen szólnak. Egyrészt a megjelenő szellemek köre meghaladja a gyarmati közjogi méltóságok csoportját, ti. alacsony katonai és társadalmi rangú, presztízsű szereplők is megjelennek. De a fehér európaiak körén is túllép a megjelenített panteon, hiszen a mozdonyvezető, a sofőr nem valószínű, hogy fehér az afrikai társadalomban. A technika megjelenésével még az emberi dimenzió is szűknek bizonyul a szellemmodellek tekintetében. A gyarmatosítóknak való üzengetés célzatossága ellen hat, hogy a résztvevők között a rendezőn kívül nincs fehér ember. A szertartás pedig nem egy „játékfilm” kedvéért folyik, hanem fordítva, a film készül a szekta „missziós” céljából.

52. Az egyes szellemekhez különböző melódiák, illatok, jelmezek társulnak, de ezen túl mindnek megvan a saját mozgáskultúrája is. Jó példát lehet erre hozni a Dongóról készült „portréfilm-ből”: a haukatáncos felnéz az égre, és morogni kezd, mivel a vihar istenének megjelenésekor dörög az ég.

53. Cowie 2007. 211.

54. Henley 2006. 755.

55. Uo.

56. Rouch 2007. 104.

57. Henley 2006. 756.

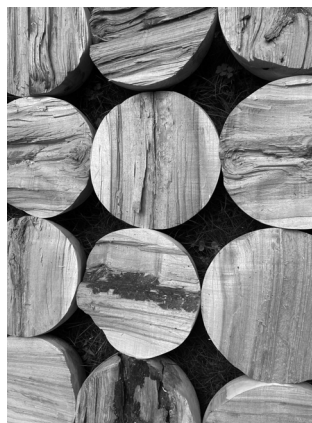
58. Reda Bensmaïa: *A Cinema of Cruelty*. In: Joram Brink (ed.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. Wallflower Press, London & New York, 2007. 73–85. 81.



GYŐRI ZSOLT

SZOCIOLÓGIAI VALÓSÁGFELTÁRÁS ÉS VÁLSÁGTUDATOSSÁG AZ 1970-ES ÉVEK MAGYAR DOKUMENTUMFILMJÉBEN

Tanulmányom a konszolidált Kádár-rendszer társadalmi válságjelenségeinek dokumentumfilmes megjelenítését vizsgálja, egy magát legitimnek tekintő és társadalmi elfogadottságának megerősítésén dolgozó politikai-ideológiai struktúra kritikus ábrázolásait. A dokumentumfilmek segítségével amellek érvelek, hogy a rendszer megerősödése és hitelességi válságának elmélyülése párhuzamosan, egyidejűleg zajlott. Tünetértékűnek tartom, hogy a magyar dokumentumfilm az empirikus valóság ábrázolását a valóságképet meghatározó tudásmező töredezettségének problémájával szoros összefüggésben veti fel. Ráadásul egy olyan időszakban, amikor a rendszer megszilárdítására tett állami lépések megbicsaklanak, a társadalmi támogatottság mércéjeként szolgáló konszolidáció lendületét veszti, amikor a nomenklatúra reformkommunista szárnya által támogatott „új gazdasági mechanizmus” belső hatalmi harcok martalékává válik, és a gazdasági reformok életképtelenné válnak. Az itt vizsgált filmek felmondják a hatalmi elit és a filmes szakma hatvanas évek végéig érvényes alkuját. A rendszerrel kooperálni hajlandó és építő szándékú kritikát megfogalmazó aktivista problémafilmekek helyett nem nyíltan politizáló, de



A konszolidált Kádár-rendszer válságát a szociológiai dokumentumfilm filmes esettanulmányokban tette olvashatóvá.

Jelen szöveg a *Crisis, Sociology and Agency in 1970s Hungarian Documentary Cinema* (Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies. 21.1, 2022. 146-170) című angol nyelvű tanulmányom átdolgozott, továbbgondolt változata.

karcos és rendszerkritikus dokumentumfilmek készülnek, amelyek erős szociológiai irányultságuk révén is a kádári konszolidációt végső soron társadalmi látzatmodernizációként azonosítják.

Az 1969-ben megjelent *Szociológiai filmscsoportot!* című kiáltvány a magyar dokumentumfilm történetében fontos mérföldkövet és ritka pillanatot jelölve platformot kínált mindazoknak, akik a mozgóképre mint a társadalmi valóságfeltárás legitim eszközére tekintettek. Az évtized korábbi dokumentumfilmjeire jellemző szétszórt és esetleges témafeldolgozás helyett a kiáltvány arra ösztönözte a filmkészítőket, hogy „rendszeres és szervezett formában, folyamatosan és tudományos alapon, céltudatosan”,¹ a szociológiai gondolkodást az anyaggyűjtésbe és -feldolgozásba beemelve dokumentálják a társadalmi létet és a közgondolkodás struktúráját, az ideológiákat és azok szervezeti megnyilvánulásait a földrajzi különbségek és területi sajátosságok figyelembevételével.² A megismertető analízis dokumentumfilm módszerének továbbfejlesztése és népszerűsítése mellett a kiáltvány fontos célként jelölte meg a begyűjtött társadalmi tényanyag hozzáférhetővé tételét a játékfilmstúdiók számára. További fontos szempontot jelentett „a kutatási területek átfogó, koncepciózus kijelölése; a munka hosszú távú, folyamatos jellege”,³ ami a társadalomtudományos-kutatói szemléletet volt hivatott érvényesíteni a kiáltvány vizionálta filmscsoport munkájában.

Ha pusztán az itt megfogalmazott szigorú tudományos követelmények alapján akarjuk minősíteni a szociologikus dokumentumfilmet, igazat adhatunk Hammer Ferencnek, aki nyíltan utópisztikus programnak tekinti a kiáltványt, hiányolva a szociológiailag értelmezhető reprezentációkat az elkészült alkotásokból.⁴ Hammer szerint beteljesítetlen maradt az ígéret, hogy stilizálatlan, dramatikusan és más módokon tudománytalan tartalmaktól mentes vizuális dokumentumok szülessenek,⁵ ráadásul a filmekből hiányzott az egységes módszertan, ami többé tette volna őket elszigetelt esettanulmányoknál, és szisztematikusan lefedte volna az egyes szociológiai problématerületeket,⁶ végezetül az elkészült filmek közelebb álltak a társadalmi riport műfajához mint a szociológiához.⁷ Bár maga a kiáltvány valóban körvonalazza a szociológiai film normatív fogalmát, és kétségtelen, hogy szigorú értelemben nem „szociológiailag” beszélnek a filmek, úgy gondolom, koherensen kapcsolódnak a hatvanas, kora hetvenes évek magyarországi társadalomkutatásának szellemiségéhez, amely ha nem is militáns módon, de alapjaiban kérdőjelezte meg az államszocialista rendszer válságértését.

Tanulmányom a szociológiai dokumentumfilm három vetületét vizsgálja. Ha a társadalmi struktúrák iránti érdeklődést az egyének és intézmények közötti feszültségek és ellentmondások, az érdekérvényesítő képesség aszimmetrikuságából következő torz hatalmi viszonyok feltérképezéseként, valamint a válságtünetek azonosításaként és megértésként határozzuk meg, azonnal kirajzolódik a szociológia és a társadalomtudatos filmművészet közös metszete. Ugyanakkor látszanak közös korlátaik is: a technokratikus társadalomirányításban hívó állam a szociológiát a szakbürokrácia egy ágának tekintette, azt várva el tőle, hogy a társadalmi folyamatok és krízisjelenségek racionalizálásakor ne kérdőjelezze meg a társadalompolitika ideológiai alapjait. A filmkultúrát a hatalom hasonlóképpen öncenzúrára kényszerítette. A filmtörténetírás ez utóbbi folyamatot alaposan körbejárta, ugyanakkor a szociológia iránt nem mutatott különösebb érdeklődést, így a kritikai szociológia hazai megjelenése, valamint a dokumentumfilm térnyerése közötti történeti párhuzam is esetlegesnek tűnt.

A konszolidált Kádár-rendszer belső töredezettségének vizsgálatára fókuszálóok a tanulmány második részében, mely töredezettséget az 'élményközeli' és 'élménytávoli' (Clifford Geertz), valamint a 'nyilvános' és 'rejtett szövegekönyvek' (James C. Scott) fogalmait használva a társadalmi tudás és megismerés töredezettségeként vizsgálók. Értelmezésében az alárendelt társadalmi hangok dokumentumfilmekbe emelése úgy kínált a kritikai szociológia feltárta valós társadalmi folyamatokba betekintést, hogy kipukkasztotta, hiteltelenítette a társadalmi valóságról alkotott ideológiahű képzeteket.

A tanulmány harmadik része esettanulmányok segítségével különböző társadalmi színtereken vizsgálja az élményközeli tudások és létélmények össze nem hangzását a politikai nyilvánosságot uraló értelmezésekkel. A roma emberek társadalmi integrációjáról Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1978), a szövetkezeti demokrácia működési zavarairól Ember Judit és Gazdag Gyula *A határozat* (1972), a falusi szegénységről Gulyás Gyula és Gulyás János *Vannak változások* (1979) című filmje beszél nyíltan. Mindegyikük megkérdőjelezi a rendszer ideológiai öngigazolását biztosítani hivatott modernizációs narratívát, és beszéltetni kezdi a hivatalos, első nyilvánosság átideologizált terében elfojtott valóságtapasztalatokat. Értelmezésében ezek a filmek, akárcsak a kritikai szociológia elemzései, a tervszerű és fogalmakkal körülbástyázott társadalmi modernizáció visszasságait annak működése közben mutatták be, mégsem kellő finomhangolással és optimalizációval kijavítható működési zavarokról, hanem a rendszer természetéből fakadó – leginkább az ideológiai meghasonlottság és a rögválóság elfojtásában tetten ért – legitimációs válságról beszéltek.

A kritikai szociológia magyarországi térnyerése

■ A kritikai és empirikus kutatásokat szorgalmazó *Szociológiai filmscsoport!* kiáltvány az ideológiai dogmatizmus revíziójára ösztönző értelmiségi hangokat erősítette, amelynek karizmatikus képviselője, Hegedüs András 1968-ban a következőket írta: „a szocialista társadalom fejlődéséhez nemcsak a termelőerők és az egy főre jutó nemzeti jövedelem szintjének emelésére, hanem a társadalmi viszonyok állandó fejlesztésére is szükség van. Korántsem elég a tudat hozzáigazítása a léthez, hanem mindenekelőtt a létet kell fejleszteni és formálni... Ma még a mindennapi élet – legalábbis hosszabb időszakban – hatásosabb »nevelő« a legjobb tanárnál.”⁸ A „prágai tavasz” eseményeinek árnyékában még inkább felértékelődött a feszültséggel teli valóság szerkezetiségének megismerése iránti társadalomtudományos igény. A társadalomértés tudományos-intézményesült formája, Hegedüs szerint, „több fontos társadalomelméleti kérdésben eljutott a problémák első olyan szociológiai megfogalmazásáig, amely lehetővé tette részint különböző elméleti tételek szembesítését a valóság tényeivel, másrészt viszont módot adott a felvételek során szerzett empirikus ismeretek nagyobb mérvű általánosítására.”⁹

A szóban forgó kutatások meghatározó szereplője maga Hegedüs volt, aki az MTA Szociológiai Kutatócsoport igazgatójaként meggyőződéssel hitte, hogy „a marxista szociológiai tudásnak késznek kell lennie a kritikai beavatkozásra, így segítve a szocialista rendszer és a társadalom igényeinek összehangolását”, ugyanakkor többszöri figyelmeztetés ellenére sem volt hajlandó „felhagyni a reformok gazdasági és társadalmi hatásainak szociológiai és politikai értelmezésével, ahogy arra sem mutatott kompromisszumkészséget, hogy elképzeléseit

a Párt által irányadónak tartott ideológiai normákhoz igazítsa”.¹⁰ Hegedüs és munkatársai a társadalmi elidegenedés és a bürokratikus döntéshozatali mechanizmusok összefüggését kutatva mutattak rá az ideológiai marxizmus belső ellentmondásaira, miközben a marxista gondolkodás plurális jellegét hangsúlyozták. A keményvonalas pártfunkcionáriusok számára az ilyen politikai érvek éppúgy nemkívánatosak voltak, mint a társadalomtudományok marxi gyökerekhez való visszatérítésének a gondolata vagy az államszocialista berendezkedés és a marxizmus kritikai-filozófiai hagyománya közötti ellentmondásos viszony feltárása. Takács Ádám szerint Hegedüs nem volt hajlandó engedni abból az alapvetésből, hogy „a törvényszerű bürokratizálódás ellenére az államigazgatás emberközpontú maradjon”, más szavakkal „a közigazgatás és az állami szervezetek vezetéseinek »társadalmi felügyelete« mellett érvelt”.¹¹ Ez az álláspont már önmagában magyarázatot ad arra, hogy a társadalmi valóságot elemzés tárgyaként kezelő és a szocialista társadalom belső viszonyait tudományos keretben értelmezni kívánó szociológiát miért kezelték gyanakvással a „politika” társadalomtudományi felügyeletétől rettegő párttagok.

Szelényi Iván szerint „a kritikai társadalomkutatásnak két egymást nem tagadó, de egymással vitatkozó, s egymást kiegészítő szárnya van: az egyik a szocialista társadalom ideológiai kritikája, a másik a szocialista ideológia (empirikus megalapozottságú) kritikája.”¹² Az első irányzat meghatározó képviselője Hegedüs volt, míg a másodiké Szelényi, aki az értéksemleges kritikai szociológia művelőjeként „nem kért semmit számon a szocialista társadalmon, mindössze megérteni próbálta a rendszert”.¹³ Hegedüssel ellentétben a szociológiának nem szánt aktív szerepet a válságkezelésben, a rendszer hibáinak a kijavításában. Felfogásában „ennek a társadalomnak az ideológiájából következő belső ellentmondásait kell feltérképezni, a szocialista ideológia kritikáját kell művelni”.¹⁴ E megközelítésben a *rendszer megértését* az empirikus – a társadalmi rétegződés és egyenlőtlenség marxista elméleteitől magát függetleníteni képes – megközelítés biztosíthatja. Konrád Györggyel közösen folytatott kutatásaiban Szelényi az értéksemleges weberi szociológiát használta a szovjet típusú társadalmak tanulmányozására, így akár együtt is működhetett volna a politikai elit technokrata irányvonalával: politikai kegyvesztetté válása előtt Szelényi hivatalosan is ünnepelt és támogatott fiatal tudós volt, újszerű kutatásait könnyen a központosított társadalomtervezés és a technokrata szakigazgatás szolgálatába lehetett állítani.

A szovjet típusú társadalom „immanens kritikája”, vagyis Szelényi saját empirikus és statisztikai kutatásokon alapuló értéksemleges megközelítése, illetve Hegedüs „transzcendentális kritikája” mellett – amely a kritikai marxizmusban és a rendszer emberarcúvá tételét hangsúlyozó reformista kísérletekben talált igazolást – egy harmadik megközelítést is fontosnak tart Takács, amit Kemény István szociológiai tevékenységén keresztül tár fel. A statisztikai felmérésekre, széles körű adatgyűjtésre, életinterjúkra, kiterjedt terepmunkára és egyéb empirikus módszerekre erősen támaszkodó keményi szociológia az objektivitásra való törekvésében vált veszélyessé a hatalom szemében. Keményt az alkalmazott módszerek mellett a vizsgálat tárgyává tett jelenségek – társadalmi rétegződés, szegénység, romák társadalmi integrációja, állami bürokrácia – tették politikailag nemkívánatos személyé. A kritikai szociológia e harmadik szárnya Szelényi korai kutatásainak tudományos szilárdságát ötvözte Hegedüs konfrontatívabb megközelítésével. Kemény álláspontjának eretnoksége már a munkásközösségek

körében végzett kutatásában is megmutatkozott, amelyben a szegénységről mint a létező szocializmus mindennapjait formáló jelenségről beszélt. Később a gazdasági vezetők döntéshozatali gyakorlataira irányuló empirikus vizsgálata újra a rendszer kényes pontjára mutatott rá: az informális/személyes célkitűzések és a formális/népgazdasági érdekek egymás mellett létező, de egymásnak ellentmondó voltára hívta fel a figyelmet. A hosszas beszélgetések során feltárulkozó valóság diszkvalifikálta az államszocialista ipari egységek működéséről szóló ideológiai narratívákat. Talán legismertebb cigányságkutatásának eredménye ugyancsak ellentmondott a hivatalos felfogásnak. A kulturális elmaradottságot hirdető állásponttal szemben, melynek értelmében a romákat kulturálisan kell a többségi társadalomba integrálni, Kemény a társadalmi tényezőket emelte ki: a cigányság munkaerőpiaci alulreprezentáltságát, tarthatatlan életkörülményeit, az oktatáshoz és a minőségi lakhatáshoz való hozzáférés terén mutatkozó hátrányos helyzetét. A „cigányprobléma” megoldását a szocialista szegénység felszámolásában jelölte meg.

Takácsnak kétségkívül igaza van, amikor Kemény helyzetét egyedinek minősíti. Míg Hegedüs politikai alapon utasította el a hatalomtechnológiává degradált marxizmust, Kemény kritikájának éle empirikus módszereiben rejtett. Takács megfogalmazásában, „[Kemény] szociológiai alapokra helyezett érdeklensége a rendszer iránt a kutatásai során alkalmazott módszertanban gyökerezik. A társadalomstatisztika és a mélyinterjúk kombinációja olyan empirikus adatsorokat és a társadalmi rétegződés megértésének olyan alapját kínálták, amelyek megkérdőjelezhetetlenül bizonyították a hivatalos marxista-leninista tanok apologetikus természetét és tudományos alkalmatlanságát.”¹⁵ A szociálpolitika tényeken alapuló megkérdőjelezése szakmailag kivédhetetlen csapást mért a keményvonalas ideológusokra, akiknek a társadalomértés terén kivívott sikerei a fentebbiek fényében meglehetősen sekélyesnek tűntek.

A szociológiai filmcsoport ötlete társadalomtudományos kérdésekkel telített intellektuális térben öltött formát. A kritikai szociológiához hasonlóan a szociológikus dokumentumfilm sem törekedett arra, hogy uniformizált, „mozgalmi” jelleget öltjön, mégis, a makro- és mikrostruktúrák összefüggéseinek vizsgálata erős kapcsolatot jelentett nemcsak a társadalomtudományos kutatók, de szociológia és film között is. Mint később látni fogjuk, a dokumentumfilmek közösségére nem volt jellemző a Hegedüs-féle szemlélet, amely a mikrostruktúrákban tetten ért ellentmondásokat és válságdiagnózisokat vissza kívánta csatornázni a makrostruktúrákba akár reformelképzelések, akár új szemléletű cselekvés formájában. A dokumentumfilmek attitűdje közelebb állt a kritikai szociológiához, melynek módszerét Szelényi az iróniához hasonlítja: „nem válaszokat, megoldásokat keres, hanem kérdéseket vet fel, ha eredményes, akkor kételyt támaszt az olvasóban korábban megkérdőjelezhetetlennek gondolt ítéleteit illetően”.¹⁶ Más szavakkal, elbizonytalanítva gondolkoztat el, ami persze eredményezhet alulról szerveződő társadalmi cselekvést, de nem kíván direkt módon változásokat kicsikarni a döntéshozói, kormányzati szinteken. A kiáltvány szellemi holdudvarában elkészült dokumentumfilmek szociológiai elköteleződése a Szelényi említette ironikus viszonyban érhető leginkább tetten, mely célként nem a politikai szféra feletti társadalomtudományos felügyelet megteremtését, hanem a makrostruktúrák élveboncolását tűzte ki célul, a szakbürokrácia társadalomról alkotott hamis képének leleplezését.

Vertikális és horizontális fogalmi mintázatok a társadalom értelmezésében

■ Magyar szociologikus dokumentumfilmeket tárgyalva Pócsik Andrea az antropológiai hermeneutika kulcsfigurája, Clifford Geertz 'élményközeli' és 'élménytávoli' fogalmait használja. Később részletesen is kitérek Pócsik elemzéseire, itt jelen gondolatmenet szempontjából vizsgálom a fogalmakat. Geertz fel-fogásában a kultúraértelmezés a két oldal közötti folyamatos oda-vissza mozgásban születik, mely mozgás a bennszülött által magától értetődően használt fogalmi horizont, a megélt, hétköznapiakba ágyazott, közvetlen tapasztalat, illetve az életük általános formájának olvashatóságát biztosító szellemi látóhatár között, a részlet és a struktúra között teremt kapcsolatot: „mikor ide-oda ugrálva egyszer az egészhez nyúlunk, amit az őt megelevenítő részekben keresztül fogunk fel, majd a részekhez, amelyeket az őket motiváló egészen keresztül fogunk fel, tulajdonképpen azzal próbálkozunk, hogy egyfajta intellektuális mozgással egymás magyarázataivá tegyük őket”.¹⁷ A fentebbiek értelmében a saját tárgyi, nyelvi közegében számára ismerős szimbólumrendszereket használó bennszülött számára „a gondolatok és a valóság, amiről szólnak, természetes és elválaszthatatlan módon összetartoznak”.¹⁸ Az élményközeli tapasztalatok megfigyelése abban az esetben járul hozzá a kultúraértéshez, ha az antropológus képes e tapasztalattal mellérendelő viszonyba állítani a társadalmi élet mintázatát (az élménytávoli tapasztalatot), és az értelmezés során társadalmi motiváltságában leírni az egyéni megnyilvánulást.

Az antropológia azt tanítja, hogy a kulturális megértés kulcsa a bennszülött, aki saját életvilágát megosztja a kutatóval, ám e bevonódás szempontjából a kölcsönös elfogadás és a társézés kialakulása elengedhetetlen. Az emberi kapcsolatok minősége a szociológiai felmérésekben nem kevésbé fontos tényező, mint az informátorok és az adatközlési módszerek helyes megválasztása. Az antropológiai terepmunka, ha türelmetlen, egyirányú mozgáshoz, az adatrögzítő intellektuális dominanciájához vezet. A megfigyelő és a megfigyelt között fennálló hatalmi hierarchiák megléte arra ösztönzi a bennszülöttet, hogy megfigyeltként viselkedjen, hogy bennszülöttet alakítson, és tudatosan használja, konfigurálja a szimbólumrendszer azon elemeit, amelyekről azt feltételezi, hogy értelmesek az antropológus számára. A szociológiai adatgyűjtés során megszólított válaszadók hasonló eltérést tapasztalhatnak a sajátjuknak tekintett valóság és a kérdőívek által hivatkozott valóság között. Ilyen esetekben a felmérés vagy irreleváns, hamis, torzító képet fest, vagy a válaszadó olyan válaszokat ad, amelyeket szerinte a kutató hallani akar, amit az élménytávoli tapasztalathorizont befogadni képes.

Mit jelent az élménytávoli fogalma a szociológiai kutatásban, ahol nem egy ismeretlen kultúra lokális megnyilvánulásait, mikrostruktúráit kell a társadalom természetét, globális mechanizmusait leíró fogalmakkal összekapcsolni, ahol tehát az élet- és viselkedésmódok társadalmi motivációi többé-kevésbé ismertek, de ahol nem lehet véka alá rejtteni a politika szerteágazó jelenlétét és befolyásoló hatását? Adatsorokat, táblázatokat, fogalmi absztrakciókat, társadalmi folyamatokat leíró elméleteket? Igen, ezeket, ugyanakkor ezek politikai felügyeletét, manipulálását, ideologikus narratívák megtámogatására szolgáló felhasználását. Azt, hogy az élményközeli jelenségek magyarázatául szolgáló horizont maga is rá van utalva egy fölöttes szintre, mellyel függőségi, alárendelő viszonyban áll. Azt tehát, hogy a társadalomértést biztosító fogalmak a pártállam tudásrendjébe

foglaltattak. Az élményközelség és élménytávoliság mellérendelő, horizontális viszonyának felbomlása azzal fenyeget, a társadalmi dinamikát leíró fogalmak elveszítik a kapcsolatot a lokális színttel, a megélt valósággal. Pontosan ezt állították a kritikai szociológia művelői, és kutatási módszereikkel – például a hosszú interjú műfajának használatával – e viszony újrateremtésén fáradoztak. Megalkották az élményközeli tapasztalatokkal mellérendelő viszonyban álló élménytávoli fogalmakat, amelyek az élményközeli tapasztalattal alá/fölérendelő viszonyba álló élménytávoli fogalmaktól megkülönböztették magukat.

Tévedünk, ha azt gondoljuk, hogy a fogalmi jelentésmező megkettőződése, szétválása hivatalos és nem hivatalos jelentésekre csak az élménytávoli fogalmát érintette. Az élményközeli tapasztalat hasadtsága a társadalmi lét nem kevésbé fontos tünete volt. A Kádár-rendszerben sokan viselték – különösen a nyilvános rendezvények, tömegesemények, pártünnepek alkalmával – James C. Scott szavait idézve „a hódolat és tiszteletadás álarcát”.¹⁹ Az átpolitizált társadalomban a normatív viselkedési szabályok előtt tisztelgő nyilvános szerepalakítás a kollaboráció látszatát volt hivatott megteremteni. Scott értelmezésében ez a túlélési ösztön „az akarlatlagos, sőt lelkes cinkosságot meggyőzően bizonyító hivatalos forгатókönyvet hoz létre. Normális esetben az alárendelteknek alapvető érdeke fűződik ahhoz, hogy semmiféle explicit jelét ne mutassák alá nem rendeltségüknek.”²⁰ A hivatalos/nyílt forгатókönyv fogalmi párjaként a rejtett forгатókönyvet Scott az uralmi viszonyokba kényszerített csoportok által gyakorolt ellenállásként határozza meg mint „a büszkeség megélését biztosító autonóm közösségi szintet”.²¹ A Kádár-rendszerben a rejtett forгатókönyvek jelentették a szabadság kis szigeteit, biztosították az autonómia tapasztalatát és az önkifejezés gyakorlását, legyen szó kulturális értékválasztásokról, öltözködési szokásokról vagy szabadidős tevékenységekről. Bár fontos dilemmaként merül fel, hogy a hegemon hatalom és az alávetett csoportok viszonyát irányító kettős társadalmi tudatot a rendszerrel való együttélésésként, alkalmazkodási mechanizmusként vagy fenyegetett értékek megőrzéseként és átörökítéseként, rezilienciaként értelmezzük, jelen dolgozatban ennek kifejtésére nincs hely. A nyilvános és a rejtett forгатókönyv a társadalmi viselkedést szervező logikaként az élményközeli tapasztalatok töredezettsége miatt fontos jelen gondolatmenet számára. Az előbbi a konformizmus látszatát biztosító taktika azoknak a helyzeteknek a „megúsására”, amelyek az egyéntől intellektuális-érzelmi elköteleződés nélküli részvételt várnak el. Ezekben az esetekben az élményközeli tapasztalat önkorlátozó és önelidegenítő – Scott ezt hívja hamis tudatnak –, melyet anélkül él meg sajátjaként az ember, hogy közben önmaga teljességét is megélné. Nincs hamis tudat elfojtás nélkül: az elfojtás teszi hamissá a tudatot.

Az empirikus kutatásoknak, legfőképp a szociológiai interjúknak, ismerniük kell a hamis tudatot, és ez nem a hivatalos forгатókönyv kiszűrésével, eliminálásával jár, hanem, épp ellenkezőleg, jelenlétének és jelentőségének a tudatosítását jelenti. Nincs ez másképp a dokumentumfilmek esetében sem; ezek hitelessége és a valós társadalmi folyamatok ábrázolására való képességük nagyban függ attól, hogy szóra tudják-e bírni a hamis tudatot, hogy képesek-e beszéltetni a valóságot, amelynek része és következménye a hamis tudat megjelenése az élményközeli tapasztalatban. Ám nem kizárólag ott, hisz, mint fentebb utaltam rá, a társadalmi folyamatok leírására szolgáló élménytávoli fogalmak ugyancsak töredezetek voltak, bennük is megképződött a hamis tudat. A társadalom helyzetének szakpolitikai, hivatalos értékelői nem kevésbé támaszkodtak a krízis-

helyzettel való szembenézés „megúszását” biztosító nyilvános forgatókönyvre. Annak a fajta szembenézésnek az elutasítása szült hamis tudatot, amit a kritikai szociológia mindvégig gyakorolt.

K. Horváth Zsolt értelmezésében „a dokumentarizmus iránt megnövekedett igény abból a bizalomvesztésből is fakad, amit a szocializmus hivatalos, első nyilvánosságának információszegény világában az emberek a külső világgal, illetve annak valóságával, valószerűségével szemben tápláltak. Tagadhatatlan, hogy a dokumentumfilmeknek jelentős etikai szerepük volt az egyes problémák feltárásában, annak bemutatásában, hogy ez az elhallgatott valóság létezett.”²² Értelmezésében a valóság elhallgatása nem kizárólag a második/alternatív nyilvánosság szankcionálását, elhallgattatását jelentette, hanem azt is, hogy az információs csatornák széles skáláján terjesztett hivatalos valóságkép már eleve úgy beszélt, hogy közben sok mindent elhallgatott. Ezért volt fontos e kép kipukasztása, az emberek szembesítése mindazzal, ami ebben a valóságképben csak elfojtva lehet jelen. Igazából a szociológikus dokumentumfilmnek arra sem volt szüksége, hogy társadalmi botrányokat eszkaláljon, nyíltan diszkvalifikálja a torz valóságképet, politikai ellenzéki szerepet vállaljon – ami persze gyakran megtörtént –, elég volt megmutatni azt, aminek az elfojtásával a rendszer fenntarthatta társadalmi legitimitását (vagy annak látszatát).

Az elfojtott beszéltetése

■ Közismert tény, hogy az elfojtott pszichés tartalmak felidézése elengedhetetlen feltétele a lelki gyógyulásnak, a kulcsmozzanatot mégis az jelenti, amikor a beteg felismeri ezen tartalmak elfojtásának az okát, és erős kauzális logikán alapuló narratívaként konstruálja meg lelki válságát. A társadalmi válságok tudományos, közösségi és politikai döntéshozói megértést feltételeznek, ezek együttese eredményez sikeres kríziskezelést. A magyar szociológiai dokumentumfilm válságábrázolásának különböző olvasatai léteznek, ezek eltérően látták az alkotói szerepvállalás jelentőségét.

Zalán Vince az áramvonalasabb, egyértelműbb, szókimondóbb, a nézői véleményformálásra nagyobb hangsúlyt helyező filmeket kérte számon a rendezőkön: „Kétségtelen, hogy a szociografikus valóságfeltárás, a valóságos tények képi fölmutatása jelentős előrelépés volt filmművészetünkben. Gyakran még ma is az. De a továbblépéshez a valóságfeltárásnak erőteljes rendezői véleménnyel kell ötvöződnie, olyannal, mely nem elégszik meg a rögzítéssel.”²³ A látottak kommentálása, a nyílt állásfoglalás bizonyára politikusabb alkotásokat eredményezett volna, de vajon mennyire lehet hatékony eszköze a szembenézésre ösztönzésnek az irányított értelmezés?

Schubert Gusztáv szerint az alkotók politikai állásfoglalását a filmek tényszerű fogalmazásmódja, a valós témák megtalálása, a bennük rejlő társadalmi problémák dokumentálása mindennél pontosabban kifejezte: „az alkotó üzenete maga a mű”, „a témaválasztásra kerül a hangsúly, illetve arra, hogy a már önmagában művé ért témát a ráakódásoktól megtisztítsa”.²⁴ Schubert nyomán kijelenthetjük, hogy a szociológiai dokumentumfilmek politikai ágenciája akkor volt a legerősebb és legerőteljesebb, amikor nem az alkotót és a nézőt helyezte szembe a rendszerrel, hanem a valóságot.

Grunwalsky Ferenc *Anyaság* (1974) című filmje felkavaró nyíltsággal beszél a vidéki Magyarország áldatlan viszonyairól egy cigánytelepen élő fiatal anya

portréján keresztül. A film csekély információt kínál a főszereplőről és a helyszínről; a rendező arra irányuló kísérletei, hogy megismerjünk egy embert és történetét, rendre kudarcba fulladnak. Grunwalsky így emlékszik vissza a forgatásra: „Kiderült, hogy semmiről sem tud beszélni. Nem azért, mert ostoba, hanem mert idegen volt tőle mindenfajta megfogalmazás. Élte az életét, és nem fogalmazásaiban próbálta megtanulni. Nem volt hozzászokva ahhoz, hogy megfogalmazza saját hangulatát, szituációját. Négy elemet végzett, férjénél volt, 19 évesen két gyermek anyja – egy lezárt sors. De az arca egyre jobban élt. Első látásra hétköznapi, mosolygós, természetes. Mi kérdeztük őt, és ő egyszerűen nem értette, hogy miért kérdezősködünk, és mit akarunk tőle, mert az életével kapcsolatban semmi mondanivalója nem volt.”²⁵ A nő leginkább a tekintetével beszél, és arcával még akkor is gazdagabban kommunikál, amikor a film második részében tőszavakban mesél a szülésről, és hogy újszülött gyermekével elköltözött férje családjától. Hosszú interjú helyett hosszú hallgatások dokumentuma a film: egy-snittes jeleneteinek az egyszer zavart, máskor álmodozó arca rázoomoló, majd kizoomoló kamera kölcsönöz lassan pulzáló vizuális ritmust. Az interjúszituációkat három hosszú beállítás szakítja meg: objektív környezetrajzok egy csapat kislányokról, akik disznók és kutyák társaságában mulatják az időt a putrik mögötti udvaron. A kamera hosszan követ egy mezítlábas, a magáénál több mérettel nagyobb télikabátot viselő, groteszk külsejű kislányt.

Tekintettel az interjú vontatottságára, az *Anyaság* természetlen dokumentumfilmnek, a kudarc dokumentálásának tűnik, de talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a kudarc szociológiailag hiteles dokumentuma. Az élményközeli tapasztalatokra éhes filmes e tapasztalatok verbális kifejezhetetlenségével, sivárságával szembesül, a némasággal, ami megmagyarázhatatlan az interjúalany egyedi sors történetéből: a némaságot Grunwalsky a társadalmi csoport sorsvilágának természetes részeként ábrázolja. Az interjúalany és a kérdező interakciójában kitapintható diszharmónia ugyanannak a tehetetlenségérzésnek a kommunikatív vetülete, ami a romos gazdasági épületek között bolyongó, kiskutyákkal játszó, félmeztelen, mezítlábas gyerekek képeiben fizikai formát ölt. Kielégítetlen szeretettségük bizonyítékaként a gyerekek enerváltan, szinte erőszakosan ölelgetik a fiatal állatokat. A film címében megfogalmazott ígéret a családi harmóniáról, a gondviselésről, az új élet jelentette reményről beteljesíthetetlen marad, mert ezek az anyasághoz kapcsolódó humanista fogalmak a szegénysoron kiüresednek. Ennek részeként a vidék modernizálásáról szóló politikai fantáziákat is kipukkasztják az apatikus, harmadik világ országaiból származó híradásokat idéző képek. Az új kezdet megélésének mámore helyett az *Anyaság* – Kemény István 1970-es évek eleji romakutatásainak a szellemében – inkább szól a szegénység és kiszolgáltatottság társadalmi újratermelődéséről.

Grunwalsky filmje szociológiailag úgy specifikus, hogy semmilyen konkrét utalást nem tesz interjúalánya kilétére és a forgatás helyszínére. A film származási helyéről a beszélt nyelvből és Zalatnay Sarolta *Fák, virágok, fény* című dalából következtethetünk, melynek szövegét gyerekek éneklik az egyik jelenetben. A rendező éppen arra kéri a lányt, hogy mesélje el egy álmát, de annak részéről hosszas gondolkodás után elutasító választ kap. A jelenet mégis azt a hatást kelti, mintha a dal refrénjét hallanánk a lány álmaként: „Az arcomat a fénybe fordítom, / És a perceket én újra számolom, / Nincs már semmi baj, / Mert elmúltak a fáradt éjszakák. / Jöjj velem a fények útjain, / Veled éljem én a boldog napjaim! / Nekünk nyílik majd / Az út mentén a sok kis virág.” Feltehe-

tőleg hangi utómunka eredménye ez a mágikus beszűrődés, ami szokatlan stilizációként hat, mégsem válik valóságidegen esztétizálássá. Azzal, hogy a boldogságvágy kifejezését és az érzések megfogalmazásának képességét Grunwalsky az elsődleges nyilvánosságához, a társadalmi másik, a fővárosi középosztálybeli énekesnő hangjához kapcsolja, akkor nem az érzelmi önartikulációval küzdő, valamint az azt művészien gyakorló ember hierarchiájára hívja fel a figyelmet, hanem a szunnyadó nyelvi tudat másik általi felélesztésére. A popdal éneklése kulturális élményközösség megélését teszi lehetővé, ami inkább horizontális, semmint vertikális kapcsolatot feltételez. Míg a stilizált jelenet kulturális eltávolítás helyett kulturális közelítésről beszél, a film egésze hasonló stratégiát követ, és a nyomort, a lehetséges családon belüli erőszakot és a gyermekszegénységet a magyar társadalmi valóság részeként ábrázolja.

A lány a születést eseménykronológiaként, nagy szüneteket tartva, monoton tőmondatok egymásra halmozásával írja le, a csecsemő világrajövelele nem kap különösebb hangsúlyt: „Este lefeküdtem... Nem volt semmi... Fölkeltem... Kimentem... Küldtem telefonálni... Meglett... Jól éreztem magam... Bejött... Megnézte.” (18:55–20:39) Szembetűnő az élményközeli tapasztalat illetően érzelmentessége, különösen idegenül hangzik a „meglett” kifejezés – mintha nem egy ember születéséről lenne szó. A jelenet idegenségére nem ad kielégítő magyarázatot a gyenge nyelvi kifejezőképesség, az érzelmi bénultság, rezignáltság, beletörődés legalább ennyire fontos. Röviddel ezután a szereplő újra elmeséli a születés estéjének eseményeit: „Este vártam haza a férjemet vacsorára, hazajött, megvacsoráztunk, lefeküdtünk, majd úgy 12 óra fele elkezdett a hasam fájni, kimentem, vissza-bejöttem, kijárkáltam. A mama fölkel, elkezdett rám veszekedni, a Jóska mondta neki, hogy ne veszekedjél, anyám, mert beteg. A mama fölkel, kitakarított, a Jóska mondta, menjen-e a mentő, azt mondtam, még ráér. Elküldtem, elvitt a mentő, beért három órára, négy órára meglett. Bejött hozzám, megnézte a kislányt. Nagyon örült neki. Én is örültem, boldogok voltunk. Pénteken hazahozott, nagyon jól éreztük magunkat itthon, én is, férjem is, a család.” (21:28–22:52) Ez az eseménykronológia nyelvileg sokkal folyékonyabb, részletgazdagabb, a pusztán tényközlés mellett hangsúlyt fektet az események érzelmi megélésére. Két dolog szembetűnő: a lány arca a mesélés során a korábbihoz hasonló érzelmentességet mutat, illetve a világra jövetelt ebben a monológban is a „meglett” nyelvi formula fejezi ki. Úgy gondolom, hogy az anyaság élményközeli narratívájának és fogalmainak idegensége nem az anyaság kultúráspecifikus megéléséből, hanem a sanyarú tanyasi élet társadalmi összetevőiből következik: alacsony jövedelem, tarthatatlan lakhatási viszonyok, többgenerációs együttélés, az intimitás hiánya. A mélyszegénységben élő anyák számára a gyermekszületéshez talán azért sem kapcsolódik az új kezdet euforikus érzése, mert az anyagi, fizikai és pszichés leterheltség mellett nap mint nap szembesülnek az anyasággal szemben támasztott normák és társadalmi elvárások kielégíthetlenségével, azzal, hogy gyerekük éhes, cselleng, kinőtt, rongyos ruhákban jár, az iskolában alulteljesít, hogy családi háttérüknek köszönhetően olyan hátrányokkal indul az életre, amelyekkel kevés esélye van kitörni a szegénység kultúrájából. Ezeket a félelmekkel, szégyenérzettel terhelt sorsokat a film nyílt politikai felhangoktól mentesen exponálja, nem ad egyértelmű kulcsot a főszereplő némaságának megértéséhez, azt a nézőre bízta. Értelmezésében a némaság a tagadásban, elfojtásban lévő szubjektum létmódja, az elfojtás okait és az elfojtott tar-

talmakat a viselkedés és a környezet szociológiailag is érvényes ábrázolásai képepek megvilágítani.

Az *Anyaság* ítéletmentes, szociológiai értelmezésekor azért kell feladnunk az anyai gondviseléshez kapcsolódó magasztos eszményeket és fogalmakat, mert normatív természetükből következően ezekben is elfojtó mechanizmusok működnek, melyek úgy diszkvalifikálnak bizonyos társadalmi viselkedéseket, hogy nem értik a kiváltó okokat. A valóság empirikus, ítéletmentes feltárásának programja akkor éri el célját, ha a megismerés társadalmilag elfogadott kognitív intézményeinek politikai gyámság alá helyezettségét sem hagyja figyelmen kívül, a valóságábrázolást a hamis tudat (a megismerés ideológiai befolyásoltságának) leleplezésére használja. Emellett érvel Horváth is: „[a]mennyiben a kognitív realizmust effajta, a hivatalos ideológia feszegetésére, ellentételezésére törő morális indíttatású cselekvésként, megfelelni nem akaró műfaj- és médiumfüggetlen értelmiségi csoportnyelvként értelmezzük, úgy a változó valóság révén nem ismeretelméleti, hanem tudásszociológiai státust nyer.”²⁶

A hivatalos nyilvánosság defektje: a valóság nyelve

■ A konszolidált Kádár-rendszer válságát a szociológiai dokumentumfilm filmes esettanulmányokban tette olvashatóvá. Dárday István és Szalai Györgyi *Egy egyedi eset természetrajza* című filmje, amely a *Jutalomutazást* (1974) inspiráló eseményekről szól, már címében pontos képet ad a filmes valóságfeltárás működéséről, a társadalmi tudások szerkezetiségének valós eseményeken, egyedi eseteken alapuló vizsgálatáról. Lássunk néhányat az egyedi esetekből. *A Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (Gazdag Gyula, 1969) ötletét egy helyi napilapban közölt hír ihlette; Gazdag másik filmjét, *A válogatást* (1970) a magyar rádióban elhangzott, könnyűzenei fellépőket toborzó műsor inspirálta; *A határozat* (Ember Judit és Gazdag Gyula, 1972) alapját jelentő eseményekről sajtóhírekből értesültek az alkotók, Szomjas György *Nászutak* (1970) című filmjének ösztönzője egy baleseti hír volt, ami egy fiatal olasz férfi (mint kiderült, szex turista) tragikus haláláról adott tudósítást; Grunwalsky *Anyaságát* Pintér György hangmérnöknek a főszereplő lányról készített fotója ihlette; Gulyás Gyula és Gulyás János *Vannak változások* (1979) című filmje a tíz évvel korábban forgatott *Valóság – sippal, dobbal, avagy tűzön, vízen át* (1968) helyszínére tér vissza, Penészekre, ahová eredetileg Végh Antal szociográfiája nyomán jutottak el az alkotók. Szociológiai munkák, közelebbről Kemény István kutatásai ösztönözték Schiffer Pál *Faluszéli házak* (1972) és *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* (1973) című rövidfilmjeit és játékfilmjét, a *Cséplő Gyurit* (1978).

Bár a fenti lista korántsem teljes, jól érzékelteti a filmkészítők valós társadalmi tapasztalatok iránti elköteleződését. Lényegi különbség mutatkozik a hivatalos hírforrások, valamint a szociografikus irodalom és tudományos művek ideológus elköteleződése között. Míg a párt irányítása alatt álló sajtóorgánumok és közszolgálati műsorszolgáltatók alapfeladata a hírek olyanforma előadása volt, ami megerősíti, de legalábbis fenntartja a hamis tudat tapasztalattávoli fogalmainak diszkurzív hegemóniáját az elsődleges nyilvánosság szférája felett, a némi függetlenséggel bíró szerkesztőségek és kiadók e hegemónia megtörését és a nyilvánosság informális szférájának erősítését tekintették feladatuknak. Az intézményi autonómia tekintetében egyedülálló Balázs Béla Stúdióban elkészült dokumentumfilmek egytől egyig a nyilvánosság utóbbi, alternatív szférájába

kényszerültek, függetlenül attól, hogy az általuk feldolgozott egyedi eseményeknek volt vagy nem volt médiavisszhangja, ami önmagában is bizonyíték az általuk gyakorolt valóságelemzés politikakritikai potenciáljára. A társadalmi folyamatokat és állapotokat leíró fogalmak újradefiniálásának kísérletét, az elfojtott rétegek feltárásának gyakorlatát három, témájukban különböző dokumentumfilmen keresztül vizsgálom.

Megvilágító erejű tanulmányában Pócsik Andrea korabeli műalkotásokban vizsgálja a „roma” fogalmának diskurzív megképződését. A Halasi Mária népszerű ifjúsági regényéből készült tévéjáték (*Az utolsó padban*, rendező Kende Márta, 1975), Macskássy Katalin *Nekem az élet teccik nagyon...* (1974) című animációs filmje és Csöke József *Pedig...!* (1975) című riportfilmje, a korszakot uraló cigányábrázolásokkal összhangban és hátrányos szociális helyzetüket sem véka alá rejtve, a romák társadalmi beilleszkedésének, kulturális asszimilációjának a fontosságát hangsúlyozzák. A „romalét” illetően ábrázolása egy hegemonikus, alá/fölrendeltségi fogalmi viszonyt érvényesít a magyar–roma érintkezés mindennapi tapasztalatában. Pócsik értelmezésében a roma lakosság kulturális önképének meggyengülését, élményközeli fogalmakkal kifejezett identitásuk kényszerű elfojtását – vagyis magát az integrációt – szimbolikus megtisztulási folyamatként ábrázolják a filmek: „A Macskássy-animációban a kiszínezett, ám alapjában véve mégis súlyos szociális gondokat taglaló történetek mesélőinek megmutatása a rendezett iskolai környezetben; Kati átváltoztatása, a fürdetés és a cigány viselet lecserélése az ünnepi egyenruhára; a visznyi fehér köpenyes doktornő megjelenítése mind-mind a magyarországi cigányság szimbolikus megtisztítása performatív erejű képekben, a megfelelő ideológiai értelmezési keretben.”²⁷

Pócsik szerint Schiffer Pál szakít ezzel az ábrázolási logikával, és vonatkozó filmjeiben, mindenekelőtt a *Cséplő Gyuriban* a romák asszimiláció általi társadalmi felzárkóztatását problémásnak találja. A film hatalmas önmotivációval, akaraterevével bíró főszereplője világos céllal érkezik a cigánytelepről a fővárosba, Schiffer szavaival: „Iskolát is akar végezni, de elsősorban tanulni akar: érteni akarja sorsát, és még inkább a cigányságét.”²⁸ Kiteljesedése fiatal roma értelmiségiként üvegplafonba ütközik, így a dokumentarista játékfilm legfeljebb azt mesélheti el, hogy még a társadalmilag értékes személyiségjeggyel rendelkező roma sem tud felemelkedni. A főszereplő minden kudarca ellenére Pócsik mellett érvel, hogy a hivatalos felfogástól különböző, független és önmagát megerősíteni képes roma identitást tár elénk a film: „Nem az a jó cigány, aki beolvad a magyar munkástömeg mintázatába, hanem aki önnön cigány identitása jogán emancipálódik, támogatással bár, de *megvívja a saját küzdelmeit*.”²⁹

A film gyártástörténetéről kínált részletes elemzésében Pócsik kiemeli a hivatalos szervek film kapcsán megfogalmazott kételyeit, mindenekelőtt azt a jeleneget, amikor a téglagyári munkásszállásra látogató pártfunkcionáriust emberhez méltatlan lakáskörülményeikkel szembesítik a lakók. A panaszos munkáscsaládotkat távolabbról figyelő Gyuri csendben megjegyzi a kamera előtt, hogy ilyen szegénységet csak cigánytelepeken látott, ezért biztosra vette, hogy az ott lakók is romák. A jelenet egyfelől Kemény István cigánykutatásainak konklúzióját visszhangozza, melynek értelmében a szegénység és nem a kulturális tényezők játszanak főszerepet a romák társadalmi kirekesztettségében; másfelől azt sugallja, hogy a magyar fizikai munkás felett is üvegplafon húzódik. Más szavakkal: a proletár ideológiailag megképzett fogalma legalább annyira hamis, mint a romáé.

A Cséplő Gyuri a társadalmi egyenlőség magasztos eszményét élményközeli helyzetekben szembesíti a kiszolgáltatottság és igazságtalanság valós társadalmi tapasztalatával. A munkáscsaládok panaszos beszélgetésének jelenetében egy idősebb munkás a tarthatatlan lakásviszonyokról beszél: „Ez mind lóistálló volt, és még mindig benne lakunk sajnos már ötven év óta. Téglával dolgozunk, téglát csinálunk, azt adjuk, hogy építkezzenek, és akkor mink nem kapunk lakást?” (46:32–46:44) Ez a meglehetősen jogosnak tűnő felvetés egyszerre apellál a néző igazságérzetére, és mutat rá a munkásosztály felemelését hirdető ideológiai diskurzus hamisságára. A munkásközösség tényszerűen bemutatott nyomora, különös tekintettel az öt évtized alatt fokozatosan romló helyzetre, kíméletlenül leleplezte az első nyilvánosságban hirdetett narratívát, melynek állítása szerint az ipari munkaerő a gazdasági modernizáció igazi nyertese.

Az itt vizsgált egyedi esetek közül *A határozat* kínálja az élménytávoli fogalmak ideológiailag motivált elfojtó mechanizmusainak legátfogóbb kritikáját egy politikai lejárató kampány természetrajzán keresztül. A komoly gazdálkodási sikereket felmutatni képes reformgondolkodású téeszelnők és a faluközösség életére, valamint a téesz működésére gyakorolt befolyásukat féltő helyi pártfunkcionáriusok szembenállását a film részletesen és tárgyilagosan dolgozza fel, ugyanakkor általánosabb kérdéseket is felvet a konszolidált Kádár-rendszer első ellentmondásairól, válságáról. A filmben taglalt eseményekkel egy időben Lupán Ernő a *Korunk* lapjain értekezett a téeszdemokrácia fogalmáról, amit a szövetkezeti élet minden vetületére hatást gyakorló alapelveként jellemezte: „kifelé ez az elv határozza meg a szövetkezet szerveinek jogkörét, vagyis a szövetkezet demokratikus vezetésének határait, belső viszonylatban annak értékmérője, hogy mennyire a tagságé a szövetkezet, és mennyiben tekinti azt magáénak, milyen mértékben hallatja hangját és érvényesíti akaratát a szövetkezet ügyvezetésében.”³⁰ Lupán a szövetkezeti demokrácia és a társadalmi-politikai demokrácia szoros összefüggése mellett érvel,³¹ így fontosnak tartja a csoportérdek és a társadalmi érdek összhangba hozását, mely egyensúly sérülése, vagyis minden olyan eset, amikor „a szövetkezet nem illeszkedik bele az állam általános politikai és gazdasági feladatainak megvalósításába”,³² konfliktusokhoz vezet. A szövetkezeti demokrácia kibontakozására és optimális működésére, Lupán szerint, ugyancsak fenyegetést jelent, „ha a szövetkezet vezetősége s még inkább a megyei szövetkezeti szövetség vagy az államigazgatás helyi illetékes szervei figyelmen kívül hagyják az mtsz gazdasági-szervezeti önállóságát.”³³ Az autonómia és az önigazgatáshoz való jog ilyenén korlátozása visszafogja a szövetkezet valós gazdasági lehetőségeit, ugyanakkor a demokratikus alapelvek is sérülnek, amint a tagok egyre kevésbé tekintik magukat a szövetkezet valós gazdáinak. A Lupán vázolta elmélet *A határozat* tanúsága szerint megbukott, mégpedig a társadalmi dinamika ideológiailag vegytiszta absztrakciója és a rendszer valós társadalmi viszonyainak az egybe nem hangzása miatt. Lupán maga is arra figyelmeztetett, hogy a csoportérdek felértékelődése és az állami bürokrácia túlzott jelenléte olyan végleteket képviselnek, amiket minden áron el kell kerülni. Ekképp a téeszdemokrácia már eleve egy szűkített pályára volt optimalizálva, ráadásul, a tervezők nagy bánatára, a szocialista társadalom nem az optimális tartományban, hanem a végleteken működött. Merő idealizmus volt a helyi pártbürokrácia ítélőkészségére bízni azt, hogy a csoportérdekek megerősödésének milyen mértéke és módjai kezdik el sérteni a társadalmi érdekeket, és bontják meg a kényes egyensúlyt, mivel azokról az emberekről beszélünk, akik

helyi hatalmi pozíciójukból adódóan eleve ellenérdekeltek voltak a céltudatos téeszelnökök és az öntudatos tagok között létrejövő érdekszövetségben.

Az elmélet működéséhez két feltételnek kellett volna érvényesülnie. Egyfelől, ha a potenciálisan elérhető jövedelemnövekedés önkorlátozással történő szabályozásában a tagok a szocialista társadalomépítés ideológiájával és idealizmusával teljes mértékben azonosuló emberekként lettek volna érdekeltek. Másfelől, a helyi pártfunkcionáriusok akkor tudták volna hatékonyan képviselni „a mérleg nyelve” szerepet, ha maguk is a szocialista erkölcs példaképei, továbbá saját (gazdasági, politikai) sorsuk iránt érdektelen tisztviselők lettek volna.

A *határozat* a téeszdemokráciának nem az optimális, ideologikus, hanem a valós működésmódját tárja fel, az ideológiát összeroppantó valóság természetrajzát. A „korrump téeszelnök” fogalmának pártbürokraták általi konstrukcióját dokumentáló történetként a film aligha szólhatna másról, mint önérdékről és hatalmi visszaélésekről, retorziókról. A film pontosan ezekről beszél: egyfelől az évtizedek során kiszipolyozott parasztság abbéli reményeiről, hogy a reformista Ferenczi József téeszelnököt támogatva többletbevételhez jutnak, másfelől a helyi pártvezetés abbéli meggyőződéséről, hogy a mezőgazdasági munkásokat ideológiai érvekkel nem lehet meggyőzni, ezért a jól bevált paternalista módszerekkel, az ígérgetés, fenyegetés és megfélemlítés egyvelegével lehet a helyzetet orvosolni. A téeszdemokrácia nyers erők összeütközéseként működik a Felcsúti Új Élet téeszben,³⁴ de nem az új élet győz: az ideológiai utóvédharcot erkölcsi korrumpáltsággal vívó helyi pártelitnek végül sikerül eltávolítani Ferenczit az elnöki székből, és elszabotálni a szövetségi tagok nagyobb öngazgatásra irányuló törekvéseit. Cinizmus lenne győztest hirdetni a gazdasági reformok iránt nyitott paraszti kisközösség és a hatalmi akaratnak adminisztratív eszközökkel érvényt szerző politikai osztály aszimmetrikus küzdelmében, amellyel Hegedűs 1965 és 1975 között mezőgazdasági egységekben végzett kutatásaiban részletesen foglalkozott, és a nemzetgazdasági érdekekkel ellentétesnek találta a második gazdaság térnyerésének bürokratikus-ideológiai alapú korlátozását.

A téeszdemokrácia és a roma hivatalos fogalmainak használhatatlansága a valós társadalmi folyamatok értelmezésére e fogalmak teremtéséért felelős ideológiai narratíva válságára mutatott rá. Az egyedi esetek nem elszigetelt, eseti rendellenességekre, hanem rendszerszintű diszfunkciókra mutattak rá. A diagnózisok átfogó jellege megmagyarázza, miért kellett a *Cséplő Gyuri* bizonyos jeleneteit megkurtítani, miért tiltották be a *határozatot*, és miért nem vetítették széles körben a BBS-ben készült szociografikus dokumentumfilmeket. A hivatalos szervek nemcsak ismerték ezeknek a dokumentumfilmeknek a tartalmát – a *határozat* rendszeresen megjelent a pártiskolák vetítésein³⁵ –, de tisztában voltak a bennük megfogalmazott rendszerkritika átfogó jellegével is.

Attól persze, hogy az elsődleges nyilvánosság elzárkózott bemutatásuktól, a filmekben megjelenő élményközeli tapasztalatokat nem lehetett kiradírozni. Ráadásul a kényszerű marginalizáció megkerülésére is voltak példák. A Gulyás testvérek *Vannak változások* című filmjéből 199 hivatalos vetítésén 45 ezer ember ismerhette meg Penészleket³⁶ és ezzel párhuzamosan a helyi eset mögött meghúzódó általános mintát. Tóth Péter Pál értelmezésében „nem lehet nem meglátni a párhuzamot a falu és az ország sorsa között”,³⁷ mely párhuzamban a konszolidált Kádár-rendszer egy társadalmilag érzéketlen, politikailag fejlődés-képtelen rendszerként jelent meg: „Mindenkinek, aki a filmet megnézte, tudnia kellett, hogy ugyanannak a szisztémának jelentéktelen részese, amely Szabolcs-

ban lehetetlenné teszi a méltó emberi életet... [Ez volt] a leülepedett, berendezkedett, megváltozni saját immanens lényegéből eredően képtelen kommunizmus.”³⁸

A *Vannak változások* a tíz évvel korábbi *Valóság – síppal, dobbal avagy tűzön, vízen át* helyszínére tér vissza, a nyilvánosság előtt Végh Antal szociográfiájából és *A térképen nem található* című Darvas József-színdarabból megismert faluba. A filmcím sugallta optimizmus ironikus, a falulakók gondolkodásában tetten érhető változásokra és nem a község látványos fejlődésére, a szegénység felszámolására utal. Az alkotókat az érdekli, hogy az országos sajtóban Penészlekről megjelent negatív reklám, a helyi vezetőségre központi igazgatási szervek részéről helyezett nyomás és a faluközösségen belül bűnbakkeresés hogyan erodálta az emberek hozzáállását a szabad véleménynyilvánításhoz, hogyan vezetett kényszerű önkorlátozáshoz, az erkölcsi tartás feladásához, autonómiavesztéshez. A filmről érkező Berta János szerint „nemcsak hazugságokkal állunk szemben, hanem a közösség által meghurcoltak szegényével, 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 elemelik a filmet a puszta rekonstrukciótól, oknyomozástól, és a háttérben húzódó motivációk, jelenségek megvilágításával a személyes és társadalmi viszonyok általánosabb ábrázolását adják.”³⁹ A filmet én is a másodlagos jelentésrétegei miatt tartom fontosnak, és a látványos hangsúlyváltást emelném ki, aminek eredményeként az 1968-as élményközeli tapasztalatokat még őszintén, a rejtett forgatókönyvek vehemenciájával kifejező lakosok tízévnnyi nyomásgyakorlás és békétlenség után már a hivatalos forgatókönyv elidegenítő, öncenzúrára kényszerítő nyelvét használják a kamera előtt állva, mert úgy érzik, ez a nyelv kínál túlélést. A diagnózis egyszerűbb megfogalmazásban: nem a szegénység, hanem a szegénység nyílt vállalása teszi tönkre az embert.

Tágabb összefüggésbe helyezve a problémát azt mondhatjuk, hogy a közösségi énkép megroppanását szimbolikus tabuszegés, a hátrányos helyzet kimondására vonatkozó tiltás megszegése okozta. A szegénység megmutatására vonatkozó tiltás nyilvánvalóan ideológiailag motivált; a társadalmi egyenlőséget hirdető eszmerendszer érthetően hallgat nélkülöző állampolgárai tömegeiről, teszi ezt annak ellenére, hogy a vidéki szegénységet maga is megörökölte. Penészlek és több száz magyar falu esete mégis egyedi, amire többek között Juhász Pál kutatásai mutatnak rá. Juhász a szocialista iparosítást üzemméretekre, gyártástechnológiai megfontolásokra összpontosító, rendszerszemléletű gazdasági modernizációként jellemzi, amelyhez bürokratikus szabályozott és irányított településfejlesztési koncepciók kapcsolódtak. Ezek részeként a gazdasági és ágazati tervezés függvényévé tették, azokhoz optimalizálták a társadalompolitikai tervezést, az illetékességi köröket, valamint az érdekképviseleti funkciók és a redistribúció rendszerét. Juhász szerint a közjó szolgálatának gazdaságossági elvekhez igazításakor, vagyis az élet újratermelődésének esélyeit a gazdasági növekedés körülményeihez szabva, „mindenképpen elsikkad ... a hétköznapi élet rendje.”⁴⁰ E logika nyomán a kisebb nemzetgazdasági jelentőségű vagy ilyen szereppel nem rendelkező vidékeknek a területfejlesztési tervezésben sem juthatott különösebb szerep, így a területfejlesztési politikában megjelent a „kiemelt funkció nélküli település” fogalma, amit Juhász „sorvadó társadalmú falu”-nak nevez.⁴¹ A tudományos alapokra helyezett modernizáció egyes helyeken felszámolta, máshol konzerválta, megint máshol teremtette a szegénységet.

A harmadik kategóriába tartozott Penészlek, a cserben hagyott falu, amit tehát nem egy eszetlen zsarnoki rendszer, hanem egy felvilágosodott, technokrata rendszer hagyott cserben. Sorsát az osztályadalmi és helyi érdekek összehangolhatatlansága pecsételte meg. A modernitás hivatalos narratíváját Juhász a következőképpen fogalmazza meg: „A paraszti kultúra hagyományainak elvesztése persze nagy kár, de ezzel jár a fejlődés, és ez szolgálja az ország kulturális integrálódását, az állampolgári egyenjogúságot.”⁴²

A modernizáció fogalmi rendjében Penészlek lakóinak valóságélménye, a mélyszegénység tapasztalata magánügy, róla beszélni az elsődleges nyilvánosság szférájában tabuzegés volt. A Gulyás testvérek filmjei és a többi itt vizsgált film minden olyan megnyilvánulást közügynek tekintett, ami a megélt valóságra és a valóság megélésének mikéntjére vonatkozott, és ennél fogva a társadalmi állapotok és folyamatok szempontjából tünetértékűnek bizonyult. Az ideológiai felügyelet alatt álló közbeszédben elfojtott élményközeli fogalmak és fogalmi jelentéstartományok a tényszerűséget hangsúlyozó dokumentarista-analitikus beszédmódban a megismerés eszközévé váltak. A szociológiai film lehet, hogy nem beszélt tisztán „szociológiail”, mégis „a valóság nyelvén” szólította meg a nézőket, a valóságot tekintette a filmezett, a filmkészítő és a néző közös nyelvének. Az élménytávoli fogalmak absztrakt, a kommunikációs folyamat résztvevőit szétválasztó, hierarchikusan-vertikálisan szerveződő nyelvéhez képest ez a természetes, összeforrasztó és horizontális nyelv a megismerés elbizonytalanító-kijózanító hangsúlyait képviselte: ez a nyelv – a kritikai valóságábrázolás – forrasztotta össze a témájukban különböző szociografikus dokumentumfilmeket.

A kijózanító megismerés filmjei, a hatvanas évek cselekvő-kérdező filmjeivel ellentétben, nem kaptak és kértek helyet a Kádár-rendszer állandó ideológiai üzemmódban működő elsődleges nyilvánosságában. A politikai film apolitikus formája jött létre, az ideológiamentes-szociografikus politikai film, ami azért volt apolitikus, mert nem a politikai érdekek, értékek, világképek pluralizmusaért küzdött, és azért volt politikai mozi, mert a konszolidált társadalom hamis képének politikai legitimációját kérdőjelezte meg, a látszatvalóság politikailag motivált konstrukcióját szerelte szét, ebből józanított ki; mindeközben saját legitimitását a látszatok által elfedett, elfojtott valóság nyilvánossá tételében alapozta meg. Az így létrejövő politikai film nem a közügyek kapcsán mutatkozó véleménykülönbségek megfogalmazását, kibeszélését tekintette feladatának, ugyanakkor nem abból csinált közügyet, amiből politikai felhatalmazás nélkül lehetett közügyet csinálni. Arról beszélt, amiből a konszolidált Kádár-rendszerben nem lehetett közügyként beszélni, aminek rendszerszintű elhallgatása és elsikkasztása ideig-óráig biztosította a konszolidáció sikerét.

■ JEGYZETEK

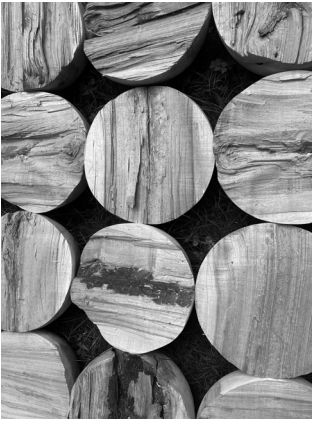
1. Grunwalsky Ferenc: *Szociológiai filmcsoportot!* Filmkultúra 1969/3. 95.
2. Uo. 96.
3. Uo. 95.
4. Hammer Ferenc: *A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétikái. Szocio-dokuk a BBS-ben.* In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50, Múcsarnok–Balázs Béla Stúdió, Bp., 2009.* 267.
5. Uo. 268–269.
6. Uo. 269.
7. Uo. 270.
8. Hegedüs András: *A magyarországi szociológiáról.* Korunk 1968/4. 497.
9. Uo. 499.

10. Takács Ádám: *The Sociological Incident: State Socialism, Sociology and Social Critique in Hungary*. Divinatio No. 42-43. 2016. 255. (Ez és a többi angol nyelvű forrás a saját fordításom – Gy. Zs.)
11. Uo. 258.
12. Szelényi Iván: *Nosztalgikus jegyzetek a hatvanas évekről*. Mozgó Világ 2015/1. 14.
13. Uo.
14. Uo.
15. Takács Ádám: *The Heads and the Walls. From Professional Commitment to Oppositional Attitude in Hungarian Sociology in the 1960–1970s: The Cases of András Hegedüs, István Kemény, and Iván Szelényi*. The Hungarian Historical Review 2017/4. 877.
16. Szelényi: i. m. 14.
17. Clifford Geertz: „A bennszülöttek szemszögéből”: az antropológiai megértés természetéről. In: Niedermüller Péter (szerk.): *Az értelmezés hatalma*. Osiris, Bp., 2001. 243.
18. Uo. 230.
19. James C. Scott: *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. Yale University Press, New Haven and London, 1985. 285.
20. Uő: *Erős-e a hamis tudat?* Részeg hajó 2023. <https://reszeghajo.hu/anarchizmus/james-scott-eros-e-a-hamis-tudat>. (Utolsó letöltés dátuma: 2023. június 25.)
21. Uő: *Everyday Forms of Resistance*. Copenhagen Papers vol. 4. 1989. 56.
22. K. Horváth Zsolt: *A valóság metapoétikája. Kognitív realizmus a magyar társadalomkutatásban: Szociográfia és dokumentumfilm*. In: Gelencsér Gábor (szerk.) *BBS 50*, Múcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Bp., 2009. 282.
23. Zalán Vince: *A valóság változásáról illúziók nélkül*. Filmkultúra 1974/2. 19.
24. Schubert Gusztáv: *A dokumentarista játékfilm elmélete és gyakorlata*. In: Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola – magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Bp., 2005. 239.
25. Varga Balázs: *Ember a felvevőgép mögött. Grunwalsky Ferencsel Varga Balázs beszélget*. Metropolis 1997. tél – 1998. tavasz. <https://metropolis.org.hu/ember-a-felvevogep-mogott>. (Utolsó letöltés dátuma: 2023. június 30.)
26. K. Horváth: i. m. 285.
27. Pócsik Andrea: *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája*. Gondolat, Bp., 2017. 240. (Kiemelés tőlem – Gy. Zs.)
28. Idézi Pócsik Andrea: *Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri*. Apertúra 2013/3. <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri>. (Utolsó letöltés dátuma: 2023. június 8.)
29. Uo. (Kiemelés tőlem – Gy. Zs.)
30. Lupán Ernő: *Szövetkezeti demokrácia*. Korunk 1971/7. 1024.
31. Uo. 1025.
32. Uo. 1027.
33. Uo. 1026.
34. A téeszelnők és a helyi pártemberek konfliktusa áll Vitézy László *Békeidő* (1980) című filmjének a központjában, a cselekmény számos ponton lemásolja Ember és Gazdag dokumentumfilmjének diagnózisait, ugyanakkor a játékfilm felelősséget vállaló és megingathatatlan figuraként ábrázolja a szövetkezetét harcoló vezetőt. Orosz István korabeli kritikája szerint ezzel „a valótlant, a hamisat, a hiteltelent próbálja valósággá, igazsággá, hitelességgé stilizálni”, mondván, az önállóságra és autonómiára törekvő cselekvő hős nem igazán változtat semmit a falusiak paternalista vezetőknél való kiszolgáltatottságán. Orosz István: *A cselekvő és a szenvedő hős*. Mozgó Világ 1981/3. 50. *A határozat* Ferenczije ráadásul nem legyőzhetetlen, ráadásul a szövetkezeti tagokat partnereknek tekintí.
35. Lásd Izing Antal: *Téeszdemokraták: A határozat, 1972*. 168 Óra 1996/27. 18–21.
36. Tóth Péter Pál: *A Gulýás testvérek*. Magyar Művészeti Akadémia, Bp., 2017. 99.
37. Uo.
38. Uo. 101.
39. Berta János: *Valóság tűzön-vízen át. Megismerési módszerek és filmkészítői attitűdök az 1970-es évek magyar dokumentumfilmjében*. Korall. 65. sz. 2016. 104.
40. Juhász Pál: *A településfejlesztési koncepció és a faluosztályok elmélete*. Tér és Társadalom 1988/2. 5.
41. Uo. 9.
42. Uo. 5.

BERETVÁS GÁBOR

KIK EZEK A FIATALOK

**A lázadó ifjúság zenéje és a hatalom viszonya
a kádári államszocializmus dokumentumfilmjeiben**



Bevezetés

■ Az államszocializmusban a fiatalok által hallgatott zene, illetve annak a társadalomra gyakorolt hatása nemcsak a fikciós filmek készítőit ihlette meg: a rendezők közül sokan dokumentumfilm-eszközökkel is igyekeztek közel férkőzni a témában rejlő lehetőségekhez. Vagyis bár az ifjúság és az általuk kedvelt zenekarok kapcsolata megjelenik a Kádár-kor fikciós filmjeiben, a teljesebb kép érdekében érdemes végigtekinteni azon, hogyan láttatják ezt a témát az 1957 és 1989 között készült szinkronidejű dokumentumfilmek készítői.

Az érintett filmek rendezői sem kizárólag dokumentumfilm-esek. Pályájuk során fikciós filmeket is készítő alkotókról van szó. Jeles András, Kovács András, Gazdag Gyula neve a magyar játékfilmes kánonban is szerepel, ugyanígy B. Révész László, Vitézy László, Koltay Gábor vagy Almási Tamás is többféle műfajban alkotott, hiába, hogy a televíziós munkák, a Budapesti Iskola hibrid alkotásai vagy a magyar dokumentumfilm területén létrehozott alkotások azok, amelyek a munkásságukat inkább fémjelzik.

Ami miatt a fikciós filmekről eltérő módon értelmezhetők és értékelhetők a vizsgált dokumentumfilmek, korlennyomatként és egybefüggő problémafeltárások halmazaként is: a készítési módszerek, illetve a szabadság, amit a filmesek alkotás közben élvezhettek. Azaz ezek a dokumentumfilmek a társadalmi valóság egy másik,

**A beat, a rock nemcsak
zenei műfajként,
hanem életérzésként is
megjelenik a vizsgált
alkotásokban.**

árnyaltabb oldalát mutatják be. Hiszen míg a fikciós filmek erős cenzoriális kontroll vagy akár művészi öncenzúra alatt készültek, addig ugyanabban a korszakban a dokumentumfilmek készítői kisebb feltűnés, kisebb nyomás alatt dolgozhattak.¹ Ez még annak ellenére is igaz, hogy Gazdag Gyula és Ember Judit közös dokumentumfilmje, az 1972-ben készült és betiltott *A határozat* különösképpen felhívta a hatalom figyelmét a dokumentumfilmben rejlő társadalomkritikai erőre.

Vagyis a Kádár-korban készült játékfilmekkel ellentétben a vizsgált dokumentumfilmek kevésbé keltették fel a kultúrpolitikai döntnökök figyelmét. A hatalom még annak ellenére is inkább tűrte vagy támogatta a *Szociológiai filmszoportot!* kiáltvány² elviségét, hogy annak olykor határt szabott, esetleg betiltotta a már elkészült alkotásokat, vagy gátolta a forgalmazásukat.

A dokumentumfilmek elkészítését értelemszerűen nehezebben tudta befolyásolni a cenzúra, mint egy kész forgatókönyvvel bíró fikciós film létrejöttét. A dokumentumfilmek rendezője a témaválasztás és a módszer tekintetében többnyire szabad kezet kapott. A filmek operatőre sokszor gerillamódszert idéző eszközökkel kaphatta lencsevégre alanyait. És mivel a fikciós filmekhez mérten sokkal kisebb költségvetésből, komolyabb technikai apparátus nélkül, vizsgafilmként vagy a Balázs Béla Stúdió szabad műhelyi körülményei között forgatták le a filmeket, az alkotók jobbra a szándékaik szerint dolgozhattak, és még ha olykor be is tiltották pár évre egyik-másik filmet, mégis fennmaradtak, és a későbbiekben kutathatók lettek.

Hozzá kell tenni, hogy a korszakban akadtak olyan dokumentumfilmek, melyek, akár csak a fikciós filmek, a hivatalos moziforgalmazásba is bekerültek (de nem ez volt a jellemző). A vizsgált alkotások közül példának okáért ilyen Kovács András *Extázis 7-től 10-ig* és Vitézy László *Úgy érezte, szabadon él* című alkotása. Mondhatni ezek korszakhatárt jelölő alkotások, az egyik a vizsgált folyamat nyitó-, míg a másik a zárófilmje.

A dokumentumfilmek a Kádár-korban inkább rétegfilmként, kisebb vidéki mozikban és művelődési házakban kerültek levetítésre. Ekképpen nemcsak műfaji, hanem terjesztési okok miatt is sokkal kisebb nézőszámot produkáltak. És bár a dokumentumfilmek ázsiója nem volt éppen elhanyagolható, a visszhangjuk, a társadalomra gyakorolt hatásuk kisebb volt a fikciós alkotásokénál. Mint ahogy Varga Balázs is utal rá, ez nagymértékben leginkább csak a nyolcvanas évek végén, a rendszerváltás hajnalán változott meg.³

(Hozzá kell tennem, hogy az alább vizsgált dokumentumfilmek között olyan is akad, amely dobozba került, illetve nem került adásba. Értelemszerűen az adott alkotások így nem tudták alakítani a társadalmi diskurzust, a betiltásukon kívül nem érkezett rájuk elkészültükkor szélesebb spektrumú visszajelzés.)

Magnókat bekapcsolni!

■ A második világháború után kialakult kétpólusú világhatalmi berendezkedés kulturális szembenállásként is értelmezhető. Emellett a generációs feszültség is egyre erősödött a háború utáni évtizedekben: a rock and roll zenei térhódítása, majd később a The Beatles zenekar sikere és a beat zenei irányzatból kinövő kulturális hatás, a beatlemánia a nyugati világban elsöprő volt. Ez a hatvanas évek végére a szocialista blokk országaiba is begyűrűzött – a lázadó ifjúság zenéje a kulturális izoláción is áttörve a vasfüggöny mögötti Magyarországot is elérte.

Ehhez jelentősen hozzájárultak a Szabad Európa, az Amerika Hangja és a BBC rádiók nyugatról sugárzott magyar adásai.⁴

A Szabad Európa Rádió sugározta Cseke László *Teenager party és Délutáni randevú* című műsorát, amelyek a vasfüggönyön túli angolszász zenei kultúrával próbálták a keleti blokk fiataljait elérni. Ennek hatását belátva a Magyar Szocialista Munkáspárt Agitációs és Propaganda Bizottsága válaszként új rádióműsorok készítésével bízta meg az addig is zenei szerkesztőként a Magyar Rádióban dolgozó Komjáthy Györgyöt. Így igyekezett a kultúrpolitika a hatvanas évektől a *Vasárnapi koktéll*, a *Csak fiataloknak*, majd a hetvenes évektől a *Töltsön egy órát kedvenceivel, 25 perc beat* és *A beat kedvelőinek* című műsorokkal úgymond „legalizálni” a nyugatról bejövő zenei stílusokat, és irányítása alá vonni az ifjú nemzedéket.

Ezt a törekvést nem csupán a rádión, hanem a film médiumán keresztül is támogatni próbálták a hatalom képviselői. Példával illusztrálva: 1967-ben a mozikba került Banovich Tamás nemzedéki filmje, a magyar beatzenészeket és a körük szerveződött rajongókat is felvillantó első magyar beatfilm, az *Ezek a fiatalok*. És bár a nagy fővárosi mozik nem tűzték, nem tűzhatték műsorukra ezt a játékfilmet, mégis Banovich alkotása, saját bevallása szerint, nézői rekordokat döntögetett, és nagyban befolyásolta a magyar beatnemzedékről kialakulófélben lévő képet.⁵

A jelenségre épülő dokumentumfilmekhez képest Banovich filmje akár politikai megrendelésre készült alkotásként is felfogható. Ugyanis a forgatókönyvet Abody Bélával közösen jegyző rendező nem mélyül el társadalmi vagy lélektani kérdésekben, nem mutatja meg a generációs feszültségeket vagy a generációs lázadást sem különösebben. Sokkal inkább annak ábrázolását látjuk filmjében, hogy milyenek álmodja meg a beatnemzedék fiataljait a szocialista államhatalom. Rendezett külsejű, tisztelettudó, a magyar népzenei hagyományokat zenéjükbe fogadó, magyarul éneklő, a párt által előírányzott szocialista erkölcsi normákat követő közösségben feloldódó egyéneknek. A sokoldalú filmes, Banovich, a magyar táncfilm megalkotója és számos magyar és külföldi film díszlettervezője, bár gyerekei miatt saját bevallása szerint is fogékony volt a hatvanas évek fiataljainak problémáira, mégis leginkább a folklór felől közelített a magyar beatzenészekhez.⁶

A későbbi dokumentumfilmekben feltárt társadalmi problémák, ha felvillannak is Banovichék játékfilmjében, leginkább csak az utalások szintjén, egy-egy mondatba elrejtve. A generációs gondok, a példaképkeresés, a paternalizmus és a protekcionizmus, a feminizmus kap ugyan egy-egy rövid jelenetet, dialógust a filmben, de a forgatókönyvírók nem mennek bele ezekbe mélyebben.

Az *Ezek a fiatalok*ban nem látunk a zene ütemére extázisban sikító közönséget sem, mint majd a vizsgált dokumentumfilmekben. A közönség ekstázisát Banovichék egy ökölvívó-mérkőzés jelenetével emelik be filmjükbe, és távolítják el egyben a filmbeli beatkörnyezettől. A jelenet az ötvenes évek tömegsportot is propagáló filmjeit idézi, ezekben látjuk a lelátókon szórakozó tömeg ekstázisának efféle megjelenítését. Egyébiránt ezekben a filmekben is a pártdirektíva határozza meg a viselkedési irányelveket, leginkább az önfegyelmet.⁷

Banovich játékfilmje olyan képet fest a beatzenekarokról és közönségükről, mint amit a korabeli televíziós táncdalfesztivál-műsorok is sugallnak. Ennek a forgatókönyvben is megágyaztak a készítők. Indokolt helyzeteket teremtenek arra, hogy a példás viselkedésforma és a hírnév közötti összefüggésre utaljanak.

A zenészeket sokszor látjuk domesztikált körülmények között, a televízió-stúdióban, rádiófelvételen, berendezett terekben, beállított felvételeken. Ez azért érdekes, mert a továbbiakban vizsgált dokumentumfilmek az első beatfilmekben feltűnt zenészekről és azok közönségéről egy ettől felettből eltérő, árnyaltabb képet festenek.

Dokumentált lázadás

„Célom a köz vagyónává tenni tehetségemet”⁸

■ Az 1967-es *Ezek a fiatalok* című játékfilmben nemcsak a televíziós szereplés kap komoly hangsúlyt, hanem az is, hogy egy amatőr zenekarban játszó nemzedéki főhős is lehetőséget kap arra, hogy szélesebb plénum előtt megmutatkozhasson. Ez párhuzamba állítható azzal, hogy a beatmozgalom mozgóképes reprezentációja az 1966-tól megrendezett, Magyar Televízióban is sugárzott táncdalfesztiválokhoz köthető, amelyeken már a kezdetektől a fellépők között beatzenekarok is fellelhetők voltak. Erre épít Jeles András is 1968-as, *Meghallgatás* című rövid dokumentumfilmjében, mely a Színház- és Filmművészeti Főiskolán az egyik, Kardos Sándor operatőrrel közös vizsgafilmje is volt egyben.

A kiindulási pont, akárcsak számos más hatvanas-hetvenes években készült dokumentumfilm esetében, itt is egy újsághirdetés,⁹ miszerint amatőr táncdalénekesek számára tartanak meghallgatást. A helyszín az Ifjúsági Park, illetve annak színpada. A tér mellesleg szimbolikus, a szórakozni vágyó fiatalság kultikus helye, ahova nemcsak fellépőként, hanem közönségként sem volt könnyű bejutni. (Erre szolgál mozgóképes bizonyítékként pl. Mészáros *Szép lányok, ne sírjatok* című filmjének néhány snittje is. Illetve a vizsgált dokumentumfilmekben, bár nem feltétlen hangsúlyosan, de többször is megjelenik háttérként a hely.)

Jeles filmjében maga a meghallgatás a kiindulópont, de sokrétű kísérletében nem a beat/táncdal jelenségre helyezi a hangsúlyt. (Annak ellenére, hogy egy korabeli tehetségkutatóról mégis hiánypótló felvételeket találunk benne.) Jelest a drámai szálak, az elbukás, a küszködés jobban érdeklik, mint egy esetleges sikertörténet. A film úgy is felfogható, mint az amatőrség megragadására alkalmas képnyelvi forma megkeresése. A filmesek felvállalt jelenléte, a csapó direkt módon bent hagyása a filmben is mintha erre engedne következtetni. (Gelencsér Gábor is egy ekkorra már kiforrott rendezőről, Jeles tudatos filmkészítői kísérleteiről beszél a *Meghallgatást* elemezve.)¹⁰

A film szerkezetébe a rendező úgy szövi bele a meghallgatásra jelentkezők képileg nem megragadott hátterét, hogy a fiatalok hirdetésre érkezett ambíciózus válaszleveleit narrációként használja. Érdekesség, ahogy Jelesék az amatőrségre koncentrálnak. Kardos távolról lesi a bakizó fiatalokat, akiken sokszor a vizsgadrukk is kiütözik. Kamerája valószínűleg lesben marad, legalábbis a beállítások erre engednek következtetni. Kardos képein a színpadon próbálkozó, vizsgázó énekesjelöltek opozícióban állnak a levelek íróival, holott ugyanazokról a személyekről van szó. Ez Jelesék filmjében feszültségteremtő erővel bír.

Jelest továbbá nem a táncdalfesztivál esetleges befutói érdeklik, hanem többek között az önkifejezésbe vetett hit, a 'majd én megmutatom'-féle dac. Főszerplője egy művészi ambíciókat dédelgető tizenéves lány. A főiskolás filmesek az ő indíttatásának, valóságához való viszonyának, szociális körülményeinek, szüleivel való kapcsolatának bemutatására vállalkoznak, méghozzá igen rövid játékidőben. A nem egészen tízennégy perces rövidfilmben rétegzetten a tiné-

dzser álmódosítása van megjelenítve. És bár a művészet vágybeteljesítő szerepéről, a művészet önterápiaként való alkalmazásáról vagy akár a magány feloldására tett kísérletről is szó van a filmben, alapjában véve egy megmentésre vágyó fiatal kap reflektorfényt.

A *Meghallgatás* azért is érdekes, mert korkép is egyben: feltűnik benne egy generáció, melynek tagjai nélkülözik azt az elitizmust, illetve protekciót, amit a korábban említett játékfilm, az *Ezek a fiatalok* árul. Az újsághirdetésre bárki jelentkezhetett. Így a *Meghallgatás* képein egy olyan merítés elevenedik meg, amely vélhetően a társadalom számos szegmenséből mutat meg ambiciózus fiatalembereket. Érdekes, hogy Jeles egyik bevágott szereplője se tűnik magabiztos színpadi embernek. Nemcsak a tehetség, hanem a protekcionizmus hiányának megjelenítéseként is értelmezhetjük a bemutatottakat. A filmben elhangzó széles zenei skála pedig következtetni enged arra, hogy a színpadra vágyó fiataloknak milyen zenei ízlésük van, mely előadók bírhattak számukra példaértékkel még akkor is, ha előadásmódjuk miatt az eredeti zeneszámok nem könnyen felismerhetőek.

„Azt mondják, ez morálisan bomlasztja a fiatalsgot”

■ Kovács András 1969-es, a Magyar Televízió gondozásában készült alkotásának szereplői is a zene felől igyekeznek meghatározni önmagukat, illetve árnyalni a beatgenerációról a képet. Kovács filmnyelvi ötletei kiforrott eszköztárról tanúskodnak. Az *Extázis 7-től 10-ig* operátorei, Bíró Miklós és Ráday Mihály már a dokumentumfilm kezdő képsorain a feszültség párbeszédét teremtik meg. A beszélőfejes dokumentumfilmek formavilágát ütköztetik többek között kézikamerás koncertfelvételek képeivel.

A film már azzal, hogy az Omegától a *Nem tilthatom meg nekedet* teszi meg kezdő zeneszámmak, eleve a rebellisek miliójével indít. Bíró Miklósék operatőri munkájának köszönhetően a ráközelítések és a képváltások egyszerre idézik meg Kóbor János frontemberi mivoltát, Presser Gábor virtuozitását, Laux József erőteljes dobjátékát és Molnár György „Elefánt” gitárpörgetését. Mint ahogy azt is, ahogy a közönség az Omega zenéjére reagál, ki-ki vérmérsékletének és lelkiállapotának megfelelően. Kovácsék ekképpen ragadják meg a magyarországi beatjelenséget.

Kiemelendő, hogy talán ez az egyetlen koncertfelvétel, amely megragadja a hatvanas évek koncerthangulatát. Nem véletlen, hogy András Ferenc *A nagy generáció* című 1985-ös játékfilmjében felhasználja Kovács dokumentumfilmjének koncertjelenetét úgy, hogy egybemontírozza saját műtermi koncertfelvételeivel. Illetve az is, hogy több könnyűzenével foglalkozó dokumentumfilm is hivatkozási alapként használja az *Extázis...* képeit.

Bíróék kamerája javarészt a zene lüktetésére tapsoló, táncoló tömegre koncentrálnak, de közben egyénekre is bontja a tömeget. Az operatőrök kiemelnek arcokat, és azokra rá is fókuszálnak – Kovács olykor kimerevített képen jeleníti meg azokat. Eksztázisközeli állapotban lévő, sikoltó arcokat is megmutat a kamera, és egyidejűleg a színpadra könyöklő, mélabús állapotba került rajongóra is ráközelít.

Kovácsék elemzése igyekszik szétbontani a magyar beatkultúrát, kulturális és társadalmi jelenséggént vizsgálni a magyarországi, de igazából a budapesti beatéletet. Így nemcsak az Omega, hanem a Metro és az Illés zenekarokról is szó esik a filmben, illetve Kovács a különböző együttesekért rajongó fiatalokat megosztó

stílusbeli különbségekre is kitér riporterri kérdéseivel. A zenéről, a szövegvilágról, a divatról vagy a befogadói attitűdökről értekező-vitázó fiatalok azt mutatják meg a kamerák előtt, hogy a beatgeneráció nem egy homogén közösség.

A rendezői döntés annyiban mindenképpen érdekes, hogy a két népszerű zenekar és rajongótáboruk bemutatása és ütköztetése után késlelteti a közös ellenfélnek, a legnépszerűbb együttesnek, az Illésnek és közönségének a szerepeltesét. Kovács nemcsak a rivalizálásra, hanem az egész generációra kíváncsi, a beatjelenségre koncentrálnak, és mélyebb merítésre vágyik. Ezért megszólaltatja a hatalom emberét (érdekes módon név nélkül), továbbá Vitányi Iván szociológust, mi több, megkérdezi lemezbolti eladókat, majd vitára készíti egymással a középiskolásokat meg az egyetemistákat. Illetve megszólít olyan beatnikeket, akik az angolszász feldolgozásokat inkább a tánc által élik meg, aminek a lehetőségét egy zenekar közvetíti feléjük.

Így a második vonalba tartozó, feldolgozásokat játszó Olympiáról is vágnak be mozgóképes részletet a filmesek. Kovácsék filmje ezért is fontos. Kordokumentum, melyben olyan zenészportrék fogalmazódnak meg, amik hivatkozási alapul szolgálnak, és megjelennek majd későbbi alkotásokban. Bírók az arcközelik után a zenész hangszerrel való viszonyát próbálják megragadni, az Olympiánál ugyanúgy, mint az Omegánál és a Metrónál. De az Olympia esetében nem koncerten tomboló tömeget vesz a kamera, hanem táncoló párokat látat. A képi kompozíció azért is érdekes, mert míg kiemelten a húszas éveik elején járó Földes Lászlót (Hobót) és az extrémnek ható mozgásban önkifejezést megélő társait veszi a kamera, ezzel együtt a háttérben csendben ücsörgő, szinte mozdulatlan, passzív figurák kissé diszsonáns hatást keltenek: mintha statiszták ültek volna be a felvételre.

A riporter ezúttal is Kovács, kérdezi, a szereplők pedig kifejtik, hogy a beat nem csupán zeneként élvezetes számokra – ahogy az eddigi megszólaltatott rajongók beszéltek róla. Nem sikoltoznak vagy süppednek révületbe, a zene sajátos táncuk pillanatnyi dinamikájának csupán egyik komponensként van jelen. A beat mint életérzés több ennél, fogalmazzák meg. Ez pedig leginkább egy tánclemeket is felvonultató performanszban fejezhető ki. Eszerint a közönség tagjai nem passzív befogadók, hanem a beatszeánszhoz hozzáadó aktív performerek is egyben.

Kovács filmjének nagy érdeme, hogy mer kérdezni, és kamerája és mikrofonja előtt meg tudja nyitni a generáció mértékadó szereplőit is. Az Illés zenekar tagjai olyan kibeszéletlen és a nyilvánosságtól elzárt problémákra is felhívják a figyelmet, amelyek elkendőzése a szocialista rendszerben a hatalom érdeke. Igaz, ezek a gondok mint a későbbiekben még megoldhatók vannak megnevezve a filmben.

Bródyék kendőzetlenül beszélnek a felülről jövő irányításról, mely a közízlést alakítani próbálja, beleértve a támogatott táncdalszámokat, valamint a beatzenészekre nehezedő nyomást, hogy magyar nyelven énekeljenek, vagyis zenéjükben „magyarosítsák” a beatet. Illetve arról is szó esik, hogy a zenészek társadalmi helyzete nincs megoldva. A teljes foglalkoztatást áruló Kádár-rendszerben nincs kategória a zenésztevékenységre. A zenekari tagok munkakönyvébe vagy fiktív munkahely vagy semmi nincs felvezetve. Ezáltal a zenészek a törvény szerint bármikor rendőri eljárás alá vonható személyeknek minősülnek. Kvázi kiszolgáltatottak a rendszernek. A Kovácsék kamerája előtt kibomló problémának majd Almási Tamás 1982-es *Sok húron pendülnek* című dokumentumfilmje jár utána.

A filmből kissejlik az is egy egyetemistáknak szervezett vita révén, hogy az állampárt fiatalokból álló apparátusa, a KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség) milyen alternatívákat keres és kínál a beatmozgalom irányítására. Ezt szűkebb keretszűzmetseten majd Gazdag Gyula dokumentumfilmje, *A válogatás* vizsgálja.

Kovács filmje, amelyből a későbbiekben sokan „idéznek”, tulajdonképpen mérföldkő abból a szempontból, hogy témafelvetései további vizsgálatra inspirálják az utána következő dokumentumfilmeseket. A zenész és a hatalom viszonya, a zenészeknek az ifjúságra gyakorolt hatása, az amatőr zenekarok szerepe és a könnyűzenéből élők érdekvédelmi képviselőtének megalakulása témája lesz a későbbi alkotásoknak.

„Nem szeretem a beatet, de majd ezt is kibírjuk”

■ Gazdag Gyula 1970-ben készült *A válogatás* című, negyvenperces riportfilmjének az alapja: egy vállalati KISZ-bizottság zenekari meghallgatást hirdet. Gazdag, akárcsak Jeles, egy újsághirdetés, illetve egy rádióinterjú apropóján kerül közel a vizsgálandó helyzethez. A kiindulópont tehát az, hogy a csepeli ÁFOR KISZ-bizottsága vállalati zenekart keres. Pontosabban egy amatőr beatzenekarnak biztosítana fellépési lehetőségeket, erre pedig válogatást szerveznek. Ennek a folyamatát követi végig Gazdag a Magyar Filmgyártó Vállalatnál és a Magyar Filmlaboratóriumi Vállalatnál készült filmjében.

Gazdagék kamerája előtt szinte azonnal kibomlik a rendszer tökéletlensége. A filmben szereplő „vizsgáztatók” mindeközben észre sem veszik, hogy lelepleződnek. Pozíciójukból kifolyólag nyíltan vállalják, hogy a több mint kilencven jelentkezőből csak az első ötöt hallgatják meg, esélyt sem adva a többieknek. Arról már nem is beszélve, hogy ezzel a saját lehetőségeiket is szűkítik, hiszen az esély, hogy a legmegfelelőbb zenekart találják meg a csepeli állami vállalat, az ÁFOR számára, ezzel sokszorosan csökken.

Gazdag filmjéből az is kiderül, hogy az MSZMP ifjúságpolitikájának alárendelt szervezet, a KISZ-bizottság a kiválasztandó zenekart mire használná fel. A könnyed szórakoztatás, a dolgozók kikapcsolódása ha nem is csupán ürügy, de igazság szerint másodlagos – ahogy a filmbeli vizsgáztatók előzetes egyeztetéséből is kiderül. Az igazi cél a vállalat fiatal dolgozóinak a KISZ-életbe való becsatornázása. A zenés rendezvények pedig remek apropót szolgáltatnának erre, pláne, ha a kiválasztott zenekar a megjelenésével, viselkedésével nagyban segítené ezt, azaz a pártpropagandát.

Gazdagék kamerája előtt az is kibomlik, hogy a terv rövid távú. „Odaszoktatni” a fiatalokat sokkal könnyebb lesz, mint „megtartani” – hangzik el többször is a válogatók szájából a filmben. Azt pedig, hogy a zenészek az általuk kívánt viselkedési normának megfelelőjenek, a film szerint a zenekart egyfajta menedzserként patronáló egyik szülő lesz hivatott garantálni. A támogató szülők megidézése is ráerősít arra, hogy az állami vállalat, illetve annak KISZ-szervezete leginkább a fellépés lehetőségét biztosítaná. Ők nem kívánnak tárgyi értelemben beszélni a finanszírozásba, sőt. Felmerül az is, hogy a zenekar egyéb fellépéseinek javadalmait „megadóztassák”.

Gazdag nem ítélezik, kérdései nem különösebben provokatívak, hagyja beszélni alanyait, így tárja fel a rendszer működését. Jankura Péter operatőr pedig csupán a szituációkat igyekszik követni. Tiszta módszer ez, Gazdag saját bevallása szerint is a pillanatnyi helyzetekhez igazodva dönt az operatőr irányításáról. Ebben látja a dokumentumfilm és a fikciós film készítése közti legnagyobb különbséget.¹¹

A módszer működőképes. A rendszer visszásságai szembetűnőek lesznek, ráadásul ezeket a rendszer képviselői maguk leplezik le. A *válogatás* nem véletlenül került dobozba. A rendszer nem engedhette, hogy ez a dokumentumfilm már ne csak a megoldandó problémákra hívja fel a figyelmet, mint Kovácsék *Extázis...*-filmje, hanem bemutassa az államb hatalom ifjúsági politikájának kudarcát és szőnyeg alá söprési technikáit. Az, hogy a *Szociológiai filmcsoportot!*-kiáltvány egyik megálmódójának *A válogatása* végül nem került közvetlenül az elkészülte után forgalmazásba, szintén azt jelzi, hogy a kiáltványban kifejtett gondolatok nem feltétlenül leltek állami szinten teljes támogatásra. A beatzenészek és közönségük, a beatnemzedék problémái ennek folytán, ily módon legálábbis, kibeszéletlenek maradtak.

„Ez a műfaj, ami túlélte a Tiltást – most itt vagyunk a Tűrésben, de lehet, hogy a Támogatást már nem élné túl”

■ Az előbbi meglátást támasztja alá Szomjas György 1978-as *Az volt a hej... iga-zi szép idő – dokumentumfilm a rockról 30 éveseknek* című, részben visszatekin-tő jellegű alkotása is. A megszólalók átfedésben vannak Kovács András 1969-es dokumentumfilmjének, az *Extázis 7-től 10-ig*-nek a szereplőivel, a magyar könnyűzene meghatározó személyiségeivel. Szomjasnak az apropót a Magyar Televízió könnyűzenei versenye, a táncdalfesztiválok utódja, a *Metronóm '77*, pontosabban annak augusztusi döntője adja. Alanyait ez az esemény hozza egy térbe, és ezt Szomjas és Halász Mihály operatőr, illetve a stáb ki is használja. Amire csak képileg utal a film, az, hogy Illés Lajos és új zenekara nyeri meg a versenyt. Ami azért fontos, mert ez az a megmértetés, amely az Illés együttes feloszlása után került adásba az Illés Lajos által alapított Új Illéssel, míg „Szöré-nyi Levente akkor már a zsűriben ült”.¹²

Szomjas filmje részben nosztalgizál, mind a Banovich-filmből, mind Kovács Andrásék felvételeiből bevág jeleneteket, hogy visszautaljon a körülbelül tízéves beatmozgalom hajnalára, problémáira, törekvéseire. Sőt Baksa-Soós János és a Kex közös produkciója is megidéződik a filmben, mint ahogy táncdalfesztiválok részletei is. Szomjas így állítja párbeszédbe a harminc körüli Szörényit, Bródyt, Illést, Pressert, Frenreisz, Kovács Katit és az akkor még csu-pán zenerajongóként megmutatkozó Hobót egykori önmagával. Kuriózum, hogy a dokumentumfilmben megszólal Adamis Anna is, aki a nemzedék dala-inak egyik kiemelkedő szövegírója.

Szomjas céltudatosan irányítja is riportalanyait, bár azok láthatóan szívesen nyílnak meg a kamerák előtt. Szomjas a beat társadalmi jelentőségének felismerését firtatja, ez adja meg a tízéves visszatekintésnek a lendületet. Illetve Szomjas filmje reflexióként is értelmezhető a Kovács-filmben elhangzottakra. Sikerült-e elfogadtatni a beatműfajt azóta, milyen a megkérdezett zenészek és a hatalom viszonya, hogyan alakultak a befogadói igények az évek során, milyen változásokat tapasztaltak a zenészek az elmúlt évtizedben. Szomjas vágóképeken jelzi, ami a zenén keresztül egy generációt, a '68-asokat kapcsolja össze. Képileg a legtöbbször megszólaló Bródy szavaira reflektál, aki a '68-as diáklázadásokkal, a háborúellenességgel, a hippikultúra beemelésével bővíti ki az addig főként magyar specifikusságokra koncentrááló nyilatkozatokat.

Ez lesz a dokumentumfilm fordulópontja is egyben: Szomjas a nosztalgizásból a generáció, főként a zenészgeneráció csalódottságát ragadja meg. A '77-ben a harmincas éveikben járó beatzenészeket megviseli a társadalmi problémákra

való reflexiók hiánya, az, hogy a hatalom gátolja a tartalmi mondanivalót, hogy a zenészek anyagi helyzete bizonytalan, illetve hogy a lázadás zenéjét bedarálta az állami szórakoztatóipar.

Szomjas filmjének utolsó jelenete egy Piramis-koncertélményt közvetít. Eképpen Szomjas a tíz éve színpadon lévő harmincasainak csalódottságát némi képp reménykeltően oldja fel. Itt az energiától duzzadó új nemzedék, mely zenéjében és szövegében is újra fellobbantja a lázadás szikráját.

„Pénz és ismeretség nélkül egyszerűen nem lehet labdába rúgni”

■ Gazdag Gyula 1979-es dokumentumfilmje, a *Mikor megszülettem* akár az említett folyamat továbbmonitorozásaként is felfogható. A rendező keretként egy reformtevékenységet, egy iskolai őr névadását használja. A szocialista hagyományok működnek, de a rendszer már engedélyezi, hogy az őr névadója ne a proletárforradalmak hőse, hanem a tizenévesek hőse, ebben az esetben egy zenekar, a Piramis legyen. Ennek az eseménynek a választásával teremti meg Gazdag a lehetőségét annak, hogy a zenekar huszonéves tagjait a saját gyermekkorukról, családi körülményeikről faggassa. Gazdag ezáltal ismét tabukat döntöget, határokat lép át, mint az elemzett *A válogatás*, illetve az említett *A határozat* című filmjeiben. Így ez a filmje is tiltólistára került.

Gazdag közel hozza a zenekari tagokat, ami egyedi megközelítést is jelent. A Kádár-kor könnyűzenével foglalkozó szinkronidejű dokumentumfilmjei nem láttatják ennyire közelről a zenészeket, kevés szó esik azok gyerekkoráról vagy családi körülményeiről. A rendező tulajdonképpen folytatja, amit *A válogatás*-ban is elkezdett. A kádári apparátusban fontos szerepet betöltő szülő nem gátolja az új nemzedék útkeresését, hanem jobbára támogató módon viszonyul a könnyűzenei pálya beteljesítése felé. Legalábbis ezt az aspektust is felvillantja Gazdag mind a '70-ben, mind a '79-ben forgatott filmjében.

Gazdag a könnyűzene és a hatalom terhelt viszonyának tematizálását talán azzal is próbálja kerülni, hogy nem a rajongókat állítja fókuszba, hanem az ikonikus rockzenészeket próbálja emberközelségbe hozni. Eközben egy rossz tanulókból álló, a szülők megértő gyámkodása mellett lázadó, így a társadalmi betagozódással kevésbé bajlódó, védett zenészközeget ábrázol. A film struktúrájában is fellelhető ezt alátámasztó elem.

Ezek a srácok a Kádár-kor gyermekei, akiknek a gyerekkori meghatározó élménye a kibeszéletlen '56, akiknek a szülei lehetnek akár orvosok vagy az államapparátus megbecsült tagjai, katonatisztek, felelős beosztású hivatalnokok. Gazdag a rajongókat is átlagos tanulóknak mutatja be, egy olyan osztályról kapunk láttelepet, ahol az eminens viszi a szót, ahol a gyerekek mozgalmi dalokat énekelnek.

Illés János és Mecskonev Plámen kamerájának képsorain gyerekkorról, zenéhez való viszonyukról valló zenészek, a koncerten feloldódó fiatalok és az iskolai őr névadó ünnepségén felvett képek láthatók. Gazdag a szerkesztés során azonban archív filmhíradórészleteket ('56-ról, Rákosiról, az úttörő mozgalomról) és a személyessé tétel érdekében családi fotóalbumok képeit is beapplikál filmjébe. Továbbá egy olyan filmrészletet használ fel a már említett Banovich-filmből, az *Ezek a fiatalokból*, ahol a protekció érvényesítő ereje kap hangsúlyt. (Az Illés koncertjére csak a kivételezetteknek lehet az átlagemberek tömegén keresztül bejutni.)

„Minden rendszer kitermeli a saját ellenségeit”

■ Már csak ezért is érdekes B. Révész László 1979 és 1980 között a Magyar Televízióknak készült, betiltott alkotása, mert kollégáival a társadalom periferiájára szorult, vagyis hajléktalan, intézeti múlttal bíró, esetleg munkanélküli, kéregető életmódot folytató zenerajongó fiatalokat vesz górcső alá. *Az őszinte szó kevés* című dokumentumfilmjében a Beatrice együttes koncertfelvételei igazándiból habarcsok a film fókuszába állított három szereplő alaposabb megértésének építmenyénél. Mint ahogy a művészi igényességgel elkészített vágóképek alatt futó Ricse-zeneszámok is. A film egy olyan szocializmuskritika, melyhez hasonló csak egy későbbi, szintén a Beatricét habarcscelemként használó 1987-es Vitézy László-film esetében lesz a hatalom számára is kényszerűségből felvállalandó (Vitézy filmjére később majd kitérünk). *Az őszinte szó kevés*hez riportokat készítő Kósbányai János író, szociográfus személye a garancia arra – még ha néha ez meg is kérdőjeleződik a filmben –, hogy a megszólított riportalanyok a kamerák előtt kitérülnek.

Ki kell emelni, hogy a televízióknak készült alkotás az operatőri munkát tekintve is egyedi. A koncertfelvételek nagyban különböznek a vizsgált filmek képi megoldásaitól. A beállítások ötletességet, kísérletező kedvet mutatnak. Révészék kamerája szokatlan szögekből is mutatja mind az együttes tagjait, mind a Ricse-koncerten tomboló közönséget.

A film öröklődő mintaként lányanyaságot, prostitúciót, intézeti létet, az apakép hiányát és pótlását, lakhatási problémákat, a szocialista társadalmi berendezkedésben csalódott fiatalokat mutat be, illetve felvetődik a filmben a fasiszta ideológiákkal való szimpátia kérdése is, amire majd Vitézy fog jobban rávilágítani '87-es filmjében.

„Én azt szeretem, ha azt csináljátok, amit mondok nektek – és öröklakást vehettek a Rózsadombon”

■ A Kovács András filmjében felvetődő problémákra reflektáló, tíz évvel későbbi Szomjas-film, az *Az volt a hej... igazi szép idő...* szereplői továbbra sem találják a válaszokat. A hatalommal folytatott diskurzus azonban lencsevégre lett kapva Almási Tamás 1982-es *Sok húrton pendülnek* című dokumentumfilmjében. Almásiék¹³ egy olyan pillanatot kapnak el filmjükkel, amikor a zenésztársadalom jelentős képviselői, a társadalmi legalizációért küzdő előadóművészek érdekvédelemi szervezetbe tömörülnek, és így próbálnak párbeszédet kialakítani a hatalom képviselőivel.

Azt, hogy Almásiék mennyire jó időérzéssel voltak jelen kamerájukkal az eseményeknél, az is jelzi, hogy az újonnan alakult szervezetnek maguk az alapítók sem tudják pontosan a nevét. De tény, hogy az 1981. március 23–25-én a tatai Mező Imre KISZ Továbbképző Központban megtartott találkozóan a szabadfoglalkozású zenei előadóművészek szakszervezete és a miniszterhelyettesi szinten magát Tóth Dezső személyében is képviseltető hatalom úgymond tárgyalóasztalhoz ült. Pontosabban a filmből az derül ki, és a tatai „díszlet” is ezt igyekszik sugallni, hogy az államhatalom képviselői hajlandóak meghallgatni a szakszervezetbe tömörült sztárzenészeket. Egyenlő tárgyalási alapról azonban szó sincs.

A legális munkaviszony és a folyamatos társadalombiztosítás gondja, amely végiggyűrűzik az eddig vizsgált dokumentumfilmekben, ugyan megoldódni látszik a film szerint, de Tóth Dezső kinyilatkoztatásszerű beszéde, valamint Erdős

Péternek a megszólalása is (aki ekkor úgymond márkamenedzser a Hanglemezgyártó Vállalatnál) arra enged következtetni, hogy a felszólaló zenészek tárgyalási pozíciója igen csekély a hatalmon lévőkéhez képest. A film alapján legalábbis ez a kép van felerősítve.

A Magyar Televízió számára készült 50 percben Almási csak szűk keresztmetszetet ad a többnapos tatai találkozóról, de még így is dobozba zárták a filmet. Holott a rendező kihagy olyan provokatív jeleneteket, melyek a korszakkal foglalkozó történészek, Csatári Bencének a jelenlévőkkel készült interjúiból megítélve akár fontos kordokumentumok is lehetnének.¹⁴ Almásiék finomhangolással mutatják be az események azon fordulatát is, hogy a jelen lévő Nagy Ferót és zenekarát az újonnan alakult zenei közösség a saját érdekei oltárán úgymond feláldozza.

Almásiék felvételein a megszólalók a popzene gyűjtőfogalmat igyekeznek használni, ebbe beleértve a beatet, a rockot és a táncdalt is. Az eddigi filmekben különben nem történt pontos műfaji meghatározás, és az ezutáni filmek sem térnek ki erre. A beat, a rock nemcsak zenei műfajként, hanem életérzésként is megjelenik a vizsgált alkotásokban. A fogalmi kitérítést, a 'pop' meghatározást Erdős Péter is ekképpen definiálja Almási filmjében: „a popba rockot is, mindent beleérték” – ez is jelzi, hogy az államhatalom egységes gazdasági vállalkozásként tekint a könnyűzenére. Ezzel az elképzeléssel pedig a filmben szereplő zenészek is azonosulni képesek.

Almásiék láttelepe szerint a Banovich-filmben bemutatkozó, majd a Kovács András filmjében kinyíló, valamint a Szomjas-filmben számvetést tartó beatgeneráció magyar prominensein, elsősorban Bródyn, Presseren, Benkőn és Zoránon volt ekkor a hangsúly. Illetve Pataky Attila az, aki a leghirtelenebb módon bőbeszédűen szónokol, illetve az egyenrangúság látszatát kelti Erdős Péterrel, aki 'popcézár'-ként hatalmi tótumfaktumnak számított a magyar könnyűzenei világban.

Almásiék filmjének egyik érdekessége, hogy a kinyilatkoztató Tóth Dezső szavaira reagáló hallgatóság arcaira, gesztusaira is ráközelítenek az operatőrök. Így könnyen kiderül, hogy a találkozó delegáltjai bizalmatlanságot tanúsítanak a hatalom embereivel szemben. És bár a szereplők tisztában vannak a kamera jelenlétével, leginkább ezt a képet erősítik a nézőben.

Egyedül a legnagyobb kétkedő, Nagy Feró bújik a haj és a napszemüveg takarásába. A Beatrice frontembere a testbeszédével is jelzi mind a hatalommal, mind a zenészközösséggel való terheltebb viszonyát, leginkább a kirekesztettséget. És bár a filmből nem derül ki, de a filmben is megnyilvánuló hatalmi akaratának megfelelően a Beatrice feloszlásához vezetett a tatai történet.¹⁵ Ezt bizonyítja az is, hogy a Beatrice az a zenekar, mely az 1981-es Fekete Bárány-fesztiválon és az azt rögzítő *Egy nap rock* című dokumentumfilmben már nem szerepel (rendezte Sántha László).

„Az első olyan banda voltunk, aki vidékről felkerült”

■ Almási egy másik, a hatalom által eltűrt, sőt inkább támogatott miskolci zenekar, az Edda feloszlását dolgozza fel *Kölyköd voltam* című, 1983-as dokumentumfilmjében. (Az Edda nem tartozott a Fekete Bárányok hármasságába – azt a P. Mobil, a Hobo Blues Band és a Beatrice alkotta. Az Edda 1980-ban, 1981-ben és 1982-ben is megjelentethetett nagylemezt.) Almási ráközelít arra, hogy egy zenekart milyen belső feszültségek szakíthatnak szét az államhatalommal törté-

nő kiegyezés utáni években. Mert a filmben kibomló feszültségeknek csupán egyik vetülete a tagok esetleges összeférhetetlensége. A fő problémát inkább az jelenti, hogy a *Sok húron pendülne*ben látható találkozó nem oldotta meg különösebben a könnyűzenészek ügyét a nyolcvanas évekre.

Az is kiviláglik Almási filmjéből, hogy a menedzserkérdés¹⁶ – amely már Gazdag Gyula *A válogatásában* is, igaz, amatőr szinten, de felbukkan – a 80-as évek elejére profivá váló zenekarokban sincs megoldva teljesen. A filmbeli történetből kibomlik, hogy az Eddában a frontember, a zenekarvezető vállalja magára ezt a szerepet. Ő az, aki az ORI-val (az Országos Rendezvényszervező Irodával) tartja a kapcsolatot, az anyagiakat, a színpadtechnikai felszerelés beszerzését és szállítását megoldja, valamint a koncerteket szervezi. Ekképpen az is ő, akinek nem jut ideje próbákra járni, és aki a zenekar művészi tevékenységéhez, a produktumhoz nem tud annyit hozzáadni.

Miközben Almási filmjében a búcsúkoncertre készülő zenekaron belüli feszültségek vannak előtérben, a háttérben felolvasott rajongói levelek olyan ifjúsági problémákkal tűzdelt társadalomképet közvetítenek, amelyek a nyolcvanas évek kádári Magyarországnak korhangulatát nagyon sötéten festik meg. Az oktatás helyzete, a munkahelyi problémák, a lakásproblémák, a generációs gondok, a fiatalok távlati kilátástalansága, az öngyilkosság gondolata mind megfogalmazódnak az Almási-filmben felolvasott levelekben.

„Semmit nem csináltunk, csak tíz évig valahogy életben maradtunk”

■ Ezt a képet árnyalja Koltay Gábor *Magyar Fal* című 1983-as dokumentumfilmje is. Koltay egyrészt a P. Mobil-kultuszt próbálja meg körüljárni, illetve a zenekar koncertjeinek hallgatóságát, a keményrock-hívő vidéki munkásfiatalokat veszi górcső alá, másrészt a P. Mobil tagjainak, de legfőképp a zenekarvezető frontembernek, Schuster Lórántnak a személyes élményeire, helyzetértékeléseire épít.

A filmben szereplő fiatalok problémái a filmben riporterként is megnyilvánuló Koltay Gábor kérdéseire adott válaszokban nehezen fogalmazódnak meg. Az derül ki, hogy a P. Mobil zenéjén túl a Mobil szövegei azok, amik kifejezik a fiatalok létállapotát. A dalszövegek beszélnek a megnyilvánulni nem igazán vagy csak nagyon nehezen tudó munkásfiatalok helyett. „Azt éneklük, ami az igazság” – hangzik el a filmben. Arra a kérdésre, hogy mi az igazság, válaszként a Kádár-rendszer romló életkörülményeire, a munkás fiatalok létbizonytalanságára történik utalás több ízben.

Koltay a mobilosok vidéki turnéhelyszínein is megjelenik. A riporter szerepet magára vállaló rendező a vidéki munkásságot is megszólítja. Szemben az Edda-filmmel, ahol csak beolvasott levelekből értesül a néző a nyolcvanas évek válságos élethelyzeteiről, itt arcot kapnak a történetek. A bőrruhás, farmerdzsekis lázadó munkás ifjak a kamerába ordítják bele, néha egymás szavába vágva, a kilátástalan élethelyzetükről szóló személyes történeteiket.

Koltay archívokat is felhasznál. A '73-as miskolci popfesztivál képein még egy alig ismert zenekar látható, míg a tíz évvel későbbi felvételeken a P. Mobil már egy, a hatalom által nem propagált, mégis felettébb népszerű zenekar benyomását kelti a dokumentum-riportfilmben. Schusterék kiábrándultsága saját rajongótáboruk kiábrándultságával harmonizál, szemben a Piramist bemutató Gazdag-filmmel, ahol sem a zenekar tagjai, sem a filmben megszólaltatott rajongók nem ezt az életérzést hordozzák.

„Megénekelte az igazságot”

■ Koltay P. Mobil-filmjének hangulatára erősít rá Vitézy László öt évvel későbbi korlenyomatában, az *Úgy érezte, szabadon él*ben. Vitézynél a fókusz nem a zenekarokon, a P. Mobilon és a Beatricén van, bár filmjében szintén ezek az együttesekek, illetve ezek zenéje és szövege kap hangsúlyt. Vitézy mozikban vetített filmje hasonlóképpen egy, a zenekarokhoz is köthető jelenséget vizsgál, mintha B. Révészék motivációja lenne megismételve. Csak Vitézyék már 1988-ban mérik fel – az úgynevezett csövesjelenséget.

A Ricse- és a P. Mobil-rajongótábor itt sem teljesen homogén közeg. Míg a Koltay-film italozó ipari tanulókat, segéd- és szakmunkásokat szólaltat meg, addig öt évvel később Vitézy visszatér a B. Révészék által monitorozott munkanélküli, nihilista, anarchista, olykor fasiszta eszméket éltető, összezavarodott huszonévesekhez. Erre az összefüggésre a címválasztás is utalhat. Hiszen *Az őszinte szó kevés és az Úgy érezte, szabadon él* egyaránt Beatrice-dalszövegből kiragadott mondat.

A lényegi különbség abban áll, hogy az Objektív Stúdió Kft. gondozásában készült film már olyan szembenézésfilm, ami nem került dobozba, sőt komoly társadalmi vitákat gerjeszt. Egy olyan dokumentumfilm, mely bekerült filmforgalmazásba, és a budapesti mozik is műsorukra tűzték.¹⁷

Vitézy főszereplője, Cseke Attila a könnyűzene körül megmutatkozó társadalmi problémákat monitorozó dokumentumfilmek szereplői közül az, aki úttörő módon arccal és polgári nevén szerepel. (Koltay filmjének rockrajongó megszólítottjai javarészt csúfnéven szerepeltek a P. Mobil-filmben. A *Magyar Fal* rendezője erősebb hangsúlyt fektetett arra, hogy a zenekar látószögéből lásson rá a néző a társadalmi és főleg az ifjúsági gondokra.) Vitézy filmje az alulról jövő rockrajongók látásmódját igyekszik jobban bemutatni. A zene és a dalszöveg apropó arra, hogy a filmben szereplő Cseke megnyíljon. Ezért is kezdődik a film egy Beatrice-koncertre várakozó tömeggel, mert Vitézy ebben a kultúrkörben keresi a társadalom periferiájára szorultak azon arcait, kiváltképpen a drogfüggőket, akik majd az elképzelt film szereplői lehetnek.¹⁸

Nagy Feró, a Beatrice frontembere röviden megszólal ebben a közel kétórás dokumentumfilmben. Ám az ekkor már a lecsúszott társadalmi réteg fiataljaira nagy hatással lévő szövegíró frontember rövid jelenete arra világít rá, hogy a közönsége soraiban felbukkanó fasiszta eszmék terjedésére ő maga sem tud igazán magyarázattal szolgálni. A filmbeli interjú legalábbis erre mutat rá. Nem a legösszeszedettebben ugyan, de a szocialista rendszer egyre növekvő gazdasági és társadalmi hiányosságait határozza meg a fasiszta eszmék térnyerésének okaként, illetve a drogproblémákat is ezekkel magyarázza. De ezt nem fejt ki részletekbe menően.

Vitézy filmjében is, akárcsak Kovács Andrásnál, Almási Tamás Edda-filmjében vagy Koltaynál, a zene és a dalszövegek beszédesekek, illetve a koncertek hangulatának képi megragadása közvetíti az ifjúság életérzését, a késő Kádár-korral szembeni ellenállását. A generációs lázadás itt is a szocialista államberendezkedést kritizáló, rendszerellenes szövegekben kulminál. A különbség csak annyi, hogy fokozataiban látható, ahogy az elégedetlenség nő a beat lázadásától a rockerek elégedetlenségén keresztül a csövesek koncerttombolásán át a nihilisták punkszeánszaiig. Illetve az is megmutatkozik, hogy a kifáradt kádári hatalom már nem képes a párbeszéd medrében tartani ifjúságpolitikáját.

Vitézy filmjében már a rendőrség is hangsúlyosan jelen van. Míg Koltaynál a rendőr a zenekarral próbál egyeztetni a filmben, a fiatalok féken tartására kérve Schusteréket, addig Vitézynél a rendőri brutalitásról már nyíltan beszélnek a kamera előtt megnyíló alanyok. Ez is jelzi, hogy az államhatalom egyre nehezebben tudja kezelni a koncertek szelepjellegét, amelyeken a társadalmi elégedetlenség egyre nagyobb mértékben tör elő. A Beatrice-jelenség köré gyűlő társadalmi feszültség a rendszer létét is veszélyeztetni látszik, ezért a durva karhatalmi fellépés.

Lezárás

■ Ahogy korábban már jeleztem, a Kádár-kor dokumentumfilmjeivel párhuzamosan a fikciós filmek is foglalkoztak a könnyűzene, a társadalom és a hatalom viszonyával. A Banovich-film, amely domesztikáltan mutatta be a beatnemzedéket, csak az első próbálkozás volt. Példának okáért Mészáros Márta, Szomjas György és Xantus János is igyekszik különféle aspektusokból láttatni azt a folyamatot, amely a vizsgált dokumentumfilmekből is kirajzolódik. Ám a témához köthető fikciós magyar filmek mégis stilizált formában mutatják be, némileg elrajzolják a hatalom elleni és a könnyűzenéhez köthető lázadást, míg a témát érintő dokumentumfilmek másként kibontva, rétegzettebben ábrázolják azt.

Az, hogy a hatalom által a Beatricénél rendszerellenesebbnek bélyegzett punkzenekarokról, illetve az azok köré szerveződő lázadásról nem találni szinkron idejű dokumentumfilmeket, azt támasztja alá, hogy a hatalom ezeknek az underground mozgalmaknak már nem adott lehetőséget a párbeszédre. Ezt látشانak bizonyítani a rendszerváltás után készült, visszaemlékező jellegű dokumentumfilmek is.¹⁹

■ JEGYZETEK

1. Lásd Buglya Sándor (szerk.): *100 magyar dokumentumfilm 1936–2013. Fejezetek a magyar dokumentarizmus történetéből*. MMA Kiadó, Bp., 2022. 98.
2. *Szociológiai filmcsoportot!* Filmkultúra 1969. 3. sz. 95–96.
3. Varga Balázs: *A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után*. Metropolisz 2004. 2. sz.
4. „A SZER (Szabad Európa Rádió – szerk. megj.) hallgatóinak és közvéleménykutatóinak elemzése szerint 1965–66-ban Magyarországon a 18-tól 25 évig terjedő korosztálynak mintegy 75 százaléka hallgatott nyugati rádiót. Ebből 51 százalék volt a SZER részesedése (a BBC 33 és az Amerika Hangja 32 százalékaival szemben.)” Borbándi Gyula: *Magyarok az Angol Kertben. A Szabad Európa Rádió története*. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Bp., 2004. 270.
5. Lásd Barabás Klára: *Szép magyar komédia. Banovich Tamás-interjú*. Filmkultúra.hu, 2006. márc. 27.
6. Uo.
7. Vö. Beretvás Gábor: „Így hatott egymásra a sport és a munka”. *A sport szerepe az ötvenes évek magyar játékfilmjeiben*. Korunk 2021. 1. sz.
8. Az alcímeként használt idézetek mindig az adott alfejezetben elemzett filmből vannak kiragadva. (B. G.)
9. Gazdag Gyula az 1970-es *A válogatás* című filmjében is használja az újságcikre írt válaszlevelek felolvasását, illetve Almási Tamás 1983-as *Kölyköd voltam* című alkotásában is rajongói levelek adnak látéletet a korabeli fiatalság állapotáról, a fiatalok önképéről, vágyairól.
10. Gelencsér Gábor: *Váratlan perspektívák – Jelez András filmjei*. Litera.hu, 2016. dec. 25.
11. Székely Gabriella: *A légy az objektívben. Beszélgetés Gazdag Gyulával*. Filmvilág 1988. 11. sz.
12. Csatári Bence: *Nekem írod a dalt. A könnyűzenei cenzúra a Kádár-rendszerben*. Jaffa Kiadó, Bp., 2017. 42. (A továbbiakban Csatári 2017.)
13. Operatőrök: Máriaássy Ferenc és Czabarka György, riporter: Gyórfy Miklós, hangmérnök: Kovács Péter stb.

14. Csatári Bence – Poós Zoltán: *Azok a régi csibészek. Párbeszéd a rock and rollról*. Jaffa Kiadó, Bp., 2016. 54., 93., 140.
15. Csatári Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Jaffa Kiadó, Bp., 2015. 298. A Beatricének majd csak az újjáalakulása után, a rendszerváltás környékén sikerül megjelentetnie az első lemezeit.
16. A kádári Magyarország menedzserállapotát Hajnal Gábor *Mindig tudtuk, hol a határ* című interjúja világítja meg. (Csatári 2017. 175–200.)
17. Ugyanilyenek voltak a K-filmek (K1 és K2 – Film a prostituáltakról – Dobray György két filmje, 1988, 1989).
18. Vicsek Ferenc – Vitézy László: *Úgy érezte, szabadon él. Egy film és ami kimaradt belőle*. Szabad Tér Kiadó, Bp., 1989. 5.
19. Néhány példa erre: Kövessy Róbert: *Pol Pot megye punkjai, Punktérítő, Partizán: Szennyhullám: Magyar punknozaik '78–84*, Lucile Chaufour: *East Punk Memories*, Nagy Júlia: *Akik móresre tanították a halált*, Kécza András: *Ott torony volt*.



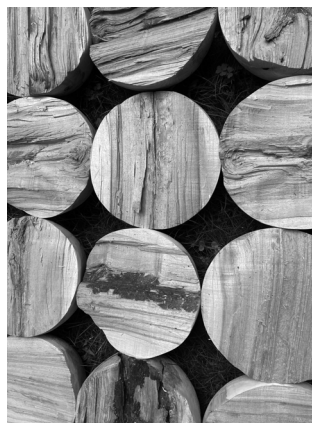
CSIBI LÁSZLÓ

PSZEUDOTÖRTÉNELEM A DOKUMENTUMFILMBEN, avagy valóság az emlékezet szűrőjén át

■ Az alábbi írásban az elmúlt több mint tíz évben készített öt dokumentumfilmem segítségével az elmesélt történelem (*oral history*) gyűjtéseket teszem vizsgálat tárgyává. A filmek, időrendi sorrendben: *A kastély árnyékában* (2012), *Kós Károly* (2013), *Édes Erdély, itt voltunk* (2015), *Nussbaum 95736* (2017), valamint *A szocializmus hátsó bejárata* (2022).

Mind az öt film központi témája a múltba vezet vissza, legyen az történelmi esemény, régmúlt idők történéseinek felelevenítése vagy életút, amelyeket egy közösség vagy az egyén emlékezetén keresztül, több évtizedes távolságból idézünk meg. A kollektív emlékezetet állítja középpontjába *A kastély árnyékában*, az *Édes Erdély, itt voltunk* és *A szocializmus hátsó bejárata* című film, az egyéni emlékezetre fókuszál a *Nussbaum 95736*, és leginkább a posztumusz emlékezetre épít a *Kós Károly* című filmem.

Pierre Nora szerint „az emlékezet maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll, kiteve az emlékezés és a felejtés dialektikájának, nem törődve szükségszerű deformációjával, védtelen minden használat és manipuláció ellen, hajlamos hosszú rejtőzködésre és hirtelen új életre kelésre”.¹ Mindannyian éltünk meg olyan pillanatokat, amelyekről tudjuk, hatásuk örökké végigkísér, az idő múlásával mégis azt kell tapasztalnunk, hogy bár meghatározó volt, részletekbe menően képtelenek vagyunk felidézni azokat. A múltbeli történéseket nemcsak a felejtés



**Mi a munkánk
elsődleges célja:
anyaggyűjtés vagy
anyagmentés? A kettő
kombinációja?**

veszélyezteteti, de az emlékek idővel átalakulnak, míg egy pillanatban a biztos tudást, a tapasztalatot – nem feltétlenül szándékosan – utólag szerzett információkkal egészítjük ki.

A különböző emlékezőelemeket a tárgyalt filmek kizárólag az elmesélt történelem eszközeivel rögzítik: mennyire hasznos és megbízható a hagyományos történelmi forrásokkal szemben ez a módszer, illetve mi a felvételeket készítő felölőssége, és meddig terjed az – a következő írásban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

Végezetül egy példát osztok meg arról, hogy bármilyen kritikai apparátust mellőzve hogyan válhat a közösségi (és nemcsak) emlékezőeti kultúrában egy téves információ valósággá.

Elmesélt történelem

■ A tárgyalt filmek múltat idéznek, a jelenből (elkészítésük időpontjából) tekintenek vissza a múltba (a bemutatott események idejére). „Mit jelent az, hogy jelen? Ha nagyon pontosan meghatározzuk, nem más, mint apró pontocska az időben, egy pillanat, amely eltűnik, alighogy megszületett. Alig beszéltem, s szavam már a múltba merültek” – állapítja meg Marc Bloch.² Állítását követve egyetérthetünk abban, hogy minden, amit teszünk, egyben múltbéli cselekedet, mint olyan, mesélhető, gyűjthető, feldolgozható.

Az elemzett alkotások elkészítése során összesen 79 személy ült kamera elé, ezek kevés kivétellel meg is jelennek a filmekben (64), ők kizárólag az idős generációk tagjai, mint ilyenek valóban megtapasztalták (és maguk is alkották) a történelmet. A Kós Károly-filmen a címszereplő, az idős polihisztor archív felvételekről beszél, vele 80-ra rúg a felhasznált interjúk száma.

Elsőként az oral history típusú dokumentumfilm-készítés folyamatára tegyünk egy rövid kitekintést.

A szereplők feltérképezésének, válogatásának körültekintéssel kell történnie. A filmterv elkészült, tudjuk, hogy miről forgatnánk, ehhez viszont fel kell kutatni a megbízható adatközlőt: filmről lévén szó, az sem utolsó szempont, hogy ez a személy „vászonnépes” legyen (voltak esetek, amikor beszédhibája volt, máskor szellemileg nem volt teljesen beszámítható a filmezendő személy, vagy nagyon rossz egészségi körülmények között találtam rá).

A válogatáshoz a szerző előbb saját kapcsolati hálóját veszi alapul (tehát mennyire tekinthető a filmben felvonultatott megszólalók személye és száma reprezentatív, átfogó gyűjtésnek?), de a szelekcióban a szerencsének is fontos szerepe van: a film szempontjából érdekes személyek kilétéről még a produkciós folyamat alatt sikerül-e információt szerezni? (Vetítést követően rendre tűnnek fel olyan információk és/vagy személyek, amelyek ismerete a bemutatott témákat jobban árnyalhatta volna, esetleg részleteiben megvilágítja stb.)

Egy másik szempont az adatközlők hitelessége: egy ismeretlen személy esetében ez mennyire ellenőrizhető? Vannak alkalmak, amikor megbízható források hiányában egy mód marad erre – éspedig, ha az adatközlők egy információt közösségileg erősítenek meg.

Mi a cél az elkészült felvételekkel? Egy filmhez rendszerint sokkal nagyobb mennyiségű anyag gyűl, mint amit maga az alkotás végül majd „elbír”. A *szociálistizmus hátsó bejárata* című dokumentumfilmhez összesen 32 személlyel készült interjú, a végső verzióban 29-en meg is jelennek. Egy rövid számolással

rögtön kiderül, hogy egy közel egyórás filmben ez egyéneként nagyjából egymásfél percet jelent. Ez főleg a szerkesztésnél okozott fejtörést, ugyanakkor a gyűjtés során is rendre felmerült a kérdés: a készülő film szűkös időkerete miatt álljunk le, vagy folytassuk a munkát, és további felvételeket készítsünk (amelyek nagy valószínűséggel nem kerülnek majd bele a végső alkotásba).

Ugyanez a kérdés felvetődött a *Nussbaum 95736* című film esetében is. Bár az előbbi példával ellentétben ez a címbeli szereplő egyéni emlékezetén alapszik: tulajdonképpen a film három alapos – Nussbaum László holokauszt-túlélővel készült – mélyinterjúra épül. Ezek három időpontban készültek, és részletekbe menően tárgyalják az (azóta sajnálatosan elhunyt) emlékező életének szakaszait: az első interjú a gyermekkorra összpontosított, és a Nussbaum család történetére, a másodikban a holokauszttal kapcsolatos emlékekről beszélgettünk, míg a harmadik a felszabadulást követő időszakot fedi le. Egyenként 3 órát meghaladó felvételekről beszélünk, melyek összidőtartama közelíti a tíz órához, így Nussbaum Lászlónak volt lehetősége a kamera előtt az egyes eseteket kontextualizálni, megértésükhöz kellő háttér-információt szolgáltatni, míg egy kollektív gyűjtés során erre kevesebb lehetőség adódik.

Ezzel szemben a Kós Károly-filmhez – posztumusz portréről lévén szó – nem készülhetett beszélgetés a címszereplővel. Minden, a filmben elhangzó felvétel archívumokból lett összeválogatva, így az alkotónak szűkös lehetőségei voltak a gazdag életutat áttekintő anyag szerkesztésénél.

A gyűjtés során alkalmazott szelekció az editálás közben csúcsozódik ki: fontos szempont, hogy egy egyórás filmben a gyűjtött anyagból mennyit teszünk közzé, hogy az alkotás ne váljon zsúfolttá, a vizionálást követően a néző ne azzal az érzéssel maradjon, hogy bár érdekes a film, de viszonylag rövid idő alatt tömördek információt kapott, amit képtelen feldolgozni.

Alkotóként egy másik szűrőt is kell alkalmaznom annak fényében, hogy mit gondolok, a nézőnek milyen ismeretei vannak a film tematikájával kapcsolatban. Ki a célközönség, különböző generációk vagy más kultúrák képviselői vajon érteni fogják-e azt, ami a hazai közegnek már-már természetes?

Az anyaggyűjtéssel kapcsolatban további kérdések adódnak, éspedig: hol van az a határ, ameddig kellő számú vallomás gyűlt? Hol állunk meg? Miről mondunk le? Mi a munkánk elsődleges célja: anyaggyűjtés vagy anyagmentés? A kettő kombinációja? Olyan kérdések ezek, amelyeket az alkotó minden egyes alkalommal fel kell hogy tegyen magának.

Az elmesélt történelem módszertanának, alkalmazási formáinak és hatékonyságának bőséges irodalma van. A tapasztalat is azt igazolja, hogy egyre népszerűbb a múlt effajta kutatása. Ugyanakkor az írásos dokumentumok állnak „az illékony szavakkal és az ingatag emlékezettel szemben”, ahogy azt Völgyesi Zoltán tanulmányában állítja,³ ezért sokan jogosan vitatják, mennyire megbízható a történelem ilyenfajta forrása, és mennyire alkalmazható?

Egy másik adalék. Míg az átirat szerkesztője az élő szóban elhangzott valómást olvasmányossá téve, a nyelvtani szabályok követelményeinek megfelelően szerkeszti interjújában (ezáltal a fent sorolt apró jelek nagy részét kiiktatva a beszélgetés folyamából), addig a film szerkesztője ugyanezt a folyamatot az utómunka alkalmával követi el. Amennyiben teheti, a beszédet megtisztítja az összefüggéstelen szavaktól, zavaros gondolatoktól, a felvételt lehetősége szerint rövidíti (főleg a hosszabb szünetek vágásával), sőt illusztrálja azt (a fedőképek

alkalmazásával tulajdonképpen bármit megtehet, ahogy egy átirat szerzője is). Ez a módszer hatványozottabban igaz televíziós riport vagy rövidfilm esetében, amikor is az alkotásokat jól meghatározott, szigorú(bb) (idő)keretek közé kénytelen szorítani, mint egy tanulmány vagy kötet esetében tenné. A vágás során nehezebb a dolga, mint az átiratot készítő társának: egy rosszul megfogalmazott vagy összefüggéstelenül rögzített gondolat, mondatrészlet írásos közléskor egy rövid kiigazítással érthetővé tehető, ezt el is várjuk a szerző részéről. Ezzel szemben, ha a filmezett anyagból töröljük az esetleges nyelvbotlást, hosszabb szünetet vagy összefüggéstelen fogalmazást, fedőkép vagy illusztráció hiányában azonnal láthatóvá válik a szerkesztés során elkövetett beavatkozás, és mint olyan, a rögzített anyag egészének hitelessége is kérdőjelessé válhat. Továbbá egy rosszul megfogalmazott, érthetetlen mondat vágás során sem korrigálható.

Értekezésében Vértesi Lázár több szempontot sorol, amelyek a rögzített anyag sérülékenységének lehetőségét hordozzák magukban, elsősorban az átirás következtében elszenvedett változásokra mutatva rá: a beszédsebesség, tónus, hangerő vagy hanglejtés egyaránt tanúskodnak a közlő érintettségéről, a felidézett történésekkel kapcsolatos hártásáról. Gesztusok, pillantások visszaadására képtelen az átirat, készítőjének olykor az elhallgatásokból kell a hiányzó részleteket kiolvasnia.⁴

Tegyük hozzá, ez a fajta veszély a film esetében számottevően csökken, de továbbra is létezik. Mit rögzít a kamera? Milyen képkivágást használ az interjú készítése során? (Gondoljunk csak a közelképben rejlő dramaturgiai lehetőségekre.) Az elbeszélő arca mellett láthatóvá válik testbeszéde is? Tördeli kezét? Kényszerűen kaparja az asztalt, a fotel karfáját? Netán mást tesz?

A szerkesztés során az alkotó milyen képi világot rendel a felvételekhez? Milyen hangeffektusokkal illusztrálja? Mind olyan rögzítési és szerkesztési technikák ezek, amelyekkel a film a nézőjét befolyásolni képes.

Ha megírod a történetet, akkor valószínűleg többször meggondolod, kihúzol, újrafogalmazol mondatokat. A kamera előtt erre kevés lehetőség adódik. Jobban át kell gondolnia az emlékező személynek, hogy mit oszt meg a felvevőgép előtt. Az esetek többségében nincs lehetőség javítani, finomítani az elhangzottakat, amelyekért a felelősség legnagyobb mértékben őt illeti meg. Ennek esete főképpen a kollektív emlékezetű filmekben áll fenn. A több alkalommal készülő, mélyinterjú jellegű beszélgetések lehetőséget biztosítanak a közlő számára, hogy adott esetben visszatérjen, korrigáljon vagy átgondoltabban fogalmazza meg szavait bármi kapcsán.

A kutatásokat és gyűjtéseket írásos formában közlő munkákkal szemben a filmben bemutatott interjúrészleteket a szerző nem vagy kevésbé tudja jegyzetapparátussal ellátni, viszont a legjobb és legrészletesebb leírással szemben is hatalmas tud lenni: jól érzékelhető különbség van egy leírt vagy egy bemutatott kép között. Míg előzőnél a befogadó képzeletére van szükség, addig utóbbi úgy és olyannak mutat személyeket, helyeket, ahogyan azokat a maguk valójában találta. A filmben alkalmazott zenei illusztráció ezt a befolyásolást képes fokozni (vagy ellenkező esetben rontani azon).

Az előzőekben tárgyalt kérdések sora nemcsak arra mutat rá, hogy az elmesélt történelem technikáját alkalmazó filmesnek a produkció alatt mennyi döntést kell meghoznia, de azt az örök kérdést is előrevetíti, hogy: mennyire megbízható az ilyen típusú gyűjtés? Hiszen nemcsak az emlékező rostáján megy át

a közlendő adat, de a gyűjtő is beavatkozik: válogat, szerkeszt, kiigazít, vagyis kétszeres szűrőn megy át, mire az alkotás a közönség elé kerül.

Miután megvizsgáltuk a kérdést a filmes szemszögéből, röviden összpontosítsunk az adatközlőre is, az örökös kérdés felől közelítve, éspedig: megbízható-e az emlékezet?

Subjektivitás versus objektivitás?

■ Vitatott hitelessége ellenére miért alkalmazzuk múltbéli történetek filmes feldolgozására az elmesélt történelmet? Az írott vagy hangzó forrásanyagok hitelessége egyaránt kétségbe vonható, mindkettő ellenőrzése kötelező. Viszont kiegészíti egyik a másikat. „Az oral history erőssége a szerzők szerint az, hogy közvetlenséget visz a múlt tanulmányozásába, és szubjektív árnyalatokat tár fel.”⁵ Egyetértünk Gyarmati Gyöngyi állításával, filmes alkotóként nem tehetünk másképpen: ha úgy vesszük, tulajdonképpen az egyéni feldolgozásmódok teszik lehetővé, hogy egyik-másik történet mozgóképes adaptációjához rendre visszatérjünk.

Nussbaum László gondolatait idézném, miszerint az esemény (az auschwitzi megsemmisítő tábor), a közös keret (holokausztörténet), az ott fogva tartott személyek története egyenként egy-egy filmet jelent. Másképp élte meg a deportálást egy kisgyerek, ahogy másképp élte meg egy középkorú vagy egy idős személy. Más volt családostul, ismerősökkel, és más volt egyedül maradván a túlélésért küzdeni, ahogy más volt egy már betegséggel viaskodó vagy egy egészséges személy számára megélni azokat a szörnyű időket.

Érdekes viszont, hogy a túlélők hogyan érezték, mikor jött el az ideje a valómástevésnek. Hadd idézzem Nussbaum Lászlót, aki arról beszélt, milyen érzésekkel tért haza a lágerekből, és a történeteket hogyan volt képes feldolgozni. „Vannak, akik 1947-ben megírták már élményeiket könyvformában. Tanúvallomásokat tettek. Nagy-nagy pozitívum, mert még frissek voltak az emlékek. Ismerték még az elkövetőket. Hátrányuk viszont a túlságos szubjektívizmus, az erős gyűlölet, amikor még nem szűrődött le semmi. De a tényanyagban emlékeztek sokra. Mások, mint például én – nem tudom megmagyarázni, miért – azt hiszem, harminc évig soha senkinek nem beszéltem a lágerről. Fiam első alkalommal részletesen a Centropának⁶ készült, közel nyolcórás videófelvételtől szerzett tudomást a velem megtörtént eseményekről. Lehetett negyvenéves, amikor először részleteiben hallotta. És nem azért nem mondtam el, mert nem akartam, hanem mert nem jött, hogy beszéljek róla.”⁷

Nussbaum László még a közös munka elején figyelmeztetett, hogy mindaz, amit közölni fog, nem lehet teljes mértékben a személyes élménye. A felszabadulást követően több mint hetven évvel filmeztünk, a köztes időszakban nemcsak az értelem kerekedett az érzelmek fölé, de alanyunk olyan mennyiségű információt szerzett, ami idővel beépült a saját történetébe: ma már vannak esetek, amelyek részleteit lehet, hogy mások beszámolóiból ismeri, ugyanakkor a sajátjaként éli meg.

Nussbaum László vallomásából az is megállapítást nyer, hogy nemcsak az elmesélt, de az elhallgatott történelem jelző is valós: vannak, akik hosszabb időn keresztül személyes megfontolásból nem beszélnek, és vannak, akikről a figyelem valamiért elterelődik életük során. Számtalan esetet tudnánk idézni, amikor hiteles adatközlő hiányában hiúsul meg egy kutatási munka.

■ A filmekhez rögzített emlékezések nem egyszerűen az interjúalanyoknak egy adott kor vagy esemény kapcsán megfogalmazott történetei, hanem a kérdező által előre megszerkesztett kérdéssorra adott válaszai. Ha befolyásolva nem is, de irányítva mindenképpen voltak a felvételek készítése során.

A tárgyalt filmekben az alkotócsoport a háttérbe húzódik, a kérdéseket is kivágtuk. Kizártuk a narráció, „a mindentudó hang” használatát is, az első képkockától az utolsóig a megszólalóké a főszerep. Így az exozíció, a történet és a finálé is kizárólag az ő hangjukon születik meg.

Az anyaggyűjtés során volt preconcepciónk, ennek megfelelően a beszélgetéseket irányítani próbáltuk, tettük ezt vállaltan, hiszen ez is a dokumentumfilm rendezőjének szerepe. Ugyanakkor amennyiben a körülmények lehetővé tették, teret engedtünk más, a film központi történetétől messze mutató emlékek gyűjtésének. Így például az *Édes Erdély, itt voltunk* filmezése során közel egyórányi anyag gyűlt az egykori honvéd, Kolozsi Gergely István orosz fogságban eltöltött időszakából is. Ez jövőbeli kutatások számára kifejezetten értékes anyag lehet, különösképpen annak fényében, hogy az emlékező személy 2018 októberében elhunyt.

Helytálló Lénárt András azon véleménye, miszerint „egy jó felvételhez nagyfokú bizalom is szükséges a felvevő és az emlékező között”,⁸ aminek kiépítése nem ment akadálymentesen minden esetben. A bizalom hiánya legtöbb alkalommal *A kastély árnyékában* és az *Édes Erdély, itt voltunk* c. filmek készítése során érezte hatását, nem véletlenül: a kérdezett személyek kamera előtt érzékeny dolgokra tapintatból sem szívesen reflektáltak. Előbbiek a Bánffy-kastély kifosztásával kapcsolatban, utóbbiak a román–magyar viszonylatban sok esetben mindmáig kényes kérdéseket kerültek meg. (Például az *Édes Erdély, itt voltunk* című filmhez zeneművek helyett a kor irredenta dalait énekeltettük az emlékezők zömével. Érthető módon többen elzárkóztak ettől, viszont nem énekelhetőségük hiányára, inkább a több évtizedes diktatúrában elültetett félelemre hivatkozva tették ezt.)

Azokban az esetekben, amikor lehetőség volt egy második vagy harmadik találkozásra, a kérdező oldhatta a kezdeti bizalmatlanságot/bizonytalanságot. Sűrűn megesisik, hogy a nyilatkozó fél felvételen kívül mutat hajlandóságot a beszéléshez. Ezt az egyén ösztönös védelmi reakciójának tudhatjuk be, hiszen a kamera által rögzített beszélgetés eleve intimitását veszíti, és mindig akadnak, akik megszólítva érzik magukat, és reagálnak az általa mondottakra, de nyilatkozata egyéb következményekkel is járhat. Érdemes ezeket a szituációkat kellő komolysággal kezelni, hiszen a valósággá váló legendáriumok ilyenkor kerülnek a helyükre (az emlékező személyek nem egyszer a kamera előtt saját magukat korrigálják: megtörténtből megtörténhetett volna, vagy „hallottam arról, hogy...”), illetve kényes, de esetenként fontos dolgokra mutatnak rá.

Említést kell tennünk az interjúfelvételek körülményeiről: számít, hogy hol és hogyan készültek, ahogy az is, hogy egyes személyekre mennyi időt szánt az alkotó. A tárgyalt filmekben civil személyeket kérdeztünk, többségük nincs a kamera előtti szerepléshez szokva, korábban legfeljebb szűk családi vagy baráti körben beszéltek ezekről a témákról, most meg (az esetek többségében) egy idegen személy olykor személyes dolgokban kéri tőlük a teljes őszinteséget. Első találkozásunk alkalmával Nussbaum László a dokumentumfilm ötletére vissza-

kérdezett: „Milyen filmet tud készíteni rólam? Hiszen most találkozunk először...” A posztumusz dokumentumfilm, a *Kós Károly* esetében ezt a kérdést könnyen megkerülhettük. Az idős polihisztort bizalmas barátja, Kemény János kérdezte 1973-ban, kettejük beszélgetése képezte a film vázát. Nem mellékes szempont ugyanakkor, hogy a Kóssal készült interjú az öncenzúra szűrőjén rostált beszélgetés – ismervén készültének időpontját, ez nem is lehet kérdéses.

A bonchidai eset

■ „A memóriánk építő jellegű, újrateremtő. A memória kicsit olyan, mint egy Wikipédia-oldal: odamehetsz, megváltoztathatod, mint ahogy más is megteheti ezt” – állítja Elizabeth Loftus pszichológus, aki a memóriát, pontosabban a hamis emlékeket kutatja.⁹ Az emlékek sérülékenyek, torzulnak, de nem ez az egyetlen baj velük. A vizsgált filmekben nem a nosztalgia vezérli az emlékezést: sem a holokauszt, sem a bukott Ceaușescu-rendszer nemkívánatos ma (legalábbis az adatközlők számára). Bonchidán ez kevésbé volt mérhető, de *A szocializmus hátsó bejárata* és az *Édes Erdély, itt voltunk* esetében a nyilatkozók mindeikének szavait belengte a „de fiatalok voltunk akkor”, „milyen jó volt (tényleg az volt?) a kis magyar világ” érzése, ez viszont mégsem hajlott nosztalgiába, hiszen mindezzel párosul az „újra meg kellene élni, ami utána következett – nem volna erőm még egyszer arra” gondolata.

A kastély árnyékában című rövidfilm a bonchidai Bánffy családnak és kastélyának történetét igyekezett feldolgozni, azt keresve, hogyan él a falubeliek emlékezetében. A több mint fél évig tartó gyűjtés során magunk is sokat tanultunk a közösség és a néhai Bánffy grófok, valamint a méltatlan körülmények közé juttatott kastélyuk viszonyáról. A falubeliekkel folytatott beszélgetések történelmi ismereteinket (az erdélyi arisztokrácia sorsa a második világháborút követően) érdekes szempontokkal egészítették ki.

Figyelemre méltó volt azt vizsgálni, hogy több évtizeddel a pusztítások után is milyen védekezési automatizmusok vannak jelen (nem mi romboltuk le a kastélyt, a német, orosz, román hadsereg / a románok / a cigányok tették azt). Az épületegyüttes rehabilitálási munkálatai a film készítésének idején már folyamatban voltak, ami befolyásolta a gyűjtést, és növelte a bizalmatlanságot: a falubeliek zöme azon a véleményen volt, hogy az interjúkészítés tulajdonképpen alibicselekvés, valódi célunk pedig az, hogy a kastélyból elhordott javakról a felújításokat folytató alapítvány számára további információkat szerezzünk.

A falu magyar közösségének egy része másképp élte meg a kastély évtizedeken át tartó rombolását, hiszen a pusztításban az erdélyi magyarság emlékezetének szisztematikus kiirtását is látják. A közel negyed századig tartó Ceaușescu-éra alatt rengeteg kár érte a kastélyt. Volt gépállomás, majd állami-szövetkezeti tulajdonba került, volt lerakat, kocsma, és egy, a hetvenes években tett renoválási kísérlettől eltekintve az épületegyüttes látványosan, folyamatosan leromlott. A legnagyobb kárt viszont – az idő mellett – a falubeliek tették, akiknek az elmondása szerint számtalan bonchidai ház a kastély anyagából épült fel.

Amikor a Bánffy-kastély sorsát kutatjuk, a helyszínen készült *Akaszttak erdeje* című Liviu Rebreanu-regény 1964-es filmfeldolgozásának történetével is rendre találkozunk. Liviu Ciulei cannes-i filmfesztiválon díjazott filmjének gyártása mindmáig emlékezetes maradt a falubeliek számára: olyan időszakban készült, amikor egy filmes stáb feltűnése önmagában eseményszámba ment, mi

több, a helyiek maguk is szép számmal statisztáltak a filmben. Bár nem nagyon tudtak más címet is említeni, gyűjtésünk során az is kiderült, hogy legalább 2-3 filmezésre emlékeznek a helyiek. „Az összes film háborús témában készült. S ezért az összes háborús jeleneteket, robbantásokat itt vették fel. És egyáltalán nem is gondoltak arra, hogy kárt okoznak [a kastélyban]. Emlékszem egy olyan dologra, hogy például az *Akasztottak erdejéhez* – kora tavasz volt, és még hó volt az épületen, nekik meg egy esős őszi jelenetre volt szükségük. S akkor azt a részt, ami a lóistállónak a felső része, hogy ne látszódjon, egyszerűen ledöntötték az egész falat, hogy ne legyen a képből hó. És ez egy háttérérdek is volt, hogy [a kastély] tönkre legyen téve” – idézte fel Szakács Attila helyi lakos a filmesek módszereit.¹⁰

Mivel állításai hihetetlennek tűntek, foglalkoztatni kezdett „a filmes stáb kártevése” téma: ismervén az erdélyi kastélyok mostoha sorsát, teljesen kizárni nem lehet a valóság alapját, ezért az interjúkészítések mellett internetes forrásokban is kutakodni kezdtünk. Először a bárki által szerkeszthető, közismert Wikipédia-oldalon találtunk egyező információt: „A hatvanas években a műemlékvédelmi hatóság – miután egy koprodukciós film forgatásán másodszor is fölgyújtották – megpróbálta elindítani a kastély rehabilitációját, de pénzalapok hiányában a kezdeményezés végül eredmény nélkül maradt.”¹¹ A közkedvelt Transindex portál egy írást közölt a román filmrendező, Sergiu Nicolaescu munkásságáról, ahol zárójelben jegyzi meg a szerző: „A magyar épített örökség felgyűjtésének gyakorlata volt: Liviu Ciulei *Az akasztottak erdeje* (1968)¹² című filmben a bonchidai Bánffy-kastélyt gyűjtotta fel – szintén a »hitelesség« kedvéért...”¹³ Ugyanezzel az állítással találjuk szembe magunkat az Erdély Tv-ben is sugárzott *Retropolisz. Erdély épített öröksége* című adás első részében: „A több évszázadon keresztül nagy gonddal épített kastély néhány évtized alatt több rongálást is megélt. A huszadik század közepén két tűz is pusztított itt, a Bánffy-kastélyban: először 1944-ben a visszavonuló német seregek gyűjtották fel és fosztották ki a kastélyt. Ekkor a teljes berendezés, a könyvtár és a híres portrégaléria is megsemmisült. A második tűz is szándékos volt: 1964-ben itt forgatták az *Akasztottak erdeje* című fim néhány jelenetét. A tüzet a film érdekében gyűjtották” – állítja a bonchidai kastély ablakából a riporter.¹⁴ Mindezt alátámasztandó, a filmből származó, két rossz képminőségű snittel egészítik ki a stand-up felvételt. Az információ azóta is rendre fel-feltűnik, mint utóbb a *Maszol* internetes portálon az *Öt érdekesség a bonchidai Bánffy-kastélyról* írásban is: „1964-ben a bonchidai kastélyban Liviu Ciulei Cannes-ban rendezői díjjal kitüntetett *Pădurea spânzuraților* című filmjéhez vettek fel tűzjeleneteket, amelyhez konkrétan felgyűjtották az épületet, még több kárt okozva az 1944-ben kiegészített műemléknek.”¹⁵

Bár a falubeliek többsége nem állítja, hogy a kastélyban a filmes stáb ekkora károkat okozott volna, látjuk, a közbeszédben mégis elterjedt ez az állítás. Az esetek feldolgozására vállalkozó utókor számára csábító a szenzáció határát súroló „barbár filmesek” cselekedete. A hitelességet nem vitató krónikás azokról a helybéliekről, akik nem rendelkeznek hasonló emlékekkel, inkább feltételezi, hogy nem voltak jelen az ominózus esetnél, vagy még a rosszabb esetben vélheti, hogy kicsinyíteni igyekeznek a filmesek „bűnét”. A rendre megjelenő médiatudósítások is ezt a tettet igazolják (feltételezzük, hogy a szerzők jól dokumentáltak, utánaajártak az esetnek).

Ám beszéljenek maguk a képsorok az *Akasztottak erdeje* című filmből, majd eloszlatnak minden felmerülő kételyt. De a film csalódást okoz. Nem látni a lán-goló kastélyt, bár, mi tagadás, egy azonosítatlan terepen (mely dombosabbnak tűnik, mint a mezőségi Bonchidáé), valóban vannak robbantások.

A kor sajtóját fellapozva több interjút találunk a film szereplőivel, így például Csíky Andrással is, akivel a Korunk közöl egy hosszabb beszélgetést, ahol szó esik a forgatási helyszínekről is: „A filmben mintegy 16-17 jelenetem van. Talán mondanom se kell, hogy a felvételeket nem a cselekmény időrendi sorrendjében végezzük. A műteremben a már beépített díszletek között eljártsszuk mindazt, ami belső felvételekhez kötött. Ugyanez történik külső forgatáskor is. Miután ki-tavaszkodott, a munkát Bonchidán, a kastély udvarán és belterületén folytattuk. A frontjeleneteket Pitești környékén forgatjuk. Filmezünk Brassó mellett, Vörösmarton is néhány jelenetet.”¹⁶

Látjuk, a frontjelenetek esetében ellentmondás van. A néhai bonchidai re-formátus lelkész özvegye, Bálint Margit így emlékszik vissza a filmezésre: „Az *Akasztottak erdeje*... Azt mondom, semmi nem sérült a kastélyban, sőt úgy rendbe hozták akkor – külsőleg ugye –, hogy nem mutatta, hogy olyan romos a kastély, mert nyilván a belső felvételeket nem ott készítették, de a külsőket igen. Úgyhogy akkor lemeszeltek, lefújtak mindent, úgy igyekeztek valamit széppé tenni benne, és, ugye, akkor még megvolt a parkból is azért sok minden, nem volt úgy tönkre téve azért a park. Volt egy nagy hársfasor, ott lovagoltak, tehát még sok minden megvolt, csak aztán az idők folyamán mindenki hordta szét, úgyhogy lehetett pusztítani, de ők [a filmesek] nem tettek semmi kárt.”¹⁷

A Bálint család a kastély közvetlen szomszédságában lakott, így szinte min-den ott lezajlott eseménynek szemtanúja volt. A forgatásaink alatt Bálint Margit egy emlékfüzetet is megmutatott, amelyben a film rendezője, Liviu Ciulei és a híres román színész, Victor Rebengiuc bejegyzésben fejezik ki hálájukat kettő-jüknek, amiért a filmes stábot vendégül látták. Amennyiben a filmes stáb való-ban kastélyt gyújtogatott volna, az nem fért volna össze Bálinték értékrendjével, ahogy történt később, 1985-ben, amikor az *Emisia continuă* című játékfilm for-gatása során valóban robbantottak a kastély egyik különálló részében (Bálint Margit még a rendező nevét is alig tudta felidézni).

A bonchidai eset annak a bizonyítéka, hogy a kollektív emlékezet korántsem képes az egyén tévedését korrigálni. Ugyanakkor Elizabeth Loftus állítását is bi-zonyítja, éspedig: „attól, hogy valaki állít valamit, és teszi ezt magabiztosan, csak attól, hogy sok részletet mond, csak attól, hogy érzelmeket visz a mondani-valójába, attól az még nem jelenti azt, hogy az valójában megtörtént. Nem tu-dunk megbízhatóan különbséget tenni valós és hamis emlékek között.”¹⁸

Összegzés

■ Következtetésképpen mivel érvelhetünk az elbeszélte történelem módszerének alkalmazása mellett? Mindenki a már meglévő tudásához, saját élményeihez mérheti azt, amit egy filmben hall. Ezek – lévén egyéni tapasztalatok – amellet-t, hogy egy közismert témát új fényben tüntethetnek fel, személyessé teszik, arcot adnak neki (Nussbaum László, a 16 éves kolozsvári gyermek esete, a 14 bonc-hidai lakos kapcsolata a faluképet meghatározó Bánffy-kastéllyal, a 19, Erdély különböző vidékein élő személy emléke a „kis magyar világról”, vagy esetleg a 30, többnyire a sajtó és média világából érkező munkatárs élményei a

Ceaușescu-rendszer olykor abszurdba forduló világáról). A Kós Károlyról készült posztumusz portréban – bár archív felvételekből szerkesztve, de – saját magától hallhattuk, hogyan látta életét.

Az általunk rögzített felvételek – ha csak részben is – letétbe kerültek: a film bármikor előkereshető, tanulmányozható, hivatkozható, másodsorban az interjúk az idők teltével nagyon hasznos adatbázist fognak képezni, amennyiben érhető kezekbe kerülnek majd.

Hogy az esetenként csak adatahalmazokat tartalmazó, személytelen írásos dokumentumokkal szemben miről szól az oral history, azt Tóth Eszter Zsófia találoán fogalmazta meg: „Nem a »tények«, hanem az »emlékek«, és az emlékek értelmezései kerülnek előtérbe.”¹⁹ Mint olyan, fontos részletekre, árnyalatokra mutatnak rá, amelyek hiányában (dokumentum)filmesként a már jól ismert paneleket járjuk újra és újra körbe.

■ JEGYZETEK

1. Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*. (Ford. K. Horváth Zsolt) Aetas 1999. 3. sz. 143.
2. Marc Bloch: *Mit várjunk a történelemtől?* (Ford. Pataki Pál) In: *Uó: A történelem védelmében*. Gondolat, Bp., 1974. 30.
3. Völgyesi Zoltán: *Az oral history kialakulása, nézőpontjai és forrásértéke*. Levéltári Szemle 2013. 4. sz. 10.
4. Vértési Lázár: *Oral History. A szentanúként elbeszélt történelem lehetőségei*. Aetas 2004. 1. sz. 166.
5. Gyarmati Gyöngyi: *Az oral history kézikönyve*. Múltunk 2005. 4. sz. 198.
6. A zsidó emlékezet interaktív adatbázisa. Készítői 2001 óta végeznek kiemelkedően sikeres társadalomtörténeti kutatómunkát, melynek során elsődleges források alapján, személyes történeteken keresztül mutatják be a közép- és kelet-európai zsidóságot a 19–20. század fordulójától napjainkig.
7. Nussbaum László szóbeli közlése, 2016. január 30.
8. Lénárt András: „Történetgyűjtés” – *oral history* archívumok Magyarországon. Aetas 2007. 2. sz. 10.
9. Elizabeth Loftus: *Memóriánk játékai*, Ted talk 2013. https://www.ted.com/talks/elizabeth_loftus_how_reliable_is_your_memory (A továbbiakban Loftus 2013.) Utolsó letöltés: 2023. szept. 23.
10. Szakács Attila szóbeli közlése, 2011. augusztus 30.
11. Wikipédia *Bánffy-kastély (Bonchida)* szócikke. Utolsó szerkesztés: 2023. április 11. [https://hu.wikipedia.org/wiki/B%C3%A1nffy-kast%C3%A9ly_\(Bonchida\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/B%C3%A1nffy-kast%C3%A9ly_(Bonchida))
12. Elírás, a film 1964-ben készült.
13. Péter László: *Nicolaescu: nemzetépítő és filmes pankrátor*. Transindex 2013. január 17. <https://peter.transindex.ro/?cikk=972> Utolsó letöltés: 2023. szept. 23.
14. Retropolisz. Erdély épített öröksége s1 e1: *Kastélyok*. YouTube. <https://youtu.be/tT4CX2A-vFs>
15. Zsizsmann Erika: *Kincsesládánk, Erdély: a bonchidai Bánffy-kastély, ahol a legtöbb műemlékes szelfi készül*. Maszol 2018. augusztus 16. <https://maszol.ro/kultura/100530-kincsesladank-erdely-a-bonchidai-banffy-kastely-ahol-a-legtobb-m-emlekes-szelfi-keszul> Utolsó letöltés: 2023. szept. 23.
16. László Béla: *Beszélgetés az Akasztottak erdeje filmváltozatáról*. Korunk 1964. 8. sz. 1160.
17. Bálint Margit szóbeli közlése, 2011. szeptember 23.
18. Loftus 2013.
19. Tóth Eszter Zsófia: *Klio és az oral history*. Múltunk 2000. 3. sz. 174.

SÁRKÖZY RÉKA

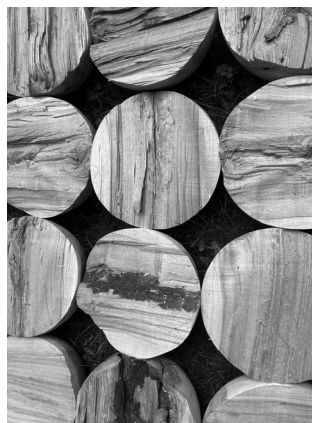
NAGYPAPÁK ÉS NAGYMAMÁK

A két világháború emlékezete dokumentumfilmekben

■ Ma is folyik a tudományos vita a történetírás és a kollektív emlékezet lehetséges viszonyáról, de az már eddig is bizonyossá vált, hogy a történettudománynak nincs kizárólagos hozzáférése a múlthoz. A film demokratizálja a történeti tudást, hiszen a tudomány kizárólagos kánonja mellé beemel más, alternatív történeti képeket. Ezek nem versengenek egyetlen narratíva elfogadtatásáért, „nem arról van szó ugyanis, hogy az emlékezet különböző médiumai felváltanak egymást, sokkal inkább arról, hogy a különböző médiumok egymásra épülésének és kereszteződésének nyomán egyre komplexebb struktúrák jönnek létre”.¹

Két film szemléli hetven év távlatából a múltat, elkészítésük között is eltelt éppen harminc év. Mindkét alkotás úttörő abban, hogy túllép a nemzeti kereteken, és a két világháború emlékezetét szokatlan, transznacionális perspektívából dolgozza fel. A Gulyás fivérek filmje, az *Én is jártam Isonzónál* a nyolcvanas években készült, a rendszerváltás előtt, míg Révész Bálint *Nagyi projektjét* 2017 novemberétől játszották a mozikban.²

Az első világháború emlékezetét a centenárium hozta egy rövid pillanatra reflektorfénybe – az évszázados távlatból szemlélt történet min-



A történelmi dokumentumfilmek új generációja ma már nem a „Mi történt ott és akkor?” kérdésre keresi választ. A középpontba az identitás került, a történelem, a múlthoz való viszony pedig annak egyik alkotóeleme.

Jelen tanulmány angol nyelvű, némiképp más hangsúlyokkal rendelkező változata itt olvasható: *Veterans and Grannies. The Polyphony of Memory in Two Hungarian Documentary Films*. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies 2019. 17 sz. 97–114.

den egykori szereplő távozása után évtizedekkel már történelem. A Gulyás testvérek 1982 és '87 között forgatott dokumentumfilmje az első világháborúról, hetven évvel az események után, az utolsó pillanatban készült. Egyedülálló vállalkozás volt készítésekor, és maradt is az, nem követte más kísérlet az első világháború emlékezetének rögzítését. „Nem törekedtünk tudományos felfedezésekre, nem akartunk mást, mint a sokat emlegetett »kisemberek« lelki-szellemi nagyszerűségét s gyarlóságát megidézve, megőrizni magunknak s az utánunk következőknek az utolsó huszárok, egykori utászok, tüzerek és gyalogosok századunk hajnalán megélt, sokszor meghamisított élményeit, sorsát. Hogy látva láthassuk eredőinket, utunkat.”³

Révész Bálint *Granny Project* című filmje több mint harminc évvel később készült: három nagymama és unokáik bonyolult dialógusát jeleníti meg szugesztíven. Az alkotók és nagymamáik különböző nemzetiségűek: németek, britek és magyarok – a magyar rendező nagymamája ráadásul holokauszt-túlélő. A vállalkozó szellemű idős asszonyok a filmben megpróbálták közösen átélni és megérteni a múlttal való kapcsolatukat, emlékezetük középpontjában a második világháborúval és annak mindent megváltoztató következményeivel. Párhuzamosan az emlékezeti munkával a film forgatásának folyamata egymással is bonyolult viszonyrendszerbe keveri őket. Belemennek a játékba, az unokák kedvéért próbálják közösen értelmezni a múlt intenzív jelenlétét életükben, és – ez a film nagy újítása – elgondolkodnak egymás szempontjain is. Győztes és vesztes, áldozat és bűnös konfrontálódik itt, legjobb szándékaik ellenére kínos, néha megoldhatatlan szituációkba keveredve egymással és unokáikkal. Minden jó szándékukra és bölcsességükre szükség van, hogy kikerüljék a láthatatlan csapdákat. Unokáik furcsa helyzetekbe kényszerítik őket, és a legnagyobb erőfeszítésre van szükségük, hogy jól jöjjenek ki belőlük. A film egyik legnagyobb értéke, hogy bebizonyosodik, érdemes próbálkozni: a három idős asszony feszültségekkel terhelt közeledési kísérlete egymás felé minden sutaság és néhol erőltettség ellenére magában hordozza a feloldás lehetőségét.

A közelmúltig – a legtöbb országban máig – a történelem elbeszélésének egyetlen érvényes kiindulása a nemzet volt. Mára ez Európában lassan változni látszik, létrejönnek többszemponútú, európai emlékezeti helyek is, amelyek szükségszerűen tartalmazznak önreflexiót, kritikusabbak önmagukkal, kevésbé normatívák és önigazolók, mint a nemzeti narratívákat közvetítő társaik. Ráadásul foglalkoznak traumatikus és vitatott kérdésekkel is.⁴ Az emlékezeti munka középpontjában még ma is a második világháború története és a holokauszt áll. Az átélt trauma az eltelt évtizedek ellenére sem oldódott fel megnyugtatóan a kollektív emlékezetben, különösen Kelet-Európában,⁵ így Magyarországon sem. Az új, transznacionális megközelítés sok új szempontot emelhet be a kollektív emlékezetbe: rámutathat olyan emlékezeti hézagokra, amelyeket a közösség kizárt, vagy amelyekre nem hárult eddig elegendő figyelem.

A kizárás egyik oka, írja Aleida Assmann, hogy a nemzeti emlékezet hagyományosan a hősiességet emeli a középpontba, akár tettek, akár szenvedés révén formálódnak a hősök, így szelektív források jönnek létre, amelyeknek az a céljuk, hogy segítsék az identitásképződést. A másik ok, hogy a társadalom kerüli azokat az emlékeket, amelyek szembesítésre kényszerítenék múltbeli, esetlegesen dicstelen magatartásával. Ha az emlékezés szelektív, és összefonódik politikai mítoszokkal, könnyen válhat öncélúvá: feldolgozás helyett védőpajzssá ala-

kul azok ellen a traumatikus tapasztalatok ellen, amelyekről a nemzet legszíve-
sebben megfeledezne.⁶

Magyarországon az emlékezés még nem lépett túl a nemzeti kereteken, ezért is fontos és értékes példa ez a két dokumentumfilm. Az első világháború front-
jainak történetét mindig elnyomta Trianon emlékezete, amely máig nem tudott
kikerülni a Jan Assmann által „forró emlékezetnek” nevezett emlékezeti módból:
nem lelt nyugvópontot, az újjáéledő újnacionalizmus ideológiájának talpkövévé
vált.⁷ Annak ellenére, hogy a másik film központi problémája, a holokauszt ki-
kerül lassan a kommunikatív emlékezetből, mégsem tud konfliktusok nélkül
kulturális emlékezetté válni. A magyar társadalom műtfeldolgozási zavarai, am-
néziája szintén a „forró emlékezethez” kapcsolják, ezek felszínre kerültek a kö-
zelmúltban is: a zsidó közösségek és a Yad Vashem által is elutasított második
világháborús emlékmű a budapesti Szabadság téren vagy a sikertelen, félbesza-
kadt óriásberuházás, a Sorsok Háza látható bizonyítékai a zavarnak.⁸

Az emlékezet többszólamúságának támogató erejét a műtfeldolgozásban
nemcsak Aleida Assmann ismerte fel. Saul Friedländer a holokauszt emlékeze-
tét kutatva azt kétfélének látja: mély emlékezetként ott él a szubjektumban, de
úgynevezett közös emlékezetté válik, ha felszínre jut. A mély emlékezetben
megfogalmazhatatlan és ábrázolhatatlan, feloldatlan traumaként él tovább a
holokauszt, míg az emlékezeti munka látható része a traumák közös emlékeze-
teként helyreállítja vagy megteremti az összefüggéseket az elbeszélésben. Ez a
munka mégsem végezhető el maradéktalanul. „Minden kísérlet, amely a kohe-
rens én felépítésével próbálkozik, megfeneklik a mély emlékezet makacs törek-
vésén a visszatérésre.”⁹ Vagyis Friedländer szerint a holokauszt közös emlékeze-
tében a koherencia csak látszólagos és félrevezető.

Friedländer egy olyan történeti keret létrehozását javasolja, amelyben mind-
két emlékezetnek jut tér. Integrált történetírásra van szükség – és ez alatt azt ér-
ti, hogy az alkotó vagy a történész „magyarázatainak szét kell bontania az elbe-
szélés egyszerű, egyenes vonalú előrehaladását, alternatív értelmezéseket bemu-
tatva, megkérdőjelezve minden elfogult következtetést, ellenállva ezzel a lezárás
igényének”.¹⁰ Ezek a megszakítások kizökkentik az olvasót, és emlékeztetik arra
– mintegy elidegenítő hatásként –, hogy a történet csak konstrukció, egy adott
személy visszaemlékezése.

A két film alkotói vélhetőleg nem ismerik Friedländer idézett művét, de a le-
írt tudatos elidegenítést mind alkalmazzák. Megpróbálják jelezni a mély emlé-
kezet jelenlétét, ugyanakkor az is kiderül, hogy szereplők alkalmatlanok a tel-
jesség átadására. Nem is jön létre koherens történet, ennek ellenére mindkét
filmbe létrejön az emlékezet „közös nevezője”: a háború traumája. Bevonva az
emlékezeti munkába másokat, létrejön a történelem „többszólamú” változata:
a szenvedés közös alapjáról kiinduló elbeszélés nem egyféle és vitathatatlan, ha-
nem sokféle és kétségbe vonható.

A folyamatban részt vevők dialógusa adhat teret a lelki feldolgozási folya-
matnak. Ezt mindkét film alkotói felismerik. Tisztában vannak azzal, hogy jelen-
tős feladat hárul rájuk a lelki feldolgozásban. A mély emlékezet megőrzi rejtőz-
ködését, nehéz megragadni és láthatóvá tenni. „Még ha a történeti elbeszélés új
formái fejlődnének is ki, vagy a megjelenítés új módzatai, és még ha az iroda-
lom és a képzőművészet nem várt módon jó kilátást nyújtó pontokról vizsgálná
is a múltat, akkor sem lehetne valószínűleg láthatóvá tenni a »mély
emlékezetet«. A »lelki feldolgozás« pedig nem más, mint »örködni a hiányzó

jelentésen.«¹¹ A felszínre nehezen jutó mély emlékezetet teszik láthatóvá és érzékelhetővé a dokumentumfilmek; mindkét, tanulmányomban elemzett filmnek közös célja ez, dacára a köztük lévő nagy időbeli távolságnak, alkotói attitűdnek.

Gulyásék filmje valójában egy ad hoc létrejött csoport közös emlékezeti munkája, résztvevői komoly utat tesznek meg a valóságban és bensőjükben egyaránt. A hosszú buszos utazással járó összezártság és az utazás élménye katalizátorként hat rájuk, és előhívja emlékeiket. Az út során eltelt idő teret enged a mélyen eltemetett emlékek felszínre hozásának, feldolgozásának, az átéltek értelmezésének.

„Amikor egy nemzeti közösség negatív múltbéli tapasztalatokkal szembesül, mindössze három olyan szerep van, amelyet a közösség magára ölthet: a gonosz fölött diadalmaskodó győztesét, a gonosznak hősiiesen ellenálló harcosét, valamint az áldozatét, aki végtelenül szenved el a gonosz kínzásait.” Minden mást elfelejt.¹² Ezt a hősiességre felfogást Gyáni Gábor szerint a magyarok történelmi tudatában az őstörténet, a honfoglalás, a második világháború, Trianon és 1956 képes nyújtani.¹³ Ezen a listán nem szerepel sem az első világháború frontjainak története, sem a holokauszt. A két vizsgált film középpontjában viszont éppen ez a két trauma áll.

A Gulyás fivérek első világháborús filmjében a heroikus küzdelem, a bátorság történelmi fokozatosan adják át helyüket a traumatikus tapasztalatok, a szenvedések történelmének. A katonáknak hetven év után is fontos, hogy ne lehessen elvitatni hősiességüket.

„A magyarság lelkesedéssel és odaadással harcolt az összeomlásig.”

„Minket nem vertek meg a fronton. Az az olasz hadsereg akár tíz évig se tudott volna áttörni. Ha lett volna élelmünk és golyónk.”

„Nem azért vesztettük el a háborút, mert gyávák voltunk.” „Nem azért. Az, amit az olaszok mondtak, hogy csináljunk véget a háborúnak, úgy, hogy az olaszok beszüntetik a harcot, velük szembe szüntessük be a harcot mi is. Mink, magyarok arra hajlandók is voltunk, de az osztrákok, franciák mind harcolni akartak.”

Az olasz katonák perspektívájának megjelenítéséhez a közös nevezőt a szenvedés, az értelmetlen áldozatok és a humánus adja meg, ebből a kiindulópontból a két egykor ellenséges nemzetet képviselő idős férfiak meg tudják hallgatni egymást, és be tudják fogadni a sajátjukon kívül a másik szenvedését is. Többségük fogságba esett, emlékeik jó része is ehhez kapcsolódik. Pozitív és negatív történetek váltakoznak, nem kioltva egymást, inkább árnyalva az olasz hadseregéről kialakított képet. Ki volt a valódi ellenség? Ellenség mindenki, aki folytatni akarta a harcot. Volt, aki önmagát is felelősnek tartja. A legfőbb bűnös pedig maga a háború.

Nem mindenki szól pozitívan az olaszokról sem, nem felejtette el, hogy cserpeket vágtak a fejéhez a falvakban, amikor mint hadifoglyot végighajtották rajtuk. Elbeszélését rögtön árnyalja viszont egy másik megszólaló, aki toleránsabb álláspontot képvisel a lakosság indulatai kapcsán. Nincs konszenzus semmiben, sőt, ellentmondó emlékek, hangos veszekedés, az eltérő konstrukciók szenvedélyes összecsapásai követik egymást. Nincs türelmük egymást végighallgatni, nagyon sokáig és nagyon mélyen elfojtott emlékek törnek fel az Isonzó folyó partján látszólag békésen ücsörgő idős férfiakkól. Az, hogy nem toleránsak egymással, és mindenki a saját igazáért harcol, amely egymásnak tökéletesen ellentmond, nem von le a visszaemlékezések értékéből. „Kérem szépen, én nem halandzsázok, én a valóságot fogom elmesélni.” És amit elmond, valóban igaz –

számára mélyen átélt valóság, koherenciája belső mércével mérhető. Nem más ez, mint az oral history természetének paradoxona: mint történeti forrás pontatlan, de mint átélt történelem, hitelességéhez nem fér kétség.

Viszonylag kevés az olasz megszólalás a filmben, az alkotóknak természetesen a magyarok emlékezete volt fontos. Az olaszok hozzáállása a találkozáshoz nagyon lelkes, őszinte érdeklődést mutatnak. Számukra az első világháborús magyar részvétel negatív emlékezetét felülírja a Garibaldi mellett harcoló magyar lovasság hősie, pozitív emlékezete. Az olaszok keveset szólnak meg, de a szertartás, amelyre meghívják a magyarokat, beszédes gesztus: közös keresztelő, amelynek végén a misét bemutató pap felszólítja őket a békülésre. A suta ölelkezést, zavart valódi érzelmi katarzisz követi: a lassított kép egy veterán katonára könnyet elmorzsoló közelijén áll meg. Ugyanazok az egykori katonák, akik a film elején még nem vitatták a háborúban való magyar részvételt, az Isonzóhoz tett hosszú fizikai, lelki és emlékezeti utazás végén már nem vonják kétségbe a háború értelmetlenségét. „Nem a magunk akaratából. Mindig volt egy nagyhatalom fölöttünk, aki parancsolt nekünk. A menetszázadból kilépni nem szabad. Ez volt a törvény.”

A magyar filmkészítői hagyományoknak megfelelően az oral historyt megjelenítő filmek sorában viszonylag kevés az úgynevezett performatív dokumentumfilm. Révész Bálint szituatív nagymamafilmje formailag is úttörő, de az alábbiakban inkább tartalmi újításairól lesz szó. A filmkészítő személye maga a provokáció: három, első pillantásra idéetlennek tűnő, végig bolondozva provokáló fiatalember. A szó szoros értelmében belerántják a projektbe a nagyikat, hozzák-viszik, tolják és kíséretlik a jelen és a múlt helyszínein, országhatárokon innen és túl, közös játékkal hívva elő az emlékezetet, így téve elevenné az emlékezés megjelenítését és generálva az emlékezés folyamatát. A nagymamák egész jól viselik a forgatást, sok érzelmi hullámmal: veszekednek, egy keveset könnyeznek, csak néha tesznek szemrehányásokat, és sokat nevetnek a filmben. A fiúk érdeklődése nem szűkül le a múlt eseményeire, nemcsak az foglalkoztatja őket, hol volt a szeretett nagymama helye a múlt szövevényes viszonyrendszerében, hogyan élték át, hogyan látják magukat és hazájukat akkor és ma, hanem megtudjuk azt is, a hátuk mögött tudták-e hagyni a múltat. Meglepő kép rajzolódik ki.

A fiúk sem vonhatják ki magukat a szembenézés alól: bármilyen hihetetlen, még a rendszerváltás éveiben született generációnak is okoz nehézséget a múlt, nagyszüleik átélt háborús tapasztalata. Ők természetesen önmagukat keresik ebben a történetben, így legalább annyira fontos nekik saját világszemléletük kialakítása és ezáltal önmaguk megértése, mint nagyanyáik emlékezetének befogadása, értelmezése. Segíti mindhármukat ebben az erős és kölcsönös szeretet, amely összefűzi őket, és amely nélkül ez a film sem jöhetett volna létre, hiszen lehetetlen helyzetekbe hozták a forgatás során nemcsak magukat, de a hozzájuk türelemmel és nyitottan forduló nagymamákat is.

Milyenek ezek a nagymamák?

A német nagymamáról derül ki a legkevesebb, unokája is a legzártabb személyiség a három fiú közül. Nincs is könnyű helyzetben: a bűnös, a náci szerepét osztották rá, meg kell küzdenie családjá nemzetiszocialista múltjával, és nem nagyon hajlandó erre. Tagadja családjá tagságát a náci pártban, nem derül ki, mennyire sodródott a náci mozgalomba vallási szektát alapító nagyapja. Érdekes módon unokája is elutasító: magyarázat nélkül tagadja meg bizonyos kérdések feltevését a másik két fiúnak. A német nagy és unokája osztozik a nem egyér-

telmű elbeszélésekben, a hallgatásban. Hallgatás és túlzott bőbeszédűség dialektikája sejteti, hogy még az emlékezeti munkában élen járó Németországban sem hangzott el minden, és még egy ilyen nyitott, a közreműködésre épülő filmben is maradnak kérdések, amelyeket nem tesznek fel, vagy amelyekre merev elzárkózás a válasz.¹⁴

Mindhárom nagymama történetehez drámai keretet ad az öregedés, a felejtés és a halál közelsége. Ezek a bizonytalanságok nem csökkentik az elhangzottak hitelességét: Assmann szerint a felejtés nem más, mint üres lap, amely sötét hátteret ad az emlékezéshez, hogy írni lehessen rá.¹⁵

A brit nagymama van látszólag a legkönnyebb helyzetben: ő a győztes, ráadásul aktívan részt is vett a háborúban: a Bletchley Park hírszerzője volt, sőt a háború után is dolgozott a titkosszolgálatnak a hidegháború éveiben. Érdekes, hogy a legyőzöttség érzése egy pillanatra közös nevezőre hozza a német nagyit a holokauszt-túlélő magyar nagymamával – egyformán irritálja őket a brit nagyfi fölényessége. Kiderül azonban, hogy ő is traumatizált: ártatlan emberek haláláért felelős, ez az emlék kínozza azóta is. Magánéletének titkai is felszínre jutnak – a legnagyobb zavart okozva az unokának, akinek sok mindent kell megértenie és elfogadnia a háborús tapasztalaton kívül is.

A magyar nagyfi a rendező, Révész Bálint nagymamája. Meglepő, de egyedül róla tűnik úgy, hogy sikerült feldolgoznia a múltat, legalábbis megtanult együtt élni vele. A rendező provokatív kérdésére – „Van-e pozitív hozadéka a holokausztnak?” – tud bölcsen válaszolni: lehet, hogy neki igen, de ez nem osztható meg, nincs benne tanulság még az unokának sem. Sokat támadják a filmet e miatt a kérdésfeltevés miatt. Van, aki szerint ez blaszfémikus, üres provokáció, sőt kegyeletsértő, a válasz pedig a vádlók szerint úgysem lehet őszinte: csak a megfélemlés szándéka motiválja a válaszoló nagymamát.

A filmben sok hasonló provokáció van. Performatív dokumentumfilmként igyekszik szituatívává tenni a jeleneteket,¹⁶ a budapesti elhurcolás helyszínén, a gangos pesti bérház folyosóin és lépcsőházában lövöldözőset játszanak. Később elmennek egy igazi lőtérré is, a temetőben pedig halottat játszanak: sírhelyre hevernek. Ezek a jelenetek kelthetnek megütközést, de bennük van annak a lehetősége is, hogy új formai megoldásokat hozzanak a történeti narratívájú dokumentumfilmnek, amely megújíthatja a műfajt. A film ezt figyelembe véve is provokálja a nézőt, a végletekig feszíti a toleranciáját.

A három nagyfi sem kerülheti el a provokációt. Néha minden jó szándékuk ellenére nagyon kiborulnak, lázadni próbálnak. „Hogy hozhattál ilyen helyzetbe?” – kérdi a német nagyfi, aki egyrészt mint vesztes, másrészt mint bűnös lép színre hármójuk találkozásakor, morálisan ő van a legrosszabb helyzetben. Hazafelé tartva egy feszült piknikről, a kocsis hátsó ülésére beszáfolt három öregasszony merev arca, egymástól elfordított üres tekintete szavak nélkül árulkodik a felhalmozódott belső feszültségről és a helyzet erőltettségéről. Mégis, legalább megpróbálták átlépni saját belső határaikat, odafigyeltek a másokra, ha megérteni, elfogadni nem is mindig tudták a másik álláspontját. A film nem akar mindenáron megoldást kicsikarni. Megelégszik egymás figyelmes meghallgatásával, szempontjainak megértésével.

A film vége felé, egy sokféleképp értelmezhető jelenetben, a német nagyfi Skype-on felhívja a magyart. Szappanbuborékot fúj feléje, látjuk a másik arcát, ahogy a képernyőn követi a gesztust. A szándék egyértelmű: szimbolikus bocsánatkérés, beismerés, de az is érezhető: nem feltétlenül őszinte. Virtualitása elle-

nére fontos gesztus, valamiféle békejobb – talán a valós kéznyújtást meg sem merné kockáztatni a német nagymama. A megszólított fél, a magyar nagyfi bölcse, csendben néz egy darabig, gondolkodik. Végül dönt. Kinyújtja a karját, és elfogja a képzeletbeli szappanbuborékot, belemegy a játékba. Zavarban vannak, meglepődnek, és meg is könnyebbülnek mindketten. Egy határátlépés itt biztosan megtörtént.

Aleida Assmann a kétezres évek elején dolgozta ki dialogikus emlékezetfogalmát,¹⁷ amely reményei szerint felválthatja a kizárólag nemzeti keretek között működni képes monologikus, tehát kizárólag önmagára reflektáló emlékezeti módot. Mindennek azért van kiemelt jelentősége, mert az emlékezés az erőszakos múlt traumájával való leszámolás egyik eszköze lehet, segítve a feldolgozást az eltérő emlékezőstratégiák és múltképek összevetésével. Lehetséges-e ez olyan több generáció távlatában történt traumáknál is, mint az első világháború emlékezete volt a nyolcvanas években? Vagy ma a második világháború emlékezete kapcsán? Mindkettő régen túl van már a Jan Assmann-nál fordulópontként értelmezett két emberöltőnyi távlaton, amely leginkább kedvez az emlékezet átadásának.¹⁸ A filmek bizonyítják Aleida Assmann állítását, hogy az emlékezetmunka nemcsak a traumát közvetlenül követő időszakban történhet meg, hanem sokkal később, akár hetven év távlatából is, ha a máig tartó hatásaira keressük a megoldást.

A két film eltérő módon jut el az emlékezeti dialógusig, hiszen a készítésük között eltelt harminc év alatt átalakult az emlékezethez való viszony. Gulyásék elsősorban a magyar katonák első világháborús emlékezetét szerették volna megőrizni, mielőtt végképp eltűnik. A nyolcvanas években sorra készültek magyar dokumentumfilmek a közelmúlt elhallgatott, addig tiltott történeteiről, felszabadítva az ötvenes évek kitelepítéseinek, kényszermunkatáborainak, koncepció-s pereinek történetét a tabusítás alól. A traumatikus múlt és az annak emlékezetét őrző túlélő állt e történetek középpontjában. A filmek narratív kerete a hosszú interjú volt, Sára Sándor *Krónika* című filmje huszonnégy részben emelte a beszélő embert a történelmet átélő, hiteles tanú szerepébe, odaszögezve a nézőket a televízió képernyője elé.¹⁹ Ezek a filmek utat nyitottak az addig elhallgatott múltnak a nyilvánosság felé: általuk el lehetett siratni a második világháború katonáit, az ötvenes évek terrorját elszenvedők áldozatait.

Gulyásék filmjének dramaturgiai kerete egy társasutazás az egykori hadszíntérré 1984-ben. Az egykori trauma helyszínének felkeresését egy másik dokumentumfilm is használja katalizátorként ugyanebben az évben: Auschwitzba utazik a túlélők egy csoportja Gazdag Gyula dokumentumfilmjében.²⁰

A múlt feltárását célul tűző filmek sikeréhez az is hozzájárult, hogy a visszaemlékezők történeti forrásközlő szerepében léptek fel, mivel az írott forrásokhoz a hozzáférés korlátozott volt, a történettudomány nem léphette át a szovjet típusú rendszer által megszabott tartalmi kereteket. A rendszerváltás után a források hozzáférhetővé váltak, a dokumentumfilm mint forrás elvesztette jelentőségét. Megmaradt egy speciális oral history szerepében, de a rendszerváltás után készült interjúkból építkező filmek lassan a perifériára kerültek, mivel már nem töltötték be azt a fontos társadalmi funkciót, mint a nyolcvanas években.

Az ekkor kialakult szerep és az arra kialakult dokumentumfilm-es hagyomány azonban ma is erősen hat az alkotókra, kanonizálódott, de meg is merevedett. Vizualitása, a statikus, hosszú interjúkból építkező filmes forma sem vállalható ma már, tartalmi megközelítése is elavult.

A történelmi dokumentumfilmek új generációja ma már nem a „Mi történt ott és akkor?” kérdésre keresi választ. A középpontba az identitás került, a történelem, a múlthoz való viszony pedig annak egyik alkotóeleme. A vizsgálódások már sokkal inkább arra keresnek választ, „Hogyan éltem át?”, „Mi történt velem?”, hogy eljussanak a legfontosabb problémához: „Ki vagyok én?” A hagyományaihoz bezárult magyar történelmi dokumentumfilm megújítását egy új generáció színre lépése hozhatja el, Révész Bálinték alkotása erre egy erős bejelentkezés.

A nyitóképen alulról látjuk a három fiút, amint egy jéggel borított felületet ugrálva megpróbálnak beszakítani: nyilvánvaló, hogy a múlt és a hallgatás falát akarják áttörni erővel, sok energiával. Ez egészen más, mint a nyolcvanas években készült Isonzó-film lassú bevonása a történetbe. Mégis vannak közös problémák, amelyekkel mindkét film alkotói szembesülnek, bár mást gondolnak a dokumentumfilm műltfeltáró szerepéről. A legfontosabb talán az emlékezet sokszólamúsága, amelyre Gulyásék ösztönösen ráéreztek, és amelyről a fiúk már az első pillanattól tudtak, éppen önmagukból kiindulva. Gulyásék is tisztában vannak az emlékek pontatlanságával, de azt is tudják, hogy az elmondásuk fel szabadító erővel bír, a hitelesség forrása pedig a megszólalások összességéből kirajzolódó kép, az eltérések és az azokból adódó vita pedig azt csak erősíti és árnyalja.²¹ Tudják, hogy nem számítanak a különbségek, mert mindent felülír az átélt háborús traumából fakadó sorsközösség.

A Gulyás testvérek filmje megelőlegez valamit, amit akkor még „nem találtak fel”, ez a már említett dialogikus emlékezet. Újragondolják a történetet azáltal, hogy a másik fél történetét is beemelik a filmbe, nem sértve a nemzeti emlékezetet, de elmozdítják annak ábrázolását egy másik struktúra felé. Így az elbeszélőnek sem kell a saját perspektíváját beszorítani és korlátozni, hanem elismerve a történelmi erőszakot, a traumát, újra tudja értelmezni a múltat a történelmi számonkérhetőség keretei között. Az Isonzót túlélő veteránok meg is nevezik azokat, akiket felelősnek tartanak szenvedéseikért, „tetemre hívják őket”. A Gulyás fivérek korán ráéreztek, hogy a dokumentumfilm kiváló médium két vagy több szempontrendszer integrálására, hiszen keveredik és reflektál egymásra az interjúalanyok eltérő képe a múlttól, és új perspektívát hozhat a diskurzusba a filmkészítő külső személye is. A nézőben pedig a filmben ábrázolt dialógus további kérdéseket vethet fel, tehát egy ilyen film a társadalmat akár nagyobb léptékű emlékezetmunkára is készítheti.

Révész Bálint filmjében a többszólamú emlékezet a kiindulópont: eleve hárman vannak az alkotók három különböző országból. Céljuk éppen ennek a többszólamúságnak a megragadása, és persze a közös pontok felfedezése. Tudatosan próbálnak elszakadni a kanonizálódott formától, mert érzik, mondani valójuk nem szorítható a keretei közé, de nem akarnak lemondani a múlt reprezentációjáról, inkább kísérletet tesznek annak gyökeres megváltoztatására: „Nem akarjuk magunkat a múlthoz láncolni, és mint mindenki, sóhajtva, komoly arccal, földre szegezett szemmel válaszolni a múlt által felvetett kérdésekre. Pont ez ennek a filmnek a célja: nem akarunk udvariasak lenni, hiszen a nagymamáink majdnem elmentek. Húsz év múlva ez az egész olyan lesz, mint a francia forradalom: mindenki, aki átélte, halott lesz. Ez valójában egy nyelv, amit mi találtunk fel, hogy ilyen témákról lehessen beszélni. Tőlünk függ, mennyire használjuk komolyan. Egyszerűen muszáj beszélni róla.”²²

Az Isonzó-film záróképében az ünnepség után egy megrendült idős magyar férfi áll egyedül a folyóparton, és sír. Közvetlen közelében megmosolyogják a helyi kamasz fiúk. A kép sokféleképpen értelmezhető. Értetlennek is láthatjuk a fiatalokat, sértőnek mosolyukat. De azt is feltételezhetjük, hogy életükben először szembesültek valamivel, ami tőlük igen távol áll, és amit nem értenek, nem tudnak vele mit kezdeni. Mosolygásuk lehet csupán a zavar jele.

A képből ott van a folytatás ígérete is, a fiúkban kérdéseket ébreszthet a férfi látványa, akár oda is léphetnének hozzá. Ez a közeledés történik meg Révész Bálint filmjében, amely kibontja és történetté építi fel a két generáció találkozását harminc évvel később egy másik történetben. Az értetlen olasz kamasz fiúknál pár évvel idősebb társaik alkotóvá és főszereplővé lépnek elő. Igaz, a zavar érzése végigkíséri őket a megismerési folyamatban, amit vállaltak a filmmel. De átveszik a megrendültséget is, érzéseik folyamatosan kavarnak bennük, e sokszólamúság nemcsak a megértés és a múlttal való szembesülés kínjait érzékelteti, de a nézőt is figyelmezteti: legyen türelmes, és ne ítélkezzen se a múlt, se annak megközelítése okán, mert az nehéz.

■ JEGYZETEK

1. Aleida Assmann: *Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai.* (Ford. Görföl Balázs) In: Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultusz, történelem.* Kiárat Kiadó, Bp., 2009. 159. (A továbbiakban Assmann 2009.)
2. *Én is jártam Isonzónál*, rendező Gulyás Gyula, Gulyás János, operatőr Gulyás János, 91 perc, 1986; *Granny Project*, rendező Révész Bálint, operatőr Ruben Woodin Dechamps, 89 perc, 2017.
3. *Magyarok és az I. világháború.* Filmajánló. http://hosokvoltak.blog.hu/2011/06/22/film-ajanlo_magyarok_es_az_i_vilaghaboru (Utolsó letöltés: 2023. szeptember 22.).
4. Lásd Aleida Assmann: *Az emlékezet átalakító ereje.* (Ford. Máté Éva Gyöngy) *Studia Litteraria* 2012. 1–2. sz. 15. (A továbbiakban Assmann 2012.)
5. Jolanta Ambrosewitz-Jacobs: *The Holocaust and Coming to Terms with the Past in Post-Communist Poland.* Ina Levine Annual Lecture, 25 April 2012.
6. Vö. Assmann 2012. 16.
7. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Atlantisz, Bp., 1999. (A továbbiakban Assmann 1999.)
8. Heisler András: *A holokauszt-emlékévé mérlege.* *Népszabadság* 2015. 04. 08. <http://nol.hu/velemenya-holokauszt-emlekeve-merlege-1526681> (Utolsó letöltés: 2023. szeptember 22.).
9. Saul Friedländer: *Trauma, Transference, and „Working Through” in Writing the History of the Shoah.* *History and Memory* 1992. Vol. 4. No. 1. (Spring–Summer), 41. (A továbbiakban Friedländer 1992.)
10. Saul Friedländer: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe.* Indiana University Press, Bloomington, 1993. 132.
11. Friedländer 1992. 55. (Ford. tőlem – S. R.)
12. Lásd Assmann 2012.
13. Gyáni Gábor: *Nemzet, kollektív emlékezet és public history.* In: *Uő: Nép, nemzet, zsidó.* Pesti Kalligram Kft., Bp., 2013. 173?210.
14. Aleida Assmann: *Személyes visszaemlékezés és kollektív emlékezet Németországban 1945 után.* (Ford. Szűcs Kinga) In: Kovács Mónika (szerk.): *Holokauszt: történelem és emlékezet.* Jaffa Kiadó, Bp., 2005. 386.
15. Assmann 2009. 156.
16. Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai.* (Ford. Czifra Réka) *Metropolis* 2009. 4. sz. 20?42.
17. Lásd pl. Assmann 2012.
18. Assmann 1999. 52.
19. *Krónika 1–24*, rendező Sára Sándor, operatőr Kurucz Sándor, 32 óra, 1982.
20. *Társasutazás*, rendező Gazdag Gyula, operatőr Ragályi Elemér, 75 perc, 1985.
21. Szekfű András: *Hallgatásra ítélve. Beszélgetés Gulyás Gyulával és Gulyás Jánossal.* *Filmvilág* 2014. 8. sz. 13–17.
22. Pozsonyi Janka: *Granny Project: Nincs benne felelősség, csak a játék. Dokumentumfilm három különleges nagymamáról és unokáikról.* *Filmhu* 2017. 12. 21. <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/granny-project-nincs-benne-felelosseg-csak-a-jatek.html> (Utolsó letöltés: 2023. szeptember 22.).

GÖMÖRI GYÖRGY

Megérkezünk Brassóba

Miért épp Brassó útunk végcélja? Ki tudja.
(Talán a Brassai fotósról jutott álmomba Párizs helyett.)
Szóke kisunokámmal utazunk éjjel,
és bár kevesen vannak a vonaton,
nagyon vigyázunk a helyi tolvajok miatt.
Hirtelen megáll a vonat, napfényes reggel van,
kinézek: szerény kis állomás, ez nem lehet Brassó!
De látom, hogy a szerelvény már le van
kapcsolva, külön áll, akkor hát mégis
Brassóban vagyunk? A gyereket a szerelvény
lépcsőjén hagyom (– Várj itt rám!), és kezemben
egy könyvvel meg egy kis csomaggal lassan
elindulok a kijárat felé.

Zenés csendélet

kinyílt amarilliszek vörösen
lángoló csipkebokra
majestuoso
írások lila szökőkútja lantzene
és egy szál sárga nárcisz fuvolaszava
a festésre váró
teljesen üres
és visszhangos szobában

DÉR ASIA

„NEKEM A DOKUMENTUMFILM AZ ÉRZELMEKET JELENTI”

Szubjektivitás és érzelmi bevonódás a kortárs, személyes dokumentumfilmben¹

A műfajról – bevezetés

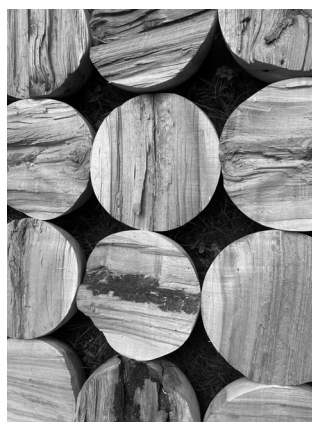
■ Lassan száz évvel az első dokumentumfilm születése után még mindig azzal az egyszerű kérdéssel kezdődik a dokumentumfilmmel foglalkozó szövegek többsége, hogy: mi a dokumentumfilm? A műfajban rejlő alapvető ellentmondás, miszerint az „a valóság kreatív bemutatása”,² vitát eredményez a mai napig.

A filmtudósok általában a valóságreferencialitás, az igazság és a hitelesség kérdése köré építik fel elméleteiket, két véglet között foglalva állást.

Egyik álláspont szerint a „természetes anyag”, a dokumentum válogatása és vágása során már manipuláció történik, így minden fikció,³ dokumentumfilmnek maximum a biztossági kamera felvétele nevezhető, amely kizárja az emberi beavatkozást. Ezen elméletek végeredményben azt állítják, hogy „igazi” dokumentumfilmet csak robotok hozhatnak létre.

A másik véglet szerint a dokumentumfilm lényege a valóság hiteles ábrázolása, feladata a társadalmi hasznosság és nevelés, az agitáció. Stóhr Lóránt találóan jegyzi meg, hogy olyan elvárásokat támasztanak a korabeli tudósok a dokumentumfilmmel szemben, évtizedekre befolyásolva a műfaj fejlődését, amelyeket a játékfilmekkel kapcsolatban csak államszocialista diktatúrák kultúrpropagandájában találhatunk.⁴

Mind a két elmélet abból a megkérdőjelezhető alapvetésből indul ki, amely „a dokumentumfilmet a dokumentummal és a dokumentá-



**A jelenlétemnek hatása
van a szereplőkre,
ahogy a szereplők
történetének is rám.
Ezekkel a hatásokkal
kezdenem kell valamit.**

cióval azonosítja, ahelyett, hogy úgy tekintene a dokumentumfilmre, mint alapvetően egy strukturált retorikai diskurzusra”.⁵ Plantinga szerint ez a 'cinema direct' számlájára írható, mivel a mozgalom alkotói azt állították, hogy „légy a falon” megfigyelőként képesek a valóságot lefilmezni beavatkozás nélkül. Ez azonban a gyakorlatban nem kivitelezhető. A természettudományokban, a pszichológiában már közhelynek számít az állítás, miszerint a megfigyelés minden esetben befolyásolja valamilyen szinten a megfigyeltet.⁶ Ez a dokumentumfilmkészítésnél sincsen másképp. „A kamera és a forgatócsoport szükségszerű behatolók, ami szükségszerűen megváltoztat minden helyzetet, amelybe belépnek.”⁷ Tehát a dokumentumfilm-rendező pont akkor vét a hitelesség etikai normái ellen, ha úgy tesz, mintha a tőle független, tiszta valóságot mutatná meg a nézőnek.

Michael Renov a dokumentumfilmek hagyományát „tévútra jutott modernista magabiztosságnak nevezi”,⁸ mivel a műfaj képtelen az objektivitásra, hiszen nem tudja kizárni a szubjektumot, a perspektívát, a személyes véleményt. Brian Winston egyenesen szkeptikus az objektív dokumentumfilm létjogosultságával kapcsolatban, szerinte „a dokumentumfilm mint projekt egészében megvalósíthatatlan”.⁹

Az eddig felsorolt elméletekből hiányozni látszik 'az alkotó én' nézőpontja, mintha a dokumentumfilmnek nem lenne szerzője. „Az objektivitásra való képzetelenség” nem a technikai adottságokból fakadó hiányosság, hanem ez az emberi viselkedésből, szubjektumból, az alkotói folyamatból származtatható alapvetés. Ha elfogadjuk, hogy bármely más művészeti ághoz hasonlóan a dokumentumfilmekben is egy alkotói szubjektumon átszűrt világnézetet, véleményt, szempontot kapunk a valóság képein keresztül, akkor mit lehet kezdeni a hitelesség fogalmával?

Feltehető a kérdés, hogy nem érdemes-e elmozdulni a valóságrepresentáció és hitelesség koordináta-rendszeréből és keresni más megközelítést a kortárs dokumentumfilm megértéséhez, amely közelebb áll a korai (Vertov, Flaherty) kreatív, auto-reflexív dokumentumfilmek feltételező elméletekhez.

Tegyük fel, hogy a dokumentumfilm griersoni definícióját, „a valóság kreatív feldolgozását” nem „az invenció és a mechanikus reprodukció összeegyeztetetlen egysége”-ként, hanem ezen összeütközést „kirobbanó, költői”¹⁰ elemként értelmezzük, amely a dokumentumfilm speciális lényegét jelenti. Ahogy Brian Winston fogalmaz Flaherty munkássága kapcsán: „a megfigyelés folyamata által jön létre a valóság drámaisága.”¹¹

Balázs Béla 1948-ban írta a dokumentumfilmről: „A valóság öntudatunktól független objektív realitás, tehát független az ember művészi szemléletétől. [...] A művészet és műfaja a valóságot szemlélő ember szemléletmódja, és nincs eleve benne a szemlélt valóságban.”¹² Tehát ha a dokumentumfilmet a filmművészethez tartozó műfajnak tekintjük, az ismeretterjesztő, riport és híradó filmfajták csoportja helyett,¹³ akkor nincs okunk számonkérni rajta a valóság objektív bemutatását. Mert nem ez az alkotói intenció, nem erre vállalkozik a kortárs dokumentumfilm készítője. „A dokumentumfilm korábban evidensként tételezett, eltéphetetlen kapcsolata a valósággal meglazult, sőt egyenesen megkérdőjeleződött”,¹⁴ írja Stöhr Lóránt a dokumentumfilmekben a 80-es években kezdődő változásról.

A dokumentumfilm mint forma is felszabadult, nem kötik többé a valóság-referencialitásból adódó szabályok, a játékfilmben látható dramaturgiai, narratív eszközöket látjuk viszont benne, kreatívan használt módon. Az, hogy milyen

filmnyelvi technikájú film készül el, nemcsak műfajelméleti kérdés, nagyban függ a rendező személyiségétől, világnézetétől, így a film definiálása is függ az adott rendező szerepvállalásától, céljaitól.

Azt azonban nem lehet elfelejteni, hogy a dokumentumfilm valós emberekről szól, és a nézők – még ha a régi beidegződések miatt is – az igazság és a valóság reprezentációs eszközeként tekintenek rá.

Így a rendező nem bánhat kedvére a „talált” anyaggal, egyszerre tartozik felelősséggel a nézőknek és a szereplőknek is. Mivel a szereplő és a filmkészítő kapcsolata utólag kiegészül a néző értelmezésével, ezért ezt a filmkészítés jelenében is figyelembe kell venni.

Az évtizedek során a technológia lehetővé tette az egyre kifinomultabb filmes eszközök használatát a dokumentumfilmben, ezzel a manipuláció lehetőségei is kiterjedtebbek lettek, a filmben bemutatott életekről egyre nehezebb eldönteni, mekkora a valóságtartalmuk.

Ezt a problémát azonban nem a történeti valóságrepresentáció felől járom körbe, hanem a rendező személye, az alkotói szándék felől.

A rendezői jelenlét megerősödése a kortárs magyar dokumentumfilmben

■ A kortárs dokumentumfilmben a fikciós formájú megfigyeléses filmek mellett egyre több filmben jelenik meg a rendező, nyíltan vállalva és megmutatva, hogy a filmben látott valóságot az ő szemén keresztül látja a néző. A realitás, amit a néző filmként néz, nem más, mint a rendező és a szereplő találkozása egy adott szituációban és egy behatárolt időintervallumban azzal a céllal, hogy egy film készüljön. Ennek a találkozásnak a valóságát mutatja meg a dokumentumfilm. A rendező és a szereplő kapcsolata egy „köztes, személyes terű”,¹⁵ „performatív”¹⁶ valóság, mivel a film készítésének szándéka hívta életre. A kamera és a rendező jelenléte befolyással van a történésekre, amelyekből mind a két fél annyit és azt mutat meg, amennyit ők maguk megengednek vagy jónak látnak.¹⁷ Ezt a jelenséget több teoretikus a dokumentumfilm problémájának tartja, a valóság megmáskosításának, egyenesen hazugságnak.¹⁸

Számomra azonban megmutatja a műfaj lényegét, azt, ami miatt dokumentumfilmet érdemes csinálni. Ahogy Errol Morris mondja: „Nincs ok, miért ne lehetne egy dokumentumfilm olyan személyes, mint a játékfilm; magán hordozza készítőjének a lenyomatát. Az igazságot nem a stílus vagy a kifejezőmód garantálja. Az igazságot semmi sem garantálja.”¹⁹ Hasonló gondolatot fogalmaz meg Stella Bruzzi olasz teoretikus, aki annyira fontosnak érezte a dokumentumfilmben végbement gyors és lényegi változásokat, hogy teljesen átírta és újra kiadta hat évvel ezelőtt írt könyvét²⁰ az „új” dokumentumfilmről. A dokumentumfilmet könyve bevezetőjében „képlékeny”, „performatív aktusnak”²¹ nevezi, amelynek igazsága abban a pillanatban jön létre, hogy lefilmezik. A rendező (és a stáb többi tagja az alkotás folyamán) kiválasztja a szemszöveget, a beállítást, a szavakat, a vágóképeket, a jelenet ritmusát, esetleg zenét, asszociatív gondolatokat társít a valóban felvett képek mellé, és ezt mutatja meg a nézőnek. A filmkészítő dönt, és perspektívát ad a látottaknak – „abban a pillanatban, hogy egy individuum közvetíti a néző számára a valóságot, a valóság integritása visszafordíthatatlanul elvesztődik”.²²

De mit kezd ezzel az alapvetéssel a rendező? Az egyik legkézenfekvőbb eszköz, ami hitelesítheti a látott képeket, az a rendező személye, a szereplővel való kapcsolata, a beavatkozás tényére való reflektálás. A rendezői jelenlét, a filmezett valóságba való behatolása, az arra való befolyással levés nem etikai és esztétikai hiba, hanem a dokumentumfilm lényegi mozzanata, amelyre időről időre figyelmeztetni kell a nézőt is.

A dokumentumfilm készítőjeként és nézőjeként is azokat a határhelyzeteket tartom a legizgalmasabbnak, ahol a film „a bruzzi értelemben” performatívvá válik, tehát a megfigyelő filmes a filmezett jelenet vagy személy hatására kilép külső, megfigyelő pozíciójából, és reflektál önnön jelenlétére, a szereplővel való viszonyára: résztvevővé válik saját filmjében (akkor is, ha ez csak egy nüansz az egész filmben). A rendező és a szereplők valósága kölcsönösen befolyásolják egymást, és ez dramaturgiai hatással is van az elkészült filmre.

Sok dokumentumfilmben pont ezt a viszonyt próbálják az alkotók elfedni a vágás és a forgatás közben. Talán azért, hogy a fikciós filmhez hasonlatosabbá (és ezáltal eladhatóbbá) tegyék az elkészült alkotást, vagy azért, hogy autenticitást adjanak filmjüknek.

Ennek eredményeként viszont az a veszély fenyeget, hogy a dokumentumfilm épp a lényegét veszítheti el.

Érzelmi bevonódás

■ Mi a francot keresek egy vadidegen család vacsoraasztalánál – vagy egy apa betegágyánál? Miért van empirikus emlékem arról, milyen érzés örökbe fogadni egy kislányt hosszú évek várakozása után, miközben sosem volt gyerekem? Nem olyan egyszerű azt válaszolni ezekre a kérdésekre, hogy azért, mert ez a munkám, dokumentumfilm-rendező vagyok. A jelenlétemnek hatása van a szereplőkre, ahogy a szereplők történetének is rám. Ezekkel a hatásokkal kezdenem kell valamit.

Dokumentumfilm-rendező tanulmányaim kezdete óta küzdök a távolság és a határok megtartásának nehézségével a filmkészítés során. Filmezés közben egy teljesen idegen emberrel alakul ki egy olyan erős viszony, amelyben a rendező nemcsak a film készítőjeként van jelen, hanem a szociális munkás, barát, szülő, gyóntató, pszichológus stb. szerepe is könnyen belecsúszhat. Aztán ez a viszony a film befejeztével hirtelen megszűnik, hogy aztán újra létrejöjjön egy újabb szereplővel, a következő film forgatásakor.

Tanulmányaim során a 70-es években megerősödött, szociológiai filmes attitűdben gyökerező magyar dokumentumfilmes hagyománnyal találkoztam. Ezek a drámai, újszerű dokumentumfilmek nagyon sokfélék voltak filmnyelvilag,²³ mégis mélyen összekötötte őket a hitvallásuk: a társadalmi struktúrákról, a mindennapi emberekről akartak pontos képet adni, a valóság minél pontosabb analízisére vállalkoztak. A filmkészítő számára fontos szabály volt, hogy nem szabad beleavatkozni a szereplői életébe, mert azzal megváltoztatja azt a valóságot, amelyet be kíván mutatni. E felfogás szerint a beavatkozás a hitelesség ellentétéként fogalmazódik meg, a rendező feladata: az objektív valóságanalízis.

Ez a szociológiai szempontokat érvényesítő attitűd évtizedekig, megkockáztatam, hogy a 2010-es évekig meghatározta a magyar dokumentumfilmet.²⁴

Hamar rá kellett jönnöm, hogy személyiségemből fakadóan nem tudom és nem is szeretném tisztas távolból, szenvtelen kamerával rögzítve figyelni a tör-

ténéseket, viszont az is kétségbevonhatatlan, hogy szükség van az absztrakcióra, hogy a való élet történeté, a szereplő pedig karakterré tudjon végül válni a filmvásznon. A dramaturgiai szempontok mellett érzelmi okokból is szükség van a távolságtartásra, mivel a túlzott bevonódás és felelősségvállalás akár pszichés problémákhoz is vezethet mind a két oldalon.

Eleinte azt gondoltam, hogy ezek a rendező és főszereplő kapcsolatából eredő kihívások csak az én személyiségemből fakadnak. A közvetlen kapcsolat során (forgatás, forgatásokon kívüli találkozások) nem is próbálom a távolságot tartani, egyszerűen természetellenesnek érzem, ahogy más interperszonális kapcsolataimban is. A rálátáshoz szükséges távolság a közvetett kapcsolat során (treatmentírás, pályázás, vágás) jelenik meg, így tudom a főhős életét történetként is, és közösen megélt élményként is látni párhuzamosan. A rendezői pozíciót nem adom fel – ezt gyakran jelzem a szereplőim felé is, ha szükségét látom –, és nem keverem össze a szociális munkás, terapeuta vagy egy jó barát szerepével, de ez nem jelenti azt, hogy ne lehetnénk barátok, és ne vállalnék egy bizonyos fokú felelősséget. A rendezői és egyéb szerepek váltakozása azonban rendszeresen nehéz helyzeteket okozott munkám során.

Amikor a generációm fiatal dokumentumfilm alkotóival²⁵ osztottam meg kutatási tervemet, azt tapasztaltam, hogy ők is nagyon hasonló módon, abban látják a dokumentumfilm lényegét, ahogyan rendezőként őszintén jelen vannak a szereplők életében, és eszük ágában sincsen letagadni, hogy a dokumentumfilm „elkerülhetetlen eredménye a filmkészítő behatolásának az általa lefilmezett szituációba”.²⁶ Ugyanakkor hasonló, az érzelmi bevonódásból, egy másik ember valóságába való „behatolásból” fakadó problémákba ütköznek, mint én. Többen megosztották velem, hogy filmes élményeiket gyakran viszik be egyéni terápiájukba, vagy kérnek szupervíziós tanácsot, mert nem tudják segítség nélkül feldolgozni, amit átéltek, sőt van, aki pszichológusi képesítés megszerzését is fontosnak érezte dokumentumfilm végzettsége mellé (pl. Tuza-Ritter Bernadett, Szakonyi Noémi Veronika). Beszéltem olyan fiatal kollégámmal, aki még egyetlenegy filmjét sem mutatta be a szereplői iránt érzett túlzott felelősségérzet miatt, többen pedig a műfajváltáson gondolkodnak, annyira nehezen élük meg a munka érzelmi oldalát. Tuza-Ritter Bernadett így foglalja össze a Károli egyetem pszichológia tanszékére írt szakdolgozatában a lelki nehézségeket a filmkészítés során: „A filmszakma egy rendkívül erősen hierarchikus szakma, mely a munka során egyfajta hipnózisban tartja a dolgozóit. A megjelenő lelki nehézségek között szerepel [...] az etikai helyzetekben való döntés nehézsége, az alkotói magány, az agresszió a kamera mögött, az idegenekkel létrejött intimitás, a szégyenérzet, a fenyegetés, a fizikai veszélyhelyzet, a függés, a felelősség vállalásának terhe.”²⁷

A kortárs szerzői dokumentumfilm kevésbé foglalkozik a nagy politikai és társadalmi kérdésekkel, vagy ha mégis, akkor is az egyén szerepét és lehetőségeit, a felelősségvállalás kérdését járja körül személyes hangvételben.²⁸ „A módszerek terén egyre jobban terjed a személyesség, a rendező személyének előtérbe helyezése, ám nem az önreflexivitás, a dokumentumfilm mibenlétének firtatása céljából, mint a hetvenes években, hanem a nézővel való közvetlen kapcsolatteremtés, illetve a mozgóképes vallomástétel, lélektani önelemzés végett.”²⁹

Ez az újfajta személyesség azonban gyakrabban ad a filmezésnek terapeutikus irányt is, még akkor is, ha a rendezőnek nem ez volt az eredeti szándéka. A szereplővel való közeli viszony és az érzékeny, hosszú távú munka során

komplex érzelmek kerülhetnek a felszínre mind a két félnél, amelyek akár öntudatlan módon is, de oda vezethetnek, hogy saját lélektani kérdéseivel szembe-süljön a rendező. Erre egyrészt nincs felkészülve a filmalkotó, másrészt pedig se idő, se energia nem marad erre a filmkészítés során. Nagyon káros következményei lehetnek, ha a terápia és a filmkészítés folyamata összemósódik; a filmkészítés célja semmilyen esetben sem lehet a gyógyítás vagy a gyógyulás. Az viszont világos, hogy az interperszonalitás miatt elkerülhetetlen érzelmi bevonódás olyan érzelmi nehézségek elé állítja a dokumentumfilmeseket, amelyekkel a segítő szakmák már évtizedek óta foglalkoznak, beépítve ezeket a diszciplínákat az egyetemi oktatásba.

Nagy fesztiválokon is megjelent a téma; az utóbbi években rendszeresen vannak filmesek mentális egészségével foglalkozó workshopok. A Berlinálén és a Karlovy Vary fesztiválon Louise H. Johansen a Sane Cinema szervezeten keresztül tartott foglalkozást a filmeseknek, az egyik legnagyobb európai dokumentumfilm-fesztiválon, az IDFA-n pedig Rebecca Day, aki produceri tevékenysége mellett pszichoterapeuta. A hozzá szupervízióra járó dokumentumfilm szakemberek több mint felének terápiáját a produkciós cég fizeti – egyre elfogadottabb, hogy terápiai költségeket is be lehet emelni szükség esetén a filmes büdzsébe.

Másik oldalról viszont az egyre inkább kommercializálódó dokumentumfilm ipar nagyon is megerősíti abban a rendezőket, hogy nehéz helyzetben lévő, „áldozat” típusú főszereplővel forgassanak, vagy a saját traumáikat tárják a nyilvánosság elé filmjeikben.

Azt látom, hogy a rendezői bevonódás és a különféle szerepek kialakulása szükségszerű egy hosszabb távon forogtatt, személyes dokumentumfilm készítése közben, sőt az érzelmi hatásokra adott dramaturgiai válaszok alakítják az adott dokumentumfilm narratíváját, műfaját, filmnyelvi eszközeit. Adott esetben fontos lehet, hogy a rendező résztvevő jelenléte által ezek a hatások az elkészült filmben is megjelenjenek; így a nézői értelmezés számára is elérhető legyen a rendező pozíciója. Filmrendezőként gyakran kerültem olyan helyzetbe, ahol a rendező és a szereplők közötti viszonyuláshoz a filmalkotói attitűd kevésnek bizonyul. A dokumentumfilm szakmán belül általában tárgyalt etikai szempontok³⁰ bár nagyon fontos, alapvető erkölcsi normákat fektetnek le, nem adnak minden helyzetre útmutatást, mert nem térnek ki az adott viszony lélektani vetületeire. Ezek a helyzetek nagyon összetett megközelítést igényelnek: alkotóként és a szituációban jelen levő személyként egyaránt kell jól reagálni, szem előtt tartva a történet művészi kibontását és hatásosságát, a szereplő igazságának megmutatását, miközben a filmalkotó olyan közel kerül a főhőshez, mint egy családtag. A privát és a szakmai szint együttesen kell hogy jelen legyen, bár sokszor a filmezés alatt ezek egymást kizárónak tűnnek. Azt gondolom, hogy a kortárs dokumentumfilm számára az objektív valóságanalízis helyett egyre fontosabb egy személyes, érzelmi hatásokkal teli világ leképezése.

Ezért érzem szükségét, hogy újragondoljuk a rendező és a szereplő viszonyát – etikai szempontok mellett pszichológiai és alkotói megfontolások mentén is. Ez a megközelítés közelebb áll a kortárs, személyes dokumentumfilm kihívásaihoz. Olyan fogódzókra van szükség, amelyek segíthetnek abban, hogy együtt tudjon dolgozni hosszú éveken át a rendező és a főszereplő úgy, hogy egyikük se sérüljön, mégis létre tudjon jönni egy művészi produktum, a film.

1. Jelen írás a frissen elkészült DLA-értekezésem egy fejezete. A disszertációban részletesebben felfejtem az alcímben jelzett témát. A teljes szöveg a nyilvános védés után online is elérhető lesz. A disszertáció címe: *Én-határok. A rendező és a szereplők kapcsolatának hatásai a hosszútávú, személyes dokumentumfilmekben*. Intézmény: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest. Témavezető: Almási Tamás.

A tanulmányom címéről választott idézet Takács J. Máté fiatal dokumentumfilm-rendező megfogalmazása arra a kérdésre, hogy neki mi a dokumentumfilm. (A személyes dokumentumfilm és az érzelmi bevonódás témakörében nagyon kevés a szakirodalom, pár nemzetközi rendezővel készített interjún kívül a doktori kutatásomhoz szervezett kerekasztal-beszélgetésre, illetve egy általam összeállított kérdőívre érkezett válaszokra támaszkodom.)

2. „Creative treatment of actuality” – John Grierson definíciója a dokumentumfilmre. Vö. John Grierson: *A dokumentumfilm alapelvei*. In: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Műzsák Közművelődési Kiadó, Bp., 1983.

3. „A dokumentumfilmesnek, mint bármely más médiumban dolgozó kommunikátornak, végtelen számú választási lehetősége van. Kiválaszt témákat, embereket, nézőpontokat, szöveket, objektíveket, ellentéteket, hangokat, szavakat. Minden egyes válogatás az ő nézőpontját fejezi ki, akár tudatában van ennek, akár nem, akár elismeri, akár nem.” Erik Barnouw: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. (Second, revised edition) Oxford University Press, New York, 1993, 287. (Ford. tőlem – D. A.)

4. Lásd Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmekben*. Gondolat Kiadó, Bp., 2019. 17. (A továbbiakban Stóhr 2019.)

5. Carl Plantinga: *Dokumentumfilm*. Metropolis 2019. 4. sz. 13.

6. Lásd a Hawthorne effektus, a határozatlansági reláció, a megfigyelői hatás.

7. Stella Bruzzi: *New Documentary*. (Second edition) Routledge, New York, 2006. 157. (Ford. tőlem – D. A.) (A továbbiakban Bruzzi 2006.)

8. Michael Renov: *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004. 136–137. (Ford. tőlem – D. A.)

9. Brian Winston: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. British Film Institute, London, 1995. 48–49. (Ford. tőlem – D. A.) (A továbbiakban Winston 1995.)

10. Michael Renov: *A dokumentumfilm poétikájának megelőlegezése*. Metropolis 2019. 4. sz. 64.

11. „Flaherty understood the need to make a drama arise from the life being observed (or better, being constructed through the process of observation).” Brian Winston: *Life as narrativized*. In: Uő (ed.): *The Documentary Film Book*. British Film Institute, London, 2013. 89. (Ford. tőlem – D. A.)

12. Balázs Béla: *Filmkultúra. A film művészetfilozófiája*. Szikra kiadás, Bp., 1948. 224.

13. Grierson eredetileg a 'dokumentumfilm' nevet pont azért találta ki, hogy megkülönböztesse a művészi, dramatizált megfigyelői non-fiction filmeket a hírműsoroktól és a 20. század elején nagyon népszerű úti filmektől. Lásd még Zalán Vince felosztását. In: Uő: *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1983. 39.

14. Stóhr 2019. 7.

15. Így nevezi I. D. Yalom a személyközpontú terápia ülésén kialakult közeget. Vö. Irvin D. Yalom: *A terápia ajándéka. Műhelytitkok*. Park Könyvkiadó, Bp., 2013.

16. A kifejezés nem összekeverendő a Bill Nichols-i performatív dokumentumfilm-típus meghatározásával. Stella Bruzzi szerint: „A dokumentumfilmek performatív aktusok, amelyek természetüknél fogva képlékenyek és instabilak, és a performansz és a performativitás kérdései által meghatározottak”, „A dokumentumfilmet performatív aktusnak kell tekinteni”, „performatív fluiditás”. In: Stella Bruzzi: *New Documentary*. (Second edition) Routledge, New York, 2006. 1–2., 5. (A továbbiakban Bruzzi 2006.)

17. A kortárs dokumentumfilmekben megerősödött az a felfogás, hogy a film a rendezőt is leleplezi. „A rendező elsősorban önmagát dokumentálja” (Ember Judit) In: Zalán Vince – Szilágyi Erzsébet: *Az Ember-lepték – Ember Judit portréja*. Osiris Kiadó, Bp., 2003. „A rendező magát ugyanúgy leleplezi, mint alanyait” (Michael Rabiger). In: Michael Rabiger: *Directing the Documentary*. 6th edition, Focal Press, Burlington, 2015.

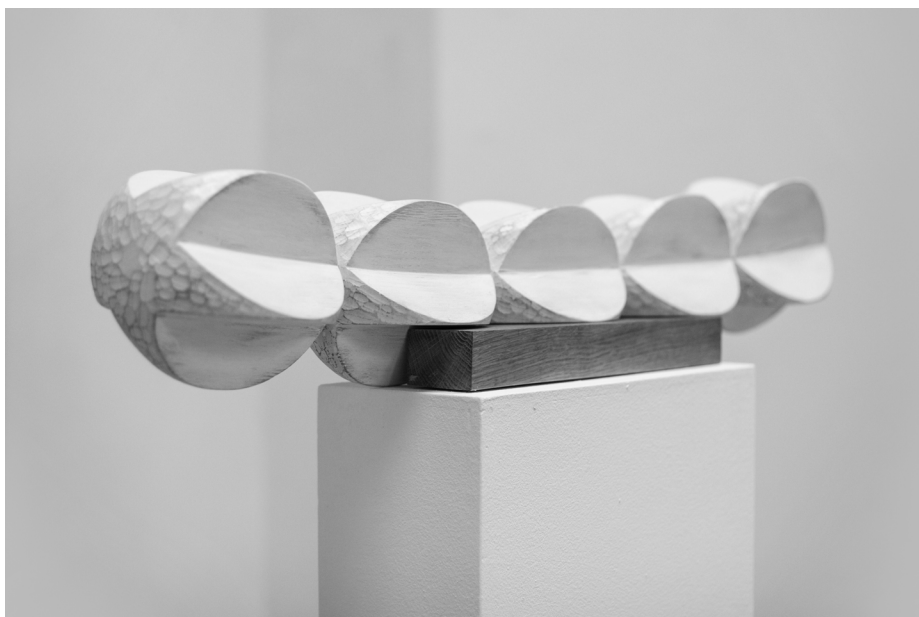
18. „The supposition that »any actuality« is left after »creative treatment« can now be seen as being at best naïve and at worst a mark of duplicity.” (Brian Winston idézi Bruzzi – Bruzzi 2006. 8.)

19. „There’s no reason why documentaries can’t be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them. Truth isn’t guaranteed by style or expression. It isn’t guaranteed by anything.” (Bruzzi 2006. 14.)

20. Bruzzi 2006. 9.

21. Uo. 1.

22. „the minute an individual becomes involved in the representation of reality, the integrity of that reality is irretrievably lost.” Bruzzi i. m. 6. (Ford. tőlem – D. A.)
23. Gelencsér Gábor a szociografikus látásmód szempontjából összekapcsolja az 1973–74-ben készült *Nevelésügyi sorozatot*, Schiffer Pál, Ember Judit, Mihályfy Sándor, a Gulyás testvérek munkáit, a dokumentum-játékfilmes irányzatot (Dárday István – Szalai Györgyi, Tarr Béla, Ember Judit, Schiffer Pál, Vitézy László) vagy a Bódy Gábor nevével fémjelzett experimentális törekvéseket (Filmnyelvi sorozat, K/3 csoport), sőt szerinte ez a látásmód meghatározta „a hagyományos, realista indíttatású fikciós filmek”-et is. In: Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Kijarat Kiadó, Bp., 2023. 202.
24. Ugyanez a tendencia természetesen megfigyelhető a nemzetközi dokumentumfilmekben is: a griersoni hagyomány és a nicholsi értelmezés egészen a 80-as, 90-es évekig az edukáció, tudomány és politika területére szorította be a műfajt. Bill Nicholsnak köszönhetjük Brian Winston szerint, hogy a műfaj „gyakorlatilag az unalom garanciája”. (Winston 1995. 254.)
25. A könnyebb tárgyalhatóság okán a Színház- és Filmművészeti Egyetem dokumentumfilm-rendező szakának elindításától, 2012-től számolom az új generációt, de természetesen nem csak az SZFE képzésében végzett filmesek tartoznak ide.
26. „documentaries are inevitably the result of the intrusion of the filmmaker onto the situation being filmed, that they are performative because they acknowledge the construction”. Bruzzi i. m. 11. (Ford. tőlem – D. A.)
27. Tuza-Ritter Bernadett: „Psycho”. Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Pszichológiai Továbbképző Központ, Mentálhigiénés segítő szakirányú továbbképzési szak, szakdolgozat, 2022. Az idézetből szándékosan kihagytam a játékfilm-specifikus nehézségeket.
28. Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban*, Kőrösi Máté: *Dívák*, Ugron Réka: *Ragadozók*, Püsök Botond: *Túl közel*, Oláh Judit: *Visszatérés Epipóba*, Haragonics Sára: *Szia Sári!*, Kálmán Mátyás: *Fortuna vendégei*, Somogyvári Gergő: *Tündérkert*, Dér Asia – Haragonics Sára: *Anyáim története*.
29. Stóhr 2019. 9.
30. Kékesi Attila dokumentumfilmes etikával foglalkozó DLA-dolgozatában sorra veszi a fontos etikai intelmeket a filmkészítők számára: Ne árts! Ne élj vissza mások kiszolgáltatott helyzetével! Légy tapintatos és figyelmes! Ne adj pénzt a szereplőknek! Ne avatkozz a sorsukba! Stb. Lásd Kékesi Attila: *A dokumentumfilm-rendező felelőssége, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései*. DLA-disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2009.



STÓHR LÓRÁNT – PINTÉR JUDIT NÓRA

KÖZELÍTÉSEK A HALÁLHOZ

A résztvétől a gondoskodásig a dokumentumfilmben

André Bazin a *Halál minden délután* című híres esszéjében azt állítja, hogy a (valóságos) halál és a (testi) szerelem filmre vehetetlen. A halál és a 'kis halál' egyszerűsége és egyedisége megismételhetlenné teszi a haldoklás és a szexuális aktus idejét, márpedig a mozgókép lényegi attribútuma, hogy mindent megismételhetővé, újra lejátszhatóvá tesz. A matador nem egyszer hal meg délután, hanem végtelen sokszor, ahányszor csak lejátszunk és megtekintjük, ami maga az obszcenitás.¹

A halál dokumentumfilmes ábrázolása a film és a halál sajátos időbeli természete folytán a 20. század folyamán hosszú ideig tabutéma volt.² A haldoklás végigkövetése és nem fikciós vizuális reprezentációjának tabuját a *direct cinema* és a *cinéma vérité* modernista szellemiségű irányzata törte meg a társadalmi jelenségek feltárásának és tudatosításának programja jegyében. Az 1960–70-es években a dokumentumfilmek elkezdtek súlyos, testileg és mentálisan beteg embereket és haldoklókat bemutatni (pl. Frederick Wiseman: *Titicut Follies*, 1967, Frederick Wiseman: *Hospital*, 1970, Michael Roemer: *Dying*, 1975), így elkezdett elméletileg, etikai, fenomenológiai, pszichológiai szempont-



**Hogyan van jelen
a dokumentumfilmes
az orvos, az ápoló,
a család és a haldokló
által kijelölt térben?**

Az alábbi írás egy kis része egyezést mutat Stóhr Lórántnak korábban a Prizma folyóiratnak leadott, megjelenés előtt álló tanulmányával. A Prizmában ezzel a címmel jelenik meg Stóhr írása: *A résztvételen tekintet. Frederick Wiseman dokumentumfilmes látásmódjáról.*

ból is húsavágó kérdéssé válni a halál nem fikciós ábrázolása, amely számos tanulmányt, kötetet inspirált.

Jelen írásunkban nem e témához szólunk hozzá (lásd ehhez Tarnay László tanulmányát),³ hanem szűkebben véve a haldoklóval történő foglalatalkodást, a haldokló intézményi körülmények között történő ápolását bemutató dokumentumfilmeket vizsgáljuk. Hogyan van jelen a dokumentumfilm az orvos, az ápoló, a család és a haldokló által kijelölt térben? Mennyire részese a gondozó stábnak, mennyire részese a stáb a gondozásnak? Mennyire gondoskodó a dokumentumfilm jelenléte, és mennyiben kizsákmányoló? Mire, illetve kire fókuszál a filmkészítő? Mennyire válhat a haldokló főszereplővé saját haldoklásának folyamatában? Mennyire teremt intim környezetet, saját teret a haldokló köré a film? Mi a szerepe a halálnak magában a haldoklás dokumentálásában? Megjelenik a halál pillanata és a halott test, vagy továbbra is tabu marad, illetve mellesleg – mert filmen megragadhatatlan – magához a folyamathoz képest?

Bár a direct cinema nyitott mozgóképes kaput a halálra, a haldoklás bemutatását a videokamera elterjedése domesztikálta. 1979-ben Wim Wenders még hagyományos filmtechnikával forgatta le a *Villanás a víz felett* című dokufikcióját a halálos beteg Nicholas Rayről, akinek valós testi állapotáról a leghitelesebb képsorokat Tom Farrell videokamerával forgatott felvételei nyújtották, amelyek Wenders szerint rákos sejtekként burjánzottak a 35 mm-es szalagra forgatott film testén. A videó a közvetlenséget segítette életre hívni a haldoklóval kapcsolatban, mely segített eltörölni a halál ábrázolásának abszolút tabuját. Az 1980-as, 90-es években a személyes dokumentumfilmzés elterjedése és a társadalom szövetét átszövő intimitás igénye következtében nagyobb számban jelentek a haldoklás dokumentumfilmjei, amelyek a filmkészítő, barát vagy családtag halálát örökítik meg (pl. Peter Friedman – Tom Joslin: *Silverlake Life. The View from Here*, 1993). A digitális videó és az online videómegosztó platformok korszakában a szex és a halál képsorainak feltartóztathatatlan bőségével szembesülünk. A 2000-es években a halál látványát övező tabu tudatos oldásának jegyében mainstream televíziós csatornák programjában, sorozatok formájában is foglalkoznak a haldoklással és a halállal, például 2011-ben a BBC *Inside the Human Body* című sorozatában (Gideon Bradshaw – Annabel Gillings – Rob Liddell, 2011) az egyik epizód egy 84 éves rákbeteg haldoklását mutatta be elsőként a brit televízióban, 2013-ban az USA-ban a hatepizódos, összesen nyolc ember haldoklását végigkövető *Time of Death* (Dan Cutforth – Jane Lipsitz, 2013) a Showtime kábelcsatornán futott, a Netflixen 2016-ban került műsorra az *Extremis* (Dan Krauss, 2016) című rövid dokumentumfilm egy súlyos betegekkel foglalkozó orvosnő mindennapjairól.⁴ A kortárs dokumentumfilmben a direct cinema és a cinéma vérité irányzatának populáris televíziós változatai mellett jelentek performatív kísérletek is a haldokló tapasztalatának és a haldoklóval való személyes viszonyának a megragadására: *End of Life* (Paweł Wojtasik – John Bruce, 2018), *Dick Johnson is Dead* (Kirsten Johnson, 2020).

A digitális technológia korlátlan időbeli és térbeli (közelség) képessége a megörökítésre azonban nem teszi lehetővé a halál mibenlétének megragadását. Ahogy Jennifer Malkowski fogalmaz: „A digitális halál-dokumentumfilm hozzájárulása a világhoz végső soron inkább szociálpolitikai, mint metafizikai jellegű – inkább az emberi élet jobbításának mindennapi feladatában, mintsem az emberi vég valódi megértésének ellenállhatatlan, ugyanakkor lehetetlen filozófiai kutatásában merül el.”⁵ Malkowski megállapítását követve a halál ábrázolható-

ságának sokak által vizsgált témája helyett a halált érintő dokumentumfilmek társadalmi-pszichológiai rétegéhez illeszkedően egy kevesebbet vizsgált területre, a haldoklóról történő gondoskodás kérdéskörére fókuszálunk. Az a fő kérdésünk, hogy a haldokló és környezete interakcióit érintő reprezentációs és etikai dilemmákra milyen válaszokat adnak a különféle filmkészítők.

Vivian Sobchack 1984-ben íródott tanulmányában a halál dokumentumfilm-mes ábrázolásának etikájára tesz javaslatokat. Sobchack azokat a kérdéseket járja körül, hogy milyen módon kell reflektálni a filmnek a halál ábrázolására, és a nézőt milyen etikai felelősséggel ruházza fel a halál látványa. A legfontosabb állítása az, hogy sem a filmkészítő, sem a néző nem mehet el szótlánul, reflexió nélkül amellet, hogy a halálra szegeződött a (mechanikus) tekintete. „A dokumentumfilm indexikus reprezentációiban a látás aktusa, amely lehetővé teszi a halál reprezentációját, maga is morális vizsgálat tárgyává válik. A látásnak szemmel láthatóan reagálnia kell arra, hogy megszegett egy vizuális tabut, és a halálra nézett.”⁶ A halál közelében készült, általunk vizsgált dokumentumfilmeknek éppen a nem elfordított tekintet a fő tárgya, a részvételen keresztül a bioetikai dilemmáknak a körüljárása, a gondoskodó környezet bemutatása, melyen keresztül a néző képzeletben előrefuthat saját és szerettei halálához (ha nem is készülhet fel rá). Sobchack felhívja a figyelmet arra, hogy a haldoklásról készült filmek kizsákmányoló jellegére összpontosító kritikákkal szemben (lásd például a *Deathwatch* című játékfilmet, vagy Örkény István *Rózsakiállítás* című kisregényét) a filmkészítés a haldokló aktív búcsúja is lehet az élettől. „Az emberi lények tervszerű kizsákmányolásának, a hívős voyeurizmusnak a lehetőségére rácafol a haldokló szubjektum nyitottsága a tekintet tisztességére, a fokozott együttműködés, a filmkészítő képen kívüli jelenlétet és bensőséges elfogadását filmbe író nézésre adott rendszeres reakció. [...] A haldokló saját irányítása mellett a filmrendező tekintete etikai értelemben leegyszerűsödik.”⁷

Emily West Sobchacknak ezt a megállapítását gondolja tovább, szerinte ugyanis a film szemtanúnak hívja a nézőt: „mérlegelnünk kell a tanúskodásra történő meghívás jelentőségét, szem előtt tartva a haldokló emberek, a média-szakemberek és a közönség közötti erőviszonyokat, amelyek között egy ilyen meghívás történik [...] úgy gondolom, hogy a médiajelenlét lehetőségeibe vetett hit erőteljesen kifejeződik azokban az embereknél, akik beleegyeznek abba, hogy a kamera előtt haljanak meg”.⁸ Ha a filmkészítő és a néző szemtanúnak van meghívva a szereplő haldoklásához annak minden etikai következményével együtt, akkor, azt állítjuk, az alkotó különböző mértékben és formában, de részesevé válik a haldoklóval való foglalatosságnak.

Az institucionalizált körülmények között történő haldoklás dokumentumfilm-mes megmutatása szorosan összefügg a direct cinema szociológiai projektjével, mely a társadalom különböző intézményeinek leírását, vizsgálatát tűzi ki céljává. A direct cinema e vonulatának legkövetkezetesebb képviselője Frederick Wiseman, aki a dokumentumfilmlet időközben átformáló kulturális változásoktól eltéríthetetlenül folytatja tovább „a hatalom és tudás mikrointézményeit meghatározó – foucault-i értelemben vett – fegyelmező rezsimejének feltérképezését”.⁹ Az intézményeket vizsgálja Allan King is dokumentumfilmjeiben, ám ő nagyobb hangsúlyt fektet magukra az egyénekre, akik az adott intézmény reprezentánsai. A direct cinema e két jelentős alakja egyaránt dokumentumfilmlet szentelt az intézményesített haldoklásnak és halálnak. A két rendező egész életművükön végigvonuló alkotói különbsége a *Near Death* (Frederick Wiseman,

1989) és a *Dying at Grace* (Allan King, 2003) egymás mellé állításával, a haldoklás reprezentációjában is tetten érhető.

A *Near Death*ben Wiseman nem a halál egzisztenciális eseménye és nem a haldokló tapasztalata, személyisége érdekli, hanem a halál intézményesítése, a halált övező orvosi és társadalmi rituálék mozgóképes leírására vállalkozik. A haldoklás folyamatát nem mutatja meg, csak futó pillantásokat vet a haldoklóra, ellenben hosszú időt szentel annak, aprólékosan rögzíti és analizálja, hogy milyen orvosi erőfeszítések, kihívások és máskülönben láthatatlan munka veszi körbe a súlyos beteget az intenzív osztályon. A *Near Death*ben az orvosi gondoskodás mibenléte foglalkoztatja a rendezőt, hogy a színpalak mögött, azaz kórtermen kívül egy egészségügyi csapat hogyan, mennyi munkával s mennyi idő alatt hoz meg egy orvosi döntést. Egyik fő témája azoknak az etikai, szakmai döntéseknek a sora, melyek az orvosokra, a betegekre és a hozzátartozókra nehezednek. Ezek a kérdések a legforróbb bioetikai kérdések a mai napig, amelyekkel kapcsolatban ebben a dokumentumfilmben egy konkrét ember életére vonatkozóan kell az orvosi csapatnak döntést hoznia. Meddig tartásuk lélegeztetőgépen a beteget? Érdemes-e további szenvedést okozni a haldoklónak különféle orvosi beavatkozásokkal, amelyek meghosszabbítják az életét? Befolyásolhatja-e a hozzátartozókat az orvos a döntésükben?

A filmidő legnagyobb része két eseménytípusra fordítódik. Az egyik a különféle szakorvosok, specialisták és nővérek konzíliuma, melyek során megbeszélik a beteg állapotát, a legutóbbi órák történéseit, mérlegelik a lehetséges beavatkozásokat, megosztják a családtagokkal kapcsolatos benyomásait. A *Near Death* narratív szerkezetének másik alappillére az orvosok együttléte a hozzátartozókkal. Ezek a nap mint nap ismétlődő találkozások gyakran körben forgó beszélgetések, amelyek sokkal inkább a vigasztalást, a lélektani erősítést szolgálják, mint a pusztán orvosi információk átadását. A filmbeli orvosok rendkívül empatikusan és türelmesen beszélgetnek a könnyeikkel küszködő feleségekkel és férjekkel.

Az intenzív osztály halálos beteg páciensei paradox módon – átvitven és többnyire konkrétan is – a kép háttérben maradnak. Wiseman összesen négy, az intenzív osztályon ápolat beteg kezelését követi végig a hathetes forgatási időszak alatt. A súlyos betegek többnyire eszméletlenül fekszenek a kórházi ágyukban, ezért nagyon ritka a magukkal a páciensekkel folytatott kommunikáció. Jellemző rendezői megoldás, hogy az orvosok konzíliumot folytatnak, Wiseman átvág közelképen az eszméletlenül fekvő, lélegeztetőgépen levő páciensre. Róla döntenek, de ő maga már nincs tudatával is jelen, csupán egy kiszolgáltatott test az életéről és haláláról folytatott diskurzusban. Nagyon ritka, amikor maga a páciens is részt vesz a döntésben, Wiseman szelekciója mindenesetre ezekre a pillanatokra összpontosít abból az időből, amikor a betegek öntudatuknál vannak. A vágás a film központi témáját, az életről szóló döntést emeli ki ezekben a ritka helyzetekben. Az egyik ilyen szituációban a film állandó főszereplője, egy rendkívül empatikus doktor, dr. Taylor az egyik éppen eszméletlenül levő beteget a kezeléssel faggatja, döntést vár tőle. A film magvát adó etikai dilemma azzal a szemponttal gazdagodik, hogy az orvosok számíthatnak-e a hol magánál lévő, hol eszméletlen beteg döntésére, aki halálfélelmében döntésképtelenné vált, időt kér, és ellentmondásos válaszokat ad. A kamera a kettős teljes alakos féltávolsági plánból a nehezen és zavartan beszélő beteg arcközelijére szűkít, egyértelműen megjelenik előttünk az arcára kiülő félelem, amely súlyos egészségi állapota mellett döntésképtelenné teszi.

Allan King, a Wisemannel egy időben induló¹⁰ kanadai rendező *Dying at Grace* (2003) című filmjében szintén szigorúan megfigyelő módszerrel készült filmje öt gyógyíthatatlan rákbeteg utolsó hónapjait követi végig a torontói Grace Egészségügyi Központban. King az intézménnyel szemben a személyekre fókuszál, a haldoklók tapasztalatát igyekszik megragadni a különböző egészségi állapotoktól kezdve egészen a halál pillanatáig. A halálos betegek mindennapjai során a mellettük töltött idővel azok személyiségére, gondolataira és a haldoklás megélésére összpontosít. A kamera kiaknázza a film narratív lehetőségeit, változtatja a nézőpontokat, és képes felvenni a páciensek nézőpontját, segítve a halálos betegséggel való együttélés tapasztalatának megélését (pl. igen sokatmondó a néző számára, ahogyan Rick kinéz az ablakon). A haldokló életének temporalitása kerül a fókuszba, de a halálig tartó hetek nem akaratlagos emlékezésen, hanem a beszélgetések részletein keresztül terjednek ki a haldoklást megelőző időszakra. A haldoklók utolsó heteit az ápolókkal, orvosokkal és a hozzátartozókkal folytatott párbeszédei, nem verbális kommunikációja reprezentálja.

Mivel eleinte jobb állapotban vannak a *Near Death* pácienseinél, többnyire beszélni is képesek, az öt főszereplő páciens arcot kap a velük töltött hosszú idő során. Amíg maguknál vannak, beszélnek, érzelmeket fejeznek ki, addig az arcukon keresztül a néző megértheti és megélheti a haldokló tapasztalatát. Elizabeth Cowie azt állítja, hogy „a másik arcán keresztül tudatosul bennem a másik által megélt világ”.¹¹ Ahogy állapotuk rosszabbra fordul, már nem térnek magukhoz, és közeledik a haláluk, úgy szűkül a perspektíva az arcukra. Az eszmélet elvesztését követően, a halál nehéz munkáját végző, szörcsögve lélegző haldokló arca elveszti individualitását, elveszti az érzelmek kifejezésének képességét, már csak uniformizálódott haldokló test. „Az »aktív haldoklás« idejére a haldokló olyan állapotba süllyed, amely Giorgio Agamben fogalmára, a 'puszta életre' emlékeztet: csupán biológiailag él, nem tud részt venni a társadalompolitikai életben. Míg a haldoklás hosszabb folyamata esetleg felidézheti a »mindaz, ami vagy, kifejeződését«, a folyamat végeredményeként maga a halál általában üres mechanikai aktus – a betegek élőbből halottakká alakulnak át egy rutinfolyamatban, amely édeskevés lehetőséget kínál az individualizmusra” – írja Malkowski,¹² akinek logikus dramaturgiai következtetése a dokumentumfilmekre nézvést, hogy „az egyénre szabott 'saját halált' jóval azelőtt kell kialakítani, hogy a haldoklás folyamata véget érne. A természetes halál végső fázisa ma gyakran reménytelenül rutinszerű – egyszerű biológiai tapasztalat, amely mindenki számára közös, aki korábban egyéniség volt, és amely nem illik bele komfortosan az egyénre szabott jó halálról szóló dokumentumfilm-történetekbe.”¹³

Allan King filmjének etikailag legvitathatóbb mozzanata, hogy az öt főszereplő közül háromnál rögzíti a halál pillanatát, és hosszan kitartott arcközelin mutatja a halott arcát. Nehéz másként értelmezni ezt az alkotói döntést, mint a tudatos szembenézést a rettenettel. Ahogyan Tarnay fogalmaz: „A természetes halál közvetlen ábrázolhatatlanságának oka sajátos temporalitásában rejlik. Ugyanakkor a természetes halál ábrázolása »az időbeliségét illetően összhangban van a filmi médium jelenidejűségével, amennyiben a mozgás és a mozdulatlanság, a megtestesült lét és a megjelenített test között semmiféle ellentmondás nem észlelhető».¹⁴ A halott test csak az élővel szembeállítva ábrázolható: »a halál pillanata csak a fizikai test két állapotának, az étellel teli, szabad akaratlanul rendelkező lelkes test és az akarat és lélek nélküli holttest erőteljes ellentétével mutatható meg».¹⁵ Ez azonban azt is jelenti, hogy maga a halál mint olyan nem ábrá-

zolható, csak a haldoklási folyamat eredménye, az élettelen test jeleníthető meg, mely a halálnak, s nem az életnek az indexe.”¹⁶ Bár tudjuk, hogy a halott test nem azonos a haldokló emberrel, ám a halott arc képe a halál jeleként funkcionál, és magába sűríti a halál felfoghatatlan iszonyatát (lásd Sobchack).

Allan King azt figyeli, hogyan segítik, kísérik az ápolók, hozzátartozók a halálos betegeket a döntések meghozatalában és a haldoklás útján. A páciensek palliatív ellátást kapnak, ezért az orvosok a háttérben maradnak, nincsenek hosszas konzíliumok, mint a *Near Death* esetében, következésképpen az ápolóknak jóval nagyobb szerep jut. A film fő témája az ápolók és – ahol van – a hozzátartozók érzékenysége, figyelme, empátiája. Velük együtt érzelmileg a néző is megéli a haldoklónak nyújtott lelki segítség nehéz feladatát. Michele Aaron a *Dying at Grace*-ben a figyelmes tekintetet emeli ki a haldoklóval való kapcsolat fő mozzanataként, amely tekintet viszonylagos személytelensége ellenére megteremti a közös megtestesülést. E tekintet sajátos kapcsolódási módot jelent, mely „túlmutat az érzelmek, a hatalom és a látás normál rezsimjein, mégis testi kontaktust teremt”.¹⁷ Aaron a *Dying at Grace*-ből az arcközeliket, a simogatást, a könnyeket és a légzés hangjait hozza fel példaként e kontaktusra, ezekből tűnik ki „a részletekre történő odafigyelés, amely professzionális és szeretetteljes, teszi, de nem érzéki”.¹⁸

A következő jelenet rávilágít arra, hogy a kamera szemtanúként vesz részt a folyamatban. Phyllis nővér a fájdalomtól artikulálatlanul morgó középkorú férfinak, Lloydnak próbál segíteni. Amikor nem érti, mit szeretne a páciens, kifordul a kamera felé, és megkérdi, érti-e az operatőr, hogy mit mond Lloyd, majd ismét a Lloydhoz fordul, és megkérdi, hogy elmenjen-e a filmes. Miután erre nemet mond, a nővér imát mond Lloyddal, ami részben keresztény vigaszt nyújt, részben megtanítja a férfit a búcsúzásra. Bár a film nem tartalmazza a szereplők hozzájárulását a felvételekhez, ez a jelenet rámutat, hogy a haldokló számára még a legnagyobb fizikai és lelki szenvedés idején is támaszt jelent a filmkészítő jelenléte, talán azzal is, hogy nincsen egyedül, a filmkészítő végig kész jelen lenni.

A direct cinema két emblemikus alkotása, bár a haldoklóhoz közelítés módjában különbözik, osztozik abban, hogy hossza jócskán meghaladja a dokumentumfilmek szokásos nyolcvan-kilencven perces időtartamát, de még Wiseman kései háromórás alkotásait is messze felülmúlja a *Near Death* hat órája. A kiterjedt filmidő a másikkra fordított figyelem etikai feladatát rója a nézőre. A filmidő, pontosabban a haldoklóval és az orvossal, ápolóval nézőként együtt töltött idő jelentősége a rövid változatokkal összevetve válik szembeötlővé. Az *Extremis* című (Dan Krauss, 2016) 24 perces dokumentumfilm egy-egy gesztusban, interjúrészletben megmutatja főszereplőnője, egy orvosnő öt súlyos beteg páciense iránti elkötelezettségét, a halállal kapcsolatos döntéseket kísérő érzelmi reakcióit, ám magát a haldoklóval és családtagokkal közös folyamatot az idő rövidege miatt nem tudja átélhetővé tenni. A *Near Death* és a *Dying at Grace* hosszú játékidőjükkel közel hozzák a haldoklókkal való foglalatosság tapasztalatát. A haldoklással foglalkozó dokumentumfilmek esetében ennek etikai szempontból is van jelentősége: mennyi időt és figyelmet áldozunk életük utolsó heteire minket szemtanúnak behívó betegekre és gondozóikra.

A harmadik elemzett film kapcsán is felmerül az idő kérdése, mert jóval rövidebb az előzőeknél – 35 perc. A *Végtárium* azonban (Gaal Ilona – Wizner

Balázs, 2020) más alkotói stratégiát és fókuszot választ, a direct cinema tisztán megfigyelő módszerével szemben interjúkra épít, ezért képes megteremteni a haldoklóval való közösség élményét. A haldoklóval élete utolsó három napján folytatott elmélyült beszélgetések nem az institucionalizált testként, hanem a saját halálával tudatosan számot vető individuusként mutatják Herczeg Tamást. A kamera is részesévé lesz a tudatos elrendezésnek, más a kamera pozíciója, mint a megfigyelő dokumentumfilmek esetében, hosszú portrékat kapunk a beszélő Tamásról, illetve életének, teremtő munkájának két meghatározó helyszíne, az általa vezetett étterem és az általa helyrehozott vidéki ház képei kísérik az interjú hangját.

A haldoklóval élete utolsó három napján folytatott elmélyült beszélgetések nem institucionalizált *testként*, hanem a saját halálával tudatosan számot vető *individuusként* mutatják a dokumentumfilm főszereplőjét, Herczeg Tamást. Tamás tudatosan teremti meg saját halálát a hospice körülményei között. És a kamera is részesévé lesz ennek a tudatos elrendezésnek. Egészen más a kamera pozíciója itt, mint a pusztán *megfigyelő* dokumentumfilmek esetében. Hosszú portrékat kapunk a beszélő Tamásról, illetve életének, teremtő munkájának két meghatározó helyszíne, az általa vezetett étterem és az általa helyrehozott vidéki ház képei kísérik az interjú hangját.

A saját halál már jóval a halál pillanata előtt jelenvalóvá válik Tamás számára, és minden lehetséges módon készül is saját halálára. Török Ervin elemzésében,¹⁹ a film előrehaladtával a néző Tamás közelgő halálát egyre inkább képes temporalitásában, az idő kiterjedéseként érzékelni: előzetesen fájdalmas várakozásként, a jövőhöz való előrefutásként, majd lassan elengedésként, visszatekintésként.

A *Végstádium* a családtagoktól és a kamerát tartó alkotóktól és a kamerán keresztül a nézőktől történő búcsúzás filmje, Tamás ráhagyja szellemi testamentumát a gyászolókra és a nézőkre mint szemtanúkra. A film egyik alkotója, Gaal Ilona elmondta, hogy Tamás azért volt nyitott a forgatásra, mert „legalább van alkalma emléket hagyni a család számára”.²⁰ A korábbi filmekhez képest megfordul a viszony: Tamás gondoskodik a családjáról azzal, hogy elrendez mindent maga körül, és érzelmileg is felkészíti feleségét, lányát a halálára. Továbbmenve, az öngondoskodás aktusa is hangsúlyosan jelen van (kezdvé azzal, hogy saját maga keresett egy olyan intézményt, mint a Budapest Hospice Ház), halálra való készülésével, intenzív jelenlétével, amit a film azzal is aláhúz, hogy jellemzően nem azt mutatja, amikor Tamásról rokonai vagy a személyzet éppen gondoskodnak.

A Tamással szemben kialakított reprezentációs és etikai viszony következtében nem volt szabad megmutatni a halál pillanatát, ezt egy ízléses és tapintatos alkotói megoldással jelezték. A kamera kintről figyeli a hospice-házban éjszaka a haldokló körül álló családtagokat, és a következő beállításban másnap beszél Tamás lánya a halál bekövetkeztéről. Török felhívja a figyelmet rá, hogy az alkotók nem kívánták összemosni a halált a halott test képével. „Tamás halála ebben a communióban, közössé tevő megosztásban mutatkozik meg, amelybe másodlagos tanúként léphetünk be – azáltal, hogy lemondunk az abszolút egyszerűnek látványként történő reprodukciójáról, illetve annak hamis illúziójáról.”²¹

„A másik arca nem enged birtoklási vágyamnak, hatalmamnak”,²² azaz soha nem ismerhetem ki a másikat úgy, mint egy tárgyat, mert mindig több lesz nálam, más, másik. A *Végstádium* megközelítése közvetíti ez a ’tematizálhatat-

lanságot', Tamás halálát nem is teszi ilyen értelemben 'témává'. Wiznerék alternatív megoldásokat választanak, hogy elkerüljék a technika tárgyiasítását, ahogy Nichols fogalmaz, a „viktimizációt”.²³ A film nem törekszik arra, hogy animálja a haldokló test szenvedését, felszítva nézőkben a képzeletbeli azonosulás igényét. Ahogy Török fogalmaz: „a film és Tamás nem tanítja meg a helyes halált, mert mindenkinek más és más a saját halála. Így a néző nem a (szenvedő) »hős« szerepéhez kerül közel, hanem a tanú pozíciójához, aki harmadik félként nem résztvevője (még ha imagináriusan is) az eseményeknek, hanem ellenjegyzi és megerősíti, ami történt”.²⁴ A film nem a halált akarja megmutatni, hanem Tamás élettörténetének ezt az epizódját, életvégi történetét, ezzel együtt az ő halálát. Megállapíthatjuk tehát, hogy annak ellenére, hogy a filmet Tamás életének utolsó három napján forgatták, a *Végstádium* témája nem Tamás *haldoklása* és halála, hanem életvégi története és saját halálának – életben lehetséges – megtapasztalása.

Minden dokumentumfilm más koncepcióval, megközelítéssel, fókusszal készül – még ha nagy vonalakban a haldoklás is a téma, nem lehet egy uniformizált értelmezést adni. Az intézményi körülmények között történő haldoklás során gondozói tér keletkezik a haldokló körül. A dokumentumfilmek ezeket a tereket tágasabb vagy szűkebb perspektívában teremtik meg a filmben. A három elemzett film egyre szűkebb perspektívát választ: a *Near Death*ben az orvosok és ápolók szakmai jellegű gondoskodását és a bioetikai problémákat látjuk, a *Dying at Grace*-ben az ápolók közvetlen fizikai és lélektani gondoskodását a haldoklóról, míg a *Végstádiumban* a haldokló öngondoskodását a filmkészítőkkal és a szűk családtagokkal folytatott interakcióiban a hospice-ház intim terében.

■ JEGYZETEK

1. Lásd André Bazin: *Death Every Afternoon*. (Ford: Mark A. Cohen.) In: Yvone Margulies (ed.): *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*. Duke University Press, Durham – London, 2013. 27–31.
2. A szürrealista filmkészítők konfrontálták a nézőket korábban a pusztulással és halállal, pl. Luis Buñuel a *Föld kenyér nélkül*, Georges Franju *Az állatok vére* című dokumentumfilmjeikben, ám ezek nem szisztematikus mozgóképes leírások voltak, hanem sokkoló pillanatok.
3. Tarnay László: *A halál filmes ábrázolása*. In: Barcsi Tamás – Hegedűs Katalin – Takács Izolda (szerk.): *Halál a filmművészetben*. Magyar Hospice – Palliatív Egyesület, Bp., 2022. 9–33. (A továbbiakban Tarnay 2022.)
4. Az *Extremis* című filmet 2017-ben a legjobb rövid dokumentumfilm Oscar-díjára jelölték.
5. Jennifer Malkowski: *Dying in Full Detail: Mortality and Digital Documentary*. Duke University Press, Durham, 2017. 7. (A továbbiakban Malkowski 2017.)
6. Vivian Sobchack: *Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary*. *Quarterly Review of Film Studies* 1984. Vol. 9. No. 4. 291. (A továbbiakban Sobchack 1984)
7. Sobchack 1984. 296.
8. Emily West: *Invitation to witness: the role of subjects in documentary representations of the end of life*. *International Journal of Communication* 2018/12. 1486.
9. Alan Cholodenko: „*The Borders of Our Lives*”: *Frederick Wiseman, Jean Baudrillard, and the Question of the Documentary*. *International Journal of Baudrillard Studies* 2004, Vol. 1, No. 2. <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/the-borders-of-our-lives-frederick-wiseman-jean-baudrillard-and-the-question-of-the-documentary/>
10. *Warrendale* című dokumentumfilmje szintén 1967-ben készült el, egy bentlakásos gyermekintézet körülményeit leplezi le, és szintén etikai okok miatt nem sugározta a megrendelő tévé-társaság, csak fesztiválokon vetítették. A *Warrendale* Cannes-ban aratott sikert, a *Titicut Follies* Mannheimben.
11. Elizabeth Cowie: *Recording Reality, Desiring the Real*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011. 92.
12. Malkowski 2017. 104.

13. Uo. 105–107.
14. Sobchack 1984. 290.
15. Sobchack 1984. 287.
16. Tarnay László 2022. 18.
17. Michele Aaron: *Watching Others Die: Dying at Grace (2003): Spectatorship and the Ethics of Being Moved*. In: Helen Thomas (ed.): *Malady and Mortality: Illness, Disease and Death in Literary and Visual Culture*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2016. 211.
18. Uo.
19. Török Ervin: *Saját tér (Gaal Ilona, Wizner Balázs: Végstádium, 2020)*. In: Barcsi Tamás – Hegedűs Katalin – Takács Izolda (szerk.): *Halál a filmművészetben*. Magyar Hospice – Palliatív Egyesület, Bp., 2022. 47–62.
(A továbbiakban Török 2022.)
20. Takács Izolda: „Ameddig mi létezőnk, a halál nincs jelen...” *Beszélgetés Gaal Ilonával, a Végstádium című film rendezőjével*. In: Barcsi Tamás – Hegedűs Katalin – Takács Izolda (szerk.): *Halál a filmművészetben*. Magyar Hospice – Palliatív Egyesület, Bp., 2022. 112.
21. Török 2022. 59.
22. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1993. 164.
23. Vö. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2001. 76–78.
24. Török 2022. 55.



PÓCSIK ANDREA

(ALKALMAZOTT) KRITIKAI FILMOKTATÁS Verzió-dokumentumfilmek egyetemi képzéseken

*„A nevelésnek az emberi személyiség teljes kibontakoztatására,
valamint az emberi jogok és alapvető szabadságok
tisztelőben tartásának megerősítésére kell irányulnia.”*
(Az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozata, 26. cikkely 2. paragrafus)

Bevezetés

■ A Covid-19-járvány alapjaiban megváltoztatta az online alkalmazható tanulási és munkavégzési eszközökhöz való viszonyunkat. Számos olyan fejlesztésre ösztönzött, amely a későbbiekben is használatban maradt.

A minden év novemberében Budapesten megrendezett Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivált 2020 őszén, a pandémia első évében teljes egészében online rendezték meg. Ez volt az első magyarországi, országosan elérhető online filmfesztivál: ötvenegy film bemutatásával rekordszámú nézőt értek el.

2021-ben, a 18. évadban épp ezért a hibrid forma mellett döntöttek a szervezők: ez is jó ötletnek bizonyult. Ugyanis a vidékiek vagy az esetleges fertőzésveszély miatt még aggódók szívesebben nézték az online elérhető filmeket.

Most 2023-at írunk: csak néhány év telt el, és a forgalmazók egyre kevésbé motiváltak az online elérhetővé tételben. Ráadásul gyakran földrajzilag is korlátozzák azt: a legtöbben csak a fesztivált szervező országra engedélyezik a vetítési jogot. (Ez akadályt jelenthet például a határon túl élő magyar anyanyelvű érdeklődők számára.)

A Verzió stábja alapítása óta dolgozik azon, hogy a fesztiválon bemutatott filmek egy része év közben is eljuthasson a közönséghez. Erre mind-ezidáig három eltérő eljárást alkalmaztak.

A Re:Verzió néhány kiválasztott (általában díjnyertes, közönségdíjas vagy valamilyen kitüntetett témával bíró) alkotást mutat be az év folyamán filmklubszerűen, immár vidéken is.¹ A Diák Verzió kínálatában kiváló lehetőséggel élhetnek a magyarországi pedagógusok és tanítványaik a fesztivál ideje alatt és a tanév során. Hat film közül választhatnak, és azokat vetíthetik, feldolgozhatják a tanteremben: ehhez nemcsak jól kidolgozott tanári segédanyag áll rendelkezésre, hanem igényelhetnek szakembert, aki segít a film utáni beszélgetés levezetésében.² Ezekon kívül a Nyílt Társadalom Archívum audiovizuális gyűjteményébe bekerül az összes fesztiválfilm: ezeket, a Filmkönyvtár részeként év közben a kutatóteremben meg lehet tekinteni számítógépen, az utóbbi évek termését leszámítva nagy hányaduk regisztrációt követően digitálisan is elérhető.³

2022 tavaszán részben a pandémiás időszakra jellemző új fogyasztói szokások miatt, részben a különféle oktatási programok iránti igények megnövekedésével az előbb említettek mellett a Verzió elindította az online filmgyűjteményét is, a Verziótékát, fokozatosan bővülő, jelenleg 56 filmjog határozott időre szóló megvásárlásával. A kölcsönzési feltételek megegyeznek más streamingplatformokéival, a „geo-blocking”, a területi korlátozás ugyanúgy érvényes rá, a kínálat azonban egészen különleges.

Ezzel egy időben, ötödik módozatként, született egy elképzelés egy network alapításáról, amely részben a magyarországi felsőoktatás filmes képzéseit, részben pedig olyan szakjait foglalná magába, amelyek témáik, irányultságuk alapján jól tudnák használni az emberi jogi dokumentumfilmeket (pl. jog, pszichológia, pedagógia, orvostudomány, környezet- és társadalomtudományok). A „kezdő lökést” biztosító workshop várakozáson felül jól sikerült, s meggyőzte a szervezőket arról, hogy nagy igény van az ilyen jellegű módszertani fejlesztések iránt. Az alábbiakban ennek az iránynak a bemutatása következik.

Miért alkalmazott, miért kritikai? Elméletek, (jó) gyakorlatok

■ De mit is fed pontosan ez az irány, amelyet a címben kijelöltem? Nos, úgy gondolom, ez egy olyan új kezdeményezés lehet, amely a filmoktatásban elmélet és gyakorlat összekapcsolását talán kissé szokatlan módon valósítja meg. Nem a filmkészítés, hanem a filmterjesztés területén.

Az 'alkalmazott' jelző ugyanis erre vonatkozik. Az alkalmazott tudományok általában bizonyos alaptudományok gyakorlati kiterjesztései, főleg a természettudományokban használatosak, de előfordulnak bölcsészettudományokban is, például a nyelvészetben, továbbá különféle művészeti ágakban is, gondoljunk csak az alkalmazott grafikára. Ezek gyakorlati, használati céloknak alárendelt művészeti alkotások, tevékenységek.

A filmoktatás esetében ez olyan tudásátadást jelent elsősorban, amely a különféle programok szervezésénél jól használható. A film társadalmi beágyazottságának elemzésére, film és közönség kapcsolatára helyezi a hangsúlyt. Mindeközben olyan készségeket fejleszt, amelyek a moziüzemeltetéstől és annak programszervezésétől kezdve mindenféle alternatív terjesztési módon és a filmek múzeumi, kiállítástérben való felhasználásán át a fesztiválszervezésig terjednek.

Ennek egyfajta „prototípusával” az ELTE média tanszéken 2011 óta működő Romakép Műhelyben találkozhatunk.⁴ A kettős szerkezetű (elméleti és gyakorlati) kurzusokon a hallgatók a roma kultúrával, médiával kapcsolatos filmeket és egyéb tartalmakat tervezik programokba, moderálják a nyilvános események beszélgetéseit. Amint az majd a kutatás ismertetésének későbbi pontján kiderül, a Verzió Fesztivállal való együttműködés is hasonló elemekből áll.

A fejlesztés egy másik iránya merőben más jellegű, ám úgy gondolom, az 'alkalmazott' jelző ott is megállja a helyét. A fent említett network ugyanis tagjaival olyan tudományterületeken végezne kurzusfejlesztéseket, amelyek témájukban érintkeznek az emberi jogi dokumentumfilmekkel. A módszertan a kritikai filmértés, -elemzés alapjainak kidolgozására épülne, és kiegészülne az adott terület tárgyi tudásanyagával.

A 'kritikai' jelző használata talán kevesebb magyarázatra szorul, bár értelmezése tudományterületenként eltérhet. A teljesség igénye nélkül két példát ragadok ki: a kritikai szociolingvisztikában a tudástermelésben egyértelműen a hatalmi egyenlőtlenségektől való megszabaduláson van a hangsúly.⁵ A kritikai pszichológia azonban a hagyományosan az egyénre fókuszáló tudomány helyett a társas és társadalmi tényezőket is figyelembe veszi. Erről több folyóiratban olvashatunk: 2015-ben az *Imágóban* egy vitaindítót, 2019-ben pedig az *Új Egyenlőségben* egy beszélgetést.⁶

A különféle kritikai elméletek (feminizmus, posztkolonializmus és számos egyéb hatalmi összefüggést vizsgáló megközelítés) az elmúlt évtizedben egyértelmű létjogosultságot nyert a filmtudományban, nemcsak a külföldi, hanem a magyarországi akadémiai közegekben is. Másrészt a kritikai pedagógia elvei és gyakorlata kiváltképp hasznosnak bizonyulnak az ilyen jellegű oktatásban.

Egy másik jó gyakorlatot is megemlítek: ez egy nemzetközi, intézményközi projekt, amely három egyetem közreműködésével Erasmus Plus pályázat keretében valósul meg: Future Film Education címmel.⁷ Célja a diverzitás elősegítése a filmoktatásban: a különféle megkülönböztetett, elnyomott társadalmi csoportok reprezentációjának erősítésével és kritikai megközelítésével.

Ebben a kritikai pedagógia kulcsfontosságú alkotóelem. A forrásvidéken alkotó Paolo Freire és bell hooks gondolatai, bár jó pár évtizede születtek, ma is helytállóak.⁸ Lényegük, hogy az adott területen a kritikai szemlélet *hiánya* a fennálló hegemónikus viszonyok fennmaradásához vagy épp erősödéséhez vezethet. Másrészt az emancipált diákok képzése a folyamatos tanár-diák párbeszéd és a közös döntések, a közös alkotás során felszámolja azt az egyirányú tudásátadást, amely alapvetően szintén a létező hatalmi rendszert erősíti azzal, hogy a tudás kizárólagos forrásává a tanárt teszi. A reflexivitás, a kész ismeretek megkérdőjelezése nemcsak a gondolkodást fejleszti, hanem a társas kapcsolatok, a felelősségvállalás, a döntéshozatal módozatait is formálja, ez ma már evidenciának számít. A felsőoktatásban ennek ellenére a módszertan ilyen irányú fejlesztése ma is ritkaságszámba megy. A nyitott, közösségalapú tanulási környezet (amely bell hooks írásaiban alapnak számít) a kulturális ellenállás egyik formája. Ehhez a felfogáshoz járulnak hozzá a feminista filmoktatási módszertanok azzal, hogy hangsúlyozzák a biztonságos terek kialakítását az osztályteremben, továbbá a kanonikusnak számító művek feldolgozásánál az új, kritikai aspektusok érvényesítését.

Ezt a szellemiséget képviseli, és az azon alapuló módszert fejleszti évek óta az ELTE BTK médiatudományi tanszékén, és az időközben alakult Minor Média/Kultúra Kutató Központ keretében működő, fentebb említett Romakép Műhely. A 2011-ben alapított egyetemi kurzus és közösségi filmklub minden őszi félévben előkészít egy programsorozatot, amelyet a tavaszi félévben a város különböző kulturális tereiben szerveznek meg. A program oly módon is érvényesíti a kritikai pedagógia elveit, hogy az 'emancipált' diákokat teljeskörűen bevonja a szervezési és lebonyolítási feladatokba. Egyik legfontosabb hozadéka, hogy miközben egyszerre nevel a társadalmi ügyek iránti érzékenységre és médiatudatosságra, teret ad roma és más sérülékeny társadalmi csoportok és az egyetemi

hallgatók, valamint a filmklubközönség közötti találkozásoknak. Ily módon az elmélet és a gyakorlat összekapcsolását valósítja meg, különböző készségeket fejleszt, és elmélyíti a tantermi órákon szerzett tudást. A műhely kiadványai között találunk módszertani kézikönyvet, konferenciakötetet és egy egyedi műfajú, különleges „emlékkönyvet”: a *Cinezine*-t. A filmklubbeszélgetések felvételei néhány kivételtől eltekintve elérhetőek a műhely YouTube-csatornáján.⁹

Egy másik összetett oktatási program 2015-ben nyerte el végleges formáját, s vált elérhetővé az interneten. Az *Idegenek a kertemben* című migrációs filmgyűjtemény az első időkben egy könyvtárként működő dokumentumfilm videó- és DVD-tár része volt, amelyet a Palantír Film Vizuális Alapítvány tartott fenn a DocuArt Moziban Budapesten. Később sikerült pályázati támogatásból létrehozni egy online filmgyűjteményt, s hozzá kiadni, illetve elektronikusan hozzáférhetővé tenni egy módszertani kézikönyvet.¹⁰

A kötet két tanulmányt tartalmaz: az egyik a filmek témáját, a migrációt mutatja be szociológiai szemszögből, a másik a dokumentumfilmes formanyelv alapjait. Ezt követően, a különböző altémák szerint csoportosított filmek feldolgozásához találunk segédanyagot: kulcsszavakat, szempontokat és konkrét feladatokat. Fontos leszögezni, hogy bár ez az anyag is használható lenne az egyetemi oktatásban, alapvetően a középiskolás korosztályt és tanáraikat célozza meg. Komlósi Orsolya, a program egyik alapítója időközben elkészült doktori értekezésében részletesen elemezte ezt, majd ismertette egy empirikus kutatás, egy középiskolai hatásvizsgálat eredményeit.¹¹

A fenti összeállítás nem törekedett teljességre, de a Verziótéka témáihoz, formájához, gyűjteményéhez leginkább kapcsolható magyarországi „jó gyakorlatokat” tartalmazza.

Az UniVerzió nevű program 2018 óta működik az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézete oktatóinak, dr. Margitházi Beátának és dr. Müllner Andrásnak a bevonásával.¹² A minden őszi félévben meghirdetett kurzusok más-más módszertannal, párhuzamosan működnek, és a fesztivál az évi filmválogatását dolgozzák fel. Mindeközben a diákok számos gyakorlati feladatot végeznek: interjúkat készítenek, beszélgetéseket moderálnak, filmkritikákat írnak. A tanulmány későbbi részében ezekről részletesebben lesz szó.

Egy másik, kreatív formája az együttműködésnek és a Verzió-filmek felhasználásának a Budapest Metropolitan Egyetem (METU) tervezőgrafikus, illetve dizájn menedzsment szakos hallgatóinak bevonása. Ők a kurzuson Ducky Krzysztof vezetésével filmplakátokat terveznek, majd azokból készítenek kiállítást a fesztivál ideje alatt. Talán nem szorul igazolásra, hogy mindezek a programok az emberi jogi dokumentumfilmek sajátos felhasználása folytán különleges tudásforrássá teszik azokat, és az általuk közvetített ismeretek kognitív és emocionális elmélyítését is célozzák.

Kutatás

■ Mindezek alapján kutatásom alapvetése az az elgondolás, hogy a fesztivál által létrehozott online filmkönyvtár megteremtette a felsőoktatásban eddig nem létező módszertani kezdeményezések, fejlesztések lehetőségét. Azzal ugyanis, hogy Magyarországon az oktatók egy széles választékú, jogtisztán hozzáférhető emberi jogi filmgyűjteményből válogathat-

nak, elindíthatók azok az egyetemközi kapcsolatépítések, multi- és interdiszciplináris kutatások, amelyek egymás tudására épülő módszereket dolgoznak ki az emberi jogi (kreatív) dokumentumfilmek felhasználásával. Ezáltal *nemcsak az adott téma illusztrálását szolgálják* a filmek (mint ahogyan az többnyire történik), hanem filmértő, elemzésre képes, fejlett kritikai gondolkodású hallgatókat, felelős állampolgárokat nevelhetnek általuk. Számtalan olyan kapcsolódó területet találunk – az orvostudománytól kezdve a jogon át egészen a humánökológiáig –, amelyen a Verzióteka alkotásai beilleszthetők különféle kurzusokba, módszertani segédletekkel filmként feldolgozhatóak kritikai szemléletű elemzések formájában.

Am mindez csupán remek elképzelés marad mindaddig, amíg fel nem mérjük az igényt, hajlandóságot ilyen jellegű fejlesztések elindítására. Ehhez első lépésként a Verzió munkatársaival 2021 májusában egy workshopot szerveztünk. A résztvevők között meghívott előadóként volt jelen a már említett két ELTE-kurzus oktatója, Margitházi Beáta és Müllner András. A többiek önként jelentkeztek (bár gyakran személyes megkérés hatására) a workshopra. Az egynapos közös gondolkodás biztató eredményekkel zárult. Egyértelművé vált, hogy aki közelinek érzi a fesztivál szellemiségét, fontosnak gondolja a filmek által közvetített tudásanyagot, kihívásnak az ilyen jellegű többletmunkát, szívesen válna a network tagjává, és dolgozna tananyag kidolgozásán.

A következő lépés épp ezért a tanulmányom alapjául szolgáló kutatás elkészítése volt. Ez két részből állt. Az előkészítő fázisban a fent felsorolt kapcsolódások alapján feltártam, milyen szakok curriculumába lehetne vélhetőleg beilleszteni egy ilyen tananyagot. Ennek alapján összeállítottam egy ötven egyetemi oktatóból álló listát. Egy részük természetesen személyes ismeretség alapján került oda, mivel az oktatók érdeklődése, kutatási témáik ismerete jelentette a legbiztosabb támpontot.

A kiválasztott képzési és tudományterületek a következők voltak:

- humánökológia
- antropológia
- nacionalizmuskutatás
- gender tanulmányok
- kritikai romakutatás
- romológia
- pedagógia, gyógypedagógia, neveléstudomány
- filmtudomány
- médiatudomány
- kommunikációtudomány
- színháztudomány
- művészképzés (képzőművészet, színművészet)
- környezet- és földtudomány
- magatartástudomány, bevándorlásügy (közszolgálati egyetemi képzés)
- vizuális kultúra
- traumakutatás, holokausztkutatás
- anglisztika
- társadalometika
- környezetbiztonság

- szociálismunkás-képzés
- közgazdaságtan.

A kérdőív tíz kérdésből állt válaszadási kötelezettséggel. Az első kettő az alapadatokat rögzítette (név, egyetem, tanszék). A következő kettő a Verzió Filmfesztivál ismertségére kérdezett rá (hallott-e róla, milyen rendszerességgel látogatja). Az ötödik és hatodik a filmek későbbi felhasználására és hozzáférhetőségére kérdezett rá (hogyan milyen célból volna szükség a filmekre, illetve hogy ismeri-e a Nyílt Társadalom Archívum könyvtáras rendszerét). A hetedik alapján megtudhattuk, hányan hallottak már a Verziótékaról, a nyolcadik alapján (választások szerint) pedig megismerhettük azokat a szempontokat, amelyeket a kitöltők fontosnak tartanak. A kilencedik kérdés konkrét kurzusokra kérdezett rá, amelyeket az oktató tart, és kapcsolódhatnak a verziós filmekhez. Az utolsó előtti kérdés a networkhoz való csatlakozási hajlandóságot mérte fel, az utolsó egyéb javaslatokra kérdezett rá.

A kérdőívet az 50 felkért oktatóból 33 töltötte ki. Valószínűsíthető, hogy a kitöltési hajlandóságot befolyásolta a személyes ismeretség és az ismerősség. Ez utóbbit úgy értem, hogy azok a tudományterületek és szakok (pl. gazdaságtudomány, erdőmérnök, magatartástudomány, rendészet, népegészségtan – szenvedélybetegségek), amelyek nem ismerik a dokumentumfilmeket, a fesztivált, nem használnak médiatartalmakat, filmeket az oktatási gyakorlatukban, feltehetőleg nem tartották érdekesnek, hasznosnak a felkérést, a kutatást és a network ötletét. (Mindezek szerepeltek a felkérő levélben.) Mindemellett valószínűűnek tartom, hogy a személyes megkeresés vagy más kapcsolatteremtési módszer, például egyetemi hallgatókon keresztül, hatékony lehetne: a – főleg természettudományi, gazdaságtudományi, jogi, közigazgatási – szakok oktatói is bevonhatóak lennének.

A válaszadók között egyenlő számban szerepeltek a film-, média-, színház- és kommunikációtudományi szakok, valamint a társadalomtudományi szakok oktatói (11, 11). Utánuk következtek a művészeti egyetemek tanárai (7), majd a pszichológiai, pedagógiai szakokon oktatók (3). Egy kitöltő pályát módosított, nem tanít jelenleg.

A fesztivál ismertsége igen, ám a látogatottsága körükben nem mondható megfelelőnek. A Verziótékaról néhányan hallottak. A filmek használatához köthető szempontok közül az emberi jogokról való ismeretek bővítése, a kortárs dokumentumfilmes nyelv megismerése és az általános filmelemző készségek fejlesztése voltak a legfontosabbak.

A kapcsolódó kurzusok összetett képet mutattak: ezeket úgy osztályoztam, hogy mennyiben kötődnek formához és tartalomhoz (9 esetben), csak tartalomhoz, főleg társadalomtudományi szakokon (szintén 9 esetben), és csak a formához, főleg film-, médiatudományi szakokon (11 esetben). A válaszok rendkívül érdekesek, ha közelebbről nézzük őket, hiszen a politikai ökológiától az alkalmazott színháztudományon és a zsidó történelmen át egészen a társadalmi nemi szerepekig és a multikulturalizmusig találunk lehetséges kapcsolatokat.

A kutatás fontos részét képezték még azok a félig strukturált interjúk, amelyeket a fent említett két ELTE-kurzus oktatóival (dr. Margitházi Beáta és dr. Müllner András), valamint egy fókuszcsoporthoz interjú, amit hallgatóikkal, Horváth Laurával, Krámlai Rékával és Vígh Martinnal készítettem.

A kurzusok felépítéséről a workshopra készített előadásai alapján tájékozódhattam. Margitházi Beáta a 2021/2022-es tanév őszi szemeszterében a 18. Verzió Fesztiválhoz kapcsolódva 18 magyar és külföldi hallgatót tanított, akik között voltak média, újságírás és filmelmélet alapszakos és mesterszakos erasmusos diákok.

A kurzus témája az emberi jogok dokumentumfilm-es ábrázolása volt. Módszertanilag egy összetett, sokoldalú tanulási/oktatási formát dolgozott ki, amely négy pillérré épült. Az alapot olyan szövegek alkották, amelyek a dokumentumfilm-elmélettől az emberi jogok egyetemes nyilatkozatán át a fesztivál honlapjáig terjedtek. A Canvas LMS eszközt használva a hallgatók hétről hétre készítettek rövid beszámolókat a megnézett filmekről. Az órai munka az adott filmhez választott elméleti szövegre épült, amelyet a filmmel összekapcsolva csoportmunkában dolgoztak fel a hallgatók. Ez lehetőséget adott mélyebb beszélgetésekre, amellet számos kompetenciát fejlesztett. A negyedik pillér szorosan a fesztiválhoz kötődött (ez az őszi szemeszter közepére esik, mindig novemberben rendezik meg): interjúk készítéséből, választott filmekről önálló kritika írásából állt a Verzióblog számára.

Margitházi Beáta a vele készített interjújában elmondta, hogy ez a forma az évek során alakult ki. Az első alkalommal külföldi diákoknak meghirdetett angol nyelvű kurzuson, az akkori kutatási témájához, a dokumentumfilm-es traumaábrázoláshoz illeszkedett a verziós együttműködés. Ennek egyik legfontosabb tapasztalata, hogy a kortárs dokumentumfilmek hatása sokkal erőteljesebb lehet a hallgatók érintettsége révén, mint a klasszikus alkotásoké. Másrészt gondolataikat is könnyebben fogalmazzák meg és osztják meg társaikkal a tantermi órákon a kreatív dokumentumfilm-es hatására.

A jól kapcsolódó friss szakirodalmak pedig a tudásanyag elmélyítésénél jelentenek segítséget. A fogalmi háló használata a filmek elemzésénél még nagyobb súlyt kap, amikor az „élesben” történik: vetítés utáni beszélgetés moderálásánál, interjúk készítésénél vagy kritikairásnál. A fesztivál-környezet mindezt felerősíti, élővé teszi. (Egy korábbi tanulmányomban az emberi jogi filmfesztiválok vetítéseinek „másodlagos” élményeivel, a hatás elmélyítésével, a vetítés utáni beszélgetések, a közeg szerepével én is foglalkoztam.)¹³

Müllner András „Műfajismeret / Műhelygyakorlat” című dupla kurzusa három pilléren nyugszik: a dokumentumfilm-fesztivál sajátosságainak, az emberi jogi témáknak és az ún. érdekképviseleti újságírás (advocacy journalism) sajátosságainak a megismertetésén. Az ő két kurzusát csak együtt lehet felvenni. Müllner András így fogalmazta meg a lényegüket: „A félév így mindkét kurzus esetében három részre bomlik, melyek közül az első a fesztiválra való készülés jegyében zajlik, a második maga a fesztivál, a harmadik pedig a fesztivál tanulságainak levonásával, beszámoló készítésével és értékeléssel telik.” A vele készített interjújában hangsúlyozta: a kurzus egyik fő célja az emberi jogok szerepének, illetve a jogsértések módjainak megismertetése és felismertetése a különböző országok példái alapján. Az eltérések mentén ugyanis a hallgatók a látásmódok kulturális különbségeit is képesek lesznek elemezni. Ugyanígy a dokumentumfilm-es formanyelv jelentésmódosító szerepét, hatásmechanizmusát is

jobban megismerik, s ily módon épp a forma és tartalom bináris oppozíciójának megszüntetésére tudnak majd törekedni, hiszen ez lenne a médiaszakemberek képzésének egyik legfontosabb eredménye.

Müllner András a legnagyobb kihívásnak a kritikai pedagógiai módszerek alkalmazását tekinti, mivel azokra vitathatatlanul szükség van – a frontális előadásmód nem megfelelő ennél a tudásátadásnál. A gyakran angol nyelvű, ismeretlen terminológiát nehéz nem előadás jelleggel tanítani: sok idő és energia kell ahhoz, hogy alkalmazásuk interaktív feladatvégzés közben történjen. Hangsúlyozta, sokat merített Margitházi Beáta módszeréből, amelyet a Verzió által szervezett workshopon ismerhetett meg. Épp ezért biztos abban, hogy egy network létrehozása, rendszeres workshopok, találkozók szervezése, akár kifejezetten egyetemi oktatók számára szervezett filmklub és közös kiadványok, pl. egyetemi jegyzetek szerkesztése rendkívül fontos és hasznos lenne.

Végezetül néhány egyetemi hallgatóval készített fókuszcsoportos interjú eredményeit ismertetem röviden. Felhívásomra három ELTE BTK-s, idén harmadéves nappali tagozatos, alapszakos hallgató jelentkezett, akik Müllner András kurzusaira jártak: Horváth Laura, Krámlí Réka és Vígh Martin. Válaszaik egybecsengtek az oktatók tapasztalataival. Motivációjuk forrása a dokumentumfilmek és a társadalmi ügyek iránti érdeklődés. Ám a kurzusok egyik fontos újdonsága és értéke a hallgatói csoportok vegyes összetétele: az eltérő háttérű diákok tudása nagyon jól kiegészíti egymást az elemzéseken. A diákok hangsúlyozták, a fesztivál közege és az ott végzett feladatok – például moderálás – kivételes alkalmat jelentenek (gyakorlatszerzésen túl kapcsolatépítésre is használhatók). Laura az emberi jogi dokumentumfilmeket kortársai körében is népszerűsíti. Minden évben kiválaszt a barátai érdeklődési körének megfelelő filmeket. Várják javaslatait, s minden évben megnézik azokat az alkotásokat, amiket ajánl. Egybehangzóan fontosnak és jó ötletnek tartják a Verziótéka új szolgáltatásait. Érdeemes lenne külön ajánlókkal, például podcastokkal felhívni az újdonságaira a figyelmet, javasolták. Továbbá mindannyian támogatják a módszerek további fejlesztését, az UniVerzió kiterjesztését más egyetemekre: örömmel részt vennének egy ilyen network munkájában.

Összegzés

■ Ez a kezdeményezés igazolta az elképzelés életszerűségét, miszerint az emberi jogi dokumentumfilm népszerűségének növelése nemcsak rendezvényeken szükséges és lehetséges, hanem a felsőoktatás különböző területein és platformjain is. Fontos hozadéka lehet ennek továbbá az intézményközi kapcsolatok erősítése, a hálózatosodás, ezen keresztül az együttműködés, az egymás megértése és elfogadása.

■ JEGYZETEK

1. <https://www.verzio.org/hu/2022/reverzio> A Re:Verzió 2023-ban egy új, ám nagyon népszerű kezdeményezéssel bővült: a forró nyári éjszakákon vetítéseket tartottak az archívum tetőteraszán: <https://www.verzio.org/hu/ceu-rooftop-cinema>
2. <https://www.verzio.org/hu/diakverzio>
3. A 2023-as fesztivál weboldaláról az Oktatás alatti Kutass@Blinken Archívum menüpont vezet el a Filmtárhoz, amelyben lehet válogatni: <https://www.osaarchivum.org/hu/content/Filmt%C3%A1r>
4. <http://romakepmuhely.hu/>

5. Bodó Csanád – Heltai János Imre: *Mi a kritikai szociolingvisztika?* Magyar Nyelvőr 2018/4. 505–523.
6. Máriási Dóra – Vida Katalin: *Kritikai pszichológiát! Vitaindító a pszichológia és a pszichológusok társadalmi szerepéről.* Imágó, 2015/2. http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2015_2_Egyeni_szocialis_problema_szam/02_Mariasi-Dora_Vida-Katalin_Kritikai_pszichologia.pdf Éber Márk Áron: *Mi is az a kritikai pszichológia?* Új Egyenlőség, 2019. október <https://ujegyenloseg.hu/mi-is-a-kritikai-pszichologia/>
7. <https://www.futurefilm.education/>
8. Lásd pl. Paulo Freire: *Pedagogy of the Oppressed.* Continuum, New York, 2005 és bell hooks: *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom.* Routledge, New York, 1994.
9. <https://www.youtube.com/romakepmuhely>
10. Bognár Katalin (szerk.): *Idegenek a kertemben. Bevándorlás és integráció Európában. Módszertani kézikönyv a filmgyűjtemény használatához.* Palantír Film Vizuális Alapítvány, Bp., 2011. <http://idegenekakertemben.hu/>
11. Komlósi Orsolya: *Dokumentumfilmek társadalmi hatásának vizsgálata egy filmgyűjtemény kapcsán.* Doktori értekezés. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2021. (Az értekezés könyv formában megjelenés alatt áll.)
12. <https://www.verzio.org/hu/univerzio>
13. Pócsik Andrea: *Másodlagos élményeink – az emberi jogi filmekről és fesztiválokról.* In: Müllner András (szerk.): *A változás kultúrái. Művészet, média, rendszerváltás.* L'Harmattan – ELTE, MMI Bp., 2011, 93–112.



BOROS CSABA

ALKALMAZOTT ZENE MINT LIEU DE MÉMOIRE?

Az emlékezéstől a hangzásig: alkalmazott zene a második világháború utáni erdélyi magyar színházban

■ Zeneszerzőként és színházi alkotóként nemcsak a hangok, dallamok percepció tere és olvasata foglalkoztat, hanem a percepció története is. Megdöbbentő az a tény, hogy a közvetlen környezetünk időbeli kiterjedésének és változásainak köre mennyire függ a történelem észlelésének módjától és intenzitásától, még pontosabban a közösségi emlékezetünk feledésbe merülő helyeinek felkutatása és rekonstruálása kulcs lehet a kezünkben a jelen valós időben történő észleléséhez. Alkotóként elengedhetetlennek tartom, hogy az elméleti kutatások beépüljenek a gyakorlatba; felelős alkotói hozzáállás az emlékezet és történelem közötti rések és átfedések tudatos ismerete nélkül nincs.

Pierre Nora francia történész az *Emlékezet és a történelem között. A helyek problematikája*¹ című művében felhívja a figyelmet egy globális problémára: „a történelem felgyorsult”,² és ennek valós idejű észlelése egyre nagyobb nehézségekbe ütközik. A múlttal való szembenézés közösségi aktusának megteremtése és újradefiniálása a posztdramatikus színház egyik fő feladata. Az egyik legalkalmasabb terep a közösség éber emlékezetének felzárkózására és a közös emlékezhely kialakítására maga a színház. A színház folytonosságot biztosít a múlt és a jelen között. Az a hely, ahol emlékezni lehet és kell. De miért kell? Miért beszélünk annyit az emlékezetéről? Pierre Nora állítása szerint azért, mert „már nincs, helyeket pedig azért hozunk létre, mert már nincs valódi közege az emlékezetnek”.³ A történelem percepciójának viszonylagosságát felülírandó, helyébe lép a megannyi emlékeztőredék – a múltfeldolgozás személyes aktusa. Ezáltal rés keletkezik a megélt múlt és a jelen tapasztalata között, a folyamatosság érzete megszakad, a történelem és emlékezet közötti egyensúly pedig felbomlik. Ez a – felejtésbe forduló és megállíthatatlan – mechanizmus edzi éberre a társadalmak, kulturális közösségek, kisebbségek közösségi emlékezetét, emlékezhelyek (*lieux de mémoire*) létrehozásával.

De pontosan mi is az, amit *lieux de mémoire*-ként definiálhatunk? Mi által hívhatók elő és tisztíthatók meg kulturális emlékezetünk töredezett, hiányos részei? Vajon az olyan törekeny és önmagukat felperzselő alkotások, mint az alkalmazott zeneművek,⁴ áthallatszanak-e a múlt falain? Ki és/vagy mi által hallhatók és olvashatók az alkalmazott zenék keltette hangulatok; adhatnak-e lenyomatot arról a korszakról, gondolkodásmód-

ról, azokról a technikai megoldásokról és kulturális szokásokról, amelyek a közvetlen történelmi régiókban a második világháború utáni erdélyi magyar színház intézményeit jellemezték?

Az alkalmazott zene mint az európai színházkultúra posztkoloniális „terméke” megszünteti a nemzeti identitáshoz, a helyi társadalmi közegehez tapadó (lásd operett és népszínmű) ikonikus zenei leképeződést, és más kulturális közeget is képes megszólaltatni a zeneszerző stílusán vagy a műalkotás atmoszféráján keresztül.

Ha az alkalmazott zene helyzetét tanulmányozzuk az európai színházkultúra erdélyi magyar színházkulturális vonatkozásában, a 20. század második felének kezdetéig kell visszamennünk. A második világháborút követő években (1946-ban) alakult meg a kolozsvári Zene- és Színművészeti Konzervatórium – amely az 50-es években átköltözött Marosvásárhelyre Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetként. Ugyanebben az évben alakul meg a marosvásárhelyi Székely Színház Tompa Miklós és Kemény János igazgatása alatt. Tompa és Kemény Németh Antal mellett tanulta a színházi szakmát, szemléletmódja újszerű és az akkoriban elfogadottnak tekintett, teatrális, deklamáló színházon, a népszínművek műfaji sztereotípiáin túlmutató szemlélet volt.⁵ Budapesti műhelyében Berlin, Bécs, München, Párizs és Köln színházi szemléletmódja is helyet kapott.⁶ 1948-ban Szabó Ernő és Tompa Miklós irányításával a kolozsvári Konzervatórium rendezői fakultással bővült.⁷ Tompa Miklós és Szabó Ernő révén egy egész generáció olyan korszerű színházi látásmóddal találkozhatott, amely Németh európai gondolkodásmódját kapcsolta az erdélyi magyar színház helyspecifikus kontextusához. Magasan képzett szakmaisággal próbálták tehát az erdélyi magyar színházi hagyományt felzárkóztatni az európaihoz.

Ebben az időszakban az alkalmazott zene színháztörténeti kontextusát mindenekelőtt két nagy intézmény adja. A kolozsvári színház, amely a háború után tipikusan a nagypolgári színház jegyeit viselte, ugyanakkor rengeteg műfajt és előadóművészt alkalmazott,⁸ illetve a Székely Színház, amely – élesen elhatárolódva a kolozsváritól – az úgynevezett tiszta realizmus irányába mozdult el. Harag György rendező, aki szintén Tompa- és Szabó-tanítvány volt, 1982-ben már kolozsvári főrendezőként adott interjújában így emlékszik vissza a Székely Színházra: „Az igazi ráébredést – nemcsak nekem, hanem az egész korosztályomnak – tulajdonképpen a marosvásárhelyi Székely Színházzal való találkozás jelentette. Akkor láttuk, hogy mit jelent az a színházi forradalom, amely mindenkor egy fiatal generációnak az azelőtti színházzal való szembenállását jelenti. Nagyon élessé vált ez a szembenállás a marosvásárhelyi és a kolozsvári színház között, mert hiszen a marosvásárhelyi teljesen új hangot ütött meg a kolozsvári színházhoz képest egész gondolkodásmódjában és színházcsinálásában; és Tompa Miklós tudatosan szerződtette azokat a tagokat, akik ennek a stílusnak, ennek az egy nyelvet beszélő színháznak a tagjai lehettek.”⁹ Majd hozzáteszi: „Nem volt ez egy steril színház, csak a nagyon mély realitások, a mély igazságok színháza, hanem rengeteg groteszk elemmel, gazdagon jelentkezett. Nem volt ez egy sima színház, hanem nagyon is látványos volt, az emberi jellemek szélsőséges ábrázolásával...”¹⁰

Míg a háború után a kolozsvári intézmény az erdélyi magyar hagyomány jegyében folytatta színházpolitikáját, addig a marosvásárhelyi színház olyan technikákat alkalmazott, amelyek nem rugaszkodtak el teljesen az erdélyi színházi hagyomány társadalmi kereteitől, de nyitottak voltak a technológia nyújtotta lehetőségek kiaknázására is, amelyre a kolozsvári színház csak Harag főrendezői korszakában évtizedekkel később rendezkedett be.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, a Kolozsvári Állami Színház és a Marosvásárhelyi Rádió archívuma őrzi azokat a partitúrákat és magnószalagokat, amelyek az 1948 és 1991 közötti időszak erdélyi színházi előadásainak alkalmazott zenéit, illetve az előadások hangfelvételét rögzítik. Az alkalmazott zene rögzített formája a színházi emlékezetben tehát – halbwachsi kifejezéssel élve – *elszigetelt közegként* van jelen.¹¹ A történeti alkalmazott zene elszigetelt közegei a hanghordozók, partitúrák, illetve az előadások tévéfelvételeiből kihangzó lenyomatok.

A hangzó folyamatok nagy múltú rögzítéstechnikája és a zenei lejegyzés technikája mellett a 20. század második felétől megjelenik a magnetofon és a magnószalag¹² a színházi technológiában, amely véleményem szerint az erdélyi magyar színházi emlékezetben a partitúrával egyenértékű emlékezhely. A magnószalag rögzítéstechnikája az élő zenét, ha nem is teljesen, de a 40-es évektől kezdődően nagyrészt kiszorította a színpadról. A technika megjelenésével ugyanis helyettesíthetővé vált a színházi zenekar *intézménye*. Az élő zenélésnek az előadással együtt hangzó, organikus és interpretatív folyamata eltűnt, ahogy a zenész mint színházi alak is megszűnt; maga az interpretáció rövidre zárt folyamattá alakult, a felvétel bekevertezte magát a művet egy hermetikusan zárt időszegmensbe, amelyet egy mechanikusan visszatekerhető szerkezet reprodukált; ettől a pillanattól a hangszórók helyettesítették a hangszert, a magnószalag-lejátszó a zenészt, és a magnószalag a partitúrát. Mindemellett azzal, hogy a zene rögzíthetővé vált – és nemcsak az a zene, amely egy bizonyos kultúrkör organikus terméke volt (gondolok itt a marosvásárhelyi zenekarokra, amelyek a közízlést és a divatot egyszerre szolgálták) –, olyan zeneművek is „eljárthatókká” váltak a színházban minimális anyagi befektetéssel, amelyeknek közvetett módon nem volt organikus leképeződése a társadalomban.

A rögzítés mint emlékezetmegőrző technika a történelemésztés vonatkozásában sajátos textusként, ugyanakkor a történeti múltban „megjelenőként” állítja elénk az alkalmazott zenét tároló magnószalagokat. Mindez az emlékezet társadalmi és kulturális kereteinek egy sajátos látás-és/vagy hallásmódját konstituálja, ugyanakkor azzal, hogy ezeket a kereteket meghatározzuk, az alkalmazott zene kialakítja a saját emlékezeti paramétereit mind a tudományos, mind pedig a történeti és kortárs alkotások diskurzusában. Maurice Halbwachsnak munkájának köszönhetően az emlékezet tudományos kereteinek kutatása során nemcsak a történelmi és szociológiai keretek újradefiniálására kaptunk lehetőséget, hanem a színháztörténet helyeinek tudományos lokalizálhatóságára is. A specifikusan helyi emlékezhelyek kulturálisan behálózják a történelem szegmenseit, ugyanakkor potenciális emlékezzetárgyakra utalnak az elszigetelt vagy lappangó történelem üresen hagyott pontjain. Az elszigeteltség valóban egy létező problematika. Gondoljunk el, ugyancsak Halbwachsnak példájával

élve – amelyet *Az emlékezet társadalmi kereteinek* előszavában olvasunk –, hogyha egy nyelvi közeget kilök magából az adott történeti helyzet, és ez a nyelvi réteg olyan közegbe ékelődik, ahol számára nincs kulturális kapaszkodó, nem „beszélük” a nyelvét, mi által maradhat meg mégis az emlékezetben? Ami az alkalmazott zene helyzetét megvilágítja ebben a kontextusban, az egyrészt a technika hatalomátvétele a rögzítés terén, valamint a szakorientált kritika megszűnése. A történelem felgyorsulásának következtében a zene rögzítése és megőrzése érdekében különböző technikák váltották egymást, ez pedig az előzőket jobbra megszüntette vagy megnehezítette a közvetlen hozzáférésüket. Egy magnószalag esetében ma technikailag vissza kell lépni azokhoz az eszközökhöz, amelyekkel ezeket a történelem érintett szegmensében alkalmazták. Már a magnószalag megjelenése is problematikusá tette az emlékezetmegőrzés minőségét, hiszen az időben korábbi technikák behívásával rontott az emlékezet tárgy – esetünkben a megszólaló műalkotás – minőségén, amikor bakelitlemezzel másolta át szalagra az eleve bakelitlemezzel rögzített hangzóanyagot.

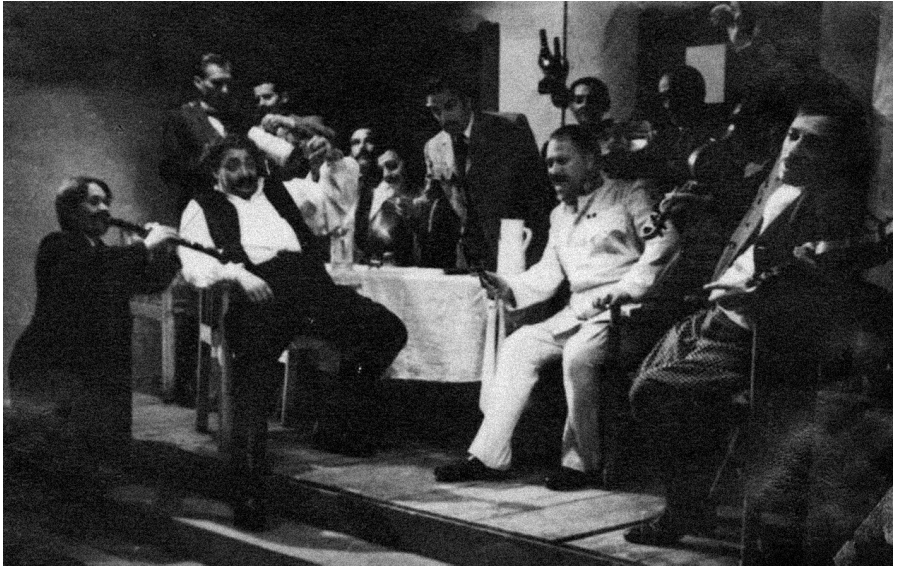
Rengeteg magnószalag maradt „digitalizálatlanul”; ezek a levéltárakban és archívumokban még ma is fellelhetők. Ennek oka a 20. század 90-es évekbeli technikájának robbanásszerű fejlődése, amely alig néhány év leforgása alatt megszüntette a magnószalag-technikát: szerepét átvette az optikai lemez és a digitális rögzítéstechnika. A magnószalag digitalizálása esetében azonban elkerülhetetlenül szembesülnünk kell azzal a ténnyel, hogy kizárólag modern eszközökkel lehetetlen kivitelezni a műveletet. A magnószalagot ugyanis orsós magnetofonon lehet lejátszani, majd digitális hordozóra átmenteni.

A magnószalagra írás technikája lehetőséget adott a hangzó folyamat tetszőleges megszakítására és más, az előzőtől akár karakterében, akár ritmusában vagy tempójában eltérő hangzó folyamatokkal való összeillesztésre, illetve egy adott részlet többszöri megismétlésére. Az, hogy ma a *loop* az *incidental music*¹³ egyik stílusjegyének számító kifejezés, voltaképpen a magnetofon technikai paramétereinek köszönhető. A magnetofon a zenei frekvencia mozgásának elektromossággá és mágnesességgé való alakításával nemcsak a rögzítéstechnika szempontjából vált a zenei interpretáció központi jelentőségű eszközévé, hanem az elektromosság mint fizikai fogalom zenei megjelenítésével is hatást gyakorolt a 20. századi zenei irányzatokra, illetve az alkalmazott zene színházi műfaját is meghatározta. A magnetofon népszerűsége megjelenéséhez képest igencsak későre, a 40-es évekre tehető, és egészen a 90-es évekig a zene megőrkítő technikájának egyik leginkább alkalmazott módszerét jelentette. A zeneszerző magnószalagra rögzítette a hangeffektusokat és az alkalmazott zenét, amely az újra meg újra becsévlés és többszöri lejátszás során elveszítette a felvétel pillanatában megőrkített állapotát. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a magnószalagon tárolt múlt minden egyes „felidézéssel” közelebb kerül a megsemmisüléshez, ugyanakkor a zene mellett a recsegésekben és zajokban, a vágások hangjában, a fehér zajban¹⁴ ráismerhetünk a múlt sérülékenységének hangjára is. A technika sérülékenysége a magnószalagok esetében egyenértékű a múlt sérülékenységével. Egy minden előadás előtt újracsévlést – a végéről az elejére pörgetett és újra befűzött – magnószalag olyan, mint egy sokszor eljátszott partitúra. A zajok és „hibák” a sokadjára

is oda-vissza orsózó szalagmozgásnak a hozadékai, amelyek rárétegződnek a hangzó tartalomra, ezáltal a szalagon tárolt dokumentum ugyan sérül, de ez az időben eltolódott sérülékenysége a múltat reprezentálja, teszi a hangzó tartalom észrevehetetlen jelenségévé az emlékezetben. A digitalizálás pillanatában tehát nem kizárólag a zene örökítődik meg a jövő számára, hanem a múlt sérülékenysége – időben összesűrített – valósága is. A magnószalagok az erdélyi magyar alkalmazott zene emlékezhelyei. Sérülékenyek, ezért a rajtuk tárolt hangfelvételek elveszendőben vannak. A számos erdélyi magyar zeneszerző műveit tároló szalagok olyan értékkel bírnak, akár egy rendezőpéldány, próba- vagy előadásnapló. Néhány közülük egyedi zenei anyagot, korabeli zenei felvételt, szöveget és hangeffektusokat őriz. Olyan szerzők műveiről van szó, akik a mai magyar kortárs komolyzene megkerülhetetlen alakjai. Ezek a tekercesek olyan neves erdélyi zenészek, karmesterek és zeneszerzők közreműködésével készültek, mint Csíky Boldizsár, Orbán György, Selmeczi György, Szabó Csaba, Zoltán Aladár, Demény Attila, Fátyol Tibor, Hubesz Walter, Kozma Mátyás és Szalman Lóránt, ugyanakkor tartalmazzák azoknak a kis együtteseknek a zenéjét is, akik a korabeli társadalom, a középosztály és munkásosztály szórakoztatását szolgálták.

A Székely Színház egyik legkorábbi magnószalag-felvételén Tompa Miklós *Úri muri* című rendezésének „zárójelenete” hallható. Az előadást ugyanabban az évben, 1949-ben rendezte meg Tompa Miklós, amikor Bán Frigyes azonos című filmje készült. A szerző által jóváhagyott utolsó színpadi változatot egy évvel korábban, 1948-ban mutatta be a budapesti Nemzeti Színház. A marosvásárhelyi Székely Színházban az *Úri muri* erdélyi (romániai) ősbemutató is volt egyben. A magnószalagon Rozika (Szabó Duci) és Szakhmáry Zoltán (Kovács György) búcsújelenete hallható Bámbó Gyula zenekarának¹⁵ század eleji marosvásárhelyi cigányzenéjével. Az *Úri muri* kétségtávol egyike a Székely Színház emblemikus előadásainak – már csak abból ítélve, hogy mennyire magas számú előadásszámot ért el,¹⁶ ebben a kritika, a színészek és rendezők emlékezete egyaránt megegyezik. Az előadásszöveg teljes történeti dokumentációja néhány kép és egy magnószalagon rögzített jelenetrészlet. A szalagon lévő hang több szempontból is értékes színháztörténeti dokumentum.

Egyrészt kizárólag ezen a magnószalagon hallható a korabeli marosvásárhelyi középosztály zenéje, a Bámbó zenekar egyetlen fennmaradt felvétele eredeti hangszerösszeállításban.¹⁷ Nem mondhatni, hogy aláfestő, hangulatteremtő zene ez, inkább a milió szerves része, mintha a tér és a szereplők társadalmi képének sajátos vetülete volna. Ez az együttes a már szocialista Romániában is képviselte zenéjével a világháborúk előtti közhangulatot a vásárhelyi mulatókban. A következő néhány évtizedben azonban a „cigányzene” meghatározott pártprogram keretében felszámolódott,¹⁸ és a 19. század végi, 20. század eleji zenei köznyelv organikus egysége a közösséggel eltűnt. Feltételezhetjük tehát, hogy a sajátosan helyi jellegű zenei köznyelv részeseivé váló a nézők emlékezetében még elevenen élt a háború előtti közhangulat.



Részlet az *Úri muriból*. Rendező: Tompa Miklós, Székely Színház, 1949.

A zene a tragikus multság paradoxonát teremti meg azzal, hogy távol marad a pszichologizáló érzelmességtől. A jelenet felszínén egyre inkább körvonalazódó feszültség mögött egy változatlanul víg hangvételű zene szól, és meglehetősen nyomasztó hangulatot teremt. A nosztalgia elegyedik a tradíció kiüresedésének akusztikájával.

Ugyanakkor a színpadi beszédben megnyilvánuló színek, hangárnyalatok, érzelmi regiszterek az előadásmód zeneiségét hangsúlyozzák. Szabó Duci mindenféle erőltetett átmenet nélkül vált regisztert egy gondosan kiművelt *bel cantó*ból egy mértéktartó bensőséges szövegmondásba, mindezt a legnagyobb természetességgel, megőrizve a szövegmondás ritmusát és jellemformáló mivoltát.¹⁹ Kovács György, Szabó Ernő, valamint Delly Ferenc szintén ezt a szövegközpontú, erősen ritmosos, esetenként markánsan jambikus, az érzelmi stációkat hatásosan hallató, dinamizáló stílust alkalmazzák szerepeik megformálásában. A szövegmondás dallamos, a köznapitól eltérő, ám bizonyos módon mégis azt utánzó, emelkedett hangvételű. A felvétel szembetűnő jellegzetességei ugyanakkor a textualitás anyagiságának egybehangzósága, a szövegplaszticitás, a témák közötti átmenetek komprehenzív jellege, illetve az információ percipiális – elhangzás–meghallás–megértés–válaszadás – idejének hiánya: mintha a mondatok megszakítás nélküli ritmusa volna a játék egyedüli stílusjegye. Mintha az előre megírt partitúra „szentsége” nem engedné meg a színészeknek, hogy oda nem illő szünetekkel, hosszú fájdalmas csendekkel, szöveg nélküli játékkal törje meg a ritmust. Mintha Rozika előre tudná, hogy mit, milyen tempóban és hangerővel fog válaszolni Szakhmárynak. Mintha Delly Ferenc és Szabó Ernő szövegeinek Szabó Ducy és Kovács György dialógusába való beékelődése szintén partitúraigény volna, meghatározott tempó- és dinamikai előjegyzéssel.

A szövegcentrikusságnak ez a hideg szabályossága az egész jelenetet groteszkké transzformálja. Ezt a groteszséget húzza alá, hogy a színészek

a zenéből átvett tempó és ritmus függvényében válaszolnak egymásnak, mintha mondanivalójuk nem rendelkezne önálló létjogosultsággal, csakis ennek a kispolgári köznyelvnek a tudatában volnának képesek érvelni.

Az alkalmazott zene olyan formájával találkozhatunk ezen a felvételen, amely ugyan a középosztály és a proletariátus társadalmi rétegeinek zenei ízlését határozza meg, visszanyúlva a háború előtti magyar nótakultúrájához, mégis a színházi jelrendszerben Tompa Miklós rendezése által elrugaszkodik a hagyományos interpretációtól, és egy másfajta, a groteszkhez közelítő atmoszférával ütközteti. Erről a zenéről csak azért tudunk, mert az említett hangszalagot az intézmény megőrizte a színházi emlékezetben, illetve nem szolgált palimpszesztusként²⁰ egy éppen soron következő zenei anyagnak. A hangtechnikusok a 20. század második felének évtizedeiben hordozó hiányában alkalmazták ezt a módszert, figyelmetlenül. Egyes előadások alkalmazott zenéjének csak a töredékei maradtak fenn emiatt, sok esetben pedig csak a magnószalag tárolódobozára írt cím utal az előadásra, annak ellenére, hogy a tartalma nem releváns. Negatív példával élve Harag 1962-ben rendezett Alexej Abruzov *Irkucki történet* című drámájának Hubesz Walter zeneszerző által komponált, illetve a színészek előadásában megszólaltatott kórusműveinek, továbbá alkalmazott zenéinek hangfelvételei azért vesztek el, mert a kritika elmarasztalta az előadást,²¹ főként pedig a kórus öncélú megjelenítését, így a felvett zenei anyagra a következő években más hangzó anyagot rögzítettek. Hubesz Walter egy részletesen kidolgozott, 47 oldal terjedelmű partitúrát írt az előadáshoz, amelyben mind kórusművei, mind az akkordeonra, hegedűre vagy zongorára írt régi orosz keringői igényes, semmiképpen sem említésre méltatlan művek.

Az alkalmazott zene történeti fordulópontjait tekintve az erélyi magyar színházban kiemelkedő helyet foglal el Szabó Ernő *Vízözön* című előadásának hangfelvétele, ugyanis ez a felvétel az archívum legkorábbra datált magnószalagja. Az 1948-ban bemutatott előadásról ez az egyetlen fennmaradt dokumentum, amely több részletet is feltár a Székely Színház kulturális emlékezetében. A magnószalagon az előadáshoz alkalmazott zenét hallhatjuk, jobban mondva egy zenei válogatást és szerkesztést. Ez az első olyan eset, amikor alapvetően nem alkalmazott zene válik drámai folyamattá részévé. A szerkesztett hangok közt hallhatunk egy montázst: induló villamos zaja együtt egy óraketyegés monoton ritmusával, továbbá egy mosodára emlékeztető atmoszféra. A zenei válogatásban első hallásra André Jolivet francia zeneszerző *Concerto pour Ondes martenot et Orchestre*²² című versenyműve juthat eszünkbe, de a hasonlóság ellenére, még a felvétel rossz minőségére hivatkozva sem jelenthetjük ki biztosan, hogy a mű egyezne a francia zeneszerző alkotásával. Egy kisebb zenekarra írt darabot hallunk, amelyben erőteljesen jelen van az *ondes martenot*, de mégsem nagyzenekari kísérettel, mint Jolivet művében, csupán néhány ütőhangszer kíséretében. A magnószalag további részében Bartók Béla *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művéből és Igor Stravinsky *Le sacre du printemps* című balettzenéjéből hallunk részleteket, amelyek képszerűen szólalnak meg a közbeékelte szerkesztett hangmontázsokkal. A magnószalagra rögzítés több mint valószínű, hogy bakelitlemezeiről való átmásolással történt, ami sokat rontott a hangfelvétel mi-

nóságán, viszont így is szembetűnő az a zeneileg igényes vágástechnika, amely Szabó Ernőnek az eredeti művek iránti tiszteletét mutatja, és értő zenei gondolkodásra vall. Az alkalmazott zene mint fogalom ezen mozzanat megértésén keresztül válik értelmezhetővé a színháztudományos diszkurzusban, hiszen a zeneművek a rendező által adaptált formában ékelődnek az előadásba. Nem a művek felmutatása, sokkal inkább a művek által kiváltott hangulat határozza meg az építkezést. Feltételezhetjük tehát, hogy Szabó Ernő a színházi hangzás, vagyis az atmoszféra felől közelítette meg a *Vízözön* akusztikus terét. A magnószalag tartalmából arra következtethetünk, hogy Szabó Ernő egyértelműen az újszerű hangzást kereste, hiszen ami mindhárom zenemű esetében megállapítható – annak ellenére, hogy mind formai, mind tartalmi szempontból különböző művekről van szó –, az a zenekari hangzásnak egy a klasszikus zenei hagyománytól eltérő karaktere.

Az *ondes martenot* jelenlétére a *Vízözön* című előadásban sokáig nem találtam pontos történeti adatot, jöllehet egy ilyen hangszer, főként a negyvenes években, de még ma sem tűnik fel gyakran a zenekarban. Néhány évvel ezelőtt azonban a *Színház* folyóiratot olvasva megdöbbentő tényekre akadtam, amelyek a teljes *Vízözön* színházi emlékezetének megítélését tágabb perspektívába helyezték. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma Henri Berger néven említi a *Vízözön* szövegének szerzőjét, amely művet Anatol Constantin – az egy évvel korábban (1947) a Székely Színházhoz szerződő színész – és Kemény János, a színház művészeti titkára fordított magyarra, tehát az újszerű hangzás színházi adaptációja mellett magyar nyelvű ősbemutató is a *Vízözön* Marosvásárhelyen. Az archívumban talált adatok alapján legalábbis erre következtethetünk. Henri Berger drámaíró azonban nem létezik. A kutatás eredményeként azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a *Vízözön* című dráma tulajdonképpen Johann Henning Berger *Syndafloeden*²³ című háromfelvonásos drámájának fordítása lehet, és valószínűsíthető, hogy Szabó Imre fordítása után készült. Johann Henning Berger drámáját ugyanis 1941-ben mutatta be a Kolozsvári Zsidó Színház Fekete Mihály rendezésében. A színház működési engedélyét báró Kemény János szerezte meg, továbbá az ő közbenjárására kapott a színház színdarabokat, anyagiakat, kellékeket és jelmezeket,²⁴ így valószínű, hogy az *Özönvíz* című drámát is az ő ajánlatára mutatta be a társulat. J. H. Berger drámája a realizmus bölcsőjéből, a moszkvai Művész Színházból terjedt el a különböző színházakban, ugyanakkor a korai filmiparban is. Jevgenyij Bogratyionovics Vahtangov rendezésében *Özönvíz* címmel 1914-ben a moszkvai Művész Színház Első Stúdiójának premierje után több oroszországi színház is műsorára tűzte J. H. Berger drámáját.²⁵ Valószínű, hogy a Kolozsvári Zsidó Színház is innen kölcsönözte a címet. De ott találjuk J. H. Berger drámáját egy 1930-as filmre alkalmazott változatban is, amelyet Bradley King adaptációja után *The Way of All Men* címmel mutatott be a Broadway Frank Lloyd rendezésében. Ennek nyomán 1931-ben Budapesten is vetítették a film német nyelvű változatát *Die Maske fällt* címmel, William Dietrele rendezésében, amelyet szintén *Özönvíz* címmel hirdettek meg.²⁶ A filmben azonban más neveken jelennek meg a szereplők, és több mint valószínű, hogy a bergeri narratíva is sérült Bradley King adaptációja után. Kérdéses, hogy milyen szöveg alap-

ján fordította újra Anatol Constantin és báró Kemény János Berger drámáját, az viszont tény, hogy a marosvásárhelyi Székely Színház bemutatóját *Vízözönként* jegyzi a színház történelem. A Kolozsvári Zsidó Színház *Özönvíz* című előadásának zeneszerzője és előadója Harry Maiorovici.²⁷ A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában megtalált, legkorábbra datált magnószalagon, amelyet a *Vízözön* alkalmazott zenéjeként tárgyalunk, minden valószínűség szerint Bartók és Sztravinszkij művei mellett Harry Maiorovici művét halljuk. Összehasonlítva azzal a szintén Harry Maiorovici által szerzett zenével, amelyet az *Ysgadal*²⁸ című filmesszéhez komponált, megállapíthatjuk egyrészt a stílus, másrészt pedig a hangszerelés hasonlóságát. Ugyanakkor az 1930-ban megjelent Broadway-produkció kísérőzenéi közt sem szerepel *ondes martenot*-ra írt zene, tehát nem beszélhetünk arról, hogy Szabó Ernő a filmváltozathoz adaptálta volna a kísérőzenét a *Vízözönhöz*. A rendező valószínűleg Kemény János révén juthatott hozzá az 1941-es felvételhez, amelyet minden valószínűség szerint a kolozsvári Goldmark Filharmóniai Társaság együttese rögzített, ez a zenei együttes ugyanis a városi zsidó zenei életet fényjelezte 1934-es megalakulásától egészen 1942-ig.²⁹ Ezt azért tartom fontosnak megemlíteni, mert csak ez a társaság rendelkezhetett azokkal a hangszerekkel (*ondes martenot*, vibrafon, ütőhangszerek), amelyeket a *Vízözön* alkalmazott zenéjében is hallhatunk. Szabó Ernő Harry Maiorovici zenéjét kiegészítette két, szintén korszerű művel, és az általa válogatott és montírozott hanganyagokkal a művek ízlésvilágának társadalomidegen hangzásával újszerű atmoszférát jelenített meg a Székely Színház művészi programjában.

Zeneszerzőként és színházi alkotóként véleményem szerint kulcsfontosságú látni az alkalmazott zene megjelenésének helyeit, kulturális és szociológiai hatásait a történeti előadásokban. Rekonstruálva a korabeli előadások hangzó terét, kiegészítve a hallott élménnyel azokat, sajtós olvasatba foglalva, nem utolsósorban pedig történeti – megköszöndöttem, hermeneutikai – kontextusból látva/hallva az alkalmazott zenét olyan láncolat térképezhető fel a minket meghatározó kulturális emlékezet körében, amely képes befedni a felgyorsult történelem repedéseit. Az, hogy a zene eltávolodik az önmagára reflektáló jelentésétől, letörli magáról a romantika kliséit, és egy drámai, narratív folyamat részeként új jelentéseket generál, tehát alkalmazhatóvá válik, olyan perspektívát nyit meg az alkalmazott zene recepcióesztétikájában, amely szoros összefüggésben van kulturális emlékezetünkkel. Többek közt ez az eljárás nyit új utakat az 50-es évek utáni erdélyi magyar színház esztétikájában, és tendenciájában alakítja a kísérőzenének – az önreflexión túlmenően – a hozzárendelhető, formálható, atmoszférateremtő jellegét egészen napjainkig.

A történeti alkalmazott zene elszigetelt közegei a hanghordozók, partitúrák, illetve az előadások tévé- és rádiófelvételeiből kihangzó lenyomatok – olyan kulcsok, amelyek újabb kérdésekre adhatnak választ, továbbá újabb *lieux de mémoire*-ként konstituálódhatnak az erdélyi magyar színházi emlékezetben.

■ JEGYZETEK

1. Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*. Napvilág kiadó, Bp., 2010. 142.
2. Uo. 142.
3. Uo. 142.
4. *Alkalmazott zene* – olyan gyűjtőfogalom, illetve tág műfaji megnevezés, amely a zenés és prózai színházban, filmekben, televíziós sorozatokban, reklámokban, videójátékokban, bevásárlóközpontokban és egyéb médiumok részeként szólal meg. Programzeneként is meghatározható, hiszen óriási szerepe van az adott hangulat megteremtésében, a drámai és/vagy epikus hatás fokozásában. Legfőbb jellegzetessége, hogy szinkronban működik a narratív tartalommal, valamint más drámai és vizuális elemekkel, ezáltal atmoszférateremtő funkcióval rendelkezik, és a modern művészeti irányzatok, illetve a szórakoztatóipar kommunikációjának elengedhetetlen része.
5. „Marosvásárhelyen viszont Tompa Miklós volt a legjobb színházi szakember. És Kemény János. Mindketten Németh Antal mellett tanulták a színházi szakmát, olyan körben, amelyben magasrendű professzionalizmus volt. Elmentek Marosvásárhelyre, s biztos kézzel és még biztosabb szemmel kiválasztották a különböző társulatokból azokat a színészeket, akikre alapozták a nagy Székely Színházat.” Nánay István: *Harag György színháza*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1992. 20.
6. Vö. Romváry Ferenc (főszerk.): *Pécs lexikon II. (N–ZS)*. Pécs Lexikon Kulturális Nonprofit Kft., Pécs, 2010. 17.
7. „A rendezői fakultáson Tompa Miklós és Szabó Ernő tanított. Rengeteget okultunk abból, ahogyan kibontottak egy-egy előadást. Ők Marosvásárhelyen éltek és dolgoztak, onnan jártak át akkor még Kolozsvárra oktatni. Legtöbbször a kolozsvári előadások voltak a rossz példák, de mi azokból is sokat tanultunk. És lassan rádöbentünk, hogy a marosvásárhelyi iskola abban a periódusában döntően meghatározhatja jövőnket és színházi gondolkodásunkat.” Nánay István: *Harag György színháza*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1992. 19.
8. „A háború után a kolozsvári színház tipikusan nagypolgári színház volt. Hatalmas és nagyon vegyes társulat dolgozott ott. Opera, operett, prózai részleg. Egymás mellett voltak kitűnő, nagy formátumú színészek és dilettánsok. Sokan közülük a század elején még népszínművekben szerepeltek. Szentgyörgyi István közvetlen munkatársai, utódai, kik még Korda Sándorral filmeztek.” Uo. 19.
9. Kántor Lajos: *A játék merészsége. Beszélgetés Harag Györggyel*. In: Kacsir Mária (szerk.): *Színjátészó személyek*. A Hét, Buc., 1982. 10.
10. Uo. 12.
11. Vö. Maurice Halbwachs: *Az emlékezet társadalmi keretei*. (Ford. Sujtó László) Atlantisz. Bp., 2018. 10.
12. Vö. Balti József – Csabai Dániel – Hargitai János: *Magnósok kiskönyve*. Műszaki Könyvkiadó. Bp., 1972. 19.
13. Incidental music, vagyis kísérezene gyanánt definiálunk minden olyan zenét, amely elsősorban nem zenés színházi műhöz íródik.
14. A fehérzaj olyan, a hangtechnikában véletlenszerűen vagy az idő múlásával – a mágnesszalag esetében a mágnesség disszolúciójának következtében – megjelenő zaj, amelynek az ember által érzékelt frekvenciatartománya 20 Hz és 20 kHz közé tehető.
15. A városzerte ismert cigányzenekart az Arlus és a Tag étteremből kérték fel arra, hogy legyenek az előadás szereplői. Az előadás zárójelenetének egyik képe is bizonyítja, hogy a zenészek szerves részei voltak az előadásnak. Vö. Lázok János: *Úri muri. Színházi látvány és hangzás*. <http://theatron.hu/philther/uri-muri>
16. „...az *Úri muri* 126 előadását pedig kiemelkedően sokan, közel hatvanezren látták.” Horváth Bea: *A marosvásárhelyi Székely Színházban bemutatott darabok előadástörténetének legfontosabb adatai. 1946–1961*. A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyletem kiadója, Mvhely., 2006. 172.
17. Klarinét, hegedű, harmonika, nagybőgő.
18. Vö. Bakó Zoltán: „*Ahol a zene öröklődik, mint a lúdtalp*”. <https://liget.ro/eletmod/ahol-a-zene-oroklodik-mint-a-ludtalp#>
19. „Még csak zeneiskolába járt, amikor felfigyelt rá a kolozsvári közönség és a színházvezetőség. 1943 és 1946 között inkább dalművekben kapott feladatot, Marosvásárhelyen is ilyen szerepekben mutatkozott be, és egy csapásra meghódította az egész várost. [...] Alakításait a lélektani feltárulkozás készsége tette hitelessé, ilyen volt már a székely színház nevezetes *Úri muri*-előadásának Rozikájaként. [...] csupa muzsika: sohasem tagadhatta volna le, hogy a zene felől közelített a színjátszáshoz. Szép színpadi beszédének ez a kulturált muzikalitás az aranyfedezete.” Székely Ferenc: *Szabó Duci*. In: Kacsir Mária (szerk.): *Színjátészó személyek*. A Hét, Buc. 1982. 85.

20. A palimpszeszt(us) olyan pergamen vagy papirusz, amelyről az eredeti írást még az ókorban kivakarták, hogy új szöveget írhasanak rá. Ez a gyakorlat még a középkorban is elfogadott volt. Célja nem az információ megsemmisítése, hanem a papír „újrahasznosítása” volt; tulajdonképpen a következő információ helyének előkészítése. A magnószalag-lejátszó – például a Revox – az új felvétellel egy időben törölte a régit a magnószalagról.

21. „Harag György, az *Irkutszki történet* vásárhelyi előadásának rendezője a darab hangulati közvetlenségét és lírai telítettségét, romantikus pátoszáat hangsúlyozta elsősorban. Kérdés azonban, hogy ilyenképpen nem adott-e a szükségesnél több lehetőséget bizonyosfajta elvont érzélgősség kiélésére ahelyett, hogy a konfliktust és a drámaiságot mélyítette volna el jobban – mindenekelőtt Viktor alakját illetően. Nem kétséges, hogy hatásos, de ugyanakkor mértéktartó és emelkedett művészi ízlésről tanúskodó produkciót hozott színre. Hogy a kórust nem tudta szervesen bekapcsolni az előadás egészébe; hogy a legtöbb esetben fölöslegesnek éreztük a színpad szélén üldögélő színészek időnkénti megszólalásait, akcióit – ez nem csupán a rendező rovására írandó.” Nagy Pál: *Irkucki történet. Bemutató a marosvásárhelyi Állami Színházban*. Új Élet 1963. V. (1) 14.

22. A felvétel 1947-ben készült a szerző vezényletével továbbá Jeanne Loriod szolista (Ondes Martenot) közreműködésével az Orchestre Philharmonique de l'ORTF stúdiójában.

23. *A bűn folyama* című háromfelvonásos drámát Johann Henning Berger (1872–1924) svéd író a Svéd Nemzeti Színház megrendelésére írta 1908-ban.

24. Lőwy Dániel: *Kítaszítottak színháza. A rövid életű kolozsvári Zsidó Színház és a színészeinek sorsa*. Színház 2021. LIV. (6) 33.

25. „Közben Vahtangov az első főszerepét is megkapja az Első Stúdióban: a gonosz Thakleton játékkereskedőt Dickens *Tücsök a tűzhelyen* című kisregényének színpadi változatában, három héttel később pedig ugyanitt újabb rendezésére kerül sor. Színpadra állítja Berger *Őzönvíz* című darabját, és benne – Mihail Csehovval felváltva – eljátssza az egyik főszerepet, Frasert. Az előadás érdekessége, hogy különböző felfogásban formálják meg a szerepet: a tönkrement tőzsdeügynök ábrázolása Mihail Csehov alakításában a groteszk tragikumig fokozódik. Izgatott és elkeseredett, de nem törődik bele a sorsába. Vahtangov szerepfelfogása szerint viszont eleve elfogadja a csódhelyzetet. Elvesztette minden reményét, és feladta a küzdelmet.” Balogh Géza: *Vahtangov fantasztikus realizmusa*. <https://www.criticailapok.hu/archivum/25-2003/38362-vahtangov-fantasztikus-realizmusa>

26. A német nyelvű film budapesti bemutatójának időpontja: 1931. május 8.

27. Lőwy: i. m.

28. Filmesszé a Méliusz József *Isgadal Elégiája* című verse nyomán Lővith Egon rajzaival és László Gerő szavalatával. Az 1994-ben készített filmet 1997-ben díjazták Ebenseeben. Eredeti zene: Majorovics Harry, kép: Essig József. Ghiță Andrea és Essig József filmje. <https://www.youtube.com/watch?v=VyrLlIkrd2o>

29. Lőwy: i. m.



DEMÉNY PÉTER

BRUEGEL TEMESVÁRON***Kincses Képeskönyv. Temesvár***

■ A magyar világ felfedezése – kisé archaikusan így lehetne leírni azt, amire a Projectograph Kiadó vállalkozik. Évek óta vonzó kivitelezésű könyveket ad ki romániai magyar városokról: a *Kincses Képeskönyv* sorozat Kolozsvárral kezdődött, Marosvásárhellyel folytatódott, de Visegrád is bekerült, és előkészületben van Debrecen, Budapest, Brassó és Nagyszében. Most már a tizedik kötetnél tart, legalábbis magyarul – mert románul, angolul és németül is jelentek meg könyvek.

Mint a sorozatcím ígéri, valóban tetszetős könyvekről van szó, melyeket Jánosi Andrea illusztrál a maga bruegeles modorában. A rajzokon nyüzsgő emberek, színesen zsúfolt terek – ne feledjük, Jánosi Felméri Cecília *Mátyás*, *Mátyás*ában is közreműködött. Ami azt jelenti, hogy személyessé tett, personalizált művekről van szó: az olvasó nemcsak információkat kap, hanem világot is.

Ehhez a világhoz természetesen a szöveg is nagyban hozzájárul: az volt a cél, hogy ezt egyszerűen és olvasmányosan tegye. Gyerekkorunk kedvencei voltak Varga Katalin könyvei, a *Gógós Gúnár Gedeon* és a *Mosó Masa mosodája* – ugyanaz az érzés tölt el, valahányszor egy ilyen könyvet lapozgatok. Színes, laza, szellemes olvasmány, bár a szellemes-

ség természetesen nem érheti utol az idézetekét, hiszen nem játékos nyelvtan ez, hanem játékos városismeret. Szó- és névmagyarázó is jár a kötethez, elvégre nem mindenki tudja minden szó értelmét és minden név eredetét.

A *Temesvárt* Kopeczny Zsuzsanna, Fodor Enikő és Fenyvesi Éva írta, s amennyire meg tudom ítélni, remek munkát végeztek. A szöveg informatív, de nem fárasztó, amit lehet és befér, azt mind megemlíti, miközben minden természetesen nem férhet bele. De ahogy én látom, ezek a könyvek a szomjúság felkeltését szolgálják: aki „elindul” egy kötetecskével, az bármit megtudhat annak alapján, ami itt van a lapokon. Temesvár többszólamúsága, etnikai rugalmassága is kiemelődik, és bizonyos értelemben ez a legfontosabb tulajdonsága a Bánság fővárosának.

Kiváló tulajdonsága a sorozatnak és ennek a könyvnek is, hogy nem árasztja a helytörténeti művek majdnem általánosnak mondható unalmát. Már a forma is mást sugall, s a tartalom megerősíti ebben. Mindenki elmélyülhet és elmélyedhet kedve szerint további Temesvár-tanulmányokban, de az biztos, hogy nem jegecesedik köré egy elviselhetetlen adathalmaz. Ez a könyv *friss*. És olvasóbarát, főleg a mai olvasóé, aki nehezen tud több oldalon át hosszú mondatokat

olvasni anélkül, hogy feltekintene. Itt sok helyütt megpihentetheti a szemét, s könnyen eligazodik.

A *Mátyás*, *Mátyás* egyik eredménye az volt, hogy másként kezdünk Kolozsvárra nézni. A *Temes-*

vár ugyanezt szolgálja, már legalábbis annak, aki egyáltalán tud valamit a városról. Aki pedig nem, az megteheti az első lépést feléje. Igazán érdemes, és éppen így érdemes igazán.

ÉLETBEN TARTÓ ÉS FOJTOGATÓ ÖLELÉSEK KÖZT

Patrice Pavis: *Öleljük meg egymást*

■ Patrice Pavis 1949-ben született francia származású színházteoretikus, színházi elméleti író, oktató, fordító, elsősorban a drámaelmélet és a színháztudomány területén végzett kutatásairól és írásairól ismert. Hiánypótló színházi szótára, színházzemiotikai és színházelméleti írásai már alapl műveknek számítanak a színháztudományban; a különböző színházi nyelvek és jelrendszerek mentén végzett kutatásai, valamint a színházművészet posztmodern és posztstrukturalista megközelítéseinek vizsgálata által friss szemléletet és szempontrendszert adott a tudományágnak, sokrétű munkássága megkerülhetetlen. Bár kevesen tudják, elméleti munkássága mellett Pavis drámaírással is foglalkozik: az *Öleljük meg egymást* című, hiánypótló drámakötet a szerző négy drámáját is az olvasók elé tárja, melyek a kétezres évek folyamán születtek, és amelyek ezáltal a kötet által első alkalommal érhetőek el magyar nyelven, Patkó Éva tolmácsolásában.

Manapság ritkán találkozunk elméleti szakemberekkel, akik művészként is alkotnak, bármilyen te-

riületet is vizsgálnánk. Valahogy hallgatólagosan kizárja egyik a másikat. Egy korábbi interjújában¹ Pavis maga is arról nyilatkozik, hogy problémásnak tartotta, hogy egy teoretikus szerzőként is működjön egyazon időben, azonban ezt a szétválasztást egyre kevésbé látja szükségesnek. Ha a szerző nincs időhiányban, és úgy érzi, a kétféle világ és tevékenység nincs ellentmondásban önmagával, akkor gyümölcsöző lehet mindkét terület számára. És valóban úgy tűnik, hogy Pavis drámái is profitálnak a felhalmozott elméleti tudásából: szövegei nem túl tolakodóan, de kellő mennyiségű intertextuális, színpadi és színházelméleti utalással fűszerezve egy értő olvasót (nézőt) igazi ínycsokként tudnak egyszerre több síkon megszólítani. Mivel Pavis a posztmodern színház alapos ismerője, és ez utóbbi gyakran megkérdőjelezi a hagyományos narratív struktúrákat, és kísérleti megközelítéseket alkalmaz a színházi előadásban, Pavis drámáiban ezeknek az eszközöknek az írásbeli megfelelői érhetőek tetten: bár szövegei rendkívül egyszerűek első lá-

tásra – kevés szereplő, egyszerű cselekményváz, jól követhető tér- és időkezelés –, kicsit mélyebben szemügyre véve korábbi drámákkal, lírai alkotásokkal, filozófiai írásokkal vagy épp színháztörténeti hagyományokkal folytatnak párbeszédet.

Ahogy címe is jelzi, a kötet kezdő drámájában, a *Ványa és a nőben* Pavis két szereplőt emel ki A. P. Csehov klasszikusából, Jelenát és Ványát, majd idősíkok gyors váltakozásában mutatja be őket több, a csehovi történettől teljesen eltérő korban és élethelyzetben. A kötet egyértelműen legkomplexebb drámájához egy pársoros Csehov-idézet adja az ötletet, melyet Pavis be is épít a szövegtestbe: „Tíz évvel ezelőtt találkoztam veled. Akkor tizenhét éves volt, én meg harminchét. Miért nem szerettem bele akkor, miért nem kértem meg a kezét? Hisz módomban lett volna! És most a feleségem lenne...”² Ez az idézet adja tehát az éveken át tartó, be nem teljesíthető, ugyanakkor soha el nem engedhető szerelem bemutatásának apropóját. A dráma kerettörténete egy öregotthonba helyezi Ványát, ahol Jelena meglátogatja. Míg az első jelenetben nem értjük az örültséget és depressziót – sőt, az ápolók szerint az öregséget is – szimuláló Ványa és a sámánként és jósként tetszelgő Jelena közt kirajzolódó viszonyt, mikor a több évtizeden átívelő időutazás után ismét az öregotthonban találjuk magunkat, ahol Ványát a „túlfiatalodás” fenyegeti, már minden teljesen egyértelműnek tűnik. Negyven év kötéltańca pörög le a néző (olvasó) szeme előtt, helyenként filmszerű vágásokkal; néhol banális, szinte tét nélküli párbeszéddek pörgős replikái váltakoznak belassuló, mély gondolatokkal, súlyos csendekkel és sötétekkel – vé-

gigkísérve a cseppet sem tét nélküli, ám szinte halva született kapcsolatot. A két szereplő pedig egyszerűre ismerős Csehov drámájából és a való életből, ugyanakkor ők az örök Férfi és Nő: tűz és víz, hideg és meleg játéka követi végig történetüket – átvitt értelemben és kézfelfoghatóan is. Meddő próbálkozások az évek által lerakódott por eltakarítására, a rájuk ragadt mocsok rétegeinek lehámozása és kimosása, elhasznált szavak eldobása és (meg)tisztulás. Vegytiszta szerelem és „tisztára magányos” főhősök egy időben – Patkó Éva fordító sokszor nagyon találékony nyelvi játékeinak egyikével élve.

A második dráma, a *Kórházi látogatás* az egyetlen a kötetben, amelyik nem Csehov valamely drámáját használja kiindulópontnak: egy rövid, egyszerű szerkezetű, szintén kétszereplős dráma, ahol egy unoka kórházi kivizsgálásokra kíséri nagyapját. A dráma erénye nem a történetmesélésben vagy a cselekmény alakításában, sokkal inkább abban a mélyen emberi szándékban és beszédmódban gyökerezik, amely átszővi a történet egészét: a kényszeres törekvésben, hogy az ember elviselhetővé szelídítse a betegséget és a halált. Hogy ezeket a problémákat elfogadni és feldolgozni kinek nagyobb feladat, hogy ezek tematizálása és játékká formálása a nagyapa vagy a kisenoka számára bír nagyobb jelentőséggel, nyitott kérdés marad. A dráma végi fordulat azonban azt sugallja, hogy hiába minden kétségbeesett igyekezet, logika és magyarázat, nem lehet felkészülni a megérthetetlenre. Mindig váratlan és felfoghatatlan a vég fenyegetése, egy felnőtt és egy gyerek számára egyaránt, főleg ha egy szerettünkről van szó.

A kötet harmadik drámája, az *Öleljük meg egymást a cseresznyés-kertben* Csehov másik klasszikusát idézi meg, azonban szintén csak nyomokban tartalmaz csehovi elemeket. A négy szereplőben felfedezhetjük ugyan egy-egy gondolat erejéig Lopahint, Ljubov Andrejev-nát vagy épp Várját, de Pavis szereplői konkrétan nem feleltethetők meg egy-egy csehovi karakternek, inkább szellemiségükben vannak jelen a drámában. A szerző átveszi Csehovtól a cseresznyés kert eladásának kérdését is, amely újra és újra előkerül a dráma folyamán, de nem ez a történet fő problémája. A főhős, Simplet ölelésterapeuta. „Át akarja ölelni az egész világot.” Már gyermekkorában beleoltották az ölelés szeretetét, hiszen családjában generációkra visszamenően nagy fontossággal bírt az ölelés. Utcai ölelő – csepürágó, amatőr vagy terapeuta? Művész – mondja Simplet a kételkedőknek, hiszen a művészet ezeket mind magába hordja.

A keretszerkezetes dráma jelenetei tíz-tíz évet ölelnek át, nagy léptékben haladunk hát az időben, a történelmi és politikai szelek változásai nyomán pedig Simplet életén keresztül végigkövethetjük az ölelés elértéktelenedését a teljes műszakos utcai ölelő sikerétől az életben tartó öleléseken, közelségi színházakon és öleléskurzusokon át egészen addig, míg az ölelés maximum jelentéktelen árucikk lehet a többi mellett. Közben meg gyors talpaló leckéket kapunk ölelésből: milyen hosszú és mennyire szoros a jó ölelés, mi mindent árul el az ölelőről, és hogyan lehet bevezetni az embereket a jó ölelésbe, amitől újra és újra virágba borulhat a cseresznyés kert, bárhol is legyen az. A kérdésre viszont, hogy ki lehet-e bogozni „a spagettiként összeku-

szálódott érzelmeket”, nem kapunk egyértelmű választ, az azonban hamar világossá válik, hogy karban tartani egymást s ezzel karbantartani egymást az egyik legfontosabb emberi feladatunk.

A kötet záró drámája, *Az én három nővérem* Csehov *Három nővérét* „sajátítja ki”. A dráma elején F1, vagyis André Manuel – aki egyértelműen Csehov Andrej Szergejevicsét idézi – a nézőkhöz beszél. Saját bevallása szerint lelki nővérét keresi, hiszen a Pireneusokban lakó nővérei, Aurora, Emi és Fuen, művésznevükön Irina, Olga és Mása egyszerre tették boldoggá és boldogtalanná. Szüleik egy kis vándortársulat tagjai, többnyire nem voltak jelen az életükben, Manuel már hatévesen pszichiáterhez járt, többek között azért, mert telefonokat tört össze. A telefonok összetörését később szexuális zaklatások váltják, s bár a tanügy „ölelő karokkal védelmezi”, bíróság elé állítják. Manuel a vádat feminista összeesküvésnek éli meg, de büntetése nem marad el: némi kavarodást és félreértést követően Koreába kerül a Cordon Rose manökeniskolába oktatónak, ahol a „háromnővéres bájbrigád” – hősünk életében egy újabb Irina, Olga és Mása hármass – is tanul. A lányok iránti szenvedély és a kábelektől való rettegés közt vergődő Manuel lázasan foglalkozni kezd a lányokkal: kordonnal keríti őket körbe, tanulmányozza, mint a vadakat, „mintha két üveglap közé volnának szorítva egy mikroszkóp alatt”. Előbb Manuelt, majd a három nővért kezdi ki a vágy: a manökeniskolában fontos járás és beszéd mellett egyre nagyobb fontosságot kap a test, az öltözködés és főleg a vetkőztetés. Míg Manuel ellenáll, hisz épp büntetését tölti, és lelki nővérét keresi a lá-

nyokban, a nővérek szerre próbálják elcsábítani. Később Manuel nem tudja legyőzni a szexuális vágyat: kihágás, meghágás, megrontás? Végig találkozni és ölelni vágyanak a szereplők, mégis folyamatosan elsiklanak egymás mellett.

Pavis megsokszorozza a három nővért: a bájbrigád három tagja és a három testvére közé, mindannyiunk nővérei, az elemi össznővérség közé szorítja Manuelt. A klasszikus szerelmi háromszög négyszöggé avanszál, az ölelés fojtogatóvá válik, szinte elveszítjük a fonalat, az életfonalat, a zsinórt: a telefonzsinórt és köldökzsinórt, ami összeköt. Szinte a végletekig fokozza a kötődés utáni vágy és kiteljesedés lehetetlenségének abszurditását – a hepiend pedig ebben az esetben is elmarad.

Egymás ölelése és fojtogatása között ingáznak hát a történetek, testek és vágyak feszülnek egymásnak, vagy épp lelnék nyugalmat egymás közelségében. Bőr bőrt érint. Mivel Pavis elméleti szakem-

ber elsősorban, drámáit is a többsíkú értelmezések és intertextuális utalások jellemzik, melyeket egy csipet abszurd és jó adag eredetiség tesz kerekké. Hiszen – bár első látásra a drámák címei erre utalnak – Pavis nem átírja Csehovot, nem is folytatást ír műveihez, hanem egy-egy motívumot, mozzanatot emel ki és gondol tovább az eredeti drámákból. Írásai tehát a csehovi drámáktól teljesen különállóan kezelhetőek, de azáltal, hogy megidéri őket, többletjelentést és új értelmezési tereket nyit mindkét irányban. Szereplői pedig, akiket többnyire szintén Csehovtól kölcsönöz, a drámák során felvett szerepek és maszkok által megsokszorozódnak. Az önreflexió eszközével és a humorral is gyakran élve, a különböző szerepek közti átmenetekben, narrátor és aktív résztvevő, civilség, színész és szerep közti résekben pedig megszületik a csehovi karaktereken túl az örökérvényű, az EMBERI. Csupa nagybetűvel.

Demeter Kata

■ JEGYZETEK

1. Patkó Éva: *Felelősségünk a saját döntésünkben rejlik. Beszélgetés Patrice Pavisszal.* Játéktér 2020. 1. sz. 23–26.
2. A. P. Csehov: *Ványa bácsi.* (Ford. Makai Imre)



ABSTRACTS

Gábor Beretvás

■ ***Who Are These Kids? Music of the Rebellious Youth and Politics in State Socialist Hungarian Documentaries***

Keywords: *Hungarian documentary film, beat music, state socialism*
 In the article I cover Hungarian documentaries from the 1960s, 70s and 80s that focus on beat music and its reception to explore the contradictory relationship between the state socialist system and youth culture. Films featured in the analysis are *Ezek a fiatalok* (These Youth, Banovich Tamás, 1967), *Meghallgatás* (Audition, Jeles András 1968), *Extázis 7-től 10-ig* (Ecstasy from 7 to 10, Kovács András 1969), *Válogatás* (The Selection, Gazdag Gyula 1970), *Az volt a hej... igazi szép idő* (Yeah, Those Were the Days, Szomjas György, 1978), *Mikor megszülettem* (When I Was Born, Gazdag Gyula, 1979), *Az őszinte szó kevés* (Honest Words Are Not Enough, B. Révész László, 1980), *Kölyköd voltam* (I Was Your Kid, Almási Tamás, 1983), *Úgy érezte, szabadon él* (Felt to Be Free, Vitézy László, 1988) etc.

Csaba Boros

■ ***Applied Music as Lieu de Mémoire? From Memory to Sound: Applied Music in Transylvanian Hungarian Theater after World War II***

Keywords: *Hungarian culture, Transylvanian theater, applied music*
 The scope of the temporal extension and changes in our immediate environment is related to the way we perceive history and its intensity, or more precisely, the exploration and reconstruction of the fading places in our collective

memory can be a key in our hands to perceive the present in real time. But how can these places, the locations of our collective memory, be described? What preserves these places, and what do the places preserve? How does a sound recording made over seventy years ago become a place of memories? How does hearing decode the resonance, and how does the artistic perception of previous generations emerge in the convergence of sound, color, and space as meaning? The fact that music moves away from its self-reflective meaning, erases the clichés of romanticism, and generates new meanings as part of a dramatic, narrative process, thus becoming applicable, opens up a perspective in the aesthetics of music reception closely related to our cultural memory. Among other things, this approach paves new paths in the aesthetics of Hungarian theater in Transylvania after the 1950s, and systematically shapes the accompanying music's character, which can be associated, shaped, and atmospherically created, beyond self-reflection, up to the present day.

László Csibi

■ ***Pseudo-history in Documentary Film, or Reality through the Filter of Memory***

Keywords: *documentary film, oral history, misinformation*
 In this paper, I examine oral history collections through five documentaries I have made over the past ten years. These articulate different types of memories, which are divided into three categories: films of collective, individual and posthumous memory. I investigate how useful and reliable is the method of oral history as compared

to traditional historical sources, what is the responsibility of the filmmaker and how far does it go. Finally, I provide a sample of how, without any critical apparatus, misinformation becomes reality in the memory culture of a whole community.

Asia Dér

■ ***“For Me, Documentary is about Emotions”: Subjectivity and Affectivity in Contemporary, Personal Documentary Films***

Keywords: *documentary film, affectivity, psychological approach of film making, film directing*

In contemporary documentary film, in addition to observational films, the director appears in an increasing number of films, openly assuming and showing that the reality seen in the film is seen through his or her eyes. The reality that the viewer sees in the film is the encounter between the director and the subject in a given situation and in a limited time frame, with the aim of making a film. In my text I aim to explore the problems that the director's persona raises during the making of a documentary, and how his/her presence and the evolution of the relationship with the subject affect the film itself. I do not explore this question from an ethical point of view, rather I bring psychology into the discourse about documentary films. The relationship between director and actor is an “intermediate, personal space” of “performative” reality, since it is brought to life by the intention of making the film: the presence of the camera and the director influencing the events, and both parties show in front of the camera as much as they allow themselves or they see fit.

Péter Gerencsér

■ ***Archeology of Citizen Journalism in Documentary***

Keywords: *citizen journalism, media archeology, participation, tactical media, voyeurism*

Citizen journalism is a new way of reporting, analyzing and disseminating news in which ordinary people take on journalistic roles, representing an alternative to the mainstream, institutional media. The paper focuses on the antecedents of citizen video journalism using a media archeology approach to explore common technocultural and ideological bonds with the media of film, television, and electronic video. The author compares the theory and practice of Dziga Vertov's “kino-eye” with the credibility conditions of citizen video journalism, and then examines the observer and participant methods of *cinéma vérité* and *direct cinema* with the voyeurist and leaked videos of contemporary whistleblowers. Then, Gerencsér draws a parallel between the live television coverage of the 1989 Romanian revolution with guerrilla practices called “tactical media” following the theory of Michel de Certeau, and looks for connections between the documentation of the beating of Rodney King in 1991 and the citizen *sousveillance* of police brutality against George Floyd in 2020. According to the conclusion, citizen video journalism is not only the remediation of the technical innovations and social practices of previous media, but also shares a discourse that frames the extent to which a medium in itself can generate political changes.

Zsolt Győri

■ ***Sociological Representations and Crisis Awareness in Hungarian Documentaries of the 1970s***

Keywords: *Kádár regime, sociology, Hungarian sociological documentary films, epistemic regimes, agency, political cinema*

This article explores Hungarian sociographic documentary films from the late 1960s and 1970 which called attention to the inner contradictions of the consolidated Kádár regime. Representatives of critical sociology and filmmakers shared the view that many of these contradictions were the result of the discrepancy between ideological and empirical perceptions of social reality, the emergence of dual social consciousness, and the strict control over access to the public sphere. The paper argues that consolidating the political system came at the cost of setting off an epistemic crisis characterised by the desperate suppression of knowledge and experience incompatible with the official interpretations of social phenomena. Analysing a handful of films made about rural poverty, the Roma minority, and agricultural businesses, the article explores in great detail how documentary strategies of analytical realism depleted and invalidated official concepts (e.g. the concept of maternity, Romani, cooperative democracy) and brought to light concealed layers of individual and social experience. In broad terms, the article claims that a new kind of political cinema came into existence during the consolidated Kádár regime, a cinema which exposed the epistemological unconscious of political establishment and opened new avenues for

the understanding of Hungarian society.

Judit Nóra Pintér – Lóránt Stóhr

■ ***Approaches to Death: from Compassion to Care in Documentaries***

Keywords: *documentary film, dying process, Frederick Wiseman, Allan King, Balázs Wizner, Ilona Gaal*

In our essay, we examine documentary films about the care of the dying in institutional settings. Frederick Wiseman's *Near Death* (1989), Allan King's *Dying at Grace* (2003) and Balázs Wizner's and Ilona Gaal's *Terminal Stage* (2020) represent the subject of dying with radically different approaches, philosophies and focuses. Analyzing these documentaries, we explore the ways a filmmaker participates in the care of the dying person, and we focus on the problems of the filmmaker's gaze and presence. On the other hand, we raise the question to what extent can the dying person become a protagonist in his or her own dying process.

Andrea Pócsik

■ ***(Applied) Critical Film Education: Verzió Documentaries at University Courses***

Keywords: *Verzio Film Festival, Roma Visual Lab, applied film education, Hungarian universities*

The title refers to a methodological innovation. This concerns the usage of human rights documentaries (the online film library "Verziótéka" of VERZIO International Human Rights Documentary Film Festival, Budapest) in higher education. The methodology is under development but is based on previous good practices, e.g. Roma Visual Lab at ELTE University. The paper summarizes, analyses the results of a research conducted

about the experiences concerning the methodology and future opportunities.

Réka Sárközy

■ ***Grandpas and Grandmas: The Memory of the Two World Wars in Documentary Films***

Keywords: *First World War, Second World War, Holocaust, dialogic memory, documentary film*

The essay analyses the representation of polyphonic memory in two groundbreaking Hungarian documentary films, made thirty years apart: János and Gyula Gulyás's *I was at the Isonzo, too* (Én is jártam Isonzónál, 1984-87) and Bálint Révész's *Granny Project* (Nagy projekt, 2017). The earlier film was made in the 1980s, within the state-socialist system, when doing memory work of both World Wars was limited, if not forbidden. The second film was made recently, in 2017. They differ from each other in many ways, but instinctively they chose the same solution for representing and working out traumas: through transnational dialogue. They focus on traumatic experiences of the past, changing national, so-called monologic memory into a broad perspective, putting Aleida Assmann's (2005) theory of dialogic memory into practice.

Elemér Szabó

■ ***Ideal Proximity: the Interpretation of Jean Rouch's Ethnographic Film The Mad Masters***

Keywords: *Jean Rouch, visual anthropology, rituals, hauka-cult, ethnographic film*

Jean Rouch is the iconic director of the French New Wave, the ethnographer and visual anthropologist of sub-Saharan Africa, and also the inventor of the *cinéma vérité* style. His perplexing and much-debated film *The Mad Masters* is a cornerstone of his oeuvre in regard to ethnographic filmmaking. During a "hauka" possession ritual emblematic figures of colonial rule come to life as "spirits" in front of Rouch's camera. The reception of the film proposed many diverse interpretations. Is it an anti-colonial parody, collective therapy, the carnivalesque reversal of the world as Bakhtin described it, or the "colonised psyche" theorized by Fanon? My paper aims to introduce shades into the debate and discuss how arguments relate and rely on each other. I first clarify the visual research methods of the filmmaker and the general context of his cinematic approach. Secondly, I argue that in order to understand the social dimension of the ritual presented in the film we have to undertake a close reading of the film involving postcolonial theories, the notion of the carnival, Lévinasian ethics and written ethnographic descriptions of the hauka-cult.

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

Beretvás Gábor (vendégszerkesztő),

Balázs Imre József

Beretvás Gábor (1978) – filmkritikus, filmtörténész, doktorandus, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, Debrecen–Kolozsvár

Boros Csaba (1989) – zeneszerző, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Csibi László (1978) – filmrendező, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Magyar Film és Média Intézet, Kolozsvár

Demeter Kata (1989) – teatrológus, doktorandus, BBTE, Kolozsvár

Demény Péter (1972) – költő, főszerkesztő, Matca, Bukarest

Dér Asia (1985) – filmrendező, doktorandus, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Gerecsér Péter (1977) – filmtörténész, docens, Milton Friedman Egyetem, újmédia-kutató, Budapest

Gömöri György (1934) – költő, irodalomtörténész, London

Győri Zsolt (1974) – adjunktus, Debreceni Egyetem, Angol-Amerikai Intézet, Debrecen

Madaras Péter (1981) – szobrász, Zalán

Pintér Judit Nóra (1981) – pszichológus, egyetemi docens, ELTE PPK, Budapest

Pócsik Andrea (1966) – független kultúrakutató, filmtörténész, kurátor, egyetemi oktató, Budapest

Sárközy Réka (1969) – médiatörténész, DLA, az Országos Széchényi Könyvtár Történeti Fénykép- és Interjúára, Budapest

Sóhr Lóránt (1974) – filmtörténész, egyetemi docens, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Szabó Elemér (1972) – tanár, Debrecen

TÁMOGATÓK



MINISTERUL
CULTURII

... az alárendelt társadalmi hangok dokumentumfilmekbe emelése úgy kínál a kritikai szociológia feltárta valós társadalmi folyamatokba betekintést, hogy kipukkasztotta, hiteltelenítette a társadalmi valóságról alkotott ideológiahű képzeteket.

(Győri Zsolt)

ISSN 1222 8338



9 771222 833304 2 30 11

10 LEJ
800 FT

FILME DOCUMENTARE
DOCUMENTARIES