

„És mi a helyzet a valósággal? ... Ebbe bele se menjünk!”

Szerző

Szekfü András (1941) filmtörténész, médiakutató. Az ELTE BTK-n végzett, ugyanott védte meg doktorátusát. PhD fokozatát a Pécsi Tudományegyetemen, DLA fokozatát a Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerezte meg, habilitált, a PTE címzetes egyetemi tanára. Kutatóként dolgozott, tanított az ELTE-n, a PTE-n, a PPKE-n és a ZSKF-en. Tíz szemeszteren át Ausztriában tanított (Salzburg, Bécs), és vendégoktató volt a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetemen Marosvásárhelyt. A Zsigmond Király Egyetem professor emeritusa. Mai kutatási területe a dokumentumfilm-művészet története és elmélete. Jelenleg magyar filmtörténeti interjúinak kötetbe gyűjtésén dolgozik. Száznál több publikációja közül kiemelhetők Jancsó Miklósról (1974) és Georg M. Hölleringről (2014) írott monográfiái, valamint az online hozzáférhető dokumentumfilm-elméleti és -történeti disszertációja (2010).

E-mail: andras.szekfu@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.3>

„És mi a helyzet a valósággal? ... Ebbe bele se menjünk!”

[Fenyvesi Kristóf (szerk.): *A befogadó kamera. Interjúk dokumentumfilmekkel*. Budapest, Magyar Napló, 2017. 302 oldal, 2.800 Ft]

A vállalás

Nem kerülhető meg, hogy bevezetésként felidézzük a kötetet szerkesztő Fenyvesi Kristóf vállalását a hátsó borítóról:

A műfajtörténeti interjúkötet a teljesség igénye nélkül a magyar dokumentumfilm-művészet tizennyolc meghatározó alkotójának portréját tárja az olvasó elé. Az egy-egy film köré rendeződő beszélgetések alkotói kommentárokként is olvashatók, de fokozatosan kibomlik bennük a filmesek életútja, látásmódja, művészi és gondolkodói felfogása is; számos esetben pedig életmű-beszélgetéseknek tekinthetők. A párbeszédes megszólalás olyan filmtörténeti, történelmi és egyben személyes élmények sokaságát hozza felszínre, amelyek tükrében a könyvben közreadott beszélgetések egyaránt számot tartanak a kutató és a magyar dokumentarizmus múltja és jelene iránt érdeklődő filmbarát figyelmére. A közölt interjúk egy része már korábban napvilágot látott a *Magyar Napló* folyóiratban és a Nemzeti Filmarchívum *Filmkultúra* című lapjában, azonban néhányuk most először jelenik meg. Közreadásuk egy olyan forrás értékű anyag megóvásának és terjesztésének feladatát látja el, ami egyszersmind a magyar dokumentumfilm értékeinek megőrzéséhez, érdemeinek társadalmi elismeréséhez és a műfaj továbbéléséhez is jótékonyan járul hozzá.

A kötetben szereplő dokumentumfilmek (zárójelben az interjúk készítői):

- Almási Tamás (Muhi Klára)
- Andor Tamás (Fenyvesi Kristóf)
- Révész László (Fenyvesi Kristóf)
- Dárday István és Szalai Györgyi (Fenyvesi Kristóf)
- Elbert Márta (Fenyvesi Kristóf)
- Erdélyi János (Petrovski Zoltán)
- Fekete Ibolya (Fenyvesi Kristóf)
- Gyarmathy Livia (Zalán Vince)
- Kisfaludy András (Koszits Attila és Zalán Vince)

- Kocsis Tibor (Bogdán Mária)
- Kőszegi Edit (B. Révész László)
- Litauszki János (Petrovski Zoltán)
- Oláh Lehel (Bárdos Deák Ágnes)
- Papp Gábor (Muhi Klára)
- Sára Sándor (Zalán Vince)
- Szalay Péter (Petrovski Zoltán)
- Varga Ágota (Muhi Klára)
- Zsigmond Dezső (Petrovski Zoltán)

Az interjúk előtt Stóhr Lóránt 46 oldalas bevezető tanulmánya olvasható, melyre még visszatérek.

Hogyan teljesülnek a szerkesztői vállalások? Néhányat közülük sorra veszek.

„műfajtörténeti interjúkötet”: Ha szó szerint értelmeznénk ezt a meghatározást, akkor a kötet fő szempontja a történetiség lenne, ez a szempont áthatná az interjúk mindegyikét, mivel az interjúk ezzel a céllal, a történetiséggel készülnek, és az interjúk összessége kiadná a magyar dokumentumfilm történetét valamely meghatározott időszakban.

Ezek az interjúk azonban nem egységes szempontrendszer szerint készültek. Megjelenik bennük a történetiség, de igen különböző mértékben és módon. Van alkotó, akinek több tíz filmje közül csak kettőre kérdeznak rá érdemben, másoknál végigveszik az életmű fontosabb filmjeit. Van interjú, ahol érvényesül valamilyen értékszempont, máshol „ami az alkotónak fontos, nekünk is fontos” jellegével közepes rutinmunkák büszke alkotói felsorolását kapjuk.

Ha a dokumentumfilm-műfaj hazai történetét egy sokdarabos kirakósként (puzzle) képzeljük el, akkor a kötet végére a kirakós kép bizonyos hányada megjelenik, de teljesen esetleges, hogy hol hiányzik egy-egy darab a kirakósból.

„a teljesség igénye nélkül”: Ez a verbális közhely tulajdonképpen fölösleges lenne, hiszen ép ésszel senki nem képzele, hogy egy háromszáz oldalas könyv „a teljesség igényével” tárgyalná a magyar dokumentumfilm egészét, a két-háromszáz rendezőt és a több ezer filmet. Azért kell mégis, mert ez univerzális kibúvó: ha valaki megkérdezné, x.y. alkotó miért nem szerepel a megkérdezettek között, kész a válasz: nem törekedtünk teljességre. Pedig mi meg fogjuk most kérdezni...

„tizennyolc meghatározó alkotó”: Nem könnyű meghatározni, hogy ki a meghatározó alkotó. A megkérdezettek listája alapján minél idősebb vagy, annál inkább vagy meghatározó. A kötet rendezőinek átlagéletkora tavaly, a megjelenés idején magasabb, mint 65 év! (Itt jegyzem meg, hogy a 18 alkotó az valójában 19, mert van egy kettős interjú: Dárdai István és Szalai Györgyi.) Távol álljon tőlem az age-izmus, magam is jóval idősebb vagyok ennél az átlagnál, de az azért nem természetes, hogy ezen a listán a legfiatalabb alkotó 42 éves. Tehát nem az idősebbek jelenlétét kifogásolom, hanem a fiatalabbak hiányát.

Vegyük komolyan egy percre a „meghatározó” kifejezést! Két értelmezését tudom ebben az összefüggésben elképzele. Meghatározó jelentőségű egy *alkotó*, ha munkássága iskolát teremt, sőt,

ha kortársai úgy érzik: az ő alkotásai után már nem lehet ugyanúgy filmezni, mint addig tették. A második értelmezés központjában az *alkotás* (egy vagy több) áll. Ebben az értelmezésben az alkotó nem okvetlenül teremt iskolát, de van (legalább) egy olyan kiemelkedő műve, mely túlmutat önmagán, korszakos értéket képvisel. Hogy ne sértsük az előket: meghatározó jelentőségű alkotó volt például Schiffer Pál és Ember Judit. Meghatározó jelentőségű alkotás például Kovács András *Nehéz emberek* (1965) című filmje, akkor is, ha rendezőjének életművében nem a dokumentumfilmzés foglalja el a fő helyet.

Ha most ki-ki végignézi a 19 alkotó listáját, a fenti értelemben meghatározó jelentőségű alkotót négy-öttnél többet nem talál köztük. (Természetesen a négy-öt név különböző is lehet személyenként, de lesznek olyan nevek, amelyekben igen nagy lesz az egyetértés.) Ha most a fennmaradó 14-15 rendező alkotásai közt kutatunk, sokuknál találunk legalább egy meghatározó jelentőségű alkotást. És lesz 2-3 név, akiről nem igazán értjük, miért kerültek ide. Tisztes mesteremberek, de nem jelentős alkotók.

Nincs mentség arra, hogy az idősebb generációból miért hiányoznak a Gulyás-fivérek, Gulyás Gyula és Gulyás János (például: *Vannak változások* [1968-1978], *Ne sápadj!* [1981]), valamint Elek Judit (például: *Meddig él az ember?* [1968], *Istenmezején 1972-73-ban* [1973]). A valamivel fiatalabbak közül hogyan maradhatott ki Gazdag Gyula (*Hosszú futásodra mindig számíthatunk* [1969], *A válogatás* [1970], és az Ember Judittal közösen készített *A határozat* [1972]). A ma meghatározó középgenerációból pedig hiányolom legalábbis Hajdú Esztert és Sós Ágneszt. Innentől kezdve a listám egyre szubjektívebbé válna. Az említett hat nevet bizalommal tekintem a válogatás kritikájának. A további nevek csak azt jeleznék, hogy minden, a dokumentumfilm iránt érdeklődő filmbarát tudna (szerinte) jobb listát javasolni.

„már korábban napvilágot látott”: A kötet nélkülözi az elemi kiadói gondosságot. Legjobban az interjúk készítésének időpontja hiányzik. De az sincs feltüntetve, hogy melyik interjú hol jelent meg (a *Magyar Napló*-ban vagy a *Filmkultura.hu*-n?), és mikor, illetve hogy melyik interjú első közlés. Kílóg a többi közül a *Dixi, a helyzetek médiuma* című, Oláh Lehel és Bárdos Deák Ágnes beszélgetés. Ez a jelek szerint színpadis csevegés lehetett, talán bevezető a *Dixi* (2003) vetítéséhez. Kortörténetileg érdekes, de nemhogy a dokumentumfilmzésről, még Oláh többi filmjéről sem tudunk meg semmit. Másutt lenne a helye.

„forrás értékű anyag megóvása”: A közölt interjúk ugyan egyenetlenek, nem mindig adnak új tudást, forrásértékük a magyar dokumentumfilm szempontjából mégis vitathatatlan. A forrás értékű anyagok publikálásakor azonban a már jelzett információkon túl további gondosság, kiadói szerkesztői munka kell. A kötetben nincs névmutató, és hiányzik a filmcímek mutatója is. A kevés fénykép technikailag gyenge minőségű, ezt azonban nem róhatjuk fel egy mai magyar kiadónak az ismert anyagi helyzetben. Ami viszont felróható, hogy egyik fotó alatt sincs aláírás, nincs megjelölve, hogy milyen filmből való, vagy hogy ki van rajta. Nincs megadva a felvételek készítőinek neve sem. Forrásként vagy semmi, vagy ilyenek láthatók: “Fotók: nava.hu, SchifferPál.”



A BEFOGADÓ KAMERA

interjúk dokumentumfilmesekkel

*Fenyvesi Kristóf: A befogadó kamera. Interjúk
dokumentumfilmesekkel*

Az interjúkból kirajzolódó kép

A tizennyolc interjú majd mindegyike felvázolja az alkotó életművét, nagy vonalakban vagy részletesebben. Az alkotók élvezettel idézik fel filmjeik történeteit, a szereplők konfliktusait. A szereplők többnyire a társadalom vesztesei közül kerülnek ki, a középosztály vagy a felső rétegek

alig kerülnek a filmek középpontjába, őket nehezebb megszólaltatni, ábrázolni. A nagy társadalmi-történeti folyamatok közül inkább az állampárti rendszer kritikája, leleplezése és a rendszervált(oz)ás ellentmondásai kerülnek előtérbe. Az utóbbi húsz év társadalmi konfliktusai alig bukkannak fel a könyv lapjain. (A magyar dokumentumfilmekben is ritkán, de itt a megszületett néhány film sem említődik.)

A rendezők elbeszéléseiből nem rajzolódik ki a dokumentumfilm-gyártás helyzete. Nem tudunk meg semmit a finanszírozás nehézségeiről, a produkciós háttér problémáiról. A dokumentumfilmek forgalmazása, befogadása sem érdekli a kérdezőket, az alkotók pedig maguktól nem mondják. Nincs szó az utánpótlás neveléséről, hogy hol lehet megtanulni a dokumentumfilmkészítést a magyar filmesnek. (Pedig, ha – másutt – végignézzük a közép- és fiatal generációs alkotók életrajzeit, már a filmes felsőoktatás, majd a további képzések terén izgalmas változatosság bontakozik ki.) Hogyan működik a dokumentumfilmben a koprodukció, a külföldi társfinanszírozás, milyen egy nagy multinacionális cégnek (pl. HBO) dolgozni? – mindezek homályban maradnak.

Furcsa ellentmondás érezhető közöttük, hogy a rendezők beszámolnak filmjeik külföldi dokumentumfesztiváli szerepléséről, de nem említenek olyan nemzetközi alkotókat és filmeket, akik és amelyek rájuk hatással vannak-voltak, amelyeket példának tekintenek, vagy éppen elutasítanak. Vajon a fesztiválokon nem néztek meg más filmeket, csak a sajátjukat? Nincs véleményük a műfaj klasszikusairól sem? A kérdezők nem tesznek fel ilyen kérdéseket, és a válaszolók nem említenek ilyesmit maguktól.

A legnagyobb fehér foltot azonban a dokumentumfilmkészítés elméleti kérdései jelentik. Tanulságos kivétel (a jelen írás címét is adó) Almási Tamás – Muhi Klára interjú – egyetlen rövid bekezdés erejéig. Idézem:

M.K.: *És mi a helyzet a valósággal? A dokumentumfilm kontextusában talán ez a fogalom a legproblematikusabb.*

T.: Ebbe bele se menjünk! Grierson pl. azt mondja, a dokumentumfilm a valóság kreatív feldolgozása. De honnan tudod egyáltalán, hogy te egy dokumentumfilmet látsz? Ez az első kérdés egyébként, amit felteszünk a felvételiző diákoknak. És nem tudnak válaszolni. Mert az egyetlen jó válasz: onnan, hogy ki van rá írva.

A kérdező – dicséretes módon – felveti a dokumentumfilm elméletének alapvető kérdését, azonban ezt nagyon általánosan, körvonalazatlanul, konkretizálás nélkül teszi. Kétértelmű a „problematikus” jelző is: utalhat arra, hogy ezzel – ti. a valóságvisztonnyal – valami nincs rendben, de utalhat arra is, hogy sok izgalmas probléma vár itt megtárgyalásra.

Válaszában a rendező elhárítja a kérdést, de aztán mégis mond valamit, hogy azután ő tegyen fel egy kapcsolódó, de eltérő kérdést, amit meg is válaszol. A kérdező érzékeli az elhárítást, és a következő kérdése már a rendező pályakezdésére irányul, azaz az elmélet veszélyes vizeiről a

nyugalmasabb önéletrajzi vizekre evezett.

Ez a bekezdés mégsem ennyire egyszerű. Almási megemlíti Grierson nevét, és pontosan idézi Grierson legismertebb, legfontosabb megállapítását. A többi alkotó még ennyit sem tesz. És az a saját kérdés, ahová Almási eltéríti válaszát, az utóbbi évtizedek dokumentumfilm-elméletének egyik izgalmas kérdése. Látszólag a dokumentumfilm-befogadásról szól: honnan tudjuk, hogy dokumentumfilmet látunk?! Valójában azonban ott van a kérdés mögött a dokumentumfilm lényegének kérdése is: mitől dokumentumfilm egy dokumentumfilm? Almási tanári gyakorlatára utal, arra, hogy a diákok ezt nem tudják, pedig van válasz: „onnan, hogy ki van rá írva”. Csavaros válasz, lesz miről tanulniuk a felvett diákoknak az egyetemen. Mi van a csavar mögött? A dokumentumfilmek ugyanis különböznek a játékfilmekről. De ez a különbség csak részben van a látványba-hangba kódolva, van egy rejtett része, amihez ismernünk kell a film készítési körülményeit, az alkotó szándékait, módszereit. Mivel a dokumentumfilm történetét végigkíséri a játékfilm módszereivel való keveredés, kísérletezés, (szennyezés?), ráadásul ez a játékfilmes kontamináció évtizedenként hol erősebb, hol pedig gyengébb, sőt kerülendő: kialakult a dokumentumfilm elméletében egy irány, mely a „lecture documentarizante” (dokumentarizáló olvasat) fogalmából indul ki. Egyik képviselője, Roger Odin (1984) azt hangsúlyozza, hogy a dokumentumfilm élménye akkor jön létre a néző tudatában, ha a néző a vásznon/képernyőn láthatókat ezzel a bizonyos dokumentarizáló olvasattal követi, éli meg. Azaz nem tekinti sem kitalált és eljátszott történetnek (játékfilm), sem pedig manipulációnak (hamis dokumentum). Nincs módunk részletesen követni ezt a témát, de jelezzük, hogy Noel Carroll már 1983-ban hasonlóan felveti, Dai Vaughan 1992-ben „documentary response-ról” beszél, Carl Plantinga 1997-ben továbbgondolja Carrollt, Paul Ward 2005-ben, Stella Bruzzi 2006-ban folytatja a témát. Tehát benne vagyunk a mai dokumentumfilm-elméleti gondolkodás egyik fontos területében. Mindezt Almási Tamás, aki nemcsak filmkészítő, hanem egyetemi tanár is, pontosan tudja. Azonban sem őt, sem a többieket nem kérdezik ezekről az összefüggésekről.

Az interjúkban nem vagy alig esik szó az ún. kreatív dokumentumfilmek terjedő divatjáról, sem pedig a hamis (fake) dokumentumfilmekről, illetve a viccekről, a mockumentary-ról. Olyannyira nem, hogy Kocsis Tibort, aki az egyik első és egyben az egyik legszellemesebb hazai mockumentary-t készítette – *A WAPRA-jelentés* (1996) – meg sem kérdezik erről. A kérdezőt csak a verespataki ügy érdekli.

A kötet egészét tehát az jellemzi, hogy alkotó dokumentumfilmek teljesen különböző mélységben és megközelítésekkel életükről, filmjeikről mesélnek, van, aki csak egy filmről, van, aki többről vagy akár teljes pályájáról, panaszkodnak, anekdotáznak, dicsekednek. Bár társadalomkritika fel-felbukkan gondolataikban, társadalmelemzés alig, a politika pedig csak az átkos múltban. Szakmájuk külföldi mestereit nem említik, elméleti kérdésekkel nem foglalkoznak. Ehhez a korántsem érdektelen, de nagyon széteső, szedett-vedett információtömeghez szolgáltat rendszerezett háttérrel Stóhr Lóránt jelentős bevezető tanulmánya.

Az ízletes készétel

Stóhr Lóránt tanulmánya átfedi ugyan a kötetben tárgyalt alkotók névsorát, de csak részlegesen, és magukra az interjúkra egyáltalán nem reflektál. Ma már tudjuk, hogy ennek egyszerű oka van: a szöveg a szerző disszertációjából kiemelt részlet. Megértéssel fogadjuk ezt a megoldást. Ismét utalnunk kell a könyvkiadási tevékenység körülményeire, a finanszírozás nehézségeire. Egy kis pénzből kiadott könyvben (és a könyvek többsége ilyen) gyakorlatilag nincs lehetőség egy hosszú, célirányos és színvonalas bevezető tanulmányt íratni kifejezetten ahhoz a könyvhöz. Megértésünk mellett is meg kell jegyeznünk, hogy a disszertációfejezet önkorlátozása (csak „a negyvenes-ötvenes években született alkotók”) miatt tárgyalatlanul (bár egyes esetekben, olykor lábjegyzetben, említve) maradnak a könyvben szereplő egyes rendezők. Így járnak az idősebbek (Gyarmathy Livia, Sára Sándor, Andor Tamás, Dárday István, Szalai Györgyi), de a fiatalabb alkotók is (Kocsis Tibor, Papp Gábor Zsigmond, Szalay Péter, Oláh Lehel).

A *Grierson örökösei* című írás kiindulópontja, hogy olyan alkotók műveit vizsgálja, „akik a rendszerváltás után a társadalom élő lelkiismeretének szerepkörét vitték tovább”. Stóhr Lóránt elfogadja Brian Winston értelmezését, aki szerint Grierson számára a (dokumentum) filmművészet fő célja a társadalomjobbítás, az ismeretterjesztés, az agitáció. Brian Winstonról dióhéjban két dolgot érdemes tudnunk. Egyrészt, korábbi médiatörténeti munkássága után a kilencvenes években a dokumentumfilm elmélete és története felé fordult, és ma ennek egyik, világszerte legnagyobb tekintélyű hangadója. De nem kevésbé fontos a másik tudnivaló is: Winston munkásságát olykor már a tudományos érték rovására is áthatja radikális „68-as” politikai állásfoglalása. Csak ez utóbbival magyarázható az a leegyszerűsítés, amivel Winston Grierson (és mások) munkásságát egyoldalúan értelmezi és értékeli. Grierson személyisége is igen komplex, munkássága és eredményei nemkülönben. Winstonnál a társadalomjobbítás alapvetően társadalomkritikát jelent. Persze, Grierson szeretné jobbitani a társadalmat, ki ne szeretné. De sem művészetében (egy filmet rendezett: *Heringhalászok* [Drifters, 1929]), sem alkotóműhely-szervező tevékenységében (Anglia, Kanada) nem mutatható ki a winstoni radikalizmus. Igen, a *Heringhalászok*ban Grierson ábrázolja a viharos tengeren küszködő halászok munkájának, életének nehézségét, de különösebb harcosság nélkül. Viszont alkotóként érezhetően fontos számára a felvételek drámai anyagszerűsége, valamint a montázs alkalmazása, mindkettőben érezhetjük Eizenstein és az orosz forradalmi némafilmek hatását. De Grierson nem volt forradalmár.

Műhelyszervező tevékenységében is azért lehetett olyan sikeres, mert mélyen ágyazódott a brit társadalomba, a brit (középosztályi) normarendszerbe. Szót értett hatóságokkal, állami nagyvállalatokkal és a magántőkével. Harry Watt és Basil Wright *Night Mail* (Éjszakai posta, 1936) című filmje például a vasúti postások (és a királyi posta) munkájának apoteózisa. Szigorú logikai szerkezetét átszövik az artisztikus gesztusok, Benjamin Britten zenéje, W. H. Auden ehhez a filmhez írott verse, montázsok. A film a korban elfogadott módon rekonstruált, az eredeti szereplőkkel eljátszatott dokumentum. Ha elfogadjuk, hogy az *Éjszakai posta* Grierson iskolájának (egyik) reprezentatív alkotása, akkor – furcsa módon – inkább a mai kreatív dokumentumfilm-törekvések egyik elődjének kellene látnunk, mint a társadalomkritikus, harcos világiobbító filmekének.

Nagyon fontos viszont az a fogalom, melyet Stóhr Lóránt Winstontól idézve vezet be: az áldozat-dokumentumfilm. Ezek a filmek áldozatként ábrázolják főszereplőiket, sőt, azok társadalmi rétegét is. Stóhr helyesen hangsúlyozza, hogy ez a megközelítésmód a hatvanas évek elejétől jelen van a magyar dokumentumfilm-művészetben. (Talán érdemes lenne azt is hozzátenni, hogy korántsem ez volt a hazai dokumentumfilmzés fő vonala, hiszen azt az állampárti rendszer keményen kézben tartotta, így a HDF-filmek (Híradó- és Dokumentum Filmgyár) többnyire a konformizmus példái voltak. Sárától a *Cigányokat* (1962) és a *Vízkeresztet* (1967), Gaáltól az *Oda-visszá-t* (1962) idézi, nem helytelenül, de mégis némi leegyszerűsítéssel. Nem véletlenül marad ki ebből a felsorolásból Gaál *Pályamunkásokja* (1957), hiszen azt csak igen nagy jóindulattal lehetne „felvilágosító-nevelő, társadalmi problémákra rámutató” filmnek nevezni. De az említett három filmben is olyan erős a lírai stilizáció, hogy ledobják magukról az egyszempontú besorolást.

Az áldozat-dokumentumfilm megjelölés (a fenti pontosításokkal) valóban a magyar dokumentumfilmes termés jelentős hányadára ráillik. Stőhr jó érzékkel mutat rá, hogy az áldozatszempont alkalmasnak bizonyult történelmi témák megjelenítésére (Trianon és következményei, a II. világháború eseményei, a kommunista rendszer bűnei, az 1956 utáni megtorlás, stb.). Fontosnak tartok ugyanakkor az áldozat-megközelítéssel kapcsolatban egy kritikai szempontot. Az áldozatszerepben többnyire az alsó osztályokba tartozó, kevésbé iskolázott, rossz érdekérvényesítő képességű embereket találunk. Ha kivételesen (például a történelmi kataklizmák során) felsőbb rétegbeli, iskolázott személyek is áldozatszerepbe kerülnek, mire a filmkamera elé jutnak, többnyire megtört emberek. Joggal feltételezhető, hogy az áldozathelyzetben lévő embereket könnyebb kamera elé állítani, mint az érintetlen státuszú, magabiztos, iskolázott személyeket, akik hatékonyan védik magánszférájukat. Nem vonhatjuk kétségbe az áldozatfilmek készítőinek őszinte jó szándékát, de az ilyen filmek igen nagy száma elgondolkodtató. A filmkészítési helyzet amúgyis erősen hierarchikus: az alkotónak a kamera mögött és a vágóasztal-montírozó mellett sokkal átfogóbb lehetőségei vannak a végtermék befolyásolására, mint a filmezett szereplőnek. Ráadásul egy felsőfokú végzettségű, a filmszakmai küzdelmekben edződött alkotó ül szemben az áldozathelyzetű szereplővel. Filmelemzési szempont lehet, hogy az alkotók hogyan tudják ezt a helyzetet meghaladni, milyen empátiás eszközökkel oldják fel az objektív adottságokat.



Hosszú futásodra mindig számíthatunk (Gazdag Gyula, 1969)

Stőhr Lóránt a továbbiakban megállapítja: „A rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilm technikáiban, megközelítésmódjában és témaválasztásában is folytatta az előző évtizedek hagyományait, és követte a griersoni programot.” Kétségtelenül megtalálhatók a magyar dokumentumfilm készítésben ennek a folyamatosságnak a jelei. Ugyanakkor szerintem erősebbek a megváltozott tényezők, amelyek közül többre Stőhr is utal. Új témaként jelentkezett a privatizáció és az átalakulás vesztesei. Új téma lett a határon túli magyarok történetei, amiről korábban alig lehetett (bár nem volt teljesen lehetetlen) filmet készíteni. Sokkal könnyebbé vált történelmi (olykor leleplező) dokumentumfilmet készíteni. A filmgyártás új szervezeti és finanszírozási struktúrái is annyira gyökeresen különböztek az addigiaktól, hogy a folyamatosság tézisének ebben a formában nem tudom elfogadni. „Griersoni programról” pedig én csak sokkal

komplexebb értelemben beszélnek, mert beleérténem az avantgard óvatos alkalmazását, a művészi kísérleteket és a társadalmi reformizmust is.

A bevezető tanulmány a továbbiakban néhány témakör szerint tárgyal odatartozó filmeket, színvonalasan, érdekesen. Végző soron szerencsés választásnak nevezhetjük a már adott Stóhr-szöveg ideiktatását. Készétel, előre volt csomagolva, de ízletes.

Összehasonlítás: egy előzmény

Az ismertetett 2016-os kötetnek van egy nagyon hasonló funkciójú előzménye 35 évvel korábbról, 1981-ből. Címe *Beszélgetések a dokumentumfilmről*. Kiadta a Népművelési propaganda iroda, szerkesztette Durst György, Kovács Sándor és Pörös Géza. A 236 oldalas kötetet 34 forintért árulták anno.

15 alkotó szerepel a könyvben: Dárday István, Elek Judit, Ember Judit, Gazdag Gyula, Gulyás Gyula, Gulyás János, Kósa Ferenc, Kovács András, Mihályfy László, Sára Sándor, Schiffer Pál, Szalai Györgyi, Vitézy László, Wilt Pál és Zolnay Pál. Az interjúkészítők a II. részben öt (dokumentumfilmmel is foglalkozó) filmgyári stúdió vezetőit is megszólaltatják. Ez a második rész lényegesen megnöveli a kötet történeti értékét, mivel stúdióvezetőkkel sokkal ritkábban készültek ilyen beszélgetések, mint a filmalkotókkal.

A 15 alkotó átlagos életkora a megjelenés idején 42 év volt. A legfiatalabb, Wilt Pál 31 éves, a legidősebb, Kovács András 56 éves. Az alacsonyabb átlagéletkornak két oka is van. Egyrészt, a szerkesztők döntő mértékben az 1970 körül feltűnt új dokumentumfilmes nemzedék tagjait szólaltatták meg. Másrészt maga a modern értelemben vett dokumentumfilmezés is fiatal jelenség volt Magyarországon: ugyan készültek filmek ebben a műfajban 1945 és 1960 között is, de ezek politikailag sematikusak, művészileg konzervatívak, sőt többnyire érdektelenek voltak. (Egy kivétel jut eszembe: Szőts István: *Kövek, várak, emberek* [1955].)

A 2017-es *A befogadó kamera* szerkesztője tehát meg tudott szólaltatni számos nagy múltú, idősebb rendezőt, míg 1981-ben ilyenek nem igazán léteztek. A döntő különbség azonban inkább ott látható, hogy az 1981-es szerkesztők egy új nemzedék képviselőiként fogták fel magukat, bőségesen szerepeltették kortársaikat (akik ezt, utólag is nézve, kiérdemelték), és elkötelezett módon kérdezték azt a néhány valamivel (tíz-tizenöt évvel) idősebb befutott rendezőt, akiket lelki rokonuknak érzéltek. A 2017-es kötet szerkesztője eklektikusan válogatott, feltehetően nem tekintette alkotói nemzedéknek a saját generációját, válogatásán nem érzékelhető az az elkötelezettség, amellyel az 1981-es kötet kiáll a Balázs Béla Stúdió és a Társulás Stúdió nemzedéke mellett.

Irodalomjegyzék

- Erdélyi Z. Ágnes (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről*. Budapest, Népművelési Propaganda

Iroda, 1981.

- Fenyvesi Kristóf (szerk.): *A befogadó kamera. Interjúk dokumentumfilmekkel*. Budapest, Magyar Napló, 2017.

Filmográfia

- *A határozat* (Gazdag Gyula és Ember Judit, 1972)
- *A válogatás* (Gazdag Gyula, 1970)
- *A WAPRA-jelentés* (Kocsis Tibor, 1996)
- *Cigányok* (Sára Sándor, 1962)
- *Dixi* (Oláh Lehel, 2003)
- *Éjszakai posta* (Night Mail. Harry Watt és Basil Wright, 1936)
- *Heringhalászok* (Drifters. John Grierson, 1929)
- *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (Gazdag Gyula, 1969)
- *Istenmezején 1972-73-ban* (Elek Judit, 1973)
- *Kövek, várak, emberek* (Szóts István, 1955)
- *Meddig él az ember?* (Elek Judit, 1968)
- *Nehéz emberek* (Kovács András, 1965)
- *Ne sápadj!* (Gulyás Gyula és Gulyás János, 1981)
- *Oda-vissza* (Gaál István, 1962)
- *Pályamunkások* (Gaál István, 1957)
- *Vannak változások* (Gulyás Gyula és Gulyás János, 1968-1978)
- *Vízkereszt* (Sára Sándor, 1967)

© Apertúra, 2017. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/osz/szekfu-es-mi-a-helyzet-a-valosaggal-ebbe-bele-se-menjunk/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.3>

