

Gelencsér Gábor

A Budapesti Iskola

Fikciós dokumentumfilmek a hetvenes évek magyar filmművészetében

A hetvenes évek közepére a hazai dokumentarizmuson belül a fikciós dokumentumfilmek kerülnek előtérbe, méghozzá nem csupán a dokumentumműfaj keretein belül, hanem a filmtörténeti folyamatok egészét tekintve is: a Balázs Béla Stúdió dokumentumfilm-iskolájából kinövő módszer a korszak eredeti, speciális irányzata lesz (amit a külföldi kritikusoktól kapott megtisztelő Budapesti Iskola elnevezés is jelez).

A két hagyományos forma, a játék- és a dokumentumfilm módszerének egyesítése egy sor filmelméleti problémát vet fel, az irányzat szociológiai érdeklődése pedig a közéletiség, a társadalmi elkötelezettség hatvanas évekbeli hagyományát helyezi az 1968 utáni változásokkal összefüggésben új alapokra. A dokumentarizmuson belül a fikciós dokumentumfilmek csoportja ugyanakkor sem nemzetközileg, sem a magyar filmtörténeti folyamatokon belül nem elszigetelt jelenség, s ugyanez elmondható a nemzetekkel és az alkotói életművekkel, sőt a kritikai fogadtatással és az intézménytörténeti háttérrel kapcsolatosan is. Paradox módon mint stílus mégsem tekinthető egységesnek; afféle nehezen meghatározható, a módszert minden egyes filmben újrafogalmazó, a két tradicionális forma határán egyensúlyozó „keverékről” van szó (1) – ám a fikciós dokumentumfilm talán éppen ezért válhat az uralkodó tendenciákat nélkülöző hetvenes években a szerzői poétikák mellett a korszak másik paradigmatiszta irányzatán, a dokumentarizmuson belül sajátos és jelentős formai törekvéssé.

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján felerősödő szociologizálás és az ezzel összekapcsolódó filmnyelvi kísérletek értelemszerűen két forrásból táplálkoznak: a társadalomtudományok és a filmművészet felértékelődéséből. (2) Az előbbi hatása kissé megkésve, csak 1968 után jut el Magyarországra, az új gazdasági mechanizmusban tárgyiasuló szemléletváltás következményeként, míg az utóbbi a nyugat-, majd kelet-európai új hullámok árján a magyar filmművészetet már a hatvanas években a szellemi élet csúcára emeli. Mind a dokumentarizmusnak, mind az évtized filmtörténetének későbbi helyzetét meghatározza ennek a két szellemi forrásnak a hetvenes évekbeli ellehetetlenülése, illetve elapadása. A társadalomtudományok pozícióját csak rövid ideig erősítheti az új gazdasági mechanizmust kísérő politikai szemléletváltás; a hetvenes évek közepétől a filozófia mellett éppen a szociológia lesz a leginkább üldözött, a legtöbb retorziót elszenvedő tudományterület. (3) A filmművészet szellemi pozíciójának 1968-at követő megrendülése pedig Magyarországra is „begyűrűző” világjelenség. A kulturális válságot a film szempontjából tovább mélyíti a televízió elterjedése, ami alapvetően változtatja meg a nézői szokásokat – jelenlegi tárgyunk szempontjából azonban meg kell jegyezni, hogy a dokumentarizmus széles körű terjesztésére az úgynevezett „társadalmi forgalmazás” valójában soha ki nem bontakozó elképzelése mellett éppen a televízió nyújt esélyt, amit a hetvenes évek második felétől számos, tévében bemutatott fikciós vagy hagyományos dokumentumfilm közönségsikere is bizonyít. A modernizmusból a cinéma direct és a cinéma vérité módszer hatását kell kiemelni, ami a jóval közvetlenebb filmkészítés lehetőségének érde-

kében új technikai és intézményi infrastruktúra kiépítését teszi szükségessé. A technikai feltételekért és intézményi háttérért előbb a Balázs Béla Stúdióon belül, majd a Mafilm kezei között folyik a küzdelem: a BBS-ben sikeresen, míg a stúdiórendszer kibővítésének terén sikertelenül, aminek eredményeképpen, sajnos, csak megkésve, tulajdonképpen post festa alakul meg a Társulás Stúdió. A társadalomtudományi és filmtörténeti feltételrendszerről tehát összefoglalóan elmondhatjuk, hogy elsősorban az irányzat megszületését és egy nemzedék egységes fellépését segíti, később viszont egyre nagyobb politikai, illetve a közönség elvesztéséből fakadó szakmai ellenállással kell megküzdeniük a módszer tartó alkalmazóinak.

A fikciós dokumentumfilmeknek a társadalmi modellteremtésen túlmutató újszerűsége, sajátossága a „társadalmi mondanivaló” közé ékelődő hétköznapi események „állapotszerűségében” rejlik, amihez képest „a történet mindig külsődleges marad”: egy gesztusban, egy ruhadarabban, egy kifejezésben, amely a modell-történet igazságtartalmát, hiteletét, tovább nem bontható „való(di)ságát” az események köztes tereiben, passzázsaiiban tárja fel, előre megtervezhetetlen, ám a módszer segítségével legalábbis megörökíthető módon. Ez sem marad elszigetelt jelenség a korszakban, hiszen a hétköznapiság igénye a dokumentarizmus nyomán a dokumentarista stílusú filmekről a nemzedéki közérzetfilmeket át a groteszkig és a szatíráig a művek széles spektrumában megjelenik, csak hogy a „jelenkori antropológiai kutatás” terén a fikciós dokumentumfilm valóban utolérhetetlen lehetőséget rejt magában.

eseményen, a formai jegyek alapján nem állapítható meg, s ami fontosabb: a film értelmezése szempontjából lényegtelen.

A fikciós dokumentumfilmek és a játékfilmek közötti műfaji határ elmosódását jelzi egy másik, a korszak kritikai közéletében különös súllyal jelenlévő igény, amely a fikciós dokumentumfilmekkel kapcsolatosan is hasonló módon érvényesül. Az egyszeri, megtörtént eseményekkel szemben ugyanis szintén felmerül a modellteremtés igénye, azaz a situáció általános érvényűsége, aminek az alkotók a legtöbb esetben igyekeznek is eleget tenni. Ezen a ponton a „Sípóló macskakő” egy újabb szempontból, a parabolikus modellalkotás felől kerülhet közel a „Jutalomutazás” társadalmi modellszerűségéhez. S a

A hetvenes évek elején a fikciós dokumentumfilmeket készítő alkotók „tisztá” dokumentumfilmjeiből áradó közvetlenség tarthatatlanná teszi a játékfilmek illúziórealizmusát, aminek következtében megnő a fikcióval szembeni hitelességigény. Ebből a szempontból a fikciós dokumentumfilmeket sok esetben csak a dokumentarista módszer konvencióinak nehezen meghatározható „aránya” különbözteti meg a dokumentarista stílusú játékfilmekről vagy más stílusoktól; a képi világ vagy az elbeszélés mód terén nem találunk lényeges eltérést. Lássuk itt az egymáshoz tematikusan is közelálló, a hétköznapi napokból merített modellértékű történetet elmesélő „Sípóló macskakő” és „Jutalomutazás” példáját. Az előbbiben – a rendező, *Gazdag Gyula* szavait idézve – „egy teljes egészében konstruált, kitalált, megírt történetet igyekeztek úgy lefogatni, mintha dokumentumfilm lenne” (4), míg az utóbbiban, *Dárday István* filmjében egy valóságos szituáció „újratemtése” volt a cél, s ennek érdekében kértek fel az alkotók hasonló foglalkozású, hasonló társadalmi státusú embereket a szerepek eljátszására, amibe aztán a saját személyiségük is beépülhetett. (5) A hitelesség, a realista hatás érdekében alkalmazott módszer tehát lényegében azonos (*Gazdag* hozzá is fűzi a fent idézett mondathoz, hogy „végső soron minden realista film erre törekszik”), az pedig, hogy melyik történet alapul fiktív és melyik megtörtént, valóságos

különféle „átfedések” számbavétele folytatható például a stílus vonalán: így a „Jutalomutazás” a társadalmi szatírákkal rokonítható. A rendszerező igyekezet szerencsére minduntalan csorbát szenved a konkrét műveken... Visszatérve a fikciós dokumentumfilmek modellteremtésére: a kritika, amennyiben nem érzékeli a dokumentarista történet vagy helyzetrajz önmagán túlmutatató, tipikus vonásait, a naturalizmus veszélyeire hívja fel a figyelmet. (6)

A fikciós dokumentumfilmeknek a társadalmi modellteremtésen túlmutatató újszerűsége, sajátossága a „társadalmi mondanivaló” közé ékelődő hétköznapi események „állapotszerűségében” rejlik, amihez képest „a történet mindig külsődleges marad” (7): egy gesztusban, egy ruhadarabban, egy kifejezésben, amely a modelltörténet igazságtartalmát, hitelét, tovább nem bontható „való(di)ságát” az események köztes tereiben, passzázsaiban tárja fel, előre megtervezhetetlen, ám a módszer segítségével legalábbis megörökíthető módon. Ez sem marad elszigetelt jelenség a korszakban, hiszen a hétköznapiiség igénye a dokumentarizmus nyomán a dokumentarista stílusú filmekről a nemzedéki közérzetfilmekre át a groteszkig és a szatíráig a művek széles spektrumában megjelenik, csakhogy a „jelenkori antropológiai kutatás” terén a fikciós dokumentumfilm valóban utólérhetetlen lehetőséget rejt magában. Azt a társadalmi konfliktust képes megragadni, amely az évtized folyamán – a korszak legfőbb jellegzetességeként – nem juthat el az összeütközésig; amely a társadalmi struktúra megmerevedése és a hatalommal való kényszerű kiegyezése, a passzív rezisztencia révén a Kádár-korszakot egy hosszúra nyúlt évtizeden át meghatározza: a kettős társadalmi tudat kialakulását, s ennek következtében bizonyos formák, így például a beszéd kiüresedését. A közéletiség felszíne alatt rejtőzködő, ugyanakkor a társadalmi állapotot pontosan tükröző, a hétköznapióság, a személyesség szintjén tetten érhető jelzések csak a szerzői poétika erőteljes stilizációja – és a fikciós dokumentarizmus módszere révén válnak elérhetővé. Mindennek következtében a játékfilmet dokumentumfilmmel ötvöző módszer egy újabb kapcsolódási pontot kínál a korszak általános formai mozgásával: a disznarrációval. *Józsa Péter* a két műfaj különbségének leírásakor kiemeli, hogy „a dokumentumfilmek nagy részében egyáltalán nincs narráció”, illetve ha mégis van, az inkább egy folyamatot rögzít, amelynek az elbeszélés mód szempontjából nincs tétje. (8) Mindennek látszólag ellentmond, hogy a dokumentumfilmek hagyományos, interjúzó, kérdeve kifejtő, valóban nem elbeszélő módszerét éppen a hatvanas-hetvenes évek fordulóján váltja fel az úgynevezett „szituatív” dokumentarizmus, amellyel valamilyen drámai vagy legalábbis dramatikus helyzetben, direkt módon, egy adott eseményt a maga folyamatában rögzíti a kamera. A jelenlétében végbemenő események azonban valóban csak „állapotok”, amelyekből történetet legfeljebb az utólagos szerkesztés hozhat létre; „az anyag gazdagságát az empirizmus eredményezi, a narrációt mint szervező erőt a részletekre koncentráló szoros szövegelemzés váltja fel” – írja *Fekete Ibolya*. (9) A dokumentarista módszer lehetősége ugyanis nem a történet drámaiságában rejlik (ez a fikció felségterülete), hanem azokban az emberi megnyilvánulásokban, amelyek a dramaturgiai helyzeteket, a szituációkat, „állapotokat” kitöltik. Mondhatni, azért van szükség az „állapotszerűség szituációira”, hogy a gesztusok megszülethessenek.

A dokumentumfilm keretei között ez a módszer a legtökéletesebben Gazdag Gyula első két rövidfilmjében, valamint az *Ember Judittal* közösen rendezett „A határozat”-ban valósul meg. A fikciós dokumentumfilmek alkotói lényegében ezt a módszert folytatják, azzal a különbséggel, hogy míg Gazdagék számára maga a szituáció is „valóságos”, addig számukra a szituáció fiktív vagy (re)konstruált, a szituáció rögzítése azonban cinéma direct módszerrel történik: egyenes hanggal, gyakran két kamerával (annak érdekében, hogy a jeleneteket ne kelljen ismételni, a vágóasztalon ugyanakkor lehetőség legyen az utólagos szerkesztésre), s mindennekelőtt az adott helyzethez valamilyen módon közelálló amatőr szereplőkkel vagy a feldolgozott téma eredeti résztvevőivel. A fiktív történet

elbeszélése, a folyamatok rekonstrukciója azért jön tehát létre, hogy a kamera a forgatás során mintegy ráakadjon a különös helyzetekben az egyébként rejtőzködő, természetes, „valóságos” emberi megnyilvánulásokra és megörökítse őket.

A narrációs és a disznarrációs törekvés a fikciós dokumentumfilmek körén belül igen eltérő hangsúllyal van jelen. Így például Dárday István vagy *Tarr Béla* dokumentarizmusában erősebb a fikciós modell történet konkrét „hitelesítésének” az igénye, míg *Schiffer Pál* „Cséplő Gyuri”-ja vagy Ember Judit „Fagyöngyök”-je inkább a narrációt csak ürügyül használó dokumentarista állapotfilm, amelyben elsősorban az egyedi sorsok, személyiségek, gesztusok telítődnek jelentéssel. Ily módon a fikciós dokumentumfilmek két csoportja különíthető el egymástól: az egyikbe azok a fikció felől közelítő filmek tartoznak, amelyek a történet valószerűségének fokozása érdekében amatőr szereplőket kérnek fel a személyiségükhöz közelálló karakterek megformálására (10), a másikba azok a dokumentarizmus felől közelítő munkák, amelyekben a szereplők saját életüket élik a kamera előtt létrehozott szituációkban. Az előbbi csoport előzményének tekinthető a dokumentarista módszer elemeit elővételező „A sípoló macskakő”, a „Petőfi ’73” és a „Fotográfia” című film, míg az utóbbinak azok a dokumentumfilmek, amelyek nyilvánvalóan konstruált jeleneteket is tartalmaznak (pl. *Gyarmathy Livia*: „Kilencedik emelet”). (11) Az évtized narratív–disznarratív–narratív ívének lezárásaként a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján ismét készülnek majd olyan játékfilmek, amelyekbe csak applikációként illeszkedik a dokumentumfilmes anyag (*Gyarmathy Livia*: „Koportos”, 1979; *Magyar József*: „Korkedvezmény”, 1979; *Moldován Domokos*: „Rontás és reménység”, 1981), illetve felerősödik a társadalmi modellalkotás (Dárday – Szalai: „Harcmodor”, 1979; *Vitézy László*: „Békeidő”, 1979; „Vörös föld”, 1982) és a játékfilmes publicisztika igénye (*Erdőss Pál* nyolcvanas évekbeli filmjei). Ezzel párhuzamosan folytatódik, sőt a szociológiai kutatás mellett a történelmi tematika megjelenésével a társadalmi funkció szempontjából is egyre jelentősebbé válik a dokumentumfilmes műfaj „tisztá”, hagyományos interjúkon alapuló, azaz disznarratív változata, a nyolcvanas éveket meghatározó úgynevezett hosszú-dokumentumfilm (a *Gulyás-testvérek*, *Sára Sándor*, Ember Judit, Schiffer Pál, Gyarmathy Livia munkái), visszaállítva ezzel a két formai hagyomány elkülönültségét. A hetvenes évek fikciós dokumentarizmusának azonban – összefüggésben a játék- és a dokumentumfilmes szempontok együttes érvényesítésével – a narratív–disznarratív–narratív mozgás terén is a „keveredés” a differentia specificája.

A közéleti pszichodráma

A fikciós dokumentarizmus elméletében és gyakorlatában, az intézményi háttér megteremtésében és a filmek közönséghez való eljuttatásában egyaránt aktív szerepet játszó Dárday István számára a dokumentarizmus a társadalmi funkciójú filmkészítés megújítására nyújt lehetőséget. A hetvenes években induló nemzedék tagjai közül minden bizonnyal ő az, aki a legkitartóbban és a legkövetkezetesebben őrzi az 1968-as újbóloldali eszméket, ami elsősorban a hatvanas évek szellemiségét idéző értelmiségi magatartásban, a társadalmi folyamatok intellektuális megközelítésében, valamint a filmkészítés és -forgalmazás demokratikus átalakításában nyilvánul meg. Ezek a szellemi erővonalak szinte szükségszerűen vezetnek el a fikciós dokumentumfilmek módszeréhez, amelynek „kísérleti jellege” elsősorban a valóság megismerésének szándékából fakad, ugyanakkor az analízis eszközeül választott médium hatása az elemzett folyamatokra filmnyelvi kérdéseket is felvet. Dárday – és alkotótársa, a filmek forgatókönyvírója, majd az 1979-es „Harcmodor”-tól kezdve társrendezője, Szalai Györgyi – a nyolcvanas évektől egyre erőteljesebben eltávolodik a szociológiai szemponttól, s a társadalomismeret filozófiai aspektusai felé fordul, ami nem csupán a fikciós dokumentumfilmeket felváltó játékfilmes formában érhető tetten, hanem az experimentalizmushoz közelítő nyelvezetben is. (Eb-

ből a szempontból az alkotópáros művészi útja Tarr Béla pályafutásával állítható párhuzamba, aki a nyolcvanas évektől szintén a fikció egyre stilizáltabb világában fogalmazza meg a szociológiai nézőpontból metafizikus kérdésekre nyíló létdramáit a ‚Kárhozat’, a ‚Sátántangó’ és a ‚Werckmeister harmóniák’ című filmekben.) Dárdayék a ‚Jutalomutazás’ után csak egyetlen, a társadalmi állapotot közvetlenül modelláló „esettanulmányt” forgatnak, a ‚Harcmodor’ című filmet, amelyben egy vidéki orvosnő küzdelmét követhetjük nyomon a bürokratikus beidegződések hálójában. Az ezután készülő ‚Átváltozás’-ban a politikai cselekvés kérdését intellektuális problémává desztillálják, s nem egy magatartásmódnak, jóval inkább egy magatartásmód reflexiójának erednek a nyomába, aminek következtében a dokumentarista szituációkat esszészzerű dialógusok és a szöveget kommentáló vagy ellenpontoszó képsorok helyettesítik. Az 1983-ban bemutatott film nem csupán a Dárday–Szalai rendezőpáros eddigi életművében zárja le a dokumentum-játékfilmek – és az azokkal párhuzamosan készülő dokumentumfilmek – sorát, hanem mind a fikciós dokumentumfilmek, mind a nemzedéki közérzetfilmek szempontjából korszakhatárt jelöl.

Fordulatot jelez a dokumentarizmuson belül Dárday első, műfajteremtő fikciós dokumentumfilmje, a ‚Jutalomutazás’ is. A dokumentarista módszer nem pusztán a megtörtént esetet feldolgozó történet hiteles rekonstrukciójához járul hozzá, hanem olyan „rejtett” gondolatokat is megfogalmaz a hetvenes évek társadalmával kapcsolatosan, amelyek a játékfilmes forma számára hozzáférhetetlenek. A film modellértékű szatirikus alaphelyzete – a tartalmi kereten túl – a folyamatelemzés szempontjából a ‚Sípóló macskakő’-höz kötődik, míg a karakterek ‚Rózsa János ‚Pókfoci’ című, szintén iskolai közegben játszódó filmjének tanári karát előlegezik meg. A társadalmi modell szempontjából nincs jelentősége annak, hogy megtörtént esetet dolgoz fel a film, a dramaturgiai és a vizuális megoldások pedig szintén a játékfilmes konvenciót erősítik. Még az amatőr szereplők kiválasztásában is érvényesül a szatirikus szempont, így például az úttörővezető pajtás piknikus alkatán feszülő egyenruha kifejezetten komikus hatást kelt, s a történetet záró poén is érvényesíti ezt a szempontot, amikor a természetes és közvetlen megjelenésű Balogh Tibi helyett egy „jól szocializált” (és jól táplált) szőke baba repül el Londonba. A képi világ sem próbál minden helyzetben dokumentarista „ellessettséget” imitálni, sőt néhányszor kifejezetten a kompozícióra hárul a szituációban rejlő többletjelentés létrehozása. Ilyen például a szülők „előállításának” jelenetsora. A földekről cibálják be őket – nagytotálban látjuk a mezőn keresésükre induló fekete Volgát –, s anélkül, hogy tudnák, miről van szó, azon piszkosan, mezítlábasan kell megjelenniük a nagy hirtelen ünneplőbe öltözött „jutalomutaztatott” bizottság előtt. Az örömhír bejelentésének térkompozíciója a vállatások atmoszféráját idézi, tökéletesen érzékeltetve ezzel a paternalista államhatalom karakterét. A film azonban nem végez politikai analízist: nem tulajdonít rossz szándékot a felsőbb utasítást végrehajtó szerveknek, mint ahogy nem kárhoztatja a szülők konzervativizmusát sem, amiért végül is nem engedik el fiukat a külföldi jutalomútra. A film dokumentarista módszere éppen a társadalmi modell kiegyensúlyozásában érvényesül, s valósít meg a nemzedéki közérzetfilmekről vagy jelenkori szatíráktól eltérő minőséget. A feszes dramaturgiába ugyanis a helyzettel azonosuló (más filmekben, így például a ‚Harcmodor’ főszereplőjének esetében a helyzettel azonos) amatőrszereplők olyan „tudást” visznek, ami a társadalmi szerepjáték és a személyes döntés határszituációját képes felmutatni. A hetvenes évek paradigmatismszerű létállapotáról van szó, amikor a politikai intézményrendszer, illetve a társadalmi-gazdasági körülmények (például a lakáskérdés) a magánszféra legbensőbb burkáig hatol, az ellenállás azonban nem a társadalmi cselekvés szintjén bontakozik ki (ahogy ez még a hatvanas évek önmegvalósító hőseinek az esetében is történt), hanem a személyiség öntudatlan kívülállásában valósul meg. Ezt a határhelyzetet, féltársadalmi és félmagánéleti létállapotot képes a fikciós dokumentarizmus egyedülálló módon megragadni, amennyiben a „fikció” megeremti

azt a társadalmi modellt, amiben a magánélet „dokumentarista” állapotszerűsége feltárulhat. A „Jutalomutazás”-ban ez az összefüggésrendszer két, sőt három oldalról is exponálódik. Nem véletlen, hogy az apparátusról kapjuk a legkevésbé eredeti képet, hiszen a társadalmi szerepével csak jókora önbecsapás, nyílt vagy kevésbé nyílt élethazugság árán azonosuló embertípus már ismerős lehet Gazdag Gyula szituációs dokumentumfilmjeiből, illetve a korszak szatíráiból. A „harmadik oldal”, az „ügy” epizodistájává lefokozott fiú látható közönye a rendszerrel semmiféle azonosságot nem vállaló nemzedék magatartásának – és a nemzedéki közérzetfilmek jellegzetes hősenek – lesz a prototípusa. A film

A fikciós dokumentarizmus elméletében és gyakorlatában, az intézményi háttér megteremtésében és a filmek közönséghez való eljuttatásában egyaránt aktív szerepet játszó Dárday István számára a dokumentarizmus a társadalmi funkciójú filmkészítés megújítására nyújt lehetőséget. A hetvenes években induló nemzedék tagjai közül minden bizonynyal ő az, aki a legkitartóbban és a legkövetkezetesebben őrzi az 1968-as újbaldali eszméket, ami elsősorban a hatvanas évek szellemiségét idéző értelmiségi magatartásban, a társadalmi folyamatok intellektuális megközelítésében, valamint a filmkészítés és -forgalmazás demokratikus átalakításában nyilvánul meg. Ezek a szellemi erővonalak szinte szűkszerűen vezetnek el a fikciós dokumentumfilmek módszeréhez, amelynek „kísérleti jellege” elsősorban a valóság megismerésének szándékából fakad, ugyanakkor az analízis eszközeül választott médium hatása az elemzett folyamatokra filmnyelvi kérdéseket is felvet.

legösszetettebb, legnehezebben tetten érhető és leginkább tabunak számító társadalmi lényegét a szülők – szatíra mögé rejtett – reflektálatlan döntése fogalmazza meg. Eltökélttségük tekinthető akár forradalmi tettnek is, hiszen a gondoskodó hatalom visszautasítása a puha diktatúra korában annak számít. A szülők, pontosabban az édesanya magatartásában azonban a társadalmi rendszer elutasításának jóval mélyebb, ösztönös, „láthatatlan” eleme kerül napvilágra; az, amit az alattvalói „kettős tudat” és az ezt feltáró-leleplező nyelvhasználat például tüneti szinten oly pontosan jelez a korszakban. Az anyai féltés és az archetipikus „felvilágosulatlan-ság” határozott plebejus ellenállással kapcsolódik össze: nektek nem adom oda a gyerekeimet. Ennek a magatartásnak a hitelét a dokumentarista módszer teremti meg, ami a szerepet alakító asszonyban meglátja és a kamera jelenlétében helyzetbe hozza a talán számára is megmagyarázhatatlan, elfojtott öntudatot, miközben a személyes döntés társadalmi összefüggését a történet modellszerűsége biztosítja.

A drámai szerkezetről az állapotszerűsége helyeződik át a hangsúly Dárday közvetkező, nagyszabású vállalkozásában, a „Filmregény”-ben. Ha a „Jutalomutazás” a fikciós dokumentarista módszer nyitányát jelenti, a „Filmregény” az eszközök enciklopédikus összegzése és kiteljesedése. Az előbbi a társadalmi motívumok felől jut el az egyéni magatartás bemutatásáig, míg az utóbbi a személyes sorsok közösségi megvalósíthatóságát kutatja; az első film drámai, a második epikus szerkezetű. Ebből a szempontból is párhuzamok vonhatók Tarr Béla „Családi tűzfészek” és „Szabadgyalog” című munkája között, mintha az alkotókat a módszer eredményei mellett maga a módszer is érdekelni kezdené, ami a „Filmregény” esetében a fikciós és a dokumentarista karakter kivételes egyensúlyi állapotát teremti meg. A játékfilmek konvencionális vetítési idejétől radikálisan eltérő négy és fél óras terjedelem például ugyanannyira fakad a három lány sorsát párhuzamosan nyomon követő „fiktív” elbeszélésmódból, mint az egyes jelenetek „dokumentarista” állapotszerűségéből. A két, látszólag egymást kizáró narra-

tív és disznarratív struktúra úgy épül fel, hogy a (film címében is jelzett) nagyszerkezet narratív ívét a jelenetek nem elbeszélő, mozdulatlan, valós ideje teremti meg. S ebből következik a film „valóságábrázolásának” kettőssége is, amely egyfelől a mindennapi-ság esetlegességeihez, drámai kiegyenlítetttségéhez, eseménytelenségéhez, másfelől a konfliktusok kiélezéséhez, a társadalmi és lélektani motivációk kiemeléséhez vezet. (12) Az elbeszélés szerkezeti szintjén a film a narráció és a disznarráció eltérő időter-mészetét helyezi egymás mellé, ami meglehetősen leegyszerűsítve annyit tesz, hogy mi-közben a három lánytestvérrel mindig történik valami, a film elején elmondott életcél-jukat nem képesek megvalósítani: a sorsuk változatlan marad. S ennél pontosabban a hetvenes évek közérzetét nehéz volna megragadni. A ‚Filmregény’ azonban nem pusztán ezen az elvont szinten fogalmazza meg a korhangulatot, sőt nagyon is közvetlen és sokrétű módon beszél a hetvenes évekről.

A három nővér személyisége, társadalmi státusuk, munkahelyi és magánéleti konfliktusaik teljes keresztmetszetet igyekeznek nyújtani a korszakról, s valóban: szinte felsorolni is nehéz, hány „problémafilmre” elegendő téma jelenik meg a hétköznapi történet szövetében. (13) A társadalmi és magánéleti konfliktusok dokumentarista eszközökkel feldolgozott jelenetekbe sűrűsödnek, amit a testvérek párhuzamosan futó, alkalmanként találkozó vagy egymást keresztező történetszála fog össze. Az enciklopédikus igényt egyszerre, egymást erősítve jelzi a társadalmi tematika anyagbősége és a szerkezet formátuma. Lakáskérdés, a munkahelyi és személyes önmegvalósítás kérdése; nemzedéki konfliktus, a különböző társadalmi státushelyzetből fakadó konfliktusok vagy éppen a státusváltás konfliktusa; az ideológia és a mindennapi élet feszültsége, az életcélok és a lehetőségek feszültsége – mindezek a fiktív szituációkból kibomló állapotrajzok egy magasabb dramaturgiai egységbe illeszkednek, ami a többszörösen megidézett csehovi mozdulatlanlanság jegyében „igazolja vissza” a részletek dokumentarista állapotszerűségét. A történet során ugyanakkor kifejezetten magánéleti problémák is felvetődnek, az érzelmi élet vagy a pszichológiai krízis jellegzetesen „fikciós” konfliktusait emelve a dokumentarista módszer keretei közé. Az egyik nővér kíméletlen, illúziótlan, megrendítő monológja a gyerekszületésről például bergmani sűrűségű vallomássá izzik, és zökkenőmentesen illeszkednek a film stílusába a dokumentarizmus számára úgymond elérhetetlen, intim jelenetek is. Magánszféra és közszféra szintézisét a film módszertani szinten való-sítja meg; a hol lírai, hol publicisztikus, hol metaforikus jelentéstöbblet egységességét a tárgyak, ruhák, gesztusok, beszédmódok dokumentumjelenléte biztosítja. Dárdayék első-sorban a látvánnyal beszélnek, pontosabban a szituációkból kibomló társadalmiságot a látvány billenti át az analízisből az „életbe”. Az ‚Átváltozás’-ban ezzel szemben majd ki-zárólag a szavaké lesz a főszerep, a szavakat ellenpontozó látvány pedig nem a minden-napiságból, hanem a mindennapiságtól radikálisan elszakadó táncosnő mozdulattművé-szetéből és a nagypapa történelmi emlékeiből meríti anyagát. Az ily módon egyoldalú ana-lízisbe záródó filmből éppen az a „világ” szorul ki, amire az analízis vonatkozik, s a hely-zetet legfeljebb magyarázza, de nem menti, hogy a történet egy költőről, azaz éppen a fogalmi reflexiót szakmai problémaként megélt emberről szól. A ‚Filmregény’-beli egyik testvér viszont József Attila költészetét, illetve az ünnepi műsort cenzúrázó üzemi bizottság döntését is élet-, nem pedig társadalmi problémaként éli meg, s ugyanez az érzéki-érzelmi érintettség határozza meg a szereplők viselkedését, amikor direkt módon filozó-fálnak. Az egyetemista lány barátjának értelmiségi szüleivel folytatott vitáját a szabad-ság szükségességéről például a konkrét szituáció ellenpontozza: amikor a lány úgy dönt, hogy barátja akarata ellenére megtartja születendő gyermekét, a szülők magára hagyják „szabad” döntésében. „Ideológia” és „gyakorlat” kettőssége azonban nem a tör-ténet, a „fikció” szintjén bontakozik ki elsődlegesen – a film jellegzetes módon „ejti” ezt a cselekményszálát –, hanem a beszélgetések metakommunikatív és nyelvi, azaz „doku-mentarista” közegeben. Nem hiányoznak a társadalmiság szempontjából revelatív kérdé-

sek, sőt a szociológiai helyzet leltárszerű összefoglalását kapjuk, a film tanúsága szerint adekvát választ ezekre a problémákra azonban nem a társadalmi analízis, a bíráló vagy a modell nyújthat, hanem annak az emberi létállapotnak a megjelenítése, amely magába foglalja e társadalmi meghatározottságot is. A nemzedéki közérzetfilmek problematizálják a társadalmi szerepet, a szatírák lefokozzák, a fikciós dokumentumfilmek pedig a mindennapisággal szembesítik. Az utóbbi gesztusa magába sűríti az előbbi kettő törekvését: a társadalmi szerepek hamissága egyéni reakciókban lepleződik le, a személyiség igazsága a szociális környezetben tárul fel. Az egyes epizódok szociológiai és személyes hitele mellett – amelynek elválaszthatatlansága a film módszertanát dicséri – a „dokumentarizmus” és a „fikció” konvencióinak egymásba történő átjátszása avatja a „Filmregény”-t a fikciós dokumentumfilmek legkonzisztensebb darabjává, s így módon a hetvenes évek egyszerre konkrét és absztrakt krónikájává (ahogy majd e két konvenció egymással szembeni kijátszása hoz létre hasonló minőséget *Jeles András* „A kis Valentino” című filmjében).

Mint már utaltam rá, Dárdayék törekvésével sok tekintetben rokon Tarr Béla művésze-te, amely nemcsak a dokumentum-játékfilmes módszer, hanem e módszer életművön be-lüli változása szempontjából is felvet párhuzamokat. A feldolgozott életanyag azonban már jelentős különbséget mutat: a Dárday–Szalai alkotópárost elsősorban a társadalmi mechanizmusok érdeklik, az elvonatkoztatás lehetőségét még a legkevésbé analitikus filmjeikben is fenntartják – lásd a „Jutalomutazás” szatirikus modelljellegét vagy a „Film-regény” irodalmi(as) allúzióit –; Tarrt ezzel szemben a nyers, reflektálatlan helyzetekből kirobbanó, pontosabban kirobbantandó tagolatlan és ellentmondásos emberi drámák fog-lalkoztatják. Sem a társadalmi problémával, sem a módszerrel kapcsolatban nem törek-szik reflexióra: nála találkozunk a leginkább „dramatizált” fikciós dokumentarizmussal, ami annyit tesz, hogy „tisztá” fikciós módszerrel igyekszik a „tisztá” dokumentarista alaphelyzetben drámai hatást elérni. Különösen meggyőző példa erre a „Hotel Magnezit” című, 1978-as rövidjátékfilmje, amely díszletben (!) előadott fiktív dokumentumfilm-imitáció. Fikciós dokumentumfilmjei már nem kívánnak ennyire megtévesztő módon „kitaláltak” lenni, és nyíltan vállalják a módszer elől természetszerűleg elzárt szituációk beillesztését a történetbe. Ezek a jelenetek ugyanakkor – a megerőszkolás képsora a „Családi tűzfészek”-ben vagy az ágyjelenetek ebben, illetve a „Szabadgyalog” című film-ben – stilisztikailag megőrzik a dokumentarista hatást. Olyasfajta játékfilmes megoldá-sokat, mint a „Jutalomutazás” idézett képkompozíciói, nem találunk ezekben a filmekben, klasszikus dokumentumfilmes interjúhelyzetet azonban igen (lásd a „Családi tűzfészek” befejezését), amely persze szintén fikció, hiszen a szereplők nem a saját történetükről be-szélnek. Tarr tehát nem összebékíteni, hanem egyfajta „attrakciós” dokumentarizmusban összeütköztetni próbálja a dokumentarista és a fikciós módszert. Ez elsősorban a „Csalá-di tűzfészek”-re igaz, amelyben a dokumentarista „állapotszerűség” drámai szerkezetet ölt: a film szociológiai motivációjú (lakáskérdés) konfliktust vet fel, amit viszont nem társadalmi, hanem magánéleti szinten bont ki, egészen a család széteséséig. Azaz a szűk lélettérbe összezsúfolódott három generáció taktikai játszámja nem „szociális”, hanem „lélektani” térben zajlik; a társadalmi motiváció és a dokumentarista módszer nem a tör-ténet társadalmi, hanem pszichológiai hitelességét biztosítja. Ezt húzza alá a film képi vi-lága, amely szinte mindvégig nagyközelikből áll: a radikális megoldás a jelenlétérzet fo-kozásával felerősíti a szituációk dokumentarista életszerűségét, ugyanakkor szinte telje-sen kizárja a társadalmi környezetet a filmből, és csak az arcokon végbemenő változá-sokra összpontosít. S hogy miért van egy „kamaradrámában” mégis szükség a dokumen-tarista eszközökre? Tarrt olyan emberek sorsa érdekli, akik reflektálatlanul, szociális nyomorúságuk szorításában képesek csak artikulálni a helyzetüket, noha lelkükben bo-nyolult, számukra is titokzatos történetek zajlanak. Elsősorban lélektani szempontból va-gyunk különös helyzeteknek tanúi, amelyeknek – legalábbis dramaturgiailag – semmi

közük a szociális körülményekhez. Miért fordítja az apa a feleségével szembe a fiát? Csak azért, hogy menyét és unokáját elűzze a lakásából, s így néhány négyzetméterrel megnövelje saját életterét, vagy inkább a féltékenység, a visszautasított férfi sértett önérzete vezeti? Hogyan egyeztetni össze ez a talpig becsületes munkásember az unalomig hangoztatott erkölcsi elveivel a száználmas udvarlási kísérleteit? Miféle mélyen eltemetett konfliktusok, identitásválságok, boldogtalanságok lappanganak ezekben az emberekben? Hogyan történhet meg az, hogy a férj és az öccse, miután megerőszkolták a feleség barátnőjét, szó nélkül hármában söröznek a lánnyal? Milyen kiszolgáltatottság, érzelmi sekkétség, tehetetlenségérzet húzódik meg e mögött akár a lány, akár a két férfi oldaláról? Mit tesznek és mit gondolnak ezek az emberek a tetteikről; milyenek és milyennek látják magukat; hogyan csapnak be másokat és hogyan csapják be önmagukat – „lélektan” és „realizmus” efféle kérdéseit teszi fel a film olyan közegben, amelyben a lélektani realizmus hagyományos, játékfilmes eszközei használhatatlannak bizonyulnak (erre éppen a hetvenes évek filmtörténete hívja fel a figyelmet). A dokumentarizmus „antropológiai kutatása”, amely kétségtelenül hozzásegíthet a társadalmi valóság megismeréséhez is, a ‚Családi tűzfészek’-ben eszközből céllá alakul át: Tarnánál a fikciós dokumentarizmus ellenére ugyanúgy ürügy a lakáskérdés, mint a nemzedéki közérzetfilmek vagy a groteszk és szatirikus vígjátékok esetében. A kiebrudalt feleség és a férj egyaránt meg van győződve arról, hogy ha lakáshelyzetük megoldódna, családi életük is rendbe jönne. A film ezzel szemben nem más, mint ennek a „realista” közhelynek a lélektani cáfolata – a fikciós dokumentarizmus eszközeivel.

A rendező második fikciós dokumentumfilmje, a ‚Szabadgyalog’ is elsősorban a társadalmi körülmények szorításában élő személyiség szabadság lehetőségeit kutatja. A drámai struktúrát epikus szerkezet váltja fel, a markáns szociológiai motivációt láncszerű motívumsor helyettesíti, amelyhez meglehetősen illusztratív módon kapcsolódnak a korszak tipikus figurái és helyzetei. A film képi világa és dramaturgiája egyaránt tágít a kereteken, a nagyobb ívű társadalomrajz ugyanakkor gyengíti a lélektani ábrázolás intenzitását, aminek következtében a szimpatikus főhős önmegvalósításának stációi hiteltelenek maradnak. (14) A drámai szerkezet elhagyása miatt a szituációk verbalizálódnak: a szereplők inkább beszélnek a környezetükhöz való viszonyukról, ahelyett, hogy megélnék azokat. A főszereplő egyik munkahelyi kollégája például félresiklott értelmiségiként az elidegenedett „munkaérték-elméletéről” szónokol. Az elégedetlenség és frusztráció társadalmi képlete csak akkor telítődik emberi tartalommal, amikor a megkeseredett poszt-’68-as férfit a kultúrház színpadán mint a klasszikus rockdalok szenvedélyes előadóját látjuk viszont. De jellemző módon ez a mozzanat is inkább a szatirikus stilizáció felé visz el, ahogy a ‚Szabadgyalog’ egész világa közelebb áll a nemzedéki közérzetfilmekhez, mint a fikciós dokumentarizmushoz, aminek következtében a dokumentarista módszer nem képes felmutatni a maga erőit, miközben a film dramaturgiai és stilisztikai megoldásai a játékfilmes elvárásoknak sem tudnak megfelelni. A ‚Családi tűzfészek’ titokzatos és erős jellemei beágyazódnak a társadalmi helyzetükbe, a ‚Szabadgyalog’ érzékeny főhőse ezzel szemben nemcsak összetett jellem, hanem kívülálló; nemcsak a tehetségét fel nem ismerő kor áldozata, hanem tanúja is környezeté leépülésének – ennek a reflexiós viszonynak a megteremtése azonban már játékfilmes eszközökre várna, így például meg kéne győződnünk arról, hogy a fiú vajon valóban tehetséges-e. A megválaszolhatatlan kérdés, miszerint a fiú tehetségét helyzete determináltsága (állami gondozottként nőtt fel) és a társadalmi környezet nem engedi-e kibontakoztatni, avagy azért kallódik el, mert nem eléggé erős a tehetsége és a személyisége, valóban kortünet, ám dramaturgiailag nem oldja meg a filmet, csak a gondolat tézisjellegét erősíti. A reflexió igénye a játékfilmes formával szembeni elvárások irányába billenti ki a módszert az egyensúlyi állapottól, míg a fikciós dokumentarizmus olyan közéleti pszichodráma, amelyben a lélektani folyamatok öntudatlanul zajlanak le.

Sors és szerep

A fikciós dokumentumfilmek másik csoportjában azokat a törekvéseket találjuk, amelyek egy-egy személyiség vagy közösség saját történetét, élethelyzetét örökítik meg a felvevőgép jelenlétében létrehozott szituációk segítségével. Nem fiktív vagy megtörtént, más szereplőkkel rekonstruált szüzsét látunk, de nem is direkt filmezést: a kamera jelenléte része a szituációnak, befolyásolja a szereplők viselkedését, s ezt nem igyekeznek lep-

Dárdayék törekvésével sok tekintetben rokon Tarr Béla művészte, amely nemcsak a dokumentum-játékfilmes módszer, hanem e módszer életművön belüli változása szempontjából is felvet párhuzamokat. A feldolgozott életanyag azonban már jelentős különbséget mutat: a

Dárday–Szalai alkotópárost elsősorban a társadalmi mechanizmusok érdeklik, az elvonatkoztatás lehetőségét még a legkevésbé analitikus filmjeikben is fenntartják – lásd a 'Jutalomutazás' szatirikus modelljelleget vagy a 'Filmregény' irodalmi(as) allúzióit –; Tarrt ezzel szemben a nyers, reflektálatlan helyzetekből kirobbanó, pontosabban kirobbantató tagolatlan és ellentmondásos emberi drámák foglalkoztatják. Sem a társadalmi problémával, sem a módszerrel kapcsolatban nem törekszik reflexióra: nála találkozzunk a leginkább „dramatizált” fikciós dokumentarizmussal, ami annyit tesz, hogy „tisztá” fikciós módszerrel igyekeznek a „tisztá” dokumentarista alaphelyzetben drámai hatást elérni.

lezni, ugyanakkor az apparátus „láthatatlan” marad, csak „leköveti” az egyébként is bekövetkező eseményeket. A módszer „a filmkészítési folyamat és a lefilmezett valóság közötti distancia csökkenésének irányába hat”(15), ami „dokumentum” és „fikció” megint csak nehezen meghatározható mértékének függvényében elsősorban autentikus állapotrajzok elkészítését teszi lehetővé. A drámai helyzetek közvetlen megfigyelésére a fiktív rekonstrukciót elutasító eljárás kevésbé alkalmas, ugyanakkor az, hogy bizonyos szituációkban mi fog történni, a szereplők helyzetének és alkatanak ismeretében kiszámítható, sőt a forgatás előkészületeivel vagy magával a forgatás módszerével befolyásolható. Ez a módszer vet fel legélesebben etikai kérdéseket, hiszen a szereplők nemcsak az arcukat, hanem saját sorsukat kölcsönzik a filmnek, a forgatás folyamata, majd a bemutatót követő nyilvánosság vizsgálható személyes életükre, s végül a filmek egy idő után szükségszerűen magukra hagyják az életük szokásos kerékvágásából valamilyen mértékben kiközösített embereket. Sors és szerep viszonya az alkotó és a szereplő oldaláról egymással szembe feszülő érdekekben ölt testet: a film készítője a sors közvetlen megélését várja el, ezért nem forgat játékfilmet vagy amatőrökkel rekonstruált történetet, miközben a történet alanyának a hitelesség megőrzése mellett tisztában kell lennie a szerepjáték mibenlétével. E kényes egyensúly megteremtése a módszer legnagyobb nehézsége, ami különösen fontosá teszi a forgatás előkészítését, a forgatási szituáció „szoktatását”, a szereplők életének megismerését, a mindennapjaiknak eleve részét képező helyzetek finom „hozzáigazítását” az elképzelt történethez, illetve a váratlan fordulatokhoz való alkalmazkodóképességet. De a módszernek van egy olyan „etikai” eleme is, amely mint formai megoldás a néző felé irányul. A hetvenes évek filmtörténeti hagyománya nyomán a befogadóban olyan filmolvasói tapasztalat gyűlt össze, amely különösebb szakmai képzettség nélkül is meg tudja állapítani, hogy az adott felvételi eljárás megvalósítható-e egy dokumentarista módszerrel készülő filmben. A dokumentumfilm-készítés számára bizonyos

élethelyzetek rögzítése, illetve egyes formai megoldások (kocsizások, a jelenet folyamatába illesztett vágóképek, világítási effektusok stb.) kizártak. Amennyiben az alkotó mégis él az ezekhez hasonló megoldásokkal, úgy vállalnia kell filmjében a „fikciót” (ahogy a fikciós dokumentumfilmek is teszik), ellenkező esetben, ha az alkotó fenn akarja tartani a film „dokumentumként olvasandó” kódrendszerét, az avatott szem számára hitelromboló mozzanatként hatnak a dokumentarista módszertől eltérő „játékfilmes” megoldások. (Ezt a problémát a legélesebben *Gyöngyössy Imre – Kabay Barna* „Két elhatározás” és Gyarmathy Livia „Kilencedik emelet” című filmje veti fel.) (16) Ember Judit „Fagyöngyök”-je noha fikciós dokumentumfilmként tartalmaz olyan jeleneteket, amelyek a szereplők életét a privátszféra közegeiben, nyilvánvalóan konstruált, a külső szemlélő elől elzárt helyzetekben mutatják be, a módszer ezekben a szituációkban is megőrzi dokumentarista jellegét. Tárgyszerű, riportfilmes, ennek következtében a módszernek leginkább kiszolgáltatott, a nyitottságon, az „esetlegességek” megengedésén viszont a legtöbbet nyerő eszközöket használ Schiffer Pál a „Cséplő Gyuri”-ban; ő inkább az egyes jelenetek előkészítésével próbálja mederben tartani a határozott szociológiai koncepciót követő történetet. (17) A döntő elem a filmnyelvi „határok” meghúzásában a szereplők kiválasztása, hiszen elsősorban az ő személyiségükön, társadalmi státusukon, környezetükön, aktivitásukon múlik, hogy a kamera mennyire kerülhet közel hozzájuk, mennyire lehet jelen az „éles” helyzetekben – mint ahogy ezen a döntésen múlik az is, hogy érdemes-e ezeket a formai erőfeszítéseket egy-egy személyes sors filmszeréppé stilizálása érdekében megtenni.

Nem véletlen, hogy e módszer reprezentatív darabjainak hagyományos dokumentumfilmese előzményei vannak, amelyek biztosítják akár a szereplők, akár a feldolgozandó társadalmi jelenség oldaláról az alkotó számára azt az ismeretanyagot, amelyre a forgatás konstruált helyzete felépülhet. Ember Judit a szituatív dokumentarizmus módszerével készült „Tantörténet” (1976) című filmjében fedezte fel kis-Nórát, a tragikus múltú fiatalasszonyt, akinek életét egy újabb sorsfordító időszakban, harmadik gyerekeinek születése előtt meséli tovább a „Fagyöngyök” című filmben. Schiffer Pál hasonló módon a „Fekete vonat” (1970) című dokumentumfilmjében felbukkanó kisfiú helyzetét vizsgálja meg tíz évvel később, immár a fikciós dokumentarizmus eszközeivel „A pártfogolt”-ban (1981), míg a „Cséplő Gyuri” a korábbi cigánytematikájú filmekben bemutatott világot („Faluszéli házak”, 1972; „Mit csinálnak a cigánygyerekek?”, 1974) igyekszik a főszereplő személyiségének segítségével közelebb hozni.

Schiffer kiindulópontja ezekben a filmekben határozottan szociológiai: a hátrányos helyzetűek sorsát vizsgálja, az egyedi esetben a típust is felmutatva. A társadalomtudományi szempont jelenlétét és hatását jelzi (a rendező alkotótársa Kemény István szociológus), hogy a filmek figyelemre méltó szakmai állításokat is megfogalmaznak. A módszerében egységesebb és főképp a címszereplő karizmatikus egyéniségének köszönhetően „A pártfogolt”-nál jóval átütőbb „Cséplő Gyuri”-ban például az a hetvenes években radikálisnak számító gondolat jelenik meg, hogy a hátrányos helyzet elsősorban nem cigánykérdés, hanem a szegénységgel függ össze, amit a film két irányból is megvilágít: a téglagyáriak nyomorúságos telepe a „faluszéli házak” lakóinak és az itteni nem cigány népességnek a szociális sorsközösségét, míg Gyuri beszélgetése a cigányklub értelmiségijeivel a nemzetiségi hovatartozástól független szociális különbséget hangsúlyozza. A pikareszk történet egyes epizódjai azonban a cigányság helyzetének látszólag efemer, „antropológiai” jegyeiről sem feledkeznek meg, így például az építőipari elhelyezkedést megakadályozó szédülésről, de a „téma” szempontjából ennél jóval jelentéktelenebb, atmoszferikus mozzanatokkal is találkozunk a filmben (utazás a mozgólépcsőn, fürdőkád-élmény a szállodában). A rendező célja az, hogy a szociológiai helyzetképet egy portré megrajzolásával személyessé tegye, miközben a portré alanyát úgy választja ki, hogy vonásait elsősorban a szociológiai adottságok határozassák meg. A szerencsésen megtalált

alaphelyzet és szereplő lehetővé teszi, hogy a módszeres társadalomtudományi analízis és a fikciós dramaturgiai szerkezet egymást kiegészítve, mintegy egymásból következően épüljön fel, megteremtve ezzel a szociológiai szempontból is gazdag, ugyanakkor a privátszféra állapotszerűségét megőrző fikciós dokumentarizmus egyensúlyi állapotát. Cséplő Gyuri egy tipikus társadalmi helyzet aktív szereplője. A film a benne meglévő aktivitás köré építi akcióit: a rendező lényegében nem tesz mást, mint nyomom követi és dramaturgálja a Budapestre készülő, a társainál tehetségesebb és érzékenyebb cigányfiú munkavállalási, szálláskeresési, kapcsolatteremtési kísérleteit. Csak olyan helyzetekbe hozza hőstét, amilyenekbe valószínűleg a kamera jelenléte nélkül is kerülne, ezeket a szituációkat azonban úgy választja meg, hogy azok a fővárosban szerencsét próbáló iskolázatlan roma férfiak helyzetét tipikusan is példázzák, illetve Gyuri személyes kapcsolatai révén szélesebb rálátásunk nyíljon a társadalmi jelenségre és a folyamatot kísérő életmódváltásra, annak nyelvi és kulturális következményeire. Az egyes jelenetek dokumentarista állapotyszerűségétől többször is elrugaszzkodó történet (Gyuri a kudarcok és a honvágy miatt hazatér, majd ismét elindul a nagyváros felé) ily módon klasszikus realista történetté zárul.

A történetiséggel szembeállított állapotszerűség a meghatározó struktúraszervező elem Ember Judit filmjében, amely a dokumentarista disznarrációt sajátos módon a „fikció” felől valósítja meg. A *„Fagyöngyök”*-ben exponált eseménysor nagyvívű történetet sejtet: munkahely-változtatás, a család megélhetési körülményeit javító gépkocsivásárlás ötlete, fizetés-kiegészítő tevékenység, házasság, a harmadik gyerek születése – a társadalmi szférától a magánéletig sorsdöntő motívumok sorakoznak egymás mellett. Ehhez képest a történet adósunk marad mind a társadalmi környezet, mind a személyes kapcsolatok elemzésével, és életképek füzereként mutatja be a család hétköznapjait, köznapivá téve még a jelentős eseményeket is. A *„Fagyöngyök”*-höz a főszereplő személyén keresztül kapcsolódó *„Tantörténet”* című film épp ellentétes dramaturgiai folyamatot valósított meg: ott egy disznarratív szituációba, az osztálytalálkozó tagolatlan eseménysorába lép be az öngyilkossági kísérletet elkövető lány valódi, drámai története, míg a következő film történetelemei valóság-hű életképekké forgácsolódnak szét. (18) A dokumentarista történetből „dekonstruált” dokumentarista életkép kétségtelenül jelentősen eltávolítja a *„Fagyöngyök”*-et nemcsak a dokumentumfilm, hanem a fikciós dokumentarizmus konvenciójától is, az előbbi az események dramatizálása, az utóbbit a dramatikus események motivátlansága, befejezetlensége, „dedramatizálása” révén. A kis-Nóra élettársa, majd férje körüli események függőben maradnak: otthagyja-e a munkahelyét, megveszi-e az autót, mi lesz a címadó fagyöngyárusítással? Az erőteljesen – ám időrendileg hibásan – motivált házasságkötés egy álomszerű hosszúbeállításban jelenik csak meg, ehhez képest viszont jóval kidolgozottabb az anyós és a vej komikus kettőse a ház meszelése közben: a helyzetet finom lélektana, a még mindig csinos és nőiességét egyértelműen hangsúlyozó „nagyamama” meg a ház urává előlépett férj párviadala, valamint a kompozícióban rejlő képi humor (az asszony „boszorkányos” felbukkanása a kémény mögött) és a szellemes párbeszéd burleszk és groteszk hangulatot hoz a jelenetbe. Amíg a fikciós dokumentarizmus olyan szituációkat vagy személyiségeket keres, amelyek a dokumentarizmus számára elérhető állapotszerűségből drámai konfliktusokat tudnak létrehozni (ilyen helyzetre és szereplőre akad a *„Cséplő Gyuri”*-t forgató Schiffer Pál), addig Ember Judit a kezében lévő drámai anyagot mintegy „megtisztítja” a narratív lehetőségektől, hogy minél erőteljesebben jelenhessen meg filmjében a sorsok állapotszerűsége. Ez a szándék felbukkan a *„Filmregény”*-ben is; ott a család ébredés utáni „eseménytelen” készülődését figyelhetjük meg „real time”-ban, az epikus szerkezetbe tagoló életképszerűség azonban inkább a neorealista hagyományt idézi. Ember Judit ezzel szemben a film egészét átható struktúraszervező erővé emeli a disznarrációt, méghozzá úgy, hogy csupán jelzi egy dokumentarista történet – és ezzel szoros összefüggésben a „közéleti mondanivaló” – lehetőségét.

A filmben „semmi sem történik” (pontosabban nem épül fel narratív struktúra) és társadalmi helyzetképet sem kapunk (nincsenek szociológiailag értékelhető információk a szereplőkről és helyzetükről, legfeljebb közvetett utalások igazítanak el e téren) – miközben kis-Nóraékkal „megtörténik” az életük. Fontos megjegyezni, hogy ebben az esetben a dokumentarista hűséget nem a filmben szereplő sorsok valódisága, a létező családi kapcsolatok, Nóra terhessége, a szülés, illetve a császármetszés, majd az újszülött bemutatása, hanem a disznarrációs módszer teremti meg, amely a mindennapokban egymás mellé sodródó jelentős és jelentéktelen, törvényszerű és esetleges, társadalmilag motivált és önmagában való életeseményeket teszi a film számára hozzáférhetővé. A „Fagyöngyök” fikciós dokumentarizmusa nem a tényekből, hanem a szemléletmódból építkezik, amit az is bizonyít, hogy a bemutatott sorsok valódisága nem befolyásolja a film hitelét, jobban mondván nem az életanyag valóságossága, hanem az életanyag megformálása hozza létre a hitelességet, ami nem a történetben, hanem a helyzetekben, gesztusokban, nyelvi fordulatokban érhető tetten. Mindezt kitűnően foglalja össze a film zárójelenete, a keresztelőt követő családi ünnepség, ahol a kamera jelenlétéhez nyilván kevésbé hozzászózott családtagok és ismerősök „sors és szerep” kettős szorításában pontosan azt nyújtják, amire a dokumentarizmus mellett elkötelezett filmes a saját eszközeinek lehetőségeit és korlátait belátva még kíváncsi lehet: szerepként élük meg sorsukat.

Jegyzet

- (1) FEKETE Ibolya a játékfilmekbe dokumentumelemeket építő filmekhez képest (pl. *Fotográfia*, *Petőfi '73*) a következőképpen írja le a fikciós dokumentumfilmeket: „Hogy aztán itt a további – alapvetően módszerbeli – osztódás során hol próbáljuk meghúzni a 'dokumentum' és a 'fikció' illékony határvonalát – jószerivel filmje válogatja.” (*Állapotok dinamikája. Leírási kísérletek a dokumentarizmusra*. In: FEKETE Ibolya – SZABÓ Balázs (szerk.): *Dokumentum és fikció I–II*. Kézirat, 1979. I/44. old.
- (2) v.ö. JÓZSA Péter tanulmányával (*Társadalomelemzés filmmel. A BBS dokumentumfilmjei*. Filmkultúra 78/6. sz.). JÓZSA ezeken kívül még kitér a két szempontot átható nemzedéki kérdésre is. SZABÓ György pedig egyszerre hozza összefüggésbe a dokumentarizmust a művészetben világszerte megnyilatkozó „tárgyas” érdeklődéssel (tényirodalom, konkrét zene, fenomenológiai irányzatok a képzőművészetekben) és a hatvanas évek végén uralkodó „esztéticizmus” elleni „tényszerűség-áhitással” (SZABÓ György: *A mai magyar dokumentarizmus kritikájához*. In: *A magyar film 1981-ben*. Filmtudományi Szemle 1982/1. sz. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp, 1982.).
- (3) Elég, ha a filmmel is kapcsolatba kerülő KEMÉNY István cigánykutatói programjának ellehetetlenítésére (1972), majd a szociológus emigrációjára (1977) utalok. Lásd: ROMSICS Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Osiris, Bp, 2000, 465. old.
- (4) ZSUGÁN István: *Szatirikus dokumentumfilm – ironikus játékfilm. Beszélgetés Gazdag Gyulával*. In: ZSUGÁN I.: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris – Századvég, Bp, 1994, 379. old.
- (5) Lásd: ZSUGÁN István: *A magánélet dokumentumai. Beszélgetés Dárday Istvánnal*. In: ZSUGÁN I.: i. m. 311. old.
- (6) Lásd pl. ALMÁSI Miklós: *Lépésvesztéstől a távlatnyerésig*. Filmkultúra 1981/3. sz. 22. old.
- (7) FEKETE I.: i. m. I/43. old.
- (8) JÓZSA P.: i. m. 45. old.
- (9) FEKETE I.: i. m. I/38. old.
- (10) *A Családi tűzfészek* elején megjelenő felirat a módszer mottójaként is értelmezhető: „Ez a történet valódi, nem a filmben szereplő emberekkel történt, de velük is megtörténhetett volna.”
- (11) Vö.: SZEKFŰ András: *Az „igaz” és a „valódi” a dokumentum-játékfilmekben*. In: FEKETE Ibolya – SZABÓ Balázs (szerk.): *Dokumentum és fikció I–II*, i. m. I/76–119. old. FEKETE I.: i. m. 43–44. old.
- (12) E kettősség mentén fogalmazódnak meg szélsőséges véleménykülönbségek a filmhez kapcsolódó kerekasztal-beszélgetésen (HERNÁDI Miklós: *Mit ad, mit adhat a dokumentarista módszer?* Kerekasztal-beszélgetés a Filmregényről. Filmkultúra 1978/3. sz.)
- (13) ALMÁSI Miklós a következő megállapítással kezdi a filmről szóló elemzését: „Dárday István és Szalai Györgyi alkotása, a *Filmregény* – a Falak óta – a legérzékenyebb dokumentarista eszközökkel készült magyar problémafilmm.” (KOVÁCS András: *Film a társadalmi mobilitásról – és veszélyzónáiról*. Filmkultúra 1978/5. sz. 34. old.)

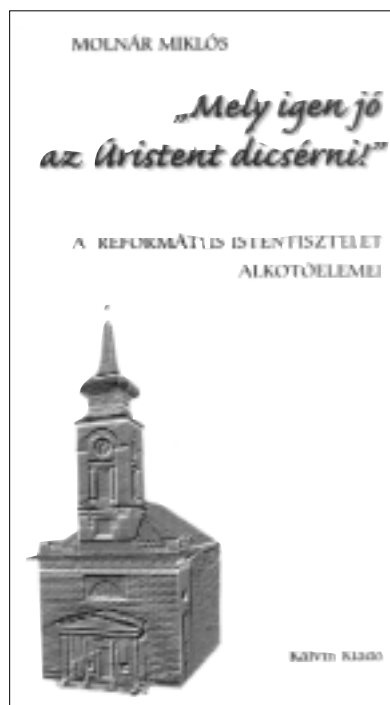
(14) „A *Szabadgyalog* horizontális teljességre tör: mindent mindenáron bemutatni. Nehezen elviselhető, másfelől nem biztos, hogy az extenzitás sokkíroz.” (PAPP Zsolt: *Szabadgyalog, lépéshátrányban*. Filmkultúra 81/6. sz. 52. old.

(15) FEKETE I.: i. m. I/38. old.

(16) Lásd pl. BABUSIK Ferenc: *Néhány vázlatpont a dokumentum(film) egyfajta megközelítési módjához*. In: FEKETE Ibolya – SZABÓ Balázs (szerk.): *Dokumentum és fikció I–II*. i. m. II/113. old., 116. old.

(17) vö.: SCHIFFER Pál: *Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes*. Filmkultúra 1977/6. sz.

(18) vö.: BÁRON György: *Állókép*. Filmkultúra 1978/4. sz. 28. old.



A Kálvin Kiadó és a Terebess Kiadó könyveiből