

**Gelencsér Gábor**

## Szociális kisrealizmus

### *Dokumentarista stilizáció a hetvenes évek magyar filmjében*

*A hetvenes évek elején a közéleti indíttatást továbbra is magukénak valló, objektív-realista beállítottságú játékfilmesek számára a dokumentarizmus lehetőséget nyújt a hatvanas évek társadalmi dialógusának folytatására. A realista játékfilmekbe beszivárgó dokumentarista stílus a szocialista realizmustól az analitikus illúzió-realizmuson keresztül egyfajta „szociális kisrealizmus” irányába mozdítja el a magyar filmet.*

Ugyanakkor a dokumentarista stílus szükségszerűen el is távolítja a műfajhoz a fikció felől érkező alkotókat a nagy társadalmi, történelmi folyamatokat modelláló intellektuális analízistól a hétköznapok drámatlantlansága felé. Mindez a közéletiségtől a „közérzetiség”, a hetvenes éveket végigkísérő közérzet-filmek világára nyit ajtót. A korszak legáltalánosabb tematikája a társadalom különféle szintjein elhelyezkedő emberek közérzetrajza lesz, amelyet legtöbbször egy személyes válság „dramatizál”, mozdít ki korábbi állapotából, majd helyez vissza ugyanabba a szituációba, kifejezve ezzel a közérzet – immár társadalmi érvényű – mibenlétét: nincs mód a változ(tat)ásra.

A dokumentarizmus tematikus „önmozgása” mellett megtörténik a forma műfaji és stilisztikai reflexiója is: az előbbi vezet a dokumentarizmust és fikciót ötvöző dokumentarista játékfilmek (fikciós dokumentumfilmek) új és ekkor sajátosan magyarországi műfajához („Budapesti Iskola”), az utóbbi a dokumentarista stílus konvenciójának kifordításából születő kísérletekhez. E forma tematikus és stílári változatainak végpontján *Jeles András* „A kis Valentinó”-ja áll, amely egyrészt beleillik a közérzetfilmek sorába, másrészt a dokumentarizmus, illetve a fikciós dokumentumfilmek konvenciójának folyamatos megkérdőjelezésével egy filmnyelvi fordulat lehetőségét és szükségszerűségét is felveti. Ily módon az 1979-ben bemutatott film – legalábbis a dokumentarizmus szempontjából – le is zárja a hetvenes évek filmtörténetét.

A hatvanas-hetvenes évtized fordulóján azonban ez még korántsem látható ennyire tisztán. Sőt, zavarba ejtően sokszínű realizmus-képpel találkozunk ekkor a játékfilmekben; az alapvetően realista elbeszélés- és ábrázolásmódot sokan és sokféleképpen stilizálják. A legáthatóbb, legtöbb filmet érintő hatása a dokumentarista stílusnak lesz, a leg-szerűnyebb karriert pedig a realizmus groteszk stilizációja futja be (jószerével egyetlen filmmel, *Gyarmathy Lívía* „Ismeri a Szandi mandit?” című 1969-es alkotásával). A realizmus dokumentarista stilizációja az egyes életművek szempontjából is figyelemre méltó: honnan jutottak ide, hova léptek túl – vagy éppen miért horgonyoztak le ennél a mód-szernél az alkotók.

#### Egy váltás előképei

A meghatározó társadalmi és történelmi folyamatokat analizáló *Kovács Andrást* az egész életművét átható intellektuális beállítottsága sodorja a dokumentarizmus, sőt a dokumentumfilm közelébe. Ahogy a hatvanas évek közepén egy „szocialista termelési abszurdot” a riport-dokumentum nyelvén, azaz a lehető legközvetlenebb módon fogalmaz meg („Nehéz emberek”, 1964), úgy a hatvanas évek végének ifjúsági helyzetképét, a

beat-korszak számos társadalmi vitát megért jelenségét is dokumentumfilmben vizsgálja (‘Extázis 7-től 10-ig’, 1969). A játékfilmek sorában pedig az új gazdasági mechanizmus szellemét legközvetlenebbül megfogalmazó vitáit, a ‘Falak’ (1968) után a ‘Staféta’ (1970) következik, amely ezúttal a pályakezdők szempontjából veszi szemügyre a szakmai-közéleti magatartás alternatíváit, a korábbi film közvetlenségét, „természetességét”, eszköztelenségét túlszárnyaló dokumentarista stílusban. (1) Kovács András művészi alkotatótól a dokumentarizmus mint módszer nem, az abból fakadó szemléletváltás azonban végül is idegennek bizonyult: a ‘Staféta’ a közéleti kérdésfelvetést modell-situációban tárgyalja, s nem hatol le a dokumentarizmus valódi felségterületéig, a hétköznapok kisvilágának empirikus vizsgálatáig. Hősei számára a társadalmi konfliktusok elvont intellektuális problémákként jelennek meg; a dokumentarista stílus csupán ezeknek a problémáknak a hitelesítését szolgálja. A jelenkori tematikában egyre jobban ellehetetlenülő morális kérdésfelvetést az ezután forgatott filmjeiben nem véletlenül transzponálja a rendező történelmi modellbe (‘A magyar Ugaron’, 1972; ‘Bekötött szemmel’, 1974), illetve végez közvetlen önvizsgálatot újabb jelenkori filmjében (‘Labirintus’, 1976), jó időre eltávolodva ezzel a dokumentarizmustól – de nem a dokumentumfilmtől, hiszen a műfaj, gyakran a játékfilmek előtanulmányaként, egész pályafutását végigkíséri.

Nem Kovács Andrásé az egyetlen ehhez hasonló törekvés az illúziórealizmust a dokumentarizmus közvetlenségével ötvöző, szociológiailag is hiteles ábrázolásmód megteremtésére, s az ettől való eltávolodása sem egyedülálló a korszak filmművészetében. *Bacsó Péter* a termelési filmek hagyományát a szociológiai látásmód dokumentarista közvetlenségével megreformáló „munkástrilógia” (‘Kitörés’, 1970; ‘Jelenidő’, 1971; ‘Harmadik nekifutás’, 1973) után áttér a szatirikus formára; *Mészáros Márta* lélektani indíttatású munkáiból (‘Eltávozott nap’, 1968; ‘Szép lányok, ne sírjatok’, 1970; ‘Szabad lélegzet’, 1973) a konfliktusok szociális motívumait a hetvenes évek második felétől egyre inkább kiszorítja a melodramatikusság hangvétel; *Gábor Pál* a ‘Tiltott terület’ (1968) termelési közegbe ágyazott puritán lélektani drámáját követően csupán egyetlen film erejéig állapodik meg a dokumentarista stílusnál – igaz, a ‘Horizont’ (1970) e stílus legmarkánsabb képviselője lesz.

### Az élet dokumentarista képei (Gábor Pál: Horizont, Utazás Jakabbal)

A hetvenes évek elején néhány, a nemzedéki életérzést saját sorsukon „méro”, ám a helyzetüket intellektuálisan nem analizáló, sőt éppen a közvetlen élettéményt mint programot a reflexió elé állító tétova alak sejlik elő a hétköznapok szürkeségétől alig-alig megkülönböztethető mozivásznak fekete-fehér homályából. A köréjük rajzolt történetekben a munkásélet mellett már elsősorban a felnőtté válás generációs nehézségei kerülnek szóba, méghozzá úgy, hogy a szereplők nem reflektálnak a helyzetükre. A körülményeikből fakadóan nincs sok választásuk, mégsem adják fel a saját sorsuk irányításába vetett hitüket. A munkásélet konfliktusait a nemzedéki kérdéssel súlyosbító filmekről az analitikus, moralizáló szemléletmódot továbbra is a dokumentarista stílus igyekszik ügyvelbajjal távol tartani, miközben már egyre több jel utal a hetvenes évek második felének bőven termő filmtípusára, az intellektuális nemzedéki közérzetfilmre.

A korszak elején azonban még határozottak a dokumentarista kontúrok. Gábor Pál termelési konfliktust szikár lélektani realizmussal ötvöző első filmje, a ‘Tiltott terület’ után hasonlóan pontos, ám jóval líraibb hangvételű filmet forgat. A ‘Horizont’ egy nagykasmasz fiú (munkás)öntudatosodási folyamatát meséli el; küzdelmét a szülői akarattal, a felnőtt világgal, a kezdeti illúziók szertefoszlását, a férfisors első csalódásait, egészen az öntudatos döntésig: gyári munkás lesz. Hibátlan nevelődési folyamat, méghozzá a legkisebb irónia nélkül. A komoly hangnem és a komolyan vehető közérzetrajz oka elsősorban a fiatalok melletti elkötelezettségnek köszönhető. A politikailag lejáratos eszmék humanizálására csak a legfiatalabb nemzedék lehet képes – ez a „társadalmi üzenet” több

filmből, például Gyarmathy Líviának a „Szandi mandi...’ után forgatott, ismét munkás-környezetben játszódó, groteszk hangvételű „Álljon meg a menet’-éből (1973) is kiolvasható ekkortájt. Az „elkötelezettség” romantikus pátosza mellett azonban ott találjuk a főhős deheroizálását, valamint a vele kapcsolatos események, döntések, konfliktusok leértékelését is. Ez sem vezet azonban (ekkor még) iróniához. A beszorítottság, a beszűkült választási lehetőségek, a társadalmi determináció ellenére felmutatott értelmes, tudatos, öntörvényű emberi sors megvalósíthatósága e filmekben még létező alternatíva. A hetvenes évek meghatározó életérzését, az alternatíva elvesztését és a remények lassú leépülését a dokumentarista stílusú „szociális kisrealizmusból” táplálkozó nemzedéki közérzet-filmek állítják majd elénk a legérzékletesebb – ámbár esztétikailag nem feltétlenül a leg-tökéletesebb – formában. E folyamat kezdőpontján helyezkedik el Gábor Pál kamaszkora hangszerelt, halk, finom tónusú filmje, ahogy ezt az életérzést fogalmazza meg és variálja a nők szemszögéből Mészáros Márta is ebben az időszakban. Mészáros hangvétele szikárabb, érdesebb, Gábor Pálé lágyabb, líraibb; míg Mészáros egyre inkább az élet alapkérdéseire hegyezi ki konfliktusait, addig a „Horizont” alkotója halmozza a konfliktusokat (szembehelyezkedés az anya jövőképevel, iskolai, munkahelyi ellentétek, zűrös szerelmek). Mindezzel azonban nem a fiú helyzetének kilátástalanságát nyomatékosítja, hanem éppen ellenkezőleg: a konfliktusok kiegyenlítik, mintegy észrevétlenül kioltják egymást, az egyik munkahelyet követi a másik, a férfiúi beavatást a nagy szerelem – vagy fordítva. Mintha ez a tizenhat éves fiatalember nem tudná, mit is akar, holott valójában a körülmények „nem tudják”, pontosabban nem kényszerítik ki a saját akaratát. Az események a sodródás irányába mutatnak. A nagy drámai döntés kis döntések sorozatára porlad szét, a nevelődés lépcsőfokai észrevehetetlenül követik egymást, a fontos kérdések elodázódnak – s ez maga az élet. A filmben végül is nem történik semmi különös – egy kamasz rezdüléseiben mégis ott tükröződik a társadalom.

A „Horizont” kétségtelenül vázlatos lélekrajzát szociológiailag pontos környezetrajz pótolja (2); az elbeszélés üresjáratát pedig a dokumentarista stílus jellegzetes „passzázs-dramaturgiája” tölti ki. (3) Az élet és a város peremén élő emberek világa nem történetükben, konfliktusaikban vagy a nehéz helyzetekből fakadó döntéseikben – azaz a narratív eszközökben –, s nem is a lélektani motivációk felkutatásában ragadható meg, hanem a mozdulatokban, tekintetekben, továbbá a mozdulatokat, tekinteteket folytató külvárosi és vidéki tájak életképein. A dokumentarista stílus elsősorban a szociológiailag pontos, ugyanakkor a történettel és a figurákkal harmonizáló környezetrajzban játszik fontos szerepet, másodsorban pedig meg kell teremtenie ennek a környezetrajznak a dramaturgiai súlyát, amely – legalábbis a fikciós formában – az elbeszélés lelassítását, a narrációs ív széttördelését, az elbeszélésmód hangsúlyos pontjainak (expozíció, fordulat, befejezés) redukcióját – vagyis a lehető legegyszerűbb történetet – jelenti, mindezt azonban úgy, hogy a narráció alapstruktúrája ne sérüljön. A fikciós dokumentumfilmek esetében majd éppen az ellenkező törekvéssel találkozunk: miképpen lehet a valóságos életesemények tagolatlan folyamából egy dramaturgiailag megszervezett egységet kiragadni, illetve hogyan lehet létrehozni az elbeszélést úgy, hogy a valóságos élet esetlegessége, véletlenszerűsége a legkevésbé sérüljön.

A „Budapesti Iskola” filmjei erre az elvi kérdésre adnak különféle művészi választ. Nem vált ennyire látványos és egységes irányzattá a hetvenes évek elején a fikciós elbe-

---

*A kompenzatív életerőtől túlcserélődő Jakab a korszak talán legjellegzetesebb karakterének prototípusa: az elbukott lázadó, a főállású kallódó, az örök infantilis, aki nem vállalja a felnőtt világ kompromisszumait; a tisztességben elszűrött forradalmárré, akinek még a bukás pátosza sem jutott, csak a túlélő vesztegek keserű kenyere.*

---

szélmód kereteit nem elhagyó, ám a fikciót a dokumentarista látásmódhoz közelítő, a fikciós dokumentarizmus célkitűzését a „másik oldalról” megvalósító filmek csoportja. A „szociális kisrealizmus” alapvetően realista, a dokumentarista stílust esetlegesen alkalmazó munkáinak sorában csak elvétve találkozunk olyan alkotóval, aki annyira tudatosan és következetesen törekedne a fikciós dokumentarizmus helyett a „dokumentarista fikció” megteremtésére, mint a ‚Horizont’-ot forgató Gábor Pál. Erről tanúskodik a rendező *Zsugán Istvánnak* adott interjúja is, amelyben a „szerkesztett valóságbrázolás” művészi nehézségeiről beszél: „A kellő arányok megtalálása – hogy a film a lehető legteljesebben magán viselje a valósághitel bélyegét, tehát az érintetlenül objektív, rendezetlen valóság képzetét keltse a nézőben, mégis a központi gondolat lehető legpontosabb kifejezésén legyen –, ez a legnehezebb feladat a művészetben.” (4)

A feladat nehézsége mintha meg is riasztotta volna a rendezőt: a ‚Horizont’-ot nem követték újabb, hasonló karakterű sikeres vagy sikertelen próbálkozások, érdeklődése a későbbiekben elfordult a dokumentarista stílustól. A következő filmjében (‚Utazás Jakabbal’, 1972) látszólag még nem szakít ezzel a művészi törekvéssel, a film stílusa és főképp a nemzedéki életérzés közvetlen analízise és reflexiója azonban már igen messze sodródik a ‚Horizont’ világtól. Az eltávolodást a dokumentarista stílustól ‚A járvány’ (1975) történelmi modellje pecsételi meg, amely a jelen aktuális folyamatainak elemzését merőben más stilizációval végzi el. Az egyre intellektualizáltabb és stilizáltabb művek láttán az első két film eszköztelensége, a dokumentarista stílus tisztasága kétségtelenül fájó hiányként él tovább a hetvenes évek filmtörténetében – s ez nem csupán Gábor Pál munkásságával kapcsolatosan fogalmazható meg. Az egyszerűsége való törekvés, a művészi lemondás nem erőssége a korszak magyar filmművészetének...

Ebből a szempontból is érdemes az ‚Utazás Jakabbal’ című filmet itt szóba hozni. Nem mintha dokumentarista törekvések lappangnának benne – noha az országról nyújtott groteszk körkép nem nélkülözi a szociografikus pontosságot, sőt cinéma direct megoldásokkal is találkozhatunk a filmben –, hanem sokkal inkább azért, mert a ‚Horizont’-hoz képest éppen azoknak a vonásoknak nyújtja a katalógusát, amelyeket a dokumentarista stílus elutasít magától. Az ‚Utazás Jakabbal’ a dokumentarista stílus negatív lenyomata, s egyúttal az intellektuális nemzedéki közérzetfilmek első darabja. Nem pusztán az életművön belüli szemléletváltást jelzi, hanem a korszakon belüli stílusváltást is: milyen poétikai megoldások folytatják a dokumentarista stílusban elkezdett mondatot?

Az elbeszélő-szerkezet klasszikus epikai formát idéz: pikareszk történetet látunk, amelyben két fiatal tűzoltókészülék-ellenőr járja az országot. A fontos hivatal a stílust is eleve kijelöli: groteszk társadalmi körkép. A kalandok reflektált „eszmeiségét” pedig az biztosítja, hogy az alkalmi páros egyik tagja egy sikertelen egyetemi felvételijét protekcióval megváltani nem akaró „pre-értelmiségi”, aki úgy gondolja, a „nagybetűs” előtt még kijárja a „gorkiji” életiskolát. Aztán az élmények – és nem utolsósorban a pályaszéli életformába beragadt szálnalmas munkatárs, Jakob példája – hatására a kaland végén jobbnak látja, ha visszatér a konszolidált remények világába. A kompenzatív életerőtől túlsorduló Jakob a korszak talán legjellegzetesebb karakterének prototípusa: az elbukott lázadó, a főállású kallódó, az örök infantilisé, aki nem vállalja a felnőtt világ kompromisszumait; a tisztességben elszürkült forradalmáré, akinek még a bukás pátosza sem jutott, csak a túlélő vesztesek keserű kenyere. Vidám bohém; csendes, mély szomorúságot takargat magában, cselekvésképtelenségét pedig a cselekvés öntudatos – „ezeknek?” – elutasításával leplezi. Ebből a rövid, vázlatos leírásból is látszik, hogy a két fiú kalandozása a vidéki Magyarországon modellértékű társadalmi magatartást mutat be, sőt Jakob alkalmi útítársa számára maga az alaphelyzet is modell: a tapasztalatok nyomán eljutni az élet absztrakciójához. („Megismerni az életet, aztán könyvet írni róla” – hangzik el a filmben, amely ezen a módon közvetlenül reflektál a történet írója, *Császár István* ars poeticájára.) De ha ennyi tézis sem volna elég, akkor következnek a szimbólumok (a két

fiú konkrét iszapbirkózása), a kíméletlenül célirányos motivációk ('56-ban emigrált szülők), a téziszről téziszre haladó epizódok (a „steril” értelmiségi megleckéztetése, majd az ezt követő komikus öngyilkossági kísérlet), és sorra vehetjük a kor „tipikus” szereplőit is (leépült értelmiségi, gondnok-diktátor stb.). Mindezek a motívumok, dramaturgiai játékok, narratív fordulatok, poétikai eszközök a dokumentarista stílusú filmekből – így a „Horizont”-ból – is hiányoznak. Azok a hősök nincsenek ennyire tisztában sorsuk szomorú reménytelenségével, nem tudatosítják életük kilátástalanságát. A reflektálatlan naivitás azonban rövid idő alatt tarthatatlanná válik, a dokumentarista stílus – és maga a dokumentumfilm műfaja is – reflexióra szorul, s az évtized végére megszületnek a „szociális kisrealizmus” groteszk (*Ajándék ez a nap*, 1979), sőt abszurd (*A kis Valentino*, 1979) stílusváltozatai. Az *Utazás Jakabbal* tehát a dokumentarista stílus következetes folytatása – méghozzá pontosan azért, mert szakítást jelent ezzel a stílussal.

### A kettétört kamera (Zolnay Pál: *Fotográfia*)

A dokumentarista stílus különböző mélységben járja át a realista törekvéseket, amelyeknek két szélső pólusán a társadalmi analízis hitelességének fokozása, illetve a társadalmi folyamatok és egyéni magatartások lehető legközvetlenebb, legtermészetesebb művészi reprodukciója áll. Az előbbi csoportba a közéleti problematikát folytató filmek tartoznak (Kovács András és Bacsó Péter munkái), és egy hatvanas években indult folyamatot zárnak le; míg az utóbbiba sorolható művek a társadalomban magára maradt egyén lehetőségeit térképezik fel (Mészáros Márta filmjei az *Ők ketten*-nel bezárólag, valamint Gábor Pál *Horizont*-ja), s egyben előképei a hetvenes évek nemzedéki közérzet-filmjeinek. Mindkét irányzatban belüli csoport vonásait magán viseli *Zolnay Pál* *Fotográfia* (1972) című filmje, s mint ilyen, a dokumentarista stílus kerete közül (amelyet tehát a realizmus jelöl ki) kilép a „Budapesti Iskola” fikciós dokumentarizmusa felé.

Zolnay többször is hangsúlyozta a film forgatása idején a *Fotográfia* kísérleti jellegét: kész forgatókönyv nélkül kezd a munkához, előzetes vázlatként egy hasonló című dokumentumfilmmel, a színészei improvizálnak, s maga sem tudja, milyen irányt vesznek menet közben az események. (5) Sőt, a *Fotográfia* forgatási körülményei kapcsán – összhangban a fiatal dokumentumfilmesek igényével (6) – kitér a dokumentarista módszerből fakadó intézményi változások szükségességére, a forgatókönyvet helyettesítendő pedig olyan szöveget publikál, amely nemcsak a készülő film témájára, hanem módszerére is reflektál. (7) S valóban, a *Fotográfia* kísérlet marad: két eltérő természetű anyag sokszoros reflexiókkal átszőtt ötvözésének kísérlete.

A film első fele egy elvont, ideológiai problémát is felvető szociológiai megfigyelést önt fikciós formába (ez tulajdonképpen a *Fotográfia* című, egy évvel korábban készült dokumentumfilm dokumentarista stílusú fikciója): a retusálás „kispolgári csökevényében” a giccs iránt vonzó, hazug művészetnek táptalajt adó magatartással szembesülünk. Zolnay nem kutatja a rossz ízlés okait, csupán néhány ironikus jelenetben konstatálja a létét, és szembesít a realista és retusált portrék különbségével. (8) A valódi, a korabeli filmgyártás, illetve a „szocialista kultúrpolitika” válság helyzetével is összefüggésbe hozott jelenségből azonban már a közéleti problémákat megfogalmazó tézisfilmek modorában emelkedik ki az alkotói magatartás felelőssége: vajon feladhatók-e a művészet elvei a közönség igényeinek érdekében? A tézis köré a rendező nem egyszerűen egy dokumentarista stílusú fikciós történetet épít, hanem többet is, kevesebbet is annál. Három absztrakt figurát helyez a riportok közegébe: a Fotográfust, a Retusórt és a Zenészt (utóbbi szerepe csupán a riportok közötti passzázsok kitöltésére korlátozódik). Nem alakul ki dramatikus szerkezet, a Fotográfus és a Retusórt vitája szintén tézisszerű mondatokban manifesztálódik, s a film befejezése is hasonlóan absztrakt módon közvetíti az alkotó állásfoglalását: visszatérve a falusi fotózásról a fővárosba, egy hosszú és lassú Bu-

dapest-panoráma után a Fotográfus felénk forduló közelijén állapodik meg a kamera – ő a mi emberünk. A fikció tehát csak absztrakt szinten, vázlatosnak is alig nevezhető narratívában fogalmazódik meg, mintegy a dokumentarista közeg „szellemi” kivetüléseként. A film második felében pedig még ennyire sem. Zolnay immár véglegesen a dokumentarista módszer uralmát demonstrálja a fikciós tézis felett, amikor engedi, hogy a film addigi logikája megtörjön, s egy idős házaspár balladai története kedvéért odahagyja az eredeti koncepciót. Sőt, mintegy tudatosítja az esetlegességet azzal, hogy a fényképek kapcsán szóba kerülő történetnek – a férj első feleségéről, aki miután elvágta mind a két lányuk torkát, sikertelen öngyilkosságot követett el – a Fotós később utánajár. S ekkor kiderül, hogy a gyilkos anyát eredetileg a férj elviselhetetlen természete kergette kétségbeesett tetteibe... Kerek történeté áll tehát össze a talált anyag, méghozzá „szabályos” riportdokumentumfilm-formában (a történet hatására a Fotográfus és a Retusőr is láthatóan „kiesik” a művészetszociológiai tézis fölött örökös szerepéből). Az „élet” ezen a módon is győzedelmeskedik a „művészet” felett...

A váltás tudatosságát hangsúlyozza a filmet bevezető „módszertani prolóógus”. A Fotográfus és a Retusőr talán ötletet keresve figyelni az 1972-es év szilveszteri forgatagában dolgozó fényképészek munkáját, ahogy az aluljárókban megörökítik a trombitáló buda-

---

*Zolnay Pál 'Fotográfia'-ja valóban kísérlet: a film szerkezetébe építi be a kísérletezés folyamatát (s emiatt inkább tanulságokkal, mint művészi élménnyel szolgál). Látunk egy dokumentumfilmet a retusálás társadalmi igényéről. Ebbe az – önálló filmként is megvalósult – alapanyagba, mintegy a dokumentum szövetébe bújtatott szálként kerülnek bele a fiktív szereplők, akik ideológiai reflexiót vonnak a közvetlenül ábrázolt életanyag köré.*

---

pestieket, s a kész képet (átvételi kötelezettség nélkül) néhány nap múlva eljuttatják a címükre. A cinéma direct képsorban egyszer csak két verekedő fiú kerül Ragályi Elemér kamerája elé. Az operátor „rátapad” az eseményre, majd hosszasan követi a vérző orrú, zavarodott fiatalembert. Azaz: az improvizatív, ám határozott dramaturgiai szándékkal készülő jelenetet egy váratlan esemény eltéríti a kijelölt pályáról, s a dokumentarista stílusú jelenet dramaturgiai funkciója helyére a „tisza” dokumentum lép.

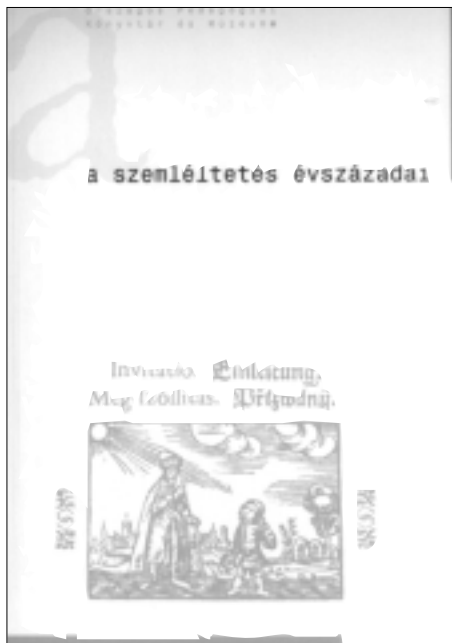
Zolnay Pál 'Fotográfia'-ja valóban kísérlet: a film szerkezetébe építi be a kísérletezés folyamatát (s emiatt inkább tanulságokkal, mint művészi élménnyel szolgál). Látunk egy dokumentumfilmet a retusálás társadalmi igényéről. Ebbe az – önálló film-

ként is megvalósult – alapanyagba, mintegy a dokumentum szövetébe bújtatott szálként kerülnek bele a fiktív szereplők, akik ideológiai reflexiót vonnak a közvetlenül ábrázolt életanyag köré. Létrejön tehát egy dokumentarista stílusú fikció, amelyben kétségtelenül igen távoli kapcsolat épül fel a képek közvetlen és elvont jelentése között, pontosabban a művészet feladatát körüljáró elvont jelentés egy hasonlóan elvont fikcióban manifesztálódik. A szerkezet lényegét azonban ez nem érinti; az majd akkor alakul át, s adja át a helyét a riport-dokumentumfilm műfajának, amikor az ideológiai reflexió alól kicsúszik a dokumentarista talaj, s a „valóság” egy más típusú történetbe kezd. Ezek után a film még jelzésszerűen visszatér a Fotográfus–Retusőr vitához, ennek azonban már semmi köze a tragikus családi históriához. Köze van viszont a dokumentarista módszerhez, amely tehát Zolnay állítása szerint nem szól másról, mint egyfajta nyitottságról az élet – akár a kamera jelenléte által létrehozott – váratlan eseményei iránt.

A 'Fotográfia' valójában erről a stílus-, pontosabban „műfaj”-törésről szól (mondhatnánk, ennek a kísérletnek az „áldozata”). Egmás mellé helyezi azt – a dokumentarista stílusú fikciót és a dokumentumfilmet –, amit a „Budapesti Iskola” dokumentum-játékfilmjei egyszerre vetítenek a vászonra.

## Jegyzet

- (1) VITÁNYI Iván a *Staféta* kapcsán is a *Falak* óta fennálló dilemmára utal: KOVÁCS András filmjei vajon művészi alkotásnak vagy dokumentumnak tekinthetők? (VITÁNYI Iván: *Végletes alternatívák*. Filmkultúra, 1971/1. sz. 32. old.) Egy másik kritikus pedig „másfélórás vitának” nevezi a filmet. (HÁMORI Ottó: *Pályakezdek választóton*. Filmkultúra, 1971/1. sz. 27. old.)
- (2) Ezt az észrevételt SÁNDOR Iván kritikája bírálatképpen fogalmazza meg. (SÁNDOR Iván: *Külvárosi örjárat*. Filmkultúra, 1972/2. sz. 30–33. old.)
- (3) B. NAGY László a „riportszerűen megszerkesztett részletekben” látja a film jelentőségét. (B. NAGY László: *Talán áttörés...* In: B. NAGY L.: *A látvány logikája*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974, 529. old.)
- (4) ZSUGÁN István: *Horizont. Beszélgetés Gábor Pállal*. In: ZSUGÁN I.: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris – Századvég, Bp, 1994. 172. old.
- (5) Lásd a filmhez kapcsolódó, címükkel is sokat sejtető interjúkat: EMBER Marianne: *Film az improvizáció fegyelme alatt. Beszélgetés Zolnay Pállal*. Filmkultúra, 1971/3. sz. 65–67. old.; EMBER Marianne: „Élni a szabadsággal, amit a valóság felkínál...” *A rendező a Fotográfia*ról. Filmkultúra, 1972/6. sz. 28–30. old.; ZSUGÁN István: *A nyers valóság poézise*. In: ZSUGÁN I., i. m. 215–219. old.
- (6) vö.: ZSUGÁN István: *Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmek kerekasztala (Dárday István, Elek Judit, Gazdag Gyula, Gyarmathy Livia, Szonjas György)*. In: ZSUGÁN I., 245–250. old.
- (7) ZOLNAY Pál: *A retusőr (dokumentumok, reflexiók)*. Filmkultúra, 1971/3. sz. 68–76. old.
- (8) E néhány részlet és mindenekelőtt a film dokumentum-előképe fontos helyet foglal el a „szocializmus antropológiájának” filmes albumában, olyan rövid-dokumentumfilmek között, mint KOVÁCS Sándor *Képek és emberek* (1964), CSÁNYI Miklós *Boldogság* (1968), BÖSZÖRMÉNYI Géza *Illetlen fotók* (1970), RAGÁLYI Elemér – talán éppen a *Fotográfia* fényképezése közben fogant – *Szilveszter* (1974) és HAJAS Tibor *Öndi-vatbemutató* (1976) című munkája.



Az Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum könyveiből