

Török Ervin

Szubjektív? Vagy többhangú? Ironikus? Magyar dokumentumfilm az utániság korában

Szerző

Török Ervin (1977) az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék oktatója, az *Apertúra* folyóirat szerkesztője. 2014-ben jelent meg *A szatíra diskurzusai a modernitásban* (Pompeji, Szeged), valamint 2015-ben az *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben* (Ráció, Budapest) című könyve. Az *Apertúra* folyóiratban több tanulmánya és fordítása jelent meg, ugyanitt 2013-tól kezdődően több, a dokumentumfilmmel foglalkozó tematikus számot szerkesztett.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.9>

Török Ervin

Szubjektív? Vagy többhangú? Ironikus? Magyar dokumentumfilm az utániság korában

[Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben.* Gondolat, Budapest, 2019.]

Stóhr Lóránt 2019-ben, a Gondolat Kiadónál megjelent könyve, a *Személyesség, jelenlét, narrativitás* átfogó, összegző munka, amely a kortárs magyar dokumentumfilmről ad helyzetjelentést. A könyv fókuszpontjával a kortárs dokumentumfilm esztétikai gyakorlatainak vizsgálata szolgál; ennek horizontjából vázolja a magyar dokumentumfilm történetét a késő 60-as évektől kezdődően. A könyv a magyar filmgyártás gazdasági-politikai, intézményi feltételeit, a nemzetközi környezet (kevésbé hangsúlyosan) mediális, (nagyobb hangsúllyal) terjesztési körülményeit, valamint a dokumentumfilm „nyelvének” belső, esztétikai folyamatait járja körül, amelyek megteremtik a kortárs dokumentumfilm gyártásának és befogadásának a keretfeltételeit, valamint a nemzetközi trendekhez való felzárkózásnak és annak a paradigmaváltásnak a lehetőségét, amelyre a könyv az alcímében utal.

A történeti vizsgálatnak ez a vissza- és előretétekinző perspektívája, amely a megértés mindenkori történeti szituáltságából indul ki, kifejezetten fontos, sőt meghatározó a tárgy körüljárása és elrendezése szempontjából. Noha a könyv nem reflektál metahistóriai kérdésekre, ez a módszertani alapállás – a történeti horizontok szétválasztása és egymásra vonatkoztatása és annak belátása, hogy a múlt olvashatósága a jelen történéseinek is a függvénye – mindvégig konzekvensen érvényesül. A vizsgálat frissességét és elevenségét annak a kérdésnek a körüljárása adja, hogy a 70-es, 80-as évek, majd a rendszerváltást követő évtized dokumentumfilmjei által kidolgozott elbeszélői gyakorlatok, a néző bevonására vonatkozó kommunikatív formák miben bizonyultak folytathatóknak, és miben nem. A történeti vizsgálat célja itt nem a történeti adat fetiszizációja, az intézményi viszonyok, elbeszélési módozatok, elmondott történetek, „alkotók és műveik” homogén narratívájának megteremtése, hanem az élő művészeti gyakorlat kérdéseinek, e kérdések történetiségének megértése – aminek legalább annyira fontos része az előre-, mint a visszatekintés. Milyen nehézségeket, történetileg kialakult reflexeket kellett és kell leküzdenie a kortárs dokumentumfilmnek, milyen intézményi nehézségek tornyosulnak előtte, milyen együttműködések könnyíthetik meg a további kibontakozását, stb. – mind olyan kérdés, amelyekre úgy adható érdemben válasz, ha értjük történeti kiterjedésüket is. Noha a bevezetőfejezetek fejtegetéseit leszámítva a *Személyesség...* elvétve és sokszor csak jelzésekre redukálvabocsátkozik elméleti kérdésekbe, így is üdítő színfolt a magyar filmtörténetírás alapvetően elméletellenes és módszertanilag sokszor alulreflektált környezetében.

A könyv tehát összegző és valóban hiánypótló munka, amennyiben *de facto* a magyar dokumentumfilm történetét tekinti át jelenbeli alakulásának szempontjából (ilyen átfogó munka eddig magyar nyelven nem készült). Éppen emiatt, és mert színvonalát, tárgyi ismereteit, részletességét, nyelvi kiforrottságát tekintetbe véve jó eséllyel pályázik arra, hogy hosszú ideig a magyar egyetemi filmtörténet-oktatás és a magyar dokumentumfilm kutatásának egyik meghatározó referenciájává váljon, különösen fontos, hogy ha röviden és helyenként vázlatosan is, de áttekintsük a könyv alapvető történeti állításait és vizsgálati szempontjait, amelyek mentén a könyv a magyar dokumentumfilm történetét elmeséli.

A *Személyesség...* kiinduló alapvetése az, hogy a kortárs dokumentumfilm (általában, nemcsak a magyar) valami után van; helyzetét, kérdéseit, nyelvét, a tárgyhöz, a társadalomhoz, a közönséghez, a beleértett nézőhöz való viszonyát egy korábbi elbeszélői magatartásmódtól, hangvételtől, adresszási módtól való távolsága határozza meg. A kortárs dokumentumfilm helyzetének megértéséhez elengedhetetlen ennek az elmozdulásnak, utólagosságnak a pontosabb szemrevételezése.

A kortárs dokumentumfilm posztgriersoni, posztklasszikus és posztmodern, érvel Stöhr. Az angolszász szakirodalomból kölcsönzött fogalmak, ahogy arra a szerző helyesen rámutat, nem ugyanazokra a tényállásokra utalnak: e fogalmak voltaképpen csak képzésükben, nem jelentéstartományukban osztoznak. A „posztklasszikus” Chris Cagle-től kölcsönzött fogalma alapvetően elbeszéléstechnikai fogalom: a magyarázó elbeszélésmód (Bill Nichols) és a formális

hangvétél, valamint a nyitott hangvétélű, modernista hagyományokra épülő elbeszélés mód kontaminációjára utal. A „posztmodern” dokumentumfilm Linda Williamstól kölcsönvett fogalma elsősorban ismeretelméleti fogalom. E fogalmak a szövegben világosan körülhatároltak és megvilágító érvényűek. A könyv történeti alapkoncepciójára viszont a fentiekhez képest legalább akkora kihatással bír a „posztgriersoni” fogalma, amely a kortárs dokumentumfilm távolságát egy korábbi hagyományhoz képest egy harmadik szempontból nevezi meg.

A posztgriersoni fogalmával a szerző a „dokumentumfilm” fogalmát megteremtő John Grierson hagyatékára utal, amely – legalábbis a könyv állítása szerint – a dokumentumfilmnek a 90-es évekig meghatározó, *mainstream* formáját és szellemiségét megteremtette (egy történeti érv drámaiságának valóban jót tesz az alapító atyák mitikus autoritására való rájátszás). E hagyaték szerint a dokumentumfilm célja vagy funkciója a „társadalomjobbító feladata: az ismeretterjesztés és az agitáció” (18); a felvilágosult hangvétél és a nevelői célzatosság révén válik a griersoni dokumentumfilm a „józanág diskurzusává” (19). A könyv más pontjain is a griersoni hagyományhoz az „igazságba vetett hit”, a „racionalitás”, a távolságtartó objektivitás, valamint a nyilvános szférára fókuszálás kapcsolódik. A fogalom pontos használatát valamelyest erodálja, hogy helyenként a direct cinemás filmkészítést is az általa griersoninak nevezett filmkészítési és beszédmódbeli hagyomány *közvetlen* folytatójának tekinti (19). Azt gondolom, már ebből az egyszerű felsorolásból is látható, hogy amit a szöveg „griersoninak”, majd azzal szembeállítva „posztgriersoninak” nevez, abban voltaképpen tartalmi, beszédmódbeli, ismeretelméleti, a kommunikációs alapviszonyra, valamint a közvetlen megformálásra vonatkozó elképzelések keverednek. Számomra emiatt a „griersoni” és a „posztgriersoni” fogalma inkább tűnik szép allegóriának, semmint történeti viszonyokra alkalmazható, valóban magyarázó erővel bíró fogalomnak.

Stóhr Lóránt

SZEMÉLYESSÉG, JELENLÉT, NARRATIVITÁS



Gondolat

Stóhr Lóránt: Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben

Mivel a „griersoni” fogalma a könyvben széttartó („a józanság diskurzusa”, nevelő szándék, objektivitás, „igazságba vetett hit”, ábrázolásmód stb.), vagy csak félig végiggondolt, ez sokszor rejtett érvelésbeli bizonytalansághoz vezet (noha nem lehet eléggé hangsúlyozni a könyv érett, tárgyilagos beszédmódját és elemzései finom megfigyeléseit). Éppen ezért azt gondolom, hogy érdemes lett volna ezt a vezérfogalmat mellőzni, és helyette egy kevésbé látványos, de a könyv céljainak és intuícióinak sokkal jobban megfelelő fogalommal vagy akár fogalmakkal helyettesíteni – például a „képviselési beszédmóddal”, „képviselési elvvel”, valamint a „monologikus beszédmóddal”. Azt gondolom, a „képviselési beszédnek” az irodalomtudományból is ismert fogalma több szempontból is jobban képes megragadni mindazokat az összefüggéseket, amelyeket a szerző szem előtt tartott, nem beszélve a fogalomhasználat „járulékos” hasznairól. Először is, ezzel kiiktatható lett volna, hogy hol elbeszéléstechnikákra, hol pedig a közlés egészét meghatározó magatartásmódra értse a fogalmat, miközben az elbeszélés technikája mindenféle

közlésnek pusztán egyik és valószínűleg nem a legfontosabb része. Egyszerű példán demonstrálva: nem szükségeltetik különösen nagy energiáfordítás, hogy a 78-as budapesti iskolás filmet, a *Cséplő Gyurit* (Schiffer Pál) mint posztgriersoni dokumentumfilmet értelmezzük. Az egyéni sors megfigyelése kerül a film középpontjába, amelynek a rendkívüli (azaz nem hétköznapi) példája válik szociológiai értelemben általánosíthatóvá; a film elbeszélésének „objektivitása” részben megkérdőjelezhető (l. irányított szituációk – noha ez semmit nem von le a hitelességéből); nincs klasszikus narratív „megoldása” a filmnek stb. Vagyis ha formálisan nézzük, akkor a *Cséplő Gyurit*, ahogy a 70-es évektől kezdődően a magyar dokumentumfilmek egy jelentős részét, tekinthetjük „posztgriersoninak” – éppen amiatt, hogy nem tisztázott, hogy attitűd, elbeszéléstechnika, a filmi beszédhelyzet és a néző bevonása vagy egyáltalán milyen összefüggésben lehet egy dokumentumfilmet egyértelműen „posztgriersoninak” nevezni.

De fordítva is: a könyv címében is kiemelt „személyesség” – mint a posztgriersoni, a magyar dokumentumfilmben a 2000-es években kezdődő paradigmaváltás egyik sajátos jellemzője – sok esetben úgy jelenik meg, mint a közösséget érintő kérdésfelvetésektől való elfordulás és visszavonulás az egyéni életre vonatkozó kérdésekhez, vagyis burkoltan mint a társadalmi szintű általánosíthatóságról való lemondás, mint az egyéni sors nehézségeinek és problémáinak a felértékelődése. A „személyességet” a szerző sokféle értelemben használja: a megfigyelésnek és magyarázatnak a közlés szintjén értett részlegességére, kontingens mivoltára vagy esetlegességére; ritkábban és közvetetten a megszólalás „vitakozó”, polemikus karakterére. Az „esetlegesség” vagy „részlegesség” fogalmainak (melyekkel szerintem bátran helyettesíthetjük a „személyességnek” a szerző által preferált fogalmát) eltérő implikációi lesznek, ha a megfigyelés tárgyára vagy éppen magára a megszólalás beszédhelyzetére és az adresszálás kérdésére értjük.

Ha nem szálazzuk szét a „személyesség” eltérő jelentéseit, azzal a paradox helyzettel szembesülhetünk, hogy a 2000-es évek után keletkezett filmeknek egy igencsak jelentős, voltaképpen nagyobbik részét ki kellene zárni a korszakváltás utáni helyzetből, legalábbis abban az esetben, ha a „személyességüket” a közösségre irányuló kérdésekből való visszavonulásként értjük – miközben a szerző azokat éppen a paradigmaváltás koronapéldáiként idézi. Kincses Réka filmje, a *Balkán bajnok* (2006) a marosvásárhelyi „fekete március” eseményeire koncentrál; Kovács Kristóf filmje, a *Besence open* a (mély)szegénységhez kapcsolódó sztereotípiák destrukciójából meríti erejét. Még Almási filmje a *tititá* (2015) is, vagy – hogy saját példát is idézzek – a *Kanzoli* (Hajdu Szabolcs, 2017), bármennyire is nem ez áll a fókuszukban, közvetve a társadalmi mobilitás lehetőségeiről szólnak. Röviden, alighanem téves az a felvetés, amelyet a könyv egy lehetséges megoldásként felkínál a „posztgriersoni” fogalmának történeti szempontú kibontására: szó sincs arról, hogy a kortárs magyar dokumentumfilm kihátrálna a nagyobb közösségre vonatkozó kérdések tárgyalása alól – egy ilyen olvashatóság amúgy feltehetően a rendező minden előzetes elképzelése ellenére is előállna.



Szerelempatak (Sós Ágnes, 2013)

A *Személyesség...* álláspontja, éppen az irányító vezérfogalom, a „posztgriersoni” kétértelműsége miatt, ezzel kapcsolatosan viszont ambivalens. Amikor arra hajlik, hogy a „személyesség” kérdését a filmes közlés tárgyának szintjén értse, azt állítva, hogy a kortárs dokumentumfilm a társadalmi terek „priváttá” válását rögzíti, akkor ehhez magyarázatként a rendszerváltást követő társadalmi viszonyok hiperszegmentáltságára hivatkozik, a korábban jól detektálható társadalmi és mentális szembenállások és törésvonalak vagy akár osztályviszonyok elmosódására; egy másik érve az egyes szerepek és *szelfek* töredezettségének kortárs tapasztalatára irányul. Érdekes, hogy a magyar viszonyokon túlmutató társadalmi folyamatok regionális összefüggésekben részben eltérő filmes válaszokat provokáltak ki. Hogy csak egy-két példát idézzek, a cseh dokumentumfilm, *A munka korlátai* (Hranice páce. Apolena Rychlíková, 2017) vagy más szerkesztési gyakorlatot követve és más hangvétellel a német *Work hard – play hard* (Carmen Losmann, 2012) nagy visszhangot kiváltva és nagyon is konzisztensen képesek átfogó gazdasági-társadalmi folyamatokat közvetlenül a vizsgálatuk tárgyává tenni – miközben a *másik értelemben* posztgriersoni dokumentumfilmeknek minősülhetnek. (De a szerző által tárgyalt dokumentumfilmek egy jelentős részét is említhetnénk, amelyek nagyon is intenzíven tárgyznak társadalmi folyamatokat – kétségtelen azonban, hogy ezt nem a 70-es években kialakult filmes „szociográfiák” stílusában teszik.)

A tényt, hogy a „személyes” megszólalásnak nem kötelező implikátuma, mint ahogy arra a könyv helyenként hajlani látszik, a társadalmi kérdésfelvetések szem elől tévesztése, jobban kezelhetővé tenné, ha „posztgriersoni” helyett egyszerűen a „képviselési elv” feladásáról beszélne. Ez egyben azt is lehetővé tenné, hogy az „objektivitásnak” a dokumentumfilm kapcsán szükségszerűen felmerülő kérdését érdemben fel lehessen tenni (ahogy arra a könyv is hivatkozik: az igazságosságnak ugyanis nincsenek és nem is lehetnek tisztán referenciális és referencializálható garanciái). A magyar dokumentumfilmnek a 2000-es évektől kezdődő korszakváltását e fogalom implikációit szem előtt tartva egyben lehetne vizsgálni más művészeti gyakorlatok belső mozgásaival. (Például míg az irodalomban a képviselési elvű beszéd feladása részben lezajlott a 70-es években, a Budapesti Iskola filmjeinek egy jelentős része legfennebb részlegesen jutott el ehhez

a filmi közlés egészét meghatározó magatartásmód kialakításához. Az ő esetükben az elbeszélés modernista fordulata nem járt automatikusan együtt a képviselési elv feladásával – ez magyarázó értékű például az egyes rendezők pályáján bekövetkező „konzervatív” fordulat okát illetően is.) Továbbá magyarázó értékű lehet arra nézvést is, hogyan kapcsolódik a (dokumentum)film az átfogó mentalitásszerkezeti kérdésekhez. A „Kinek a nevében beszélek? Kihez? Mi a közlésem státusza? Mi biztosítja a közlésem általánosíthatóságának a feltételét? Ez mennyiben egy imaginárius közösség elővételezett és ilyen vagy olyan módon átszínezett vagy saját radikális függőségének tudatából megszólaló beszéd?” kérdései nem egyszerűsíthetők a technikai értelemben vett elbeszélés problémáira. Érdekes, hogy a képviselési elv mentén megszólaló filmek, legyenek azok mégoly humanista üzenetek tolmácsolói, mint Sára Sándor *Cigányokja* (1962), vagy Vitézy László szociográfiai munkái, pl. a *Vörös föld* (1982), vagy a 80-as évek rendszerváltást előkészítő nagy történelmi filmjei, mind monologikusak. Abban az értelemben, hogy a szereplők nem tudnak „visszabeszélni” – a szereplői önértelmezést mintegy stabilan bekeretezi a róla alkotott szerzői vízió, amely ilyenként annak tárgyává válik. Az iróniának, a polemikus fogalmazásnak a Stóhr könyve által tárgyalt esetei (ami miatt ezeket a könyv egy új paradigma példáiként kezeli) nem egyszerű stilisztikai bravúr, egyfajta új közvetlenség és játékoság megnyilvánulásai, hanem a filmnyelv legalapvetőbb szintjén bekövetkező változások.

A könyv nagy és konzekvensen végigvezetett másik témája annak az átalakulásnak a lekövetése, amely a dokumentumfilm narratív szerkesztésében megy végbe. Összességében azt a tézist fogalmazza meg, hogy a magyar dokumentumfilmek új paradigmája, a nemzetközi közegetől való elszigeteltségből való kilépésének következményeként, eltávolodik a megfigyelő filmkészítés állapotokat rögzítő és ezek időbeli kiterjedésével szobrászkodó gyakorlatától. A szereplőcentrikus, a dramatikus csúcspontokra építő, az érzelmi viszontválaszokra koncentráló, az átélhető sorsok szempontjából bemutatott elbeszélések gyakorlatát meglepő módon a könyv hol enyhén negatív felhanggal kezeli (amennyiben az ilyen dramaturgia úgy jelenik meg, mint amelyet a standardizáló filmgyártási és -terjesztési gyakorlatok voltaképpen kikényszerítenek), hol pedig ünnepli. A könyv részletes és összetett elemzési gyakorlatát jól példázza ez a finom ambivalencia. Megítélésem szerint ennek a szoros értelemben vett dramaturgiai, szerkesztési kérdésnek ilyen határozott kezelése (amennyiben a könyv ezt az eltávolodást a 70-es évek megfigyelő és a 80-as évek második felétől kezdődő filmkészítési gyakorlatnak riportokra épülő technikájától döntő fontosságúnak és szinte mindenhol és mindenben tetten érhetőnek ítéli) inkább taktikai jelentőségű. Az egyes elemzésekből (a Sós Ágnes rendezői portréban adott elemzésekből például) kikövetkeztethető, hogy a kortárs dokumentumfilmek esetében az elbeszélés mint stilisztikai választás és mint stilizációs forma is legalább olyan jelentős (amúgy innen is ezeknek a filmeknek a gyakori „többhangúsága”). Éppen ezért az új intézményi kényszerek (itt elsősorban a nemzetközi filmfesztiválokra termelés gyakorlatára kell gondolni) megítélése hol elszenvedett szükségként, hol felszabadító hatásúként ítélt meg. Talán éppen azért, mert ezekben a filmekben magának az elbeszélésnek a kérdése más értelemben minősül rendezői döntésnek, mint a korábbi évtizedekben.

(Talán ezért is lett volna szerencsés, ha a könyv jegyzékei között szerepelt volna, hogy a korábban már publikált részek hol és mikor jelentek meg, mert akkor az át- és egybedolgozás folyamata mint az érvek és megfigyelések időbeli alakulása is könnyebben visszakövethető lenne. Sejtésem szerint ugyanis a szerkesztésnek ez a folyamata nagyon is nyomot hagyott például a kortárs dokumentumfilm elbeszélői gyakorlatainak változó értékelésén. A dolog elgondolása időbeli nyomainak ilyen „eltüntetése” összességében szerintem inkább szegényíti, semmint gazdagítja egy könyv teljesítményét.)

Összegzés helyett, Stóhr Lóránt könyve rendkívül fontos olvasmánya lesz a magyar dokumentumfilm és általában a magyar film iránt érdeklődőknek; nemcsak azoknak, akik bevezetésre, áttekintésre vágnak, hanem az elmélyültebb, a magyarító összefüggések iránt érdeklődők számára is – az intézményi-finanszírozási összefüggéseket ugyanolyan részletességgel és nagy rálátással mutatja be a könyv, mint amennyire az egyes alkotások esztétikai és társadalmi-gondolati teljesítményét képes elemezni. De legfőbb érdeme talán éppen az az elevenség, hogy engedi olvasóját vitatkozni, továbbgondolni, kiegészíteni – belépni saját terébe.

© Apertúra, 2019. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/nyar/torok-szubjektiv-vagy-tobbhangu-ironikus-magyar-dokumentumfilm-az-utanisag-koraban/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.9>

Apertura.hu

Image not found or type unknown