

## A személyesség invenciói a magyar dokumentumfilmben

### Absztrakt

A tanulmány azt vizsgálja, hogy miben ragadható meg a kortárs magyar kreatív dokumentumfilm „személyessége”, és ez az újfajta „személyesség” miben különbözik a 70-es évek magyar dokumentumfilmjeitől. A tanulmány elkülöníti a magyar dokumentumfilm három nagyobb hagyományvonalát, a verité-filmeket, az avantgárd, kísérleti filmeket, valamint a direct cinémá-s látásmódot adaptáló tabloid cinémát. Értelmezése szerint mindhárom hagyományvonalat esetében a „személyességnek” eltérő érthetőségi feltételei vannak. A tabloid cinémás filmek képezik a magyar dokumentumfilm meghatározó vonulatát, amelyek középpontjában egy sajátos regényesítési kísérlet, szociológiai igény, a társadalmi viszonyok objektív bemutatására vonatkozó törekvés, valamint a játékfilmes formákkal való kétértelmű játék áll. A téma retorikus elrendezése, az ellenpontozó, valamint a dialogikus bemutatás, a különböző stilizációs eljárások révén a kortárs dokumentumfilmek határozottan megváltoztatják a 70-es évek filmjeinek szociológiai pillantását, és rámutatnak annak sok esetben korlátozó természetére. A verité-filmek hagyományához közel kerülő vagy azt a hagyományt felvevő filmek a filmes közlés alapszituációját változtatják meg: a „tanú szingularitása” ezekben a filmekben felváltja a 70-es évek filmjeiben domináns, a semleges/objektív megfigyelés fikcióját. Ennek következtében ezekben a filmekben a filmkép dokumentáló természete is alapjaiban kerül újragondolásra.

### 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* (Szeged, Pompeji), 2015-ben az *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben* (Budapest, Ráció) című könyve. Tanulmányai többek között az *Alföld*, az *Apertúra*, a *Filológiai Közlöny*, a *Helikon*, a *Literatura* folyóiratokban, valamint magyar és idegen nyelvű tanulmánykötetekben jelentek meg.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.5>

## A személyesség invenciói a magyar dokumentumfilmben

Dolgozatomban egy sajátos történeti eltolódást szeretnék vizsgálni, amely a magyar dokumentumfilmben az utóbbi másfél évtizedben végbement. Ezt az eltolódást a magyar kreatív dokumentumfilmek alakulástörténetén belül abban szokás azonosítani, <sup>[1]</sup> hogy a 70-es években kialakult „szociológiai tekintet” a kortárs magyar dokumentumfilmben átadja a helyét egy „személyes tekintetnek”. Ez plauzibilis állítás; ezzel együtt úgy gondolom, a „személyesség” fogalma ugyanúgy magyarázatra szorul, mint amit e fogalommal magyaráznak, mivel – emellett fogok érvelni – vele egymástól nagymértékben különböző jelenségekre hivatkoznak. A kortárs dokumentumfilmek személyessége nem valamilyen közös vonásukban áll, hanem az egyfajta spektrum, vagy wittgensteini fogalommal élve rokonsági viszony. Ha a „személyesség” fogalmát a dokumentumfilmek történeti elemzése során használjuk, könnyen narratív allegóriává alakulhat, különösen, ha egyszerű szembeállításra redukáljuk: a 70-es évek dokumentumfilmjei nem „személyesek”, a kortárs filmek viszont igen – régen és most. A korábitól való egyértelmű önmegkülönböztetés antropológiai igény, és a mindenkori aktuális helyzet retorikai kezelésére jellemző, <sup>[2]</sup> a modernség fogalmának egyik értelme szerint. <sup>[3]</sup> A helyzet viszont inkább az, hogy a 70-es évek filmjei másként személyesek, mint a kortárs filmek – emiatt az a célom, hogy különböző hagyományvonalakon belül a *személyesség* eltérő *invencióit* szembesítsem.

A kérdés, amivel foglalkozni szeretnék, hogy miként, milyen értelemben személyesek a kortárs magyar dokumentumfilmek, személyességük hogyan viszonyul a személyesség korábbi formáihoz, és miben térnek el azoktól. Azt is szeretném rögzíteni, hogy többféle „személyességről” lesz szó, annak függvényében, hogy milyen hagyományokhoz tartoznak az egyes filmek. Ez azt is jelenti, hogy a magyar dokumentumfilmben belül párhuzamos vonulatokat („nyelveket”) figyelhetünk meg, amelyekben a filmes közlés személyességének eltérő feltételei alakultak ki.

Persze, a személyesség sok mindenre vonatkozhat. Ha pusztán formálisan közelítünk a kérdéshez, akkor irányulhat a bemutatási gyakorlatra (például a néző közvetlen adresszálására; a közvetlen, az ironikus stb. hangvételtre; vagy hogy a filmkészítő szereplőként jelenik meg; fikciós gyakorlatok használatára). Vonatkozhat a stílusra (például a nézői elvárásokkal való játékra; specifikus képalkotási gyakorlatokra), a kamerahasználatra és a vágásra (a néző „bekötésére” a szereplő észleleti mezőjébe; olyan játékfilmes megoldások használatára, amelyeket Deleuze affekció-képnek, percepció-képnek stb. nevez).

De vonatkozhat a szereplők instruálására (a filmben benne maradó affektív kommunikáció a szereplőkkel, burkolt vagy nyílt jelzése a szereplőkkel szembeni érzelmi elköteleződésnek vagy

ennek az ellenkezője stb.), a témaválasztásra (a filmrendező saját életéből vett vagy kizárólag egy mikroközösség életét érintő, esetleg magánéleti vagy intim téma) vagy a karakterválasztásra és a történetbonyolításra (például extrém vagy meghitt helyzetek, rendkívüli, feltűnő karakterek választása).

A személyesség kérdésének újbóli előtérbe kerülését a dokumentumfilmről folyó diskurzusban nyilvánvalóan a marketingjével kapcsolatos dilemmák és aggályok is meghatározzák, különösen az a folyamat, ahogy a nem-lineáris televíziózás egyre gyorsuló ütemben gyarmatosítja, vagy legalábbis átrendezi ezt a területet (a magyar viszonyokat tekintve ez legalább annyira tűnik lehetőségnek, mint aggodalomra okot adó tényezőnek). Ha eltekintünk a „személyesség” ilyen irányú, vagyis marketinges tárgyalásától, és történeti értelemben is vizsgálni szeretnénk, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a személyesség a dokumentumfilmekben egyszerre jelentkezik a *direct cinema*val, valamint a technikai feltételek kialakulásával (különösen a könnyű, hordozható kamerák megjelenésével), amelyek lehetővé tették, hogy a privát élettér megfigyelhető legyen.

A személyességet (legalábbis a szó egy bizonyos értelme szerint) mindig is a megfigyelő dokumentumfilm lényegi vonásának tekintették. A *direct cinema* teljesen átrendezte a dokumentumfilm területét, amely hagyományosan a társadalmi perszóna bemutatását célozta, vagyis az egyént társadalmi szerepében ábrázolta. <sup>[4]</sup> A *direct cinema* azzal, hogy az egyént saját életkörülményei között, a hétköznapi élet rutinjaiban és interperszonális viszonyaiban volt képes megragadni, az életnek egy, korábban csak a játékfilm számára elérhető területére tört be. A személyes élet és az egyéni viselkedés állhatatos előtérbe állítása a non-fiction film számára a késő 50-es, korai 60-as évektől vált központi problémává. A 70-es évek magyar dokumentumfilmjei nagyon is személyesek, feltéve, ha a fogalmon az egyéni viselkedésnek, az embertársainkra és környezetünkre adott reakcióknak, a testi és mentális magatartás jelzéseinek és körülményeinek az olvashatóvá válását értjük.

Abban az esetben, ha a kérdést az ábrázolás módjára is kiterjesztjük, vagyis ha személyességen azt értjük, hogy a filmkészítés tevékenysége válik „személyesítetté”, akkor ezen érthetjük a felvétel előkészítésének és a terepmunkának a viszonyait, elsősorban a film alanyaival való alkotói interakciót. Továbbá a film „anyagán” végzett munka mikéntjét (kompozíció, vágás, zene és hang, utómunka stb.) és végül „hangvételt” (a közlés modalitását, amelynek mindig vannak tárgyi, a témával kapcsolatos és filmnyelvi aspektusai). A film alanyaival való interakció, a kompozíció és a hangvétel mint az ábrázolás mikéntjének a „személyesítése” végső soron a filmes közlés modális perspektívájának a kérdése. A megfigyelő dokumentumfilm hagyományának a területén maradvá a tárgyi (az egyéni viselkedés ábrázolása) és a modális perspektíva viszonyában lehet tehát a személyesség változásait megfogalmazni. Más kérdés, hogy a dokumentumfilm személyesség fogalmának lehetnek más, a magán vs. közéleti megkülönböztetés, továbbá az érzelmi, indulati viselkedés mentén elgondolt személy *ábrázolásán* túlmutató aspektusai is (de ez már kivezet a *direct cinema* hagyományából).

A téma lehatárolása érdekében csak azokat a dokumentumfilmeket vizsgálom, amelyeket „kreatív

dokumentumfilmekként” szoktak emlegetni. Nem érintem azokat a tényfeltáró filmeket, amelyeket a legtöbb esetben szintén „dokumentumfilmekként” tartanak számon, és amelyeket a jobb elkülöníthetőség kedvéért nevezünk videósurnalisztikus munkáknak. Nem vizsgálom továbbá a televíziós társaságok által berendelt vagy gyártott olyan televíziós programokat sem, amelyek egy előre rögzített szerkesztési gyakorlatot követnek, vagyis azokat a formattált dokumentumfilmeket, amelyek témájukat, érzékenységüket, megoldásaikat tekintve rokonságot mutathatnak a kreatív dokumentumfilmekével. Az elérhetőségük platformjai és szerkezetük mellett (sorozatos, televízióban forgalmazott vs. elsősorban mozivetítésre szánt), a formattált és a kreatív dokumentumfilmek egymástól egyrészt az aktualitáshoz és az időhöz való viszonyukban térnek el (utóbbiak jellemzően hosszabb távú megfigyelésre épülnek, mondhatni az idő munkája az elsődleges témájuk), továbbá a tárgyukhoz, valamint a filmes közléshez való összetettebb viszonyuk tekintetében.

Egy olyan kontextusban, amely a kelet-európai médiaviszonyok sajátosságaira kérdez rá, természetesen nagyon is érdekes lehet, hogy a non-fiction változatai (kreatív dokumentumfilmek, videószenalizmus, formattált dokumentumfilmek, valamint hibrid gyakorlatok: valóságshow-k, trash reality-k, háttérműsorok stb.) között milyen összefüggés van, azok milyen specifikus szereposztást követnek. A magyarországi médiaviszonyokat tekintve kifejezetten feltűnő lehet, hogy az utóbbi szűk tíz évben a videószenalizmus darabjait független kis műhelyek vagy független online folyóiratok készítik (pl. 444, Partizán). A formattált dokumentumfilmek is javarészt az ellenzéki szerepbe kényszerült kereskedelmi tévétársasághoz, az RTL Klubhoz köthetők (pl. a *Házon kívül*, *Isten veled*, *Magyarország* stb.). A videószenalizmus témáihoz képest viszont a kreatív dokumentumfilmek szinte kizárólag olyan témákat találnak meg, amelyek nehezen vagy egyáltalán nem köthetők a politikai színtér által aktuálisan tematizált kérdésekhez. Amennyiben olyan társadalmi témákat vesznek elő, amelyek jellemzően progresszív, baloldali témák (szegénység, hátrányos helyzet, bevándorlás, kizsákmányolás), ezekben az esetekben sem az aktuálisan fennálló jogi szabályozás, tulajdon- és termelési viszonyok, mentalitás-szerkezet, az ideológia stb. kérdései felől közelítenek a tárgyalt témához. A kortárs magyar kreatív dokumentumfilmek az esetek elsősorban többségében a társadalmi és a tág értelemben vett politikai szféráját elkülönítve kezelik, és kizárólag az előbbire koncentrálnak. Ez nyilván összefügg finanszírozási kérdésekkel, noha ez a jellegzetesség nem magyarázható kizárólag az állami támogatási forrásoktól való elcsúszástól való félelemmel. Ennek legalább annyira endogén, esztétikai okai vannak: a filmes megszólalás érvényességének elvesztése miatti félelem legalább annyira közrejátszhat ebben. Anekdotikus példa lehet erre, hogy amikor a Partizán dokumentumfilmet forgatott a Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) alapítványi formába való kiszervezése kapcsán kirobbant tiltakozási hullámról és a hallgatók ellenállásáról (ez esete annak, amit korábban videóújságírásnak neveztem), az SZFE hallgatói, amely intézményből kerülnek ki döntően a magyar kreatív dokumentumfilm készítői, személyiségi jogi okok miatt kezdetben leállították a film nyilvánosságra hozatalát. Facebook-bejegyzésben adtak hangot zavarodottságuknak és diszkomfort-érzésüknek. A bejegyzés szerint azt gondolták, a dokumentumfilm „személyesműfaj”.

[5]

A társadalmi szférájának ez a leválasztása a politikai szférájától messze nem magától értetődő a közép-európai régió kreatív dokumentumfilm-készítői gyakorlatában. Például a cseh dokumentumfilm több darabját jellegzetes ellenpéldaként lehetne felhozni, amelyek horizontjából nézve messze nem tűnik összeegyeztethetetlennek az SZFE hallgatói által emlegetett „személyes” hangvétel és a nyilvánosságra tartozó közéleti megszólalás, vagyis amikor a dokumentumfilm-készítők egyben közéleti személyekként lépnek fel, és ilyenként fogalmazzák meg kérdéseiket. Erre viszonylag aktuális példaként szolgálhat *A munka korlátai (Hranice práce*. Apolena Rychlíková, 2017), amelyet magyar folyóiratokban is recenzeáltak. Ugyanígy, a kortárs cseh dokumentumfilm arra is sok példát szolgáltat, hogy régiós összefüggésben is máshol érzik a határokat a 60-as évek megfigyelő dokumentumfilmjéből kinőtt televíziós reality-formátumok [6] és a kreatív dokumentumfilmek esztétikai alapvetései között. Ennek példaként szolgálhat a *Csapda a neten* (V

síti. Vi[ ] Klusa[ ]k, Barbora Chalupová, 2020) című cseh dokumentumfilm, amelyhez még csak hasonlót sem találni a magyar dokumentumfilmek között. Ennek oka feltehetően részben szintén abban keresendő, hogy a magyar médiaviszonyok között kissé más a funkcióelosztás a non-fiction gyakorlatok között, és máshol érzik ezeknek a gyakorlatoknak a határait mint a cseh megfelelőjük esetében; más a dokumentumfilm- és a televíziós filmgyártás kapcsolata, eltolódott a köztelevízió funkciója stb.

A további vizsgálat azonban nem erre a szinkron (noha azt helyenként érintenem kell), hanem a jelzett diakron perspektívára irányul. A vizsgálatra kiválasztott filmek az utóbbi öt évből származnak. Köztük vannak a Holokauszt témáját feldolgozó filmek (*Nagyi projekt.* Révész Bálint, 2017; *A létezés eufóriája.* Szabó Réka, 2019), társadalmi témákat elemző filmek (*Tititá.* Almási Tamás, 2015; *Csak családról ne.* Kis Anna, 2019; *Könnyű leckék.* Zurbó Dorottya, 2018; *Egy nő fogságban.* Tuza-Ritter Bernadett, 2017; *Gettó Balboa.* Bogdán Árpád, 2018; *Szél viszi.* Bartha Máté, 2019; *Mesék a zárkából.* Visky Ábel, 2020; *Angyali üzlet.* Gellér-Varga Zsuzsa, 2018).<sup>[7]</sup> Ezek a kiemelt dokumentumfilmek viszonylag nagy nyilvánosságot kaptak, nemzetközi fesztiválokon díjazták őket, egy esetben (*Mesék a zárkából*) most kezdődött el a forgalmazás.

## A „szociológiától” a „perszonális” tekintetig

A magyar dokumentumfilm meghatározó változatai a 70-es évek elején alakultak ki. Ekkor három alapvető esztétikai gyakorlat jelent meg,<sup>[8]</sup> amelyek különböző hagyományvonalakat hoztak létre: az első a *cinéma vérité*-s filmkészítői metódus adaptálása, a második a dokumentumfilm *neoavantgárd* formái, a harmadik és egyben domináns forma a *direct cinema* sajátos színezetű meghonosítása.

Az első és az utóbbi évtizedig folytatás nélkül maradt vonulat, a *cinéma vérité*-s gyakorlatok magyar úttörője Gazdag Gyula volt, aki 1968-ban leforgatott egy egészen vidám és a magyar viszonyok között páratlan (ez úgy is értendő: válasz nélkül maradó, anakoluthonszerű) rövidfilmet, *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* címmel. Gazdag dokumentumfilmje egy ultramaratonfutóról szól, aki lefutotta a Budapest-Moszkva távot, és akit meghívna egy vidéki avatásra Horthy Miklós<sup>[9]</sup> szülőfalujába. Gazdag Gyula a Jean Rouch és Chris Marker által kezdeményezett filmkészítési gyakorlatra, a *cinéma vérité*-re épít. Filmje nyíltan önreflexív, és a filmkészítés eseményében rögzíti és szólaltatja meg alanyát. A film tulajdonképpeni témája a film alanyával való együttműködés egy adott helyzet egyszerűségében. Ebből következően nem elrejt, hanem hangsúlyossá és látványossá teszi a felvételkészítés rögtönzöttségét és kulisszáit. Az elkapott pillanatok, amelyek a cseh újhullámos filmek groteszk esetlenségével tűnnek ki, emlékezetesek. Azért „emlékezetesek”, mert atipikusak, miközben utalnak a nemzeti emlékezet formáira (a szocialista államapparátus kultusképző gyakorlataira, valamint a két világháború közötti időszak lappangó emlékezetére). Például a településhatáron a futóhoz intézett dicsőítő költeményét szavaló párttitkárról készített felvételek a tréfa erejével hatnak (a költeményből vett idézet adja a film címét). A film képsorai nem oldódnak fel narratív funkciójukban, hanem (önmaguk) emlékhely(ei)ként kezdenek el

funkcionálni. Az egyes jelenetek hatása egyfajta „kommunikációs zavarból” ered. Azért humoros Gazdag filmje, mert a kép látenciastruktúrájára épít, ami a felvétel módja és a tárgya közötti kihívó aránytalanságban mutatkozik meg. A filmkép ennek a dialektikus képeseménynek az archiválásává, azaz egyfajta lappangó emlékezet hordozójává válik. A film azt a hatást váltja ki, mintha másképp mondana vagy újramondana egy történetet, amellyel amúgy csak ezeken a felvételeken találkozunk. Ennek a lappangó eltolódásnak az archívuma a film. Az újramondás eseménye vagy az újramondás mint esemény sohasem lehet tisztán jelen idejű, eseményjellege ebben a differenciális viszonyban, belső ismétlésben rejlik, amely a kép aránytalanságából és ebből következően önmagára való visszahajlásából következik. Úgy válik kordokumentummá, hogy amit dokumentál, az mintegy viszontválasz „korábbi” megemlékezési módokra, intézményi gyakorlatokra. Ezek egymáshoz való viszonyát, összetartozását és feszültségét ugyanazon képsorba és idősíkba préseli össze.

A kortárs filmekben hangsúlyossá vált „performatív” filmkészítési gyakorlat, vagy Thomas Waugh megkülönböztetését <sup>[10]</sup> alapul véve, prezentációs mód, szemben egy reprezentáció-elvű filmkészítési gyakorlattal itt jelentkezik először a magyar dokumentumfilmben. Gazdag rögtönző, a filmkép aránytalanságára és differenciális eseményjellegére építő gyakorlata a kortárs magyar dokumentumfilmben módosult formában, kevésbé kísérletező módon, mainstream dokumentumfilmes köznyelven szólal meg újra. Az itt említettek között például ezzel az improvizatív technikával és képfogalommal rokonítható mindkét Holokauszt-tárgyú film, *A létezés eufóriája* és a *Nagyi projekt*; valamint a *Mesék a zárkából*.

A 70-es évek neoavantgárd kísérletei teremtik meg a magyar dokumentumfilm másik, főleg a 90-es években továbbfolytatott vonulatát. Forgács Péter nemzetközi szintéren is komoly visszhangot kiváltó kísérleti dokumentumfilmjei (különösen a *Privát Magyarország* sorozat) a hétköznapi emberek önmaguk számára rögzített, privát felvételeit használja fel, a felvételek anyagi manipulálásával hoz létre gyengén narratív képfolyamot. Ennek az archivális tekintetnek, amely egyrészt a filmkép materiális, nem jelentő vonására, másrészt a filmképnek a „nagy történelem” helyett a hétköznapi életben játszott szerepére figyel, a hetvenes években (el egészen a korai 80-as évekig) található meg az előzményei, különösen Bódy Gábor és Erdély Miklós kísérleteiben és esztétikai alapvetéseiben. Azt a kérdést, hogy miként próbálták a filmkép dokumentatív hatását és közlő funkcióját leválasztani referenciális vonatkozásaitól, jól példázhatja Erdély Miklós *Verzió* (1981) című filmje, mely a tiszaezlári vérvádként ismert eseményekről szól. Erdély filmje egy botrányos történetet dolgoz fel: egy cselédlány eltűnése és halála okán a helyi zsidó közösség tagjai ellen indítottak vádeljárást, azzal hogy rituális gyilkosságot követtek el. A film Scharf Móricz vallomása alapján kialakítható „verziókat” mutatja be. A vallomás verzióinak az eljátszása nem a tények dramatizációját szolgálja, hanem a perspektívák idézettségét viszi színre, abban a töredezettségükben, ahogy azok az iratokból kiolvashatók. Ez az avantgárd kísérlet, amely az igazságigényét nem a „tettenéréssel” és a kép technikai rögzítésével kapcsolja össze, a dokumentumfilm látszólagos hiányosságát – tudniillik, hogy a filmkészítők mindig késésben vannak, lekésik valaminek a megtörténését vagy beállítását – nem a film dokumentáló ereje

korlátjának, szűkösségének vagy hátrányának tekinti, hanem lényegi és pozitív előfeltételnek, amennyiben a technikai rögzítés és a közlés intencionalitása közötti megszüntethetetlen differencia <sup>[11]</sup> nyitja meg a filmkép olvashatóságának a területét. A filmkép mint egy valós tér- és időkivágat technikai rögzítése önmagában nem közlés, egy fizikai vagy esetleg egy mentális állapot/tény rögzítése. A filmes közlés utólagos és pótlólagos tanúságtétel, amelynek potenciális hamissága konstitutív előfeltétel. A film idéz, mármint felidézi Scharf Móric tanúságát; az idézés nem tekinti a rögzített filmképet az igazság aurikus forrásának, lenyomatának. Pontosabban az igazságnak a fikcióval való kontaminációját tekinti eredendőnek. Nem a vérvád botrányát oldja fel a fikcióban és teszi meg nem történetté, hanem a felidézett eset mögött álló mítosz valóságát a megtörtént eset valós részének tekinti, azt tanúsítja. A vérvád mítosza a filmhez hasonlóan és a filmben ölt alakot, mégpedig verzió, változat, hamisítvány és ismétlés formájában. Mivel maga az eset, a per maga is egy verziója a mítosznak, ezért a film változatokat előadó gyakorlata a felidézett esetet mint mitémát ismétlődésében mondja újra. Ismétlődésnek és szingularitásnak a viszonya, amely ebből a filmből kiolvasható, a kortárs Holokauszt-filmek egy sajátos mozzanataként válik újfent relevánssá. A kísérleti filmkészítésnek ez a hagyománya a kortárs dokumentumfilmben elszórta jelenik meg. Inkább közvetetten, nem tényleges esztétikai megvalósulásában, hanem a filmkép testamentáris logikájának első szisztematikus elgondolására tett próbálkozásként érezteti hatását.

A magyar dokumentumfilm harmadik, legtartósabb és leginkább domináns formája szintén a 70-es években jelentkezett. A nemzetközi trendekkel összhangban ez válik a magyar dokumentumfilm köznyelvévé, leszámítva a 90-es éveknek a magyar dokumentumfilm szempontjából átmeneti időszakát. A megfigyelő dokumentumfilmnek e sajátos változatát a megjegyezhetőség kedvéért „tabloid cinemának” <sup>[12]</sup> fogom nevezni. A direct cinemá-s filmkészítési gyakorlat meghonosítására voltak más irányú kezdeményezések is, például a Gazdag Gyula és Ember Judit rendezte *A határozat* (1972), amely a szocializmus időszakában indexre volt tevé, és amely egy *12 dühös ember*hez hasonló zárt szituációs drámaként épül fel. <sup>[13]</sup>

Szemben Gazdag dokumentumfilmjeivel, amelyekben egy adott szituáció kibontása szolgált dramaturgiai vezérelv gyanánt, a *tabloid cinema* középpontjában egy sajátos regényesítési kísérlet, szociológiai igény, egy bizonytalan objektivitásgondolat és a játékfilmes formákkal való kétértelmű játék állt. A *tabloid cinemára* a korszak kiemelkedő filmje, a *Három nővér – Filmregény* (Dárday István, Szalai Györgyi, 1978) szolgálhat példaként. A film dokumentarista fikció, azaz dokumentarista stílusban előadott játékfilm, a *direct cinemás* filmek jellegzetes vonásaival (tipikus – szociológiailag releváns –, nem professzionális szereplők, akiknek az életkörülményei hasonlóak az eljátszottakéhoz, tipikus helyszínek és szituációk, rögtönzés stb.). A film három nővér pályakezdését, önkeresését és válságait követi párhuzamosan nyomon. A tekintélyes, több mint 4 órás filmidő valóban a regényesítés szolgálatában áll: a holt idő, az akciódramaturgia szempontjából lényegtelen vagy legalábbis mellékes epizódok, <sup>[14]</sup> cselekvések, interperszonális viszonyok láthatatlan lekövetése van a középpontban, ami lehetővé teszi a néző számára e világ minőségeinek és az idő láthatatlan munkájának észlelését. A film mottójául választott József Attila



idézet *A város peremén*-ből, mely a kinti termelési erőket és a bent munkáló ösztönöket állítja párhuzamba, <sup>[15]</sup> a filmnek egyrészt az áttekintésre irányuló törekvését hangsúlyozza ki. Másrészt azon kritikai irányultságát, hogy a megnövelt filmidő révén a társadalmi (és az észrevétlenül ható egyéni) kényszerek átfogó összefüggéseit anélkül tegye érzékelhetővé, hogy átlépné a megfigyelő dokumentumfilm által előírt távolságtartó, a közvetlen magyarázatot és értékelést elutasító attitűdöt.

A korszak másik kiemelkedő filmje, a *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál, 1978), noha sokkal inkább egyetlen szereplőre fókuszál, talán még világosabban mutatja a társadalmi struktúrák áttekintésére tett kísérletet. A *Cséplő Gyuri* egy cigány fiatalember útját követi végig, aki egy telepről indulva próbál munkát találni Budapesten és kitörni a szegénységből. Schiffer a film elkészítését megelőzően hosszan dolgozott együtt Kemény Istvánnal, aki a korszak egyik kiemelkedő szociológusa volt. Kemény később emigrációba kényszerült, és mondhatni a film folytatta tovább szociológiai munkáját. <sup>[16]</sup> Cséplő Gyuri, a film főszereplője kivételes képességű fiatalember, <sup>[17]</sup> akinek hatalmas szociokulturális szakadékot kell átlépnie, hogy kitörjön helyzetéből. A film követi a szereplő útjának tipikus állomásait. Cséplő rendkívüli jelleme (közösségének természetes vezetője és egyben értelmiségi alakja) még inkább láthatóvá teszi azokat a személyfölötti összefüggéseket, társadalmi hatóerőket és a szegénységből eredő érzelmi és képességbeli bizonytalanságokat, amelyek a társadalmi mobilitást bizonytalanná és végső soron kérész életűvé teszik.

Röviden, a *tabloid cinemás* filmekben a „légy a falon” megfigyelésmód (a szereplők azt játsszák, hogy nincsenek tudatában a felvevőgépnek, vagyis végső soron egy játékfilmes előadásmód biztosítja e dokumentumfilmek realizmus-igényét <sup>[18]</sup>) összekapcsolódik a társadalmi elemzésre való törekvéssel. Az analízis első lépése kivétel nélkül az eltávolítás, az objektiváció, amely e filmek intuíciója szerint lehetővé teszi a nézői ítélet kettős irányát: az együttérző, belehelyezkedő és a társadalmi körülmény felőli megközelítést, vagyis az egyéni cselekvési racionalitás felőli, illetve a társadalmi viszonyok felőli olvasatot. E kettő konfliktusa az esetek döntő többségében nem vagy csak részben látható be a szereplő horizontjából. Az analízis a hosszú távú megfigyelés során rögzített életesemények egymás mellé helyezésében (mintha „az élet írná a filmet”) vagy különböző szereplők, aktánsok párhuzamos cselekvéseinek magyarázó értékű összeillesztésével valósul meg, közvetlen formáját tekintve a játékfilmes szerkesztési kódok használatában, és azáltal, hogy a szereplők a filmezés szituációját figyelmen kívül hagyják.

## **A tabloid cinema retorikus átkeretezése**

A kortárs magyar dokumentumfilm nagy többségében a *tabloid cinema* örököse, és az attól való eltávolodásában érdemes vizsgálni. Ha ezeknek a dokumentumfilmeknek a „személyességére” vagyunk kíváncsiak, akkor ez a kérdés nyilván annak a konfigurációnak a megváltozására irányul, amelyet a *tabloid cinema* filmjeiben a társadalmi viszonyok vizsgálata, az „objektivitásra” törekvés és a szereplők érzelmi-indulati jelzései, illetve azok lekövetése együttesen kirajzol.

A *tabloid cinema* két jellegzetességét érdemes kiemelni, amelyhez képest a jelzett eltolódás meghatározó. Az egyik e filmek dramaturgiai aspektusára vonatkozik, a másik egy általánosabb szempont, és e filmekben érvényre jutó pillantás természetére irányul: ezt neveztem „szociológiai tekintetnek”. A kettő között e filmekben szoros kapcsolat van. A dramaturgiai aspektuson az antiklimaktikus szerkezetet, a 70-es évekbeli filmek „lassúságát” értem; ez e filmek azon preferenciájából következik, hogy összefüggéseket ne a kibontandó történetek fordulópontjaira, hanem mintegy a mellékes körülményekre koncentrálnak mutassák be. A hétköznapi fókusz dramaturgiai lelemény, amennyiben a tablószerű, deskriptív modalitás egyfajta folyamatos felfedező beállítottságot vár el a nézőjétől, hogy megtippelje a helyzet lehetséges kifutásainak irányait. E filmek „személyessége” részben „drámaiatlanságukból” következik.

Ami a „szociológiai” tekintetet illeti, az legtöbb esetben nem egy konkrét szociológiai iskolához való kapcsolódásból, hanem a filmes közlés általánosító gyakorlatából következett. A tipikus karakterek és helyzetek preferenciája mellett a megfigyelés „realizmusát” a megfigyelés forrásának önelrejtése garantálta. Ezen nemcsak a filmezés szituációjának elrejtését, vagyis egy játékfilmes kód használatát értem (erre éppenséggel van ellenpélda), hanem a bemutatás, a megfigyelés grammatikai értelemben vett személytelenségét. A „regisztráció” (pontosabban: a felvevőgép működésének és a megfigyelés/bemutatás eseményének a metaforikus azonosítása) sokkal radikálisabb fikció annál, semmint hogy kimerülne abban, hogy a szereplők úgy tesznek, mintha nem lenne tudomásuk a kameráról. A társadalmi viszonyok elemzésének ez a tovább nem pontosítható „mi” perspektíva leíró modalitása ágyaz meg. E filmek személyességét és regényességét a „passzív regisztráció” hermeneutikai képtelensége alapozza meg.

A következőkben tárgyalt filmekben, amelyek a *tabloid cinema* hagyományát folytatják, azt vizsgálom, hogy figyelembe véve e két kiemelt szempontot (dramaturgia, „szociológiai tekintet”) miben érhető tetten a történeti értelemben vett eltolódás. A felvillantott példák egyfajta skálát mutatnak. Az első példám (*Angyali üzlet*) az argumentatív szerkesztésre irányul, a második kettő (*Gettó Balboa*, *Szél viszi*) a stilizációra, a harmadik (*títitá*) és a negyedik (*Csak családról ne*) a megfigyelés „mi” perspektívájának ellenpontosítására vagy dialogikussá válására. Az ötödikként tárgyalt példám (*Egy asszony fogságban*, *Könnyű leckék*) a filmezés kiindulópontját adó etikai alapviszony explicit kiemelésére vonatkoznak. Az utóbbi két film bizonyos értelemben átmeneti forma a dolgozat utolsó részében tárgyalandó, a filmezés etikai alapviszonyának nyílt előtérbe állítása (a *verítés* hagyomány) és a *tabloid cinema* által kezdeményezett hagyomány között. Ezek a változatok (argumentáció, stilizáció, dialogikus szerkezet, az etikai alapviszony nyílt problematizálása) különböző irányú javaslatok a *tabloid cinema* személyességének (regényességének) módosítására.

Az első tárgyalt eset Gellér-Varga Zsuzsa dokumentumfilmje, az *Angyali üzlet* (2018). Gellér-Varga dokumentumfilmjének a témaválasztása ritka <sup>[19]</sup> a magyar dokumentumfilmek között: a start-upokba való kockázati befektetésekről szól. Egy bankszektorban dolgozó ember és családjának az életét követi nyomon, aki kiégettnek érzi magát, hazatér Londonból, hogy a család felhalmozott

tőkéjét start-upok előfinanszírozásába fektetve teremtsen magának egzisztenciát.

A film két szempontból távolodik el a hagyományos tabloid cinemás filmektől. Az egyik, hogy míg a 70-es évek ehhez a vonulathoz tartozó magyar dokumentumfilmjei lineáris időrendet követnek, az *Angyali üzlet*ben az események időrend szerinti elmondását keretbe fogja egy logikai-argumentációs struktúra. Az elején és a végén a főszereplő által tartott ugyanazon előadásból idéz a film, amely későbbi a filmben bemutatott eseményekhez képest. A magas kockázatú befektetések logikáját a szereplőnek a saját példáján felvillantó előadása felvet és megalapoz egy olyan kérdéshorizontot, amely mentén értelmezhetők a filmben részletezett történések. A másik jellemzője, hogy a filmben a gazdasági-üzleti szférában követett konfliktust (a családot gazdasági teljesítőképességének határára sodorja az egyik start-up a résztvevők rutintalansága miatt) a játékidő előrehaladtával megkettőzi egy személyes konfliktus (kiderül, hogy a szereplők speciális nevelési igényű gyerekek miatt is költöztek haza, mivel a kislány itthon könnyebben tud megtanulni jelelni). Az argumentációs keret, a kettős konfliktusszerkezet és a kettő közötti viszonyt metaforikusan elmélyítő jelenetek (pl. a film végi ejtőernyős ugrás) nagyon feszesen, világosan, ugyanakkor érzékenyen és nem harsány-szenzációsan járnak körül és magyarázzák a magyar dokumentumfilmből eddig nem igazán ismert gazdasági-piaci szegmenst és az abban résztvevő emberek személyes viszonyait. A fikciós filmdráma cselekménybonyolítási szabályainak az elegáns használata finom egyensúlyt teremt a társadalmi-gazdasági és a magánéleti fókusz között. Geller-Varga dokumentumfilmje a nyílt expozíció, a keretes szerkezet, a finom metaforizáció és a kettős cselekménystruktúra érvényesítésével tankönyvszerű példáját nyújtja a történetmesélő dokumentumfilm egyik igen fontos nemzetközi trendjének. Ez már nem *tabloid cinema*. A hangsúlyos retorikai elrendezettsége és a kettős fókusz miatt erős jelzés a *direct cinemás* filmzés aktuális trendjeihez való felzárkózásra.

## **A tabloid cinema stilizációja**

A továbbiakban említendő két filmet, Bogdán Árpád *Gettó Balboáját* (2018) és Bartha Máté *Szél viszi* (2019) című filmjét a *direct cinemás* gyakorlatok (eltérő irányú) stilizációja különbözteti meg. A stilizáció ezekben a filmekben nem „stílusjegy”, hanem tárgyképző hatállyal bír. Olyan, mintha függő beszédben vázolnák a tárgyukat, ahol a bemutatás formanyelvi jelzései a tárgy megítélését is döntően befolyásolják.

Bogdán filmje általános témáját tekintve nagyban illeszkedik a 70-es évekbeli *tabloid cinema* témáihoz: fiatal, hátrányos helyzetű külvárosi srác próbál megkapaszkodni az életbe, lakásproblémái vannak, családot tervez alapítani, és közben húzza az igát, időszakosan másodállást vállal stb. Csakhogy ez a hasonlóság tisztán felszíni. Ugyanis a *Gettó Balboa* sportfilm, amely stílusában, képi megoldásaiban nem a 70-es évek magyar szociológiai filmjeivel, hanem a *Dühöngő bikával* (Martin Scorsese, 1980) és a *Rocky*-filmekkel (1976, 1979, 1982, 1985, 1990, 2006) tart rokonságot. A film a fekete-fehér szokatlan választásával és annak erős formahatásával is a hangsúlyos stilizáció felé mozdul el.



*Gettó Balboa. Bogdán László, 2018*

A lekövetés a filmben nem észrevétlen megfigyelést jelent, hanem a nézőnek a nehéz edzések és meccsek, a térbeli mozgás testi-zsigeri tapasztalatába való testi-észleleti bekötését. A nézőponti beállítások életlen közelije a képérzékelésnek nem a lineáris perspektíva matematikai térfogalmát, hanem a saját testérzékelés által meghatározott (nemcsak vizuális) ingerfeldolgozást állítják előtérbe. A filmfenomenológia művelői <sup>[20]</sup> által sokat emlegetett szinesztéziás képélmény kiváltását célozzák: a kép mozgás-, (test)hő-, egyensúly-élményként válik a néző számára fordíthatóvá. A film középpontjában álló páros, a sosem beszélő fiú és a saját megtérés-élményéről (és mindenről) szívesen és változatosan anekdotázó, bokszedzővé avanszált nehézfiú megint csak stílusa: mintha a film központi szelekciós elve azoknak a szerencsés pillanatoknak, helyzeteknek a megtalálása lett volna, amelyek vizuálisan a legjobban illeszkednek a helyi viszonyokra adaptált, klasszikus szegényfiú-történet ikonikus fordulataihoz.

A *Mérce* című online portálon megjelent kritika <sup>[21]</sup> szerint a film mitizáló gyakorlata, a példaként színre vitt felemelkedés-történet nem vet számot a professzionalizálódó boksztörvények jelenkori magyarországi gyakorlataival. A főszereplőéhez hasonló esetek elsőprő többségében (a *Mérce* szerzője szerint ez a fiúra is érvényes lehet) a profi boksztörvény nem képes kiemelkedő, legfentebb jó, ha átlagos megélhetési lehetőséget nyújtani a művelőinek. Magyarán a filmkritika éppen a józan szociológiai tekintet *hiányát* kéri számon a filmen: hogy az inspiráló történet kiemelése a filmet vakká teszi a valós helyzetre, és végső soron hamis illúziókat árul. Abból a szempontból jogos a kritika, hogy a Bogdán Árpád által követett hagyomány azzal vette kezdetét, <sup>[22]</sup> hogy programszerűen szembefordult a „dramatizálás” és az esztétizáló bemutatás korábbi

gyakorlataival. A *tabloid cinema* filmjeit élesen megkülönböztette a hétköznapihangsúlyozása, ami a felvételek esztétikai megformáltságának csak szűk teret engedett. Ha a 70-es évek normáit kérjük számon a *Gettó Balboán*, akkor kétségtelenül csak elmarasztaló ítélet születhet. Ha viszont a stilizációt nem művészieskedésnek tekintjük, hanem a tárgyra és a vizsgált szférára irányuló vizsgálat lényegi mozzanatának, akkor a szociológiai tekintet egyfajta korrekciójaként szolgálhatna – a figyelem egyfajta átállításaként, amely konkluzív értékű lehetne a tárgyra nézve.

Nem az edző, hanem az edző és a fiú párosa számít a film főszereplőjének, vizuális értelemben pedig a fiú percepciók mezője van imitálva. Annak ellenére, hogy az edző figurája és a filmes közlés perspektívája egymástól világosan elválasztható, a film stilizációs gyakorlata mégis analóg az edző diszpozíciójával, amely alapvetően verbális természetű. A film stilizációjának a lényege ebben a közvetett, indirekt kapcsolatban rejlik, nevezetesen, hogy a film absztrakcióba hajló képi világa anélkül válik a szereplői tekintet idézetévé, hogy ez formálisan jelezve lenne, és hogy *de facto* egybeesnének. A filmi tekintet és a szereplői diszpozíció analógiájának csak közvetett, kompozíciós jelzései vannak, és főleg abban érhető tetten, hogy gyakorlatilag csak az edző beszél: így a festészeti tradíció szerinti fokalizációs figurává válik, aki a kép peremén áll, mint a nézői tekintet kihelyezett figurája.

A *Gettó Balboa* másodlagos témája (a sportfilm alaptémához képest) a hit tanúsítása. Az edző saját megtéréstörténetét hangsúlyozza. Nemcsak a gyülekezet előtt vallja meg hitét, hanem konzekvensen összekapcsolja hétköznapi munkájával a megtérését: ezért lett bokszedző, ez motiválja, hogy a hozzá hasonló sorúakat rávegye az edzésre. Hite a sport aszketikus mozzanatában ölt alakot, a mester-tanítvány viszonyban a tanítás ennek az önmagához való viszonynak a megosztása.

Ami kirajzolódik az edző és a fiú közösségében, az az edzőmunka spiritualitása, ami nem tűr meg kilengést; ez az Isten dicsérete a munkában és az isteni jószághoz való hűség testi-praktikus tanúsítása. Ez a protestáns munkaetika nem technika az egyén boldogulásának előmozdítására (noha közösségi eredményessége sejthető), hanem etikai viszony, ami a hit folytonos megvallásában és testi gyakorlatként való tolmácsolásában valósul meg. A filmben rendszeresen összekapcsolódik a fiú testedzését mutató felvételek immerzív logikája az edző szervezetépítő munkáját követő felvételekkel, amelyek elcsípett pillanatai a hitéleti gyakorlatok jellegzetes formáit mutatják. A stilizáció révén az edző diszpozíciója (úgy is mint attitűd, testpolitika, etika, látásmód, ideológia stb.) *analóggá válik* a film tekintetével, és emiatt a bemutatás egész tere mentális térré, vízióvá alakul.

Kétségtelen, hogy a zárlat miatt, amely a fiú sikereit sorolja, joggal tehető fel a filmnek a *Mérce* kérdése. Mivel a film az apoteózis pillanatával ér véget (a fiú bajnok lesz), a film legvégül megerősíti, és nem korlátozza vagy módosítja a *Rocky*-filmek célorientált szerkezetét. A film zárlata a „boldogulást” valóban a bokszfilmek szegényfiú-történetének kompenzatorikus logikája felől nézi.

Viszont a stilizáció bizonytalanná teszi ezt a célorientált szerkezetet. Egyrészt azért, mert a

stilizáció, amely a film terét a főszereplő-páros egyikének mentális terévé alakítja, sokkal inkább vágyként utal a bemutatott eseményekre. Ezek az események megvalósulva is lehetőségként mutatkoznak meg. Másrészt, mert a stilizáció a tevékenység (a boxolás) eredménye vagy kimenetele helyett annak „spiritualitására” mint testi gyakorlatra helyezi a hangsúlyt, ami permanens jövőre irányultságában, „diszpozíció” mivoltában nyeri el jelentőségét. Bogdán filmje úgy teszi átélhetővé a sport gyakorlatát, hogy nem kijelentő módban „beszámol” róla, hanem mondhatni közvetett beszédben idézi ezt a mentális teret, amelyet a nézőnek „átélnie”, „elképzelnie”, semmint „szemlélnie” kell. Ha csak „beszámolna” az eseményekről, akkor a film nem tudná megragadni a diszpozíció valóságát. Így viszont a bemutatás szükségszerűen bizonytalanná, feltételelessé, jövőre irányulttá vagy a fikcióval érintkezővé válik.

A film narratív szerkezete szerint a személyi kontra társadalmi-sportszakmai perspektíva nem eltérő logikákként jelennek meg; a mentalitás, a diszpozíció valamint a társadalmi perspektíva között a film egyszerűen egybevágást feltételez. A szociológiai perspektívát a *Gettó Balboa* a narratív szerkezet szintjén nem eltolja, hanem elfojtja. Viszont a stilizáció feltételes fogalmazása ambivalens és széttartó olvasatokat tesz lehetővé, mivel a műfaji sémák felhangosításával a diszpozíció önálló érvényt kap.

A stilizáció hatása nem egy narratív gyakorlat elutasítása vagy revíziója, hanem a „felhangok” felerősítése révén az egyértelműsítő olvasatok elbizonytalanítása. A dokumentumfilm etikai alapvetése szerint a készítőknél mindenben hűen kell fordítaniuk a „filmelőttest”. A *direct cinema* „leíró illúziója” (Austin) abból következik, hogy bennük a tolmácsolás munkája láthatatlan marad, és ez olyan végérvényességet ad „fordítandó” tárgyának, amellyel az (mivel rászorul az alkotói tolmácsolásra) sohasem bírt. A Bogdán filmje által követett műfaji stilizáció mintegy negatív módon teszi világossá, hogy a dokumentumfilm köztes tér. A filmkészítők a fordításhoz hasonlóan megerősítik és ellenjegyzik „eredetijüket”, ugyanakkor az általuk elvégzett helyreállítás mozgásba is hozza, a parafrázis bizonytalan távolságába kényszeríti a fordításra szorulókat.

Míg a *Gettó Balboa* műfaji stilizáció, a stilizáció más irányú példájaként a magyar *tabloid* cinemás filmkészítés kortárs gyakorlatain belül Bartha Máté *Szél viszi* című filmjét szeretném említeni. Bartha filmje összetartozik a szerző nagy sikerű, *Kontakt* című szociofotó sorozatával. A fotósorozat egy kelet-magyarországi hagyományörző táborba kalauzolja a nézőt. A filmben csak epizodikus jelentőségűek azok a történelmi újrajátszások (*re-enactment*), ahogy kamaszok a második világháborús honvédség katonaéletét elevenítik fel. A magyar politikai szcénában ezek a mozgalmak, táborok, emlékhelyek, kultuszok rendre összefonódnak a magyar szélsőjobboldallal, noha fontos hangsúlyozni, hogy heterogénebb és változatosabb terepről van szó, semmint hogy kifejezetten a politikai indoktrináció helyeiként lehetne vagy kellene ezeket az egyesületeket és gyakorlatokat kezelni. A szegedi beszélgetésen a szerző külön kiemelte, a szociofotó témáját adó iskola hangsúlyosan próbálta távol tartani magát a politika területétől. A fotósorozat nem a katonaélet egyszerű alapértékeinek dicsőítését (a tábor PR-ját), de nem is ennek ellenkezőjét, vagyis a leleplezését célozza. Egészen abban az értelemben, ahogy Barthes a *punctum* kérdéséről beszél, a szerző szerint a célja az volt, hogy elgondolkodtasson. Az általánosíthatóságnak ez a

megtorpanása jellemzi a filmjét is, amely a tábor egyik résztvevőjének, egy fiatal lánynak egy fontos életszakaszát meséli el: a nevelőotthonból sikerül hazakerülnie, részt vesz az említett tábor munkájában, munkába áll, és próbálja normalizálni kapcsolatát alkoholista anyjával. Egy veszekedéssel, amelyben anyja szemére lobbantja, hogy a pénztárcájából pénzt lopott, hogy ihasson, ez az életszakasz a számára végérvényesen lezárul, és váratlanul kiköltözik egy erdélyi, romániai kisvárosba a barátjához, akivel korábban interneten tartotta a kapcsolatot.



*Szél viszi. Bartha Máté, 2019*

A *Szél viszi*, a magyar dokumentumfilmes hagyományban egészen páratlanul, a főszereplő perifériáját nem magyarázni akarja, hanem egyszerűen tudomásul veszi. A lányt követi, aki nem a helyzete miatt, hanem azzal együtt érdekes. A lány regényét bontja ki, kiemelt fotogén és szinte mindig zavarba ejtő, gyakran életképszerű jelenetek és részmegfigyelések sorában (pl. kutyasétáltatás a határban, vonulás a hagyományörzőkkel, pózolás gyergyói baráttal a film végén).

A *Szél viszi* megkülönböztető sajátossága az idővel folytatott játék, mégpedig többszörös értelemben. Egyrészt ritka a magyar dokumentumfilm teljes történetében az aszinkron jelenetszerkesztés, vagyis amikor a (narratológiai értelemben vett) jeleneten belül elbeszélés és elbeszélte ideje nem esik egybe. A film gyakran él idősűritéssel, kivonatos elbeszéléssel, például a téli hagyományörző vonulás és a film végi út Erdélybe látványos gyorsmontázsában. Ettől narratív funkcióját tekintve részben eltér az a montázs, amely a lány hétköznapi rutinját szintén egy rövid képfolyammal, a munka, vásárlás, kipakolás szuggesztív gyorsmontázsával meséli el. A narratív idősűrités stilizált formáitól különbözik a másik időjáték, az aszinkron kép: elbeszélői és elbeszélte idő szinkron, a kép viszont nem. A lány a régies falusi ház szobájában telefonozik, a háttérből beszűrődnek az egyik kereskedelmi tévéadás, egy török sorozat hangjai; a rögzített képre rávágják a barátjával folytatott chat-folyamot. Ezek az utólagos illesztések, a képmanipuláció közbeavatkozásai voltaképpen helyreállítják a rögzített történés valós idejét: a lány térbeli helyzetének rögzített látványa és a beszélgetésfolyam egyidejű képe utólagosságában, virtuális képként rögzíti (igazából elbeszéli) az adott szituációt (ugyancsak erre az utólagos szerkesztésre példa a rádióadás hangsávjának beillesztése). Az aszinkron, rétegelt képnek sajátos jelentéssűrítő hatása van: ilyenkor nem lehet nem észlelni a szemantikai mezők heterogenitását és feszültségét, a médiafogyasztás hibriditását, a valós és virtuális terek összeütközését, különösen, hogy a beszélgetés éppen azt kommentálja, mi folyik éppen a fizikai térben. Olyan ez, mintha egy időben

kibomló, rejtélyes szociofotót látnánk, a rögzíthetőség és a tárgy feszítő ellentmondásosságában. A film dramaturgiai csúcspontja esetében is a rögzítés helyzete „mögé” kell néznünk, hogy átérezzük a helyzet ellentmondásosságát. A kamera jelenlétében kirobbanó vitát (a lány felháborodik és szakít az anyjával, aki hárító gesztusokat tesz) egyszerre érezheti a néző spontánnak és kifogásnak (vagyis az anya tette kapóra jön a lánynak, aki átháríthatja az anyára a szakítással járó érzelmi teherterét, noha feltehetően a döntése nem a vita hevében született). A film nem magyarázza a jelenetet, csak rögzíti, miközben maga is egyszerre tanúja és aktánsa a jelenetnek (ti. a szereplő kimondatlanul is apellál a kamera megerősítő jelenlétére, hogy az igazolja döntésének jogszerűségét és helyességét).

A *Szél viszi* stilizációja elsősorban kreatív képalkotási gyakorlataiban, a részletek mint részletek kiemelésében (amelyek Barthes szerint a *punctum* esetében dialektikusan nem integrálhatók a kép-egészbe) és a jelenetek egyszerre regényesítő és idegenségében megtartott narratív formájában valósul meg. A stilizáció itt azt eredményezi, hogy a lány életpizódjait elmesélő film elszakad attól a logikától, amely a tárgyat az általánosítás szokványos rendjében fogja meg. A *Szél viszi* szereplője nem tipikus, nem egy társadalmi probléma reprezentánsa és példája. De története nem is rendkívüli, a megszokottól eltérő, atipikus vagy szenzációs, hanem egyszeri, amit a stilizációnak az általánosítást megakasztó és kisiklató munkája hív elő. Bartha Máté filmje azt a filmnyelvi hagyományt, amelyet beszél, nem meghaladni, hanem dekonstruálni igyekszik.

## Ellenpontozó és dialogikus kompozíció

Míg az eddig vizsgált filmek vagy retorikusan átkeretezték és célirányossá tették, vagy pedig stilizálták a *tabloid cinema* elbeszélői és vizuális gyakorlatait, a következőkben említendő két film, Almási Tamás *tititája* (2015) és Kis Anna *Csak családról ne* (2019) című filmjei hagyományosabb nyelven fogalmazzak, és *elbeszélés-technikai* szempontból közelebb állnak a 70-es évekbeli filmes gyakorlatokhoz. E filmekben a tárgyra vetett korábbi, monolitikus „szociológiai tekintet” változik meg, ellenpontozott, illetve „dialogikus” lesz, azaz a megfigyelés „mi/valaki” perspektívája változik meg, válik plurálissá.

A *tabloid cinema* kísérteties közelsége különösen Almási Tamás<sup>[23]</sup> filmje esetében szembetűnő, olyannyira, hogy összehasonlítva a *tabloid cinema* egyik legfontosabb filmjével, a már említett Schiffer-alkotással, a *Cséplő Gyurival*, ez utóbbi szabad parafrázisának tűnik. Noha nem tervezett párhuzamról van szó,<sup>[24]</sup> a két film között mind a narratív váz, mind a feldolgozott probléma tekintetében nyilvánvaló rokonság van. Cséplő Gyuri egy németfalusi cigánytelepen él, Kuru Antal, a *tititá* főszereplője egy borsodi lepusztult házban lakik; Cséplő és Kuru megkapó, kedves és szerethető emberek; mindketten mélyszegénységben élnek, és kilógnak közvetlen környezetükből. Cséplő Budapestre utazik a társaival munkát keresni, Anti megkapja a Snétberger Alapítvány (amely hátrányos helyzetű, tehetséges roma gyerekeket táboroztat) ösztöndíját, amelytől sorsa jóra fordulását várja, és elutazik. Cséplő próbál megkapaszkodni; Anti szolfézst, ujjtartást, zenei szerkesztést, angolt tanul, nehezen tudja tartani a diktált tempót, kínnal-bajjal



próbál megkapaszkodni. Cséplő visszatér falujába, kilátásban van, hogy újra elutazik; Antit nem válogatják be a gálakoncertre, hazautazik falujába, ahol szolfézst tanít. Idegenül érzi magát korábbi környezetében. A két szereplő hasonló utat jár be, ahogy mindkét filmnek nyitott a befejezése.

A történetváz kísérteties hasonlósága ellenére azonban a két film kérdésiránya mégis jelentősen eltér. Cséplő a társadalmi mobilitásnak a 70-es években általános útját járja be. Az ipari beruházások felszívó hatását követi: gyári segédmunkás lesz. Anti útja, ha nem is rendkívüli, de semmiképpen sem tipikus. A film témája a zenei tehetségkutató műsorok korában távolról sem szokatlan, noha Almási filmje nem a versenyben való alulmaradás vagy felülkerekedés témáját variálja. A hangsúly azon van, ahogy Anti találkozik egy számára ismeretlen világgal, amelynek a tempóját és elvárásait nehezen tudja teljesíteni, mert annak objektív (pl. nem vett részt korábban semmilyen formális zenei oktatásban) és szubjektív akadályai vannak (az érzelmi és mentális támasz hiánya, amit a társak és tanárok nem pótolhatnak).

Amiben a két film különbözik, az első körben abból olvasható ki, ami *nincs* benne Almási filmjében. A *Cséplő Gyuri*ban dramaturgiai hangsúllyal bírnak a közösségi életterek, a többségi társadalom reflexei (pl. a németfalusi kocsmajelenet, Cséplőék felvételi eljárása a munkakereséskor, az igazoltatás), a cigányközösségek más társadalmi osztályhoz és a városi miliőhöz tartozó képviselőivel való találkozások. A falusi és városi terek (munka a határban, cigánytelep, kocsmá, Déli Pályaudvar, munkásszálló etc.) mind differenciáltan, az együttélés, a viselkedés, az érintkezés, a figyelem eltérő tereiként jelennek meg. A *tititá* döntően a Snétberger alapítvány épületeiben forog, a környezetet mutató statikus beállítások a film szerkezetében inkább lelki tájak és vágóképek: a szereplő egyensúlyvesztését, bizonytalanságait hangsúlyozzák és/vagy ellenpontosítják egy belső, zenei elv mentén. Ilyen még a film végi párhuzamos montázs, amely váltogatva mutatja a koncertre készülődő társakat és a hazafelé vonatozó főszereplőt. Ami Schiffer filmjében pontos és egyben szociológiai szempontból értékes megfigyelés, az Almásinál zenei-ritmikai egység.

A *Cséplő Gyuri* mellé helyezve és e korábbi film felől nézve, az látszik, hogy Almási *tititá*ja megtartja a történetvázat, de az analitikus, társadalmi fókusz háttérbe szorul. A *tititá* nem teszi érdemben lehetővé, hogy a *társadalmi mobilitás* példaként kövessük Kuru Antal történetét. Egy esendő, szerethető és tehetséges zenésznövendék életépizódjait mutatja a film, anélkül azonban, hogy a valós lehetőségekkel, mobilitási mintázatokkal, társadalmi kényszerekkel részletesen számot vetne. (Árulkodik a film átmeneti helyzetéről, vagyis hogy két paradigma között ingadozik, és nem ismeretlen a számára ez a szociológiai perspektíva, hogy a végén inzertben hosszan sorolja, hogyan alakult Anti sorstársainak későbbi karrierje.)

A kortárs film, a *tititá* felől nézve viszont beláthatóvá válik a *Cséplő Gyuri* szociológiai tekintetének korlátozottsága: tudniillik, hogy az egy fogalmi általános felől ítélt, így a példáját már előzetesen is az általános szubsztanciája tölti ki. Ez a *Cséplő* esetében azt jelenti: ha a társadalmi mobilitás felől ítélnék, akkor a szereplőben csak a társadalmi mobilitás alanyát látjuk – és előre sejtjük, hogy bukásra van ítéelve. A kérdés nem csak annyi, hogy érdemes-e a vágyvezérelt gondolkodás

értelmében reményeinket számon kérni azon, ami van, <sup>[25]</sup> hanem hogy önmagában a „szociológiai tekintet” monolitikus perspektívát kínál. A társadalmi körülmények rasztere (a lakhatási, vagyoni, kereseti, iskolázottsági, kapcsolati stb. tőkeformák) egységes mércét ígér, amely sokszor nem alkalmas, hogy a példa sajátosságát, egyszerűségét, finomságait, sajátos szerkezetét és azt a hermeneutikát megítélje, ahogy a szereplő adott esetben az általánost önmaga számára lefordítja (vagyis ahogy a szereplő saját cigányságát a többségi társadalom perspektívájához viszonyulva megérti). Visszacúszás vagy felemelkedés; Cséplő György és Kuru Antal marad az, aki volt: csóró, vagy felzárkózik a középosztályhoz, híres zenész és zeneszerző lesz. Vagy – vagy. A „szociológiai tekintet” elmélyíti ezt az algoritmizációt, és komplexebb, azaz az egyéni változókon túlmutató magyarázatot ad arról, hogy miért van sokkal nagyobb esélye annak, hogy az első opciót kapjuk. A szociológiai tekintet ugyanakkor szintén a finalitásuk, a kifutásuk felől nézi az eseményeket, mint a zenei vetélkedők, csak éppen összetettebben látja. Ezzel együtt viszont nivellálja is a szereplők, események megítélhetőségét; csak azt tartja meg, ami a külső, mindenkire (voltaképpen a középosztályra) érvényes általánoshoz tartozik, és a siker/boldogulás mércéje eltünteti az értékesség tőle eltérő és adott esetben fundamentálisan különböző perspektíváit.

A *tititá* esetében pontosan megmutatható, hogy a redukció ellenére (az interakciók társadalmiságának elhomályosulása ellenére) miben mond mást és másként a szereplő viszonyainak megítéléséről, mint a *Cséplő Gyuri*. Szemben Schiffer filmjével, ahol a szereplő dolgozik, de munkája absztrakt munka (a film szempontjából nem önmagában érdekes, mivel a munka körülményein van a hangsúly), a *tititá*ban a film zeneisége és a főszereplő zenei tanulmányai között jóval elmélyültebb és komplexebb viszony van. Almási elbeszélésében a főszereplő zenész, munkája nem absztrakt tárgy, hanem belülről szemlélt és a cselekmény követése szempontjából megkerülhetetlen kérdés. Elengedhetetlen követni, hogy a főszereplő zenei fejlődésében milyen gyakorlati nehézségekkel szembesül. Antinak elsősorban nem a lejegyzési rendszerrel, a kottaolvasással, a kortárs zenei stílusok elképesztő sokféleségével, a helyes hangszertartással stb. van gondja. Világos, hogy ezek mind-mind valódi nehézséget okoznak a számára, főleg, hogy esélytelenül rövid idő áll a rendelkezésére, hogy minden területen öles lépésben haladjon. A legnagyobb akadály viszont a látszólag legkisebb, gyakorlati probléma: a metrum, az ütem és a tempó. Rögtönzései, zeneművei ennek elvételése miatt ütemtelenné, formátlanná válnak, szétcsúsznak, lezáratlanok lesznek. A kompozíció minimális egysége, a rövid-hosszú szabályos váltakozás (innen a film címe) a zene önmagában mechanikus és indifferens médiuma. A film azt állítja középpontba, hogyan küzd meg ennek elsajátításával, és hogyan válik emiatt a zenéje egyre plasztikusabbá, formálhatóbbá. A *tititá*nak mint filmnek is megvan a maga komplex zeneisége; a jelenetsorok, a terek összekapcsolása, a téma kibontása kapcsán erre már utaltam. Olyan, mintha a tárgy és a mód (a bemutatás módszere) egymásra felelgetne egy finoman változó ritmikai rendszer mentén. A film záró feliratai jelzik, hogy a nyitó és záró szekvenciák során Kuru kompozícióit halljuk. A zenei sáv ezzel keretbe foglalja és lezárja Kuru fejlődéstörténetét. Anti mint egyén története nyitott, az alkotói folyamat, amelyben a Snétberger alapítvány jóvoltából részt vehetett, viszont lezárult és ismételhető művé vált. A film kettős iránya így világossá válik: a film tárgya a lappangóvá váló társadalmi és a poétikus tekintet kettősségében

mutatkozik meg. Az egyik reprezentációs, a másik a személy közvetítésén keresztül prezentációs elvű: nem a konkrét személyt ábrázolja, hanem egy alkotási folyamatot bont ki, és azt önmagán állítja elő (a *poiesis* eredeti értelmében szerint). A film célját nemcsak az adja, hogy utánalkossa és imitálja a szinguláris élet lefolyását, hanem hogy ismételtető képződménnyé alakítsa. Almási a szegedi beszélgetésen azt mondta, ez a legvidámabb szomorú filmje. Nem tudom másképp érteni ennek okát, mint hogy igenlően beszél egy társadalmi értelemben véve nehéz sorsról, mivel annak szépségét és jelentőségét képes a mű, a szereplő zenéjének és a saját filmjének az utó-életében látni. A megértés eseményét a film nem egyszerűen a tárgy reprezentációs értékével azonosítja, hanem a képződménnyé válás művészeti eseményeként is megmutatkozik engedi. A film „zenéje” és a szereplő zenéje a film mint művészeti esemény ismételtetőségében és ismétlődésében válik jelentéssé. Így a film Kuru munkájának értékelhetőségét le is választja a személy mobilitásának az összefüggéséről (mivel az áttevődik a tevékenység eredményére, a műre, ami a zenehallgatás és a filmnézés mostjában történik meg – innen a film igenlő vidámsága).

Míg Almási filmje a szereplő megítélését a társadalmi mobilitás perspektívájából ellenpontosza a poétikus tekintettel, Kis Anna filmje, a *Csak családról ne a szereplők megítélésének* dialogikus értelmezhetőségét kínálja fel, a fogalom bahtyini értelmében. A film, formáját tekintve, szintén közel áll a *tabloid cinema* filmjeiben megfigyelhető dramaturgiához. Például eltérően a kortárs trendektől nincs egyetlen kiemelt főszereplője. Néhány közös jelenetet követően többnyire szituációs beszélgetésekre épül, a cselekmény laza-formális. A narratív indokoltág helyett az egyéni magatartásmódok feltárulása és a személyközi viszonyok mozgása kerül fókuszba. Az akciódramaturgia háttérbe szorulása azonban nem jelenti, hogy a maga nemében ne lenne nagyon is feszes szerkezete és feszült dinamikája a filmnek, ami a szereplők és helyzetük megítélésének folytonos átkeretezésében nyilvánul meg.

Bahtyin Dosztojevszkij hőseiről beszélve azt emeli ki, <sup>[26]</sup> hogy azok krízis-szituációkban jelennek meg, emiatt nincsenek „befejezve”, abban az értelemben, hogy nem „karakterek”, kész jellemelek, amely lehetővé tennék a külső, leíró ítéletet. Maguk is tisztában vannak embertársaik kívülről jövő ítéletével, azt figyelembe véve, azzal vitatkozva és azt átkeretezve beszélnek. Beszédük dialogikus hangoltsága azáltal bontakozhat ki, hogy a szerzői szöveg, amely minden monologikus elbeszélés esetében szükségszerűen karakterizál, Dosztojevszkijnél elveszíti kitüntettségét, és a szereplői szövegekkel egyenértékű lesz. E regényekben az olvasó számára nincs felkínálva olyan átfogó perspektíva, ahonnan nézve a szereplők viselkedése, ideológiája minősíthető. Az olvasó a szereplők beszédén *belül* előálló vitát észleli, vagyis ahogy a szereplő szava a megelölegezett külső ítéletet és az arra adott saját választ egyidejűleg képviseli. Az olvasói ítélet horizontja ebben az esetben szintén nem (előre) adott, hanem esemény, folyamatos mozgás, átalakulás és létrejövés, amely megszakadhat, de nem zárulhat le.

Érdekes, hogy Kis Anna nem zsúfolja tele a filmjét olyan affektív jelzésekkel (ilyenek szoktak lenni a kitarított arcközeliek és az érzelmes nondiegetikus zene), amelyek a nézőt meghatni igyekeznek, aki az érzelmi válaszreakciójában saját ítéleti bizonyosságát tapasztalja meg. Ugyanakkor nem is igyekszik tárgyiasítani a szereplőit, azaz olyan magyarázó kontextusokat létrehozni a beállítások és

a jelenetek illesztései révén, amelyek a néző számára árulkodóak, mivel olyan összefüggésekre mutatnak rá, amelyek a szereplők számára láthatatlanul maradnak. Vagyis a filmben nem jön létre a látottak egy fölrendelt ítéleti perspektívája, amely lehetővé tenné a szereplők objektivációját.

A film egy pedagógiai kísérletet visz színre: egy dél-alföldi szakiskolában a helyi tanárok (egy országos program keretében) önismereti-motivációs tréninget tartanak a diákoknak. Az iskola hallgatói hátrányos helyzetű, sok esetben máshonnan eltanácsolt diákok, akik bevallásuk szerint a tanóra helyett vállalják a tréninget. A tréning lefolyása biztosítja a laza elbeszélői keretet. A film a tanárok számára tartott tréninggel és a kiválasztásukkal kezdődik, utána következnek a diákokkal folytatott játékok, egyéni beszélgetések sorozata, diákok egymás közötti beszélgetései, kirándulás, a végén értékelő beszélgetések. A kezdeti húzódozás után (mind a tanárok részéről, akik nem szeretnék további kudarcélményeket, mind a diákok részéről, akik háritó gesztusokat tesznek) a diákok egyre inkább megnyílnak, saját, legtöbb esetben fájdalmas és nehezen kezelhető problémáikat hol vonakodva, hol új lelkesedéssel elteve, hol elutasítóan osztják meg. A film zárlata nem részletezi a tréning hosszú távú hatását, valamint a diák (és tanár) szereplők életének későbbi alakulását. A tanárok és a diákok problémái, a speciális oktatási körülmények, a tanárok eszköztelensége, a más állami és nem állami intézményekkel való együttműködés hiánya, a diákok szorító körülményei és kamaszos életvidámságuk, röviden, a filmben feltáruló összefüggések mindig a szereplők beszédén és viselkedésén átszűrve és egymásra rímeltetve jelennek meg. Emiatt a film nézői a szereplőket egymással feszültségben álló hiposztázisaikban tapasztalhatja meg. Ebből a szempontból magyarázó erejű lehet, ahogy a kamaszok egymásra a „cigány” vagy a „migráns”<sup>[27]</sup> jelzőket használják, csak éppen nem sértésként, hanem ambivalens, önmagukra is használt címkeként; vagy ilyen a Svájcban vállalt prostitúció előnyeinek és hátrányainak megvitatása a tanárral. A film nem próbál igazságot tenni, hanem anélkül ütközteti a perspektívákat, hogy javaslatot tenne a felmerülő nehézségek megoldására, vagy sugalmazná, hogy milyen irányba elmozdulva lehetne az érzelmi és egyéb konfliktusokat lezárni. Vagy hogy egyáltalán le lehet azokat zárni, ilyen vagy olyan eljárásrenddel. Mondhatni a film nem okosabb a szereplőinél, hiányzik belőle a társadalmi küldetéstudat, ami átfogalmazva azt is jelenti, nem akar túllépni a szereplőin, hanem azok igazságát a maguk vakfoltjaival vagy akár hamisságaival együtt, egymás viszonylatában engedi megmutatkozni. A szemináriumaimon valahányszor előkerült ez a film, mindig a legélesebb vitákat és a legszélsőségesebb álláspontok összeütközését váltotta ki, a nehezteléstől (mind a diákokra, mind a tanárookra) és elutasítástól, az együttérző, megerősítő véleményektől kezdve a társadalommérnöki attitűdökig. Mivel a *Csak családról ne* a szituációkra kíváncsi, nem emel ki egyetlen szereplőt, és a narratív keret is formális, így a szereplők „szólamai” egyenrangúvá válnak, amelyek igazságigénye egyként fontos, egymással való feszültségükben jelentkeznek, és nem oldódnak fel egy társadalmi általánosban, hanem folyamatos mozgásban és kialakulásban vannak.

## Átmeneti formák; a tanú szingularitása

A *direct cinemás* hagyományon belül említendő további két film ennek a filmkészítési gyakorlatnak a határán van, és átmenetet képez a dolgozat következő alfejezetében tárgyalandó másik, *verité-s* hagyományhoz. Mindkét film egy-egy szereplő életét követi. A *Könnyű leckék* (Zurbó Dorottya, 2018) egy szómáliai menekült lányról szól, aki sorstársaival ellentétben magyarországi tartózkodását nem tekinti átmenetinek, amíg tovább nem megy Nyugat-Európába, hanem sikeresen beilleszkedik. Az *Egy nő fogságban* (Tuza-Ritter Bernadett, 2017) egy fogságban tartott nőt követ, akinek sikerül megszöknie és új életet kezdenie. Formai szempontból mindkét film (egy jelenettől eltekintve) megfigyelő dokumentumfilm: a szereplők „élik az életüket”, csak abban éppen a kamera is jelen van. E filmek átmeneti helyzete elsősorban nem is szorosan vett formai jellemzőkben ragadható meg, hanem hogy bennük a filmes közlés instanciája nem egy tovább nem pontosítható és tisztán regisztráló „mi/valaki”, hanem a tanú szingularitása. Egyik film sem törekszik feltétlenül a kamera megszemélyesítésére (mint az imbolygó kézi kamera használata), sem pedig a filmezés szituációjának nyílt színrevitelére. Viszont mindkét esetben a megfigyelés forrása – még ha ez nincs is előtérbe helyezve – nem pusztán a kép rögzítését végző kamerával esik egybe, hanem olyan személy helyével, aki maga is viszonyban áll a képen feltáruzóval, legfentebb nem szólal meg. A filmi megnyilatkozás pozíciója ezekben a filmekben ugyanakkor nem is az interjúkészítőé, aki beszédre fogja és ösztökéli az alanyait, hanem a tanúé, aki ellenjegyzí, a „szavát adja”, hogy ez megtörtént, és a film hőséne is a szavát adja, hogy tanúskodik mellette. E filmekben a kimondás forrása nem egy „mi/valaki”, hanem az egyszerre személytelen és személyes (azaz szinguláris) tanú.

Két dolgot szeretnék ezzel kapcsolatosan hangsúlyozni. Az egyik, hogy a két filmben „a tanúságtétel szingularitása”<sup>[28]</sup> nem a közölt információk érthetőségi feltételeire vonatkozó episztemikus megkötés. Nem arról van szó, hogy e filmek nyíltan vagy közvetve utalnak saját igazságigényük korlátozottságára, hangsúlyozzák az ismeretszerzés és a tudás történetiségét és részlegességét. Az, hogy mindkét film világosan és egyértelműen egy személytelenül személyes én, a tanú perspektívájából fogalmaz, az egyben *nem* implicálja a megismerés korlátozottságának nyílt vagy burkolt belátását és módszertani alapelvvé emelését, ahogy ezt az ún. posztmodern dokumentumfilm esetében hangsúlyozni szokták. Sőt, ebből a szempontból az erre vonatkozó szakirodalom egyik alapvető szövegének, Linda Williams írásának a magyarázatát is korlátozott hatályúnak gondolom, tekintve, hogy a posztmodern dokumentumfilm lényegét kizárólag episztemikus szempontokhoz köti,<sup>[29]</sup> amennyiben a képi információk hamisíthatóságának és a metanarratívák elbizonytalanodásának kérdésére adott válaszként érti a posztmodern dokumentumfilm jelentkezését. Ugyanis ha ezt az egész kérdéskört csak a képek szemantizálhatóságának (a ki számára és mit *jelent* a filmfelvétel) kérdésére csupaszítjuk le, akkor a megállapítás, a konstatív értelemben felfogott leírás területén mozgunk, és nem számolunk azzal, ami a „tanú korában”<sup>[30]</sup> különösen fontos kihívássá vált, nevezetesen hogy senki sem tanúskodik

a tanúról, nincs olyan „szupertanú”, aki végleges hatállyal bármilyen tanúságtételt megrögzítene és validálna. *Minden* dokumentumfilm kiiktathatatlan performatív mozzanata, hogy tanúsítványjellege egyrészt nem vezethető le a felvétel szemantikai aspektusaiból, másrészt hogy performatív jellege szükségszerűen nyitott, időben is (sokszor és sok helyütt megállapították, hogy a dokumentumfilmek felvételei mennyire jól tűrik az áttemelésüket egy másik kontextusba) és differenciális eseményjellegében is (minden felvétel „tanúskodása” szükségszerűen felveti önnön hamisságát). Mindkét film, különösen az *Egy nő fogságban* úgy vázol egy társadalmi problémát, hogy nem aggályoskodik az általánosabb társadalmi probléma áttekinthetősége és megismerhetősége miatt; „személyessége” nem egy korlátozott vagy töredékes részperspektíva felvállalásából következik.

Továbbá azért használom a „tanú szingularitása” meglehetősen nehézkes megfogalmazást, hogy már a címkézéssel is elválasszam a személyesség (ön)kifejezésként értett közkeletű fogalmától. Az, hogy ezekben a filmekben a közlés a tanú szingularitásához van kötve, nem azt jelenti, hogy bennük az expresszív funkció dominál. Röviden, sem a kontextus teljes és átfogó leírhatóságára irányuló szkepszissel, sem pedig az expresszív funkció előtérbe kerülésével nem függ össze az, hogy ezekben a filmekben a passzív regisztráció (mindig is fikciós) „mi/valaki” perspektíváját felváltja egy személytelenül személyes perspektíva. Azért személyes, mert az alapja a nyílt etikai viszony, nevezetesen, hogy a kimondás alanya nem behelyettesíthető vagy általános alany. A kép tárgyi, fizikai megléte itt vállaltan összekapcsolódik a tanúskodás performatív aktusával. És mivel tanú mindig csak konkrét valaki lehet, ezért a kép maga a készítőjének az ellenjegyzése, aki nem „beszámol valamiről” vagy „ábrázol valamit”, hanem „elkötelezi magát”, „ígéretet tesz”, „hitelesíti” a képet: a filmkép (részben) ennek a hitelesítési folyamatnak az eredménye. És azért személytelen, mert kivételessége, <sup>[31]</sup> „személyessége” nem a megnyilvánulás egyénítéséből, hanem a tanúskodás helyzetéből következik.

A dokumentumfilm esetében a kép ellenjegyzése szükségszerűen annak hitelességére, a *direct cinema* esetében ezen felül a rögzített megtörténtségére vonatkozik (vagyis arra, hogy az így, akkor és vele, vagyis egyszerű előfordulásként ment végbe – a „klasszikus” dokumentumfilm ezt nem ígéri). Mondhatni a *direct cinema* lappangó performativitása válik ebben a két filmben nyílttá, és ezáltal válik lehetővé, hogy a dokumentumfilm-készítés etikai alapviszonya ezekben a filmekben egyben a filmek *témájává* is válhasson.

Az *Egy nő fogságban* a modern kori rabszolgaság ügyét vizsgálja egy nő életének hosszabb távú megfigyelésén keresztül. A film főszereplője, Maris esete jól példázza, hogyan kerülnek Magyarországon (és más országokban) emberek tömegei életkörülményeik alakulása, anyagi, egészségi, családi állapotuk megváltozása folytán közvetlen függőségi viszonyba. Mivel legtöbb esetben nem élnek közvetlen kényszerítéssel (nem fosztják meg mozgásszabadságuktól – nem zárják be őket –, és nem vagy ritkábban használnak fizikai kényszert velük szemben, hanem például hitelt vesznek fel a nevükre), ezért a hatóságok többnyire eszköztelenek, és nem léphetnek fel az embereket házi szolgaként, *de facto* rabszolgaként dolgoztatókkal szemben. A főszereplő nő többemagával szolgál egy nőnél, akinél háztartási munkát végez, emellett dolgozik, munkájáért

és a munkahelyén kapott béréért cserébe szállást és ételt kap. A film rendezője kitartóan követi Marist a kamerájával; a fogva tartó (fizetség fejében) engedélyezi, hogy a házában is forgasson, azzal a kikötéssel, hogy nem szabad őt és családtagjait mutatnia. (Ezek az információk nincsenek benne a filmben.) Ebből következik a film jellegzetes képi világa, a „lesütött szemű” kamera. Feltehetően a filmkészítés és a rendezővel folytatott beszélgetések hatására is Maris elszánja magát, és elmenekül. A film elcsípi a menekülés pillanatát, ekkor hangzik el a film legemlékezetesebb mondata, Marisnak a rendezőhöz intézett kérése: „Csak el ne árulj”. Maris nem vállalja, hogy Budapesten hajléktalanszállásra menjen, sikerül gyorsan munkát találnia, lakást bérel, legvégül teljesül a vágya, hogy lánya visszaköltözzön hozzá. A film története megnyugtatóan zárul, a hihetetlenül szívós Maris sok évnyi hányattatás után visszanyeri szabadságát és életét.



*Egy nő fogságban. Tuza-Ritter Bernadett, 2017.*

A film nem Marisról beszél, hanem Marisnak válaszol. Pontosabban ez fordítva történik, a főszereplő beszél a rendezőhöz időnként a kamera felé fordulva, míg a kamera sok esetben a beszéd környezetének széleit tapogatja le óvatosan. Maris történetének tágabb, társadalmi kontextusára csak a film eleji és végi inzeriben van utalás, valamint a film peritextusaiból (leírások, interjúk, promóciós anyagok stb.) értesülhetünk. Ugyanígy, nincs nyomozás a konkrét esettel kapcsolatosan, ill. az nem kerül bele a filmbe. A hangsúly kizárólag a szereplővel való együttműködésen, elsősorban annak a bizalmi viszonynak a kiépülésén van, amelyről a néző a szereplő gesztusaiból, testtartásából, az operatőr-rendezőre (és a kamera lencséje felé) vetett pillantásokból és kikövetkeztethető jelzésekből szerezhet *közvetett* tudást. És amilyen eleven és egyben bátortalan a főszereplő, épp annyira tűnik korlátozottnak és ugyanakkor beszédesnek a „leszegett fejű” kamera, legalábbis a fogva tartó házában készült felvételeken. Érdekes, hogy mennyire megnövekedik ennek a filmnek az esetében a filmkészítés testi, szenzomotorikus vonatkozásairól való lappangó nézői tudás szerepe, és hogy a képolvasásnak ezek a vonatkozásai milyen közvetlenül kereszteződnek a személyek közötti kapcsolattartásnak a testtartásból leolvasható szenzuális aspektusaival. A néma szövetségre, amely a szereplő és a rendező között kötődik, szinte a film végéig alig van utalás, miközben ez a film elsőrendűen fontos témája. Feltehetően azért maradt a filmben benne az a jelenet, amikor Maris a végén ajándékkal mond köszönetet, hogy kihangsúlyozza ezt a témát: hogy a filmben a társadalmi témával legalábbis egyenrangú a bizalom témája. A bizalmi viszony kiépülése – mivel a felvételkészítés folyamatával

és gyakorlatával szorosan összefügg – egyben magának a filmképnek, a rögzítésnek és a filmolvasásnak az önreflexiója. A bizalmi kapcsolat mibenléte és annak a film egészén végighúzó jelzései egyszerre vonatkoznak a filmkészítő és a film alanya közötti bizalomra, de ugyanúgy Marisnak az éppen forgatott filmbe vetett bizalmára, amely az ő képét mutatja, a rendező hűségére, ahogy a néző bizalmára is, aki a film közvetítésére kell hagyatkozzon.

Világos, hogy Maris odavetett mondata a menekülés hevében („csak el ne árulj”), a rendezőnek szól, a vállalt közösségre vonatkozik, tudniillik, hogy ne dobja fel őt a fogva tartójánál. Ha gyakorlati kérésként értjük Maris megnyilatkozását, akkor az a szorongásai kihangsúlyozása. A felszólító modalitás mellett (amelynek a címzettje a rendező-operatőr) legalább annyira hangsúlyos a mondat könyörgés- vagy imajellege. Ebben az esetben nem a rendezőt szólítja fel, hanem a kamerához beszél, amely őt veszi, az ő alakját és arcát rögzíti. Kamerához beszélni olyan, mint palackpostával üzeni jövőbeli önmagunknak, akinek a jelenét az üzenetben megelőlegezzük. Önmagunk jövőbeli kivételése nem más, mint jelenbeli helyzetünk megfogalmazása, így a jövőhöz való előrefutás a jelen felvázolása (a jelen vázlata vagy a jelen mint vázlat). Maris esetében ez brutálisan látványos. Éppen a semmibe ugrik, nincstelenül tart egy olyan jövő felé, amely a szolgasornál is nagyobb kitettséggel, a hajléktalansággal fenyeget. A „csak el ne árulj” könyörgés, a kamera mint kihelyezett, jövőre vetett, virtuális saját tekintet megszólítása, amelyet kér, hogy ne árulja el őt, ne bizonyuljon ábrándnak, hogy ne csapja be magát általa, és ne történjen meg az, aminek a dolog ígérkezik: ugrásnak a semmibe. A kamera az őt ösztökélő majdnem-saját, virtuális tekintet, vagyis ami őt *biztatja*, amiben reménykedik, és akihez fordul, hogy ne árulja el, ne tévessze meg őt – vagyis az idő, amely egyszerre vázlatként, ígéretként és fenyegetésként van előtte. A kamerához fordulás itt az idő megosztó, egyszerre vázlat- és a lehatároltság-tapasztalataként adódik, amihez jellemző módon egyszerre társulnak a biztatás és az árulás performatív mozzanatai. A rendezőnek nincs és nem is lehet erre válasza, vagy amit mond („nem foglak”), az a maga módján megismétli és megerősíti a könyörgés performatív modalitását.

Már csak azért sem lehet kijelentő módú megerősítésként érteni a válaszát, csak fohászként, mert nem garantálhat Marisnak semmit, nem cselekedhet és élhet helyette, mert akkor a film már nem a szereplőről, hanem a rendező cselekvőségéről (és „humanizmusáról” és nagylelkűségéről) szólna. Vagy rögzíti és elkíséri, vagy biztosítja a kitörése sikerét. Egyszerre a kettő a hamisítás kockázata nélkül nem megy. Nem tehet sokkal többet érte, mert azzal feladná a szerepét, és meghamisítaná, amit Maris történeteként elmondhatna. A film producere, Ugró Julianna a szegedi beszélgetésen úgy fogalmazott, egy ponton el kellett dönteniük, szociális munkások vagy filmesek lesznek, és hogy milyen szinten és milyen mélységig folynak bele ebbe az amúgy feneketlen szociális problémába. Ahogy általában, úgy itt is előáll a rögzítés csökkent cselekvőképességének a paradoxonja. Maris kéri, hogy ne árulja el, miközben nem lehetséges nem „elárulni” (magára hagyni) a film tárgyát, sőt, bizonyos értelemben éppen ez láthatóságának az előfeltétele (ahogy folyton aggályok merülnek fel a bizonytalan határt illetően, hogy milyen szituációkban és meddig szabad például a riportereknek nehéz helyzetben felvételeket készíteniük, és mikortól számít ez a



segítségnyújtásbeli kötelezettség elmulasztásának).

Ahogy a főszereplő végső soron az időben való létezését mint kitettséget (ahogy minden fotografikus *expozíció* esetében ennek sejtelve dereng fel) éli és erősíti meg az „el ne árulj” könyörgésében, úgy a rendező egy lehetetlen ígéretet tesz a válaszában: igazából csak elárulni és magára hagyni tudja, ha következetes a szerepéhez. Pontosabban, azért képes ígérni, mert amit tulajdonképpen megígér (hogy Maris kétségbeesett próbálkozása sikerrel jár), az nem áll a hatalmában. Ez viszont csak akkor ellentmondásos, ha azt gondoljuk, csak azt tudjuk megígérni, amiről *tudjuk*, hogy biztos megígérhető. Amit a rendező a *saját nevében* ígérhet, az a bekövetkezés tanúsítása: mivel ez ugyanúgy előtte van, mint Maris előtt a bizonytalan jövője, ezért a saját válasz („Nem foglak”) burkolt fogadkozása és könyörgése ugyanúgy az időre vonatkozik, mint Maris „csak el ne árulj” kérése, annak az újraismétlésének számít. Az idő fölött érzett szorongásban vállalt közösség Maris nyugtatásában mint lehetetlen ígéretben ölt alakot.

Amit a film rögzít, az az idő, és *nem* az azon kívül álló, „megfigyelő” valaki pillantása, amely amúgy egybeesik az idő térbeliesülésével (amin és amit *áttekinthetünk*). A „megfigyelő” a filmben a tanú pozícióját veszi fel, aki a szereplőhöz hasonlóan alávetett az időnek, azt szintén szorongásként tapasztalja meg: éppen az elővételezhetetlen jövő és saját szingularitása okán válik képessé ígérni és Maris történetét tanúsítani.

A „rögzítés” ebben a filmben egzisztenciális drámává alakul. Ez érthető a történet szintjén is, és úgy is, mint ami a kép tárgya és a rögzítés alanyi pozíciója közötti kapcsolatra vonatkozik, amely kapcsolat a láthatóság alapja. Marisnak sikerül kiszabadulnia a fogságból, és legvégül minden jóra fordul. Viszont a film drámája nemcsak erről szól, hanem a tanúsítás kettős kötéséről. A film tárgyilagossága nem „távolságtartást”, személytelen „ábrázolást” jelent. A bizalom drámájában mutatkozik meg Maris esete, amely dráma részben néma, magyarán a fizikai kapcsolattartásban és koordinációban (pl. az üdvözlés megkapó ceremóniáiban), illetve a korábban kiemelthez hasonló nyelvi interakciókban ölt testet. Mivel ez a személyközi viszonyok performatív mozzanataira épít, a film „személyessége” a személynek e performatív aktusokban való megnyílásából vagy megjelenéséből vagy elő-állásából következik, nem pusztán a személy képének, mozgásának és viselkedésének rögzítéséből és leírásából. Ez a „megnyílás” esemény, itt elköteleződés, ígéret és egyben ennek krízise, amelyet a néző a maga rendjén szintén az időnek való alávettségében és annak való kitettségekben, *expozíciójában* tapasztalhat meg.

Az *Egy nő fogságban*-t a bizalom egzisztenciális drámájaként olvastam, amely azért van határhelyzetben a *tabloid cinemához* képest, mert ugyan formálisan a lekövetés technikáival él, viszont ez a „dráma” nem csak az ábrázolt síkján jelentkezik (vagyis nem kizárólag a megfigyelt történés ábrázolt drámája), hanem egyben a megfigyelés drámája. A filmben a dokumentumfilm-készítés etikai alapviszonyára irányuló kérdés nem csak közvetett módon tehető fel, hanem magának a filmképnek a közvetlen tárgyává válik; ez döntő különbség a *tabloid cinemához* képest.

A másik, ebben az alfejezetben említendő film, a *Könnyű leckék* egy további lépéssel távolodik el ettől a gyakorlattól. A film egy fiatal szomáliai lány életét követi, aki rendkívüli jelenség:

szépségével és eleganciájával kitűnik közvetlen környezetéből, a vele kapcsolatba kerülő emberek, a társak, nevelőtanárok stb. (ahogy a rendező is) mind végtelen tisztelettel, szeretettel és rajongással fordulnak felé. A lány modellnek készül, érettségizik, és krízisen megy keresztül, ami a korábbi kulturális környezetétől való eltávolodás és az újba való integrálódás érzelmi és kognitív feszültségéből adódik.

A film forgatása még a 2015-ös menekültválság előtt elkezdődött. A szegedi beszélgetésen a rendező hangsúlyozta ezt az egybeesést, ti. hogy a filmet akkor mutatták be, amikor Magyarországon már javában dúlt a menekültválság politikai célú hiszterizálása, viszont a forgatás elkezdésekor a témának egyszerűen nem voltak politikai felhangjai. A film magyarországi fogadtatása óhatatlanul ebbe a diskurzusba került bele, noha érdemes megjegyezni, hogy a róla készült recenziók tárgyilagosan és differenciáltan fogalmazznak.

Ahogy a kortárs magyar dokumentumfilmek döntő többsége, úgy a *Könnyű leckék* sem a kiválasztott szereplő társadalmi viszonyainak a feltárására koncentrálnak, hanem a főszereplő állapotaira. Ennek kihívása nem a főszereplő észleleteinek színrevitelében áll, ugyanis a film fő témája elsősorban a kulturális elszakadás, és annak percepciókhoz való viszonyai közvetlenül nem imitálhatók. Ami látszik a főszereplőből, az a céltudatos készülés és harmonikus viszonya a környezetével: folytatja a tanulmányait, érettségizik, ismerkedik a modellszakmával; társaival, tanáraival szívélyes és elmélyült baráti kapcsolatot ápol. Hogy ez milyen hatalmas érzelmi és mentális erőfeszítést igényel Kafiyától, annak csak jelzéseit érheti tetten a lekövető megfigyelés. Sokatmondó például az uszodai jelenet, ahol – míg a többiek számára az úszólecke az, ami – Kafiya számára a helyzet minden, csak nem egyértelmű, tekintve, hogy ott fürdődresszben kell megjelenni, ami ütközik származási környezete, vallása és neveltetése viselkedési kódexével. Testbeszéde arról árulkodik, hogy ezt mennyire nehéz kezelni, mosolygós félszége pedig arra a láthatatlan ujjongásra és büszkeségre utal, hogy ezt a feszültséget sikerült valamilyen módon áthidalni.

Az anyjával folytatott videóbeszélgetésekre átöltözik, kendőt vesz fel, hogy ne bántsa meg őt. Abban a nehéz helyzetben van, hogy nem tudja anyjával kibeszélni, megértetni és elfogadtatni a kivándorlással járó disszonáns érzelmi és mentális helyzetet, azaz hogy a napi rutin szintjén kell vagy szeretné összehangolni az egymástól eltérő viselkedési mintákat és tapasztalati formákat, miközben mindkét kulturális környezetet figyelembe kell vennie. Az anyjával való rövid beszélgetésrészletek a kimondatlanul és jobban megfontolva a kimondhatatlanul maradó (mivel egészében nem tolmácsolható) megnövekedésére tett hangsúlyos utalások. A rendező, Zurbó Dorottya ezért azt az ajánlatot teszi, hogy stúdiókörülmények között mondja el az anyjának azt, amit el kell neki mondania, anélkül a kényszerhelyzet nélkül, hogy az anyja ezt az üzenetet feltétlenül megkapná. Vagyis hogy egyfajta monológot rögtönözzön, ami az anyjának szól, miközben a beszéd kommunikációs „eltérítése” egyszerre tölt be egyfajta védelmi funkciót (megvéd a rosszálló tekintettől és a közbevigasztól), és egyben a kifejtésre, a magyarázatra és az érzelmi feltárulkozásra sarkall.



*Könnyű leckék. Zurbó Dorottya, 2018*

Ez nyilvánvalóan fikciós alaphelyzet, több értelemben is. Egyrészt ez mesterséges helyzet, amelyet a filmkészítő nem rögzít, hanem okoz; ez a vérité-dokumentumfilmek klasszikus válasza arra, hogy a megfigyelőtől aligha választható el a megfigyelés szituációja, és hogy a mesterséges szituáció legalább annyira érvényes módozata a világ feltárásának, mint a szimulált kívülálló megfigyelés. A fikciós szituáció itt a dokumentálás természetes formájaként jelenik meg.

Továbbá azért fikciós, mert tipikusan költői alaphelyzet, legalábbis ha a költészet egyik legismertebb definíciójából indulunk ki, nevezetesen hogy az kihallgatott magánbeszéd. Az anya a közlés virtuális címzettje, és mivel a közönség ezt „véletlenül” kihallgatja, ezért a beszéd virtualitás-struktúráját saját pozíciójára is a legnagyobb természetességgel tudja vonatkoztatni. A film a megszólalás helyzetének ezt a képzetes, a beszélői és hallgatói pozíciók virtuális felcserélhetőségére és felcserélődésére épülő struktúráját látványosan viszi színre: távolról látjuk Kafiyát beszélni magában a hangstúdióban, és közlőrl (közeli hangperspektívából) halljuk a hangját.

Végül azért is fikciós ez a helyzet, mert ugyan Kafiya színházi értelemben vett performanszát (ahogy saját ékes és ritmikailag kifejezetten összetett nyelvén vall anyjának szeretetéről, elkötelezettségéről, emlékeiről) nem tudjuk nem referenciálisan érteni, ugyanakkor legalább annyira hangsúlyossá válhat, hogy ez nem „tisztázás” (vagy akár ennek az ellenkezője: a helyzetének és döntéseinek mentegése és utólagos racionalizációja, elmismásolása és meghamisítása). Ehelyett „fikció” és invenció, ami éppen abból a szempontból bírhat revelatív erővel a közönség számára a helyzet magyarázatát illetően, hogy átélhetővé teszi azt, hogy abban a liminális helyzetben, amelyben Kafiya van, voltaképpen nem is lehetséges a helyzetének még csak közelítően pontos leírása sem, ahogy nem lehetséges az anyával folytatott beszélgetés szükségszerően kimondatlanul maradó részeit kitölteni és lezárni. A fikció pátosza hivatott a beszélgetésük kimondhatatlan dimenzióját szupplementálni, abban az értelemben, ahogy a dekonstrukció a szupplementaritás fogalmát érti: a pótlás révén egyfajta túltermelést és eltolódást okozni. Kafiya az odatartozását a beszéde történeti emlékezetével demonstrálja (ha jól tudom, a Szúrák hangzásvilágának megidézésével), miközben a kihallgatható belső beszéd közvetlen oka mégiscsak a távolság felmérése a nyelvileg kondicionált, korábbi környezetéhez, világához képest, miközben az azon való relatív kívül kerülésére és átmeneti helyzetére voltaképpen nincsenek

szavai.

Kafiya leérettségizik, lesz barátja, akinek a családtagjai egy karizmatikus egyház tagjai; feltehetőleg részben az ő hatásukra is Kafiya átkeresztelkedik. A film Kafiya útjával nem a sikeres integráció általános jellemvonásait emeli ki, nem a példaszerűségét ünnepli, ahogy az integráció sikerességi feltételeit sem próbálja tisztázni, hanem a beszéd ínségének és virtualitásának megnövekedett fontosságára felhívva a figyelmet, a migráció által támasztott megértésbeli nehézségekkel szembesít.

Kafiya története tele van bizonytalansággal, és nem feltétlenül képes gyakorlati mintaként szolgálni sem sorstársai számára, sem tipikus példaként a helyzetet belülről nem ismerő érdeklődők számára. A lány az erős integráció útját választja, anélkül persze, hogy szembefordulna korábbi környezetében kialakított habitusával. Ez roppant nehéz, és szükségszerűen jár együtt érzelmi és kognitív disszonanciával.

A probléma, amelyet a film érint, annyira szerteágazó és kiterjedt, hogy bizonyos értelemben világunk egyik legfontosabb kérdésévé vált. Más, hasonló cipőben járók más forgatókönyveket választanak, és másként élik meg ezt az eltávolodást. Nem is valószínű, hogy egyetlen film vagy sorozat jó eséllyel tudná bármilyen szempontból is a kérdés áttekintését adni. Az általánosítás helyett a film az egyszerire koncentrál. Viszont ebben az esetben nem pusztán a megidézett eset valószínűtlensége („rendkívülisége”) válik mérvadóvá, hanem a hangsúly áthelyeződik egyfajta metakritikai síkra: ha nem lehetséges a leírás az esetek számossága és sokfélesége okán, akkor releváns válasszá az egyszeri esettel szembeni etikai viszony kidolgozása válik. Ebből a szempontból is kiemelt jelentőségűnek tartom, hogy a film egy döntő pontján folyamodik a nyílt fikcióhoz. Ugyanis a fikció által jelzett, valamint az általa bevezetett bizonytalanság azzal szembesít, hogy ahogy a film szereplői, úgy a nézői számára sem lehetséges és nem adott semmilyen objektív bizonyosság arról, hogy a választott és követett cselekvési minta, a saját azonosság-tudat és alkalmazkodási gyakorlat mennyiben számít „helyesnek” vagy „sikeresnek” vagy „méltányosnak”.

Etikai viszony csak abban az esetben lehetséges, amennyiben abban a fikció közrejátszik. Ha sarkítani szeretnék, utóbbi az előbbi feltétele. Amiatt, hogy a szereplő performansa fikciós, tapasztalhatjuk meg etikai viszonyunkat, amely nem eshet egybe egy előzetesen adott norma visszaigazolásával, leolvasásával vagy végrehajtásával. Kafiya arca és karaktere mondhatni tanúságra hív, nem abban az értelemben, hogy visszaigazoljuk vagy cáfoljuk annak helyességét, hogy anyjával, korábbi környezetével vagy magával szemben mennyiben „indokolt” vagy „helyes” az, ahogy hozzájuk viszonyul. Noha ez megkerülhetetlen, ennek aránytalanságát vagy bizonytalanságát vagyunk képesek átélni. A szingularitását (az „arcát”) tanúsíthatjuk, és erre a meg nem felelés radikális idegenségében vagyunk képesek. A nézőnek Kafiya-t kell „igenelnie”, őrá magára mint személyre kell igent mondania, azt megelőzően, hogy állításai és cselekvései konzisztenciáját helyeselné, vagy akár vitatná. [32]

Az egész film erre az „igenlésre” épít: ha létezik olyan film, amelyiket mélyen átjár a szereplő iránt

érezett csodálat, akkor ez kétségtelenül az. Ez a csodálat viszont elválasztandó a tömegkultúra sztárkultuszától. A *Könnyű leckék* nem burkolt hagiográfia, és nem fetisizálja a karaktert. Szingularitására, amely a néző szingularitását hívja tanúul, kell igent mondania, anélkül, hogy azt valamilyen célból tenné (például mert valami általa helyesnek tartott példáz). A film nyíltan fikciós pillanata, amikor a szereplő egy európai közönség számára ismeretlen nyelven kezd el beszélni, ezt az igenlést hívó idegenséget helyezi előtérbe.

Ahogy az *Egy nő fogságban*, úgy a *Könnyű leckék* is formálisan a *tabloid cinema* örököse (leszámítva az említett „mesterséges pillanatot”), viszont beszédhelyzetét tekintve kívül van azon, mivel nem egy „mi/valaki” perspektívájából, hanem a tanú szingularitásának pozíciójából szólal meg.

## **A cinema vérité-s forma és a dokumentumfilm képe**

Ebben az alfejezetben csupán egyetlen filmet, Szabó Réka *A létezés eufóriája* című filmjét idézem példaként. Szabó filmje egy Holokauszt-túlélővel készített film, és a Holokauszt témáját feldolgozó kortárs dokumentumfilmek trendjébe illeszkedik (ilyen még Révész Bálint *Nagyi projekt* című, 2017-es filmje <sup>[33]</sup>). Ugyancsak a *cinema vérité* hagyományához kapcsolódik a kortárs dokumentumfilmek közül Visky Ábel *Mesék a zárkából* (2020) című alkotása. Visky a magyarországi fegyintézetek lakóiról készít filmet; a magyar dokumentumfilm egyik fontos tematikus vonulatához kapcsolódik: a börtönfilmekhez, a Mész András rendezte *Bebukottakhoz* (1985) és a Gerő Marcell rendezte *Káin gyermekeihez* (2014), és több szempontból is újítónak számít. *A létezés eufóriáját* azért emelem ki, mivel abban világosan megmutatható a dokumentumfilm képhasználatában beálló változás, amelyet a kortárs, a *vérité*-s hagyományt továbbgondoló filmek kezdeményeznek.

*A létezés eufóriája* az auschwitz-birkenau-i haláltábor egyik magyarországi túlélőjének, Fahidi Évának <sup>[34]</sup> állít emléket. A dokumentumfilm a másodgenerációs Holokauszt-filmekhez tartozik, amelyekben a történeti távolság okán a diszkurzív emlékezet <sup>[35]</sup> kérdései válnak dominánssá. A szereplőválasztása miatt akár járhatná azt az utat is, hogy közvetlenül próbál „visszanyúlni” a múltba, vagyis a szereplő személyével hitelesíteni az általa felidézett összefüggéseket. Vannak ilyen epizódok is a filmben, például a botlatókövek felavatásából vett epizódok, amelyeket Éva közvetlen hozzátartozói emlékére helyeznek el egykori lakásuk előtt. Ezek viszont inkább mellékszálak a film struktúrájában, és felvezetésként szolgálnak a film tulajdonképpeni témájához. A film, részben hasonlóan a *Nagyi projekt*hez, nem egyszerűen múltbeli események feltárását célozza, hanem szintén annak a távolságnak a természetére kíváncsi, amelyet a visszaemlékezés helyzete áthidalni igyekszik. Míg a *Nagyi projekt* ezt alapvetően a generációs különbségek mentén fogalmazza meg, és a nagyszülőket, a szülőket és a gyerekeiket egymástól elválasztó mentalitásbeli és habituális különbségekre, valamint az ezek közötti közvetíthetőségre kérdez rá, Szabó Réka filmjében a történeti távolság mint hermeneutikai probléma egyben a saját film nyelvének válik kitüntetett problémájává.

A rendező, aki egy táncszínházat, a Tünet Együttest vezeti, felkéri Évát, hogy vegyen részt egy színházi előadásban, amely az ő visszaemlékezéseire épül. Magas kora ellenére (a forgatás idején több, mint 90 éves) Éva elfogadja a felkérést; a monológokból és koreografált táncból összeálló darabot egy tehetséges fiatal táncossal, Cuhorka Emesével adja elő, aki a darabban (többek között) Éva fiatalkori önmagát táncolja el. A film a kerettörténet rekonstrukciója után a darab kidolgozását mutatja be, ahogy Éva visszaemlékezéseire építve kiemelnek emlékeket, élethelyzeteket, amelyeket aztán mozdulatokra és táncra fordítanak le. A film Éva beszélgetéseit rögzíti a rendezővel és a táncosnővel, a színházi próbákat (amely tekintettel Éva korára különösen hősies vállalkozás – Éva zokszó nélkül végigcsinálja a próbákat), a film legvégén pedig rövidebb snitteket a backstage-ből és a bemutatóból, valamint *közvetlenül* (vagyis nem a színházi előadás rögzítésével), egymásra fényképezések formájában fogalmazza meg azt a konceptuális relációt, amelyre az előadás épül.

Éva több részletet is elmesél az ifjúkorából: hogyan készült táncosnőnek, hogyan állt meztelenül a tükör előtt, és hogy az apjára neheztel, amiért nem tett meg mindent, hogy több más debreceni nagypolgárhoz hasonlóan mindent hátrahagyva megmentse a családját. Emesére hárul a feladat, hogy eltáncolja Éva fiatalkori énjét, aki a tükör előtt állva nézi meztelen önmagát; valamint apja szellemét, akinek meg kell bocsátania. A fiatal és az idős nő a darabban Éva két hiposztázisa, közösen előadott székes táncuk az idősíkok összetartozását és az én időben való kiterjedését viszi színre. Az egymásra fényképezett arcok, a holokauszt-túlélő Éva és a táncosnő Emese arcainak egymásra úsztatása Éva emlékéterének teátrális megjelenítése.

Az egymásra fényképezés különösen látványos és kitüntetett pillanata a filmnek, valamint „filmnyelvi” értelemben is jól példázza a film középpontjában álló problémát, a film sajátosság teatralitását. A film teatralitása nem csak a témából következik, vagyis abból, hogy egy színházi előadást dokumentál, ahogy az egymásra fényképezés sem abban az értelemben dokumentáló értékű, mint azok a felvételek, amikor, mondjuk, Éva tárgyilagosan arról számol be, hogy most nem tudja folytatni a próbát, mert éppen eltört a bordája. *A létezés eufóriájának* teatralitása nem abból következik, *ahogy* az előadás elkészülési folyamatát és az előadás részleteit rögzíti. A rögzített kép dokumentumjellege a filmben szorosan összekapcsolódik e teátrális aspektusával. [Kép(5) *A létezés eufóriája*. Szabó Réka, 2019. – Győri Zsolt szövegéből, korábbi lapszám]

A filmidő meghatározó részét hagyományos felvételek teszik ki; ezek javarészt situációs interjúk, valamint interakciók Emese, a táncosnő, a rendező, továbbá Éva között. Ezekből a beszélgetésekből és interakciókból rajzolódnak ki a különböző részletek Éva korábbi életéről a Holokauszt előtti, fiatalkori éveiből, valamint az azt követő időszakából. (Figyelemre méltó, hogy a haláltábori események inkább utalások szintjén jelennek meg, és arányosan jóval kevesebb filmidőt vesznek fel, mint a korábbi és későbbi időszakot tárgyazó kérdések.) A beszélgetések előkészületek, amelyek „anyagot” adnak a próbákhoz, amelyek immár játék formájában újra „megismétlik” az Éva által elmondottakat. A próbák begyakorolt és ismételhető formát adnak ennek az emlékeztetőfolyamatnak, Éva egyfajta „kihelyezett” emlékeztetővé válnak. A film a maga

rendjén ugyancsak ismétél. A szerkesztés révén (a próbákhoz hasonlóan) újraalkotja a próbafolyamatot, és az előadástól különböző formát ad Éva kihelyezett emlékezetének. Ami hangsúlyossá válik, az az emlékezetnek ez a visszajárása, illetve az átdolgozásoknak a folyamata és egymásra épülése, amely egyben az emlékek rekontextualizációja. Így például a film nemcsak a Holokauszt-túlélőről alkot képet, hanem a rendezőnőről és a táncosnőről is, akik életének a része lett Éva visszaemlékezése (a szó praktikus értelmében, például az előadás formájában). A filmkép emléknymókként ebben a másolási és újraalkotási folyamatban mint újrakerepezés, azaz mint nem identikus ismétlés jelenik meg. A film teatralitását a jelennek ez a differenciális tapasztalata adja: a filmkép az emlékezet ismétlő metamorfózisát tanúsítja, illetve az magában a tanúsításban megy végbe.

Fontos hangsúlyozni az egymásra fényképezés kapcsán a filmkép nyomszerűséget. Ugyanis amit közvetlenül látunk, Éva és Emese arcainak és a testeinek a rímhelyzetét, azt azért tudjuk minden további nélkül felfogni, mert bennünk is emlékké válik nyomban; pontosabban a kép jelenidejét eleve mint elmúlttá változást, átmenetet és átváltozást érzékeljük. Az emlék (itt konkrétan Éva emlékeinek és emlékezetének) tűnékenységének és megfoghatatlanságának ez a fokozott kihangsúlyozása éppenséggel nem válik nosztalgikussá. A „tárgy”, ebben az esetben Éva (és Emese) téridejének újrafogalmazásokban való visszatérése eleve azért képes visszatérni, mert ami visszatér, a lappangó maradék, az nem a *képben*, hanem a képek *között* „van” (és mint ilyen, nem lehetséges a közvetlen ábrázolása).

Ebben a felismerésben valamennyi, a *verité* hagyományát követő dokumentumfilm osztozik: nem „elcsípni” akarnak egy helyzetet, hanem előhívni, *exponálni*, ami a képek aktiváló, mnemonikus energiájával függ össze: valamiben felismerhetővé vagy elgondolhatóvá tesznek valamit, ugyanakkor ebben a jelzéssé válásban az emlékkép olyan virtuális maradékká alakul, mely folyton változásban van.

A film egy emlékezetes szóváltásában Éva megkérdi a rendezőnőt, hogy vajon mi marad belőle; a rendezőnő kedvesen visszaválaszol, hogy például ez a film, Éva, ez a film. Ennek a mozgó emlékezetnek az aktív maradéka „Éva”, és ennek a mozgó emlékezetnek az érzéki képe az arcok áttűnése. Vagyis az áttűnés a film sajátos teatralitásának a metaforája, amely éppen metaforikusságában fogja meg a legközvetlenebbül azt, ami a filmben tulajdonképpen történik, és ami a testamentáris differencia nem-identikus jelenét adja.

A kortárs magyar kreatív dokumentumfilm kapcsán az egyik gyakran előkerülő hívószó e filmek „személyessége”. A dolgozatban azt vizsgáltam, hogy a 70-es években kialakuló dokumentumfilm-hagyományokhoz képest, amelyekben – magyar viszonylatok között – először jelentkezik a privát/személyes élettér iránti kitartó érdeklődés, milyen tendenciák rajzolódnak ki, miben fogalmaznak másként a kortárs filmek. Mindenképpen el szerettem volna kerülni, hogy a személyesség kérdését a kortárs filmek elbeszélői gyakorlatának felszíni jellegzetességeivel hozzam összefüggésbe, amelyeket általában össze szoktak kapcsolni a támogatás és forgalmazás felől érezhető nyomással, vagyis azzal, hogy fogyasztóbarát, egyéni történeteket középpontba

állító és akcióközpontú dokumentumfilmek készüljenek, amelyek középpontjában egyfajta „kiszámított érzékenység” áll. Kétségtelen, hogy a „személyességnek” ez a hatásorientált elgondolása szintén jelentős szerepet játszik a kortárs magyar dokumentumfilmben (kiemelkedő példák hozhatók rá), viszont tévedésnek gondolom ezt irányadónak tekinteni – főleg azért, mert az ilyen felszíni eltolódások középpontba állítása észlelhetetlenné teszi azt a sokkal jelentősebb, valóban „korszakos” átalakulást, amelyen a magyar dokumentumfilm keresztülment.

Másrészt azt is szerettem volna elkerülni, hogy e filmek „személyességét” a társadalmi kérdésektől való kimondott vagy bevallatlan visszahúzódásban, a társadalmi kérdések priváttá válásában azonosítsam. Ez egyrészt nem igaz, másrészt ez egyet jelentene a dokumentumfilm eljelentéktelenedésével. Nem a társadalmi szempontból fontos kérdések tűntek el ezekből a filmekből, hanem e kérdések megfogalmazásának a horizontja változott meg. A dolgozat érvelése szerint a kortárs magyar dokumentumfilmek személyessége a 70-es években domináns *tabloid cinemá*-ra jellemző dramaturgia és „szociológiai tekintet” átalakulásával írható le. A „szociológiai tekintet” egyik meghatározó vonásának a „megfigyelés” (mint technikai rögzítés és mint megnyilatkozás) grammatikai értelemben vett személytelenségét, semlegességét tekintem (a „ki a közlés forrása a filmben?” kérdésre adható válasz: „az/valaki”), amely a megfigyelés számára az „objektivitást” a társadalom egészén való kívülállást (és a „szabadon lebegő értelmiségi” pozícióját) biztosítja. Ebből következett a felvetés, hogy az attól való elmozdulás lehetséges formáinak feltérképezésével jelöljem ki a kortárs filmek személyességének változatait.

A megfigyelés semlegességének patetikus etikája mára visszavonhatatlanul múlttá vált. Az elkülönített változatokban (retorikus, argumentatív elrendezés; stilizációs változatok; ellenpontoszó kompozíció; dialogikus szerkezet; valamint a közlés etikai alapviszonyának nyílt problematizálása) talán az a közös, hogy valamennyiből hiányzik az extenzív figyelem egy adott társadalmi probléma változataira, ez a korlátozás pedig minden esetben együtt jár a *tabloid cinema* által képviselt semleges perspektíva és „leíró illúzió” felfüggesztésével. A *verité*-filmek hagyományát követő filmek esetében e filmek teatralitására, a jelen differenciális tapasztalatára és legvégül a dokumentumfilm képfogalmának eltolódására helyeztem a hangsúlyt. Noha nem szeretném elmosni a határokat az egyes tradíciók között, feltűnő, hogy így vagy úgy, de mindegyik kortárs magyar dokumentumfilm a „tanúságtétel szingularitásának” kérdésébe ütközik; a szingularitás kérdésére adott válaszuk révén viszonylagos biztonsággal kijelölhető személyességük invenciójának útvonala.

[A tanulmány angol nyelvű változatát jelen tematikus számban közöljük.]

## Jegyzetek

1. Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. Gondolat, Budapest, 2019. 77-86.
2. Blumenberg, Hans: A korszakfogalom korszakai. Ford. Török Ervin. *Helikon* 2000/3. 316–319.
3. Jauss kiemeli, hogy „modern” fogalmának egyik értelme az „éppen most”, vagyis ami aktualitása szerint különbözik attól, ami elmúlt. A „személyesség” fogalmának használata a kortárs dokumentumfilmben az „aktuális” ezen önmegkülönböztetési igényének is nyilvánvalóan eleget tesz. Jauss, Hans Robert: Az



- irodalmi posztmodernség (Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre). Ford. Katona Gergely. In Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, Osiris, 1997. 211.
4. Vaughan, Dai: A kétértelműség esztétikája. Ford. Gyulai Zoltán és Milián Orsolya. *Apertúra*, 2014. tavasz. <https://www.apertura.hu/2014/tavasz/vaughan-a-ketertelmuseg-esztetikaja/>. Továbbá Macdougall, David: A kevés kevesebb. A hosszú beállítás a dokumentumfilmben. Ford. Huszár Tamara. *Apertúra*, 2014. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2014/tavasz/a-keves-kevesebb-a-hosszu-beallitas-a-dokumentumfilmben/>
  5. „Ezúton szeretnénk felhívni a készítőik figyelmét arra, ami összemósódn látszik: a dokumentumfilmzés nem sajtómunka, hanem személyes, bizalmi műfaj.” <https://www.facebook.com/freeszfe.hu/posts/121334726628667>
  6. Bruzzi, Stella: *New Documentary*. 2. kiadás. New York – London, Routledge 2006. 120–135.
  7. 2020-2021-ben a tanszékünkön (SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tsz.) tartottunk egy workshop-sorozatot, amelyen részt vettek a felsorolt filmek döntő többségének a rendezői. A szövegben a későbbiekben használt „szegedi beszélgetésen” szerkezettel az ezeken a workshopokon elhangzottakra utalok.
  8. A tanulmányban nem vizsgálom külön az ún. lírai dokumentumfilmeknek a 60-as években jelentkező hagyományát (pl. *Cigányok*. Sára Sándor, 1962). Ennek legfontosabb oka, hogy a 70-es évek dokumentumfilmes gyakorlatai szembefordultak a lírai hangvételi dokumentumfilmes gyakorlattal. Erre példaként idézhető a Szociológiai filmscsoportot! kiáltvány (1969). (In *Filmkultúra, 1965-1973*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Századvég, 1991, 45-46.)
  9. Horthy Miklós a két világháború közötti időszakban Magyarország kormányzója. A filmben Horthy és kulturális öröksége nincs nevesítve.
  10. Waugh, Thomas: *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*. U of Minnesota Press, Minneapolis, 2011. 76.
  11. „Egy kép megalkotása [...] nem más, mint egy hézag vagy elmozdulás – egy térköz vagy irracionális kapcsolat – létrejötte az észlelésben, és valójában a Kép minden lehetősége a hézagban vagy a közöttiségben rejlik: a szétválasztó kapcsolatban mint Ötletben, eseményben vagy test nélküli sorozatban. Más szavakkal, a deleuze-i értelemben vett Kép nem foglalhat el teret, és ezért nem is válhat a látás vagy vizualitás tárgyává.” Magyarul: David Norman Rodowick: Virtuális jelenlét a térben. Ford. Borbíró Aletta és Török Ervin. *Apertúra*, 2021. tél. <https://www.apertura.hu/2021/tel/rodowick-virtualis-jelenlet-a-terben/> )
  12. A magyar filmtörténetírásban ezeket a filmeket a „Budapesti Iskola” filmjeinek nevezik, ami alapvetően egy generációs elvű megnevezés és filmek ad hoc csoportosítását indukálja.
  13. A *Határozatot* az amerikai filmakadémia beválasztotta minden idők 100 legjobb dokumentumfilmje közé. „*The Resolution* (1972) [was] named one of the best 100 documentaries of all time by the International Documentary Association.” <https://www.americanacademy.de/person/gyula-gazdag/>
  14. A Csehov-allúzió a film címében nagyon pontosan mutat rá arra a dramaturgiai szándékra, amely a filmben munkál: a nem-eseményeken keresztül észlelhetővé tenni az általában az észlelési küszöbünk alatt maradó gyakorlati viszonyokat, amelyeknek nincs kifutásuk egy konkrét cselekvésben, akcióban. Vö. még Stóhr Lóránt: Idő lett. A Budapesti Iskola és az idő. In *Apertúra* 2013. tavasz. <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/>
  15. „Mig megvilágosul gyönyörű / képességünk, a rend, / mellyel az elme tudomásul veszi/ a véges végtelent, / a termelési erőket odakint s az / ösztönöket idebent [...]” József Attila: A város peremén
  16. Pócsik Andrea: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. In *Apertúra* 2013.

tavaszi. <https://www.apertura.hu/2013/tavaszi/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/>

17. Pócsik, i. m.
18. Waugh, i.m., 75.
19. A magyar dokumentumfilmek áttekintéséhez, amelyek a rendszerváltást követően az üzleti élettel foglalkoztak, vö. Stöhr Lóránt: Üzlet a kirakatban. Üzletemberek a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmben. In *Apertúra*. 2015. ősz. <https://www.apertura.hu/2015/osz/stohr-uzlet-a-kirakatban-uzletemberek-a-rendszervaltas-utani-magyar-dokumentumfilmben/>
20. Vö. pl. Barker, Jennifer M.: Haunted Phenomenology and Synesthetic Cinema. In *Studia Phaenomenologica* XVI, 2016. 373–408., vagy Sobchack, Vivien: Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet. Ford. Liszka Tamás. In *Metropolis* 2004/3. 30–52.
21. Hain Ferenc, Nagy Kristóf, Szarvas Márton: A Gettó Balboa nagy nyilvánosság előtt elkövetett hazugság és kizsákmányolás. In *Mérce* <https://merce.hu/2020/07/23/a-getto-balboa-nagy-nyilvanossag-elott-elkovetett-hazugsag-es-kizsakmanyolas/>
22. Szociológiai filmcsoporthoz! i. m.
23. Almási Tamás személyében is hídszerepet tölt be a magyar dokumentumfilm készítésben. Rendezői karrierje még a 90-es évek előtt kezdődik, az *Ítéletlenül* (1991) a magyar filmkészítésben a 80-as évek második felétől domináns történelmi dokumentumfilm legkiemelkedőbb darabjává vált; az *Ózd*-sorozat (1987-2006) darabjaival nemzetközi szinten is elismertséget szerzett. Vö. Stöhr, *Személyesség, jelenlét, narrativitás*, i. m., 95–107.
24. A szegedi beszélgetésen Almási maga is meglepetten konstataálta a két film egybecsengését.
25. Pócsik Andrea tanulmánya, az „Én, Cséplő György” (i. m.) hosszan sorolja azokat a körülményeket, amelyeket Schiffer nem emelt be a filmbe. Például Cséplő népiskolát szervez közösségének, és messze buszozik, hogy láthassa az „Én is láttam boldog cigányokat” című filmet. Ezek a körülmények nem a kiszolgáltatottságának a vízióját, hanem cselekvőségét hangsúlyozták volna, azt, ahogy a lehetőségeit kitölti, nem pedig azt, hogy a többségi társadalomhoz képest korlátokba ütközik.
26. Bahtyin, Mihail: A szó Dosztojevszkijnél. Ford. Horváth Géza. In *Uő.: Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond–Cura/Osiris, Budapest, 2001. 224–247.
27. Utalás a „migráns” szó negatív konnotációkkal való túlterhelésére a 2015-ös menekültválság politikai tematizálása során.
28. A „tanúságtétel szingularitása” kifejezést Lőrincztől kölcsönöztem. A kifejezés részletes kifejtéséhez lásd Lőrincz Csongor: *Az irodalom tanúságtételei*. Budapest, Ráció, 2015. 13–18.
29. Williams, Linda: Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. Ford. Tokai Tamás és Török Ervin. In *Apertúra* 2014. tavasz. <https://www.apertura.hu/2014/tavaszi/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/>
30. Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness*. Cornell UP, Ithaka és London, 2003. Eredeti megjelenés: *L'Ère du témoin*. Plon, Paris, 1998. Vö. még Gács Anna: A tanúság medialitása. In *2000*, 2019/1. <http://ketezer.hu/2019/01/gacs-anna-tanusag-medialitasa/>
31. Lőrincz Csongor: *Az irodalom tanúságtételei*, i.m., 18–21.
32. Noha a film ilyen típusú kritikájáról nem tudok, viszont elképzelhető lenne olyan, amely *nehéz* Kafiýára (és a rendezőnőre), mert végső soron az önfeladást és nem a kisebbségi létforma kidolgozását és adaptációját választja.
33. A film részletes elemzéséhez lásd Stöhr, *Személyesség, jelenlét, narrativitás*, i. m., 218–222.
34. A szereplőről további információk olvashatók a honlapján: <https://fahidieva.hu/fahidi-eva/>

35. Assmann, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában. Beavatkozás.* Ford. Huszár Ágnes. Budapest, Múlt és Jövő, 2016.

## Irodalomjegyzék

- Assmann, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában. Beavatkozás.* Ford. Huszár Ágnes. Budapest, Múlt és Jövő, 2016.
- Bahtyin, Mihail: A szó Dosztojevszkijnél. Ford. Horváth Géza. In Uő: *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Budapest, Gond–Cura/Osiris, 2001. 224–334.
- Barker, Jennifer M.: Haunted Phenomenology and Synesthetic Cinema. *Studia Phaenomenologica* XVI, 2016. 373–408.
- Blumenberg, Hans: A korszakfogalom korszakai. Ford. Török Ervin. *Helikon* 2000/3. 303–323.
- Bruzzi, Stella: *New Documentary.* 2. kiadás. New York – London, Routledge, 2006.
- Gács Anna: A tanúság medialitása. 2000, 2019/1. <http://ketezer.hu/2019/01/gacs-anna-tanusag-medialitasa/>
- Hain Ferenc, Nagy Kristóf, Szarvas Márton: A Gettó Balboa nagy nyilvánosság előtt elkövetett hazugság és kizsákmányolás. *Mérce*, 2020. június 23. <https://merce.hu/2020/07/23/a-getto-balboa-nagy-nyilvanossag-elott-elkovetett-hazugsag-es-kizsakmanyolas/>
- Jauss, Hans Robert: Az irodalmi posztmodernség (Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre). Ford. Katona Gergely. In Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika.* Szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, Osiris, 1997. 211–236.
- Lőrincz Csongor: *Az irodalom tanúságtételei.* Budapest, Ráció, 2015.
- Macdougall, David: A kevés kevesebb. A hosszú beállítás a dokumentumfilmben. Ford. Huszár Tamara. *Apertúra*, 2014. tavasz. <https://www.apertura.hu/2014/tavasz/a-keves-kevesebb-a-hosszu-beallitas-a-dokumentumfilmben/>
- Pócsik Andrea: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. *Apertúra*, 2013. tavasz. <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/>
- Rodowick, David Norman: Virtuális jelenlét a térben. Ford. Borbíró Aletta és Török Ervin. *Apertúra*, 2021. tél. <https://www.apertura.hu/2021/tel/rodowick-virtualis-jelenlet-a-terben/>
- Sobchack, Vivien: Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet. Ford. Liszka Tamás. *Metropolis*, 2004/3. 30–52.
- Stóhr Lóránt: Idő lett. A Budapesti Iskola és az idő. *Apertúra*, 2013. tavasz. <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/>
- Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás.* Budapest, Gondolat, 2019.
- Stóhr Lóránt: Üzlet a kirakatban. Üzletemberek a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmben. *Apertúra*, 2015. ősz. <https://www.apertura.hu/2015/osz/stohr-uzlet-a-kirakatban-uzletemberek-a-rendszervaltas-utani-magyar-dokumentumfilmben/>
- Vaughan, Dai: A kétértelműség esztétikája. Ford. Gyulai Zoltán és Milián Orsolya. *Apertúra*, 2014. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2014/tavasz/vaughan-a-ketertelmuseg-esztetikaja/>
- Waugh, Thomas: *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film.* Minneapolis, U of Minnesota Press, 2011.
- Wieviorka, Annette: *The Era of the Witness.* Cornell UP, Ithaka és London, 2003.

- Williams, Linda: Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. Ford. Tokai Tamás és Török Ervin. *Apertúra*, 2014. tavasz.  
<https://www.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/>
- Zalán Vince (szerk.): *Filmkultúra, 1965-1973*. Századvég, Budapest, 1991.

## Filmográfia

- *A határozat* (Gazdag Gyula, Ember Judit, 1972)
- *A létezés eufóriája* (Szabó Réka, 2019)
- *A munka korlátai* (*Hranice práce*. Apolena Rychlíková, 2017)
- *Angyali üzlet* (Gellér-Varga Zsuzsa, 2018)
- *Bebukottak* (Mész András 1985)
- *Cigányok* (Sára Sándor, 1962)
- *Csak családról ne* (Kis Anna, 2019)
- *Csapda a neten* (V síti. Vi Klusa, Barbora Chalupová, 2020)
- *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál, 1978)
- *Dühöngő bika* (Martin Scorsese, 1980)
- *Egy nő fogságban* (Tuza-Ritter Bernadett, 2017)
- *Én is láttam boldog cigányokat* (Skupljači perja. Aleksandar Petrović, 1967)
- *Gettó Balboa* (Bogdán Árpád, 2018)
- *Három nővér – Filmregény* (Dárday István, Szalai Györgyi, 1978)
- *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (Gazdag Gyula 1968)
- *Ítéletlenül* (Almási Tamás, 1991)
- *Káin gyermekei* (Gerő Marcell, 2014)
- *Könnyű leckék* (Zurbó Dorottya, 2018)
- *Mesék a zárkából* (Visky Ábel, 2020)
- *Nagyi projekt* (Révész Bálint, 2017)
- *Privát Magyarország-sorozat* (Forgács Péter, 1988-2002)
- *Rocky* (John G. Avildsen, 1976)
- *Szél viszi* (Bartha Máté, 2019)
- *Tititá* (Almási Tamás, 2015)
- *Verzió* (Erdély Miklós, 1981)

© Apertúra, 2021. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/osz/torok-a-szemelyesseg-invenccioi-a-magyar-dokumentumfilmben/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.5>

