

Kiütéssel győzött?

DOKUMENTUMFILM VAGY FIKCIÓ

A műkritika lényegi funkciója az új jelenségekre való felfigyelés, azok értelmezése, értékelése s progresszív tendenciák esetében támogatása. Öröndetesnek vagy még inkább természetesen kellene tehát tekintelnünk, hogy az idei pécsi filmszemle központi témája — feledve udvariasságot és tekintélyvelvet — a dokumentarizmus jelensége volt. (Az egyszerűség kedvéért használom, a továbbiakban is, a valóban nem egzakta gyűjtőfogalmat.)

Marx József „A fikció agóniája?” című írásában — Filmvilág 1978/7. sz. — a kritikus érdeklődés „aránytalanságából” azonban arra következtet, hogy játékfilm és dokumentumfilm meg-megújuló harcában a mérleg jóvátehetetlenül az utóbbi javára billent, s hogy a kritikusok már-már a hagyományos játékfilm — nála fikció — agóniáját hirdetik.

A továbbiakban fölteszi azon kérdőjelek nagy részét, amelyek megválaszolása valóban szükséges a dokumentarizmus magyarozatához, értékeléséhez, további fejlődéséhez. Műfajelméleti és filmelméleti hiányosságokra, filmesztétikai fogalomtárunk nehézségére mutat rá hosszan — amely mögött, mind a dokumentarizmus eddigi „mostohagyerek” volta rejlik — végül maga mondja ki: „A dokumentumfilm és a fikció kimondott vagy szímfalak mögötti vitája korántsem poétikai kérdés.”

Elismeri, hogy a dokumentarizmus előretörése a hetvenes évek valóságával van összefüggésben, csupán abban kételkedik, hogy a köznapiság felől közeledhetünk-e legeredményesebben napjaink társadalmi folyamataihoz, s hogy a dokumentarista módszer a legmegfelelőbb?

A köznapiság előtérbe kerülésének oka a hetvenes évek társadalmi-gazdasági viszonyaiban keresendő. A szocialista társadalom alapjainak le-

rakását jelentő hatalmi és tulajdonviszonyok megváltoztatása után, a súlyponti feladatok szükségszerűen tevődtek át a gazdaság és a kultúra szféráiba. Az életszínvonal emelkedésével együtt előtérbe kerültek a szocialista életmód és erkölcs problémái, a szocialista társadalom keretein belül a közösségi életformák kialakításának kérdései, a szocialista demokrácia kiépítésének feladatai stb.

Bizonyára nem véletlen, hogy ugyanebben az időszakban irodalmunkban is centrális témaként szerepel az életforma megoldatlansága, a társadalom javuló anyagi viszonyaival lépést nem tartó tudati viszonyok ábrázolása. Nem véletlen az sem, hogy a „hogyan éljünk” kérdése legplasztikusabban, árnyaltabban épp az irodalmi szociográfia területén jelentkezett, szétfeszítve, megújítva a hagyományos szociográfia kereteit. E tematikai eltolódást jelzik a „Magyarország felfedezése” sorozat kötetei is, amelyek egyre tüntetőbben fordulnak az erkölcs, a magatartás, az emberi viszonyok ábrázolása felé.

Az új társadalmi folyamatokkal, konfliktusokkal adekvát művészi megközelítés és megformálás filmi csirái a Balázs Béla Stúdióban kezdtek kibontakozni az úgynevezett valóságfeltáró dokumentumfilmekben. E filmek először érezték meg és tudatosították, hogy napjaink társadalmának lényegi folyamatai nem látványos, dramaturgiailag kiélezett, drámai csúcspontokban, hanem a hétköznapi lét apró mozgásaiban érhetők tetten.

S ha hiba volna is a hitelesség igényét és lehetőségét a dokumentarizmus privilégiumának tekinteni — s ezzel már Marx József második kérdéséhez érkeztünk —, kétségtelen, hogy a hetvenes évek Magyarországról több, pontosabb, s az össze-

függésekre is rámutató tudást szerezhettünk a BBS-ben 1970-től folyamatosan és tudatosan készülő dokumentumfilmekből, s majd a szemlélet és módszer újdonságait játékfilm pályafutásukban is kamatoztató rendezők alkotásaiból, mint a napjaink tematikájához is hagyományos eszközökkel közelítő rendezők műveiből.

Közvetve ugyan, de játékfilmeseink érezhető múltba fordulása az évtized elején s ezzel párhuzamosan a BBS fiataljainak mai valóságra tapadása egyszerre jelzi filmművészetünk adósságát jelenünkkel szemben, valamint azt, hogy az új társadalmi folyamatok megközelítéséhez már nem megfelelőek a korábbi évtizedekben megoly tökéletesre csiszolt művészi eszközök sem. Mind-ebből kár lenne generációs ellentétet koholni, hiszen a BBS jellegéből — mondhatnánk hivatásából — következik, hogy az új lehetőségek, módszerek kikísérletezésére szabaddabb, tágabb teret nyújt, mint a filmgyártás nagy műhelyei. (Zárójelben jegyzem meg, hogy játék- és dokumentumfilm-gyártás között a merev határ, a kifejezőeszközök, módszerek funkcionális különbségként való feltüntetése, a játékfilm = nagyfilm, dokumentumfilm = kisfilm törvényszerűségként kezelése, majd ebből következően a hosszú dokumentumfilm és kisjátékfilm anakronisztikus, ellentmondásos kategóriái, mind a filmgyártás és forgalmazás bázisának viszonylagos melegségével függének össze.)

A hetvenes évek valóságának megközelítésére legalkalmasabbnak tűnő analitikus, a folyamatokat aprólékosan végigkövető, annak összefüggései után kutató módszer lassanként azonban kezdett beszivárogni a filmgyártásba. Óvatosan, mintegy ízelgetve a dokumentarizmus erejét, lehetőségeit, filmek sorozata készült, amelyek még a hagyományos játékfilm dramaturgiájához hajlítoták a dokumentarizmus eszközeit. Az első próbálkozások után majd egy évtizeddel készült el a *Filmregény*, amely már levonja a szemlélet és módszer dramaturgiai konzekvenciáit is. (Nem kis fejtörést okozva a művet a dramaturgiához igazító kri-

tikusoknak.) A jelenség okát kutatva: hogy miért is került előtérbe évtizedünkben a dokumentarizmus, miért is növekedett meg tekintélye, becsülete, miért azonosítható sokak szemében az értékkel, mindig a műveket kell mérlegre tennünk. Csak így járhatunk el B. Nagy László aforisztikus gondolatának szellemében: „Nem a stílusok határozzák meg a művek értékét, hanem a művek a stílusokét.”

„Filmjeink világában a köznapiság megjelenését ünnepeljük, mint a bonnyolult jelen egyetlen körüljárható terepét és elhatároljuk magunkat, akár a jelent, akár a történelmünket illető nagyobb léptékű világmagyarázat lehetőségétől” — folytatja érvelését Marx József, megint csak a fikció védelmében. Állításával ha hallgatólágosan is, de egyrészt a köznapiság és a történelem hamis ketősségét sugallja; másrészt a dokumentarista filmek képességét a köznapiság megjelenítésére korlátozza.

Jelentős dokumentum, illetve dokumentarista filmjeink revelációs ereje éppen abban van, hogy nagyító alá véve a köznapiság szféráját, sikerül lelepleznie, összefüggéseiben felmutatnia a néző számára annyira ismerős, adott, „másképpen nem lehet” világot. A köznapiság természetrajzt vizsgáló filmek, hozzásegítve a nézőt a köznapiság lényegének felismeréséhez, szükségképpen mutatják meg a *történelem* és a mindennapok összefüggését; rombolva a „kis emberek” „kis világa” illúzióját, amely fölött elvonulhat vagy lecsaphat rá a történelem vihara. Olyan fikciós filmjeink, mint a *Hószakadás*, *Ötödik pecsét*, *Magyarok* — melyektől bizonyára Marx József sem vitatja el a „nagyobb léptékű világmagyarázat” esélyét — egyébként szintén azt bizonyítják, hogy a történelem árnyékában élők tragédiáinak megelőzéséhez, mindennek előtt a történelem és a köznapiság viszonyának helyes értelmezésére, ehhez pedig a köznapiság lényegének feltárására van szükség. Aligha közböbs kérdés tehát, hogy nemzeti múltunk vizsgálata mellett — amelyből filmjeink olyan nagy részt váltak — figyelmet fordít-e filmművészetünk jelent és jövőt alakító

mindennapjaink — történelmünk! — vizsgálatára is. Vajon nem történelmi érvényű választ keres-e Kosa *Küldetése* egyén-közösség-társadalom kapcsolatára? S nem jelenünk történelmének keresztmetszetébe állítja-e az egyént a *Filmregény*, amikor a személyiségfejlődés társadalom determinálta lehetőségeit vizsgálja?

Téved Marx József, amikor a hazai dokumentarizmus gyökereit a nyugati kritikuskok elvárásaiból eredezteti; mondván, hogy nekik elsősorban hiranyagra és nem művésztetre van szüksége. A „magyar film” fogalma a hatvanas években teremtődött a külföld számára, abban az időszakban, amikor filmjeinkben az információ és a művészet kettősségét a legrosszabb szándékkal is nehéz lett volna felállítani. Ha akkor volt erejük a kritikusoknak elbibiléni „fikciós filmjeink differentia specificájával”, akkor ma miért igyekeznek ezt megspórolni? Egyébként újabb dokumentarista filmjeink — s erre Marx maga is utalt — egyre több, a filmelmélet szakemberei számára is újdonság erejű kérdést tesznek föl.

A dokumentumfilm és a közönség viszonyáról írva a cikkíró feltételezi, hogy „a fikció befogadása könnyebb, mint a dokumentumé”, s mivel ez a befogadói magatartás csak hosszú távon változtatható meg, „nem mondhatunk le a fikciós tömörítés, az ideologikus kiindulás emberi öntudatot fölébresztő nagy hivatásáról”. Nem vitatva itt most a gondolatban rejlő állítást, mely szerint az emberi nem öntudatának fölébresztése, vagyis a művészet lényegi hivatása, a fikció „hatáskörébe” tartozik, s kizorul belőle a dokumentum, csak a Marx József által is tisztelettel említett Grierson véleményére emlékeztettek: A dokumentumfilm jövője attól függ, hogy a társadalom mennyire tart igényt az önismeretre.

A dokumentumfilm kétségtelenül a társadalom önismeretének egyik hatékony alakító tényezője lehet. Erősödését, tér követelését ezért is pozitív jelenségnek kell tartanunk. A hatvanas évek hazai filmművészetének erős elutasítása a közönség egyes rétegei részéről sokkal inkább az önismereti igény hiányából követ-

kezett, mint az esztétikai műveltségéből. S ha ma a társadalom önismeretét igénylő, sürgető dokumentumfilmek iránt egyre növekvő érdeklődés jeleit tapasztaljuk, ebből csak biztató következtetéseket vonhatunk le film és közönség viszonyának várható alakulásáról. A befogadói magatartás változása következtében nemhogy nem kell lemondani a fikcióról, de minden eddiginél értőbb, mert érdeklődőbb közönséggel számolhatunk majd.

Marx József ellentmondásai megmutatják, hogy a művészt fejlődését nem a módszerek, irányzatok öncélú harca biztosítja, mely abszolút győzelemmel ér véget. Elpusztította-e a szociográfia a szépirodalmat? — kérdezhetnénk a fikciót a dokumentarizmustól féltőktől, s a válasz egyértelmű: nem. Ha azonban a dialektikusabb „befolyásolta-e”, „gazdagította-e” kérdést tesszük föl, a válasz csak igen lehet. S ezek után meg sem kell kérdezni, van-e mégis saját „felségterülete” mindkettőnek.

A művészeti irányzatok sokszor látványos, vére menő küzdelme ritkán végződik kiütéssel. A mozgófilm erő mindig a társadalmi szükségletekből fakadó funkcionális bővülés, változás. A dokumentarizmus reneszánsza is csak ebből kiindulva érhető meg. A társadalmi-gazdasági változások teremtette új szükségletek a filmnek — mely, mint tudjuk, igen sokféle képességű közlésmód — új területeket, feladatokat „jelölhet ki” a már beváltak, megszokottak mellett. Ennek „lereagálása” éppen a filmművészet anyagi alapjainak — gyártás-forgalmazás — még szocialista viszonyok között is erős megkötöttsége, s ebből következő stabilitásra törekvése miatt nem megy egyik napról a másikra. Szükségszerű, hogy időlegesen feszültségek keletkezzenek, s hogy ezek valódi okai nehezen tárulnak föl. A hosszú távon érvényes megoldás azonban megköveteli a feszültségek alapos, elemző feltárását, a lehető legszélesebb összefüggések tudatosítását. A leegyszerűsítés, az egy dimenziós szemlélet nem vihet közelebb a megoidáshoz.

TÓTH KIÁRA