

Jelenné tenni a múltat

BESZÉLGETÉS EMBER JUDITTAL

Fagyöngyök címmel most fejezte be egész estét betöltő filmjét Ember Judit. 1968, rendezői diplomájának megszerzése óta dokumentumfilmeket készített: *Színpad* (1968), *Tisztaavatás* (1969), *Vitaklub* (1970). A *határozat* (hosszú dokumentumfilm, Gazdag Gyulával közösen; 1972); *Az emlékezet tartóssága*. (1973, tévé); *Én sem láttam ilyet* (1976, tévé), *Tantörténet* (hosszú dokumentumfilm; 1976). A műfaj aktuális problémáiról, s a művészi pályafutásáról beszélgetünk a rendezővel.

— *Mit jelent az ön számára a dokumentumfilm, hogyan lett dokumentumfilm?*

— Nagyjából úgy, hogy harmadéves főiskolás voltam, amikor eljött a főiskolára Mihail Romm, levettette a *Hétköznap* *fasizmust*, ami mindaddig a fasizmus legpontosabb analízise volt filmen, s aztán beszélgettünk. Romm elsorolta, hány archívum hány ezer kilométer filmjét nézte végig, amíg összeállította belőlük a maga változatát. Körülbelül ekkor támadt bennem a vágy, hogy a mindennapokat megmutassam. Én a főiskolán olyan osztályba jártam, ahol a dokumentumfilm-készítés a dolgok ábécéje volt. Pontosabban: nem is a dokumentumfilm-készítés, hanem hogy analizálni kell azt a valóságot, amelyben élünk. Tehát valahogy úgy kezdődött nálunk a stúdium, hogy év elején benyújtottuk az „étlapot”, hogy miről szeretnénk filmet készíteni, elmondtuk, mi a prekoncepciónk, majd a tanárunk azt mondta, hogy akkor most menjünk, csináljunk interjúkat, hozzunk fotó-étűdöket, szálljunk meg a könyvtárat, konzultáljunk tudósokkal, ismerjük meg a tudomány legkorszerűbb elméleteit stb. S miközben körüljártuk a témánkat, azt tapasztaltuk, hogy a valóság valami egészen másféleképpen szerveződik, mint hittük, s hogy a valóságos történeteknek is van dramaturgiai szerkezetük, de ez a dramaturgia egészen más, mint a hagyományos dramaturgia. És mi be-

leszerettünk ezekben a másfajta dramaturgiai szerkezetekbe, és én azt hiszem, hogy nem az a lényeg, hogy valaki dokumentumfilmet csinál vagy játékfilmet, hanem, hogy a valóságnak ezeket a másfajta szerkezeit fel tudja-e mutatni vagy sem.

— *Tehát a dokumentumfilmet a valóság megismerésének, illetve a valóság struktúráinak vizsgálatára tartja alkalmasnak.*

— Igen. S ha rájöttünk valamely jelenségre a dramaturgiai lényegére, azokra a struktúrára, szerkezetekre, amelyekből összetevődik, s azt rá tudjuk varázsolni a vászonra, akkor ezzel újfajta művészi struktúrát teremtettünk.

— *Ön szerint milyen perspektívák vannak a dokumentumfilmnek?*

— Szerencsére eljutottunk oda, hogy nem lehet tudni, hogy mi a dokumentumfilm és mi a játékfilm. S mivel itt tartunk, az a fajta film-csinálás, hogy én megkérdem Pistikét, mi a véleménye a mákos tésztről, s aztán a mákos tésztről is megkérdem, hogy mi a véleménye Pistikéről, s aztán a vágóasztalon vitát kavarkok belőle — így ma már nem szabad filmet csinálni. S nem azért nem szabad, mert ez úgynevezett „beszélő film”, mert hát az emberek — többek között — beszélgetni is szoktak, meg mellébeszélnek, meg hazudni, meg hozzászólni, meg nyilatkozni stb., s a hangosfilm nem mondhatja le a szinkronhangról. S az is missziót teljesít, aki az emberi arcon, a hozzá tartozó gesztusrendszeren be tudja mutatni, hogy íme itt van, itt látható, most hallható a hazugság maga. Emberek, legyetek éberek! Csak nem biztos, hogy ez a mikrofon ide-oda rángatásával érhető legjobban tetten. Mert az emberek nemcsak nyilatkozni szoktak, hanem mást is, esetleg mást nyilatkoznak és mást cselekszenek, s ezt is meg kell mutatnunk, csak előbb — forgatás előtt — ki kell találnunk hozzá a legmegfelelőbb formát, módszert, technikát, jelenetek egymás-

utánját, amelyben az általunk felismert, filmen eddig még sohasem látott valami megnyilvánulhat. Én nem hiszek azoknak, akik fognak egy felvevőgépet, egy magnót, párezer méter nyersanyagot, s elindulnak forgatni, hogy majd a valóság kinyílik előttük, s minél többet forgatnak, annál inkább kinyílik, s annál inkább valóság. Manapság nem ilyen kacér a lét, hogy csak úgy magától feltárulkozzék. S gyanítom, hogy soha nem is volt. Konceptió nélkül nem lehet filmet csinálni. Nem az a baj, hogy valakinek preconceptiója van, hanem, hogy milyen az a preconceptió: múlt századi, század eleji, közepe, mai vagy a jövő századig érő. Merev, görcsös vagy elég rugalmas ahhoz, hogy a forgatáson bekövetkezett, az előre elképzelhető változásokat, másságokat be tudja építeni. De ha nincs meg előre az a valami, ha nem dolgozott ki többféle verziót, amihez képest a dolgok elmozdulnak, átalakulnak, visszajukra fordulnak, akkor csak a stagnálást észleljük, s elhisszük magunknak, hogy a világ áll, a Föld nem forog.

— *Miben látja a dokumentumfilm funkcióját?*

— Azt hiszem, emberi létünk lényege az, hogy megfejtjük, miik vagyunk, honnan jövünk és hová megyünk. Valamikor a főiskolán megkérdezték tőlem, hogy kinek szándékozom filmet csinálni, s én pimaszul azt mondtam, hogy a harmincadik századnak. Ma már nem is tartom ezt olyan nagy pimaszságnak, mert amikor a tizenhárom éves lányom elkezd kérdezni, s mint a gyerekek általában, nagyon jól kérdez, de én nem tudok válaszolni, mert a dolog borzasztó bonyolult, rengeteg összetevője van, legszive-sebben kitérnék a válaszadás elől, de muszáj felelni, szóban, írásban, filmen egyaránt, hogy a gyerekeinknek, az unokáinknak meg az utánuk következőknek valamilyen lenyomatot hagyjunk arról, hogy hogyan élünk és hogyan gondolkoztunk, és mit képzelünk arról, hogy hogyan élünk és gondolkozunk.

— *Szükséges-e a differenciálás dokumentumfilm és játékfilm között, mert itt a filmnek, mint műalkotásnak a funkciójáról beszélt és nem*

különböztette meg a dokumentumfilmet a játékfilmtől.

— Biztos van különbség, de főként költségvetési különbség. Kap-e az ember annyi pénzt, hogy játékosabban fogalmazhassa meg a mondanóját. Nemrégén vetítettek egy filmet a tévében, melyben egy értelmiségi nagycsalád tagjai sorra „lenyilatkozták”, hogy milyen jó nekik, hogy ők heten vannak gyerekek, illetve kilencen, mint család. S engem borzasztóan érdekelt volna, hogy milyen náluk a reggeli ébredés, hogy hány W. C.-jük van, hogy mért a papa hordja a legdivatosabb, legnöisebb inget, hogy öt nagylánya közül melyik néz mozit, s milyen az a családi koncert, amelyre mint legfőbb jóra mindannyian hivatkoztak. De a film mindezzel, és még sok minden mással adós maradt, egyszerűen azért, mert rossz film volt, s nem azért, mert dokumentumfilm. Mert ez nem a műfaj korlátja, hanem a rendező korlátja. Mert ha a rendező képes arra, hogy megteremtjen egy olyan jelenetsort, amelyből az derül ki, hogy X család jól érzi magát családi keretei között, akkor azt filmhatásként kell észlelnem, s nem deklarációként tudomásul vennem. S ha egy rendező képes arra, meg hajlandó, hogy egy hétig, egy hónapig, egy évig „együtt” éljen egy családdal, akiket már annyira ismer, hogy pontosan tudja, melyik gesztus mit jelent, s ha képes olyan szituációkat teremteni, ahol ezek a gesztusok, egymásra nézések, közeledések és távolodások stb. ismét előhívhatók, tehát az emberi kapcsolatok és kapcsolatrendszerek, a verbális és nem verbális kommunikáció rögzíthetővé, tehát láthatóvá válik, akkor hol a különbség dokumentum- és játékfilm között?

— *Nyilván a fikció...*

— Csakhogy én nem tudom, mi az, hogy fikció. Engem mindig meglep, ha az emberek dokumentumfilmet néznek, s azt hiszik, a valóságot látják. Ha én el akarok mesélni egy történetet, melyet olyan fontosnak és kifejezőnek tartok, hogy muszáj közkinccsé tenni, akkor a filmem szereplői azok lesznek, akikkel ez a dolog történik, akikkel ez a történet megesett. S ha tisztességesen, meg jól csináljuk a filmet, akkor a sze-

replőink azonosak a történetbeli szerepükkel, de csak a történetbeli szerepükkel, s egyáltalán nem biztos, hogy ez a történetbeli szerep egész emberi lényükkel, totalitásukkal azonos. Például a *Tantörténet* három forgatási napja alatt a két főszereplő ahhoz a dologhoz, amiről a film szól — természetesen — úgy viszonyult, ahogy az a filmben látható. Sőt, még az is benne van a filmben, hogy három nap múlva ugyanarról már más volt a véleményük, mint az első napon. De a film huszonnégy éves létüknek csak egy — bár meggyőződésem, hogy meghatározó — évről szól, az arány mégiscsak egy a huszonnégyhez. Az egész életük, emberi totalitásuk mégsem azonos azzal a szereppel, amelyet a három nap alatt kitaláltak maguknak. Ha ugyanezekkel a gyerekekkel életüknek egy másik történetét játszatom el, akkor bizonyos, hogy személyiségüknek más oldalát mutatják felénk, más magatartási módokra találnak rá, másképp kényszerülnek viselkedni. (Lásd: *Fagyöngyök*.) De akkor én ezt a történetet akartam elmondani, s ők nem viselkedhettek másként, mint ahogy viselkedtek, meg nem is voltak hajlandók. Tehát az már maga fikció, hogy valakinek az életéből kiemelek egy mozzanatot, egy idő-

egységet, egy kapcsolatot, noha nagyon sok kapcsolata volt, van és lesz a film előtt és a film után is.

— A *Tantörténetben az eseményt a rendező hozta létre, viszont a Gazdag Gyulával közösen készített A határozat egy, valóságban lineárisan lejátsszódó eseményt követ. Úgy érzem, hogy A határozat elkészítési módja ellentmond annak, amit most mondott a fikcióról, és ellentmond a Tantörténet elkészítési módszerének.*

— Pedig *A határozat* is fikció. És fikció a szociológia szerepelmélete, mely hat évvel ezelőtt a legdivatossabb elmélet volt, hogy tudniillik az ember azonos azzal a szereppel, amelyet a társadalomban betölt. Ma már a tudomány is differenciáltabban gondolja, de 1972-ben még szó szerint vettük. Azt mondja: ő lineárisan lejátsszódó eseményt követ. Én azt mondom előre megfontolt szándék vezérli. A forgatókönyvben a szövetkezeti demokrácia mindkét oldalának bemutatását ígértem egy termelőszövetkezeti elnökválasztás apropóján. Épp ezért a film jelenetei főként gyűlések: tsz-vezetőségi gyűlés, párttaggyűlés, közgyűlés. Ahol a vezetők és vezetettek még látványban is egymással szemben ülnek. De mint tudjuk, a meggyőzés nemcsak parla-

A *Fagyöngyök* című film egyik jelenete





Nóra (Tantörténet)



Andrea (Tantörténet)



Zsuzsa és Nóra (Tantörténet)

mentáris keretek között, hanem „fű alatt” is történik. Mi ilyeneket nem vettünk fel. Nem is engedtek volna oda, nem is volt rá pénzünk, 150 000 Ft-os keretből kezdtünk dolgozni, szigorúan megszabott forgatási napokkal, meghatározott mennyiségű nyersanyaggal. Az utolsó közgyűlésre már semmi pénzünk nem volt, a film végén csak egy tábla adja tudtul, hogy az elnököt ilyen és ilyen szavazati többséggel a tagság „visszahívta”. A két vb-ülés a film elején és végén a mi kérésünkre ült össze, ha úgy tetszik; nekünk csinálták, nekünk játszottak. S csak mert azt mondhatták, amit akartak, valószínűleg úgy csinálták, ahogy szokták. De a kazettacseréknél ők is szünetet tartottak, sztorikat és viceket meséltek nekünk, s amikor a technika ismét működőképes volt, ott folytatták, ahol az előbb abbahagyták. De mert a film egészét — azt hiszem — tisztességesen és jól csináltuk, a filmi hatás olyan, mintha a valóság magától nyílt volna fel, hogy megmutassa szerkezetét. A megszemélyesített valóság költői képnek nem rossz, csak munkamódszernek. Abban persze igaza van, hogy *A határozat* tsz-elnökét nélkülünk is leváltották volna (a megyében akkor tizennyolc elnök ellen folyt ugyanilyen vizsgálat). Viszont a *Tantörténet* szereplői a film nélkül sosem csinálták volna végig ezt a három napot. A magyarázat nagyon egyszerű: az egyik történet éppen zajlott, a másik pedig már megtörtént. Tehát ki kellett találnunk egy olyan formát, amellyel a múltat jelenné lehet tenni, megmutatva azt is, hogy a múltunk — kinél-kinél bevallva, kinél tagadva, kinél letagadhatatlanul — jelen van a jelenünkben. A *Tantörténet*nek ezzel a visszapörgött, a múltat jelenné tevő filmszínházi módszerével még a főiskolán kísérleteztem, keresve azt a formát, amely tartalom is egyben. Meggyőződésem, hogy a világ dolgain gondolkodó emberekből csak úgy válnak filmalkotókká, ha a valóság szerkezetei mellett a filmszerkezeteket is analizáljuk, ha nemcsak a történeteken törjük a fejünk, hanem az azt hordozó formán is. Mert ez a dolgunk.

TARR BÉLA