

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

**A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és
a huszadik századi magyar dokumentumfilm**

doktori disszertáció tézisei

Dr. Szekfü András Ph.D.

2010

Témavezető: Dr. Báron György egyetemi tanár

1., A 20. század végére a dokumentumfilm sajátos helyzetbe került. Radikális változások történtek a televíziós és filmiparban. Felgyorsult az Internet lakossági terjedése is, aminek révén ez a csak néhány éve megismert eszköz a mozgóképek (köztük a dokumentumfilmek) forgalmának egyik alapvető hordozója lett.

Sokféle változás eredőjeként megváltozott az emberek viszonya is a „film” felvételhez. (Filmen bármely technikai eszköz, videó vagy akár mobiltelefon mozgóképét értjük.) Amíg az átlagemberről a huszadik század nagyobb részében aligha készült személyes filmfelvétel, a televízió elterjedése után egyre szélesebb körből kerültek kamera elé az emberek közszereplésre, és nemsokára a magánélet olcsó és gyakori mozgóképes rögzítése is köznapi élménnyé változott.

A dokumentumfilm készítés gyakorlata nem maradtak hatás nélkül ezek és az ismert társadalmi-politikai változások. A dolgozatomban részletezett technikai fejlődés pedig lehetővé tette, hogy a dokumentumfilm rendezője számára a technika ne határolja be a lehetőségeket. Az új technika, azáltal hogy szinte „eltűnt”, aláhúzta azt az eddig is tudott összefüggést, hogy a dokumentumfilm hitelessége emberi (egyéni és társas, intézményi) összefüggéseken múlik.

Dolgozatomban azt a helyzetet kívántam több oldalról körüljárni, amikor a filmtudomány elkezd értelmezni a terület új jelenségeit. Ehhez példaanyagként a magyar dokumentumfilm művészet egyes jelentős alkotásait használtam, teljességre nem törekedve.

2., A nyolcvanas évektől kezdve a nemzetközi filmtudományi szakirodalomban fellendült a dokumentumfilm téma történeti és elméleti feldolgozása. Barsam, majd Ellis és McLane új áttekintéseket publikáltak a dokumentumfilm világtörténetéről, más szerzők pedig filmelméleti szempontból helyezték a dokumentumfilmet új megvilágításba. (Csak néhány név, nagyobb részükkel jelen dolgozat is foglalkozik: Bruzzi, Carroll, Nichols, Odin, Plantinga, Renov, Rothman, Vaughan, Ward, Warren, Winston.) Ezek a szerzők egymással is vitatkoznak, néha igen kemény hangon, bár mindig érvekkel.

Ahogy ez szokásos és érthető, az új elméletírók gyakran a klasszikusok kritikájából indulnak ki, meg kellett tehát nézni, hogy a klasszikusok valóban azt írták-e, amit ma nekik

tulajdonítanak. Bonyolítja a helyzetet, hogy számos esetben jelentős alkotók filmjeinek elemzéséből más tanulságokra jutunk, mint ugyanezen alkotók elméleti írásaiból.

Flaherty, Grierson és Vertov filmjeit újra nézve, műveiket újra olvasva az derült ki, hogy bárhányan vitatják is egyes megállapításaikat, ezek az életművek ma is, a megváltozott viszonyok között is hatóerőt jelentenek. Különösen Grierson esetében meglepő, hogy egy-egy odavetett kifejezése filmelméletileg is milyen mély megállapításokhoz vezet.

A (tág értelemben vett) cinema verité áttekintése más tanulságokat hozott. Itt azzal az esettel állunk szemben, amikor egy forradalom „halálra győzi” magát. A könnyű kamera, a „lég a falon” típusú filmkészítés, általánosabban a megfigyelési (observational) film a hatvanas években szenzációként robbant be a filmgyártásba. Mára vívmányai közkinccsé váltak, az utóbbi évtizedek újtói a cinema verité találmányait ugródeszkának használják, miközben (néha igazságtalanul) leértékelik a hatvanas évek teljesítményeit. Az ellesett valóságba vetett vakhit valóban korrekcióra szorul.

3., A dokumentumfilm elméletekben elterjedt a hivatkozás arra, hogy a fénykép a valóság indexikus, azaz törvényszerűen hű lenyomata, és hogy a filmfelvétel megörökli és időben kiterjeszti ezt a feltétlen és fizikai lenyomatként megvalósuló hűséget. Mások viszont, érzékelve ennek a megállapításnak problematikus általánosságát, az egész indexicitást igyekeznek kidobni a dokumentumfilm elmélet meghatározó tényezői közül. Dolgozatomban azt a véleményemet fejtem ki, hogy az indexikus hűségű felvételek léte továbbra is minden dokumentumfilm létének egyik fontos alapja. Azonban eddig kevésbé hangsúlyozták, hogy az indexikus rögzítés nem „a valóságra”, hanem csak annak vizuális aspektusára vonatkozik.

A valóság vizuálisan közvetlenül meg *nem* jelenő aspektusait is meg tudja ragadni a filmkamera, de ez esetben többnyire le kell mondania az indexikus rögzítés „garanciájáról”. A dokumentumfilm igazságának sok más tényezője is van.

Az igaz és a valódi témakörében felidézek egy közismert, kanonizált költeményt, József Attila: Thomas Mann üdvözlése c. versét (1937). Milyen tanulságokat vonhatunk le (akár a dokumentumfilm elmélete számára is!) a felszólításból, hogy „az igazat mondd, ne csak a valódit”? A költő számára az „igaz”-nak van egy közösségi, kölcsönös minősége, ha úgy tetszik, dinamikája. Együtt kell lennünk, együtt kell működnünk egymással, hogy fénytől

„világoljék” agyunk. Át kell hatolni a láthatón, a látszaton, a puszta vizualitáson: „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, / hadd lássunk át magunkon itt ez estén.” Érdeemes megjegyezni, hogy *nem* madame Chauchat lelkén lát át Hans Castorp, hanem a *testén*. Azaz a fizikai valóságon, egy nagyon finoman erotikus szituációban. Az igazat József Attila költői képe szerint akkor találjuk meg, ha mi, emberek együtt át tudunk látni „magunkon” és a fizikai valóságon is.

4., A másik témakör, ahol tovább kívántam gondolni a filmelméleti előzményeket, az ún. dokumentumfilmes „alapszerződés” ügye. Az előzmények tanulmányozásából azt a következtetést vontam le, hogy a dokumentumfilm meghatározása eltolódott a fizikai-kémiaiától (indexicitás) a társadalmi szempontok felé. Meg kellett állapítanom azt is, hogy a népszerűsítő szakemberek szinte általános hiedelmével szemben, ezt az eltolódást *nem* a digitális technikák (köztük a képmódosító és képalkotó eljárások) gyors fejlődése okozta elsősorban. A dokumentumfilm lényege áttevődött a néző kompetenciájába, azaz a film és a néző viszonyából, néha vitájából, alkudozásából, fontolgatásokból alakul ki, hogy egy film dokumentumfilmnek vagy fikciónak tekintendő-e. Nem fizikai, hanem társadalmi tényezők fognak dönteni. A filmes „alapszerződés” a néző és a film (illetve a készítő, a bemutató) kimondatlan megállapodása arról, hogy mit várhatnak egymástól. A dokumentumfilmes alapszerződés ezenkívül a filmrendező és a film alanya (a bemutatott ember) között is megkötetik, és meghatározza a felvétel során követett célokat és eljárásokat. A szerződés másik oldala a rendező (és alkotása) valamint a néző között jön létre, és rögzíti, hogy a film mit vállal, milyen viszonyt kínál a valóság különböző aspektusaival kapcsolatban, a néző pedig ennek alapján elfogadja a filmet (vagy nem fogadja el) dokumentumfilmnek.

Az indexikus valóságrögzítés a dokumentumfilmes alapszerződésben kinduló pontként szolgál és meghatározó, de korántsem kizárólagos tényező. A bemutatott valóságnak a vizualitásban közvetlenül nem vagy csak részlegesen megörökíthető (biológiai, pszichológiai és társadalmi) aspektusainak hitelességét az alkotóknak más filmi eszközökkel kell elfogadtatniuk.

5., A dokumentumfilm elméletével kapcsolatos megfigyeléseket és gondolatokat a magyar filmtörténet néhány fontos korszakában jelentős alkotásokon „teszteltem”. A *Hortobágy* (1936) bizonyára első dokumentum-játékfilmünk, ahol a valóság lefilmezett illetve filmen megjelenített ekjászott rétegei bizony még el-elválnak egymástól. A film dokumentum értékű

jelenetei nem a filmbe épített történetből nőnek ki, hanem azokkal mintegy egymás mellett léteznek. Csak néhány helyen jön létre dokumentum és fikció izgalmas kölcsönhatása, például a hídi vásár jelenetében.

6., A magyar dokumentumfilm hetvenes-nyolcvanas évekbeli virágkorát megelőzte egy átmeneti időszak, melyet, bár remekművek is születtek benne (pl. Sára: *Cigányok*) a felkészülés, vagy drámaiban: a dokumentumfilmesek szabadságharca korának nevezhetünk. Ebben a korszakban Magyarország lassan felzárkózik a fejlett világ filmtechnikai minimumához (ez is eredmény) és főleg a Balázs Béla Stúdió tevékenysége nyomán megújulnak mind a stílári, mind a szervezeti keretek. Ezt a hazai pártállami politika ellentmondásos fél-liberalizmusa teszi lehetővé.

A nyolcvanas évek két kiváló filmjét (*Ne sápadj!* és *Pócspetri*, mindkettő 1982) elemezve a filmek rendezőinek stratégiáit értelmeztem, szándékom szerint ezzel is tovább finomítva a dokumentumfilm hitelességének feltételeiről alkotott képünket.

7., Dolgozatom ötödik fejezetében megállapításaimat egy sikeres hazai filmirányzat, a hetvenes évek második felének dokumentum-játékfilmjeinek elemzésére alkalmaztam. Az irányzat filmjei két fő típusba sorolhatók: „vele is megtörténhetett volna” avagy „a saját sorsát éli vagy játssza el”. A dokumentum alapszerződés korabeli feltételezett tényezőinek vizsgálata eligazít ebben a bonyolult helyzetben, amikor maguk a filmek készítői is lebegtetik a felvételek dokumentum és/vagy fikció jellegét.

8., Megérkezve a jelenbe nyúló közelmúlthoz, három olyan filmet választottam elemzésre, amelyek részben témájuk, részben választott megközelítéseik, stíluseszközeik kapcsán kilógnak mindenféle sorból, és éppen különlegességeik révén adnak lehetőséget filmelméleti megállapításokra. A *Dusi és Jenő* (1989) alkalmat adott egy talált felvételekre épülő, rendkívüli művészi erővel rendelkező alkotás rétegeinek vizsgálatára, a valóság vizuális és egyéb aspektusairól megfogalmazott korábbi gondolatok jegyében. Megállapítottam, hogy ebben a filmben a talált felvételek feldolgozása (kinagyítás, megállítás, lassítás stb.) valamint a szükségszerűen nem-diegetikus hang nem semmisíti meg az eredeti felvételek indexikus hitelét, hanem erre a megőrzött hitelességre épít további jelentésrétegeket. A *Leptinotarsa* (1996) „sorból kilógó” megoldásain kimutattam, hogy itt az alkotók posztmodern gesztusokkal nyíltan felmutatják a dokumentumfilm alapszerződés egyes részeit, olykor

ironizálva is ezeken. *A János testvérek* (1999) pedig arra példa, hogy hogyan tudja egy film mintegy menet közben átalakítani dokumentumfilmes alapszerződését, és ezáltal transzcendentális szépségekhez eljutni.

9., Ha van gondolat, mely ezt a sokfelé elágazó pályaművet egységbe fogja, az valószínűleg az önmaga határait átlépő, transzcendáló dokumentumfilm alkotás gondolata. Az indexikus valóság rögzítést nem detronizálni, nem cáfolni kell, hanem megtalálni helyét egy olyan rétegzett rendben, ahol a dokumentumfilmre jellemző valóság-kötöttség minden egyes valóságréteg esetében más és más módon valósul meg. Elemzéseimben több esetben is találtam olyan filmalkotást, ahol a rétegek egymásra épülése, együtt-hangzása képletesen szólva égi zenét eredményezett.

A témával kapcsolatos korábbi publikációk:

Szekfü András: (Hoppál Mihállyal) *A mozgókép szemiotikája*. Szöveggyűjtemény.

(Válogatás és bevezető tanulmány.) Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont
1974. 258 p.

Szekfü András: *Fényes szelek, fűjjátok!* Jancsó Miklós filmjeiről. Budapest, Magvető, 1974.

384 p. Ld. a Magyar Elektronikus Könyvtárban is: <http://mek.oszk.hu/03200/03213>
Utoljára letöltve: 2010. augusztus 18.

Szekfü András: *Dokumentumfilm, szociológia, elkötelezettség*. Rádió és Televízió Szemle, Budapest, 1976.1.sz. 53-58.p. Újraközölve: Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola – magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*. Budapest, MADE 2005. 143 – 147.o.

Szekfü András: *Az „igaz” és a „valódi” a dokumentum-játékfilmekben*. In: Fekete - Szabó, 1979. 76 - 98.o.

Szekfü András: *Közvélemény és cigánykérdés, a „Cséplő Gyuri” c. film ankétjainak tükrében*. Jel-Kép, Budapest, 1980. 2. sz. 142 – 149 p.

Szekfü András: Ne sápadj! (Gulyás Gyula filmje) In: Biczó Gábor (szerk.): Vagabundus – Gulyás Gyula tiszteletére. Miskolc, Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék 2004. 295 – 301.o.

Szekfü András: A kis kanál. Szemiotikai filmelemzés (1972. – 2006.). In: Bajomi-Lázár Péter (szerk.): Annual 2006 – a ZsKF 2006. évi tanulmánykötete. Zsigmond Király Főiskola, Budapest. 188 – 207.o.

Szekfü András: A cápa utolsó tangója . Médiaszociológiai tanulmányok a félkemény diktatúrában. Budapest, Gondolat 2008. 270 o + 35 oldal Függelék.

Szekfü András: Reality and Fiction in Classical Hungarian Documentaries. In: Acta Universitatis Sapientiae, Vol.1, 2009. Film and Media Studies, 137 – 148.o.
<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C1/film1-10.pdf> Utoljára letöltve: 2010. aug.18.

Szekfü András: Artistic Dialogues in the Visegrad Cinema of the Sixties. In: P. Hanáková – K.B. Johnson (eds): Visegrad Cinema – Points of Contact . Praha, Casablanca publ. 2010. 83 – 95. o.