

[K r i t i k a]

A valóságfilmek profetikus jelene

STÖHR LÓRÁNT: SZEMÉLYESSÉG, JELENLÉT, NARRATIVITÁS. PARADIGMAVÁLTÁS A KORTÁRS MAGYAR DOKUMENTUMFILMBEN. BUDAPEST: GONDOLAT KIADÓ, 2019.

A magyar nyelvű filmes szakirodalom egyik hiánypótló művének elemző méltatására vállalkoztam. A jelző elé kívánczogna a „leg” előtag: hiszen Stóhr Lóránt könyve azzal, hogy a hazai dokumentumfilm-készítés legújabb irányainak áttekintését tűzi ki feladatul, egyszersmind számos érvet hoz fel a játékfilmmel való egyenrangúsítás-hoz, épp ezért igencsak időszzerű.

A megjelenés éve 2019, a kutatómunkát Stóhr a megelőző néhány évben végezte. A fülszövegen feltett alapkérdések jól navigálják a potenciális olvasókat: az írások azokat az okokat, összefüggéseket tárják fel, amelyek a rendszerváltás utáni átmenet éveiben létrejött, mennyiségileg hatalmas dokumentumfilm korpusz jórészt parttalan útkeresései után egy ígéretes, paradigmaváltásnak tekinthető kezdethez vezettek. *„Mi a nemfikciós filmek új keletű sikerének titka? Milyen változások zajlottak le a kétezres években, amelyek nyomán e hagyományosan felvilágosító szerepkörbe utalt felvilágosító formában előtérbe került a drámai és komikus hatáskeltés? Kik az alakítói és melyek az összetevői a változásoknak?”*

A kötet nemzetközi kitekintéssel indul: a dokumentumfilm-elméleti szakirodalom alapján vázlatosan tárgyalja a főbb kérdéseket objektivitásról, igazságról, valóságról, történetelbeszélésről. Mindez történeti áttekintéssel is párosul, hiszen a főbb változások a klasszikusnak tekintett „griersoni modellhez” képest zajlottak, s kaptak a szerzők megközelítéseiben tetten érhető eltérések alapján „posztklasszikus, posztgriersoni, posztmodern” jelzőket. Ami fontos, a változások mibenléte: a személyesség, a jelenlét és a narrativitás megjelenése és azoknak a dokumentumfilm formanyelvre tett hatása.

Ehhez társulnak a korántsem elhanyagolható intézményes átalakulások, gazdasági tényezők, a kereskedelmi televíziók piacformáló szerepe: ezekről szól a következő fejezet. Itt képződik egy különös anomália, amit a szerző egy lábjegyzetben jelez is: nem tartja feladatának az aktuális, az írás pillanatára jellemző trendek elemzését, mivel jórészt a kilencvenes és kétezres évekre fókuszál. Ez ezért különös, mert az elemzett vagy említett filmek között szép számmal szerepelnek a kétezertizes években készült alkotások. Természetesen minden korszakhatár mesterséges, az évtized sem szó szerint értendő, mégis rendkívül fontos tény a rendszerváltás utáninál nem kevésbé jelentős intézményi átalakulás: a Magyar Mozgóképek Alapítvány megszüntetése és a Nemzeti Filmalap létrehozása 2011–12-ben. Erről röviden ír a szerző, ám nyilvánvalóan nem lehet összefüggésben bemutatni egy bonyolult, átpolitizált támogatási rendszert másfél oldalon.

Ugyanígy figyelemreméltó nemzedéki szemléletváltásról ír a fejezet záró részében. Arról a külföldön és nemzetközi workshopokon tanult fiatal producer- és rendezőgárdáról, akiknek a ténykedése műhelyszerűen és elméleti oktatással kiegészülve a Színház- és Filmművészeti Egyetemen teljesedett ki. Az itt leírtak olvastán támadt igazán hiányérzetem. Talán a szerző szerénysége nem engedte a téma bővebb kifejtését, hiszen maga is fontos szereplője volt az SZFE-n zajló munkának.¹ Másrészt a nemzetközi trendek magyarországi terjesztésében felbecsülhetetlen érdeme van a fesztiváloknek: a VERZIO Nemzetközi Emberi Jogi Filmfesztivál nemcsak a színvonalas filmprogrammal, hanem számtalan szakmai rendezvénnel, beszélgetésekkel, workshopokkal járult hozzá épp a Stóhr által elemzett időszakban (2005-től), talán nem túlzás ezt írnom, a paradigmaváltáshoz. Ha végigtekintենék a mesterkurzusok és egyéb események résztvevőinek névsorán, sok olyan tehetséggel találkoznánk, akiknek a nemzetközi elismertsége ma számottevő.

Ez azért is fontos, mert többen közülük képviselik a Stóhr által a következő fejezetben elemzett, „rend-

¹ A múltidőt a Színház- és Filmművészeti Egyetemen 2020-21-ben lezajlott átalakulása, az intézmény kettéhasadása indokolja. Mi lesz a sorsa, folytatása azoknak a 2012-ben alapított szakoknak, programoknak, amelyek „rövid idő alatt már több (...) fiatal magyar alkotó (...) pályáját mozdították elő”, nem tudhatjuk. A választás elé állított oktatók közül néhányan, így Stóhr Lóránt is a modellváltás után is kitartottak az ott elkezdett munka mellett, többen azonban a szakmailag megbízható, fenntarthatóságát tekintve bizonytalan FreeSZFE Egyesületet választották.

szerváltás utáni tematikai és stílári változásokat”. Itt a szerző két fontosabb irányt különböztet meg: a griersoni hagyományt, egyszersmind a Kádár-kori igazságfeltáró, realista megközelítést és a posztgriersoni, az események menetébe beavatkozó és/vagy személyes hangvételű alkotásokat. Az utóbbi trendhez tartozó alkotók képezik a könyv vezérfonalát. Az „új dokumentumfilm” elméletirői közül kitüntetett figyelmet kap Stella Bruzzi és az általa performatívnek nevezett stílus, „*amely elismeri, hogy még a nemfikciós filmek is mesterségesek és konstruáltak. Ez az újfajta dokumentumfilm gondolkozásmód, tehetjük hozzá Bruzzi állításához, annak fel- és beismerése, hogy az életnek nincsen egyetlen autentikus megjelenítése és elbeszélése, csak különböző perspektívák vannak*”.² A fogalomhasználat itt véleményem szerint bővebb kifejtésre szorult volna. Bár Stóhr lábjegyzetben utal a Bill Nichols-féle tipológiában szereplő filmsoporra, amely nem azonos Bruzziéval, érdemes lett volna itt több filmpéldával megvilágítani a különbségeket. Egy alkotó kiemelése ezen a ponton mindenképp fontos lett volna. Nichols ugyanis legszemléletesebben Forgács Péter filmjein mutatja be a performatív ábrázolásmódot: „(...) Forgács kitér a készen kapott álláspontok és előregyártott kategóriák elől. Mint minden nagy dokumentarista, ő is arra buzdít bennünket, hogy lássuk másképp a világot, és gondoljuk újra a vele való kapcsolatunkat. A performatív dokumentumfilm visszaadja a helyi, konkrét és kézzelfogható jelenségek eredeti rangját. Megeleveníti a személyes érintettséget, ami így a politikai elköteleződés kiindulópontjává válhat.”³

Stóhr később ugyan említést tesz Forgács Péterről a nemzetközi elismertség fontossága kapcsán⁴, ám kitér annak indoklása elől, miért nem tekinti a fordulat egyik, véleményem szerint rendkívül eredeti formanyelvet megalkotó és kulcsfontosságú történelmi témákat feldolgozó képviselőjének. (A képzőművészként való indulás, és a szakma elutasítása nem elégséges indok.)

Nos, nézzük akkor, kik azok az alkotók, akiknek munkáit Stóhr Lóránt esettanulmányai részletesebben és a címben szereplő paradigmaváltás példáiként tárgyalják.

A négy fejezet közül az első kettő egy-egy alkotó munkásságát elemzi, fő szempontként a narrativitás erősödését alkalmazza. Almási Tamás pályája átível a rendszerváltáson: előtte egyértelműen a Stóhr által griersoni hagyománynak tekintett, realista, ügyközpontú tényfeltárás egyik fontos képviselője. Fokozatosan mozdul el az „új drámai elbeszélőforma” kialakításához, s válik az „új, nemfikciós narrativitás” mesterévé. Szó szerint: hiszen a Színház- és Filmművészeti Egyetemen oktat, számtalan fiatal tehetséget segít az indulásban.

A pálya főbb fordulópontjait a szerző egy-egy filmhez köti, és ezek beható elemzését egészíti ki egyéb alkotásokra tett utalásokkal. Meggyőzően érvel, és a konklúziója olyan módon jellemzi Almási Tamás rendezői erényeit, hogy azt akár a számos, elismerésként kapott díj valamelyikének, például a 2022-es BDF (Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál) életműdíjának átadóján is elhangozhatna: „*Almási a hatásos és érzelmes történetmesélés érdekében nem áldozza fel a karakterek társadalmi beágyazottságának szociológiai pontosságú bemutatását és a személyiségvonások ábrázolásának hitelességét. Úgy alkot meg egy szerzői vonásokat mutató, új, nemfikciós narrativitást a magyar dokumentumfilm-művészetben, hogy hű marad a realista dokumentumfilmhez alapelveihez.*”⁵

Ugyanez a tétje Sós Ágnes filmjeinek is: nála is a történetmesélés módjait, a „professzionális hatáskeltés” eszközeit elemzi a szerző. A fejezet érdekessége, hogy Sós pályájának bemutatásával végigkövethetjük a korszak intézményi átalakulását, hiszen a rendezőnő gyakorlatilag minden lehetséges formát kénytelen volt „kipróbálni”, s azokhoz témaválasztásban, stílusban alkalmazkodni. A szerző ezt nem „ügyes adaptációnak”, hanem tanulási folyamatnak, „*a nemzetközi trendek megismerésének és »anyanyelvi szintű« elsajátításának*” tekinti.

Az utolsó két fejezet szempontrendszerre tematikus, nem egy-egy alkotó köré épülnek az elemzések. Az egyik a traumafeldolgozásban alkalmazott személyes stílust vizsgálja, három remekül kiválasztott film elemzésével: *Balkán bajnok* (r.: Kincses Réka, 2006), *Hazatérés – Egy szabadságharcos története* (r.: Pigniczky Réka, 2006),

2 Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. Budapest: Gondolat, 2019. p. 23.

3 Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (2009) no. 4. p. 41.

4 Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. p. 58.

5 *ibid.* p. 143.

Nagyi projekt (r: Révész Bálint, 2017). A bevezető a traumafilmek irodalmának tömör, velős összefoglalójával indul, majd áttér a merőben más indíttatású, stílusú, ám a személyességet hasonlóan dramaturgiai eszközként működtető filmes módszerek vizsgálatára. A választott filmek, különösen a *Nagyi projekt*, kiváló tananyagok: a holokausztörténetek megközelítésének tabutörő különlegessége remek vitatéma is. Ehhez Stóhr elemzése pontos meglátásokat, hasznos érveket sorakoztat fel.

Az utolsó fejezetben a humor szerepét, megjelenésének új módjait elemzi olyan dokumentumfilmekben, amelyekben a személyesség is fontos szerepet játszik. Ráadásul a filmek témaválasztása is jelentős, a magyar falu problémáin keresztül tágabb társadalmi kérdések bontakoznak ki. Különös, archeológiai leletnek tűnnek ezek a történetek a mából nézve, pedig nem is olyan rég forgatták őket: a 2007-es Szirmai Márton-film, *A süllyedő falu* kerül párhuzamba Kovács Kristóf *Besence Open* című 2013-as munkájával. Mindkét esetben egyértelműen beleavatkoznak az alkotók az események menetébe, így az elemzés főleg ennek a szakmaetikai döntésnek a formanyelvi következményeit elemzi behatóan. A dokumentarista forma fikcionalizálása nem ördögtől való dolog, a mértékére és a szereplőkre tett hatásra azonban ügyelni kell. Stóhr következtetése messzire mutat, Szirmai és Kovács érzékenységét dicséri, hogy módszerük kellő hozzáértéssel alkalmazható lenne hasonló témájú valóságfilmek készítésénél: „A rendezők által teremtett szituációkban való részvétel és szereplés egyszerre villantja fel a józan észnek ellentmondó cselekvés lehetőségét és tapasztalatát a szereplők számára, és változtatja meg a faluról kialakult médiaképet. A komikus játék egy alternatív valóság megteremtője.”⁶

Stóhr Lóránt könyvének megjelenése óta mindössze két év telt el, de egyetemi oktatóként, filmklubszervezőként és a dokumentumfilm-fesztiválok szervező-nézőjeként azt tapasztalom, a valóságfilmek egyre nagyobb teret hódítanak, az általuk kitüntetett társadalmi kérdésekre sokan, főleg a fiatalabb korosztályok tagjai megfelelően rezonálnak. Kiváló folytatás a szerző Török Ervinnel

közösen nemrég szerkesztett száma az *Apertúra* folyóiratban, amely a közép-kelet-európai régió dokumentumfilm készítését térképezi fel, s ezzel jóval többet ad, mint egyszerű látlelet.⁷ A posztszovjet blokk országainak egyszerre eltérő és hasonló helyzete mentén segít hozzá az önismertethez, amelynek igencsak híján vagyunk. Az elemzések, értelmezések vitathatatlan haszna és érdeme, hogy segít látni: a befogadó a sokszor drámai élethelyzetek hatása alatt is képes észrevenni azokat a szándékos formai megoldásokat, amelyek megfelelő vagy kevésbé megfelelő mértékben a néző számára alakítják az elbeszélést, beavatkozást és elfogultságot feltételeznek.

„A megújult dokumentumfilm a közös élményen és közös gondolkodáson keresztül ismét a magyar kultúra aktív szereplőjévé válik” – hangzik a kötet utolsó mondata. Legyen ez a jelen idő egyszerre a prófécia is: egy olyan jövőé, amelyben a művészi gondolkodás szabadon teremthet sokakat (meg)érintő, elgondolkodtató valóságokat, s ezek eljuthatnak a közönséghez egy végleteleg megosztott, kirekesztő társadalomban is.

Pócsik Andrea

⁶ ibid. p. 243.

⁷ Stóhr Lóránt – Török Ervin: Bevezető a *Kortárs dokumentumfilm Kelet-Közép-Európában* című tematikus számhoz. *Apertúra* (2021 őszi) <https://www.apertura.hu/2021/osz/stohr-torok-bevezeto-a-kortars-dokumentumfilm-kelet-kozep-europaban-cimu-tematikus-szamhoz/> (Utolsó hozzáférés: 2022. 02. 07.)