



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
Bölcsészettudományi Kar

DÉR ANDRÁS

**Szemelvények
a dokumentumfilm történetéből**

egyetemi jegyzet

ISBN 978-963-308-058-0

Piliscsaba, 2011.

Előszó

Ahogy az egyetemes filmtörténet áttekintést nyújt a több mint száz éves kultúraépítő művészeti ág múltjáról és jelenéről, valamint a történeti tárgyalás képessé teszi a hallgatókat, hogy eligazodjanak a nagy filmtörténeti korszakok, nemzeti filmgyártások, a különböző alkotók filmes törekvéseinek egymásra épülő, vagy épp egymásnak ellentmondani igyekvő struktúráiban, úgy hasonló problémátudat kialakítása a célja a dokumentumfilmes törekvések ismertetésére vállalkozó jegyzetnek is.

Sajnos a magyar könyvpiacra nincs a dokumentumfilm korszakosan tárgyaló, elemző kiadvány, szakkönyv. Ami e tárgykörben megjelent, az a 60-as évekre tehető, már csak nehezen hozzáférhető, a kortárs szakirodalom reprezentánsai a Metropolis 2009-es tematikus számában olvashatók. A magyar dokumentumfilm helyzetéről a MADE(Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete) néhány 2003-4 körüli kiadványa nyújt némi ismeretet.

A jegyzet átfogó képet kíván nyújtani a film kezdetén kialakult dokumentarista módszer történeti és művészeti fejlődéséről. Meghatározza a filmművészetben elfoglalt helyét. A Bill Nichols által felállított típus-történeti meghatározás nyomán strukturálja a filmtörténet jellegzetes dokumentumfilmes irányzatait és alkotóit. Bevezetést nyújt a megismerés fenomenológiai alapjaiba. A dokumentarista teoretikusok segítségével bemutatja a valóság ábrázolás filozófiai problémáit és eltérő nézeteit. A film és valóság viszonya iránt érdeklődő hallgatók betekintést nyernek a dokumentarizmus – dokumentálhatóság problematikájába. A jegyzet az amerikai és az európai törekvéseket tekinti át.

Bevezetés

A valóság észlelése, leírása és ábrázolása az embert öntudatra ébredése óta foglalkoztatja tudományos és művészeti megközelítésben egyaránt. A filozófia a híd szerepét tölti be e kétféle szemléletmód között.

A valóság megragadhatóságának, reprodukálhatóságának legtökéletesebb eszközének a film látszik. A térbeli mozgás élményének kifejezése a legtöbb művészeti ág problematikája, melyre a filmtechnika adta a legpontosabb illúziót. A film egyik feltétele a pillanatfelvétel.

Illúzió, mert a film állóképek sorozatából áll. Kihhasználva az ember azon fiziológiai tulajdonságát, hogy a recehártyánkon tükröződő „kép” nem mosódik el azonnal, a felvevőgép ma másodpercenként 24 állóképet rögzít, majd a vetítőgép ugyancsak 24 kocka/másodperc sebességgel pergeti az összeállított képsorokat.

A dokumentumfilmes a valóságot kutatja, a valós jelenségeket igyekszik a látszattól megkülönböztetni és a leghitelesebben ábrázolni. Ehhez különféle módszereket alkalmaz. A jelenség (a fenomén) megismerésével kapcsolatban filozófiai problémák merülnek fel. A jelenség nem azonos a látszattal, ahogy Kant fogalmaz: a látszat nem maga a valóság, míg a jelenség valóságos dolog. Az igazi ismeretet a jelenség megismerése adja. Ezzel a problémával behatóan a fenomenológia foglalkozik. A dokumentumfilmes jelen van a történéseknel, fizikailag a vizsgált térben helyeződik el és szubjektuma észleli a jelenséget. Hogyan válhat objektív megfigyelővé? Pusztán jelenléte mennyire manipulál? Részesévé válik a folyamatnak, önkéntelenül is beavatkozik. Nem mindegy, hol helyezkedik el, hová teszi le kameráját. A francia újhullámos rendezők mondták, hogy a kamera elhelyezése nem technikai, hanem morális kérdés. Nem is beszélve az utómunkálatról, a vágás, montázs folyamatáról. A hitelességre való törekvés nemcsak esztétikai, hanem etikai kérdés is.

Husserl szerint ami a megismerő ember számára adott, az nem a magyarázatra szoruló anyagi világ, hanem a fenomének. A fenomenológus feladata a fenomének előítéletektől mentes leírása. Ez akár a dokumentumfilmesek krédója is lehetne.

A kezdetek

A dokumentumműfaj legfőbb alaptémái – utazás, néprajz, régészet, társadalmi problémák és a háború, már jóval a film feltalálása előtt ismertek voltak. Diafilm sorozatokkal színesített előadásokat tartottak varietékben, kávéházakban a 19. század második felében.

A Lumiere testvérek első mozgóképfelvételei közvetlen környezetükről készültek. Dokumentálták az őket körülvevő mozgó világot (*A vonat érkezése* - Ateliers de La Ciotat, *A munkaidő vége* - La sortie des usines Lumière, *A kisbaba reggelije* - Repas de bébé). Az első vetítés 1895. december 28-án, a párizsi Grand Cafében volt.

Ezeket a 15-20 méteres, fix, egy beállítású tekercseket még nem lehet dokumentumfilmeknek nevezni. Ezek gyermeki rácsodálkozások a mozgásra, a mozgó világra. Reflexiók a valóság felszíni érzékelésére. A közönségből váratlan reakciókat váltottak ki. A vonat érkezése vetítésén például az első széksorokban ülők fejvesztetten menekültek az érkező vonat látványától. Az illúzió és a valóság apercipiálhatalanságáról, megkülönböztethetlenségéről szolt ez a jelenet. Egyben az öntudatlan tanúi is voltak egy új nyelv első, dadogó, artikulációs kísérletének a polgárok. A filmművészet itt még nem született meg, de a fogantatásán már túl volt.

Lumierek aztán, lemásolva a diafilmvetítések témáit, egzotikus helyeken forgattak, Ázsiában, Afrikában, az amerikai kontinensen. Operatőreik teremtették meg a híradókat és a riportfilmeket, ők készítették az első filmvágást. A tűzoltók életéről szóló egyenként egy perces filmeket egy filmmé állították össze. (*A fecskendő kivonul, A fecskendőt felállítják, Támadás a tűz ellen, Életmentés*)

Tudományos filmet a francia Étienne-Jules Marey készített először, Eadweard Muybridge, angol-amerikai kísérleti mozgástanulmányai hatására. Az amerikai Martin Duncan professzor 1903-ban, *A láthatatlan világ* címmel mutatott be mikroszkopikus felvételeket.

Az angol filmesek igyekeztek „a való élet egy-egy szektorát” megörökíteni. Ők készítették az első nagy dokumentumfilmet, *Scott expedíciója a Déli sarkon vagy az örök csend* (Scott's Antarctic Expedition, 1913).

Ezek a filmek tették lehetővé, készítették elő az első, mai értelemben vett dokumentumfilm létrejöttét, a *Nanuk, az eszkimó-t* (*Nanook of the North*), Robert Flaherty 1922-es filmjét.

A megelőző időszakban lényegében a dokumentumfilmezést útirajzok, egzotikus tájak bemutatása és híradók jelentették.

A dokumentumfilm kifejezést egészen a 20-as, 30-as évekig nem nagyon használták. A nem fikciós, úgy nevezett „kreatív” filmeket nevezték így. Ezen időszak kiemelkedő filmje a már említett Robert Flaherty: *Nanuk, az eszkimó* (1922), Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* (Cselovek sz kinoapparatom, 1929), Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Die Sinfonie der Grosstadt 1927), John Grierson: *Heringhalászok* (Drifters 1929).

Az antropológiai film kezdetei: Robert Flaherty(1884-1951)

Nanukról, az eszkimóról készült film az egyik első igazi kulturantropológiai dokumentumfilm a 20. században. Flaherty 16 hónapon keresztül élt az inuitok között, együtt vadászott velük jegesmedvére, osztozott hétköznapjaik minden percében, a kunyhójukban hívta elő, és a tűzüknél szárította negatívjait.

"Flaherty bravúrosan oldotta meg az azonosság és a különbözőség dialektikus kapcsolatának kérdését. Elkerülte az egzotikus filmekre leselkedő veszélyt, hogy kiélezze az eltérő vonásokat, de nem is európaizálta (amerikanizálta) hőseit sem külső magatartásukban, sem gondolatvilágukban. Ez az antropomorfizálás a húszas-harmincas évek filmdrámáját jellemzi. Flaherty megmutatja hőseinek riasztó életkörülményeit, a betevő falatért folytatott küzdelmet, a jégkunyhóban "berendezett" otthont, a félelmetes hóvihart, de ugyanakkor a gyermekmosdatás meghitt pillanatait is, a tiltakozás megszokott gesztusaival." – írta 1974-ben **Magyar Bálint**, Az amerikai némafilm c. kötetében.

A film azonban szinte teljes egészében megrendezett. Flaherty rekonstruálta a múltat, szereplőt válogatott, játékfilmes módszerekkel ábrázolta az eszkimók egzotikus életét. Nanuk igazi neve Allariallak volt, s a két eszkimó nő közül csak az egyik volt igazából is a felesége. Amatőr színészként alkalmazta őket. Mai terminológiával

élve, kreatív dokumentumfilmet készített. "Flaherty a romantizálás és a megmentő antropológia bűnébe esett, mert úgy tett, mintha a nyugati civilizáció nem is létezne, hiszen a film kedvéért az eszkimókat egyébként már rég nem használt hagyományos viseletbe öltöztette. Flaherty naiv és primitív bennszülötteknek állítja be az eszkimókat, akiket egy egyszerű lemezjátszó is ámulatba ejt, holott valójában ezek a "naiv és primitív bennszülöttek" kezelték a kameráját, hívták elő filmjeit, és aktívan részt vállaltak a filmkészítés folyamatában. (...) A filmkészítő jelenlétét a feliratokra korlátozni, személyét pedig szigorúan a kamera mögött tartani az "objektivitás" látszatát keltette a korábbi filmekhez képest, holott a filmrendező éppen hogy sokkal tudatosabban manipulálta anyagát. A Nanuk sok szempontból már a hollywoodi fikciós filmek technikájával dolgozik, s valójában a fikció és a dokumentumfilm határán egyensúlyoz azzal, hogy a néprajzi megfigyeléseket romantizált narrációvá gyúrja. Flaherty idealizált inuit családot teremt és sztárt állít elénk (...), ráadásul drámát is konstruál az Ember és a Természet harcából. A nyilvánvalóan romantikus fikció ellenére a film hosszú beállításait és stílusát André Bazin is méltatta, nem utolsósorban amiatt, hogy Flaherty tisztelettel adózott hősének és a fenomenológiai valóságnak." - írja **Charles Musser** az Új Oxford Film Enciklopédiában.

Hogy talán Flaherty mégsem túlzott akkorát, amikor a kegyetlen életkörülményeket bemutatta, arra szomorú bizonyíték, hogy a film főhőse, Nanuk (azaz Allariallak) nem sokkal a film bemutatója után éhenhalt...

Flaherty a Nanuk sikerét későbbi munkáiban (*Moana, 1926, Az arani ember, 1934*) már nem tudta túlszárnyalni, de jelentősége így is maradandó, a dokumentumfilmezés alapkövét rakta le.

Számos követője közül kiemelkedik Cooper és Schoedsack *Fű (Grass, 1925)* című filmje. Szinte lemásolták Flaherty módszerét. Hónapokig éltek Irán délnyugati részén egy nomád törzssel. Filmjükben a természettel viaskodó embert állították a középpontba.

Ez volt az első útikaland típusú film.

Richard Griffith filmtörténész szerint: „Cooper és Schoedsack talán több örömet okoztak a karosszék-utazóknak, mint bármely más filmproducer, kivéve Robert J. Flaherty-t. A két filmes csodálta és utánozta Flaherty filmkészítési technikáját, különösen a Nanuk, az

eszkimó alapján, mégis radikális különbség mutatkozik filmjeik és Flaherty filmjei között. Flaherty az általa ismert emberek életét mutatta be a kutató szemével láttatva, míg Cooper és Schoedsack kalandvágók voltak, kiket vonzott az ismeretlen.”(The Documentary Tradition. Selected, arranged and introduced Lewis Jacobs. New York. 1971. Hopkins and Blake, Publishers 22. o.)

A városszimfóniák, a lírai dokumentumfilm

A 20-as évek filmjeire nagy hatással volt a század elején jelentkező avantgárd. A képzőművészek friss, kísérletező látásmódja hamar átragadt a filmkészítőkre, illetve a társművészet azonnal felfedezte az új médiumban rejlő lehetőségeket. Az avantgárd célkitűzései között nem szerepelt a dokumentumfilm, de közvetett hatása kimutatható.

Az avantgárd film a kifejezés autonómiáját kereste. Elszakadni a „szülőktől”, a színháztól és az irodalomtól, megteremteni az önálló filmnyelvet. Világra hozni a filmművészetet, mely egyedi, sajátos kifejezésmóddal rendelkezik. Viszonya a valósághoz specifikus. „Célkitűzésük volt, hogy bármit akarjanak is elmondani, azt kinematikus kifejezési módszerrel valósítsák meg.”(S. Kracauer: A film elmélete 2. kötet, Bp. 1964. MFI 372. o.)

Ezek a törekvések vezettek a „tisztá filmhez” (cinema pur). A hatást a képekre és a montázsra bízzák, és fontosabb a hangulat és a kompozíció, mint a szavakkal is elmesélhető történet. „A film cselekménye maga az élet kell legyen” vallja Germain Dulac és „hogya a film cselekményének nem szabad az emberi személyiségre korlátozódnia, hanem ki kell terjednie a természet és az álom területére is.” 1924-ben a festő Fernand Léger elkészíti *Gépi balett* (*Ballet mécanique*) című filmjét: tárgyak, munkaeszközök és fogaskerekek tánca, melynek hatására „néhány filmes rájött, hogy a fizikai világ absztrakt vizuális elemeiből is készíthető nem cselekményt elbeszélő film.”(K. Thompson-D. Bordwell, A film története, Palatinus, 2007. 203.o.)

Ide sorolható a szürrealista Germain Dulac *Korong*927 (*Discque*927, 1928), Man Ray *Visszatérés az értelemhez* (*Le retour à la raison*, 1923) vagy a festő és fényképész Moholy-Nagy László *Fényjáték, fekete-fehér szürke* (*Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*)1930-as filmje. Az avantgárd kérdései közé tartozott a filmművészet és a valóság viszonya. Irtóztak a műtermi forgatástól, nem szerepeltettek

színészeket, nem akartak hagyományos értelemben történetet elmondani. Ez az elzárkózás a drámától és az irodalomtól szükségszerűen vitt közelebb a valóság elemeinek beemeléséhez, a dokumentum jellegű képi ábrázoláshoz egyes avantgárd filmes csoportokat. Filmkészítés közben eszméltek rá, hogy ilyen módszerrel közelebb kerülnek a jelenségek, társadalmi mozgások valószerű ábrázolásához és most már tudatosan kezdtek dokumentumfilmeket forgatni.

Egy másról nem tudva, több kísérletező kedvű filmes a városok izgalmas, lüktető forgatagába vetette magát. Kameráikkal a hétköznapi életet rögzítették. Ezek a filmek új műfajt teremtettek, a *városszimfóniát*.

Az egyik ilyen típusú első kísérleti filmet az Egyesült Államokban Charles Sheeler és Paul Strand fotográfus készítette: *A fenséges New York* (New York the Magnificent, 1920), a címet aztán Manhatta-re változtatták, ugyanis itt forgatták a helyenként absztraktnak tűnő filmet.

Az évtized második felében egyre- másra készültek a lírai hangvételi városfilmek. Alberto Cavalcanti *Csak pár óra* (Rien que les heures, 1926) című filmje Párizs egy napját meséli el, laza, nem összefüggő, egymás mellé helyezett epizódokban. Dokumentum-felvételek és megrendezett jelenetek váltogatják egymást. A felvételek objektíven megmutatják egy város korabeli arcát, a fikció a párizsi alvilág romantikus mítoszára utal, melyből aztán a lírai realizmus táplálkozik. A francia avantgárdra oly jellemző **fotogenitás**, jelenik meg filmjében. Az objektív és a keret megváltoztatja a világ dolgainak képét. Vagyis a világ hétköznapi tárgyai és banális epizódjai ismeretlen, meghökkentő, olykor abszurd arcukat mutatják a szokatlan beállítás, a trükk és a világítás hatására.

A német fővárosról készült Walter Ruttmann nagyszabású műve *Berlin: egy nagyváros szimfóniája* (Berlin, Symphonie einer Großstadt, 1927). Ruttmann eredetileg festő volt és a dadaizmus ihlette avantgárd filmekkel kezdte mozgóképes pályáját (*Opus I*), amelyben elmosódott, röntgenfelvételekhez hasonló formákat mozgatót.

Átgondolt forgatókönyv (Karl Mayer) és szerkezet alapján zenére komponálta a Berlin egy napját bemutató dinamikus és expresszív művét Ruttmann. „Karl Freund operatőrrel főleg arra ügyeltek, hogy a vizuális motívumok egységében a mozgások ellenpontoszerűen

domborodjanak ki.”(Sadoul: A filmművészet története, Budapest, 1959, Gondolat, 221.o.). A Berlinbe érkező vonat zaklatott képei után a hajnal csendes, nyugodt képsoraival indít: üres utcák, alvó házak, leeresztett redőnyök. Absztraktnak ható részletek, melyek a formára, az alakzatból kibontakozó ritmusra helyezi a figyelmet. Aztán beindul az élet, egyre fokozódik a tempó. Gyalogosokkal és járművekkel telnek meg az utcák. A montázs sebessége is felpörög. Különös szemszögek, mozgó kamera. Mozgástól, dinamikától megrészesült futurista képsorok követik egymást. Látszólag formai kísérlet a film, ám Ruttmann szociális érzékenységét is megvillantja, ahogy ebédidőben a szegényekről a gazdagokra vált vagy a gyárba igyekvő munkások képét a vágóhídra vonuló állatokéval vegyíti. Kamerája jelen van a munkásnegyedben és a belvárosban, a munkanélküliek és a high society világában is. Alig használ közelképeket. A modern urbanizáció monumentalitása és elembertelenedése, a csodálat és az irtózat egyidejűleg jelenik meg a filmben. Ruttmannra erős hatást gyakorolt a később tárgyalandó orosz avantgárd, különösen Dziga Vertov *Filmszem*(1924) című filmje.

„Ruttmann Berlinje a berlini munkanap keresztmetszetét adta a késő tavasz idején. Az első képek a várost napfelkeltekor mutatják: éjjeli gyors érkezik és a kietlen utcák álombirodalomra emlékeztetnek, amelyeket az álom és az ébredés közötti féltudat állapotában érzékelünk. Azután felébred a város is és megmozdul. Munkástömegek kelnek útra a gyáraik felé. Kerekek kezdenek forogni, szorgos kezek nyúlnak a telefonkagylók után. Később kirakati ablakot dekorálnak, s az utcákon megindul a mindennapi élet.” (S. Kracauer: *Caligaritól Hitlerig*. Bp. 1963. MFI 171.o.)

A szépség és monumentalitás mellett a hétköznapi apró gyötrelmeit, küzdelmeit, a gazdagok csillogó pompája mellett a szegénység keserveit, a kocsimák és bisztrók füstös, zilált világát, a modernitással párhuzamban a tömeg elgépiesedő, az épületek, gyárak pöffeszkedő funkcionalizmusát, elembertelenítő hatását is ábrázolja.

A hangsúlyos formalista kísérletezés mellett olyan szociális érdeklődés jelenik meg ebben a filmben, mely korábban ritkán volt tárgya a filmművészetnek. Mondhatjuk, hogy a később kibontakozó társadalmi kérdéseket feszegető dokumentumfilmek irányzatok előfutárát is tisztelhetjük ebben a filmben.

„Az elkövetkező évek dokumentumfilmjei sok mindent átvettek a Ruttmann kreálta filmtípusból. Mindenekelőtt megtartották a téma 'nagyságát': egy város életét, egy-egy meghatározott történelmi időszakot, egy-egy jelentős társadalmi eseményt kívántak bemutatni, azon voltak, hogy időben és térben minél szélesebb 'fesztávot' fogjanak be a műbe. Előre megfogalmazott elvek és szemlélet alapján történeti és társadalmi jelenségek leírására törekedtek. Ez a leírás azonban nem tipikus, hanem epizodikus jellegű.” (Zalán Vince: Fejezetek a dokumentumfilm történetéből, Bp., 1983. MFI. 107.o.)

A holland dokumentumfilmese, Joris Ivens másfelől érkezett, mint Ruttmann. Kétgenerációs fotográfus családból származott.

1927-ben költő és művész barátjaival megalakítja a Filmligát. Első kiáltványukban többek között így fogalmaz: „A tiszta, autonóm filmben hiszünk. A filmművészet jövője kárhozatra van ítélve, ha nem vesszük saját kezünkbe. Francia, német, orosz experimentális filmeket akarunk nézni.” (Joris Ivens: *The Camera and I*. Berlin. 1969, Seven seas book, 21.o.) Filmjeiben nyoma sincs az avantgárd szélsőséges, vad megnyilvánulásainak. Témái egyszerűek, mondhatni hétköznapiak. Első filmje *A híd* (De Brug, 1928) lírai, absztrakt tanulmány egy vasúti hídról. A híd a szerkezet fotogenitását hangsúlyozza, olyan szemszögekből ábrázolja, ahonnan mi nem láthatjuk geometrikus alakzatait. Nem funkcionalitása érdekelte, hanem, mint jelenség, a térből jól elkülöníthető autonóm forma, mely filmkísérletének vizsgálati tárgya lehet.

Balázs Béla alaposan félre is értelmezte a filmet, olyat kért számon rajta, ami nem állt szándékában. „Már az, hogy ennyiféleképpen lehet látni azt az egy rotterdami hidat, szinte irreálissá teszi azt. Nem célirányos építkezésnek látszik, hanem furcsa optikai hatások sorának. Vizuális variációk ezek, amelyeken aligha tud áthaladni egy tehervonat.” (Balázs Béla: *Filmkultúra*. Bp. 1948. Szikra, 153.o.)

Balázs jól vette észre, hogy ezek a beállítások vizuális variációk, csak hogy Ivensnek épp ez volt a fontos. A látvány szépsége ragadta meg és ezt akarta a film nyelvén érzéki közkinccsé tenni.

Ahogy Bíró Yvette írja: „Ivens kamerája nyomán a híd valóban eleven organizmussá lesz: minden kis, messziről érthetetlennek tűnő porcikájának, apró elemének értelme, funkciója van, valamilyen nagyobb egészbe kapcsolódik, a folyó életbe, a vonuló tehergőzös

'sorsába', veszteglő és tovapufogó vonatok számára nyújt átkelési lehetőséget: egyszóval sokrétű, komplikált szerkezet, melynek titkait Ivens kamerája fokozatosan fejt fel.”(Bíró Yvette: Joris Ivens és az avantgárd. Filmkultúra, 1964. 22.sz. 23.o.)

Filmje a formák szimfóniája.

Következő, hasonlóan hétköznapi témájú filmje az *Eső* (Regen, 1929). Amsterdam eső előtt, alatt és után. A fodrozódó vízen tükröződő napsugarakkal indul a 14 perces film. Hajók szelik átlósan a képmezőt, járművek haladnak a napos amsterdami utcákon. Sok felső gépállás, fények és árnyékok. Majd feltámad a szél, a kamera, mint járókelő aggodalmas szeme, az ég felé fordul, ahol viharfellegek gyülekeznek. Ritka cseppekben elered az eső. Egyre sűrűbben gyűrűznek a folyóban, a tócsákban a cseppek. Impresszionista hangulatképek sora. Egy zápor elragadóan fényképezett tudósítása. A közlés és megfigyelés vágya, ahogy Sadoul fogalmaz: „az esemény hatásainak különböző plasztikus megnyilvánulásait mutatja”. A pocsolyákba csapódó vízcseppek hol játékos, hol lírai, hol drámai képei váltakoznak a járdán tükröződő fényfoltokkal és a nedvesen csillogó esernyőkkel. Tömeget, alakokat, alakzatokat igen, embert alig látunk. Tükröződő foltok és alakzatok ritmusa érdekli Ivenst. Kamerája gyakran mozdul: autón, biciklivázon utazik, esőpermettől homályos villamosablak mögül leskelődik.

Ivens, 1939-ben, a New York-i Columbia egyetemen tartott előadásában így emlékszik vissza a kezdetekre: „A dokumentumfilm 1927-ben indult Európában. Az avantgárd mozgalom része volt, amely művészi és nevelő értékkel akarta gazdagítani híveit. Kezdetben igen nagy mértékben egy 'tisztá' esztétikai irányzat híveire támaszkodott, s a legtöbben élesen szembenálltak Hollywooddal. (...) Az volt a véleményünk, hogy ezek a filmek túlságosan messze vannak a valóságtól. Szembe kell szállnunk ezekkel a dolgokkal és munkánkat a valóság közegében kell végeznünk. Ez volt a dokumentumfilm kezdete.”(Deutsche Filmkunst, 1962. 11.sz.)

René Clair több műfajban is sikeresen kipróbálta magát. Az avantgárd ironikus szemléletmódját jól reprezentálja *Felvonásköz* (Entre'acte, 1924) című filmje, melyben spontán, dokumentarista jelenetek keverednek megrendezett beállításokkal. A filmben az avantgarde emblemikus figurái is feltűnnek, mint Man Ray, Duchamp, Picabia, Eric Satie. „A Felvonásköz igazi kulcsa a dadaista költészet, a

meglepő és megtévesztő hasonlatok alkalmazása.”(G. Sadoul: A filmművészet története, Bp. 1959, Gondolat, 213.o.)Nyugodtabb, líraibb alkotása *A torony* (La tour, 1926), mellyel rokonítható a Híd, Az Eiffel tornyot mutatja be hasonlóan expresszív módon.

A Bauhausból érkezett festő, fotográfus Moholy-Nagy László a marseille-i kikötőről forgatott lírai kísérleti filmet, a *Marseille régi kikötőjét* (Marseille vieux porte, 1929). A film alcíme, hangulatok a régi kikötőről, pontosan jelzi az alkotó szándékát. A zsúfolt, nagy forgalmú tengeri kikötő nyüzsgését rögzíti kamerája.

„Az avantgárd konstruktivizmusnak a festészetben kimunkált vizuális nyelvezetét viszik tovább Moholy-Nagy fényképei is, melyeknek gyakorta szolgálnak tárgyául építészeti konstrukciók, rendezőelvük pedig újra és újra a festményeket is uraló provokatív átló vagy ferde vonal. Nem feltétlenül épületek, házak, hanem maga a konstrukció, a modern építészeti alkotás a téma, akár egy betongerenda ferde vonala a kép középpontjában, amint árnyékot vet egy hatalmas, vízszintesen nyugvó betonelemre, talán egy kiöntött földemre. De mértani rendje teszi izgalmas fotótémává a tengerparton akkurátusan elrendezett nyugágysorokat is, megint átlós kompozíciót adva a felvételnek. A Marseilles-i utcakép az erkélyrács átlós rendjén átszűrve értelmeződik, de a ferde vonal mint szervezőelv visszaköszön a szociografikus, realiztikus ihletettséggű képeken és a portrékon is.”(Szilágyi Zsuzsa: Vizuális írástudás, 2011.07.24. www.revizoronline.com) írja Szilágyi Zsuzsa Moholy Ludwig Múzeum-beli kiállítása kapcsán.

Moholyt a fény, a formák téralakító szerepe mindig is érdekelte. Mozgóképes kísérletei is ilyen irányúak. Szociografikus érdeklődése ebben a dokumentumfilmjében a kikötő szegényei felé fordítja. A formalista kutatást minduntalan a sikátorok lakóinak portréi, élethelyzetei szakítják meg. Egy merész átlós kompozíció vagy felső gépállás után szinte belezuhanunk egy suhanc arcába.

„A marseille-i kikötő szegényeit, a berlini külvárosi romákat vagy az erdélyi falusi hétköznapiakat bemutató filmek nem pusztán a formai-technikai útkeresés eszközei, hanem a 30-as évek szociográfiai irodalmával azonos szemléletű, nagy társadalmi érzékenységről tanúskodó alkotások.” Írja róla Szilágyi fent idézett tanulmányában.

Még egy francia filmrendező, a fiatalon elhunyt Jean Vigo filmjét sorolhatjuk a városszimfóniák közé. A *Nizzáról jut eszembe* (A Propos de Nice, 1930) szakít a formalista hagyománnyal, tudatosan fordul a

társadalmi problémák felé. A divatos fürdőhely szociális érzékenységgel átítatott ábrázolása.

Bíró Yvette így összegzi a városfilmek korszakát:

„Egy új civilizáció látletének képei ezek. A terjeszkedés azonban ezúttal nem a távoli égtájak felé vezetett, az egzotikus, a ritka látványok titkos birodalmaiba – amit talán túl sokszor szerettek hangsúlyozni a filmmel kapcsolatban - , inkább azon ’fantasztikumok’ vidékére, amelyek legközvetlenebb közelünkben tanyáznak: mindennapi életünk díszletei közé. Az új antropológiát megszokott környezetünkkel való együttélésünkben, kezes tárgyainkkal való bíbelődéseink ceremóniájaként írta le.” (Bíró Yvette: Profán mitológia. Bp. Osiris, 1999, 89.o.)

Mint látható, jelentős művészek sora (Ivens, Ruttman, Vigo, Moholy, Clair) fordult a 20-as 30 -as években a modern kultúra mítoszát kifejező toposz, a nagyváros felé. A nagyvárosi mindennapok ritualizált világának megjelenítése nemcsak formai kísérlet, hanem véleménynyilvánítás is. Azonos szerkesztési elvek, narrativitás jellemzi ezeket az alkotásokat: a párhuzamos szerkesztés, az ellentétpárok kijátszása, társadalmi és formai kontrasztok, repetitív, ritmusosan visszatérő elemek.

„A ’nagyváros-filmek’ eddig ritkán értékelt eredetisége azonban nem egyszerűen az új tárgyi környezet bemutatása és birtokbavétele volt, hanem legalább annyira az e milió megszabta új életforma leírása. A személyességet meghaladó ’összmozgás’, a mozgások áradása, külső tagoltsága, emelkedés és hanyatlás, felgyorsulás és elcsendesedés ciklikus szakaszai mutatkoznak meg érzékletesen tükrükben. A nagyváros megszemélyesülni látszik, mint egy ezerkarú, ezerlábú lény nyújtózik, ébred, bonyolítja üzelmeit, hogy a nap nyugtával átengedje magát fáradtságának.”(Bíró Yvette: profán mitológia. Bp. Osiris 1999, 124.o.)

A köznapok szürke áradata filmjeikben átlényegül, jelképpé válnak, a nagyvárosi élet paradigmái lettek az apró megfigyelésen alapuló élettöredékek mozgóképi ábrázolásai.

Zalán Vince a dokumentumfilm számára a formakeresés korszakának tekinti az avantgárd korszakot. A rendezők mindenféle filmformákkal próbálkoznak, ám hamarosan „a korszak lezárulásával a formaérzékenység egyre inkább kivonul a dokumentumfilmből.”(Z.V.

i.m. 120.o.) Helyét a direkt politikai üzenet veszi át. Legplasztikusabb példa erre Dziga Vertov tevékenysége.

Az orosz iskola

David Abelevics Kaufman néven a mai Lengyelországban született. Öccsei operatőrök voltak, Mihaillal együtt is dolgozott 1929-ig, Boris Kaufman aztán előbb Franciaországban Jean Vigo filmjeit fényképezte, majd Amerikában folytatta, ahol Elia Kazan operatőreként *A rakparton* című filmért Oscar-díjat kapott.

Vertov híradókat készített, majd a konstruktivista képzőművészet (Tatlin, Rodcsenko) és a Proletkult hatására a baloldali eszmék kezdtek érdekelni. Részt vett a „híradó vonat” készítésében és szerkesztésében Eduard Tiszse (Eisenstein későbbi operátora) mellett. Ezek a vonatok u.n. agit-vonatok voltak, melyek Oroszország távoli vidékeire is eljuttatták a forradalmi eszméket, röpcédulákat szórtak, újságot terjesztettek, színjátszó csoportokat és forgatócsoportokat is szállítottak. Mai értelmezésben komplett „média-vonatok” voltak az ideológia terjesztésének szolgálatában.

Vertov elméleti munkáiban kiáltványszerűen foglalja össze a film és a valóság viszonyát. „Keressük a magunk sajátos ritmusát...és a dolgok mozgásában találjuk meg azt...A film a dolgok térben való látásának a művészete, a tudomány követelményeire válaszolva; a feltaláló álmainak a megtestesítése, legyen az tudós, művész, mérnök vagy ács; megvalósítja azt, ami az életben megvalósíthatatlan. Rajzok mozgásban. Vázlatok mozgásban. A közvetlen jövő tervei.

A relativitás elmélete a filmvásznon.” (Dziga Vertov: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Bp. 1973. MFI)

A filmszem az filmanalízis, mert „a filmszem, mint a mikroszkóp és a teleszkóp, megérti azt, amit a szem nem lát, képes arra, hogy láthatóvá tegye a láthatatlant...”(D.V. u.o.) A filmszem tehát filmigazság, azaz „cinéma vérité”.

Ember a felvevőgéppel (Cselovek sz kinoapparatom, 1929) című híres filmjében több orosz város, Kijev, Moszkva, Odessza hajnaltól éjszakáig tartó egy napját ábrázolja. A városszimfóniák vonulatába illeszkedő film egyben a filmnyelv megújítására tett kísérlet is. Összetett, önreflektív filmjében a filmkészítés, a haladás, a modernitás

iránti rajongás jelenik meg. Szimfonikus filmköltemény a mozgókép, mint önálló, emancipált művészet elismertetése mellett. Tökéletes illusztrációja Vertov filmelméletének. „Az élet kavargó forgatagába belép a Filmszem, ami a való világot mutatja meg majd az emberi szemnek és látni tanítja: belép a vágó, aki megszervezi és összetársítja az így kapott életdarabkákat. Mert a mozidráma csak kábítószer a népnek...A forgatókönyv nem más, mint kitalált mese, amit az irodalomból csempészték át. Le a mesélő szándékú forgatókönyvvel! Éljen az élet, amilyen! A filmszem maga a filmigazság: a kinopravda.” (Dziga Vertov: Válogatott írások. MFI.)

Magukat *Kinokinak* nevezték, hogy „megkülönböztessük csoportunkat a 'filmgyártók'-tól, ettől a rongyain jó pénzért túladó zsidó népségtől.” Írja a MI Kiáltvány (1922) elején. Filmjeiket a finom mozgás-megfigyelésre alapozza. Keresik az ősz-eredeti ritmusát, amit a dolgok mozgásában találnak meg.

Vertov kíméletlen, szélsőséges és elvakult Hollywood –i dramaturgia és fikció ellenessége a filmnyelvet megújító avantgárd mozgóképi világban és a valóságot erősen ideologikus lenyomattá korlátozó filmekben manifesztálódott. Ugyanakkor Vertov kivételes tehetségét és a kamera objektivitását bizonyítja, hogy az idő múlásával filmjei leleplezik a proletárdiktatúra torz és agresszív ideológiáját és az átalakítás progresszív lendületének ábrázolása mellett felsejlik az orosz nép tragikus fájdalma. Elméletének alaptézise az „élet tettenérése” így ellenkező hatással jut ma érvényre, nem tudjuk megrendülés nélkül nézni a bolsevik ideológia szellemében rombadőlő évszázados hagymakupolás ortodox templomok látványát, a zokogó fejkendős parasztasszonyok és kétségbeesett tekintetű parasztok portréit, akiket a „haladó ideológia megszabadított” a középkor mákonyától, a vallástól.

„E filmek nemcsak élettényeket, igazságokat közvetítenek, nemcsak gondolatokat fejtenek ki, hanem struktúrájukkal legalább annyira kifejezik ítéletüket a választott tárgyról. Mi több: a modell olyan alakzat, amelyben az ítéletek az érzelmi állásfoglalás egész gazdagságával szólnak. Vagyis nemcsak tükrözik a valóságot, hanem tagadják, építik, újraértelmezik. Bemutatni annyit jelent, mint megkérdőjelezni, többértelműen újraépíteni.”(Bíró Yvette: Profán mitológia, Bp. Osiris, 1999. 19-20.o.)

Az orosz film a Proletkult ideológiájára és az avantgárd kísérletező kedvére támaszkodva alakította ki formanyelvét és határozta meg témáját. Az ideológia széles tömegekhez való eljuttatását, a némafilmben rejlő lehetőség politikai célzatú kiaknázását látta a kultúrpolitika. Ne feledjük, hogy ezekben az időkben Oroszországban közel 50% -os volt az analfabétizmus. Az írni olvasni nem tudó tömegek leghatékonyabb propagandaeszköze ezért a film volt.

Ilja Ehrenburg, az egyik legtermékenyebb és legismertebb szovjet újságíró is megfogalmazta ezzel a filmtípussal kapcsolatos állásfoglalását:

„A mozgókép friss játéktempója közel áll a szenvedélyes szláv lélekhez; emberábrázolásban nem riad vissza semmitől és ideáit maradéktalan művészi, s forradalmi bátorsággal hozza létre. Az orosz filmek 'hőse' ma már nem az egyes ember többé, hanem a 'tömeg' embere. Az orosz film a tömeg tipizált élményét mutatja, a kommunista kollektíva életét fejezi ki. Az orosz film mindenkor a forradalmi orosz valóság ábrázolására törekszik és sem drámai, sem irodalmi alapra nem támaszkodik.” (Film és társadalom. Cikkgyűjtemény, Bp. MFI. 1958, 20.o.)

Az orosz film lendületét megalapozó bolsevik ideológiából táplálkozó filmelméleti szemlélet egyrészt nem állt távol a francia „cinema pur” egynémely gondolatától, másrészt a tömegek, mint alak és folt az avantgárd futurizmus létalapját igazolták.

Dziga Vertov nemcsak a gyakorlatban járt elől a filmnyelv megújításában, de elméleti írásai is a formálódó filmművészet irányítójává váltak. A dokumentumfilm első teoretikusa volt.

A 30-as években kezdődött a film, mint művészet elméleti megfogalmazása. Vertov elméletének, filmhez való viszonyának alaptézise az eddigi filmművészet elutasítása, az önálló filmművészet megteremtése, a forma hangsúlyozása. A Vszevolod Mejerhold formabontó színpadán kidolgozott biomechanikus jelenségek, a mozgás és a geometriai objektumok csodálata.

„Az embert, mint forgatási objektumot egyelőre kizárjuk a felvételekből, mert nem képes mozgását irányítani.

Utunk a pizmogó embertől a gép költészetén át a százszázalékosan elektromos emberig vezet.” És. „Éljen a dinamikus geometria, a pontok, vonalak, síkok, térfogatok futtatása, éljen a mozgó és a mozgó gépek költészete, a kapcsolókarok, kereke és acélszárnyak

poézise, a mozgások fémes csengésű kiáltása, éljenek a vakító fintorú vörösen izzó áramlatok!” (I.m. 1922, 14.o.)

1922-ben filmújságot jelentetett meg, a Kino Pravdat (Filmigazság). Három év alatt 23 szám jelent meg szerkesztésében.

Néhány téma: Lenin születésnapja, Mezőgazdasági Kiállítás, a kapitalista világ és a Szovjetunió viszonya.

Ez a filmvásznon megjelenő sajátos hírlap új megvilágításba helyezi az események ábrázolását.

Vertov a „hírközlő értékű krónika helyére egy olyan filmstruktúrát léptet, amely tematikus, ideologikus szándék függvénye.” (Gilles Marsolais: L’ aventure du cinéma direct. Paris. 1974. Seghers, 34.o.)

Elméletének közvetlen művészi lecsapódása a *Filmszem* (Kinoglaz, 1924). Melynek alcíme „A tetten ért élet”.

1923-as írásában fejti ki, hogy mit akar bemutatni:

„A világ filmérzékelése. A kiindulópont: a felvevőgépnek filmszemként történő alkalmazása. A teret betöltő vizuális jelenségek káoszának kutatásakor a filmszem tökéletesebb az emberi szemnél. A filmszem időben és térben létezik, mozog. (...) A filmszemet hirdetjük, amely megtalálja a mozgáskáoszban saját mozgása számára az eredőt. A filmszemet hirdetjük a maga tér- és idődimenzióival, a filmszemet, amely erejében és lehetőségeiben növekedve eljut az öntételezésig.” (Dziga Vertov: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Bp. 1973. MFI. 24.o.)

Mit takar ez az elnevezés: Filmszem?

Vertov megfigyelései, filmi analízisei során rájött, hogy az emberi szem számára sok minden rejtve van, amit a kamera objektívje rögzít. Lassítások során olyan emberi reakciók tárulnak fel, melyek ezredmásodpercenként villódzó gondolatokból születnek. A Filmszem, tehát úgy teszi láthatóvá a világot, ahogy azt az ember egyébként nem láthatná. A Filmszem képes az ember belső tulajdonságainak megjelenítésére, a „lemeztelenített gondolatok elolvasására”.

Zalán Vince könyvében hosszan elemzi Vertov művészi, filmrendezői világnézetét, hitvallását. Megszállottan az igazságot, mégpedig a konkrét filmigazságot keresi. Ehhez a filmnyelvi kísérletek vezetnek, a láttatás művészete. A világ láthatóvá tétele a világ meghódítását jelenti, ami az ember felszabadítása is egyben. Különböző szemekről beszél, mint például teleszem, röntgenszem, gyorszem. „Filmszem

vagyok. Mechanikus szem. Gép vagyok s a világot olyannak mutatom, amilyennek csak én láthatom.” (Dziga Vertov: I.m. 28.o.)

1926-ban megjelenik a filmszemről alkotott elméleteinek összefoglalása.

Legismertebb műve 1929-ben készült, az *Ember a felvevőgéppel*. 1964-ben Mannheimben a világ legjobb 12 dokumentumfilmje közé válogatták.

Ez egy felirat nélküli film, ami abban az időben nagyon ritka volt. Jelentősége persze nem ebben állt, hanem, abban hogy ez is híven tükrözte Vertov az önálló filmművészet megteremtésére tett erőfeszítéseit, hogy megszabaduljon az irodalmi kötöttségektől.

Mihail Kaufman operatőr virtuózan kezelt kamerája mindenütt jelen van, az élet részesévé válik, nemcsak dokumentálja azt. A kamerás ember drámáját tükrözi a film, aki mindent kipróbál, ami csak kinematográfiailag abban az időben lehetséges.

„A százszázalékos filmművészethez hoz közel” -írta Vertov- „a kamerával felfegyverkezett látásnak megjelenő ’életet a maga valóságában’ mutatja meg , amelyik a tökéletlen emberi szemnek jelenik meg.” (Dziga Vertov: I.m.109.o.)

Zalán Vince két vonulatát fedezi fel Vertov művészetének:

„Az egyik vonulat művei: a *Kino Pravdák – Filmszem – Ember a felvevőgéppel*. A filmszem hatása ezeken érződik elsősorban. Többnyire kísérleti jellegűek, a filmnek, mint művészetnek a szempontjából jelentősek, a rendező általános film-felfogását tükrözik. A másik vonulat darabjai: *Filmhetek* (Kineonyegyelja) – *Előre, szovjet!* (Sagaj, Szovjet!, 1926) – *A Föld egyhatoda* (Sesztaja csaszty mira, 1926) Ezekben Vertov már jobban közelít a már meglévő műfajokhoz – főképp a költészethez. Több bennük a propagandisztikus vonás, a konkrét társadalmi mondanivaló.” (Zalán Vince: I.m. 224.o.)

E vonulat legjobb alkotása az 1930-ban készített *A Donyec-medence szimfóniája* (Szimfonyija Donbassza). Eredeti propagandisztikus célja az volt, hogy bemutassa, a bányászok négy év alatt teljesítik az ötéves tervet. Ez a film az első hangosfilmkrónika, ahogy Zalán fogalmaz. A hanggal tovább nőtt a rendezők kifejezési eszköztára, még erőteljesebbé vált a valóság illúziója. Vertov a hanggal ugyanazon elven bánt, mint a képpel. Nem a valóság szolgai másolására

törekedett, ezáltal izgalmas, újszerű hanghatásokat és értelmezési síkokat kreált. A költői dokumentumfilm prototípusát hozta létre.

Zalán Vince tanulmányában pontosan foglalja össze Vertov fontosságát:

„1. Vertov a dokumentumfilm történetében az első, aki mind elméletben, mind műveiben tudatos és határozott osztályszempontokat érvényesít, a proletariátus szószólója.

2. Vertov a dokumentumfilm első teoretikusa. Elmélete a legmélyebb és leglényegesebb dokumentumfilm-elmélet, amelyben sikeresen ötvözi a művészet általános kérdéseit a dokumentumfilm speciális problémáival.

3. Vertov művészete reprezentálja azt a folyamatot, amelyben a híradóból dokumentumfilm művészet lesz. Dokumentumfilm művészetet teremtő művész.

4. Vertov munkássága felszínre hozta mindazokat – a dokumentumfilm történetében a későbbiek során újra és újra felmerülő – kérdéseket, amelyekben szükséges az állásfoglalás, ha a dokumentumfilm művészetével akár elméletileg, akár gyakorlatilag érdemben foglalkozni akarunk.” (Zalán Vince: I.m. 233.o.)

Az angol dokumentumfilm iskola

A filmművészet történetében a dokumentumfilm meglehetősen szűk szegmenst foglal el. Egyes alkotókat ugyan kiemelnek a történetírók, de nem tekintik az egyetemes filmművészet szerves részének a dokumentumfilm művészetet. Ez alól talán egyedül az angol dokumentumfilm vonulata kivétel. Olyan megújító erővel és szándékkal jelentkeztek, hogy nem térhettek ki átfogó elemzésük elől. Az angol állam jelentős mértékben szponzorálta a nemzeti filmgyártást és különösképpen a dokumentumfilmeket.

A kezdeteket egyértelműen egy skót filmeshez, John Griersonhoz kell kötnünk. Grierson az Egyesült Államokban tanult, nagy hatást gyakorolt rá az amerikai film és reklámpiac befolyásoló hatalma. Tanulmányozta és csodálta a szovjet filmet, művészi teljesítményeit és az állam támogató fellépését is.

1927-ben hazatér Angliába és hozzájárulását tapasztalásainak megvalósításához. Terveihez megnyerte az E.M.B. (Empire Marketing Board – Birodalmi Piackutató Tanács) vezetőit, akik megértették a

film közvéleményt befolyásoló hatalmát és a benne rejlő lehetőségeket. Grierson a szervezet filmelőadójává nevezték ki. Feladata volt Anglia népszerűsítése, nemzetközi kapcsolatainak megszilárdítása. A Filmgyártó Csoport idővel jelentős alkotóműhellyé vált. Sok fiatal filmest tömörített. Tagjai sorában volt **Paul Rotha**, a Film Society egyik alapító tagja, aki *A Dokumentumfilm* (Documentary Film) című, a műfajról szóló meghatározó könyvet írta 1935-ben.

Grierson *Heringhalászok* (Drifters, 1929) című majd 60 perces némafilmje a halászok kemény munkáját követi percről-percre. A csónakon kihajózástól, a hálók kivetésén és behúzásán át a zsákmány hordókba rakodásáig.

„A Flaherty-stílusú ember kontra természet cselekmény részben absztrahált közeliakkal és Eisenstein 1925-ös *Patyomkin*-jének gondos tanulmányozása révén elsajátított ritmikus vágástechnikával társul.” (Oxford Filmenciklopédia, Bp. Glória, 2007. 97.o.)

Az angol munkások, dolgozók, az iparvárosok hétköznapijai „ezzel a filmmel vonultak be az angol filmtörténetbe.” (Bár nem minden előzmény nélkül, hiszen ott van például Charles Urban filmvállalatának 1910-es „első autentikus” dokumentumfilmje, A szénbányász életének egy napja (A Day in the Life of a Coal Miner). A közönség közvetlenül találkozhatott a halászok puritán megjelenítésével. Ez merőben új hang volt, mely Vertov és a szovjet film hatásának volt köszönhető, melyet Grierson igyekezett Angliában megismertetni és módszereit, filmnyelvi újításait meggyökereztetni.

Grierson elsősorban a munkát végző ember bemutatására koncentrált. A sok szemszögből felvett arcközelik, az egyes embert emelik ki, nem tipizál, hanem közel hozza egyéni sorsukat. A dokumentum hűségű realiztikus képek így válnak költőivé. A társadalmi mondanivaló és az esztétikai formateremtés együttese adja a művészi hatást. Ez a dokumentumfilmek jellegzetes dualitása, ami a műfaj fejlődéstörténetében végig fennmarad, ahogy Forsyth Hardy filmkritikus, Grierson barátja is megállapította. (The British Documentary Film)

„A bárkára, a hálót kivető és visszahúzó emberekre nem úgy tekintettünk, mint egyfajta munkában és mozgásban lekötött személyekre és dolgokra. Ötvenféle, egymástól eltérő módon mutattuk meg őket, és mindegyik módozat egy szükséges elemmel gyarapította

egyéniségük meghatározását. Más szavakkal élve, a beállításokat nem csupán leíró vagy ritmikai célzattal kapcsoltuk össze, hanem azért, hogy felszínre jöjjön a bennük foglalt kommentár.” (Grierson: Dokumentumfilm és valóság. Bp. 1964, MFI. 54.o.)

A Heringhalászok sikere megerősítette Grierson, hogy jó úton jár. A jó sajtóvisszhang ellenére a mozisok nem láttak sok fantáziát a dokumentumfilmek forgalmazásában, ezért a Filmgyártó Csoport közvetlenül az oktatási intézményekhez fordult. Ezek voltak a társadalmi forgalmazás első lépései.

Az E.M.B. 1930-ban, még mielőtt lendületbe jött volna, feloszlott. Elnökük, Sir Stephen Tallents, aki mindvégig pártolta Grierson ambícióit, a kommunikáció számos területén befolyással bíró állami vállalathoz, a General Post Office-hoz ment és magával vitte a filmes műhelyt. Itt alapították meg a GPO Film Unit-ot. A későbbi jelentős dokumentumfilmesek ehhez a csoporthoz csatlakoztak illetve innen kerültek ki: Harry Watt, Basil Wright, Alberto Cavalcanti, Stuart Legg, Arthur Elton, Edgar Anstey, Donald Taylor, Humphrey Jennings.

A csoport igen termékeny volt. Oktatófilmeket és költői vagy drámai jellegű műveket készítettek. Ezek közül kiemelkedett az *Éjszakai posta* (Night Mail, 1936, B. Wright és H. Watt). A Londonból Glasgow-ba száguldó postavonat útját követi, lírai narrátor szövegét W.H. Auden írta, lüktető ritmusú zenéjét Benjamin Britten komponálta. A film témája rendkívül egyszerű: bemutatja a célja felé robogó vonaton dolgozók munkáját, hogyan gyűjtik össze, szortírozzák, kézbesítik a küldeményeket. Éjjel dolgoznak, amikor a polgárok békés álmukat alusszák és fogalmuk sincs, hogy küldeményük hány kézen keresztül és milyen attrakciók árán jut el a címzetthez. Az alkotók célja a munkafolyamat bemutatása, a drámai erőfeszítés balladisztikus ábrázolása volt, melynek során a britt posta megbízhatóságáról győződött meg a néző. Kifinomult stílus – és ritmusérzék jellemzi az alkotást. A munka folyamatának ritmusa és a száguldó vonatkerekek kattogása adja az alapot. Ehhez alakították a szöveget is. Kép és hang szerves egysége teszi élvezetessé, átélhetővé az éjszakai vonaton zajló monoton munkát, mely Watt és Wright

érzékeny feldolgozásában egy percig sem unalmas. Az angol dokumentumfilm egyik remekét készítették el.

A rendezők a film készítése során figyelembe vették Grierson elméleti fejtegetéseit, melyek a műfaj formai korlátaira hívták fel a figyelmet. Az igazi dokumentumfilm szerinte az aktuális eseményeket feldolgozó és a tájékoztató jellegű filmeknél kezdődik. A valóság alkotó módon történő feldolgozását várta el a dokumentumfilmtől.

Alapelveit a következőképpen fogalmazta meg:

„1. Hisszük, hogy új és életképes művészeti forma születhetik a filmművészetnek abból a képességéből, hogy körülnézzen, megfigyelje és kiválassza a 'valódi' élet eseményeit.(...)

2. Hisszük, hogy az 'eredeti' (vagy valódi) színész és 'eredeti' (vagy valódi) jelenet a legjobb vezérfonal a mai világ filmművészeti interpretálásához.(...)

3. Hisszük, hogy a 'helyszínen' talált anyagok és témák szebbek (filozófiai értelemben reálisabbak), mint bármi, ami színészi teljesítményből születik. A spontán mozdulatnak a *mozivásznon* különleges értéke van. A mozivászon elfogadott méretű téglalapja megvilágítja és felerősíti a mozdulatokat, a legnagyobb időbeli és térbeli hatásossággal ruházza fel őket. Tegyük ehhez még hozzá, hogy a dokumentumfilm olyan hatásokat érhet el a valóság elmélyítésében, amelyekről a műterem mechanikusa és a rutinos színészek kiváló alakításai nem is álmodhatnak.” (John Grierson: A dokumentumfilm alapelvei. Fejezetek a filmesztétikából. Múzsák K.K. 1983. 104.o.)

Ebből a kis manifesztumból is kitetszik, hogy a filmművészet artikulációs időszakában a dokumentumfilm a filmgyártás és a közönség által preferált játékfilmmel szemben próbálta magát megfogalmazni. A '30-as évek derekán a filmesztétika a filmművészet és a valóság viszonyát, a realizmust vizsgálja, s ez foglalkoztatja Dziga Vertov és az orosz teoretikusok (Kulesov, Eisenstein, Pudovkin – akik mellel filmrendezők is) gondolatai által is inspirálva az angol dokumentumfilm iskolát.

Témái a munka, a szociális problémák, mint pl. a lakáshoz jutás, az oktatás (Elton - Anstey: *Lakásproblémák* –Housing problems, 1935; Basil Wright: *gyerekek az iskolában* – Children at School, 1937). Már nem a természet és az ember szembenállása, hanem az ember és a társadalom viszonya áll a filmek középpontjában. A hangsúly egyre jobban az ember felé tolódik. A dolgok, a mozgás természetének

ábrázolását felváltja a realista emberábrázolás igénye. Csírájában a későbbi „cinéma direct” jelenik meg.

Grierson 1939-ben Kanadába utazott és fontos szerepet töltött be a National Film Board létrehozásában. A GPO vezetője Alberto Cavalcanti lett. Felerősödött a formalizmus és kísérletek születtek játékfilmes narratívák beemelésére a dokumentumfilmbe. (Watt: *Északi-tenger* – North Sea, 1938; Cavalcanti: *Szénporos arc* – Coal Face, 1936).

Az angol dokumentumfilm iskola a filmgyártás mű világáról a valóságos élet mozzanataira irányította a figyelmet. Új mondanivalóval töltötte meg a filmvásznat.

Az európai propagandafilm

A náci ideológia terjesztésének hatékony eszköze volt a film. Néhány propagandisztikus játékfilm mellett a dokumentumfilmet használták.

A birodalom dokumentátora Leni Riefenstahl volt. Karrierjét színésznőként kezdte, saját rendezésű filmjében, *A kék fény*-ben (Das blaue Licht, 1932) a hegyek lányát alakította.

Hitler rendelkezésére két hosszú propagandafilm készített: *Az akarat diadala* (Triumph des Willens) 1934-ben, *A berlini olimpia* (Olympia) 1938-ban készült.

Az akarat diadala az Albert Speer tehetséges fiatal építész által megtervezett 1934-es nemzetiszocialista párt (NSDAP) nürnbergi kongresszusát örökíti meg. A filmet a kormány finanszírozta és a rendező minden kívánságát teljesítették. Riefenstahl tizenhat forgatócsoporttal dolgozott.

A film nagy része zsáner, mely az egyén és a közösség, az épületek és tér viszonyát, a tömeg és tér szimbiózisát, a szellem és a test kapcsolatát tárja fel. Az akarat diadala többféle filmtípus elegye. Egyfelől városfilm, melyben Nürnberg civil életét, műemléki reprezentációját is felmutatja, miközben a civil világot gyorsan felváltják a katonai tábor geometrikusan elhelyezett sátrai a valósága. Ellentéppárookra épít, nevető kisgyerek portrék váltakoznak

átszellemült tekintetű katonákkal, idill és uniformis, mozdulatlan, szoborszerű testek és precízen vonuló hadoszlopok. A geometria és a tökéletesség formai tobzódása. Erő, hit, lendület és odaadás sugárzanak az indulók ritmusára komponált képsorokból.

„Ez az elvont, semmilyen konkrét tárgyra nem irányuló megszállottság tölti fel a filmet erotikus feszültséggel, s ugyanez gondoskodik arról is, hogy a rendező ne a náci párt történetével, politikai helyzetével foglalkozzon (a filmből minden „aktuális” mozzanat ki van szűrve), hanem a végre megvalósult mítoszt ünnepelhesse – majdnem hegeli pátozzsal, de abszolút helyett üresen kongó szellemmel.”(Földényi F. László: Leni Riefenstahl és Az akarat diadala, Filmvilág, 1991. 12.sz.)

Albert Einstein mondása jut eszembe, a képsorokat nézve, aki azt mondta, hogy aki zenére szeret masírozni, annak kár volt agyat növeszteni, mert elég lett volna egy gerincoszlop is.

A náci ideológia himnusza után az 1936-os olimpiai játékok dokumentálására kapott megbízást. A berlini olimpia jóval kevesebb náci propagandát tartalmaz. Inkább a világ megnyugtatása és a német sportszellem hirdetése volt a cél.

Riefenstahl kamerája antik romokon pásztáz hosszan a film nyitójelenetében, tökéletes finomságú görög szobrok néznek fenségesen, majd megelevenedő meztelen diszkoszdobó férfialak képébe tűnnek. Az antik tökéletesség, az ép testben ép lélek harmóniájának folytatója a berlini olimpia, a német felsőbbrendűséget hirdetik ezek a képsorok.

Rövid snittekben megjelenik a náci vezérkar és Hitler is, de főként az atléták tökéletes testére, a mozdulatok precizitására, a ritmusra és a mozgás harmóniájára valamint a versenyek feszültségére koncentrált a rendező.

Az eseményeket és a nézők reakcióit is leforgatta, a vágás két évig tartott.

Franciaországban más modellt követett a politikai dokumentumfilmmezés. Charles Musser szavaival, az archív és a megírt, eljátszott jelenetek vegyítése non-fiction anyagokkal jelentette a dokumentumfilmet. „Ez a szintetikus forma csak lazán és kicsit

nehézkésen illik bele a korszak dokumentumfilm stílusába.” (Új Oxford Filmenciklopédia. Glória, 2007. 337.o.)

A francia kommunista párt kampányfilmjét *Miénk az élet* (La Vie est á nous, 1936) címmel Jean Renoir vezetésével több rendező készítette. Később megalapítják a független Ciné- Liberté produkciós céget.

A spanyol polgárháború a filmesek nagy részéből a dokumentarista műfaj iránti érdeklődést váltotta ki. Bunuel és Pierre Unik leforgatja a *Spanyolország 1936* (España 1936) című filmjét, mely Bunuel szürrealizmusát tükrözi.

Joris Ivens elkészíti a *Spanyol föld-et* (Spanish Earth, 1937), melyben a demokrácia republikánus védőinek próbál híveket szerezni. A Hemingway írta szöveg narrátora Orson Welles, Jean Renoir és maga Hemingway.

Háborús dokumentumfilmek

A második világháború megváltoztatta a dokumentumfilm helyzetét. A baloldali filmesek, akik eddig a kapitalista rendszert kritizálták, felismerve a fasizmus veszélyét, az állam mellé álltak a közös ellenséggel szembeni fellépést és harcot támogatva. A haditudósításokhoz és a napi híradókhöz profi filmesekre volt szükség, sok játékfilm készített dokumentumfilmeket forgatni. A kettészakított családok a filmhíradókból értesülhettek a fronton harcoló férfiak helyzetéről, míg a tábori híradók megnyugtató felvételeket közöltek a hátszagról, az otthonmaradt családtagokról. A tudósítások mellett fontos propaganda feladata volt a dokumentumfilmnek. Kitartásra, győzelemre kellett buzdítani a hazai nézőket, lelkesíteni a katonákat. Erősíteni a győzelmi tudatot. Nem a tájékoztatás valóságúsága, hanem a lenyűgözés és a fanatizálás volt a fő szempont.

Az Egyesült Államok a tragikus Pearl Harbour-i bombázás után lépett be a világháborúba és kormánya Frank Caprát kérte fel egy propagandafilm-sorozat elkészítésére.

Capra az Akarat diadalától inspirálva fogott hozzá a feladathoz. *Miért harcolunk?* (Why We Fight, 1942-45) címmel sorozatot indított, mely német, ellenséges és szövetséges anyagok felhasználásával készült. Az

volt a célja, hogy meggyőzze az amerikai polgárokat, hogy feltétlenül szükséges volt Amerika háborúba lépése. Hiteles narrátor értelmezte a képsorokat. A több rendezőt is foglalkoztató sorozat hét darabból állt. *A háború előjátéka* (Prelude to War, 1942), *A nácik támadnak* (The Nazis Strike, 1942), *Európa lángokban* (Divide and Conquer, 1943), *Angliai háború* (The Battle of Britain, 1943), *Oroszországi háború* (The Battle of Russia, 1943), *Kínai háború* (The Battle of China, 1944) és a befejező rész *A háború eléri Amerikát* (War Comes to America, 1945).

Az egyes részek címeiből is látható a gondosan felépített dramaturgia célja, meggyőző bizonyítékot szolgáltatni, hogy a veszély elkerülésének egyetlen módja a háborús részvétel.

John Ford a Midway-sziget elleni támadást vette fel. A dokumentumanyagba színészekkel forgatott részeket illesztett az utómunka során, hogy az egyszerű amerikai emberek érzéseit jobban kifejezésre juttathassa. *A Midway-i csata* (The battle of Midway, 1942) a legjobb dokumentumfilmnek járó Oscart kapta.

William Wyler egy Németország elleni bombatámadásról készített filmet (*Memphis Belle*, 1944).

John Huston a szintén felkérésre készített *Legyen világosság* (Let There Be Light) című filmjében eredeti riportokat készített traumán átesett, terápiás kezelésben részesült katonákkal. Az interjúk olyan hatásosak lettek, hogy a cenzúra betiltotta a filmet és csak 1970-ben kerülhetett a nagyközönség elé. „A film mindenesetre megelőlegezte a cinéma direct korának dokumentumfilmjeit.” (David Bordwell: A film története. Palatinus, 2007. 337.o.)

A háborúban álló Angliáról Humphrey Jennings állított össze heroikus sorozatot. „Jennings filmjeiben a sebezhetőség és a csöndes elszántság ábrázolása tökéletes ellenpontját adta a náci propagandafilmeknek.” (Charles Musser, Új Oxford Filmenciklopédia. Glória, 2007. 340.o.)

Filmjeinek realista hangvétele kilógott a történelmi időszak indukálta felfokozott tónusból.

Nem is kapott Oscar-díjat, ellentétben a sivatagi háborút drámai módon, 62 haditudósító anyagaiból és elfogott német filmtekercekből összeállított film, a Roy Boulting rendezte *Desert Victory* (Győzelem a sivatagban, 1943).

A dokumentumfilmesek háborús tevékenységét a *Cameramen at War* (Operatőrök a háborúban, 1943) hitelesíti, bemutatva a kockázatot, életveszélyt, ahogy a tudósításokat készítik.

A Szovjetunióban legalább 400 háborús dokumentumfilm készült. A tudósítók és frontoperatőrök (köztük olyan legendás fotós, mint Roman Karmen) által hazaküldött anyagokból számtalan verziót vetítettek. A munkálatokban több játékfilmrendező, például Alekszandr Dovzszenko és Szergej Jutkevics is részt vett. Igaz, az ő megrázó filmjét az ukrajnai öldöklésről Sztálin 1943-ban betiltotta „túlzott tragikumá” miatt. A moszkvai harcokról készült összeállítás (Leonyid Varlamov és Ilja Kopalin munkája) viszont elnyerte az amerikai filmkritikusok díját, és az első Oscar-díj-jelölést hozta a szovjet filmeseknek.

A cinéma direct

A világháború után a dokumentumfilmezés válságba került, amelyből csak az 50-es évek végén kezdett kilábalni. A műfaj csak nehezen szabadult meg a háborús időszakban felvett propagandisztikus jegyeitől és bélyegtől. Ezen kívül a televízió megjelenése is befolyásolta a dokumentumfilm státuszát.

A megújulás a filmgyártás peremén indult. Angliában a free cinema jelentette. A kifejezést először Lindsay Anderson, a fiatal kritikus és filmes alkalmazta az innovatív dokumentumfilmekre.

Az első brit munkák egyike Tony Richardson és Karel Reisz filmje az *A mama nem engedi* (Momma Don't Allow, 1956), amit egy dzsesszklubban forgattak, Reisz másik filmje a *Mi vagyunk a lamberthi fiúk* (We are the Lamberth boys, 1958) a munkásfiatalokról alkotott előítéletet próbálja lerombolni. Ebben a filmjében interjúkat alkalmaz és közel jár a cinéma direct módszeréhez. Lindsay Anderson filmjében a *Mindennap, kivéve karácsonyt* (Every Day Except Christmas, 1957) címűben a vásárcsarnok kulimunkája és forgataga elevenedik meg. A Covent Garden piacára messziről vonuló

megrakodott kamionok érkeznek. Kirakodás, presszózás, aztán megkezdődik a vásárlás. Apró, pontos megfigyelések sora. A hétköznapok szertartása.

E filmek figyelme visszafordul a hétköznapok felé. A mindennapos robot, rutin, a hétköznapok ritualizálása a tematikájuk.

A városszimfóniák érdeklődési köre jelenik meg, de „a figyelem még koncentráltabb, kisebb részletre irányulóbb; egy-egy körülhatárolt terepen, kiharított életmetszetben keresi a rendszert. Dokumentumfilmek sora, angol precizitás és társadalmi érzékenység vezet ismeretlen vidékekre.” (Bíró Yvette: *Profán mitológia*. Osiris. 1999. 124.o.)

Franciaországban is a személyes hangvételű dokumentumfilmek kezdtek dominálni. Költői, esszéisztikus megfogalmazások születtek. Alain Resnais művészettel foglalkozó filmeket készített, többek között Van Goghról, Picassóról. A Chris Markerrel közösen rendezett *A szobrok meghalnak* (Les statues meurent aussi, 1953) című filmjét betiltották, mert a nyugati múzeumokban kiállított afrikai műalkotásokat bemutató esszé azt sugallta, hogy a gyarmatosítás során a civilizált Európa kiirtotta a bennszülött kultúrát. *A világ emlékezete* (Toute la mémoire du monde, 1957) a francia nemzeti könyvtár labirintusába viszi a nézőt. A könyvtár szimbólumok és metaforák sorát váltja ki Resnais-ből. Georges Franju filmje, az *Állatok vére* (La sang des betes, 1948) a vágóhíd egy napját mutatja be. Groteszk, bizarr képzettársítást eredményez a feldolgozás véres, kegyetlen, szenttelen szakértelmét bemutató képsorok közé vágott polgári idill békés szekvenciái. Filmje a szürrealizmus és Bunuel hatását tükrözi.

Chris Marker útifilmeket és politikai dokumentumfilmeket készített. Látásmódja intellektuálisabb és ironikusabb hangvételű volt. Filmjeiben önreflexív gesztusok jelennek meg, melyek a valóság megragadásának lehetőségeire utalnak. Például a *Levél Szibériából* (Lettre de Sibérie, 1958) egyik emlékeztető jelenete, amikor háromszor egymás után vágja ugyanazt a képsort, de más kommentárt szerkeszt alá.

Jean Rouch az etnográfia felől közelített a dokumentumfilmhez. Politikai nézeteit, véleményét a gyarmatosítók harmadik világra gyakorolt hatásának elemzéseiben fejt ki. *Én, a néger* (Moi une noir,

1959) című filmjében elefántcsontparti emberek hétköznapijait mutatja be, munkájuk és szórakozásaik közben. Rouch a filmet levetítette az egyik szereplőnek, Robinsonnak, aki hangosan kommentálta a látottakat, reflektálva a filmben látott szituációkra és filmbeli személyiségére. Robinson monológját rögzítette és a film alá vágta. Ezzel a sajátos narrációval izgalmasan kitágította a film értelmezési terét. Elsősorban az emberi viszonyok érdekelték és hogy megőrizze tudományos kutatásai tapasztalatait. Minden áron a közvetlenségre törekedett, nem ismert technikai akadályt. Módszereiben a cinéma direct egyik előfutára majd követője lett.

Lassan tehát körvonalazódni látszik egy új dokumentumfilmes irányzat. Ez az irányzat a cinéma direct illetve a cinéma verité.

Milyen előképei és előzményei voltak?

Mindenképpen hatással, eszmei befolyással volt rá Flaherty és Vertov. A hosszú, alapos előkészítés, a türelmes megfigyelés Flahertytől származott. A jelenségek társadalmi elemzése, az egyediből az általános felé mutató szerkesztési elv Vertovtól.

A modern film háború utáni új hulláma, az olasz neorealizmus hatása is kimutatható. „Jegyzőkönyv hitelességű” valóságtükrözés, ahogy Zalán Vince fogalmazza meg a hatás mibenlétét és „az emberi problémák őszinte megközelítése” valamint az igazság kimondásának etikai kényszere rokonítják a neorealizmushoz. Gyakorlati módszeréből a natúr helyszínek és szereplők nyers, tiszta valóságot megidéző hatásmechanizmusából merítettek.

A felvételek természetességét megkönnyítette a már a háborús híradókban kipróbált és bevált 16 mm-es felvevőgép (Arriflex) és a szinkronhangot rögzítő kvarcvezérlésű magnó (Nagra) használata. A pillanat spontaneitására figyelhettek. A könnyen kezelhető, kézbe vehető kamera a cinéma direct védjegyévé vált.

Jelentősen befolyásolta a cinéma direct fejlődését a TV elterjedése. Óriási piac nyílt, kitágult a világ, a közönséget befolyásoló és kiszolgáló új médiumot folyamatosan táplálni kellett. Feneketlen gyomra mindent elnyelt, hatalmas étvágya mindenre kiterjedt. A kezdeti tájékoztatás és információszolgáltatás mellett megjelent a szórakoztatás. A non-stop sugárzó csatornák gyors reakciót, friss érdekességeket, híreket vártak. Kedvelték az élő jellegű beszámolókat, a személyes hangvételű riportokat, melyek gyorsan és rugalmasan

reagáltak az eseményekre. Mindezek új módszerek alkalmazására inspirálták a filmeseket.

Maga a kifejezés Edgar Morintól származik, aki Dziga Vertovra hivatkozva használta a cinéma verité kifejezést Jean Rouch *Egy nyár krónikája* (Chronique d'un été, 1961) című filmje kapcsán.

Zalán Vince megfogalmazásában a cinéma veritén „a valóság közvetlen felfogásának azt a módszerét értjük, amikor a dokumentumfilm készítésekor az esemény természetes környezetében, a kép és a hang szimultán felvétele történik, a teljes egyenlőség uralkodik közöttük.”(I.m. 288.o.) A megrendezett jelenetek és az utólagos narráció helyett az események minél zavartalanabb, pontosabb rögzítésére törekedtek. Az egyes emberre fókuszáltak, keresték a drámai pillanatokot, amikor a személyek kendőzetlen őszinteséggel reagálnak, elfelejtve a kamera jelenlétét.

Kezdetben francia, kanadai, amerikai filmek használták leginkább az új technológiát, közvetlen kapcsolatba kerülve a valósággal. Charles Musser szerint a *cinéma direct* „megfigyelési módszerekre” utalt, a *cinéma verité* „a tényszembesítő megközelítést jelenti”. A gyakorlatban résztvevő megfigyelők voltak, ez inkább a francia filmek módszerére volt jellemző. A rendező aktív részese a filmezendő térnek, direkt módszerekkel kényszeríti megnyilatkozásra szereplőit.

Az amerikaiak jobban kedvelték az aprólékosan megfigyelő módszert. Újságírói indíttatású, oknyomozó, az eseményeket lekövető szisztémát alkalmazták. Egyik első példa erre a Drew Associates-nél készült *Elnökjelölés* (Primary, 1960), mely J.F. Kennedy és H. Humphrey kortes körútjait dokumentálta a színpalak előtt és mögött. A hosszan tartó követés lehetővé tette, hogy a stáb tagjai részeseivé váljanak az eseményeknek, beleszürküljenek a hétköznapiakba, ezáltal a kamera vesztett különösségéből, jelenlétét megszokták a szereplők, természetesnek vették az objektív figyelő szemét. Fokozta a drámai feszültséget, hogy a két elnökjelölt szerepléseit párhuzamosan vágják egymásra. Nem a pszichologizálás, a titkos én felderítése volt céljuk, hanem, hogy történeteket mondjanak el. (*Válságban: egy elnöki állásfoglalás titkai*, /Crisis: Behind a Presidential Commitment/1963.) Keresték a különös helyzeteket, amikor a film alanyára nyomás nehezedik, a szituáció súlya nem teszi lehetővé, hogy a kamera előtt pózoljon, szerepeljen, vagy, ha mégis, az is jellemző adalékká vált az

értékítélet kialakításához. „A filmkészítők célja az volt, hogy megteremtsék az alany megnyilatkozásához szükséges feltételeket, semmiképpen az, hogy saját, rendezői előítéleteik alapján ők maguk teremtsék meg az alanyt.”(Charles Musser: I.m. 548.o.)

Richard Leacock, aki Flahery operatőreként vált ismertté és társainak az elve volt, hogy a rendező nem rendez, minél kevésbé szabad beleavatkozni a történésbe. Kísérleteik során a kép és a hang szinkronítására törekedtek. Ez nem csupán technikai kérdés volt, hanem ezáltal olyan hiteles valóságábrázolást és emberközelséget értek el, mint azelőtt soha. Vágóképeket nem vagy alig használtak, hiszen az utólagos montázs is beavatkozást jelent. Ezért hosszú sznitteket alkalmaztak. Ez technikai bravúrnak is számított, de lehetőséget biztosított a folyamatosság, az egyidejűség érzékeltetésére, a valóság mozgásban való érzékeny lekövetésére. A kézi kamera használata hozzásegítette őket, hogy a váratlant, a kiszámíthatatlant is lefilmezzék.

A New York-i függetlenek is hasonló módszerekkel próbálkoztak. Közülük kiemelkedik Lionel Rogosin *Iszákosok utcája* (Ont he Bowery, 1956) és a *Jöjj vissza, Afrika* (Come back, Africa!, 1959).

Az *Iszákosok utcája* 1956-ban Cannes-ban a dokumentumkategória nagydíját nyerte el. Amikor hét évvel később bemutatják Budapesten: az első hat héten 40 ezer néző látja.

„Dokumentumfilm az *Iszákosok utcája*. De olyan izgalmas, mint egy bűnügyi mozi. Keveri ugyan benne Lionel Rogosin a dokumentum- és a játékfilmelemeket. De a fölzaklató mégis a dokumentum. A szemetes Boweryn papírládák között heverő részek, akik alkoholizmusa személyes választás kérdése ugyan, mégis képből elbeszélte vádirat egy társadalomról, amelyik polgárai szájára mosoly helyett italosüveget kínál.” (Molnár Gál Péter: *Iszákosok utcája*. Filmvilág 1980/06. 58.o.)

Az első igazi amerikai cinéma direct munkának a Maysles fivérek készítette *Hihetetlen! A Beatles New Yorkban* (What's Happening! The Beatles in New York, 1964) című filmet tekintik, amely egyáltalán nem alkalmazott narrációt, nincs benne „krízisstruktúra”, szimplán végigkövetik az együttes turnéját.

A cinéma direct őshazájának Kanadát tekintik. A második világháború alatt létrejött National Film Board (Nemzeti Filmhivatal) segítette

világrajöttét. Alapítója John Grierson volt. A háború után számos filmes csatlakozott és bátran kísérletezett az új technikákkal. A kísérleti módszerek együttes alkalmazásával Trence Macartney-Filgate vezetésével *Candide eye* (Kíváncsi szem) címmel hoztak létre filmsorozatot. Igyekeztek a híradófilmek merevségét áttörve a közvetlen megfigyelés hatását kihasználni. Kézbe vették a kamerát, rejtett kamerás felvételeket készítettek, majd a *Nemsokára karácsony* (Bientot Noël, 1959) forgatásán már szinkronhangot is használtak ezzel növelve a spontán és ellesett pillanatok valóságélményét.

Franciaországban a néprajzi vonal mentén alakult ki a cinéma direct. Jean Rouch etnográfus szisztematikusan, minden évben forgatott a fekete Afrikáról, megfigyelve és rögzítve a változó folyamatokat. 1946 és 61 között tíznél több filmet készített. Egész életműve meghaladja a hetvenötöt. A filmet tudományos módszerként alkalmazta. Módszerei a technika tökéletlenségéből fejlődtek, mondhatni a hátrányból kovácsolt erényt. Mivel kezdetben nem tudott szinkronhangos felvételeket készíteni, ezért a már korábban említett *En, a négerben* a főszereplőnek lehetőséget ad, hogy kommentálja saját szerepét a filmben. Magát Roucht is meglepte az eredmény. Robinson nemcsak érzelmi alapon reagál, de olykor öntudatosan reflektál is filmbeli énjére. Fejlődés, „okosodás” figyelhető meg a filmhez fűzött kommentárban. „...a *Moi un noir* című filmem valami jelentős dologra ébresztett rá- mondta Rouch-: arra, hogy a felvevőgép éppolyan hasznos lehet a nézőre, mint azokra, akik a film forgatása közben előtte álltak. Más szóval: e filmnek az elkészítése: jobbak, rosszabbak lettek, ez talán nem is nagyon fontos; de *mások* lettek, mint voltak.” (Új irányzatok a mai filmművészetben. Bp. 1962. MFI. I. kötet 96.o.)

Az *Emberi piramis* (La pyramide humaine, 1961) forgatásánál már tudatosan épített erre a hatásra, a némafilmtekercseket az Abidjani gimnázium francia és afrikai diákjai kommentálják, párbeszédbe elegyedve egymással.

Ez a fajta reflexív gyakorlat Dziga Vertov sajátja volt a 20-as években (Ember a felvevőgéppel), amit Rouch hozott újra divatba az ötvenes évek végén.

Chris Marker cinéma verité filmjei a *Cuba, sí!* (Kuba, igen!, 1961) és a *Le joli mai* (Szép május, 1963). Ebben a filmjében arra kíváncsi, hogyan élnek a franciák 1962 májusában.

Az irányzat képviselő ismerték és tudtak egymásról, vitáztak, de a csoportok integritásukat azonban megőrizték, sőt hangsúlyozták is. Az amerikai cinéma direct végig megőrizte a leacocki megfigyelői magatartást, szemben a francia cinéma veritével, akik olykor benyomultak a filmezett térbe mikrofonjaikkal, agresszíven kérdeztek és a folyamatokba is belenyúltak, nem egyszer a vágóasztalon. Technikai kérdések mellett módszertani, magatartásformai és etikai kérdéseket is megvitattak. „Mindenekelőtt pedig – mi a rendező felelőssége az emberek, az életük és a filmre vett eseménnyel szemben? Technikai és technológiai újításai mellett a direct cinema a dokumentumfilmzés etikájának mindig érvényes kérdéseit vetette fel.” (David Bordwell: I.m. 516.o.)

A cinéma verité és a cinéma direct korszaka a hatvanas évek közepéig ívelt, de hatása máig érezhető.

Olyan jelentős filmkészítőket inspirált, mint John Cassavetes, (*New York árnyai*, 1960), Stanley Kubrick, Richard Lester, Milos Forman.

Hatással volt a francia újhullámra is a nyitott végű elbeszélésmóddal és epizodikus szerkesztésével, átvették a kézi kamerázást, a természetes, eredeti fények használatát, a spontán, nem megírt jelenetezést. Erősen hatott a tekintélyelvű dokumentumfilmzés ellen fellépő fiatal magyar filmesekre is (Schiffer Pál, Dárday István, Szalai Györgyi, Erdöss Pál, Szomjas György, Tarr Béla).

1968 Európa emblematikus dátuma. A párizsi diáklázadások világszerte visszhangot keltettek és követőkre találtak. A Prágai Tavasz és a Varsói Szerződés katonai beavatkozása Csehszlovákia belügyeibe a szocializmus homogénnek tetsző pajzsán ütött rést. Az elhúzódó vietnami háború Amerika ellenes és pacifista tüntetéseket eredményezett. A hippie és a beat-mozgalom alternatív életszemléletet kínált a kommunista diktatúrától megrettent és a kapitalista életformától megcsömörlött polgároknak.

A dokumentumfilmekre rátelepedő hivatalos propaganda és a televízió kétségeket keltett a valóságábrázolás hitelességében.

Független csoportok alakultak, például Franciaországban Godard és Gorin létrehozták a Dziga Vertov csoportot, Chris Marker pedig a SLON-t (Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles). Angliában megalakult a Cinema Action és a Berwick Street Collective. Magyarországon Bódy Gábor és Grunwalsky Ferenc vezetésével a

Szociológiai Filmcsoport. Az Egyesült Államokban a Newsreel volt a legradikálisabb filmkészítő szervezet. *Fekete Párduc* (Black Panther, 1969) című filmjük a radikális fekete szervezetről szól, bemutatja vezetőiket, ismerteti programnyilatkozatukat, a mozgalom erejét demonstráló részleteket illeszt a különböző hírforrások és saját anyagaik közé. Filmjeiket demonstratív módon fekete-fehérben forgatták.

Új típusú dokumentumfilm készítőik jelentek meg, akik a polgárjogi mozgalmak, a kisebbségek, a bevándorlók mellett emelték fel szavukat. A televíziós társaságok is arra kényszerültek, hogy több műsoridőt adjanak a feketéknek és más kisebbségeknek. Előtérbe kerültek a faji és nemi különbözőségekből eredő problémák.

Az afroamerikai Susan Robeson és a félig ázsiai Chris Choy a női börtönökben uralkodó állapotokról készít filmet *Amikor mindenki eltűnik* (In the Event Anyone Disappears, 1974) címmel. A kínai bevándorlók élete és a Chinatown a témája következő munkájuknak (*A szegecsektől a tengelyekig /From Spikes to Spindles*, 1976).

A feminizmus felerősödésével egyre több nő fordul a filmkészítés felé. Úgy érzik a film alkalmas személyes problémáik és a társadalmi feszültségek megjelenítésére, valamint jó figyelemfelhívó, propaganda eszköz is. Témáik a nők társadalmi helyzetével, a rögzült nemi szerepekkel foglalkoznak. Joyce Chopra a munkavállalás és az anyai szerepek közti feszültségről készített filmet *Joyce 34 éves korában* (Joyce at 34, 1972), három generációt vizsgál Amalia Rotschild a *Nagyi, anyu meg énben* (Nana, Mom and Me, 1974), Anne Wheeler a *Dédanya* (Great Grand Mother, 1975) című filmjében a prérire kiköltözött asszonyok szerepelnek.

A német feminista filmesek közül Helke Sander emelkedik ki, aki kényes, neuralgikus kérdéseket feszegetett filmjeiben a *Felszabadít-e a tableta?* (Macht die Pille frei?, 1972) címűben a fogamzásgátlás következményeit a *Felszabadítók és felszabadítottakban* (Befreier und Befreite, 1992) a második világháborúban a szovjet katonák által megerőszakolt német asszonyok sorsát tárja elénk.

A New York-i függetlenek kísérleti filmjei között is akadt, amely a dokumentarizmus és fikció határmezsgyéjén kalandozott. Andy Warhol filmjei a korai némafilmkorszakra emlékeztettek, egyszerűségükkel keltettek feltűnést és azzal provokáltak, amit nem tett bele: nem variózott és vágott, nem használt szinkronhangot, nem

mesélt történetet. Például az *Empire*-ben (1964) az Empire State Buildinget filmezte egyetlen kameraállásból 24 órán át, melyből 8 órást vetített. A valóság megragadása és ábrázolási nonszensze volt a provokatív akció célja. Hasonló gesztusból született az *Alvás* (Sleep, 1963) három órás akciója vagy a *Csók* (Kiss, 1963) melyben különböző párok csókolóznak és a gombát evő férfi egy beállítási filmje az *Evés* (Eat, 1963).

A cinéma direct második nemzedékéhez tartozott Marcel Ophüls és Roger Graef.

Politikailag kényes témákat választottak és a különböző intézmények működését vizsgálták.

Graef érdeklődése a felső vezetés döntési mechanizmusára irányult, melynek kiforrott példája a hetvenes évek eleji BBC sorozat, a *Space Between the Words* (Szóköz) volt. „Graef arra törekedett, hogy ’rendkívül specializált megfigyelési technikát dolgozzon ki’, amely képes megragadni az intézmény igazi lényegét, hogy ’az ott dolgozó emberek azt mondhassák: >Igen, pontosan így történt minden<.’ Ugyanakkor azon munkálkodott, hogy beavassa nézőit egy ismeretlen világba, s így kényszerítse őket arra, hogy megértsék és értékeljék, amit látnak.” (Új Oxford Filmenciklopédia, 556.o.)

Ophüls a történelmi dokumentumfilm típusát újította meg. Négy és fél órás filmjében a második világháború alatti francia kollaborációval foglalkozik (*Bánat és irgalom* /Le chagrin et le pitié, 1970/). A filmben maga is megjelenik szenvtelen, rendíthetetlen kérdezőként. Az interjúkat korabeli dokumentumok és híradórészletek teszik még érzékletesebbé. A téma kényessége miatt a televíziók 1981-ig nem vetítették, csak mozi-forgalmazásban jutott a nézőkhöz. Megmaradva a közelmúlt kényes témáinál, *Az igazság emléke* (The Memory of Justice) című filmjében a holocaustot, a német háborús bűnöket vizsgálja, összehasonlítva a franciák algériai és az amerikaiak vietnámi részvételével és viselt dolgaival.

A hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején kezdték megkérdőjelezni a fikció és nem –fikció közti határokat. Christain Metz elméleti szövegének („minden film fikciós film”) félreértelmezése és mások elméleti írásai (pl.: Michel Foucault) bátorították ezt a szemléletmódot.

Ezekben a filmekben gyakran színészek interpretálják az interjúkat, konstruált helyzetekben jelenítenek meg korábbi kutatási

eredményeket. (Trinh Min-ha: *Surname Viet, Given Name Nam / Vezetékneve: Viet, keresztnéve: Nam, 1989*). A kevert technika az eladatóság és a provokáció eszköze volt.

A könnyű elektronika és a HD minőség megjelenésével újra a személyes dokumentumfilmzés jött divatba. Sok rendező egyben szereplője is lett filmjének, az önreflexív megnyilvánulások, a szubjektivitás túlhangsúlyozása az újhitelesség médiapiaci státuszát hivatott kijelölni.

A dokumentumfilm típusai

Az előzőekben már beszéltünk a dokumentarizmus megjelenését kísérő elméleti és teoretikus megnyilvánulásokról. Dziga Vertov, John Grierson, Joris Ivens, Paul Rotha írásaiban artikulálta a rendezői magatartás, a film és a valóság viszonyát. A nyolcvanas évek végétől a dokumentumfilm tipológiáját próbálták meghatározni. Az egyéni hangok, sajátos kifejezésmódok a filmtudomány szerzői elméletének, az elterjedtebb kifejezésmódok, az általánosan alkalmazott megoldások a filmtudomány műfajelméletének alapját jelentik.

A dokumentumfilm típusait, módszertanát több elméleti és gyakorlati szakember is igyekezett kategóriákba foglalni.

Bill Nichols a San Francisco-i egyetem filmtudományi intézetének professzora 2001-ben publikálta erre vonatkozó elképzeléseit.

A professzor hatféle ábrázolásmódot különböztetett meg, melyek „a dokumentumfilm műfajának mintegy alműfajaiként jelennek meg: a költői, a magyarázó, a résztvevő, a megfigyelő, a reflexív és a performatív ábrázolásmódot.” (Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. Bp. Metropolis 2009/4. 20.o.) E kategória-sorrendet azon megfigyelés alapján állította fel, hogy a filmtörténet során az egyes formák megjelenése ezt a kronológiát mutatja. Az ábrázolásmódok keveredhetnek, de az adott ábrázolásmód domináns. Tehát egy megfigyelő dokumentumfilm tartalmazhat költői elemeket és fordítva. „Egy adott ábrázolásmód jellegzetességei *domináns erő*ként működnek az adott filmben: strukturálják a film egészét.” (I.m. 20.o.) Egy ma készült film felhasználhatja a régebbi korok kifejezésmódjait, miközben modern eszközöket is használ. A fejlődésláncban nincs felsőbbrendűség, a korábbi ábrázolásmód nem jelent alacsonyabb

rendűséget. A filmes nyelv formálódása két irányból táplálkozik: egyik az alkotói magatartásból fakad, elégedetlen a létező konvenciókkal, mondanivalójához új kifejezési formákat keres; a másik a technológiák és technikák fejlődéséből ered. Az új eszközök, berendezések és technológiák innovatív megoldásokra inspirálják az alkotókat. A merevebb magyarázó ábrázolásmód, mely a 20-as években alakult ki, a kamera mozdíthatatlanságának, a szinkronhang hiányának is volt tudható. Amikor áttértek a könnyű kézi kamerák és szinkronmagnók használatára, gyökeresen megváltozott a dokumentumfilmek narrativitása. A technikai fogyatékoságok azonban az alkotói kreativitásra jótékonyan is hatottak, mint például a költői ábrázolásmódban az avantgárd idején. Az alkotói elégedetlenség, a „világ újfajta megjelenítésének vágya” és a technikai vívmányok hatására folyamatosan megújult és egymásra épült a dokumentumfilmes kifejezési forma és ez valóban körvonalaz egy dokumentumfilm-történetet.

Vegyük sorra Bill Nichols alapján az ábrázolásmódokat.

A költői ábrázolásmód

Kialakulásának ideje egybeesik az avantgárdéval ezért formai jegyei is nagyban azonosak. Történeti áttekintésünk során már foglalkoztunk az avantgárd dokumentumfilmre gyakorolt hatásával. Nincsenek történeti szereplők, hagyományos értelemben vett történet, társadalomanalízis. A retorikai elem háttérbe szorul. Nem alkalmaz folyamatos vágást, elveti a konvencionális idő- tér használatot. Hangulatok, formák, ritmusok keltette asszociációs láncot indít be. A mozgás élményére koncentrál. Gondoljunk csak Ivens *Eső* című filmjére. Amint a *Híd*-ban sem a használhatóság érdekelte Ivenst, hanem a forma különös megközelítése, ahogy csak a kamera képes láttatni. Moholy-Nagy László sem a kinetikus szobrárt akarta megörökíteni a maga fizikai valóságában *Fényjáték: fekete-fehér-szürke* (Lichtspiel: Schwartz-Weiß-Grau, 1930) című filmjében, hanem a filmszalag alkalmasságát vizsgálta a mozgás és a formák kifejezésére, kettős expozíciókkal és fény-árnyék játékokkal. A költői filmek montázstechnikája a ritmust és a formát emeli ki. Ami ezekben a filmekben különös hangsúlyt kap, hogy az

alkotói hang miként ruházza fel a történeti világ töredékeit az adott filmre sajátosan jellemző esztétikai és formai integritással. Hatása mind a mai napig kitapintható, sőt e módszer a globalizáció elterjedésével mintegy az individuum védelmét szolgálja, a személyessége, költői törekvessége felértékelődött. Forgács Péter *Privát Magyarország* sorozatának minden darabja a költői ábrázolásmódot tükrözi. Amatőr felvételeket illeszt össze Szemző Tibor érzékeny zenéjére, személyes, töredezett, lírai narrációval kíséri az elszínezett, lassított vagy egyéb módon manipulált képeket, melyek egy adott történelmi korszak vagy személy körül forognak. Az alkotónak nem az a szándéka, hogy hiteles források alapján értelmezzen, és objektív információkat adjon át, hanem, hogy történelmi kontextusba ágyazva hangulatokat, lírai asszociációkat közvetítsen. *Dusi és Jenő* (1989) című filmjében König Jenő bankigazgatóhelyettes háború előtt és után forgatott amatőr felvételeit használja. „A *Dusi és Jenő*ben valami mágikus dolog történt velem: mintha a mások múltjába való belépés és a más idősíkban játszódó saját múltam összekapcsolódott volna. Mintha a két külön emlékezés processzusa egybeesne: a prousti madeleine-sütemény ízében. Amikor az összekapcsolódó élmény közös víziót hív elő. Olyan dimenziók nyílnak meg, amelyek sejtelmesek, titokzatosak, vonzóak, mert különleges dimenzió és érzékenység nyilvánul meg.” (Metropolis, 1999/2. Határesetek, beszélgetés Forgács Péterrel). A polgárság letűnt világa és Budapest hangulata jelenik meg ebben a képvers filmben. A *Dunai exodus*ban (1998) egy dunai hajó két útját láthatjuk a kapitány által készített kockákon. Első útján a Palesztinába tartó zsidó menekült családokat filmezi. Második alkalommal az oroszok által elűzött és Lengyelországban letelepedő németeket szállította. Történelmi valóságunk egyszerre abszurd és hátborzongató képeit látjuk költői látomásban.

A magyarózó ábrázolásmód

A cél és a törekvés a történeti világ megértetése, a költőinél jóval retorikusabb diskurzusba ágyazva. Tekintélyparancsolóan, közvetlenül szólítja meg a nézőt. Feliratokat, narrátor szövegeket használva irányítja a figyelmet, jelöli ki az esemény nézőpontját. A narrátor a képen nem látszik, afféle „Isten hangjaként” van jelen,

megfellebbezhetetlen bölcsességgel érvel. (*Miért harcolunk?* sorozat, 1942-45;) A meggyőző, öblös férfihang kultuszát alakítják ki ezek a filmek. *A spanyol földben*(1937) Ivens e konvenció ellen ment, amikor Hamingway érdekesebb, iskolázatlan hangját használja. Később, elsősorban a televízió hír és természetfilm sorozataiban már a kommentárt elmondó szaktekintély is látszik, ezzel növelve a megjelenítés hitelét. Rendszeresen használnak nondiegetikus zenét, azaz kísérőzenét, mely nem a képen látható történes következménye, hanem az utómunka eredménye. Ezek a filmek a kimondott szó erejében bíznak, felvilágosító, oktató erejében, a képek másodlagosak, illusztratív elemek. A montázs a logikai és kronológiai kapcsolódás érdekét szolgálja. „A magyarázó ábrázolásmód az objektivitás és az érvekkel alátámasztott álláspont látszatát hangsúlyozza.”(B.N. I.m. 26.o.) Vállaltan didaktikus, a szöveg felettes hatalom, mely elirányít a képek értelmezésében és a zavaros világ fölött szenvtelenül, hidegen, tárgyilagosan sugározza az objektivitás látszatát. (Mai televíziós példákkal élve ilyen a *Tények* és a *Fókusz* infotainment tabloidok).

A megfigyelői ábrázolásmód

A költői dokumentumfilmek az embert tárgyként kezelték, a magyarázó, pedig az ideológia és az érveléstechnika érdekében nem volt kíváncsi a szubjektumra. A *cinéma direct* és a *cinéma verité* irányzata fordult érdeklődéssel az egyes ember problémái felé. A kamera csak jelen volt a történéseknél, az alkotók nem avatkoztak be, az eseményeket precízen, folyamatosan rögzítették. Az irányzat kialakulásának körülményeit, okait már korábban tárgyaltuk. Az újdonság, amit hozott, hogy nem használtak kommentárt, kísérőzenét, nem rekonstruáltak jeleneteket. Prekonceptió nélkül tárták a néző elé a történelmi valóság kamerájuk által befogott szeletét. Szemük előtt alakult a szereplők jelleme, a jelenetek a személyiségjegyek újabb vonásait fedték fel. A társadalmi szereplők a kamera előtt kerültek interakcióba. A konzekvenciák levonását a nézőre bízták, ezáltal aktívabb szerephez juttatva őket. Gondoljunk itt Jean Rouch *Egy nyár krónikája* (Chronique d'un été, 1961), a Drew Associatesnél

készült *Elnökjelölés* (Primary, 1960), vagy a a Maysles fivérek készítette *Hihetetlen! A Beatles New Yorkban* (What's Happening! The Beatles in New York, 1964) című filmekre.

A megfigyelői ábrázolásmód morális kérdéseket vet fel. Szabad-e megfigyelni mások magánéletét, mikortól válik valaki közszereplővé, a kamera nem készlet-e a nézőben voyeurisztikus érzéseket?

A megfigyelői ábrázolásmód lehetőséget biztosít számunkra, hogy magunk is a történés alapos megfigyelői legyünk. A türelmesen kitartott kamera jóvoltából olyan apró részletek, gesztusok, állapotváltozások birtokába jutunk, amik konkrét, megélt valóság érzetet adnak.

Gulyás Gyula és Gulyás János *Kísérleti iskola* (1976) címmel forgatott megfigyelői dokumentumfilmet a szentlőrinci kísérletről, amelyben Jean Rouch tapasztalatait is felhasználták. Egy beszélgetésben így emlékezik erről: „Kitaláltuk rá az egyedi formanyelvet is: minden snitt valóságos idő volt, vágókép, úsztatás nélkül, s ahol véget ért a snitt, ott bejön a fekete vágás. Minden anyagot, amit felvettünk, levittük és megmutattuk az iskolában. Erről persze óriási vita kerekedett. Azt is leforgattuk, előhívtuk, levittük és megmutattuk... Mi mindig dialógusra törekedtünk mindenkivel. A nézőkkel, a terepszemléken, a szereplőválogatáson, a forgatáson, majd utána a közönségtalálkozókon is. Az is nagyon fontos volt mindig, hogy az eseményeket a maguk valós szellemiségében, mint megidézett emlékeket mutassuk meg.” (Filmkultúra, 2009. április)

A megfigyelői ábrázolásmódban a kamera jelen van az események történésekor. Felmerül a kérdés, hogy vajon akkor is úgy történt volna minden, ha a kamera nincs jelen? A kamera pusztán jelenléte nem válik-e máris résztvevővé, ezáltal a valóságot befolyásoló tényezővé? Lehetséges-e „a légy a falon” állapot, úgy dokumentálni az eseményeket, mintha ott sem lennének? Az amerikai filmesek csoportja (Leacock, Wiseman, Pennebaker, Drew) mindenesetre hitt ebben. Filmjeik talán ezektől a lappangó, megválaszolatlan kérdésektől még feszültebbek és izgalmasabbak.

A magyar cinéma direct egyik jelentős képviselője, Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1978) című lírai hangvételi dokumentumjátékfilmjében ezek az izgató kérdések is felmerülnek, ahogy

végigkísérhetjük a vidékről Pestre tartó ambiciózus cigányfiú kálváriáját. A rendező itt alkalmazta először az ún. szituációs dokumentumfilmezést, ahol a szereplő saját életét éli.

A résztvevő ábrázolásmód

A társadalomtudományi kutatások eredményeinek, különösen a szociológiai és az antropológiai vizsgálatoknak a filmbe való beépítése és felhasználása új perspektívákat nyitott. Az antropológiai szemléletmód már Flaherty óta megjelent a filmszalagon, de igazán Rouch filmjeiben vált paradigmává. A filmkészítő, hasonlóan a tudóshoz, a terepen szembesül a körülményekkel, engedi magára hatni, ugyanakkor távolságot is tart, nem kerül azonos szintre szereplőivel. „A megfigyelő dokumentumfilm háttérbe szorítja a meggyőzőerőt, és megmutatja, milyen érzés benne lenni egy adott szituációban, ugyanakkor arról semmit nem árul el, hogy milyen érzés mindez a filmkészítő számára, aki szintén jelen van. A résztvevő dokumentumfilm ezzel szemben azt mutatja meg, hogyan érzi magát a filmkészítő egy adott szituációban, illetve, hogy a jelenlétéből fakadóan miként változik meg a szituáció.” (B. Nichols: I.m. 30.o.)

A filmkészítő társadalmi szereplővé válik, interakcióba lép a film szereplőivel, szinte egyenrangúvá válnak, csupán az az egyáltalán nem elhanyagolható különbség van köztük, hogy a készítő fogja a kamerát, tartja a mikrofont, tehát mégiscsak ő irányít, hiszen a néző majdan csak azt látja és hallja, amit rögzít a felvétel során és kiválaszt a vágóasztalnál.

Különös és érdekes eredmény születik Tölgyesi Ágnes *Pipacsok (1998)* című filmjében. A film első fele hagyományos riport, a másik fele szituációs dokumentumfilm. A rendező a szétszakadt családot egyesíti, az egymást nem ismerő testvéreket és a külön élő szülőket összehozza. Beavatkozása katartikus jeleneteket eredményez, ugyanakkor etikai kérdéseket is felvet.

„Tölgyesi Ágnes filmje tulajdonképpen a szegénységről, a szerelemről és a végzetről szól, a rendező tapintata kevés teret enged az alkohol szerepének, igaza van, a szesz ezekben a nehezen analizálható helyzetekben nem mint ok, hanem mint következmény van jelen, de jelen van. A történet a nyomorúság ábrázolásának sokkhatására számít, ami nem túlságosan eredeti elképzelés,

számtalan dokumentarista folyamodik ehhez az eszközhöz, miáltal számunkra észrevétlenül leértékelődnek szándékaik. A másság ábrázolása sem tűnik túlságosan eredetinek, itt különösen nehezíti a befogadást az átlagnézőnek (van ilyen?), hogy egészséges ösztönei ellen kell rokonszenvébe fogadni egy vak, egy mozgáskorlátozott - a köznyelvben nyomorék - és egy csökkentlátó gyereket, valamint azok "kapcsolt részeit": egészséges testvéreket, egy rosszarcú apát, és egy, a családját elhagyó anyát. Margaret Mead idejében a szociológusok szemére hányták, hogy miközben szanaszét kutatgatnak, semmit sem tesznek az általuk vizsgált közösség élete jobbra fordulásáért. Mint tudjuk, Mead tett. Tölgyesi is. Kibékítette a peres feleket, össze ugyan nem borultak, de mégis. Beszélnek egymással. A kérdés csak az, meddig tart egy ilyen összefércelt kapcsolat.”(Tar Sándor: Pipacsok. Egy más világ boldogsága. Filmvilág, 1999/6.)

A résztvevő ábrázolásmódnál az alkotó jelenléte fokozott hangsúlyt kap. Tetteivel, szándékával katalizátor és olykor elfogult irányítója is az eseményeknek. Szereplőivel kendőzetlen interakcióba lép, kilépve az anonimitásból. Csak a kamera jelenlétének köszönhető a történés. Az alkotói jelenlét nélkül nem jött volna létre a szituáció. Ez a fajta filmkészítés a cinema verité európai hagyományainak felel meg. Gondoljunk csak Jean Rouch filmjeire, az *Én, a négerre* vagy az *Emberi piramisra*, ahol Rouch mesterséges szituációt teremt (korábban forgatott anyag levetítése a szereplőknek), hogy új aspektusból vizsgálja alanyait.

A filmkészítő szerepei: mentor, provokátor, kérdező, kritikus, együttműködő lehetnek. A legelterjedtebb, legkézenfekvőbb formája az érintkezésnek az interjú. Az interjú a beszélgetésnek egy sajátos, hierarchizált formája, ahol a kérdező hatalmi és irányítói pozícióban van. Helyzetét arra használja, hogy az információt sűrített formában kapja meg alanyától. Ez a forma számtalan veszélyt rejt magában, alkalmat adhat a manipulációra és a tendenciózusságra is. A „beszélő fejes” filmek pedig az igénytelenség és az unalom csapdáját rejthetik magukban. Az ilyen típusú filmek ellenpéldája Sára Sándor történelmi dokumentumfilmje a Don kanyar traumáját egy életen keresztül magukban hordozó túlélők balladisztikus monológfüzére, a *Pergőtűz*(1983).

Külföldi példaként említhetjük a vietnami háborút feldolgozó *A disznó évében* (The Year of the Pig, 1969) című Emile De Antonio filmet vagy a holokauszt túlélőkről készült Claud Lanzman *Soah*(1985) kilenc és fél órás filmjét. A történelem megidézéséhez archív felvételeket használnak.

A rendező betöltheti az oknyomozó riporter szerepét is, mint tette Marcel Ophüls a *Bánat és irgalom* (Le chagrin et le pitié, 1970), a francia kollaborációt firtató filmjében.

Líraibb, személyesebb hangvételt is választhat az alkotó, ha árnyaltabb, reflektáltabb viszonyt alakít ki az őt érintő eseményfolyammal. Az egyes szám első személyben közlés a naplóformát idézi, mely nemcsak a narrációra, de a képi megfogalmazásra is hatással van. Szirtes András *Napló (1979-2000)* filmfolyamában az idő, szubjektum, emlék sűrítményt próbálta filmkeretbe zárni. "Kevés az, hogy valaki jön-megy a világban egy kamerával és egy magnóval. - jellemzi művét a rendező. - Akárki képes erre, főként amióta elterjedt a videó. A feladat: sűrítmény-rendszer létrehozása, amely nem csak analizál, hanem szintetizál is. Az irodalomban példaképeim Marcel Proust és James Joyce. A Napló készítése során négy év múlva skizofrén állapotba kerültem. Minden nap forgattam, a következő héten megnéztem. Oda-visszajelzéses rendszerré alakult. Közben írtam egy ötszáz oldalas forgatókönyvet, mert az álmaimat nem tudtam összerakni. Úgy éreztem, hogy a film, mint technika túlságosan behatárolt. Csak azt dokumentálja, ami történik. De ez nekem kevés. Én olyan struktúrát akarok létrehozni, amiben a jelen, a múlt, a jövő, az emlékek, a vágyak, a képzelet, a fantázia, mind egyetlen sűrítménnyé áll össze."(Szirtes András Kisoroszi, 2000. január)

Emiko Omori családja második világháborús, amerikai internálótáborokban szerzett örök nyomot hagyó élményeit próbálja felszínre hozni a *Nyúl a Holdon* (Rabbit int he Moon, 1999) című filmjében.

„Azok a filmkészítők, akik azt akarják megragadni, hogy hogyan érintkeznek ők maguk az őket körülvevő világgal, és azok, akik interjúkon és összevágott archív felvételeken keresztül általános társadalmi kérdéseket és történeti perspektívákat kívánnak felvetni,

a résztvevő dokumentumfilmforma két nagy csoportját alkotják.”
(B.N.: I.m. 34.o.)

A reflexív ábrázolásmód

E dokumentumfilm típus nem pusztán a történeti valóságot akarja ábrázolni, hanem feltárja a néző előtt a nehézségeket és kétségeket is, az ábrázolás dokumentatív hitelességéről. Közvetlen interakcióra lép az alkotó nézőjével. Beavatja az alkotás folyamatába, felhívja figyelmét, hogy itt nem a valóságot, hanem annak film általi leképezését látja. Az eddigi módszerekkel és törekvésekkel ellentétben nem akarja elleplezni a művi beavatkozást, hanem szándékosan felhívja a figyelmet a műalkotásra, a művészi formára. Bill Nichols szerint az ilyen típusú filmek a realizmussal kapcsolatban is felvetnek kérdéseket. A valóság pszichológiai, fizikai és érzelmi megismerését teszik lehetővé a narratív struktúrával a realista dokumentumfilmek. „A reflexív dokumentumfilmek azonban megkérdőjelezzik ezeket a módszereket és konvenciókat.” (B.N.: I.m. 35.o.) A *Vezetékneve: Viet, keresztnéve: Nam (1989)* című filmben csak nagy sokára jövünk rá, hogy az interjúk díszletben és nem az eredeti alanyokkal készültek. Az *Ember a felvevőgéppel* nem egy képsora a filmkészítésre reflektál. Dziga Vertov az operatőrét, vágóját is lefilmezi munka közben, sőt az üres mozitermet is bemutatja. Felmegy a függöny, konkrét és képletes értelemben is, megmutatja a szűz mozivásznat, amelyet majd betöltenek az ő valóságról készített konstruált képei. Mindezzel arra kényszerít, hogy elgondolkodjunk az alkotás folyamatán, elidegenítve tárgyától, megóvva a beleélés illúziójától. Tudatos, kritikus befogadásra ösztönöz.

Társadalmi, politikai és filmnyelvi reflexivitást különböztethetünk meg. A feminista filmek például a sztereotip nőkép társadalmi beidegződéseire hívják fel a figyelmet.

A performatív ábrázolásmód

A megismerés filozófiai kérdéseit feszegeti. Fenomenológiai problémát vet fel, ahogy Husserl szerint is a megismerés nem a valóságos, anyagi világra, hanem a tudatra irányul, ezért minden a világra vonatkozó s a közvetlen tapasztalatot túllépő ítélettől tartózkodni kell. A performatív dokumentumfilm közelebb áll a

költői formához, ”a személyes élmények különlegességén alapuló entitás” interpretálásához, mint a tudományos absztrakcióhoz. „A performatív dokumentumfilm a világról alkotott tudásunk összetettségét hangsúlyozza azzal, hogy kiemeli e tudás szubjektív és érzelmi dimenzióit.” (B.N.: I.m. 38.o.)

Szirtes András már említett *Napló* sorozata is a valóság szubjektív feldolgozásának és a képzeletbeli történeteknek elegye.

Ezek a filmek az objektív diskurzus szubjektív aspektusait hangsúlyozzák, mint például a Rea Tajiri *Történelem és emlékezet* (History and Memory, 1991) című filmje, amelyben a családja internálótáborba hurcolásának történetét próbálja feltárni.

Az Amerikában élő, 56-os emigráns édesapjáról forgatott *Hazatérés*(2006) című filmjében Pignitzky Réka hasonlóan szubjektív perspektívából közelít a történelmi tényekhez.

A performatív ábrázolásmód újra teret engedett az avantgárdnak.

Különös helyet foglal el a magyar film történetében Huszárik Zoltán *Elégia*(1965) című filmje. A mezőgazdaság és a közlekedés gépesítése során a feleslegessé váló lovak a vágóhídon végzik. Költői, szurreális látomásos, képzőművészeti szépségű film, magán hordja a költői és a performatív jegyeket egyaránt. Szeriális kompozíció jellemzi, azaz rövid montázsszekvenciákból álló képsorozatból áll, mely szabad asszociációkra sarkallja a nézőt.

A dokumentumfilmes ábrázolás hatféle formája tovább él napjainkban is, Michael Moore-tól (*Kóla, puska, sültkrumpli*,/ *Bowling for Columbine*/ 2002, *Fahrenheit 9/11* 2004) a Nagy csendet (Die Große Stille, 2005) jegyző Philip Gröningen keresztül a fiatal magyar dokumentumfilmekig hat, és különféle típusokban jelenik meg.

A dokumentumfilmek tipológiája

Többen többféle módon jelölték meg a dokumentumfilmek tipológiáját.

Az elnevezések az írott sajtóból származnak.

Portréfilm

Életút, sors vagy pálya feldolgozása.

Közvetlen vagy közvetett, aszerint, hogy még élő vagy már elhunyt személyről szól.

Egyaránt mutathat be a tudomány, művészet, társadalmi élet kiemelkedő személyiségét vagy hétköznapi embereket.

Más műfajokkal ötvöződik.

Stílusát tekintve sokféle: elégikus, groteszk, lírai, realiztikus, stb.

Módszerei: riport, interjú, archív, szituatív, tényfeltárás egyéb eszközei.

Ismeretterjesztő film

Tárgya a természet, a tudomány, mesterségek, művészet, természeti jelenség, élővilág, kultúra, népcsoport, a nagyközönség számára érthető formában való bemutatása.

Hangneme tárgyilagos, objektív, szemléltet, narrátort szerepeltet.

Riportfilm

Jellegzetes műfaj, közege a tv.

Társadalmi érdeklődésre számot tartó helyzetet, eseményt dogoz fel, sokoldalúan, publicisztikai igénnyel.

A riporter személye fontos, a nézőt képviseli.

Lehet benne interjú, narráció.

Filmszociográfia

Leggazdagabb, legnagyobb hagyománnyal bíró műfaja.

Néprajzi film

Sajátos kultúrát, gondolkodást képviselő népcsoport életformájának feldolgozása.

Leletmentés, az eltűnőfélben lévő kultúrák értékmegőrzése.

Oknyomozó film

Egy társadalmi jelenség, mozgás okainak, mozgató rugóinak összefüggő, logikus, a lényegét bemutató ábrázolása.

Dokumentumesszé

Kísérletező, önreflexív, személyes.
Stílusa groteszk, lírai, parabolisztikus.
Tárgya szinte bármilyen súlyú, fontosságú jelenség.
Megközelítésmódja váratlan, egyéni, meglepő.

Áldokumentumfilm

A dokumentumesszé szélsőséges, kísérletező, provokatív típusa.
A valóság megismerésének manipulatív voltára vagy társadalmi, környezeti problémára hívja fel a figyelmet.

Történelmi dokumentumfilm

Erős hagyományokkal rendelkező műfaj.
Történelmi sorsfordulókat, ember és történelem sajátos viszonyait elemzi.
Oknyomozást, tényfeltárást végez.
Módszere a riport, interjú, archív anyagok feldolgozása, rekonstrukció.

Bibliográfia

Balázs Béla: Filmkultúra. Bp. 1948. Szikra
Bíró Yvette: Profán mitológia. Osiris. 1999
Bíró Yvette: Joris Ivens és az avantgárd. Filmkultúra, 1964. 22.sz.
Deutsche Filmkunst, Joris Ivens, 1962. 11.sz
Film és társadalom. Cikkgyűjtemény, Bp. MFI. 1958
Földényi F. László: LENI RIEFENSTAHL ÉS AZ AKARAT DIADALA,
FILMVILÁG

Grierson, John: A dokumentumfilm alapelvei. Fejezetek a filmesztétikából. Múzsák K.K. 1983

Grierson, John: Dokumentumfilm és valóság. Bp. 1964, MFI.

Ivens, Joris: The Camera and I. Berlin. 1969, Seven seas book

Krackauer, S.: A film elmélete 2. kötet, Bp. 1964. MFI

Kracauer, S.: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1963. MFI

Magyar Bálint: *Az amerikai film*. Gondolat: Budapest, 1974.

Marsolais, Gilles: L' aventure du cinéma direct. Paris. 1974.

Seghers

Metropolis, 1999/2. Határesetek, beszélgetés Forgács Péterrel

Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Bp. Metropolis 2009/4.

Rotha, Paul: A dokumentumfilm. Bp. 1961, MFI

Sadoul, G.: A filmművészet története, Bp. 1959, Gondolat

Szilágyi Zsuzsa: Vizuális írástudás, 2011.07.24.
www.revizoronline.com

Tar Sándor: Pipacsok. Egy más világ boldogsága. Filmvilág, 1999/6

The Documentary Tradicion. Selected, arranged and introduced Lewis Jacobs. New York. 1971. Hopkins and Blake, Publishers

Thompson, Kristin –Bordwell, David: *A film története*. Budapest, Palatinus Kiadó, 2006.

Új irányzatok a mai filmművészetben. Bp. 1962. MFI. I. kötet

Új Oxford Filmenciklopédia. Glória, 2007

Vertov, Dziga: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Bp. 1973. MFI.

Vertov, Dziga: Válogatott írások. 1970. MFI

Zalán Vince: Fejezetek a dokumentumfilm történetéből, Bp., 1983. MFI.

Ajánlott irodalom

Bíró Yvette: Profán mitológia. Osiris. 1999

Film és társadalom. Cikkgyűjtemény, Bp. MFI. 1958

Grierson, John: A dokumentumfilm alapelvei. Fejezetek a filmesztétikából. Múzsák K.K. 1983

Grierson, John: Dokumentumfilm és valóság. Bp. 1964, MFI.

Kracauer, S.: A film elmélete 2. kötet, Bp. 1964. MFI

Kracauer, S.: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1963. MFI

Magyar Bálint: *Az amerikai film*. Gondolat: Budapest, 1974.
Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Bp. Metropolis 2009/4.
Rotha, Paul: A dokumentumfilm. Bp. 1961, MFI
Sadoul, G.: A filmművészet története, Bp. 1959, Gondolat
Új Oxford Filmenciklopédia. Glória, 2007
Vertov, Dziga: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. Bp. 1973.
MFI.
Zalán Vince: Fejezetek a dokumentumfilm történetéből, Bp., 1983.
MFI.

Filmográfia

Anderson, Lindsay: *Mindennap, kivéve karácsonyt*
Boulting, Roy: *Győzelem a sivatagban*
Bunuel, Luis és Unik, Pierre: *Spanyolország 1936*
Capra, Frank: *Miért harcolunk?*
Cavalcanti, Alberto *Csak pár óra, Szénporos arc*
Chopra, Joyce: *Joyce 34 éves korában*
Choy, Chris: *A szegecsektől a tengelyekig*
Clair, René: *Felvonásköz, A torony*
Cooper, Merian és Schoedsack, Ernest: *Fű*
Drew Associates: *Elnökjelölés, Válságban: egy elnöki állásfoglalás titkai*
Dulac, Germain: *Korong927*
Elton, Arthur – Anstey, Edgar: *Lakásproblémák*
Flaherty, Robert: *Nanuk, az eszkimó, Moana, Az arani ember*
Ford, John: *A Midway-i csata*
Forgács Péter: *Dunai exodus, Dusi és Jenő*
Franju, Georges: *Állatok vére*
Graef, Roger: *Szóköz*
Grierson, John: *Heringhalászok*
Gröningen, Philip: *A nagy csend*
Gulyás Gyula és Gulyás János: *Kísérleti iskola*
Huston, John: *Legyen világosság*
Huszárik Zoltán: *Elégia*
Ivens, Joris: *A híd, Az eső, A spanyol föld*
Léger, Fernand: *Gépi balett*
Lumiere: *A kisbaba reggeli, A munkaidő vége, A vonat érkezése, A fecskendő kivonul, A fecskendőt felállítják, Támadás a tűz ellen, Életmentés*
Moholy-Nagy László: *Fényjáték, fekete-fehér szürke, Marseille régi kikötője*
Macartney-Filgate, Terence: *Candide eye, Nemsokára karácsony*
Ray, Man: *Visszatérés az értelemhez*

Marker, Chris: *Levél Szibériából, Kuba, igen! Szép május*
Maysles fivérek (Albert és David): *Hihetetlen! A Beatles New Yorkban*
Min-ha, Trinh: *Surname Viet, Given Name Nam*
Moore, Michael: *Kóla, puska, sültkrumpli, Fahrenheit 9/11*
Newsreel csoport: *Fekete Párduc*
Omori, Emiko: *Nyúl a Holdon*
Operatőrök a háborúban
Ophüls, Marcel: *Az igazság emléke, Bánat és irgalom*
Pignitzky Réka: *Hazatérés*
Reisz, Karel: *Mi vagyunk a lamberthi fiúk*
Renoir, Jean: *Miénk az élet*
Resnais, Alain : *A világ emlékezete*
Resnais, Alain és Marker, Chris: *A szobrok meghalnak*
Richardson, Tony és Reisz, Karel: *A mama nem engedi*
Riefenstahl, Leni: *A kék fény, Az akarat diadala, A berlini olimpia*
Robeson, Susan: *Amikor mindenki eltűnik*
Rogosin, Lionel: *Iszákosok utcája*
Rotschild, Amalia: *Nagyi, anyu meg én*
Rouch, Jean: *Én, a néger, Egy nyár krónikája, Emberi piramis*
Ruttmann, Walter: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája, Opus I*
Sander, Helke: *Felszabadít-e a tableta?, Felszabadítók és felszabadítottak*
Sára Sándor: *Pergőtűz*
Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*
Scott expedíciója a Déli sarkon vagy az örök csend
Sheeler, Charles és Strand, Paul: *A fenséges New York*
Szirtes András: *Napló*
Tajiri, Rea: *Történelem és emlékezet*
Tölgyesi Ágnes: *Pipacsok*
Urban, Charles: *A szénbányász életének egy napja*
Vertov, Dziga: *Ember a felvevőgéppel, Filmszem, Kino-Pravda, A Donyec-medence szimfóniája, Filmhetek, Előre, szovjet!, A Föld egyhatoda*
Vigo, Jean: *Nizzáról jut eszembe*
Warhol, Andy: *Empire, Alvás, Csók, Evés*
Watt, Harry: *Északi-tenger*
Watt, Harry és Wright, Basil: *Éjszakai posta*
Wheeler, Anne: *Dédanya*
Wright, Basil: *Gyerekek az iskolában*
William Wyler: *Memphis Belle*

Tartalomjegyzék

Előszó 2

Bevezetés	3
A kezdetek	4
Az antropológiai film kezdetei: Robert Flaherty(1884-1951)	5
A városszimfóniák, a lírai dokumentumfilm	7
Az orosz iskola	14
Az angol dokumentumfilm iskola	19
Az európai propagandafilm	23
Háborús dokumentumfilmek	25
A cinéma direct	27
A dokumentumfilm típusai	36
A dokumentumfilmek tipológiája	45
Bibliográfia	47
Ajánlott irodalom	48
Filmográfia	49
Tartalomjegyzék	50