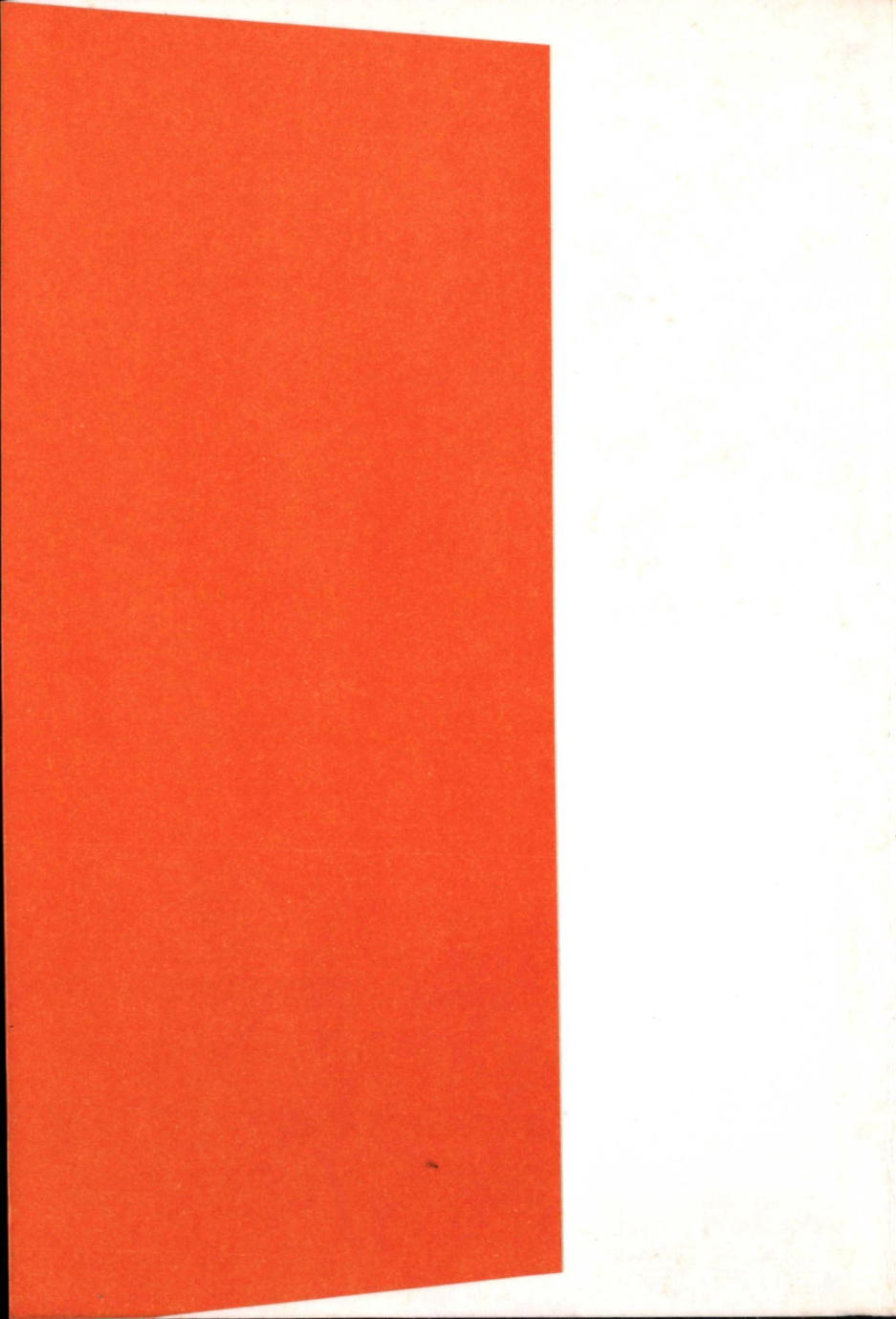


Zalán Vince

FEJEZETEK
A DOKUMENTUMFILM
TÖRTÉNETÉBŐL





Zalán Vince
Fejezetek
a dokumentumfilm
történetéből

FILMMŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

70.

Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum

ZALÁN VINCE

**Fejezetek
a dokumentumfilm
történetéből**

Budapest, 1983

ELŐSZÓ

A dokumentumfilm története mindmáig megíratlan. Jelen kötet sem vállalkozik arra, hogy ezt a hiányt pótolja. S ez nem szubjektív elhatározás függvénye. A világon jó fél évszázada készülnek dokumentumfilmek. Ezeknek több mint a fele – ma, Magyarországon – elérhetetlen. Akkor is ez a helyzet, ha csak a kiemelkedő műveket vesszük számításba.

A hazai filmszakirodalomban a dokumentumfilm-mel foglalkozó írások száma elenyésző, s minőségileg is korlátozottak. Nem sokkal jobb a helyzet a nemzetközi szakirodalomban sem. Ha nem számítjuk a csekély számú elméletirő (Vertov, Rotha, Grierson) munkásságát és az alkotók vallomások megnyilatkozásait, akkor jősszerűen az egyetemes filmtörténetek szerény fejezeteire hivatkozhatunk. S bár a dokumentumfilm 1960-as évekbeli fellendülésének hatására az utóbbi esztendőkből némiképp megszaporodott a dokumentumfilmmel foglalkozó művek száma, túlzás nélkül állíthatjuk, hogy napjainkban minden írás, mely (bármilyen aspektusból) a dokumentumfilmet választja tárgyának, korlátozott érvényű produkció, mivel sem az anyagi, sem a szellemi erőforrások nem állnak kellő mértékben rendelkezésre.

Mondhatjuk erre: ezek a kutatás nehézségei, vagy kissé zordabban fogalmazva: a kutató magánjellegű problémái. Valóban, azok. Ám – szerénytelenül hadd tegyem hozzá – olyan nehézségek, amelyek szoros kapcsolatban állnak magának a dokumentum-

film műfajának problémáival, pontosabban: a dokumentumfilm vizsgálatának korlátozott feltételeiben a műfaj gazdasági-kulturális gyakorlásának állapota tükröződik.

Éppen ezért nem elégedhetünk meg a feltételek elégtelenségének regisztrálásával, hanem – talán nem is annyira furcsa módon: ennek magyarázatát keresve – szükséges megkísérelnünk – ha csak vázlatosan is – a filmműfajok (és így érintőlegesen a dokumentumfilm) elsősorban gazdaság-szempontú keletkezés-történetének néhány jellemzőjét megvizsgálni; valamint karakterizálni az egyes filmműfajokat, azzal a céllal, hogy egyrészt: – erőnkhez mérten – világossá tegyük a javarészt történeti fejezetekből álló kötetünk tárgyát, másrészt, hogy hozzájáruljunk a dokumentumfilmet értékelő módszerek pontosabbá tételéhez és hatékonyságához.

A történeti fejezetek, Dziga Vertov munkásságának kivételével a kapitalista világ dokumentarizmusának filmjeivel, alkotóival, irányzataival, stb. foglalkoznak. Szeretnék megkönnyíteni a dokumentumfilm történetének elsajátítását azoknak, akik – művészi és nem művészi értelemben egyaránt – nélkülözhetetlennek tartják e filmműfajt a szocializmus felépítésében.

I. MŮFAJI PROBLÉMÁK

A kapitalista filmgazdaság és a filmműfajok

*„A film sui generis a többi művészeti ág-
nál közvetlenebb, és az alkotás technikai
módszerével megegyezően olyan műfaj,
amely kapitalista értelemben ki van téve
a manipulációnak.”*

Lukács György

A filmművészet a történelem terméke. A kialakuló filmkultúrát — a filmgyártást, a filmkereskedelmet, a filmművészetet (és ennyiben a filmműfajokat is) — döntően a XIX. század végi — XX. század eleji az imperializmusba hajló kapitalizmus határozta meg. A kapitalizmus gazdasági-társadalmi szerkezete és ennek a szerkezetnek a működése, jellemzői formálták meg a kultúra új, megszülető szférájának alapvető karaktervonásait. *Ennek a folyamatnak legfontosabb következménye, hogy más művészeti kultúrákhoz képest a filmkultúrában (s talán az építészetben) érvényesülnek a leghatározottabban a gazdasági faktorok, hogy más művészetek alkotásaihoz képest a filmalkotásoknak a legerősebb az áru-jellege.*

A múlt század végén a film még természetesen csak mint a tudományos kutatás eszköze, illetőleg mint vásári, vagy kávéházi látványosság egzisztált. A film „őskorában” egyáltalán nem tettek különbséget az egyes filmek között. Nem ilyen vagy olyan filmről beszéltek, hanem filmről. Ebben az időben a film elkészítése volt a lényeg, s a fő hangsúly a rögzítésre esett. A korai filmesek szinte mindent lefényképeztek, ami kamerájuk elé került. Rendszerint azt a környezetet fotografálták, amelyben éltek. *A vonat*

érkezésének állomása például Lumière nyaralója mellett helyezkedett el. De ezrével és ezrével készültek filmek a sarkutazástól a moszatokig, a katonai parádéktól a tenger hullámlázásáig, stb., a természet és a társadalom megszámlálhatatlan jelenségéről. A cél a rögzítés és az emberek látvány-igényének a kielégítése volt, s kezdetben erre szinte minden objektum alkalmasnak mutatkozott. Ez az időszak a filmnek még kisipari – más nézőpontból: műfajok előtti – korszaka volt.

Sokszor emlegetett dátum 1895. december 28-a, melyet a filmtörténeti konvenció a filmművészet „születésnapjának” tart; jóllehet maga a filmművészet valójában majd húsz évvel később, kb. 1915 és 1925 között született meg. Sokkal kevesebbet emlegetik azonban Lumière-ék bemutatóját, úgy, mint az első *filmvetítést*, ahol első alkalommal tették kötelezővé *belépődíj* lefizetését. 1895. december 28-a épp ezért nemcsak a filmművészet szempontjából – hacsak közmegegyezéses alapon is – fontos dátumnak, hanem egyúttal a film gazdasági szerveződésének szempontjából is. Az „őskor” káosza ugyanis nem tartott sokáig. *A film gazdasági szervezetei hihetetlen hamar jöttek létre és rendkívüli gyorsasággal fejlődtek.*

Az „őskor” filmjei igen hamar *kereskedelmi* portékák lettek. Kezdetben többnyire a híradófilmek, a dokumentumfilmek, az egzotikus felvételek, stb. jelentették a jó árut. A kereskedők jobbra szoros, ritkábban közvetett kapcsolatban álltak a még kisüzemi filmkészítőkkel, akiknek legkülönbözőbb mozgóképeikkel járták a világot. Rendszerint maguk

a cégek, illetve megbízottaik szállították és mutatták be a filmeket, és a bemutató helyszínén új felvételeket készítettek, melyekkel tovább házaltak, de olykor még a felvétel színhelyén is levetítették. Magyarországon az első jelentős (és folyamatos!) filmvetítéseket Eugène Dupont, a Lumière testvérek megbízottja szervezte. Moziszerűen (zárt helyen, belépődíjért) először 1896. április 29-én vetítettek Lumière filmeket. Oroszországban az első filmszínházat szintén Lumière-ék megbízottai nyitották meg, 1896. május 19-én. Ugyanetájt Lumière-ék csoportja felvételeket is készített II. Miklós cár megkoronázásáról.

Még ebben a kezdeti korszakban jelenik meg a filmkészítésnek egy másik módja – elsőszámú képviselője Georges Méliès –, amelynek nem a rögzítés, hanem a *rekonstrukció* volt a lényege. Ezek a filmek – többségükben illuzórikus attrakciók, színházi jelenetek, mesefilmek, stb. – ekkor még nem játszanak jelentős szerepet a kereskedelmi forgalomban, ám idővel mindjobban tért nyernek, s a filmgyártás kialakulásakor már ez a típus képezi a filmek nagyobbik felét. A „rekonstrukciós” filmkészítés egyúttal új műfajok megteremtését is jelentette, mindenekelőtt oly módon, hogy a filmet igyekezett a művészet szférájához közelíteni.

„A film őstörténetének első korszakában” – írja Hevesy Iván – „az 1895 és 1903-as évek között két műforma uralkodott. Az egyik, amivel a film kezdte, a ’természetes felvétel’, egy részében valóban természeti látványokkal, más részében riportszerű jelenetekkel. A másik műfaj, amely ezt az első nyolc esz-

tendőt jellemezte, a „látványos kép”: megfilmesített, meghatóan naiv, kis fantasztikus élőképek, mind telve olyan csodás elemmel, amiknek megvalósítását a filmfényképezés könnyűszerrel tette lehetővé. Ezek a filmek meseszerű tárgyukkal, csodás varázslásaikkal, bűvészkedéseikkel egészen elhagyták a való élet ábrázolását.”¹

Igen fontos, hogy ebben a kezdeti korszakban a kereskedelmi tevékenység még nem (vagy csak igen csekély mértékben) befolyásolta a filmáru tartalmi formai minőségét. Amit készítettek, azt adták el, azt mutatták be. *A gazdasági tényezők akkor váltak a filmek-filmalkotások formaképző elemévé, amikor kialakult a nagyüzemi filmtermelés, amikor létrejöttek a nagy filmgyárak s megindult a tömegtermelés.* A megszülető filmipar egyre inkább bekapcsolódott a kapitalista gazdasági élet egészébe és viszont. A különböző filmgyárak „szabadversenyess” konkurrencia harca mindjobban megerősödött. Egyes filmgyárak tönkrementek, megindult a tőkekoncentráció. Kezdetben a francia filmipar járt az élen, úgyszólván monopólium volt. A fontosabb cégek alaptőkéje, illetve ezek emelkedése jól jelzi a fejlődést.

„1. Pathé	1898-ban alapítva	1.000.000 Fr.
	1907	6.000.000 Fr.
	1911	15.000.000 Fr.
	1912	30.000.000 Fr.
2. Gaumont	1895-ben alapítva	
	1906	2.500.000 Fr.
	1912	3.000.000 Fr.

– Forrás²

A francia filmipar után az olasz és az amerikai ipar fejlődött igen gyorsan. Az Amerikai Egyesült Államokban például igen korán – már 1908-ban (!) – megalakult az első filmtröszt: a Motion Picture Patent Company. A világ filmipara azonban olyan gyorsan fejlődött, hogy annak ütemét ez a tröszt még nem tudta tartani. Az USA pozíciója mind a gyártás, mind a kereskedelem vonatkozásában veszélyben látszott. Új, még az eddigieknél is nagyobb arányú befektetésekre volt szükség. Ezt a helyzetet a *banktőkének* a filmiparba történő beáramlása oldotta meg. Ezzel tulajdonképpen véget is ért a filmipar „első kapitalista korszaka”, az uralmat a monopóliumok vették át a film nagyipari gyártásában. 1914-ben már az Egyesült Államokban készült a világ filmtermésének fele. „Az amerikai filmiparban hatalmas tőkék kezdtek halmozódni” – írja Hevesy Iván – évről évre duplázódva négyszeresre, tízszeresre híztak, hogy a húszas évek elején a filmtermelés már a negyedik helyre kerüljön az Egyesült Államok iparai, a szén, az olaj és a nehézipar mögött, a benne felgyülemlett mozgó és dolgozó tőke nagysága tekintetében nagyobb tőke szolgált a mozikban nyújtott szórakozást, mint a ruházzkodást. A trösztösödés néhány év alatt befejeződött, az uralkodó gyárak nevei azonban továbbra is elárulták az egybeolvadásukat.

A hat vezető gyár: 1. Famous Players-Lasky-Paramount Corporation. 2. First National Picture Inc.

3. Metro-Goldwyn-Mayer Film Co. 4. Universal Film Co. 5. Fox Film Corporation. 6. Warner Brothers Film Co.

Ehhez a hat gyárhoz csatlakozott . . . a Producers Distributing Corporation” és „a nyolcadik, . . . a United Artist Film Corporation.”³

A kép teljességéhez tartozik, hogy a trösztök egyre szorosabb kapcsolatba kerültek a forgalmazókkal és a mozitulajdonosokkal. A növekvő termelés mindjobban megkövetelte a biztosított piacot; a profit érdekében gondoskodni kellett a filmek elhelyezéséről. Kezdetben a filmek vetítése a varietéken, a kávéházakon kívül vándormozikban történt. A vándormozitulajdonosok először közvetlenül a gyáraktól vették a filmeket, s mivel állandóan változó közönség számára vetítettek, ez feleslegessé tette a gyakori műsorváltást. Az állandó mozik megalapításával fordulat következett be: a mozi és a filmgyár közé egy új tag ékelődött be: a filmkölcsönző, aki megvette a filmet a gyártól és bérbe adta a moziknak. A kölcsönzői tevékenység azonban hamar elvesztette tiszta formáját, mivel a kölcsönzők, hogy minél nagyobb befolyást (és pénzt) szerezzenek, saját rendezésű-készítésű filmjeikkel próbáltak beférkőzni a filmgyártásba. A kulcshelyzetben levő kölcsönzők így maguk is gyártókká váltak, s komoly konkurrenciát jelentettek a filmgyáraknak. Ugyanekkor ez azt is jelentette, hogy a kereskedelmi szempontok tovább erősödtek a filmkészítés folyamatában. *A filmgyártás és filmforgalmazás összefonódása a tőkekoncentrációt a filmforgalmazásra is kiterjesztette.* Ennek a hatása azután a világ mozipark fejlődésében

is megmutatkozott. A mozik, melyek létesítéséhez a filmipar másik két ágához képest a legkisebb tőke kellett, jelentős része átkerült a gyártók és a forgalmazók tulajdonába. A nagy cégek felvásárolták a meglevő mozik nagy részét, majd erőteljesen növelték a mozik számát és a mozik befogadóképességét. A létrejött filmtrösztök csak akkor prosperálhattak igazán, ha a mozinézők száma állandóan emelkedett. Az 1920-as évekre az Egyesült Államok nemcsak a gyártás, hanem a mozik tekintetében is az élre tört. „A némafilm fénykorában, 1920–1925 között, a földkerekségen már mintegy 50.000 mozi pergette a nézők elé a gyöngyvászon meséit, ebből 26.000, tehát több mint a fele az Amerikai Egyesült Államokban. New York minden 12 lakosára jutott egy mozi ülőhely, ezzel szemben Berlinben, a legfejlettebb filmkultúrájú európai városban, csak minden 33 lakosra.”⁴

A Hevesy Iván által felsorolt – korábban idézett – nagy cégek közül jó néhány ismerős a kortársi filmek nézői számára, hiszen emblémáik gyakran láthatók a mai filmek főcíme előtt is. Ebből joggal következtethet arra, hogy ezek az 1920-as években alakult filmtrösztök – kisebb-nagyobb válogatásokkal – mind a mai napig megtartották vezető szerepüket a filmgyártásban. De továbbmenve: ezek a még ma is prosperáló cégek nemcsak a gazdasági alapokat rakták le, nemcsak gyártási szisztémájukat szervezték meg, amelyek révén az elkövetkezendő fél évszázadban hatalmukat biztosították a filmtermelésben, hanem ekkor alakították ki azt a gazdasági-kereskedelmi érdekeiken alapuló szemléletet is, amely a ter-

mék: a filmalkotás patternjait határozta meg. Igen fontos figyelembe vennünk, hogy: 1. ez a szemlélet és az általa determinált patternek a film társadalmi elismerésének és a filmművészet kialakulásának időszakában kristályosodtak ki; 2. a filmtrösztök életképessége ennek a szemléletnek folyamatos és állandó érvényesülést biztosított. *A nagyipari filmgyártás és a különböző filmműfajok kialakulása és megszilárdulása egymással szoros kapcsolatban, egy időben következett be.* Ekkor stabilizálódtak a már hagyományosnak mondható filmműfajok, mint a játékfilm (és különböző típusai), a dokumentumfilm, a kultúrfilm (népszerű-tudományos film), a híradófilm s valamivel később csatlakozott ehhez a rajz-, illetőleg animációs film. (Az egyes filmműfajok – mindenekelőtt a játékfilm – kialakulásában természetesen érvényesült a filmművészet társadalmi szerepe és a valóság visszatükrözésének filmművészeti sajátossága. Ennek vizsgálata „külön” téma.)

A filmgyártás koncentrációja a különböző filmek, filmtípusok egyesítésének és egyneműsítésének irányába hatott. Ennek veszélyére már a filmtrösztöket megelőző időszakban is fölfigyeltek. Emil Altenloh írja: „A koncentráció-mozgalom korán megindult és természetesen a nagyobb üzemekből kiindulva egy sor kisebbet szívott fel . . . Számításba vették a film sajátosságát, egyénesítésének szükségességét és megpróbálták feltartóztatni a tartalom sematizálódását, ami a gyártás helyi koncentrációjának következménye lett volna, éspedig azáltal, hogy továbbra is engedélyezték az önálló munkát a régi felszívott gyárakban. És aztán tovább mentek a gyártás módszeres

földrajzi megosztása felé – a gyártás szervezeti és pénzügyi koncentrációja mellett.”⁵ A folyamat azonban megállíthatatlannak bizonyult. A nagy filmtrösztök működésével a kapitalista filmgazdaságban *sajátos kölcsönkapcsolat alakult ki a filmgyártás stabilizálása és a filmműfajok standardizálása között*. A megnövekedett filmgyártás stabilitását és prosperálását ugyanis a nagy tömegben előállított, biztosan eladható, meghatározott típusú filmalkotás-áru biztosította. Kisebb-nagyobb változásokat – a kor hangulatának, divathullámainak megfelelően lehetett (sőt, olykor kellett is) tenni, de a filmtermelés nagyobb felét egységesen a kassza szempontjai szerint kellett elkészíteni. A filmalkotás-áru jellegének gyakori változtatása – nagy volumenben – a csőd lehetőségét állandósította volna. A standard filmtípusok-filmműfajok tömegtermelése tette lehetővé a filmgyártás többé-kevésbé zökkenőmentes folyamatosságát.

Ezek a filmek tulajdonképpen *kiszolgálták* a nézőközönség igényeit. A közönség-igények kialakulásának komplex folyamatát most nem áll módunkban elemezni, csupán két dolgot kívánunk a fentiekhez hozzáfűzni: 1.) a nagyipari filmgyártás filmtermékei főképp konzerváltak, vagy legfeljebb csak megváltoztatták a közönség igényeit, de színvonalát minőségileg nem emelték; mintegy az önmagukhoz hasonló filmek befogadását készítették; 2.) ezek a filmek – különösen a film kezdeti korszakaiban – nagyban hozzájárultak a filmes forgalmazásmód terjesztéséhez, a filmtechnikai fogások megfelelő appercepciójának kialakításához a nézőkben.

A standardizálás a különböző filmműfajok között is létrejött. A *nagyipari filmtermelés műfajképző szerepe* abban mutatkozott meg, hogy a magas bevételt biztosító, a közönség tudati állapotához jobban alkalmazkodó műfajokat részesítette előnyben azokkal a műfajokkal szemben, melyek kevés profitot hoztak és irántuk a közönség igénye is alacsony szintű volt. Ilyenformán *maga a filmgyártás is kialakított egy értékhierarchiát a műfajok tekintetében*. A hierarchia csúcsára a játékfilm került, azután sokáig semmi, majd az animációs film és (egy fokkal mögötte) a dokumentumfilm, azután a többi műfaj vegyesen, szinte megkülönböztetés nélkül. (Most is jegyezzük meg, hogy a játékfilm kiugrásában szerepet játszott a filmművészet belső fejlődése is.) A tőkekoncentráció, a filmgyártásnak a filmforgalmazással történő mind szorosabb összefonódása tovább erősítette a filmgyártás ilyen jellegű műfajteremtő tevékenységét. Hadd hozzunk egy példát a különböző műfajok bemutatási arányaira 1912-ből, tehát abból a korszakból, amikor az egyes filmműfajok még nem alakultak ki „véglegesen”. „Két előadásfajtát kell elválasztanunk egymástól” – írja E. Altenloh – „mivel teljesen különböző módon jöttek létre: azokat a *darabokat*, amelyek cselekményt tartalmaznak és kinematográfikus felvétel céljára rendezték meg őket, tehát a drámákat, humoreszkeket, hangképeket, stb. és a tájak, napi események és az ipar *természetfelvételeit*, valamint a kísérleteket bemutató *tudományos felvételeket*.”

Az első csoport áll az előtérben, mert ez teszi ki a mozgóképszínház normál műsorának a 6/7-ét, amely

átlagosan 3 drámából, egy bohózatból és egy természetfelfelvételből áll. Ehhez járulnak még, hogy a hiányos minőséget mennyiségileg pótolják az úgynevezett betétek (többnyire drámák, ritkábban humoreszkek). Az ilyen tartós műsorok aztán három órára is kinyúlnak, és minél messzebb megyünk a város széléhez, annál hosszabb lesz a műsor, és annál több és borzongatóbb a film, és annál ritkábbak a természetfelvevételek.”

A drámák, a humoreszkek és a természetfelvevételek a következőképpen aránylottak egymáshoz a német piacon: „A március, április, május, október, november és december hónapokban (1912) megjelent filmeknél a dráma, a humoreszkek és a természetfelvevételek viszonya 12 : 11 : 5 volt és még világosabban szól a méterhosszak összevetése, melyek a filmelőadásnál oly kitűnő matematikai érdeklődés-mértéket nyújtanak, mivel ebből következik a műsor egyes részeinek időbeli részaránya; ez az arány a következő: 7 : 3 : 1.”⁶

A monopolista filmgyártás önnön érdekein alapuló értékhierarchiája a filmgyártás és a filmforgalmazás mint társadalmi tevékenység által „átsugárzott” a társadalmi tudatba (szűkebben: a nézőközönség tudatába). *A filmgazdaság által kialakított értéket lényegtelen fenntartásokkal átvette a köztudat is.* Az értéket kialakító szempontok azonban kikerülve a filmgazdaság szférájából igen „szemérmesek” lesznek, többnyire álruhát öltenek (erre a gyártók, a forgalmazók és propaganda apparátusuk nagyon is törekszik): a gazdasági értékek más értékek (művészeti, etikai, stb.) képében mutatkoznak. Így jött létre

az a helyzet, hogy azok a műfajok lettek értékesek a nézők szemében is (igaz, többnyire más szempontok alapján), mint amelyeket a filmgyártás is értékesnek tartott. A különvéleményt nyilvánító néhány filmkritikus, filmesztéta szavát elnyomta a tömegtermelés csinnadrattája. Ennek a folyamatnak az eredményeképpen jött létre az a (ma is sok helyütt érvényes) szemlélet, amely a játékfilmet *ab ovo* művészetnek tartja, a filmművészet más műfajait pedig csak igen-igen ritkán, jobbra inkább a művészetten kívülieknek véli. Hogy ez a szemlélet mennyire művészetellenes, mennyire káros, s hogy milyen óriási mértékben akadályozza annak, hogy a film objektív társadalmi szerepét, a filmművészet objektív értékteremtő funkcióját megvalósítsuk, azt azt hiszem nem kell bőven magyarázni.

A játékfilmen kívül a nagyipari filmgyártásban szinte minden más filmműfaj háttérbe szorul. Hogy a dokumentumfilm és más filmműfajok nem fejlődtek fel a játékfilm színvonalára, hogy az ezekben a műfajokban létrehozott értékek nem integrálódtak méltóképp a filmkultúrába, hogy társadalmi-művészi presztízszük alacsony, hogy alig kapnak társadalmi visszhangot, hogy szinte teljesen nélkülözik a közönség kontrollját, stb., annak egyik legfőbb oka a filmgazdaság szempontjai alapján történt műfaji differenciálódás. Az alacsony profit, vagy netán (igaz, nem komoly) ráfizetés nem ösztökelte a gyártókat arra, hogy ezeknél a műfajoknál emeljék a befektetést. A kapitalista társadalom szelleme és önös érdekeik nem engedik ezt. A szűkös, állandóan alacsonyan tartott anyagi keret, a forgalmazási limitek (pl.

a mű csak meghatározott hosszúságú lehet) nyomás-ként nehezedtek minden olyan filmre, amelyik nem játékfilm volt. Igen jellemző, hogy például a dokumentumfilm művészete akkor és ott virágzott fel a kapitalista országokban, ahol és amikor az előállítási költségeket részben (pl. Angliában) vagy egészben (pl. Kanadában) az állam fedezte. A nem-játékfilm műfajoknak kezdettől fogva olyan gazdasági megszorítottságban kellett (és kell) egzisztálniuk, melyet sem a társadalomban betöltött valóságos funkciójuk, sem pedig az egyes műfajok jellege nem indokolt. Sőt. A filmművészet története éppen azt bizonyítja, hogy a dokumentumfilm műfajában, és más műfajokban is (s azokban, melyek nem sorolhatók a hagyományos műfaji rendszerbe) olyan értékes, művészi filmalkotások születtek, amelyek az egyetemes kultúra részeit képezik. A gazdasági háttérbe szorítottságnak ugyanis van egy „előnye”. Nevezetesen az, hogy a gyártók a nem-játékfilmek műfajaiban viszonylag engedékenyebbek, valamivel hamarabb hajlanak arra, hogy rizikót vállaljanak, hiszen kudarc esetén a veszteség nem túlságosan jelentős. (Hozzátehetjük, hogy az ilyen filmeknél a tömegtermelés nem követelte meg annyira a műfajokon belüli standardizációt, mint a játékfilmeknél.) Ez olykor utat nyit ezekben a műfajokban a *művészi* vállalkozásoknak is. Mindez azonban lényegesen nem változtat a műfajok általános helyzetén.

Köztudott, hogy a filmművészet önmaga specializálását kereső időszakában többször fordult különböző, más művészetekhez „segítségért”. Ám ennek a törekvésnek nemcsak belső, filmművészeti okai vol-

tak. Maga a gyártás is azon igyekezett, hogy termékeit minél szélesebb körben adhassa el, s ennek egyik módja éppen az volt, hogy már elismert (és vásárolt!) művészetekkel próbálta kapcsolatba hozni a filmet. Ilyen vonatkozásban ír a Film d'Art-ról J. V. Ioszkievics: „Az, hogy a film az „alacsonyrendű látványosság” helyzetéből az „igazi művészet” rangjára emelkedett, kereskedelmi operáció is volt – a gyártói *te-kintély* következménye. Ezt mutatja a Film d'Art története, amikor magas fizetésért a Francia Akadémia tagjait, vezető zeneszerzőket, dramaturgokat, valamint Franciaország első színháza, a Comédie Française rendezőit és színészeit vonták be a filmgyártásba. A hírességek nevét „árjelzésnek” használták. A *Guise herceg meggyilkolása* című film nem a mozik szokásos közönségét gyűjtötte össze, hanem egész Párizst. Noha a film tulajdonképpení erényei a mi mai szemünkkel nézve messze elmaradnak Lumière „plebejus” filmdokumentumainak és Méliès „tündérmeséinek” esztétikai bája mögött.

A Film d'Art létre tudta hozni a változást a társadalmi tudatban és új, tekintélyes szintre emelte a filmlátványosságot és ezzel egyszerre bevezette a filmet a többi művészet családjába . . .”⁷

Ehhez hasonló jelenség játszódott le Olaszországban is, amikor az olasz kultúra egyik első számú emberét, Gabriele D'Annunziót sikerült rávenni a *Cabiria* című filmben való részvételre. (D'Annunzio egyébként saját bevallása szerint az így nyert összeget arra használta fel, hogy kutyáinak nyers húsról gondoskodják.) „Gabriele D'Annunzio fontossága, a filmművészeti öntudat kialakítása tekintetében Olasz-

országgra vonatkozóan nem merül ki a költő szerény közreműködésében, amelyet a filmtudományi elméletek területén kifejtett. Eltekintve a *Cabiria* számára írott magyarázó utasítások belső értékétől, ami egyébként nagyon is vitatható, D'Annunzio neve sokkal inkább vonzotta a közönség és a kritika nagyon nagy érdeklődését a film iránt, mint maga az írása. A költő találkozása a filmmel jobban értelmezhető, ha annak a kampánynak a tükrében nézzük, amit a nápolyi újságok indítottak 1907–08-ban annak érdekében, hogy elismertessék a filmnek műalkotási méltóságát. A *Cabiria* bemutatója után (1914. április 18.) körülbelül két hónapig a *La Tribuna* című folyóirat a következő címet viselő kritikával jelent meg: „A művészet tetőfokára emelkedett filmművészet: *Cabiria*.” Olaszországban először történt meg, hogy nemzetközi hírnevű író ismertek el egy film szerzőjének és felelősének. Az újságok legyőzték szokásos makacsságukat és úgy foglalkoztak a filmmel, mint egy figyelemre méltó dologgal.”⁸

Az Amerikai Egyesült Államokban bizonyos mértékig más volt a szituáció mint Európában. Amerika ugyanis nem rendelkezett az európaihoz hasonló, erős művészeti hagyományokkal, a művészet az Új Világban nem volt olyan tekintélyes és tiszteletet parancsoló, mint például Franciaországban vagy Olaszországban, s a társadalmi tudat beállítódása ebben a vonatkozásban is eltért az európaiától. Ebből következően az amerikai film nem igyekezett olyan mértékig más, már társadalmi presztízzsel rendelkező művészetekhez kapcsolódni, mint az európai; helyzete megengedte, hogy annál önállóbb és prag-

matikusabb legyen. Ez egyfelől azt jelentette, hogy a filmgyártás sokkal hamarabb és sokkal közvetlenebbül termelhetett piacra, elsősorban természetesen hazai piacra. Bizonyos filmtípusok kialakulásában szépen megfigyelhető ez a közvetlenebb kapcsolat a társadalmi szituáció és a filmtermelés között. Jó példa erre a J. V. Ioszkievics által is említett „tűzoltó-filmek”. Ioszkievics a következőket írja: „A XIX. század vége és a XX. század eleje – a film keletkezésének és önmeghatározásának ideje – az Egyesült Államok számára az emigránsok tömeges beáramlását jelentette, akik általában nem ismerték a nyelvet és rosszul tájékozódtak az amerikai valóságban és rendben. A nagy ipari központokban az ilyen lakosság százaléka igen jelentős volt (25–30%). A lakosság e csoportjaival kapcsolatban a film vette magára az általánosan hozzáférhető „élőújság”, az oktató, az informátor szerepét.

A század elején a városok növekedése, az új technika elsajátítása gyakori tűzvészeket okozott, és az oktató „tűzrendészeti filmek” műfaja lett az egyik legfejlettebb az amerikai filmgyártásban.

Edwin Porter 1902-ben forgatta az *Egy amerikai tűzoltó élete* című filmjét. A film egyik feladata az volt, hogy a tűzoltás reformjáról szóljon. E pragmatikus cél mellett a filmnek le kellett nyűgöznie a nézőt a tűzoltók munkájának dinamikájával. Az egész filmet totálban vették fel és csak egyetlen szuperplán volt benne. Ennek az egyetlen kockának a nagyságát és hosszát az határozta meg, hogy csak a nemrég felfedezett tűzoltósági riasztókészüléket mutatta: a nézőnek elég időt kellett hagyni, hogy megnézze a

mechanizmust és megértse, hogyan kell használni. De a nézői befogadás folyamatában ezt a tisztán pragmatikus feladatot a dinamikus látványra való koncentráció közvetítette. A plán nagyságának hirtelen megváltozása, mely egybeesett a mese megakadással, olyan pszichológiai impulzust szült, amely már a film dramaturgiájára hatott.”⁹

Az amerikai filmnek ez a sajátos helyzete és a műfajokon belül is érvényesülő standardizáció együttes hatásában kell az egyik fő okát keresnünk olyan film-típusok létrejöttének is, mint amilyen a western és a burleszk.

Tulajdonképpen a nagyipari filmtermelés általánossá válásakor alakult ki az egyes filmműfajok és bizonyos „nemzeti jelleg” összekapcsolása is (természetesen nem faji, vagy esztétikai értelemben), vagyis, hogy az egyes nemzeti filmgyártások egy bizonyos filmműfajban produkálják a legjobbat. Az amerikai, a francia, dán, a svéd, stb. filmgyártás szinte műfaji profilt alakított ki magának. Az amerikaiak a burleszkkélményben, a westernben, általánosságban a látványosság tekintetében jártak az élen, a dánok a lélektani drámában, a franciák a vígjátékokban, és így tovább. Jól mutatja ezt az az Emil Altenloh által készített táblázat, amely az egyes országok műfajonkénti részvételét tárja föl a német filmpiacon, 1912. augusztus 15. és október 15. között. Íme:

	Dramák	Humoreszkek	Természeti felvételek
Amerikai	137	79	26
Olaszo.	73	79	34

Franciaio.	71	136	78
Németo.	41	11	4
Anglia	16	12	
Dánia	11	8	6

Ez a „műfaji” profil természetesen időről időre változott és változik. A két világháború között Magyarországon az amerikai film jelentette a látványosságot, a francia a művészetet. Néhány évvel ezelőtt a dekameron-típusú (több, apró epizódból álló) filmek mestere az olasz filmgyártás volt, úgy mint ma az igazságszolgáltatásban történő visszaéléseket ostorozó filmeknek. Az ilyenfajta „nemzeti specialitások” kialakításában igen jól tetten érhető a filmgazdaság esztétikai köntösbe öltöztetett, de törekvésében tulajdonképpen művészetellenes „műfaj” szervezése. Ezeknek a filmeknek ugyanis rendszerint semmi közüik az egyes országok sajátos és valóságos nemzeti problémáihoz, sokkal inkább azon van a lényeg, hogy az ily módon kitermelt „műfajok” sorozatban gyártathatók. (Ennek a kérdésnek semmi köze sincs ahhoz, hogy az egyes országok társadalmi fejlődésének művészi ábrázolásához meghatározott műfajok lesznek objektíve a legmegfelelőbbek.) Ezek a „nemzeti specialitások” tulajdonképpen a valóságtól elidegenedett formák, a nagyipari filmgyártás által termelt mítoszok. Jóllehet, ennyiben igen jellemzőek. A kapitalista filmgyártás – mint a fent jelzett tendencia mutatja – nemcsak valóságos, hanem álműfajokat is kialakított, s ezek megkülönböztetése, elkülönítése a filmművészet igazi műfajaitól nem érdek nélkül való.

A filmek standardizálódása nemcsak az egyes film-műfajok kialakulását és megszilárdulását eredményezte, hanem egy általános *film-minőség* szerveződését is. Ennek következményeként jött létre az ún. *kommerszfilm* vagy *átlagfilm*, (a kommersz inkább a vállalkozás üzleti jellegét hangsúlyozza, az átlag pedig azt, hogy a filmalkotás szellemi középárányosra törekszik) *amin nem egy speciális filmműfajt értünk*, hiszen a kommerszfilm-átlagfilm minden egyes film-műfajban előfordulhat és elő is fordul, *hanem egy meghatározott film-minőséget*, melynek alapvető célja a bevétel szolgálata és ennek érdekében felhasználja a kor szellemiségét, tömeglélektani jellemzőit és a filmművészet kifejezőmódját. Ez a fajta film-minőség jellemzi a nagyipari filmgyártás természetének nagyobbik felét. Azért kell erre – a részletekbe nem bocsájtkozva – kitérnünk, mert ez a tendencia igen határozott szerepet vitt bizonyos műfaji jellemzők kialakításában, mert egyes játékműfajtípusok például soha nem lépték túl ezt a film-minőséget, továbbá, mert ez az egyik fő viszonylat-rendszer, melyben a kor és a filmműfajok változásai megragadhatók. „Az üzleties, művészi érték híjával levő filmgyártás sem elhanyagolható terület” – írja Guido Aristarco – „kulturális nézőpontból ennek a filmgyártásnak igen nagy a jelentősége, mert a termékek, a művek meghatározott csoportjainak jelentkezése (western, gengszter-filmek és krimik, stb.) képes érzékeltetni, hogy mi is volt a „kor filozófiája”, milyen az „érzelemhal-maza”, vagyis a közönségben időről időre milyen világgép él... Nem annyira a „legnagyobb művek”, mint inkább azok a regények, elbeszélések, írások,

amelyeknek semmi irodalmi rangjuk – tartalmaznak leleplező jelenségeket. Például a ponyva-regények és a krimik, tehát a ponyvafilmek és krimik. Jó példa erre azoknak a filmeknek a sora, amelyek James Bondról, a 007-es ügynökről készültek.”¹⁰

De nemcsak a jelenből hozhatunk példát, mint Aristarco, hanem a filmműfajok kialakulásának korszakából is, amikor kikristályosodtak azok a patternek, melyeket már említettünk, vagyis azok a sémák, amelyek egyrészt önnön jellemzőikben, másrészt a sémára rakódott „aktualitásokban” fejezik ki a „kor filozófiáját”. Emil Altenloh például így ír az amerikai filmgyártásról: „Termékeik mindennél erősebben magukon viselik a tömegtermék jellegét és a drámát és a humoreszket újra meg újra ugyanazon recept szerint készítik. A középpontban egy nő vagy egy leány áll, a dráma hősnője, aki az ellenséges indiánok ellen védelmezi a kunyhót, vagy a hajót és kitart a megmentésére érkező segítség belépéséig. A megmentő segítséggel többnyire megjelenik a „good boy” típusú szeretett férfi.”¹¹ Hevesy Iván A némafilm történetében pedig ezt írja: „Az amerikai film hősét természetesen nem mint egy drámai küzdelem hősét kell értelmezni. De hős a szó köznapi használatában úgy, ahogyan olvasunk hős rendőrrel, hős tűzoltóról, vagy életmentő kutyáról. A filmhős a legügyesebb, a legerősebb, a legbátrabb és legjobb idegzetű. Nem európai: mentes a lelki és képzeleti élet mindennemű dekadenciájától. Egy egészséges és egyszerű nép emberideálja, népe, amely csak a cselekedetekben hisz és nem a gondolatokban. És hogy még inkább ideál lehessen ez a hős: kemény ember, de „jólelkű”. Védője

minden gyengének, árvának, elhagyottnak. A gyerekeket különösen szereti, ő a modern lovag, Tom Mix, Hoot Gibson vagy Buck Jones és a többiek, de társadalmi, sőt a kalandor filmek hősei is.

Amint nem igazi tragédiai hősök, éppen úgy nincs tragikus küzdelmük sem. Ha látszólag van ilyen, ez akaratlanul is csak vaskos paródiája a drámai küzdelemnek. Sorsukat késhegyig menő verekedés, vagy bátor menekülés az életveszélyből dönti el. Egyebet ezek nem is dönthetnek el, hiszen az amerikai filmhősnek semmiféle erkölcsi, vagy egyéb problémája nincsen. Egyszerűen csak annyi történik, hogy közéje és az olcsó boldogság közé valami nagy Akadály tolakodott. Ha sikerült ezt az akadályt ledönteni, megkerülni, vagy átugrani, övé a győzelem és a nő, tehát a film a mozinézők közmegelegedésére véget érhet . . .”^{1 2}

Altenloh és Hevesy szavai plasztikusan jellemzik a nagyipari termelés által létrehozott film-minőséget, az amerikai játékfilmnek (és ennyiben a műfajnak is) általánosan érvényesülő szerkezetét. A monopolisztikus filmgyártás és filmforgalmazás ipari jellege – itt már jól látható – a filmnek nemcsak anyagi, hanem szellemi sajátosságait is meghatározza. Ezek után kézenfekvő lenne, hogy a kommerszfilmmel (átlag-filmmel) mint film-minőséggel szemben felsorakoztatva kifogásainkat, az esztétika igényeivel lépünk föl. Ahol ez lehetséges, ott ezt meg is kell tennünk. De ez nem volna elegendő, s talán célravezető sem, mivel ez a film-minőség leggyakrabban nem mérhető az esztétika mércéivel. Sokkal fontosabbnak véljük, hogy erre a film-minőségre ne mint művészi inten-

cióra figyeljünk, hanem mint ideológiai megnyilatkozásra. *A kommerszfilm (átlagfilm) mint film-minőség ugyanis elsősorban mint a filmalkotások árujellegéhez szorosan kapcsolódó ideológiai szféra egzisztál, tartalmában adekvát az árujelleggel.* Ez az ideológiai szféra a jelenség szintjén természetesen időről időre változik, ám lényegét tekintve pontosan fejezi ki a nagyipari filmtermelés és az azt létrehozó társadalom szellemiségét. Amikor tehát a filmműfajok (és ezeken belül a filmtípusok) geneziséét és az egyes filmműfajok fő sajátosságait keressük, és ebből a célból egyes filmalkotásokat elemzünk, akkor ezekben mint szellemi termékekben mind az árujellegét, mind az ideológiai tartományt (a kor és az adott társadalom erőterében) meg kell vizsgálnunk, mivel a műfaji jellemzők kialakításában és megszilárdulásában egyaránt meghatározók.

Az előzőekből és a fentiekből bizonyára kiderül, hogy a műfajok milyen szorosan korhoz kötöttek. Mégis feltűnő, hogy a filmműfajok a monopolisztikus filmgyártás végleges megerősödése után milyen stabilnak mutatkoznak. (Ha a filmműfajok gyakori – 10–15 éve felgyorsult – „egymásbajátszását” nem számítjuk, akkor igazán csak a burleszkfilm típusának „eltűnése” mondható jelentősnek.) Ennek legfőbb okát a nagyipari filmtermelés fennmaradásában és egyeduralkodó helyzetében látjuk. A gazdasági uralom ugyanis a szellemi uralmat is jelenti. „Az uralkodó osztály gondolatait minden korszakban az uralkodó gondolatok” – írja Marx és Engels A német ideológiában – „vagyis az az osztály, amely a

társadalom uralkodó *anyagi* hatalma, az egyszersmind uralkodó *szellemi* hatalma is. Az az osztály, amely az anyagi termelés eszközeit a kezében tartja, ezzel egyszersmind a szellemi termelés eszközei fölött is rendelkezik, úgyhogy ezzel egyszersmind azoknak a gondolatai, akik híján vannak a szellemi termelés eszközeinek, átlagban neki vannak alárendelve. Az uralkodó gondolatok nem egyebek, mint az uralkodó anyagi viszonyok eszmei kifejezése, a gondolatként megfogalmazott uralkodó anyagi viszonyok; tehát éppen azoké a viszonyoké, amelyek az egyik osztályt uralkodóvá teszik, vagyis ez osztály uralmának gondolatai. Az egyéneknek, akik az uralkodó osztályt alkotják, egyebek közt tudatuk is van és ennél fogva gondolkodnak; amennyiben tehát mint osztály uralkodnak és egy történelmi korszakot egész terjedelmében meghatároznak, magától értetődik, hogy ezt az egész kiterjedésükben teszik, tehát egyebek között mint gondolkodók, mint gondolatok termelői is uralkodnak, koruk gondolatainak termelését és elosztását szabályozzák; hogy tehát gondolataik a korszak uralkodó gondolatai.”¹³

Marx és Engels megállapítása érvényes a nagyipari filmtermelés egyes korszakaira és a mai nyugati filmművészetre egyaránt. Az uralkodó filmtrösztök, a filmipar gondolatai jelennek meg a filmművészetben, s azt általában mag is határozzák. A gazdasági hatalmat kézbentartó osztály egyben a szellemi hatalom birtokosa is. „Az anyagi termelés eszközeivel rendelkező Hollywood” – írja Guido Aristarco – „a szellemi termelés eszközeit is hatalmában tartja, mint a

szellemi termelés irányítója uralkodik és szabályozza az eszmék elterjedését.”¹⁴

Éppen ezért nem tekinthetünk el attól, hogy a kapitalista nagyipari filmgyártás milyen eszméket termel, hogy a filmek ideológiai tartalma mennyire hat vissza az egyes filmek és filmműfajok szerkezetére, „művészi” megformálására. Az amerikai film összefoglaló jellemzéseként Hevesy Iván ezt írja: „Szociális felfogásban az amerikai film antidemokratikus, hirdetője a nagykapitalista Amerika áldemokráciájának, amit könyörtelen pénzuralom és a társadalom rideg vagyoni tagozódása jellemez. (. . .) Mindent egybevetve: az amerikai film, mint minden ponyva, néputító hatású, mindenesetre nagyon számottevő tényező az emberiség fejlődését gátló, az ember felszabadulását hátráltató reakciós erők között. A legritkább eset, hogy az amerikai film mélyebben bele tudjon hatolni, maradandóbb reflexeket kelteni egy igényesebb, értelmesebb nézőben. Az évek, évtizedek alatt végignézett amerikai filmek százai egyetlen ostoba *mesesablonná* (Kiemelés – Z. V.) folynak össze az emlékezésben.”¹⁵

Balázs Béla — ebből a szempontból — igen szellemesen elemzi a „detektívfilmet”, a nagyipari filmtermelés egyik legelterjedtebb filmtípusát, kimutatva, hogy ebben a teljesen „semleges” filmtípusban hogyan tükröződik a kapitalizmus ideológiája. „A detektív a kapitalizmus romantikus Hőse” — írja Balázs. „A Pénz pedig a nagy Eszme, amelyért a küzdelem folyik. A Pénz a mesebeli elásott kincs, a szent Grál, a mohó vágyakozás, a boldogság kék madara. A Pénzért teszi kockára életét a mindenre elszánt Bűnöző,

aki a filmen sohasem szegény proletár és nem a végső szükség készleteti betörésre. A Bűnöző ugyanis legtöbbször elegáns betörő, frakkban és klakkban jár, nem az éhség hajtja és nem egy falat kenyér végett köti fel éjszakánként a fekete álarcot. A Bűnöző a romantikus Kincset akarja megszerezni, az élet misztikus virágát letépni: a Gazdagságra tör.

Ezeknek a filmeknek az igazi hőse azonban a magántulajdon rettenthetetlen védelmezője, a Detektív. Ő a kapitalizmus Szent György lovagja. Ahogyan a páncélos lovag nyeregbe szállt a régi hősi énekekben, hogy lándzsát törjön az imádott királyleányért, úgy dugja zsebre browningját a Detektív, úgy ugrik autójába, hogy ha kell, élete árán is megvédelmezze a szent Wertheim-kasszát.¹⁶

A tőkések a kassza védelmét természetesen csak a filmekben bízzák a detektívre. A valóságban a tőkés termelési mód hatalmi és kizsákmányoló tendenciája erősödik fel, tovább folyik a tőkekoncentráció, amely a filmgazdaság átstrukturálódásához vezet, amely a nemzetközi (elsősorban amerikai részvétellel) filmtrösztök világuralmi helyzetét biztosítja a nemzeti filmgyártások rovására. Az amerikai filmgazdaság befolyása a második világháború után rendkívül megnőtt Európában; az amerikai filmek elárasztották az európai piacot, s ezzel egyidejűleg az amerikaiak által finanszírozott filmeket kezdték el Európában gyártani. Ez a tendencia azóta sem csökkent, sőt növekedett, aminek következtében a nyugat-európai filmgyártás igen nehéz helyzetbe került. Rendkívül súlyosbítja ezt az a tény, hogy nem léteznek össz-európai forgalmazó vállalatok, hogy a Közös Piac

országain belül kizárólag az USA forgalmazói azok, melyek ellátják az összes országot. (Az NSZK-ban pl. egyetlenegy nyugatnémet forgalmazó vállalat működik.) Az Európai Gazdasági Közösség tanácsa először 1962-ben adott ki egy általános programot, melynek az volt a célja, hogy az európai országok filmgyártásai rendezzék soraikat, azaz próbáljanak meg együttes erővel fellépni a nyomasztó amerikai konkurenciával szemben. Ez a törekvés azonban óhatatlanul a nemzeti filmgyártások elsorvadását eredményezi. Az általános program végrehajtásáról kiadott irányvonal pl. olyan passzust is tartalmaz, miszerint az egyes országokban a nemzeti filmekre vonatkozó játszási idő preferenciáit meg kell változtatni a Közös Piaci országok együttes produkciói javára. Míg más ipari- és gazdasági ágak a mai Közös Piacon belül a konkurencia során amerikai vállalatokká fejlődtek, a filmgazdaságban igen éles konkurenciaharc folyik, amelyben – úgy látszik, – még az esetleg egyesített nyugat-európai filmgyártás sem képes komolyan felvenni a versenyt az amerikai vetélytársakkal. (Ma az angolul beszélő nyelvterület számít a film legnagyobb értékesítési piacának.) Épp ezért az európai producerek kénytelenek az amerikai cégekhez fordulni. Az amerikai cégek általában „csak” egyetlen követelményt támasztanak, s az a film *nemzetközi értékesíthetőségének* kritériuma, ami egyet jelent a nemzeti preferenciák formai és tematikai tekintetbevételéről való lemondással a nemzetközi fogyaszthatóság javára. A Metro-Goldwyn-Mayer – mivel elégedetlen volt Antonioni *Zabriskie Point* című művével – végül beleavatko-

zott a vágási munkákba. Amikor azonban Antonioni és Ponti új partnert kerestek, cseberből vederbe estek: a Warner Brothers amerikai cég, aminek az olasz rendező 1971-ben a *Technically sweet* c. filmet forgatta volna, már az előzetes tárgyalások során magának követelte azt a jogot, hogy maga állíthassa elő a film végső változatát. Az európai film – mint a példából is látható – a viláfgorgalmazás biztosítása érdekében művészi és technikai függőségbe került a nagy amerikai trösztöktől. A nagy gazdasági erők egyoldalú hatalma és ebből következő előnyben részesítése a film területén, a különböző tőkeösszefonódások megváltoztatják az európai filmgazdaság struktúráját és egy nemzetek feletti filmpiac megteremtésére ösztönöznek. S ez utóbbinak az lesz a következménye, hogy mind a filmgyártás, mind a filmforgalmazás területéről kizárják azokat a filmeket, amelyek nem alkalmazkodnak a piachoz. *A kapitalista filmgazdaság alakulásának ez a tendenciája mindjobban kizárja és megsemmisíti az esztétikai magatartás műfajteremtő szerepét és lehetőségeit.*

„A kapitalista kultúrának ez a légköre” – írta máig érvényesen Balázs Béla – „azonban ellentmond a filmművészet lényegének. Igaz ugyan, hogy a film a kapitalizmus szülötte, azonban mégiscsak a dolgok konkrét, közvetlen, nem fogalmi átélésének vágya fejlesztette művészetté. Nagy népszerűsége ellenére a film önmagában éppúgy képtelen átformálni az emberi kultúra arcát, mint annak idején a könyvnyomtatás. Éppen ebben az ellentmondásban rejlik a film művészi tökéletlenségének gyökere. Ahhoz, hogy a film olyan igazi nagy művészetté váljék, amely méltó

tó rejtett lehetőségeihez, a környező világ általános átalakulására van szükség. Ez az átalakulás megteremti majd a film számára életet adó szellemi légkört is.”¹⁷

A Balázs Béla által említett átalakulás első és mindmáig legdöntőbb fordulata a Nagy Októberi Szocialista Forradalommal következett be. Az 1917 után kibontakozott szovjet forradalmi film több vonatkozásban élesen cáfolta a kapitalista nagyipari filmgyártás gyakorlatát. Ez a cáfolat azért tekinthető alapvetőnek, mert nemcsak elméleti felismerésekben és megnyilatkozásokban kapott kifejezést, hanem mint gyakorlat létezett.

Műnemek és műfajok a filmművészetben

„Hogy az asztalos-mesterségben jó szakértőnek lenni, ehhez egy egész élet kell, ezt mindenki belátja, akinek ép esze van. De hogy az irodalmat jól érteni legalább oly nehéz, mint az asztalosságot, ezt nem akarják az emberek tudomásul venni.”

Füst Milán

I.

A filmműfajokkal kapcsolatos elméleti problémák megoldását talán az szolgálná a legjobban, ha a film műfajelméletébe is bevezetnénk a *műnemek* fogalmát és használatát. Még akkor is, ha a műnemek, műfajok problematikája az irodalomelméletben sincs megnyugtatóan kidolgozva. (Vö. Esztétikai kislexikon.) Ez esetben a műnemi meghatározottságot vennénk alapul, ez lenne a kiinduló pont, amelyhez másodlagosan kapcsolódna az adott mű műfaji jellege.

Külön kérdés, hogy a műfajelmélet esetében is mindig határozott különbséget tegyünk-e a filmalkotások (tehát a filmművészet fogalmának körén belül levő filmek) és az egyéb filmek között. Az általánosan kialakult vélemény az, hogy ezt a megkülönböztetést meg kell tennünk, mivel a műnemi kérdéseknek a filmművészet körén kívül nincs értelme. Természetesen ezeket a filmeket (ti. a nem művészi alkotásokat) is lehet, sőt kell is osztályozni. A legjobb talán ha a világos megkülönböztetés miatt ezeket a különböző csoportokat *filmfajtáknak* nevezzük. (Az, hogy egy film a filmművészet körén belül van vagy sem, az nem műfajelméleti kérdés.)

A filmalkotásokat tehát elsődlegesen feloszthatjuk műnemi hovatartozásuk szerint, vagyis lehetnek *lírai* filmalkotások, *drámai* filmalkotások és epikus filmalkotások. Természetesen, ahogy a műfajok esetében is gyakran megtörténik, itt is lehetnek, sőt a gyakorlatban ez fordul elő leginkább, műnemi „egymásbajátszások”, a különböző műnemi jellegzetességek keveredése. Azt, hogy egyik vagy másik filmalkotás melyik műnemhez tartozik, azt mindig az *egész művet* meghatározó jegyek (a szubjektum-objektum viszonya, a mű építkezési módja, asszociációs rendszere, szerkezete, kifejezésmódja) alapján kell eldöntünk. Például Szabó István *Apa* c. filmalkotásában rendkívül sok a lírai elem, egyes jelenetsorai (pl. a villamos útja a felszabadult Budapesten) kifejezetten lírai szerkesztésűek, mégsem ezek határozzák meg a mű egészét, hanem a film jellegzetes elbeszélő módjába illeszkednek be. A film egy fiatalember önmagára eszmélésének elbeszélése; a lírai elemek és epizódok ennek az elbeszélésnek az érzelmi, személyes háttérét vannak hivatva szolgálni. A szépirodalomból vett példával talán leginkább énregénynek nevezhető.

Az eddig elmondottakat sematikusán a következőképpen ábrázolhatjuk:

Műnemek	FILM					
	Filmművészet			Film		
	Műfajok			Filmfajták		
	Játék filmek	Animá- ciós fil- mek	Doku- mentum filmek	Riport filmek	Hiradó filmek	Népszerű tudomá- nyos stb. filmek
lírai filmal- kotások	+	+	+	+	+	+
drámai filmal- kotások	+	+	+	+	+	+
epikus filmal- kotások	+	+	+	+	+	+

A különböző műnemű, műfajú filmalkotások „létrejöttét” igen meggyőzően elemzi Balázs Béla a *Film-kultúra* című összefoglaló munkájában. Balázs abból a helyes tételből indul ki, hogy a tartalom határozza meg a formát, tehát a műnemet, a műfajt is. De egyben magasfokú éleslátással árnyalja, differenciálja is ezt a megállapítást. Mégpedig azzal, hogy figyelembe veszi az anyag (ez esetben az „életvalóság nyersanyagáról” van szó és nem a mozgófényképről, mint a filmművészet anyagáról), és a művész szerepét is. „A valóság” – írja – „öntudatunktól független objektív realitás, tehát független az ember művészi szemléletétől is. A valóságnak vannak színei, formái, hangjai. De nincs immanens tendenciája a festészethez, szobrászathoz vagy muzsikához, melyek csak emberi ténykedések. Műfajokká sem formálja a valóság önmagát, még alkalmas témákká sem, melyek mint az érett almák, arra várnak, hogy a művész le-

szedje őket. A művészet és műfajai a valóságot szemlélő ember *szemléletmódja* és nincs eleve benne a szemlélt valóságban. (Bár a szemlélet és annak módjai is elemei a valóságnak.)”¹ S természetesen ezek a különböző szemléletmódok a történelem által meghatározottak.

Következésképpen az anyagot, az „életvalóság nyersanyagát” a különböző műfajok szemszögéből lehet nézni. Például egy történelmi eset önmagában lehet anyag, de még nem téma. „De téma már az,” – folytatja Balázs – „ami valamelyik műfaj szemszögéből nézve a sokrétű anyagból kiemelkedik és uralkodó motívummá lesz. Ezt a témát már csak egy műfajban lehet adekvátan kifejezni. Ez a téma megszabja a műfajt, mert hiszen a műfaj szabta meg őt. Ez a téma, bizonyos szemszögből nézett valóság (anyag), ez az a *tartalom*, amely valóban meghatározza a formát.”²

Balázs Bélának ezek a gondolatai sok mindenre rávilágítanak. Például arra, hogy milyen elvi akadályai vannak, hogy az irodalmi alkotásokat és a belőlük készült film-adaptációkat minősítő módon összevegyük. Mint ahogy ő maga is szellemesen kimutatja, egy irodalmi műnek és a belőle készült adaptációnak – épp az eltérő szemléletmód következtében – nem egy s ugyanazon a tartalma. De most minket ebből az okfejtésből elsősorban az érdekel, hogy az alkotói folyamatban alapvető szerepet játszó szemléletmód hangsúlyozása nemcsak a műfajok „születésének körülményeire”, az eredetre adja meg a választ, hanem egyúttal alapul szolgál a különböző filmalkotások műnemi megkülönböztetésére is. A „valóságot szem-

lélő ember szemléletmódja” ugyanis az alkotó, esetünkben a filmrendező és a világ, illetőleg az alkotó és a téma viszonyán nyugszik. Vagyis a *szubjektum és objektum viszonyán*, amelyet mindmáig a műnemi felosztások legalapvetőbb kritériumának tekinthetünk. Ennek a viszonnak a milyensége határozza meg, hogy lírai, drámai avagy epikai műalkotásról beszélhetünk.

Ennek az elvnek az alkalmazása még nem hatotta át kellőképpen a filmelméleteket. Még Siegfried Kracauer 1960-ban kiadott filmelméletében is a következőket olvashatjuk: „A filmek két fő típusának egyike a történetet elmondó film (story film), – a másik típusnak nincs meséje (nonstory film). Ez utóbbi csoportba tartozik a kísérleti filmek többsége és a tényközlő filmek (film of fact) valamennyi változata.”³ Kracauer „tipológiájának” alapja a jelenség, hogy a filmalkotások egy részében látszólag nincs történet. A hangsúly a látszólagon van, mert az esetek többségében inkább arról van szó, hogy bizonyos filmalkotásokban nem olyanfajta történetekkel találkozunk, mint amilyeneket a játékfilmeknél megszoktunk. Kracauer azonban akkor követi el a hibát, amikor a történetet teszi meg a felosztás alapvető kritériumának (nem is beszélve arról, hogy magát a story-t sem definiálja, értelmezi), holott az, hogy egy filmalkotásban van történet avagy nincs, az nem határozza meg alapvetően a művet. (Az igazsághoz tartozik az is – s ez Kracauer védelmére is legyen mondva –, hogy mit tekintünk történetnek, hogy a filmalkotásoknak feltétlenül szükséges, hogy történetük legyen – a filmesztétikában még vitatott, szerényebben szólva: kidolgozatlan téma.)

Kracauerrel ellentétben Danuta Stambórska tulajdonképpen már az előzőekben kifejtett alap-meghatározottságot tekinti a műnemi és műfaji felosztás alapjául a filmművészetben, amikor a következőket fogalmazza meg: „Az általunk elemzési alapként elfogadott műfaji kritérium szerint a legfontosabb átalakító tényező a narrátor lesz, s az a mód, hogy a ‚valóság vízióját’ bemutatja.”⁴ A narrátoron a film rendezőjét kell értenünk, aki mint narrátor nincs olyan közvetlenül jelen a filmalkotásokban, mint ahogy azt a szépirodalmi műveknél megszoktuk, s akinek szemléletmódjától és rendezői elveitől függ, hogy mennyire van „benne a műben, illetve mennyire tartja magát „távol” a műtől, annak világától, eseményeitől. S ez határozza meg a narráció módját is. A Balázs Béla által kifejtett anyag-téma-műfaj dialektikus viszonyával egyezően írja: „A témának a narrátor szemszögéből történő elrendezése mindig deformáció.”⁵ A filmrendező szemléletmódja (amely, ne feledjük, szintén a valóság része!) így hozza létre a filmalkotás és a valóság viszonyát, s egyedül reá jellemző módon alakítja át az anyagot, a témát, miközben (épp e tevékenység következtében) kijelöli a maga helyét is a műben. (S művével a világban.)

Az *epikai filmeknek* az a fő jellemvonásuk, hogy rendezőik szinte a megfigyelő szerepét töltik be, beszámolnak az eseményekről, a műtől „távoli” és gyakran változó pontot foglalva el. „Az epikai filmben” – írja Danuta Stambórska – „a deformációs pontok rendkívül egyenletesen vannak elosztva, nem koncentrálnak a mű valamelyik pontjára, s ebből adódik a téma általánosításának lehetősége, s hason-

latossága a valóságban végbemenő jelenségekhez.” „Jellegzetességük többek között abban áll, hogy nem rejtenek magukban kifejezetten egyirányú deformációt.”⁶ Gondoljunk csak Luchino Visconti híres filmjére, a *Rocco és fivérei*re! (1960) Milyen szélesen hömpölygő az elbeszélés módja! Bár Rocco a rendező „kitüntetett” alakja a fivérek közül, a fivérek egyéni útjai objektíve egyenlőek, egy-egy sorsot tárnak elénk. Visconti realista módon jeleníti meg az olaszországi belső vándorlást, a nincstelen délolaszok sorsát; küzdelmüket a jobb emberi életért Észak-Olaszországban. S ezt épp a fivérek különbözőképpen alakuló sorsával, a többszemponútú bemutatással, a téma variációival sikerült elérnie. A cselekmény sokrétűségén keresztül bontakozik ki a szociális helyzet, egy-egy szociális típus kontúrja. Kétségtelen, hogy a filmben Rocco az, akivel Visconti legkevésbé tudja a „távolságot” megtartani, mégis a téma egészében epikus „deformációja” jellemző a műre, amelynek révén Visconti egy társadalmi jelenség valóságos és objektív képét mutatja be.

Vannak olyan vélekedések, melyek szerint a filmalkotások kifejezetten epikai jellegűek. Lukács György például a filmalkotásokat az irodalmi alkotásokkal összevetve úgy találja, hogy a filmalkotás a legközelebbi rokonságot a novellával tartja. Kétségtelen, hogy ezeknek a megállapításoknak van létjogosultságuk. Elsősorban azért, mert a filmalkotások mind ez ideig nem voltak képesek olyan szélesen átfogni a világot, mint pl. az ún. nagy regények (pl. Tolsztoj vagy Balzac alkotásai); az objektív valóság

folyamatait csak korlátozottabb totalitásban tudták visszaadni. A játékfilmek narrációja többségükben elbeszélő jellegű. Cselekményvezetésük, a jellemek bemutatása, kapcsolatuk a környezettel mind-mind az epikus alkotásokhoz hasonlítja őket.

Ehhez járul még a filmművészetnek az a sajátossága, hogy elsődlegesen a külső történéseket, a jelenségek külsődleges, látható változásait képes megragadni. Siegfried Kracauer filmelméletének egyik sarkköve a filmművészet hallatlan „affinitása” az események, a tárgyak felszíni, külsődleges *leírására*. Ebből következik, hogy a film esetében az alkotó akaratlanul „távolabb” kerül a műalkotás világától, s egy áthidalhatatlannak látszó közvetettség jön létre. S ez mindenekelőtt az epikus narrációnak kedvez, természetéből adódóan efelé irányítja a rendezőt.

Nagyrészt ennek az okán írja Hermann István, hogy „a film tehát azt a novellisztikát, illetve elbeszélést bírja el, ahol a külső és belső történések a fény és árnyék arányában oszlanak meg. Vagyis előtérben vannak a közvetlen megjelenőre, az eseményekre való lelki reakciók és ezek a reakciók soha nem élnek még viszonylag önálló életet sem, hanem a lélekrajz mindig hitelesen bemutatott események okozta tapasztalatok révén gazdagodik. A *szellemi profilnak* tiszta gondolatai tartalmi viszont a filmben csak jelezhetők és teljességükben nem jeleníthetők meg képi vagy hangformában.”⁷ Ha általánosságban el is fogadjuk Hermann megállapításait, fel kell arra hívunk a figyelmet, hogy már születtek olyan filmalkotások, amelyek éppen meghatározott lelkiállapotok kifejezői, valamint arra, hogy megállapítása kor-

hoz kötött, vagyis a filmművészet adott fokát veszi alapul. A filmművészet alakulására ugyanis az a jellemző, hogy egyre jobban képes lesz a gondolatosság megragadására, a „szellemi profil” tükrözésére.

Mások úgy tartják, hogy a *drámai* műnem felel meg leginkább a filmalkotás sajátosságainak. Annyi bizonyos, hogy a filmművészet korai korszakára a drámai műnemhez tartozó alkotások kibontakozása volt a legjellemzőbb, s később is „vezető szerepet” játszottak a filmművészetben. Nem kevésbé lényegtelen, hogy a film, amely rendelkezik a téma közvetlen bemutatásával, éppen ezen tulajdonsága révén, igen gyakran a dráma érzetét kelti. Összefüggésben van ezzel az is, hogy miután a film, a filmművészet alapja a mozgás megörökítése, amely tudvalevőleg ellentmondásokon alapszik, a filmnek az összeütközésekhez, a „drámai” helyzetekhez van meg a legnagyobb affinitása, ez a legadekvátabb a filmművészet számára. Értelemszerűen erre apellál Bíró Yvette is *A film drámaisága* című könyvében, amikor a drámaiságot a műfajelméleti szempontoknál szélesebben fogja fel és azt írja, hogy „mégsem egyszerűen a művész látásmódján múlik, hogy miként minősíti, értelmezi az élet nyújtotta eseményeket, változásokat. Azok önmagukban is rendelkeznek bizonyos drámai töltéssel, tartalommal. S a film dramaturgiájának eredetisége éppen azon áll vagy bukik, hogy rátalált-e erre a rejtőző feszültségre, felismerte-e ezt az, éppen neki szóló, éppen számára hálásan kiaknázható adottságot.”⁸ Bíró, amikor maga is elismeri Balázs Béla — általunk is idézett — gondolatainak igazát, egyrészt feltételezi, hogy az élet eseményei, változá-

sai az embertől függetlenül tartalmazznak „bizonyos drámai töltést”, másrészt hogy ezek közt van olyan, amely épp a filmdramaturgiának, a filmnek szól, s a kérdés az, hogy ezt felismeri-e vagy sem. Az, hogy a valóság, az élet önmagában is hordoz bizonyos drámai töltést – merthogy másként nemigen lehet – el-
lentmondásokon alapuló mozgásnak fogjuk föl, ezt kell dominánsnak tartanunk, mivel a nyugalom relatív és a mozgás abszolút. Az is nyilvánvaló, hogy ez a bizonyos drámai töltés csak akkor kapja meg az „értelmét”, ha az ember vele kapcsolatba kerül. A műalkotás annak a viszonynak a dialektikus mozgásán alapszik. De Bírónak az a megállapítása, hogy vannak a valóságnak bizonyos drámai töltéssel rendelkező változásai, amelyek kifejezetten a filmdramaturgiának szólnak, minden bizonnyal tévedés. Cáfolat rá a filmművészet egész eddigi alakulása, ha tetszik fejlődése, amely épp azt bizonyítja, hogy a valóságnak nincs olyan jelensége, amelyet a filmművészet ne tudna kifejezni. A valóság bizonyos drámai töltéssel rendelkező jelenségeinek vannak objektív sajátosságai, de nincsenek olyan tulajdonságai, amelyek alapján különösen alkalmasak lennének a filmművészeti kifejezésre, megfogalmazásra. Röviden: lényegileg nincs „filmszerű” valóság. Annak oka, hogy a filmművészet eddig még nem fogalmazott meg „mindent”, a filmi kifejezésmód elmaradottságában rejlik. Épp ezért a drámai jelenítési mód nem eredeztethető – a filmművészetnél sem – kizárólag az objektív valóságból, hanem csakis a szubjektum és az objektum dialektikus, korba ágyazott viszonyából. Más kérdés, hogy a filmmű-

vészet eddigi története során a drámai narráció kidolgozása sikerült viszonylag tökéletesre.

A *drámai filmalkotásokat* nem az elbeszélés jellemzi, hanem a cselekvések, a cselekmény közvetlen megnyilatkozásai, s a cselekedetekben bomlik ki a hősök jelleme. „A drámai műfaj leírásának alkalmából figyeljünk fel” – írja Danuta Stambórska – „a cselekményeknek arra a minőségbeli különbségére, amely minden műfaj sajátossága. Míg az epikában az elbeszélés függeléke, s a lírában a vallomás kiegészítője, a drámai műfajban a téma bemutatásának szerepét tölti be.”⁹ Érdeemes megjegyezni, hogy míg a szépirodalmi epikus művekben lezárttságot érzünk, van bennük valamiféle ez történt, megtörtént jelleg, addig az epikus filmalkotásokban, mert a cselekmény közvetlenül előttünk, mondhatni a jelenben pereg le, oldottabb, a jelenhez közelítő az elbeszélés módja. Ugyanez oknál fogva a drámai filmalkotások jelenükből inkább a múlt felé „nyitottak”, tehát egy kicsit „történetesebbek”, az elbeszélő módhoz közelítenek a szépirodalmi drámai alkotásokkal szemben. A drámai filmalkotásokban a drámai cselekvést kiváltó okok is cselekedetekkel lesznek indokolva.

A *filmlíra, a lírai filmalkotások vizsgálata* az egyébként sem bőséges filmpoétikai irodalom legelhanyagoltabb területe. Pedig nincs okunk rá, hogy valamilyen másodlagos műnemnek tekintsük. A filmlíra lehetőségeiből Balázs Béla már 1924-ben megérezett valamit, amikor *A látható ember* című könyvében egy „filmstílust” a következőképpen jellemez: „az ábrázolás során nem szorítkozik a nagyvilágból kira-

gadott kép, egyetlen esemény megmutatására, hanem egész sor *egyidejű* eseményt ír le. Nem fontos, hogy az események egymással vagy a cselekmény fővonalával bármi néven nevezhető okozati összefüggésben álljanak. Ez a művészeti stílus a teljes életet igyekszik ábrázolni, a világ egészét akarja megmutatni nekünk, mert igazi arculata csak így válhat nyilvánvalóvá előttünk.”¹⁰ Balázs jól látta meg, hogy a lírai filmalkotások éppen időkezelésükben és kompozíciójuk logikájában térnek el az epikus és drámai filmalkotásoktól. Ezt erősíti meg, mintegy negyedszázaddal később, Maya Deren-nek, a kiemelkedő amerikai filmrendezőnek saját filmjeiről tett vallomása is. „Fölépítésük bizonyos értelemben a zenéhez áll közel. Egyik előítélet, amit magunkkal hoztunk, az, hogy a filmben mesének, elbeszélésnek kell lennie és a történet ad formát a filmnek. Filmjeinkben azonban nincs történet, legalábbis nem több, mint egy zenei kompozícióban. Mégis tudjuk, hogy egy zenei kompozíciónak is van logikája. Az, hogy valamiben nincs történet, még nem jelenti, hogy ez szerkesztésében anarchikus, csak azt, hogy más logika szerint alakul. Erőfeszítésem arra irányul, hogy a filmformában megkeressem a narratív logikával szembenálló logikát, amint egy költő is föltárja az egyik hangtól a másikhoz vezető út logikáját.”¹¹

Az okozati összefüggések „kihagyása”, az ennek következményeként kialakuló idő-kezelés, a logika speciális formában történő érvényesítése mind a szubjektum aktívabb jelenlétéről tanúskodnak. „... a lírában a visszatükröződés folyamata, a „világ tükreinek” (Heine Goetheről) szubjektív jellege olyan ér-

telmet nyer, amely a mozzanat szerepét, szemben az epikával és drámával, minőségileg másnak mutatja” – írja Lukács György. Majd a későbbiekben így folytatja: „... a lírai forma különlegessége abban áll, hogy ... a megformált valóság előttünk fejlődik in statu nascendi, mialatt az epika és a dráma – szintén a szubjektív dialektika működése alapján – a költőileg visszatükrözött valóságban a jelenségnek és lényegnek pusztán objektív dialektikáját ábrázolják. Ami az epikában és drámában teremtetett természetként (natura naturata) objektív dialektikus mozgalmasságában fejlődik, a lírában teremtő természetként (natura, naturans) előttünk születik meg.”^{1 2} A lírának ez az alapvető jellemzése érvényes a film-lírára is. Itt is mindenekelőtt szubjektív reagálást fejez ki. Épp ezért a lírai filmalkotásokban fokozott érzelmi telítettséggel, a rendező gondolati, s főképp érzelmi világával közvetlenül találkozunk. Ez határozza meg, hogy *hogyan*, milyen módon jelennek meg előttünk a képsorok tárgyai, s magának az egész műnek vizuális és hangbeli összefüggéseinek, szerkezetének is alapjává válik. A lírai filmalkotásokban a szubjektum jelenléte mindenekelőtt a mű asszociációs rendszerének sajátos felépítésében mutatkozik meg. Azért fontos ez, mert ezekben az alkotásokban a látvány és a logika annyira egyéni, hogy a közvetlen összefüggések csak a rendező szubjektív lelkivilágának teljes megvilágosodása esetén tárulnak föl. S épp ezáltal kap különleges hangsúlyt a montázs a lírai filmalkotásban.

Mindezekhez hozzá kell tennünk, hogy a filmművészeti lírai kifejezésmód, a filmművészet mai fokán

nincs kellőképpen „kidolgozva”. A film-„nyelv” mai állapota (és a filmkészítés kötődése az iparhoz, a közönség mai „filmművészeti” tudatához) még nem áll úgy a filmrendező rendelkezésére mint a költőknek a „költői” nyelv. Hermann István joggal utal arra, hogy az irodalmi képrendszer és a filmbeli képrendszer különbözik egymástól, tehát az irodalmi költői kifejezőeszközök nem adaptálhatók a filmművészetbe, hanem annak saját magának kell kialakítani sajátos költői nyelvét és kifejező eszközeit.

A filmlíra mai jellemzésére talán érdemes Balázs Bélának a líra történetéről szóló fejtegetéseiből azt a passzust idézni, amely megállapítja, hogy „Goethe számára lesz a természet először teljesen szimbolikus, mert bármit jelent, mindig az ő lelkét is jelenti.” A kortárs lírai filmalkotásoknak is fő jellegzetességük, hogy a filmrendező érzelmeit-gondolatait egy sajátos, rendszerint természeti jelenségbe transzponálják, és azt jelenítik meg a filmművészet költői eszközeivel. Példaképpen Huszárik Zoltán *Capriccio* (1970) című filmjét idézhetnénk, amely a hőemberlét születésének-elmúlásának filmkölteménye. A film mindvégig a hőemberről „szól”, de a művészi megformálás, a költészet jelenléte teszi világossá a néző számára, hogy a hőemberlét az emberi életet példázza, anélkül, hogy Huszárik egyszer is kitenné az egyenlőségelet a hőember és az ember között.¹³

A lírai filmalkotások jellemvonásai, az alkotói magatartás és a sajátos szerkesztésmód még jobban megmutatkozik Huszárik másik művében, az *Elégiában* (1965).

A bevezető képsorokban a lovak végtelen, szabad száguldása ragadja magával a nézőt. A szabadság és a harmónia csodálatos érzését keltik. Majd megtörik a száguldás, megtorpannak a lovak, zaklatott, nyugtalan portrék néznek szembe velünk. Ősi barlangrajzok, ősi sírhelyek képeivel elegyednek. És a szuperközelben felvett, kimerevített lófejek után, hirtelen és váratlanul repedezett aszfalt tűnik a néző szemébe. De valóban csak egy pillanatra.

Talán ennyi a film első tétele, amelyből világosan megérezzük, hogy nem lovakról készült „művészi” portréfilmet fogunk látni: a lovak száguldás utáni döbrent tekintete sejtet már valamit, feszültséget hoz; ezután az ősi leletek nyugodt, kijelentő mondatként jelzik a ló és az ember kezdetektől való együvé tartozását (bár a közbevágott lófejek mintha kétségbe vonnák ennek az egyértelműségét, mai érvényességét); a repedt aszfalt képe „sehogyszemillik” a már látottakhoz: egy pillanatra kizökkent abból a közegből, amit éppen kezdtünk megszokni és élvezni, elűt színélményeinktől, valamiféle idegen anyagnak érezzük, ellenszenvvel viseltetünk iránta és rossz jelnek találjuk.

A repedt aszfalt képét azért is érezzük idegennek, mert a következő képsorok „nem folytatják”, hanem inkább az ősi leletekhez kapcsolnak vissza, pontosabban a ló és az ember kapcsolatának, értelmes és harmonikus kapcsolatának befejezettségét jelenítik meg. Parasztházakat, kis padokat, istállókat, szomorú paraszt és kocsis arcokat látunk. Azt a stációt, amikor a lovak már kiszakadtak abból a világból, amelyben még valóban társai voltak az embernek.

Elhagyott, szomorú világ ez, amelyben megérezzük a múlt harmóniájának ígézetét, de mostani alapélménye a fájdalmas magáramaradottság, a keserű hiányérzet, amelynek feloldására már nincs remény. Az *Elégiának* ez a legáttetszőbb, érzelmileg legtisztább része. A néhány bevezető képhez hasonlóan itt tűnik fel a legkevesebb szürrealisztikus elem, torzult valóság-kép. És ez az egyetlen része a filmnek, ahol az ember egyértelmű és világos megjelenítést nyert, ahol valóban emberi arcok tekintenek ránk a vásznonról. Az elvesztett harmónia dőbbenete ül az arcokon. A szántás el-elmerengő totáljai az emlékezés képei, mert a valóságban már — úgy tűnik, örökre — bezárnak a parasztudvarok kapui, s fájdalmasan rebbenő, öreg szemek néznek az eltávozottak, a lovak után.

Ha csak ennyi lenne a film, akkor nyugodtan állíthatnánk, hogy nem egyéb, mint nosztalgikus, lírai hangvételű alkotás a lovak távozásáról; keserű búcsú arról, hogy kikoptak a mai életből. De a mű tovább lendül, a rendező nem marad meg e felületesnek is tűnhet, de mindenképp szép-szomorú búcsúnál. A parasztkapuk helyett a villamos elektromos ajtói csapódnak, a kiürült karámokat zsúfolt utcaképek váltják föl. S a repedt aszfalt újra feltűnik. Mikorra már kissé elérzékenyülten tudomásul vettük a lovak kipusztulásának tényét, fájdalmunkat szinte a végsőkéig fokozzák az elkövetkező képsorok: a pusztuláshoz vezető út állomásai. Most bizonyosodik be, hogy jól éreztük: a bevezető képsorokban idegennek talált repedt aszfalt képe a kálvária útja.

Közbevetőleg csak annyit, hogy Huszárik technikájára igen jellemző az – jobb szó hiányában – „ugratott” asszociációs montáznak nevezhető képszerkesztés. Amikor a meglevő, ismert képhez (képekhez) egy új képet, motívumot asszociáltat, nem azt folytatja közvetlenül, hanem „ugrik” egyet, röviden felvillant egy, az ismerthez képest – immáron harmadik, majdan elkövetkezendő – réteget, és csak azután tér vissza a (második) képi motívum kibontására. Sokszor, első pillantásra nem is értjük meg, nem tudatosodik bennünk ez a felvillanás, de feltétlen elraktározódik, s amikor újból (rendszerint már élményszerűbben és hosszabban) találkozunk vele, akkor már félig-meddig ismerősnek tűnik, s könnyen „kapcsolunk”, könnyen tudatosodik, könnyen elhelyezhető lesz a film rendszerében. Ugyanakkor ez az „előhívás” nemcsak a jobb megértést szolgálja, hanem mintegy magával hozza a filmnek azon részleteit is, amelyekkel korábban és részletesen akkor ismerkedtünk meg, amikor ezt a képsor-részt csak egy pillanatra láttuk. Így aztán a különböző képi élmények és gondolatok természetes kapcsolatot nyernek, amelynek segítségével mindig az egész filmet „látjuk”, tudatunk mintegy követni tudja, leképezi és raktározza a mű szerkezetét, képi-gondolati hangsúlyait. Ez a szerkesztés-technika egyformán vonatkozik a film nagyobb és kisebb szerkezeti egységeire. Pl. ezért találjuk furcsának a repedt aszfalt képeit a bevezető képsorokban, de ugyanazért vannak előttünk a szabadon száguldó lóalakok akkor is, amikor a lópatkók már az aszfalton, vagy a vágóhíd kövezetén kopognak.

Lehetetlenség, akár csak jelzésszerűen is szavakba önteni azt a kálváriát, amelyet, mint a lovak életútját, a rendező elénk tár. Lehetetlenség leírni a kínok mindig újabb és újabb változatait, a megnyomorítás ördögi szerszámain. De talán nem is az a fontos, hogy minden egyes szenvedésről számot adjunk, sokkal inkább az, hogy megpróbáljuk felfedni ennek a kegyetlen kavalkádnak rejtett jelentéseit.

Mind Huszárik alkotói módszerének jellemzése, mind az *Elégia* értelmezése szempontjából lényeges, hogy a film építkezésében a külső megjelenítéstől mindinkább a belső feltárás irányába halad. A külső megjelenítést a dokumentumfelvételek még szükségessé teszik, de később csak a vágóhídi képeknél és a cirkuszi felvételeknél láthatunk hasonlót, többnyire felvillanásokban. A megjelenítés a közvetlenségről mindjobban a közvetettségre tér át. Innen van, hogy amikor az útszéli fák és ostoronyeles lámpák alulról megvilágított, alulról fényképezett, zaklatott, rohánóképsorát látjuk, elfeledkezünk a szubjektív kameráról, pontosabban arról, hogy ez a lovak szubjektív látószöge. Ennek a művészi módszernek az alkalmazása következtében él valóban az *Elégia* gondolati ereje és nyilatkozik meg igazán képi gazdagsága. A mű egyre élesebben és pontosabban jellemzi azt a világot, amelyben a kálvária húzódik, s amely világ a lovak pusztulását okozza. Huszárik a lovak szenvedésének a folyamatát mutatja be, de minden néző megérzi, s tudja, hogy ez a film nemcsak látomás a lovakról, hanem egyben a rendezőnek mai világunkról alkotott művészi víziója is.

Ez a világról alkotott kép azért tűnik víziónak, mert a rendező a világot mintegy a lovak — ne féljünk a szótól — érzéseinek, belső életének kivetítődéseként jeleníti meg. És Huszárik művészetét dicséri, hogy olyan hihetetlen érzékenységgel és hallatlanul gazdag invencióval tudja transzponálni ezeket a rejtett fájdalmakat, belső rezdüléseket, néma kínokat, hogy úgy érezzük, a mi fájdalmunkat, a mi kínjainkat kiáltja világgá — az emberét.

A filmnek ez a gondolatisága, és műfajteremtő jellege szervesen összefügg a mű képi rendszerével, képalkotás-módjával. Huszárik úgy fogalmazza meg az egyetemes gondokat, hogy mindnyájunkhoz szóló vízióját a magyar paraszti élet képeiből növeszti ki. Félreértés ne essék: nem modernizált narodnyikságról van szó. Sokkal inkább szükségszerűségről. A lovak és az emberek — történelmileg kialakult — társas és harmonikus együttélésének természetes közege a paraszti élet volt. Ennek elmúlását, megszűntét megjelenteni nyilvánvalóan ugyanez a közeg alkalmas. Maga a paraszti élet és világ — mint objektiváció — egy nagyon sajátos, de megint csak objektív és konkrét vizualításban nyilvánul meg, s ez következőképpen nagy mértékben meghatározza, legalábbis befolyásolja a művészi leképezést is. Huszárik éppen abban remekel, hogy alkalmazkodik ehhez az objektivitáshoz, megkeresi és megtalálja ennek minden szépségét, minden fájdalmát. És amikor szükségszerűen el kell távolodni ettől a világtól, — hiszen ez a történelem —, akkor ebből az alapmeghatározottságból indul ki, „mindig ugyanarról beszél”, de nem hunyja be a szemét a „mozgó világ” előtt. Pontosan

tudja, milyen értékek pusztulásáról, milyen energiák torzulásáról van szó, s éppen ezért a képi világ „torzulása” is ezt követi. Az alap-meghatározottság nemcsak gondolati, hanem képi is. Szürrealizmusba hajló látomásai nem rendezői önkény, nézőt bosszantó kitaláció, hanem egy szükségszerűség képi megfelelői. A film során végig pontosan tudjuk, miből és honnan származik Huszárik „szürrealizmusa”. Az eredet meghatározza a „torzult” képeket. Az *Elégia* képi világában az az egyedülálló, hogy egyetemességében mindig ott vibrál az is, amelyből teremtdött.

A műnemek és a filmművészet kérdéséhez végezetül még néhány megjegyzés kívánkozik. *Először:* elméletileg csak feltételezhető, de nem állítható teljes bizonyossággal, hogy a filmművészet és valamelyik műnem között kivételes kapcsolat lenne, azaz, hogy a filmművészet kifejezetten ilyen vagy olyan műnemű művészet lenne. Az természetesen bizonyítható, hogy a filmművészet történetének egyes korszakaiban egyik-másik műnem előtérbe került. A hangosfilm elterjedésének idején az epikai filmalkotások, az avantgarde időszakában a lírai filmalkotások. Úgy-szintén, hogy egyes filmműfajok általában meghatározott műnemekhez kapcsolódnak, illetve melyekhez nem. Például nagyon kevés igazán lírai játékfilmet ismerünk. Elméletileg helyesebb, ha arra az álláspontra helyezkedünk, miszerint a filmművészet mindhárom műnemben képes teljes értékű létrehozni, s hogy időszakonként melyiket „részesíti előnyben”, az a kortól és a filmművészet belső helyzetétől függ. *Másodszor:* mint a szépirodalomban, a filmművészetben is igen ritkán találkozunk „tisztá”

műnemű alkotásokkal. Sőt, a filmművészetben talán fokozottabb a műnemek „egymásbajátszása”, amelynek feltételezhetően az is az oka, hogy a filmművészetben nem határozhatók meg olyan elemek, amelyek csak és „tiszván” lírai, drámai avagy epikai elemek lennének. Fontos ez, mert a műnemi hovatartozást nem bizonyos lírai, drámai, stb. „elemek” jelenléte alapján kell eldöntenünk, hanem a teljes, egész mű analízise alapján.

S mielőtt még néhány filmműfajt röviden jellemeznénk, szükséges felhívni a figyelmet arra, — a filmesztétikában még kidolgozatlan problematikára —, hogy az egyes filmműfajok megszületése és életútja történetileg-társadalmilag és a filmművészet belső alakulása által mindig meghatározott, s hogy ezek változásai, a változások jellege alapvető szerepet játszik egy-egy filmműfaj „tündöklésében és bukásában” s hogy mindez eltérő ütemben történik. (Gondoljunk pl. a burleszk-film sorsára.)

II.

1. A film műfajai közül a legismertebb és a legelterjedtebb a *játékfilm*. A játékfilm egyik fő jellegzetessége a *fikció*. A film szerzői még a film forgatása előtt „kitalálnak” egy mondanivalójuknak, képzeletüknek megfelelő világot (történetet, hogy ezt melyik korba helyezik, konfliktusokat, jellemeket, környezetet, stb.). Ezt rendszerint írásban rögzítik (filmnovella, forgatókönyv). Így van ez akkor is, ha a játékfilm egy korábban, a valóságban megtörtént eseményt

dolgoz föl. Az írásos anyag és a munkatársak segítségével a filmrendező *megrendezi* a fikción alapuló sajátos világot, még filmfelvétel *előtt*. Az, hogy – immáron valóságos – helyszíneken mi és hogyan folyik le, a *rendező akaratától függ*. A játékfilmekben rendszerint előre megírt szövegek hangzanak el, amelyeket a rendező által instruált személyek (többnyire színészek) mondanak el. Ezt követi a filmfelvétel, amelynek minden művészi kifejező lehetősége a filmrendező rendelkezésére áll, s mivel a felveendő anyagot is maga a rendező állítja össze, tehát már akkor van módja (sőt kötelessége) a felvételre gondolni, a *kettőt együtt megtervezni*. A rendezés eddigi tevékenysége határozott összefüggésben van a montázssal, amelynek döntően elvi jelentősége mellett nem elhanyagolható technikai szabályai is vannak. A játékfilm rendezője újraforgathat jeleneteket, vagy újabb részeket vehet fel a kész filmalkotáshoz. A film hangját (a beszédet) utólag is szinkronizálhatja. (Például Jancsó Miklós teszi ezt gyakran.)

2. A filmműfajok közt talán az ún. *animációs* műfaj és változatai (rajzfilm, bábfilm, árnyékfilm, stb.) állnak a legközelebb a játékfilmhez, annál az oknál fogva, hogy *szintén fikción alapulnak és a rendező maga alakítja ki a felveendő valóságot* (készíti a rajzokat, a bábukát, stb.). Néhány kivételes esetben (pl. McLaren) a rendező magára a filmszalagra viszi rá ábráit, alakjait. A különbség abban jelentkezik – mármint az animációs műfaj és a játékfilm között –, hogy az animációs filmalkotásoknál a felvételre előkészített valóságban alig-alig szerepelnek személyek, s ami ennél is fontosabb: más jellegű a stilizációja.

Kevés túlzással még azt is állíthatnánk, hogy a filmművészet más műfajaihoz viszonyítva az animációs filmek stilizációja abszolút. Ez elsősorban azt jelenti, hogy ez esetben minden, ami a vásznon látható, a rendezőtől függ. Határozott különbség van az animációs film közege és a minden ízében megrendezett műtermi felvétel-jelenet között, mivel ez utóbbi esetben a filmezendő valóság egyes elemei, ha igen kis mértékben is, de valamennyit csak megőriznek önállóságukból, amely szintén hatást gyakorol a nézőre. Az animációs filmek esetében a rendező a valóságot nem – ilyen vagy olyan mértékben – stilizált valósággal, pontosabban annak képével ábrázolja, hanem *teljes egészében maga teremti meg a filmezendő valóságot*. Természetesen az animációs filmek körén belül is megvan a stilizáltságbeli különbség, melyet figyelembe kell vennünk. Érdeemes megjegyezni azonban, hogy azok az animációs filmek, melyek stilizáltságukban azon igyekeznek, hogy minél inkább valóságnak tűnőnek ábrázolják a valóságot, tulajdonképpen a műfaj sajátosságaival kerülnek szembe, valami olyasmit és olyan módon akarnak elmondani, amit a filmművészet más műfajai jobban csinálnak. Az animációs filmek művészi lehetőségeinek egyik sarkalatos pontja éppen az, hogy megszabadul az ábrázolási közeg valóságosságának „nyűgétől”. Az animációs filmek látszólagos diszkrepanciájának anyagi és módszerbeli sajátosságaiból adódik. Tulajdonképpen a gyakran emlegetett művészi „áttételekről” van szó, ennek, a filmművészet más műfajaihoz képest megsokszorozott változatáról. De ez még külön is tanulmányo-

zás tárgyát képezi, mivel a filmesztétikának az animációs filmekről szóló fejezete még megírásra vár.

3. A *dokumentumfilm* műfajával tulajdonképpen elérkeztünk a filmművészet és a film határára. A dokumentumfilmek egy része ugyanis nem tartozik a művészet körébe. Ezt mindig az adott filmalkotás vizsgálatakor kell eldönteni. A dokumentumfilm műfaja nem homogén, hanem „tovább tagozódik”: ún. *schnitt-filmekre*, melyek anyaga döntő többségében már leforgatott-elkészült híradó-, dokumentumfelvételekből áll; *riportfilmekre*, melyek jellemzője Nemes Károly szerint, hogy az egyes felől az általános felé haladva érkeznek el az esztétikai különösséghez (Lukács György kategóriája), míg a dokumentumfilm épp fordítva halad, az általános felől közelít az egyeshez, a konkrétéhoz; *cinéma direct* módszerrel készült filmekre, stb.

A dokumentumfilm néhány jellemvonásával – a kötet tárgyának megfelelően – más műfajokhoz képest némiképp bővebben kell foglalkoznom. Előrebocsátva a történeti fejezetek egy-két észrevételét, mondandóm és a műfajjal kapcsolatos kérdések demonstrálását elsősorban a *cinéma direct* módszerével készült filmek problematikájának segítségével kívánom elvégezni, mivel ezek a filmek teszik ki napjainkban a dokumentumfilm-termés nagyobb százalékát, s képviselik egyben a dokumentumfilmezés egyik „legfejlettebb” ágát.

Mit nevezhetünk dokumentumfilmnek, mi a jellegzetessége? Verdone¹⁴ következőképpen fogalmazza ezt meg: „A dokumentumfilm olyan film,

amely alkotóan dolgozza fel a létező világot. A létező azonosul a filmben a valósággal.” Továbbá szorint: „A valóság vagy cselekvő vagy történeti.” A dokumentumfilm alapja pedig a „létező”, „cselekvő” valóság, amely az átalakulásban levő tényeken alapul. Amikor összefoglalja a dokumentumfilm esztétikai elveit, a következőket állapítja meg: „A dokumentumfilmnek azzal az anyaggal kell foglalkoznia, ami létezik és nem azzal, ami szándékosan rekonstruálva vagy montázssal van meghamisítva . . . a helyszín típusait kell felhasználnia és nem idegen színészeket hoznia . . . művészien kell feldolgoznia a kiválasztott anyagot”, amelynek eredményeképpen „értékkel” kell rendelkeznie. Verdone utolsó tételével azt hiszem nem jutunk semmire, hiszen az minden művészre vonatkozik. A „helyszínes” szereplőkben van némi igazság. A létező, cselekvő valóságot pedig kevésnek érzem. Mert ez a létező, cselekvő valóság önmagában semmit sem ér. Nyilvánvalóan csak az ember viszonylatában kap értelmet. Még akkor is, ha Verdone nem egy rekonstruált, hanem mint érteni vélem, egy éppen-történő valóságról beszél. A művészi feldolgozás megkövetelésével egyébként maga is feltételezi ezt a viszonyt. S ezzel már a dokumentumfilmmel kapcsolatos problémák egyik alapkérdéséhez érkeztünk: az éppen-történő, változó dolgok és a rendező viszonyához. Kétségtelen, tény, hogy az éppen-történés az egyik alapmotívum, ami a dokumentumfilmben a varázslatot jelenti. Tulajdonképpen ez rejtőzik a dolgok mélyén, amikor a dokumentumfilmmel, a hitelesség kérdéséről beszélünk. Köztudott, hogy a filmfelvételeket igen

magas fokú „reprodukciós” hitelesség jellemzi, függetlenül attól, hogy milyen céllal készült. Ilyen a természete. A dokumentumfilm rendezőjének tehát akkor, amikor műalkotást kíván létrehozni, arra kell törekednie, hogy a filmfelvételek természetével azonos úton járjon. „A hitelességnek meg kell őrződnie” (Lukács György). A „reprodukciós” hitelesség mértéke tehát nagyon fontos jellemzője a dokumentumfilmalkotásoknak. Megkísérlem ezt a problémát egy *séma* segítségével világosabbá tenni.

Vegyünk két egymást követő filmképet (nem filmkockát) és vizsgáljuk meg! (Ez a vizsgálat természetesen csak a képek állandó és kölcsönös összefüggésében és mindig kontextusban vizsgálható!)

a./	b./	c./
1. filmkép dokumentum ↑	+ jel és használata ↑ ezek viszonya	+ a szubjektum (rendező)
↓részben meghatározott ↓		
2. filmkép dokumentum	+ jel és használata	+ a szubjektum (rendező)
→		

A hitelesség mértéke ebben az irányban csökken.

Ennek a sémának az alapján még sokfelé indulhatunk el: pl. ha a két kép viszonyát, azaz a montázst vizsgáljuk, igen hasznos tapasztalatokat szerezhetünk a műalkotás jellege és a rendező művészetének

jellemzői tekintetében. Ha az a.) és b.) mezők viszonyát vizsgáljuk, akkor valószínűleg a filmművészet jelentésánához érkezünk meg.

Az a.) mező dokumentuma azonban többféle lehet, aszerint, hogy dokumentum- avagy játékfilmről van-e szó. A dokumentum lehet éppen – történés vagy konstrukció. A „hitelesség forrása azonban maga a valóság” – írja Lukács György – a fénykép csak mindenkor tárgya objektíve meglevő, specifikus-vizuális valóságát teheti érzékelhetővé, de ennek valóság-minőségét a tárgynak a természete határozza meg.”¹⁵ A kérdés tehát az, hogy az a.) mező mennyire azonos önmagával, önmaga természetével. Úgy vélem, a dokumentumfilmek abban tűnnek ki más filmalkotások közül – ebben az értelemben(!) – hogy a hitelesség tekintetében egyedülállóak, az a.) mezőbe eső hányaduk a leginkább azonos önmagukkal. Hangsúlyozni kívánom, hogy nem a mű hitelességéről beszélek! Hiszen ha egy dokumentumfilmet műalkotásnak tekintünk, akkor a mű hitelességéről csak azoknak az elveknek és szempontoknak az alapján nyilatkozhatunk, melyeket minden más műalkotás megítélésekor alkalmazunk s érvényesnek, „hatályosnak” ismerünk el.

Az 1960-as évek, a dokumentumfilm általános fel lendülése a megszokottnál is jobban előtérbe helyezte a dokumentumfilmek rendezésének kérdését, a rendezésnek a filmek valóságtartalmához való viszonyát. Ez leginkább a cinéma direct filmeknek abból a kihívó magatartásából származott, amelyet a megrendezett valósággal szemben tanúsítottak. S

abból a legendából, hogy a cinéma direct film kizárólagosan a megrendezetlenség híve, és hogy alkotóik, feladva minden szubjektivitásukat, teljesen kiszolgáltatják magukat a valóságnak. Tartózkodnak attól, hogy valamiről ítéletet mondjanak; a jelenségek révületében élve, ha szándékosan nem is, de gyakran a néző félrevezetésére vetemednek. Mindez persze túlzás.

A cinéma direct film alkotói számára a rendezés és a filmek valóságtartalmának viszonya két szempontból fontos, s ezekben az általunk megteremtett új is kitapintható. Az egyik, amely legtöbbször Marcel Martin cikkeiben tér vissza, az etikai kérdés. Ezek a rendezők objektivitásra törnek. Olyan vitatkozókhoz hasonlíthatnánk őket, akik mindenféle csodálatos elméletnél jobban becsülik a tényeket, azokat mutatják föl érvként és bizonyítékul. S a tényeket igyekeznek megfosztani a szubjektív behatástól, azért, hogy véletlenül se szubjektivitásuk hasson a tények helyett, a néző ne szuggesztív erejük kényszere alapján döntsön és gondolkozzék, hanem maga alakítson ki önálló véleményt a tények alapján, s a kialakított gondolatot magáénak érezze, vállalja. Tehát objektivitásuk, azon törekvésük, hogy minél hívebben adják vissza a valóságot, a nézők iránti felelősségtudatukból származik. Ezzel közeli kapcsolatban áll a másik tényező, amelyik már szorosabban tartozik a filmelmélet körébe. Ezért mielőtt jelentésről szólnék, igyekszem általánosabb oldalról megközelíteni.

A vizsgálódás könnyítése érdekében most csak a filmképet vegyük szemügyre, a játék-, illetve a doku-

mentumfilm szempontjából, minthogy az mindket-
tőnek a legkisebb autonóm egysége. A kétfajta film-
kép közös jegyei közül emeljük ki kettőt: az egyik
legyen a képkivágot, a másik a megrendezettség. Ter-
mészetesen ezt a két közös vonást nem lehet mere-
ven elszakítani egymástól, mert hiszen a képkivágot
egy megrendezett valóságrészlet, másrészt a rendező
egy megrendezett valóságrészletet forgat le. Mégis
milyen különbségek mutatkoznak e két kiragadott
jegy szempontjából a játékfilm és a dokumentum-
film filmképe között? Vegyük először a kivágot. A
kivágot az első nagyobb mérvű, művésztől mondott
beavatkozása a szubjektumnak abba az objektív, fizi-
kai folyamatba, amelyet a fényérzékeny filmszalag
valóságrögzítése jelent. Minden képkivágot jellemző-
je a film készítőjének – akár akarja, akár nem –, s
egyben véleménye, ha tetszik kritikája is. Az itt el-
vesztett objektivitás viszont (bármennyire is para-
doxonnak hangzik) a montázsnál megközelítőleg
visszanyerhető. A játékfilm, illetve a dokumentum-
film filmképének kivágata az objektív valóságot eltérő-
n ragadja meg. Elsősorban azért, mert a dokumen-
tumfilm filmképének kivágata kevésbé megrendezett
valóságszeletet tár elénk, mint a játékfilm képkivá-
gata. Ezek szerint a megrendezettség foka a döntő?
Ha teljesen elfogadjuk ezt, akkor a játékfilm filmké-
pét kell az objektív valósághoz hívebbnek tartanunk,
– miután a „rendezetlen film” csak örök vágyálom
– hiszen abban a rendező minden elemet a hű tük-
rőzés szolgálatába állít, a lehető legtöbb és legmegfe-
lelőbb információt akarja adni az adott tárgyról, ér-
zelemről, gondolatról. Tehát egy játékfilm filmképé-

nek a redundanciája jóval nagyobb, mint egy dokumentumfilm képeé. De valójában így van-e ez? A dokumentumfilm filmképe kevésbé megrendezett, tehát a kétféle filmképet összehasonlítva a dokumentumfilm filmképében több a megrendezettségen túli valóságanyag, mint a játékfilm filmképe esetében. A játékfilmhez szokott szemünk rendszerint kevés figyelmet szentel ennek a megrendezettségen túli résznek. Pontosabban annak, hogy ez a rész is éppúgy közvetít információt, mint a játékfilm filmképének megfelelően megrendezett részei. Tehát a játékfilm filmképének redundanciája látszólagos. Sőt. Ez a megrendezett, látszólagos redundancia többlet – épp megrendezettségéből következően – nagyobb teret enged a tévedésnek, mint a másik esetben. Hiszen ott ez a megrendezett részre szűkül és a megrendezettségen túli valóság feltárásának szubjektív eleme pedig a képkivágra. A szubjektív elem képkivágra való szűkülésének eklatáns példája, a cinéma direct egyik fő jellemzője, az ellesettség. És úgy vélem, nem járunk messze az igazságtól, ha azt állítjuk, hogy a dokumentumfilm művészetének egyik elengedhetetlen éltető eleme az a megrendezettségen túli rész, amelyet a dokumentumfilmek valóságtartama magában foglal, mert ezek azok a részek, amelyek a filmeknek az utolérhetetlen spontaneitást, közvetlenséget, természetességet és valóság-hűséget kölcsönzik. A cinéma direct éppen azt a minden dokumentumfilm-rendezőnek megfontolandó újítást vezette be, s tette a maga számára gyakorlattá, hogy a megrendezettségen túli részt kiterjesztette a filmkép egészére. Ezt természetesen nem mint pusztá infor-

mációra való szűkülést kell szemlélnünk, hanem inkább közegnek kell tekintenünk. Tulajdonképpen ez az, amit a cinéma direct rendezői be nem avatkozásnak, a kamera szabadságának neveznek. S ezért tartozik oly szorosan a szinkron-hang is az általuk lefilmezett valósághoz. Sikerüket fokozta az, hogy törekvésük megfelelt a film természetének, egybeesett annak fotografikus követelményeivel, amelyről már a hitelesség kapcsán is szóltam. A szubjektívnek a visszaszorítása, egy-egy filmképnek tényként való fölfogása teremti meg a kapcsolatot etikai állásfoglalásuk és gyakorlatuk között. A kérdés most már az, hogy ezek a filmképek, mint az objektív valóság jelenségeinek hordozói mennyire felelnek meg a lényegnek, mennyire szolgálják a művészi általánosítást. A cinéma direct alkotói érezték ennek a kérdésnek a komolyságát, amelyet az is bizonyít, hogy milyen nagy jelentőséget tulajdonítottak a montáznak és a kiválasztásnak.

A cinéma direct bírálóinak gyakori céltáblája e módszer montázstechnikája. Úgy vélik, hogy a montázs a cinéma direct filmekben elvesztette azt a jelentőséget, amely feltétlen megilleti, és ez szerintük megbocsájthatatlan vétek a filmművészettel szemben. Elmarasztalásukat rendszerint azzal toldják meg, hogy a montázs lebecsülése annak a következménye, hogy az alkotók irtóznak az ítéletmondástól. De nemcsak a hamis montázs a vád, hanem az is, hogy a cinéma direct a filmművészet leglényegének, a montáznak az eltüntetésére törekszik. E túlzó tévedés bizonyára abból származik, hogy megfogalmazóik nem szenteltek kellő figyelmet annak a mon-

tákszváltozásnak, amely a cinéma direct esetében történt és általában az egész filmművészeti fejlődésben. (Lásd: A. Bazin fejtegetéseit.) (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a cinéma direct minden jelentősebb alkotója nyilatkozatában kiemelte a montázs fontosságát.) A cinéma direct filmnél ugyanis a montázs döntő kialakítása nem a priorian, s nem a vágószobákban történik, hanem forgatás közben. Mit jelent ez? A valóság minél tökéletesebb megragadására való törekvés azt eredményezi, hogy a felvétel módját a jelenség lezajlásának módja határozza meg. Szinte azt mondhatnánk, hogy a valóság alakítja ki a film montázsát. Hiszen a rendező arra ügyel, hogy a filmre rögzített anyag – a valóságnak megfelelően – leginkább önmagával legyen azonos. Célja az, hogy lehetőleg a filmen ne szakítsa meg a jelenség mozgásának folytonosságát. Ha ezt sikerült megvalósítani, szinte csak kényszerűségből csinál montázst. „Ha egy jelenet nagyon jól sikerül, akkor szinte lehetetlen montázst csinálni belőle . . .” mondja Rouch. A montázs a cinéma direct alkotójának olyan eszköze, amellyel azt tudja biztosítani, hogy a filmre vett jelenség a legteljesebb arcát, fő vonulatát tárja a néző elé. Montázusra rendszerint akkor kerül sor, amikor a valóságban lejátszódó jelenséget nem sikerül önmagának megfelelően rögzíteni. A montázsnak az ún. belső vágás fajtája az, amelyik inkább használatos a cinéma direct filmben. A montázs megváltozott szerepe tehát nem a montázs lebecsüléséből származik, hanem egyrészt abból a kíváncsiságból, hogy az alkotó minél kevésbé avatkozzon a valóságba, másrészt mert éppen a „montázsnélküliség” biztosítja, hogy a

kiválasztott jelenség csak az legyen ami, és ne haszon korlátozólag vissza a kiválasztás értékére.

A cinéma direct a kép és a hang szinkronfelvételének megteremtésével olyan jeggyel látta el a film művészetét, amely semmilyen más művészetben nem található meg. A valóságnak fotografikus és mozgásban való megragadása, kiegészülve az egyidejű, élő „hangvalóság” rögzítésével, olyan audiovizuális felvételt tett lehetővé, amelyet egyedülállónak kell tekintenünk a művészetek közt. E módszer, mint konkrét technika – a fizikai törvények következtében – (relative) a legpontosabban és a leghívebben adja vissza a valóság jelenségeit. S itt mindjárt azt kell megvizsgálunk, hogy az audiovizuálisan rögzített jelenség mennyire függ a rendező akaratától. Egyes rendezők ugyanis a jelenséget megismételhetetlenségében, egyszerűségében, a történés pillanatában veszik föl (Leacock), mások pedig egy elmúlt jelenséget rendeznek meg újra, vagy fikció segítségével korlátozzák, befolyásolják a forgatott jelenséget (Rouch). Maradjunk az első esetről, amikor is a jelenség független a rendező akaratától, azzal a megengedéssel, hogy amennyiben hosszabb ideig ember kerül a kamera elé, az tud arról, hogy filmezik, beszédét magnetofonra veszik. Ennyit tulajdonképpen el kell fogadnunk, egyrészt etikai megfontolásokból, másrészt azért, mert egyelőre még megoldatlan probléma, hogy úgy filmezzünk valakit, aki tud a forgatásról, hogy a filmzés által ne befolyásoljuk. Ha ettől eltekintünk, márpedig el kell tekintenünk, akkor azt mondhatjuk, hogy a „szereplő” viszonya a környezetéhez is független a rendező akaratától. Tehát

a valóságnak a rendező akaratától ilyen értelemben is független audiovizuális megragadása szinte megtartja a jelenségnek és a lényegnek azt az egységét, ami a valóságban egyébként is szétválaszthatatlanul megvan. Ezt a kérdést egyébként már más szempontból, mint a szubjektív elemnek a képkivágatra való szűkülését említettük. A művészet viszont feltétlenül megkívánja, hogy az alkotó a jelenség és a lényeg új egységét teremtsen meg. Vajon hol történik ez meg a cinema direct esetében?

Vegyük egyelőre a riportot, a cinéma direct módszerével készült riportot. Személyhez kötöttségéből kifolyólag a riport célja nem lehet más, minthogy a riportalany, a kérdezett ember lényegét, alapvető motiváltságait felkutassa és elének tárja, beszéde és megnyilatkozásai révén kibontsa egyéniségét. Számolni kell azzal, hogy a riportalany hétköznapi nyelven szólva megjátssza magát. Mi a helyzet ekkor a film esetében? A *Nehéz emberek* Heller epizódjában a rendező egy ízben a professzor állítólagos magas fizetése után érdeklődik. A kérdés azért lényeges, mert az esetleges válasz arra utalna, hogy a feltalálót mennyire és mennyiben befolyásolja az anyagi juttatás, tisztázódna ahhoz való viszonya s egyáltalán az, hogy „nehéz embersége” hogyan kapcsolódik az állami fizetéshez. Heller professzor válaszában egy ügyes fordulattal kitér a konkrét tények elől, de arcjátéka, mozdulatai elárulják a nézőnek, megadják neki a választ, és leleplezik a riportalanyt. Hogy ez a plusz mennyire csak a dokumentumfilmművészet sajátja, az kiderül, ha megkíséreljük az említett példát írásban elképzelni.

Az író pontosan közli a kérdést és a kapott választ, majd saját megjegyzéseként leírja — ha leírja! — a professzor viselkedését. Ezt vagy elhisszük neki, vagy nem. A filmen viszont nem mint utólagos megjegyzés szerepel, hanem maga a profeszszor, ha tetszik, maga a valóság produkálja. De ha nem hívjuk ki magunk ellen a rosszindulatúság vádját és nem kételkedünk az író szavaiban, akkor is felmérhetjük annak a hatásnak a magasabb fokát, ami az alkotói szubjektivitás és az alkotótól független valóság megnyilatkozása közti különbségből ered. Az audiovizuális módszer, a cinéma direct film vagy képen vagy hangszalagon rögzíti a riportalany „elszólásait”, így megadja azt a lehetőséget, hogy akarva-akaratlanul feltárja előttünk lényegét.

Mégis, hogy van az, hogy egyes filmekben ez a lényeg nem jelenik meg előttünk, s ezért a riportból kibontható általánosítás is a minimálisra szűkül. Vajon elég-e, ha a kérdező jól kérdez, vajon a kérdezés művészetéről van-e itt szó, mint ahogy egyesek a pedagógiáról állítják? Rouch filmjében, a *Chronique d'un été*-ben arra a kérdésre, hogy boldog-e ön, vagy hogy hogyan él, sokszor kapunk egészen semmitmondó választ. Vajon ha e kérdések nem lennének ilyen általánosak, lényegreutalóbb válaszokat kapnánk-e? Bizonyára nem sokkal. Miért? A kérdés általános jellege természetesen hiba, de inkább arról van szó, hogy a riportalany számára a konkrét helyzetben nem olyan fontos a kérdés megválaszolása, mint az alkotók számára. Hosszabb távon, egész élete szempontjából lényeges, de ahhoz, hogy ezt az átéltet megfogalmazza, ahhoz kevés a filmes provokáció

szinte ad hoc ingerlése. A cinéma direct tapasztalatai azt mutatják, hogy ezen a téren akkor lehet a legjobb eredményeket elérni, ha a riportalanyt életének döntő pillanatában közelítjük meg, vagy olyan aspektusból, amely megvilágítja életéhez, tetteihez, környezetéhez való, számára alapvető viszonyát. Tehát rendkívül jelentős az a szituáció, amelyben a jelenség lejátsszódik. Ennek kitűnő megérzésére példák Leacock filmjei, de tulajdonképpen Perrault alkotásában is erről van szó. A Leacock-féle „sorsfordulók”, a döntések előtti helyzet, tettek, cselekedetek utáni lelkiállapot, mind-mind bevált típusai a cinema direct által kiválasztott jelenségeknek. Ilyenkor a kérdés szinte a dolgok természetéből adódóan nem lehet általános, s a megnyilatkozások pedig eruptív lényegre utalásukkal tűnnek ki. A valóságban meglevő jelenség és lényeg egység ekkor ragadható meg a legjobban. Ehhez azonban még hozzá kell tennünk valamit. Elégséges-e ha a választott szituáció csak a kiemelt alanynak fontos? Bizonyos mértékig igazat kell adnunk azoknak a bírálóknak, amelyek azzal vádolják Leacock filmjeit, hogy belőlük nem ismerjük meg az egyszerű amerikaiakat, csak Kennedyt, a sztárokat; az öreg Nehrut igen, de India problémáiról semmit, egyszerűen hírességeket, egy vékony szelet társadalommal körítve. Részemről az egyetértés ebben a kérdésben addig terjed, amíg a kifogás a jelenségnek személyes problémává való csökkentésére vonatkozik. Ugyanis nyilvánvaló, hogy Leacock *Quints City USA* című filmjében már nemcsak a Fischer család problémájáról van szó, hanem az amerikai társadalom egy lényeges vonását, az olykor ég-

beemelő, máskor pedig gyilkoló propaganda mechanizmusát is bonckés alá veszi. Az ellenvetés jogossága abban van, hogy a cinema direct számára kevés, ha a kiválasztott szituáció csak az alanynak fontos. Lényeges követelménynek kell tartanunk, hogy társadalmilag is fontos legyen. A riportalany vizsgálatánál feltétlenül ki kell derülnie az őt meghatározó társadalmi problémáknak is. Természetesen ennek eltűlése szintén veszélyes, hiszen az a cinema direct filmet az illusztrativizmushoz vezetné vissza. Tehát a rendezőnek a valóságot úgy kell megragadnia, hogy az ne csak a jelenség és a lényeg egységét tartsa meg, hanem magába foglalja az egyéni és társadalmi fontosság egységét is. Miután a cinéma direct film alkotója a fentiekben vázolt valóságanyagon nem változtat, hanem annak legközvetlenebb audiovizuális megragadására törekszik, a leglényegesebb momentumot annak kiválasztása jelenti. A cinéma direct művészetében tehát a jelenség és a lényeg új egysége a kiválasztásban ölt testet, az esztétikai különösen a kiválasztásban realizálódik, hiszen a film anyaga a valóság megnyilvánulása, számára ismeretlen, csak utólagosan ellenőrizhető.

Ez egyáltalán nem mond ellent annak, hogy a rendező a filmre rögzített valóságot csak az általam említett értelemben befolyásolta. Ugyanis ha annál nagyobb mértékben avatkozott be, az azt is jelenti, hogy túllépett a kiválasztáson. E nagyobb mérvű befolyásolás eredhet a valóság lebecsüléséből (*Lonely Boy*), az elégtelen technikai felszerelésből (*Moi, un noir*), de származhat a rendező szándékából, a fikció iránti hajlamából is (*La pyramide humaine.*). A ren-

dező beavatkozása a jelenség mozgásába rendszerint a hitelesség rovására megy. Megbontja a jelenség és a lényeg valóságban meglevő egységét. Ugyanakkor azt kell látnunk, hogy ezek a beavatkozások erősen különböznek a játékfilmes megoldásoktól. A cinéma direct alkotói megengedhetetlennek tartják játékfilm-elemek beiktatását filmjeikbe, nem törekednek azok „játékfilmesítésére”. Szándékuk más irányú. Ők az „aktív” filmezés hívei, amely azt jelenti számukra, hogy magával a filmezéssel avatkoznak a valóságba, maga a filmezés kap szerepet a valóság megváltoztatásában. Nagy részben ez az a pozitív törekvés, amelyik a cinéma direct alkotóit a beavatkozásra kényszeríti.

A beavatkozás indítékai közt rendszerint az is szerepel, hogy az alkotók nem találják meg a valóságban azt a jelenséget, amelyik koncepciójuk kifejtésének megfelelne. Ez a tény már erősen a szubjektumra utal, mert hiszen ha nem hamis koncepcióról van szó, a jelenség biztosan létezik a valóságban, csak a rendező nem veszi észre, és ebből egyenesen következik a tehetsége kérdése, amelyet nem lenne érdektelen egyszer ebből az aspektusból is megvizsgálni.

Általában beavatkozáson azt értjük, amikor a film rendezője a környezeten eszközöl változtatást, mégpedig olyan változtatást, amelyet a jó minőségű felvétel megteremtésén túl tart szükségesnek. Ez a beavatkozás régebbi, bevált formája. Többnyire kétféle módon történik. A filmrendező, vagy a filmezett személy megszokott, mindennapi életszférájában eszközöl változtatásokat, vagy pedig magát a fil-

mezett személyt kényszeríti számára távoli közegbe. Az ilyenfajta beavatkozás a jelenségen belül az ember és a környezet viszonyának objektivitását bontja föl és a környezet ilyen-olyan mértékű és módú megváltoztatásával, illetve egy megváltoztatott viszony lefilmezésével igyekszik megfogalmazni a lényegét. A cinéma direct film a beavatkozás egy másik fajtáját dolgozta ki és azzal végzett kísérleteket. Ez abban áll, hogy a kiválasztott jelenségen belül nem a környezeten hajt végre változtatásokat, hanem a lefilmezett személyeket akarja befolyásolni. Az adott, megszokott környezeten belül készíti más viselkedésre, magatartásra. A módszer két kapcsolat elemzését teszi lehetővé. Egyrészt azt a viszonyt, amely a lefilmezett személynek a rendező inspirációja által kiváltott viselkedése, cselekvés sora és saját alapvető habitusa közt jön létre, másrészt azt a viszonyt, amely a megváltozott magatartás és a „változatlan” környezet közt keletkezik, figyelembe véve természetesen ennek az új viszonynak a dialektikáját is. A módszer természetéből kifolyólag igen intellektuális jellegű. Ezt igényli a rendezői befolyásolás, valamint az, hogy a megváltozott viselkedés végrehajtása is intellektuális felülemelkedést kíván meg. S tulajdonképpen a kérdezés is ilyen intellektuális beavatkozásnak fogható föl. Ilyen alapon tehetünk talán különbséget a „tisztá” cinéma direct film és a riportfilm között, riportfilmnek nevezvén azt a filmet, amely a valóságban meglevő jelenség és lényeg egységet kizárólagosan a kérdezés, az interjú után töri meg. Ez a fajta intellektuális beavatkozás nem zárja ki az érzelmi reagálás lehetőségét.

Gondoljunk az *Üzenet* című magyar filmben szereplő szülők széles skálájú (hang, mozdulat, mimika) érzelmi megnyilvánulásaira, amelyek azon intellektuális erőfeszítéseiket kísérik, hogy megmagyarázzák, miért jogos, hogy gyermeküket állami gondozásba adták. A beavatkozást tehát az egyik oldalról a valóságváltoztatás újfajta igénye jellemzi, másik oldalról a jelenségnek és a lényegnek olyanfajta újrateremtése, amely a megváltoztatott viszonyok és a volt objektivitás közötti kapcsolat film-egységében realizálódik.

A cinéma direct, mint a kép és a hang egysége nagyon korlátozza a rendező szabadságát a képkomponálást illetően. A valóság pontos megragadása, mint elsőrendű cél, erőteljesen háttérbe szorítja a képi megjelenítés művészségének kérdését. Ez a tény akkor derült ki a legnyilvánvalóbban, amikor sikerült megteremteni a szinkronfelvétel technikáját. A cinéma directet megelőző korszakban ugyanis lényeges szerepet játszott a dokumentumfilm képi megoldásainak problematikája. A magyar dokumentumfilm történetében az illusztrativizmus elleni küzdelem kezdetben a forma oldaláról indult meg, a rendezők a képi kifejezés művészetét igyekeztek visszaszerezni. Filmjeik elsősorban képalkotásukban különböztek az illusztratív dokumentumfilmeketől. E jelenség mögött az is meghúzódott, hogy a közölni kívánt mondanivaló többsíkú, ellentmondásos kifejtését még fogva tartotta a sematizmus görcse, s ezért a megjelenítést terhelték túl. Maga ez a tendencia a szimbolizmus módszerének elterjedését eredményezte, mégpedig – átlagban – túlhajtott szimbolizmus-

ét. A képkompozíciók visszanyerték maguk számára az esztétikumot, de azáltal, hogy sokkal súlyosabb jelentést kellett hordozniok, mint amennyit elbírtak volna, összhatásukban didaktikussá váltak. A szimbolikus képkomponálás mindazonáltal előrelépést jelentett az illusztrativizmus művészetlen, egyéniséget nélkülöző hétköznapiságához képest, s megadta a lendületet a mondanivaló képi megfogalmazásának árnyaltabb kimunkálásához. Sőt, akadtak olyan rendezők, operatőrök is, akik úgy tudták a képkompozíció esztétikumát növelni, hogy elkerülték a szimbolizmus veszélyét. (pl. Sára Sándor.) Ezek a szimbolikus képkompozíciójú dokumentumfilmek általában mellőzték a kommentárszöveget. Az elmaradt szöveg még jobban a képre irányította a figyelmet.

A szimbolikus képkomponálás tovább élt még a cinéma direct első hazai korszakában is, amikor a dokumentumfilmek újból „szövegesek” lettek, csak-hogy ez már nem a megszokott kommentárszöveg volt, hanem riport-, interjúszöveg, „élőbeszéd”, s így a filmek a szimbolikus képkompozíció és az élő hang elemeiből tevődtek össze. Olykor a rendezőnek sikerült szerves egységet teremteni a két elem között. Tímár István *Bűn* című filmjében egyes börtönfelvételek vonalstruktúrája, fényelosztása, képépítkezése adekvát kifejezői a szabadságukat veszítettek elbeszélésének. De ebben a filmben is találhatunk szép számmal példát az ellenkező esetre, a két elem szétválására, szervetlen önállósultságukra. Amikor a filmben a szabadulás motívuma következik, a szövegtől szinte teljesen függetlenül a képi megoldás

egy külön szentimentalizmusba hajló „drámát” játszik a rabruha polgári ruhára váltásának elnyújtott megjelenítésével. Ilyen jellegű alkotások létrehozásakor derült ki világosan, hogy az „élőbeszéd” valósággal megsemmisíti a képek szimbolikáját. A film hitelessége óriásit esik, hiszen mások beszélnek, mint akiket a képen láttunk, egészen más érzelmi reakciók játszódnak le előttünk, mint amilyeneket a hang megkövetel. Ezt a nehézséget leginkább olyan filmek tudták áthidalni, mint Rouch *Moi, un noir* című alkotása, amelyben a főszereplő maga kommentálja a róla készült felvételeket.

De amikor sikerült megtalálni a szinkronitást, a szimbolikus képalkotásnak el kellett tűnnie a cinema direct filmből. A hanghoz kötöttség, a jelenség lezajlásának formája határozta meg a képkompozíciót. A beavatkozás-mentes valóság esztétikuma tevődött át a filmszalagra. Ez önmagában még nem követelte meg az úgynevezett lötyögős felvételt, a dekomponáltság elterjedését, amely rendszerint olyan esetben következett be, amikor a kiválasztott jelenség mozgásának intenzitását a rendező kevésnek tartotta, és ezért azt a felvétellel, a képszerkesztéssel igyekezett elevenebbé tenni, némi önkényes öncélúsággal. Az ilyen irányú túlzott dinamizmus tette általában tönkre a művészi kompozíciót. Ugyanakkor, ezzel ellentétben föltűnt az a módszer, amelyik nem törődve a cinema direct adott lehetőségeivel, félve a hétköznapiságtól, az unalom és érdektelenség veszélyétől, a látvány felé közelítve artisztikus képalkotásra törekedett. E képalkotásoknak, megvalósításuk hibalehetőségén túl, megvan az a hátrányuk,

hogyan e jelenség kor-objektivitását szubjektivizálják, s ezzel az elavulás lehetőségét növelik.

A cinéma direct alkotóinak többsége viszont „nem áttallott” meghajolni a jelenségben megnyilvánuló esztétikum előtt és a képekbe átültetni azt. Ha tetszik, filmre vinni a természeti szépet, vagy az ember belső világa megnyilvánulásának szépségét, rút-ságát, stb. úgy képbe foglalni, hogy az esztétikai élvezetet adjon. Nemcsak a jelenség és a lényeg egységét, valamint dialektikáját megragadni, hanem ennek az egységnek és dialektikának a szépségét is, amelyhez nem kell kevesebb, mint a „csodálatos” képek megkomponálásához.

4. A *híradófilmek* nem tartoznak a filmművészet körébe. A televízió elterjedésével gyártásuk mindjobban háttérbe szorul. Már nem tudják betölteni azt a funkciót — a vizuális-auditív híradást, tájékoztatást — amely létre hívta őket. A kommunikációs eszközök rendszere születése óta lényegesen megváltozott. Ugyanakkor nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a híradófilmek a film történetében igen fontos szerepet töltöttek be.

5. Befejezésül szólnunk kell a *népszerű-tudományos* filmek típusáról, amelyet általában önálló műfajnak tekintenek, a filmművészet egyik műfajának. Véleményünk ezzel ellenkező. A népszerű-tudományos filmek nem tartoznak a filmművészet körébe, a népszerű-tudományos filmek művészetéről beszélni ugyanis contra-dictio in adjecto. A tudomány és a művészet ugyanis a valóságban két különböző dolog, a megismerés két, egymástól eltérő útja. (Ezt a témát Lukács György részletesen kifejti az

Esztétikum sajátossága c. alapvető munkájában.) Ha csak annyit jegyzünk meg – Lukács György terminológiáját használva –, hogy a tudomány dezantropomorfizál, míg a művészet – épp ellenkezőleg – antropomorfizál, már akkor is világos kell hogy legyen előttünk: a *valóban* tudományos film nem lehet művészet. Vegyük csak példának a világhírű *Nyitány* című „népszerű-tudományos” filmet, amelyet Vadász János rendezett. A mű alig tízpercnyi időtartamában azt mutatja be, hogyan bújik ki a tojásból a kiscsirke. A film akkor lenne tudományos, ha tudományos alapossággal és következetességgel demonstrálná ennek a biológiai folyamatnak minden részletét, ha teljes képi leírást adna, ha – mondjuk – az állatorvosi főiskolán ennek a filmnek az alapján tudományos szinten elsajátítható lenne. De a film nem ezt nyújtja, hanem ragaszkodva az objektív biológiai folyamathoz, azt felhasználva, lírai filmalkotássá szerveződve, az élet születéséről tesz művészi vallomást. Más dolog egy jelenség esztétikai vonatkozásait szemlélni és feltárni, és megint más dolog ugyanannak a jelenségnek a tudományos analízise. (Továbbá: megint más kérdés a népszerű-tudományos filmekben meglevő, – de nem az alkotó által intencionált, – esztétikum és a műalkotások esztétikuma közti különbség.)

Mindez persze nem jelenti (nem is jelentheti) a népszerű-tudományos filmeknek, mint filmfajtáknak a lebecsülését. A filmnek mint társadalomszabályozónak, mint nevelőeszköznek jelentős szerepe van; feladataiban és tevékenységében aktívan részt kell venniük olyan filmeknek is, amelyek nem tartoznak

a filmművészet körébe. Ez nem jelent rangsorolást, de világosan látnunk kell, hogy a népszerű-tudományos filmnek más a funkciója a filmkultúrában, s ezért a vele szemben támasztott követelmény-rendszernek is figyelembe kell vennie ezt a funkciót és az ebből következő sajátosságokat.

II. FEJEZETEK

A DOKUMENTUMFILM TÖRTÉNETÉBŐL

egy film . . .
egy alkotó . . .
egy mozgalom . . .
egy módszer . . .

Rövid bevezetés a dokumentumfilm történetéhez

I.

„Lumière-ék rövidfilmjei dokumentumfilmek voltak, a szó mai értelmében” – olvashatjuk Gregor és Patalas 1962-ben megjelent, *A film világtörténete* c. művében.¹ A kitűnő szerzőknek ez a megállapítása minden bizonnyal túlzó. Hiszen Lumière-ék filmjeiben hiába keressük az *alkotás* kritériumát, kivált a műalkotását. S nem hasonlíthatók azokhoz a dokumentumfilmekhez sem, amelyek napjainkban kerülnek a vászonra, de nem tartoznak a filmművészet körébe. A film filmművészet előtti, még differenciálatlan korszakában készültek. *A kisbaba reggelije* (Le Déjeuner de bébé), a *Munkaidő vége* (La Sortie des usines) és más egy-két perces filmek *mozgás* közben, természetes körülményeik között ábrázolják az embereket, s jelentőségük abban áll, hogy a filmes dokumentálás kezdetét, kezdetleges fokát jelentik. Mai tudásunkkal egyáltalán nem nevezhetők dokumentumfilmeknek, legfeljebb – némi engedménnyel

Ebben a rövid bevezetőben nem kerül sor azoknak a jelentős alkotóknak és időszakoknak a részletes bemutatására, amelyekkel a kötet következő fejezetei foglalkoznak.

– dokumentumfelvételeknek. Az igaz, hogy ezek a felvételek képezik a dokumentumfilm alapját, pontosabban adják meg a lehetőséget a film egy speciális műfajának megteremtésére, ám ahhoz, hogy ez megszülessék, még legalább huszonöt évre van szüksége a filmnek: az első dokumentumfilmalkotásnak Robert J. Flaherty *Nanook, az eszkimó* (Nanook of the North, 1921.) c. művét tekinthetjük, mivel rendelkezik mindazokkal a komponensekkel, amelyeket nélkülözhetetlennek tételezünk a filmalkotások számára.

A film kezdetén a rögzítésen volt a hangsúly, s a felvételkedzítők szinte válogatás nélkül fotóztak mindent, ami mozog. A film hosszának (két-három perces időtartamra való) növekedésekor indul meg a *válogatás* a lefilmezendő valóságanyagban. A dokumentumfilmfelvételeken egyre gyakrabban jelentek meg a nemzetközi élet eseményei és jelentős alakjai: a felvételek valóságörögzítő funkciója már nem korlátozódott a mozgás megörökítésére, hanem – ezzel párhuzamosan – a *tájékoztatást* is feladatuknak tekintették.

A válogatás, amely ez időben a rendezés embrionális megjelenését képviseli, kb. 1903-tól újabb lendületet kapott: a film technikai fejlődése következtében lehetővé vált a filmidő szabályozása, a valóság újraalkotott, narratív megjelenése. Megszületett a film-forgatókönyv, kezdetét vette a nickeoldeon-korszak (1904–1910).

1910 után a filmipar segítségével az így kialakult filmműfaj – mai kifejezéssel: a játékfilm lett a filmelméletben az uralkodó, a domináns. Ennek az átala-

kulási folyamatnak – amelynek okait és jellemző tendenciáit a kötet bevezető fejtegetéseiben igyekeztünk megvilágítani – a dokumentumfilmre gyakorolt hatását Lewis Jacobs így látja: „A korábban, majdnem nyolc évig uralkodó tény-film (film of fact) gyorsan és majdnem teljesen kiszorították a kereskedelmi értékeket szem előtt tartó filmgyárak. A film e fajtája megmaradt a vándorló filmeseknek, s világjáróknak, eseményvadászoknak, tudósoknak, kutatóknak és más nem hivatásos filmkészítőknek, akik különböző okok miatt, beleértve a tudományos buzgalmat és a zsurnalizmusra irányuló hajlamukat, új teret, aktualitást és kifejezőmódot adtak e műfajnak.”²

Ezek a változások talán legkevésbé a film tájékoztató funkcióját érintették. Így nem volt akadálya annak, hogy a helyi eseményeket, a társadalmi élet jelentős mozzanatait, s a világban történt (főként politikai) változásokat rögzítő dokumentumfilmfelvételeket rendszeressé ne tegyék: megjelent az állandó film-híradószolgálat. 1910-ben kerül vászonra az első *filmhíradó*, a Pathé News, amelyet Charles Pathé amerikai leányvállalata készített. A kezdeményezés kedvező visszhangra talált, a „főműsor” előtt vetített híradófilmeket a közönség megkedvelte. Az USA-ban hamarosan még négy cég – a Hearts, az Universal, a Paramount és a Fox – vállalkozott ennek a filmtípusnak a gyártására. Ezek a filmek többségükben érdekességeket, furcsaságokat, különlegeségeket mutattak be, s jórészt megelégedtek a bemutatás tényével, semmilyen módon nem kommentálták azokat, s nem foglaltak állást velük kapcsolatban.

A filmhíradó meghatározott célú, ideologikus felhasználására az 1917-es Októberi Forradalom után, Szovjet-Oroszországban került sor.

A filmkészítés periferiájára szorult dokumentumfilmfelvételek közül még leginkább azok kaptak zöld utat, amelyek az egzotikum (a századelő nézője számára ismeretlen tájak, emberek, szokások) bemutatására törekedtek. Távoli vidékek jelentek meg az európai és az észak-amerikai filmvásznakon. A mozgófénykép nyújtotta látványhoz ez esetben a megismerés, az addig ismeretlen valóság „mozgófénykép-másának” élvezete is járult. Természetesen ezek a filmek (egy-két kivételtől eltekintve) nem rendelkeztek tudományos megalapozottsággal, inkább egy autodidakta útibeszámolóhoz hasonlítottak. Ugyanakkor az egzotikum jelenléte a filmekben olyan vonzó erőt jelentett, amely leginkább képes volt felvenni a versenyt a játékfilmmel. Épp ezért a filmkészítők szívesen forgattak ilyen jellegű filmeket, hiszen az egzotikum, szinte minden művészi megoldás nélkül, önmagában biztosítani látszott a sikert. Ezeknek a filmeknek a (viszonylagos) presztízse közvetve hozzájárult ahhoz, hogy olyan film, mint a *Nanook, az eszkimó* elkészülhessen. (Más kérdés, hogy Flaherty művében ezeknek az egzotikumot hajszoló filmeknek, mondhatni antitéziséét fogalmazta meg.)

A film funkcionális differenciálódása, a különböző filmműfajok (viszonylagos) kialakulása azonban még nem volt elegendő a dokumentumfilmalkotás megszületéséhez. Ehhez szükség volt az első években használt film-„nyelv” artikulációjának megteremtésére is. Ez a folyamat a játékfilm műfajában

ment végbe. Magának a folyamatnak az elemzésére most nem térhetünk ki. Annyit azonban feltétlenül meg kell jegyeznünk, hogy kb. 1905-től kezdődően (nagyjából Edwin S. Porter munkásságától) a filmeknek nemcsak a méterhossza, de kifejezőképessége is gyarapodott. Nem pusztán képletesen szólva: a film a színpadtól a regény mesélési módja felé fordult. A totál-plán egyedulalma megdől s a művekben a közeli és félközeli (un. second vagy amerikai) plánok jutnak jelentős szerephez. Ezáltal a filmképek vizuális értéke növekedett, s ami legalább ennyire fontos: szabadabb, ugyanakkor árnyaltabb lesz az ábrázolás. Ez azonban csak a dolog egyik oldala: a korábbiaknál artikuláltabb film-„nyelv” nyit ugyanis kaput a készítő világképének, gondolatainak, érzelmi attitűdjének, lehetőséget ad azok pontosabb s egyzersmind határozottabb megjelenítésére: döntő szerephez juttatja a rendezőt. „... az egymást felváltó síkok, filmképek drámailag is értelmezik egymást” – írja Hevesy Iván – „és nemcsak önmaguk tartalmával beszélnek, hanem azzal is, hogy egymásután jönnek, vagy azzal, hogy egymásból kiszakadnak, bizonyos drámai összefüggésekre világítanak rá.”³ Egyetlen szóban összefoglalva a változás lényegét: montázs.

Robert J. Flaherty érdeme és filmjének dokumentumfilmtörténeti értéke többek között éppen abban áll, hogy – kissé egyszerűsítve a dolgot – a játékfilm műfajában kidolgozott, artikulált film-„nyelvet” használta a dokumentumfilmfelvételek készítésekor és összeállításakor. Természetesen nem másolta, hanem adaptálta a dokumentumfilmkészítés másfajta feltételrendszeréhez. Ez abban is megmutatkozik,

hogy Flaherty jóval kevesebbszer nyúl a montázs eszközhöz, mint hasonló hosszúságú, kortárs filmek rendezői; relatíve „nyújtottabb” felvételeket, beállításokat alkalmaz, hogy a szokásosnál erőteljesebb jelentést biztosítson a dokumentárisan lefilmezett valóságanyagnak. A *Nanook, az eszkimó* jórészt ennek az alkotástechnikai fordultnak köszönheti, hogy az addig tájékoztatást nyújtó, egzotikumot bemutató, oktató jellegű dokumentumfilmfelvételek most „emberi” arcukat mutatták, a művészi megismerést szolgálták. S ehhez a „hidat” a rendező felfedezése teremtette meg: magában a témául szolgáló anyagban vette észre a dráma lehetőségét. Flaherty rendezésében *Nanook* küzdelme mindenki számára átélhető drámává magasodott. Mindebben persze a „nyelvi” transzpozíción kívül még sok más dolog is közrejátszott — Flaherty munkásságával a következő fejezet bővebben foglalkozik.

II.

A *Nanook, az eszkimó* nemcsak művészi értelemben, hanem más szempontok alapján is egyedülállónak mondható. Majdhogynem azt mondhatni: egyszeri eset, folytatás nélkül. Hozzá hasonlót maga Flaherty sem tudott készíteni. Mások ugyan megpróbáltak sikere „után löni” az USA-ban. A Merian C. Cooper és Ernest B. Schoedsack szerzőpárosra gondolok, akik az 1925-ös *Grass* (Fű) és az 1927-es *Chang* című filmjeikkel megkísérelték Flaherty művét reprizelni. A *Grass* Bakhtari törzseinek félévenkénti vándorlását

dokumentálja. A film magában foglalja ugyan az ember és a természet harcából következő drámai konfliktust – kivált a folyón átúsztatott nyáj képei expresszívok – a mű szerkezete azonban szaggatott és epizódikus, s legfőképp az emberi és szociális érzékenység hiányzik belőle. A rendezők hasonló attitűddel készítették a *Chang*-et is, amely egy családnak a dzsungellal és a vadállatokkal való küzdelmét mutatja be. Épp ezért e filmekkel kapcsolatosan elég Richard Griffith filmtörténészt idéznünk: „Merian C. Cooper és Ernest Baumont 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 *Nanook, 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 kalandvágyók voltak, kiket vonzott az ismeretlen.”⁴ Érdemleges követője Flahertynek az Egyesült Államokban nem akadt, sőt, az egész akkori filmvilágban nem volt rendező, aki az ő nyomdokain haladt volna. S bár művészetének nagyságát senki sem vitatta, öröksége csak évtizedekkel később, a cinema direct alkotóinál lel kapcsolatot az eleven filmgyakorlattal.

A kezdetek után, az 1920-as években a dokumentumfilmzés súlypontja áttevődik Európába. Mindezelőtt, Dziga Vertov munkássága révén, a világ első szocialista államába. Vertov nem „adaptál”, mint Flaherty, hanem önálló, a dokumentumfelvételek sajátosságait figyelembe vevő filmteória alapján a híra-

dófilmekből kinövesztve megteremti a dokumentumfilmét. Az elkövetkező évtizedet megelőzve határozott ideológikus irányt szab a dokumentumfilmnek, s osztályszempontok alapján olyan művek rendezésére vállalkozik, melyek törekvéseikben ráébresztenek azokra a viszonyokra, amelyek a felvevőgéppel megvilágított szociális és vizuális jelenségek között állnak fenn. Kötetünkben külön fejezetben foglalkozunk Dziga Vertov munkásságával.

A húszas évek Európája, kivált az évtized második fele az avantgarde film korszaka.⁵ Mondani sem kell, hogy az avantgarde célkitűzései között nem szerepelt a dokumentumfilm megújítása. Mégis fontos szólni tevékenységükről, mivel az – bizonyos vonatkozásokban – befolyásolta a dokumentumfilm-formát, illetőleg, hogy kísérletező munkásságuk kiterjedt a dokumentumfilmfelvételekre is.

A filmművészeti avantgarde a némafilm korszakának befejeződő, kinematográfiailag legfejlettebb időszakára esik. Talán azt mondhatnánk, hogy a kinematográfia már impliciten mind tartalmazta is azokat a lehetőségeket, amelyeket eddig nem „bányásztak” elő a rendezők, s amelyeket az avantgarde filmesei a felszínre hoztak.

Az avantgardisták a filmnek mint művészetnek az autonómiáját keresték. Igyekeztek arra irányult, hogy megteremtsék a filmművészetet, mint önálló művészetet, hogy a kinematográfia sajátos komponenseiből kialakítsanak egy „képlékeny”, abszolút kifejezőképességű film-nyelvezetet. „Célkitűzésük volt, hogy bármit akarjanak is elmondani, azt kinematikus kifejezési módszerrel valósítsák meg.”⁶

A filmművészetet egyenlő rangúnak tekintették minden más művészettel. S ebből a megfontolásból törekedtek arra, hogy likvidáljanak a filmművészetből minden olyan elemet, – főként színházat és irodalmat, – amelyet nem tekintettek a filmművészet sajátos és elidegeníthetetlen részének. Néhányuknál tulajdonképpen ez szüli a minden más művészet hatásától mentes, „tisztá film” elméletét is.

Jórészt a filmművészetnek a más művészetekkel hasonló egyenrangú elismertetéséért vívott harcnak a következménye, hogy a film-avantgarde-on belül – bár sohasem volt egységes – csak igen nehezen különböztetünk meg különféle irányzatokat, pontosabban filmirányzatokat; a dolog természeténél fogva inkább (általánosabb) művészeti irányzatok befolyásáról beszélhetünk. Ez persze kapcsolatban van azzal, hogy a filmművészeti avantgarde – természetszerűleg – lekészt a századforduló, a századelő társadalmi mozgalmairól, és így az avantgarde film kontaktusa a társadalmi erőkkal meglehetősen laza volt. Ez egyébként konkrétan meg is látszik a korai avantgarde filmek eszmeiségén. Más oldalról: éppen azért, mert egy közös célra törtek, bármerről indultak is a filmrendezők, tulajdonképpen egyfelé igyekeztek.

Ha – a film vonatkozásában – valamilyen felosztást akarunk végezni, azt csak olyan általánosságban tehetjük, mint Jacques Brunius, az avantgarde film egyik kiemelkedő személyisége, aki két fő irányzatot különböztet meg: „Az egyik arra törekedett, hogy kitágítsa és megújítsa a témák körét, – a másik pedig azt tűzte ki célul, hogy alaposabban kell megismerni a film nyelvét, technikáját, fotográfiai érdeklődéssel

kell keresni az új formákat és egyre tudatosabban a ritmus megnyilvánulásait.”⁷ Úgy vélem, ez utóbbi törekvés nyilvánul meg – elsősorban – az avantgarde film korai alkotásaiban. Ilyen például Viking Eggeling *Diagonale Symphonie* (Átlós szimfónia, 1921.) című filmje, amely spirálisokból és fésűfogakból komponált produkció, Hans Richter *Rhythmus 21* (Ritmus 21, 1921.) című alkotása, amely fekete, szürke és fehér négyszögek ritmikus variációja; Fernand Léger *Ballet mécanique* (Gépi balett, 1924.) című filmje, amelynek nagy részében edények, serpenyők, arcok ritmikus táncot lejtene; Henri Chomette *Jeux des reflètes et de la vitesse* (A tükrözések és a sebesség játéka, 1923.), amely már címével is jellemzi önmagát, Man Ray *Le retour à la raison* (Visszatérés az értelemhez, 1923.), amely úgy készült, hogy a rendező a film negatívjára szórt bizonyos dolgokat.

Nem tudni, Brunius hogyan vélekedik az avantgarde film két igen jelentős alkotásáról, – René Clair: *Entr’acte* (Felvonásköz, 1924.) és Luis Bunuel *Un chien andalou* (Az andalúziai kutya, 1928.), – de úgy vélem, hogy ezek a filmek mind a formai, mind tartalmi szempontból máig hatóak, pontosabban sikeresen egyesítették egy új témakör meghódítását az avantgarde film művészeti törekvéseivel. Mindkét film a polgári társadalom vérfagyasztó kigúnyolása.

Tény, hogy elismerőleg kell nyilatkoznunk azokról a filmekről, amelyek „csak” a „tisztá filmművészet” megteremtésén fáradoztak, atekintetben, hogy nagy részben járultak hozzá, hogy az avantgarde film sikeres művészi erőfeszítéseket tegyen az önálló és karakterisztikus filmművészet megteremtése irányá-

ba, hogy felszabadítva a filmművészet lappangó művészi lehetőségeit, a filmet a világ eddig ismeretlen területeinek meghódítására tették képessé.

Az avantgarde filmeknél már „első látásra” feltűnik, hogy rendezők nem szívesen forgatnak műteremben, hogy színészeket nem alkalmaznak, hogy nem kívánnak a megszokott értelemben történetet, sztorit elmondani. Ezzel szemben igyekeznek mindent felhasználni, ami kifejező, a film affinitásának megfelel és nem látványos. Felhasználják a film szinte összes technikai lehetőségeit, gyorsítás, lassítás, különböző trükkfelvételek, stb. Olykor a mozgás, a ritmus alapvető megnyilvánulásaihoz nyúlnak vissza, hogy ezzel bizonyítsák a filmművészet „versenyképességét” a többi művészet között, másfelől: a filmművészet alapvető emberi mértékét. Ezek a filmek világosan mutatják, hogy a filmművészet médiumát sokkal tágabban és „mélyebben” kell értelmeznünk, mint azt korábban tették, s hogy a filmművészet sokkal nagyobb területet fog be annál, mint amekkorának a korábbi filmek alapján véltük; s hogy ezek új megoldások, egyszerre jelzik a filmművészet valóban sajátos vonásait és művészetiségét általában. Az avantgarde film művészei tehát egyrészt úgy hoztak új megoldásokat filmjeikbe, hogy a már (felszínesen) ismert megoldások alapjaihoz nyúltak vissza.

Ezekkel a törekvésekkel egyidejűleg, — s ez a mi szempontunkból különösen fontos — az avantgarde film újra „elővette” a filmművészet és a valóság kapcsolatának kérdését. Igaz, elsősorban a filmművészet aspektusából vizsgálták, és nem egy újfajta társadalmi elképzelés következményeként. Az avant-

garde filmesek ellenszenvvel viseltettek a korabeli játékfilmek irányában. Úgy látták – nagyon helyesen –, hogy ezekben a filmekben, ezekben a filmdrámákban a film elvesztette a valósággal való kapcsolatát.⁸ Ezért amikor elfordultak a korabeli filmes gyakorlattól és újfajta filmelméletet alakítottak ki, akkor tulajdonképpen azt is keresték, hogy hogyan lehetne ezt az elvesztett kapcsolatot visszaszerezni, pontosabban újra visszaállítani. Az avantgarde filmeseknek ez az óhaja találkozott a korábban jellemzett célkitűzéseikkel. S ebből, ezen törekvések egymásra hatásából a következő kerekedett ki: a film művészetté formálásához új elemek szükségeltettek, s ezek egy részét éppen a film és valóság viszonyának újrafogalmazása adta meg számukra. Azaz, amikor elvetették a színpadias drámaiságot, amikor a „drámát” szinte az egész életre kiterjesztették, az emberi szellem és érzés világ legapróbb rezdüléseitől a természet és a társadalom legjelentéktelenebbnek látszó jelenségeiig, amikor a filmművészet számára újabb és újabb területeket fedeztek fel, amikor a mozgás és ritmus legkülönbözőbb megjelenéseit ragadták meg, akkor *egyszerre* hoztak létre új viszonyt, a filmművészet számára új kifejezési lehetőségeket. Innen van, hogy az avantgarde filmek bizonyos csoportjában túlsúlyba jut a dokumentum elem, s a híradószerű filmkészítés. Lényeges, hogy legalábbis kezdetben, a művészi szándék szerint egyáltalán nem dokumentumfilmeket akartak készíteni, hanem újfajta filmalkotás létrehozásának lehetőségeit keresték. A tudatos dokumentumfilm-készítést csak akkor kezdték el, amikor már maguk is rájöttek a dokumentálás nagyszerű-

ségére, arra, hogy itt speciális lehetőségekről van szó, amelyek különösen alkalmasak a társadalmi mozgások megragadására. Az ilyenformán elkészült dokumentumfilmek világosan mutatják, hogy eredetük az egységes filmművészet.

Ezeknek a törekvéseknek az első darabja a *Rien que les heures* (Csak pár óra), amelyet Alberto Cavalcanti rendezett 1926-ban. A film tulajdonképpen Párizs egy napjáról ad tudósítást. S bár a film fő szempontja az idő, az idő múlása, maga a film egésze nem marad meg ennél az általánosságnál, hanem bekapcsolódik egy város, egy város társadalmának életébe. „A film anyaga a hétköznapi valóság, egy nagyváros élete hajnaltól éjfélig, de ezt nem elvontan, hanem az emberek életének anyagán, ritmusán keresztül mutatja meg. Ezért kap olyan jelentőséget benne végre az élet társadalmi vonatkozása is.”⁹ A mindennapi élet tör be itt a filmalkotásba, a maga esetleges-ségével, hol szomorkás, hol vidám hangulatával, utcák és lépcsők, járókelők és házmesterek, a párizsi mindennapok egyszerű tényei. Lényeges, hogy Cavalcanti szinte egyetlen momentumot sem karikíroz, egyetlen pillanatot sem ruház fel különleges jelleggel (kivétel talán a körbejáró óramutatók), hanem a jeletsorok összefüggéseire figyel. A dokumentumfelvételek segítségével vannak, mert megőrzik a képek természetességét, s így is hozzájárulnak a rendező alapvető szándékához, amely mindenekelőtt a város mozgását, életét, sajátos ritmusát kívánja érzékeltetni. (A korabeli filmekben az életnek épp ez a lüktetése hiányzott, amelyet tulajdonképpen mindenki érzett, de senki sem tudott „megfogni”.) A város ap-

ró rezdüléseiből teremti meg Cavalcanti a *Rien que les heures*-nek azt az egységes és érzékletes hangulatát, amely magával ragadja a nézőt, aki valójában élni, „lélegezni” érzi a várost.

Gregor Patalas filmtörténete utal arra, hogy a film bizonyos „társadalomkritikai és szatirikus elemeket is tartalmaz: egy affektáló ficsúr mosolyogva harap egy bifsztekbe, és a húson át felderengenek a vágóhíd véres borzalmai.”¹⁰ Fontos ez a momentum, mert mint látni fogjuk, a dokumentumfilm elszaporodásával erősödik ezeknek a filmeknek a társadalomkritikai éle, a dokumentarizmus többnyire társadalombírálattal párosul, kiteljesedése során mindinkább radikalizálódik.

Ékes bizonyítéka ennek a francia filmművészetben a *La zone* (A zóna, 1928.) című film, amelyet Georges Lacombe rendezett, aki René Clair asszisztense volt a *Felvonásköz* rendezésekor. A *La zone* egy megdöbbentő és leleplező film a párizsi peremvárosokról. Míg Cavalcanti filmjében egyaránt megjelenítésre kerül a „fenn” és a „lenn”, addig Lacombe kizárólag a „lent”-ről beszél, a szegénységről, a nyomorról. Filmje drámai „kiáltás”, a lét határán élők kiáltása, a társadalmi igazságtalanság perelhetetlen dokumentuma. Pedig Lacombe nem „játszik rá” a tényekre, szinte „csak” a pusztaság valóságát tárja fel. Joggal bízik a dokumentumfelvételek szuggesztivitásában, nincs néző, aki ki tudná magát vonni az elszomorító látvány hatása alól. A *La zone* talán kevésbé tűnik avantgarde alkotásnak mint a többi dokumentumfilm. Nincsenek benne különleges formai bravúrok, látványos megoldások. Ez persze

nem jelenti azt, hogy a *La zone* nem művészi alkotás. Inkább arról van szó, hogy a film valóságanyaga annyira egységes és egynemű, mondanivalója annyira világos, hogy ez már önmagában puritánabb megfogalmazást tett szükségessé. A *La zone* című filmben inkább valóság felfedezése érvényesül, mintsem a művészi újító szándék.

Ugyancsak 1928-ban készült a *La tour* (A torony) című film, René Clair rendezésében, amely alkotásban már alig találunk valamit az *Entr'acte* avantgardizmusából. A film szigorú dokumentációja az Eiffel-torony felépülésének. Művészileg éppolyan egységes mint *A zóna*. Nincs benne semmilyen mellébeszélés, a film vonala pontosan és csak a torony felépülését követi. A *La tour* az ismeretközlésre fekteti a főhangsúlyt, s az erre alapuló szerkezetével, mintha a későbbi angol dokumentumfilm iskola szellemét idézné.

Láthatjuk tehát, hogy az avantgarde filmművészet, az avantgarde filmkészítés semmiféle ellentmondásban nincs a dokumentumfilmmel, sőt kifejezetten segíti annak művészi kialakulását. Az említett három film pedig azt is jól mutatja, hogy az avantgarde filmművészetből mint kiindulópontból a dokumentumfilmnek milyen különböző megközelítései lehetségesek. Míg a *Csak pár óra* oldottabb, lazább szerkezetű, *A zóna* keményebb szerkesztése határozottabb társadalomszemlélettel párosul, s a szikár *La tour* elhagyva formai játékot és társadalomkritikát, elsődlegesen a megismerést szolgálja. Ha ezekhez a filmekhez hozzávesszük Marc Allégret és André Gide hagyományos dokumentumfilmjét, a *Kongói utazást* (*Voyage au Congo*, 1926.), amely-

nek nincs köze az avantgarde filmhez, akkor tulajdonképpen a korabeli, kialakulóban levő dokumentumfilmművészet alapvető színpéjét kapjuk meg.

A francia filmművészetben az avantgarde filmművészetből kinövő dokumentarizmus legcsodálatosabb példája, az *A propos de Nice* (Nizzáról jut eszembe, 1929.), amelyet Jean Vigo rendezett. Ez a film tartja leginkább a rokonságot Vertov művészetével, különösen az *Ember a felvevőgéppel* című alkotásával, ami könnyen érthető, hisz Vigo munkatársa és operatőre Borisz Kaufman volt.

A filmet 1930. június 14-én mutatták be a Vieux-Colombier színházban. Vigo, akinek ez volt az első filmalkotása, rövid bevezetőt mondott a filmvetítés előtt. Érdemes idéznünk ebből az előadásból, mert igen kitűnően jellemzi a filmet és magának Vignak a felfogását is.

„Én azonban időzni szeretnék” – mondja Vigo – „egy határozottabb társadalmi filmnél, amelyhez én közel vagyok: a szociális dokumentumfilmnél, vagy pontosabban a „point de vue documenté”-nél. Ezen a még felderítésre váró területen, állítom, hogy a felvevőgép a király, vagy legalábbis a köztársaság elnöke.

Nem tudom, hogy az eredmény művészi alkotás lesz-e, de biztos vagyok abban, hogy film lesz. Film abban az értelemben, hogy semmi más kifejezés, semmi más tudomány nem ragadhatja el helyét.

...

Ez a szocialista dokumentumfilm különbözik a tiszta és egyszerű dokumentumfilmtől és a heti híradótól a szempont miatt, amely nyíltan védelmezi

szerzőjét. Ez a szociális dokumentumfilm megköveteli, hogy állást foglaljon, miért tesz pontot az i be-tűre.

...

A célt akkor érik el, ha eljutnak oda, hogy felfedik egy mozdulat rejtett igazságát, ha kivonják egy hétköznapi személyből az esetleges belső szépségét és karikatúráját, ha eljutnak oda, hogy a tisztán fizikai megjelenítések után felfedjék egy közösség szellemét. És olyan erővel, mint immár a már általunk máskor közömbösséggel övezett világ akarata ellenére nyújthat számunkra megjelenéseinek formáiban. Ennek a szociális dokumentumfilmnek ki kell nyitnia a szemeket.

Az *A propos de Nice* nem más, mint szerény jegyzet egy hasonló film számára. Ebben a filmben, egy város bemutatásakor, mely város megmozdulásai jelentősek, jelen lehetünk egy bizonyos világ perében. Ugyanis be van mutatva a nizzai atmoszféra és az ottani — és ó másutt is — élet szelleme, a film törekszik a groteszk, a hús és a halál jegyében elhelyezett durva öröмок általánosítására; és mely öröмок egy társadalom halálugrásai, hogy elfelejtse önmagát mindaddig, amíg ez csömört nem ad neki és így egy forradalmi megoldás bűnrészesévé válik.”¹

Az első dolog, ami Vigo bevezetőjében feltűnik, az a határozott társadalomkritikai álláspont, a „szociális dokumentumfilm”-re való törekvés, amelynek fel kell nyitnia az emberek szemeit. Innen származik a „point de vue documenté”, a dokumentált szempont. Vigo célja egy konkrét társadalom kritikai szempontú dokumentálása. Természetesen nem illuszt-

rációként, hanem műalkotássá formálva, pontosabban *olyan* dokumentálás, amely kizárólag csak a filmmel lehetséges. Ebben már tulajdonképpen az avantgarde film és Vertov hatását fedezhetjük fel. Úgy feltárni, ami mással nem lehetséges, csak filmmel. Ezért bízik a felvevőgép hatalmában, amely felfedi „egy mozdulat rejtett igazságát” akár akarja ezt a világ, akár nem. Az *A propos de Nice* ezeken az elvi alapokon nyugszik.

Vigo kísérlete sikerrel járt. Az *A propos de Nice* hagyományos sztori nélküli filmjének „cselekménye” főként a Des Anglais sétányon zajlik és ez keveredik az egész nizzai élettel. Vigo filmje éppen úgy felfedezi az egyes mozgások rímelését és kontrasztját, akár csak Vertov alkotásai. Ezek művészi szerkesztése adja a mű vizuális világát. Amiben filmje különbözik Vertov és az eddig készült dokumentumfilmeketől, az az, hogy Vigo az *emberi magatartásformákat* ragadta meg a dokumentumfilm eszközeivel. Ezeknek a magatartásformáknak a megnyilvánulásaiba tudja sűríteni a szociális ellentéteket. Ezért van, hogy filmjében „a burzsoá társadalom elleni lázadás” (M. Verdone) a groteszk képében tud megjelenni. A „tettenért” cselekvések árulkodóak és leleplezők lesznek. A képileg közvetlenül megragadott viselkedések ritmusa és mozgásirányai önmagukban is felszínre hozzák a rejtett tartalmakat és válnak groteszkké éppen azért, hogy Vigo ezeket természetes környezetükben, közegükben fényképezte. Valamint a viselkedés és a környezet ellentétének feszültségéből. Fokozza ezt, hogy ezek a megragadott viselkedések szembetalálkoznak egymással, és vagy összeütközésükkel – for-

mailag és tartalmilag egyaránt – érzékeltetik áttételesen a magatartásformák mögött meghúzódó drámát, vagy felerősítik egymást, a már külön-külön meglevő groteszkséget erősítik fel.

Az avantgarde filmmel kapcsolatban már említettük a film és a valóság viszonyának átértékelését. Gregor-Patalas érdekesen mutat rá, hogy míg ez az avantgarde más rendezőinél minden hasznossága mellett végső soron a szubjektivitás alapvető megtartását eredményezte, addig Vigo „fordulatot hajtott végre az objektivitás irányába.”¹²

A francia avantgarde dokumentumfilmjei, amelyek a kifejező és szociális érzékenység egyesítésének szép példái, sohasem „klasszicizálódtak”. Nem így történt Németországban, ahol az avantgarde filmes „szárnyának” jó néhány alkotása szerkezetében, s bizonyos mértékig szemléletmódjában is a későbbi évtizedek (kivált a harmincas-negyvenes évtizedek) egyik jellegzetes dokumentumfilm-formáját előlegezte. Emiatt különösen indokolt, hogy a filmes avantgarde mozgalmak és a dokumentumfilm kapcsolatának németországi példájául Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Berlin, Die Symphonie einer Großstadt, 1928.) c. művét válasszuk, amely a német főváros egy napját mutatja be.

S. Kracauer a következőképpen írja le a filmet: „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 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. Dél van: gazdagok és szegények elfogyasztják ebédjüket, az állatkertben megetetik az állatokat, és az emberek rövid pihenőt tartanak. A munka újból megindul, miközben a ragyogó napfény zsúfolt kávéházi teraszokra, újságárusítókra és egy asszonyra esik, aki beleöli magát a folyóba. A nap végeztével a gépek kereke leáll és megindulnak a szórakoztató üzemek.

Kaleidoszkópikus változatosságban felbukkannak mindenféle sporttevékenység képei, azt követőleg divatrevü, majd ismerkedni vágyó fiatalok láthatók. A záróképsor az éles neonfényektől kivilágított Berlinen vezet át. Egy zenekar Beethovent játszik; táncosnők emelgetik lábukat, Chaplin lábai botladoznak a mozi vásznán; szerelmespár lábai igyekeznek a legközelebbi szálloda felé. Végül is a lábak valóságos boszorkánytánca kezdődik: hatnapos kerékpárversenyen szüntelenül taposó lábakat látunk.”¹³

Bizonyos mértékig igaza van Cavalcantinak, aki valahol azt írja, hogy nem lehet véletlen, hogy egy időben született három olyan várost-bemutató film, mint a *Csak pár óra*, a *Kinoglaz* és a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*. A filmművészet fejlődésének határozott idejű, jellegzetes alkotásai ezek a művek. Ám ezeknek a filmeknek a közös vonásai talán túlzottan is általánosak. Az, hogy a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* várost-bemutató, „keresztmetszet”-film, az jól kiderül Kracauer leírásából, a filmek

konkrét vizsgálata viszont kideríti, hogy különbözőségük is akkora, ha nem nagyobb, mint egyezésük. Ruttmann filmje a *Kinoglazhoz*, de talán még a *Csak pár órához* is viszonyítva enyhén formalista alkotás marad. A rendező, aki korábban is a montázsformákra helyezte a fő hangsúlyt, ezt teszi ebben az alkotásában is. Ruttmann filmjében megáll a félúton, csak ritkán képes a formai összeütközéseket szociális feszültséggel is megtölteni. Igazságtalanok lennének azonban, ha nem méltányolnánk épp az avantgardeből következő újításait, kísérleteit a film művészi képességeinek fejlesztésére. Nála a vertovi „dinamikus geometria” szó szerint értendő, sőt olykor a felvett, konkrét mozgásokat addig fokozza, míg azok elvesztik „egyéniségüket” és pusztá erő, vonal, sík, stb. marad belőlük. Ruttmann képsorai a film megjelenítő erejének új lehetőségeit mutatják, az absztraktnak tűnő mozgások olykor a valóságos, konkrét mondanivalóval rendelkező mozgások számára is új teret, megoldást jelenthetnek. Pl. a térbeliség kapcsán Arnheim idéz a filmből: „A *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* című filmjében látható egy felvétel, amely két ellenkező irányból érkező és egymás mellett elrobogó földalatti vasúti szerelvényt ábrázol. A felvevőgép felülről irányul a két vonatra. A jelenetet nézve mindjárt feltűnik, hogy az egyik vonat az előtérből a háttér felé, a másik a háttérből az előtér felé robog (térhatású kép), de azt is észrevesszük, hogy az egyik szerelvény a képkeret alsó részétől fölfelé, a másik meg fölülről lefelé szalad (síkszerű kép). A síkhatás a képfelületen a térbeli mozgás vetületének tűnik fel, ami természetesen a különböző mozgásirányokból adódik.”¹⁴

A film művészeti megoldásait tekintve teljesen egyetértek S. Kracauerrel, aki a filmelméletében a következőket írja: a *Berlin, egy nagyváros szimfóniájából* „teljesen hiányzik a játékosság, ez a film hangsúlyozza a hasonlóságokat és a jelenségek között mutatkozó ellentéteket és ezáltal a külsődleges, díszítő elemek olyan hálózatát helyezi a jelenségek fölé, amely szinte kiszorítja magukat az eredeti jelenségeket, amelyekből a rendező merített.”¹⁵ De nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt, hogy épp a „keresztmetszet” érdekében a valóság olyan jelenségei – ha felszínesen is – kerültek be a filmbe, amelyek hiányoztak a korábbi filmekből. Ruttmann a filmmel a filmművészet számára fedezte fel ezeket az életjelenségeket. A *Berlin, egy nagyváros szimfóniájának* formalizmusa a filmben van meg, a filmalkotásban érvényesül és nem magában a valóságban. A torzítást – művészi értelemben rossz irányban – maga a rendező követi el. Az új valóságelemek meghódítását, a „tisztá” filmre való törekvés művészi eredményét akkor sem vitathatjuk el Ruttmann filmjétől, ha egyébként művészi módszereit helytelenítjük.

Annál is inkább igaznak érezzük ezt, mert a *Berlin* és nyomában gyorsan szaporodó „keresztmetszet”-filmek valóságfeltáró szerepe, a mindennapi életjelenségek felfedezése hatásában közrejátszhatott egy olyan remek játékfilm megszületésében, mint az *Emberek vasárnap* (Menschen am Sonntag, 1928.), amely ugyan teljesen más világszemléletű és művészi módszerekkel készült film, mint a *Berlin*, de „közegében” letagadhatatlan a dokumentarizmus hatása. Eb-

ből számunkra – tárgyunk szempontjából – az a fontos, hogy bizonyítható: a filmtörténet folyamán a filmművészet megteremtésekor nincs különbség dokumentum- és játékfilm között, s hogy a dokumentumfilm művészetének létrejötte óta kölcsönös, egymást befolyásoló kapcsolatban áll a játékfilmmel.

Az elkövetkező évek dokumentumfilmjei sok minident 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 „feszítávot” fogjanak be a műbe. Előre megfogalmazott elvek és szemlélet alapján történeti-társadalmi jelenségek *leírására* törekedtek. Ez a leírás azonban nem tipikus, hanem epizódikus jellegű. A „szélesen” megválasztott témakör ugyanis nem adott módot a jelenség belső szervezettségének feltárására, a jelenséget mozgató erők, s belső viszonyok bemutatására. A szerzői szándék azt diktálta, hogy konkrétan s minél „teljesebben” kerüljön vászonra a jelenség, az értékszempont többnyire elvész a bemutatásra kerülő részletek kiválasztásában. „Jellemző” epizódok sorakoznak egymás után, anélkül, hogy magában a filmben a felszínt meghaladó karakterikus viszony jönne köztük létre. Ezeknek a filmeknek a témaválasztása, „irányultsága”, valamint belső rendje szinte lehetetlenné teszi az emberábrázolást. Igaz, olykor-olykor megismertetnek bennünket egy-egy „típussal”, ám a módszer rendszerint ezeket is „belemossa” a történelmi-társadalmi események parttalan tengerébe. A dokumentumfilmnek ez az epizódi-

kusan leíró formája a harmincas években alakult ki; s ma már jószerivel „hagyományos”-nak neveztetik, mégis, s nemegyszer feltűnik napjaink mozivásznain is.

Ruttmanntól eltérő irányba indult el az avantgarde mozgalomban Joris Ivens. (Munkásságának most csak első szakaszával foglalkozunk.)

„A dokumentumfilm 1927-ben indult Európában. Az avantgarde mozgalom része volt, amely művészi és nevelő-értékkel akarta gazdagítani a filmet. Kezdetben igen nagy mértékben egy ‚tisztá’ esztétikai irányzat híveire támaszkodott, s a legtöbb esetben szembenálltak Hollywooddal. Az volt a véleményünk, főként a hangosfilm bevezetése előtt, hogy Hollywood túlságosan nagy teret ad az olcsó történetkéik szentimentális álláspontjának, s mindennek előtt az erotikának. Az volt a véleményünk, hogy ezek a filmek túlságosan messze vannak a valóságtól. Európában a diákok, művészek és általában a fiatalok között ez igen világos és logikus reakciót váltott ki. Az volt a véleményünk, hogy szembe kell szállnunk ezekkel a dolgokkal és munkánkat a valóság közegében kell végeznünk. Ez volt a dokumentumfilm kezdete” – mondta 1939. december 13-án, a New York-i Columbia Egyetemen tartott előadásában Joris Ivens, aki elsősorban Cavalcanti és Ruttmann hatására kezdett avantgarde filmeket forgatni Hollandiában, hogy aztán mind a mai napig végleg elkötelezze magát a dokumentumfilm művészetének.¹⁶

A rendezők közül talán senki sem fogalmazta meg ennyire, Ivenshez hasonlóan az avantgarde film és a dokumentumfilm valóságos összefüggéseit. (Annyit

kellene hozzátennünk, hogy az európai avantgarde filmesek reakciója nemcsak a hollywoodi terjeszkedésnek, hanem az európai filmművészet kommersziálódásának is következménye.) S talán azért is, mert Ivens első avantgarde filmjeiben ab ovo ott lappang egy igen szerény, de határozott dokumentarista szemlélet. S kezdettől fogva távol áll tőle az avantgarde filmek „vadsága”, olykor túlzott merészsége. Filmjeinek tárgyválasztása is szinte hétköznapiak mondható.

Első jelentősebb filmjének, *A híd* (Die Burg, 1928.) című alkotásnak témája a rotterdami nagy vasúti híd. Így egyszerűen: egy híd. Még csak nem is a híd, amely számtalan asszociációra és áttételezésre adna alkalmat. Ivens egyszerűen a mozgás ábécéjét akarta tanulmányozni, megkísérelni, megtalálni azt az „időtartamot”, amely egy beállítás számára ideális, és a megfelelő pontokon továbbmenni a következő beállításra. Ezért is választott egy hidat témának, mert az, mint jelenség, elég egyszerű ahhoz, hogy a filmmel végzett alapvető kísérleteknek megfeleljen. A kísérleteket végre lehetett hajtani úgy, hogy magát a jelenséget is teljesen bemutassa, s főként ez biztosította számára, hogy a filmből egy egységes műalkotás kerekedhessen ki.

Nem nagyon lehet egyetérteni Balázs Bélával, aki a következőket írja: „Már az, hogy ennyiféleképpen lehet látni azt az egy rotterdami hidat, szinte irreálissá teszi azt. Nem célirányos mérnöki építkezésnek látszik, hanem furcsa optikai hatások sorának. Vizuális variációk ezek, amelyekben aligha tud áthaladni egy tehervonat. Minden beállításnak más a fizionó-

miája, más jellege van, de egynek sincs sem a híd céljához, sem architektonikus értelméhez semmi köze.”¹⁷ Úgy vélem, Balázs teljesen figyelmen kívül hagyja a film sajátos megközelítési módját. Igaz, be lehetett volna mutatni úgy a hidat, hogy így, meg így működik, s mellesleg talán szép is. Ivenst a híd megragadásának kivételes vizuális lehetőségei fogták meg. Azon igyekezett, hogy ezeket a lehetőségeket a film számára mindjobban kihasználja, s feltárja a híd szépségét olyan módon is, ahogy az csak filmmel lehetséges. S a film így felfedezett, felvett vizuális szépségei épp Ivens művészi újraszervező tehetsége révén egymásba kapcsolódnak és ilyenformán: egymáshoz való viszonyukban tárul föl a híd lényege. Joggal írhatja ezért tanulmányában Bíró Yvette, hogy „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 életébe, a vonuló tehergőzös ‚sorsába’, vesztegelő és tovapufogó vonatok számára nyújt átkelési lehetőséget: egyszóval sokrétű, komplikált szerkezet, melynek titkait Ivens kamerája fokozatosan fejti fel.”¹⁸ Ivens tehát a vizuális szépség felől közelíti meg a híd funkcióját, mert hiszen próbálkozása elsődlegesen művészeti célzatú. Képletesen szólva: új szavakat, új fordulatokat, új összefüggéseket keres a filmmel való művészibb fogalmazás érdekében.

Hasonlóan hétköznapi témája van a már világhírvé lett filmjének, az *Esőnek* (Regen), amelyet 1929-ben forgatott. Ivensnek ez az alkotása az esőről „szól”, egyszerűen arról, hogy esik az eső. Lényegé-

ben azonban ebben a filmjében a filmmel való fogalmazás kérdései állnak az előtérben. Ilyen értelemben rendkívül hasonló *A híd* című filmhez. A különbség talán annyi, s ez sem megvetendő, hogy az *Eső*nél fokozottabb az egyes képek s így az egész film érzelmi töltése. Ivens művészetét bizonyítja, hogy mindkét filmje képileg és szerkezetileg és ebből következően hangulatilag is rendkívül egységes. Hozzá tartozik ehhez, hogy ritmus tekintetében is lassúbb, nyugodtabb mint az avantgarde filmjei általában. Érzékeny, enyhén rezignált költészet az ivensi hangvétel. Különösen érezzük az *Eső* című filmnél, amelyben az eső szinte mindegyik arcát meg tudja nekünk jeleníteni. Kamerája az ember szemével, az ember szemszögéből vizsgálja az esőt, az eső különböző arcaiban az emberi kedv tekint ránk vissza. A híd lezárt mechanizmusát ebben a filmben egy természeti jelenség és az ember lírai viszonya váltja fel.

Ettől a filmjétől kezdve Ivens alkotásainak középpontjában az ember és környezetének viszonya, az ember és a természet küzdelme áll, más-más oldalról, más-más módon megvilágítva, hogy azután ez az egész kérdés-komplexum a *Borinage*ban (1933.) már társadalmi konfliktusok megfogalmazásában csúcsosodják ki.

Az 1929-es *Branding*ban (Hullámok) – egy halászlegény sorsában – egy tengerparti falucska életét mutatja be, amelyet a közeli tenger állandóan fenyeget. Ez a gondolati–tematikai váltás erősen megváltoztatta Ivens filmjeinek karakterét. Először is ebben a filmjében – és a későbbiekben is – Ivens el-

beszél. A *Branding*nak határozott, pontos cselekménye van. Másrészt – ezzel összefüggésben, – épp a jelenség összetettsége miatt – Ivens úgy gondolta, hogy a dokumentumfilm művészi lehetőségei még nem elegendők a gondolat személyesen átélhető transzponálására, s ezért kiválasztott egy „típust”, akinek sorsa megnöveli a dráma emberre vonatkozathatóságát. Ivens ugyanis világosan látta, hogy az összetettebb jelenségek megjelenítésére a Ruttmann-féle „keresztmetszet”-film zsákutcába viszi a dokumentumfilmet. Fenntartásai ellenére feltételezte, hogy a dokumentumfilm művészete áll már olyan művészi fokon, hogy elbeszélést minden zökkenő nélkül, gördülékenyen megfogalmazhasson. Ivens újonnan választott gondolatköre és művészi törekvései leginkább Flaherty munkáira rímelnek. (Az ember és a természet drámája, a cselekményesség, stb.) A különbség annyi, – és ez lényeges – hogy Ivens cselekménye sokkal inkább sztori mint Flahertyé. Míg Flaherty-nél a dráma személyes megtestesítése (Nanook) is a választott valóságos jelenségből „nő ki”, addig Ivens „típusát” elsősorban a rendező elképzelései hívják életre. Az Ivens által alkotott dokumentumfilm cselekménye jellege a Flaherty-féle cselekmény és a Ruttmann-féle „cselekmény” között áll. Fontos, ez azért, mert a halászegény sorsának alakulását olykor-olykor idegennek érezzük az emberek és a természet közötti, egyébként valóságos drámában. Ez a probléma egyébként végighúzódik Ivens egész művészetén. Ivens maga úgy véli, hogy egy ilyen „natúr típusra” szükség van a filmben, mert általa érvényesül a dráma személyes jellege is, az

egyéni, az esetleges momentumok megtestesülése, másrészt a rendezői állásfoglalás és szubjektivitás, amely biztosítéka a mondanivaló, a rendezői értelmezés közvetlen kifejezésrejtetésének.

Az avantgarde-ból kinövő újfajta Ivens filmek jellegzetességei aszerint alakulnak, változnak, hogy az alkotásban az ember és a természet küzdelme kerül-e előtérbe, – és ilyenformán mind tematikában, mind stílusban az angol dokumentarista iskola alkotásainak elődei – vagy a rendező-teremtette típuson van-e a hangsúly, amely mindvégig, elsősorban magának a rendezőnek, Ivens művészetének egyik fő jellemvonása.

Az első típusba tartoznak a *Wij Bouwen* (Építünk, 1930.), a *Zuiderzee* (1931/33) és a *Nieuwe Cronden* (Új föld, 1934) című alkotások, amelyekben – Ivens művészetének megváltozása mellett – még határozottan meglátszik az avantgarde-hoz kötődő, művészi újító szándék. (Ivens 1929-ben IK-Film, „En”-Film címmel egy kísérleti filmet készít, amelyben a kamerát egyes szám első személyben használja.) Törekvéseit jól jellemzik az *Új földről* írottak: „A híd statikus film volt, az Új föld azonban valamivel többet nyújtott nekem, amivel dolgozhattam, a vágás meg minden nagyon vizuális, a film azonban komplikáltabb, nagyszámú beállításból van összefűzve, s ritmusát az a küzdelem szabta meg, melyet a gát bezárásáért vívtak a tenger erői ellen.

Ebben a példában azt szeretném megmutatni, hogy minden beállításnak van egy kritikus ideje. A gyakorlott vágónak fel kell ismernie, meddig képesek a nézők unatkozás nélkül egy képre figyelni. A

kritikus idő nagyon fontos, mert ez határozza meg a film ritmusát. Kérem figyeljék meg továbbá, hogy figyelmüket mindig a képkivágás egy meghatározott pontja köti le, és hogy mindig onnan kiindulva építek tovább, szerkesztem meg a következő beállítást. Más szóval: megkísérlem, hogy a második beállítást az elsőből fejlesszem ki, és pedig abból a pontból, amelyre eredetileg a figyelem irányult. A szemük tehát pásztázza állandóan a vásznat. A kép egy meghatározott pontjára irányítom a figyelmüket, hogy kifejleszthessem a következő jelenetet. Talán azt is mondhatnánk, hogy a képkivágás egy része a következő kép magja.”¹⁹

Ivens szavaiból kitűnik, hogy avantgarde elképzelései idővel az új szovjet film elméleti és gyakorlati eredményeivel párosultak. Lehetetlen, hogy az ivensi képszerkesztési, „figyelemirányítási”, kísérletekről olvasva ne jutnának eszünkbe Ejzenstejn szavai: „A kép mint a montázs sejtje jelenik meg. Ezért mindig a konfliktus szempontjából kell megítélnünk. A képen belüli konfliktus potenciális montázs, amely intenzitásának növekedése során szétfeszíti a kép négyszögletes börtönét, és konfliktusát a montázsrészek közötti montázssütközéseké robbantja szét.”²⁰ Az új szovjet filmművészet hatása – mint látjuk – igen jelentős Ivens művészi tevékenységére. (Érdemes megjegyeznünk, mert fontos: az avantgarde filmművészet rendezői közül, pl. Vigo, Ivens, a társadalmi konfliktusok iránti érdeklődés megnövekedése rendszerint összefügg az új szovjet filmművészettel való kapcsolatfelvétellel és viszont. Ivens egyébként 1932-ben járt a Szovjetunióban, ahol fil-

met készített a magnyitogorszki építkezésekről, a Komszomolról.) Másrészt azért is érdemes volt kitérni Ivens dokumentumfilmalkotói kísérleteire, gondjaira, mert bizonyítják, hogy lényegileg a dokumentumfilmrendező számára is azok a problémák jelennek gondot, amelyek a játékfilmrendezőket is foglalkoztatják, a dokumentumfilm és a játékfilm a vélt-nél szorosabb egységét, összefonódását dokumentálják.

Ezen filmek közül, már több hangosfilm. Az *Új föld* című filmjéhez, a munkásmozgalmi dalok kitűnő szerzője, Hans Eisler komponált zenét. Érdekes, ahogyan Ivens a hangot felhasználja filmjeiben. Vertovval ellentétben, Ivens korai filmjeiben, nem mint a valóság újonnan meghódított terrénját fogja fel a hangot, hanem inkább mint művészi kiegészítő-, társeszközt. Alkalmazza a hangi kontrapunktikát és más módszereket, de filmjeinek egész hanganyagát a szándékoltság jellemzi, s elsősorban a film mozgósító, propagandisztikus hatását kívánja vele hangsúlyozni, erősíteni.

Ivens művészetét sajátosabban tükröző, az egyes típusokat felhasználó alkotásai közül kiemelkednek a *Borinage* (1933) és a *Spanyol föld* (*The Spanish Earth*, 1937) című alkotásai. Közülük az elsőnek, a *Borinagenak* az ötletét, amely a belga bányászok 1932-es nagy sztrájkját jeleníti meg, Henri Storck, korabeli híres belga filmrendező adta. A feszült politikai hangulat átsugárzott a filmbe is, amely készítőinek nemcsak az alkotói gondokkal kellett megküzdenie, hanem olykor a rendőrség különböző zaklatásaival is. Furcsán hangzik, de a film forgatása kö-

rüli nehézségek a filmnek kifejezetten hasznára váltak, ha lehet mondani, még esztétikailag is. Ivens rendezői „önkényét” ugyanis legyűrte az a valóság (amelyet egyébként kitűnően érzékelt), amelyben a filmet forgatták. Ivens leírja, hogy egy alkalommal megkérte a bányászokat, hogy vonuljanak föl Marx Károly arcképével. A bányászok vállalták, hogy részt vesznek ebben a megrendezett jelenetben.²¹ Csak-hogy, — bár hajnalban indultak — amint elindult a menet, megjelentek a rendőrök, akik nem voltak a dologba beavatva, s azonnal kialakult a valóságos helyzetből adódóan, a film számára nélkülözhetetlen feszültség. S ez a feszültség mindvégig érződik a filmen. Az Ivens által kiválasztott típusok így egy kicsit visszaszorultak természetes közegükbe, helyreállt a természetes kapcsolat köztük és környezetük között. Innen van, hogy a rendező hitelesen és hűséggel tudja bemutatni a bányászok nyomorúságát, kiszolgáltatottságukat. A *Borinage* megdöbbentő hatását éppen a tényyszerűségével, a visszafogott ábrázolással éri el. A rendezőnek ez a filmje formai szempontból talán nem hozott annyi újdonságot, mint az előző csoportban említett alkotásai, de ezzel szemben sikerült megoldania a „keresztmetszet” problémát, mert a *Borinage* az egész Borinage-medence valóságos helyzetét tárja fel a dokumentumfilm művészi eszközeivel. A *Borinage*-ban a „keresztmetszet” helyett a dokumentatív elbeszélés dominál.

A film készítéséről tudomást szerzett az avantgarde filmművészet egyik legkiemelkedőbb egyénisége, Luis Buñuel is, akit — állítólag — a *Borinage* serkent arra, hogy elkészítsen egy filmet Spanyolország

egy elhagyott tájáról, népéről. Ez a film az 1932-ben készült *Föld kenyér nélkül* (Las Hurdes). Buñuel Ivenshez hasonlóan megmaradt az inkább passzív, leíró stílusnál, a szociális elbeszélésnél. Buñuel filmje is hangosfilm, mégis rendkívül kevés a szöveg benne. A hurdok nyomora minden kommentár nélkül is nagyon „beszédes”. Buñuel nem fogalmaz meg semmit a filmen látható szociális igazságtalanságból. A tényeket rögzíti, azokat mutatja fel. A *Föld kenyér nélkül*ben a rendező a művészi hatást elsősorban azzal éri el, hogy a valóságos nyomort annak hihetetlen, ha tetszik szürreális vonatkozásában ragadja meg. Nincs még egy dokumentumfilm, amelyben a nyomor vizuális feltárása ennyire ördögien kegyetlen arculatot öltene, amelyben a hihetetlen, elképzelhetetlen nyomor, a „kietlen élet” ennyire valóságos és konkrét lenne. Mindazonáltal a *Föld kenyér nélkül* magányos mű, amely nem gyakorolt jelentős befolyást a dokumentumfilm történetének alakulására. (Ezért nem foglalkozunk vele részletesebben.)

Spanyolországban forgatja – öt évvel később – Ivens is filmjét, a *Spanyol földet*. Ez a film már semmiképpen sem sorolható az avantgarde filmalkotások körébe. Két dolog indokolja azt, hogy mégis itt foglalkozzunk vele. Először, mert a *Spanyol föld* jelzi azt a pontot, azt a legtávolabbi pontot, ahova az avantgarde-ből kialakult dokumentumfilmművészet eljutott. Másodszor, ez az a film, amelyben végleg kikristályosodtak Ivens alkotói módszerei, ez az a típusú alkotás, amely legjobban jellemzi az Ivens-féle dokumentarizmust.

„A *„Spanyol föld’* című film általános irányvonala a fronton, a szabad, demokratikus Spanyolországért folyó, a köztársaságiak és a nemzetközi brigádok által vezetett harc, valamint a front mögött végre saját földjüket művelő parasztok békés munkája közötti összefüggés bemutatása. Művelésével – segítenek a katonáknak, hazájuk jövőjét erősítik. Ez a film általános témája, *„cselekménye’*, ez a gondolat azonban három helyen egy fiatal paraszt-katona személyében testesül meg.”²² Így írja le Ivens filmjének *„általános irányvonalát”*, amelynek az alkotás tulajdonképpen mind képileg, mind szerkezetileg s mind a mondanó szempontjából megfelel.

Ivensnek a *Borinage* mellett ez az a filmje, amelyben nyíltan elkötelezett társadalmilag és politikailag egyaránt. A fasiszta Francoval és csapataival, a fasiszmussal áll szemben, a haladó, demokratikus földosztó spanyol köztársaságiak pártján van. Fontos, hogy ez konkrét és aktuális kérdés a korban. Ha tesszük, Ivens a legidősebb kérdésben foglalt állást.

Az eseményeket nem távolról szemléli, hanem maga is részese kíván lenni a történeteknek. Spanyolországban a helyszínen, a csatamezőn forgat. Állásfoglalása tehát nemcsak elméleti, hanem gyakorlati is.

A film alapszerkezete három elemből áll össze. Először bemutatja Spanyolországot, a spanyol népet, az ország helyzetét. Ebben a részben olyan nézőkkel is számol, akik egyáltalán nem ismerik az országot. Másodszor a konkrét, épp történő eseményeket tárja fel, lehetőleg a legközvetlenebbül. Harmadszor, ezt a két alapelemet egybefűzi, egy közvetlen, a má-

sik kettőben egyaránt résztvevő alakkal, egy meg-
személyesítésben.

E három elemből táplálkozó képanyagot elegyíti. Meg kell mondani, ez ritkán sikerül. A mű inkább fejezetekre tagolt, amelyek a megformálás tekintetében is különböznek egymástól. Ezek a nagyobb egységek ütköznek meg egymással, vagy kiegészítik egymást képileg is. Az ötvözés sikertelenségéből következően e három réteg a dokumentarizmus háromféle arculatát mutatja be egy műben. A közvetlen eseményeket feltáró rész a legdrámaibb, képileg eleven, de talán nem elég artisztikus. A bemutató résznél az elbeszélés dominál, a montázs, a képszerkesztés is a legkiegyensúlyozottabb. A „típus”, a „parasztkatona” alkata a legkevésbé drámai (holott épp ennek kellene az lenni), a legkevésbé dokumentatív.

Ivens többnyire vállalja ezt az enyhe eklekticizmust, az állásfoglalás, a gondolat kifejezésének félremagyarázhatatlan, teljes és konkrét megjelenítésének érdekében. Mindig teljes képet igyekszik adni a jelenségről, feltárni, akár magyarázatokkal is, a konkrét történések okait, eredőit. S valljuk meg, Ivens mondandója olykor olyan szuggesztív, hogy a még kevésbé egységes művein is átsüt, hat.

A *Spanyol föld* fenti jellemzői érvényesek Ivens későbbi alkotásaira is. Ivens bejárta a Föld szinte minden országát, mint filmes részt kívánt venni minden haladó mozgalomban. Járt a Szovjetunióban, az Egyesült Államokban, Indonéziában, Kínában, az európai szocialista országokban, Kubában, Chilében, Vietnamban. Az ezekben az országokban készült

filmjei korrekt, jó művek, bár kiemelkedőt nem nagyon találunk köztük. Magam részéről Ivens pályafutásából a *Spanyol föld*del záródó szakaszt tartom értékesebbnek.

III.

Az avantgarde korszaka a dokumentumfilm számára jórészt a formakeresés ideje. A rendezők a legkülönbébb filmformákkal próbálkoznak. A korszak lezárulásával a formaérzőkenység egyre inkább kivonul a dokumentumfilmből. A történelem változásai egyre fokozottabb mértékben és fokozottabb határozottsággal kényszerítették politikai állásfoglalásra az alkotókat.

Kissé irodalmiasan fogalmazva: a húszas évek elején a dokumentaristák a természettel viaskodó embert állították műveik középpontjába; az avantgarde filmesek elhagyták a természetet: fő témájuk a város, a metropoliszok lakója. A harmincas évek elejének rendezői már nem csodálják, s már nem szidják a várost, hanem az ipari társadalom viszonyaira, s szenvedő alanyára, a munkásra, a dolgozó emberre irányítják kamerájukat. A dokumentumfilm ezen új tárgyának megismerése, analízise szüli az évtized legjellemzőbb, egyetemes jelentőségű mozgalmát: az angol dokumentumfilm iskolát. (Az iskola elemzésével külön fejezetben foglalkozunk.)

A Szovjetunió a polgárháborús évek befejeződésével mind erősebb ütemben tért át a gazdasági építőmunkára. Vertov még mindig a „csúcsokon” jár, mű-

vei közül talán a *Donyec-medence szimfóniája* (Szimfonia Donbassza, 1931) örökíti meg a legtökéletesebben az építőmunka méreteit és jelentőségét. E művéhez – s némiképp a Ruttmann inspirálta hagyományos dokumentumfilmhez – hasonló Viktor Turin *Turkszib* (1929) c. nagyszerű alkotása, amely a turkesztán-szibériai vasútvonal építését vitte vászonra. A változó társadalmi élet egyik legérdekesebb – s a dokumentumfilm megújulásának reményével kecsegtető – produkció Alexandr Medvegykiné volt, aki az első forradalmi évek mintájára 1932-ben *filmvona-tot* szervezett azzal a céllal, hogy a filmet felhasználja a gyárak, a kolhozok, az ipartelepek elmaradott szektorainak hatékony újjáépítése érdekében, hogy közvetlenül – filmkészítés, vetítés, gyűlés, stb. – segítse a gazdasági munkát.

Nem így Európa nyugati felén, Németországban, ahol a dokumentumfilmet a fellobbantott nacionalizmus szolgálatába állították, s amelyek nem törődtek a világ valóságával, csak a náci program torzított valóságával. S azt igyekeztek a nézőkbe sulykolni – elsősorban a filmhez magas fokon értő Leni Riefenstahl filmjeivel –, hogy az egyén nem fontos, mindenkor másodrangú és alárendelt az állam akaratának és érdekeinek.

Az angol és szovjet filmek közvetlen, s a német filmek közvetett hatására az USA-ban is intenzíven kezdtek foglalkozni a dokumentumfilmmel: a külföldi hatások kezdték ráébreszteni az amerikaiakat, hogy mit is jelent a politikai orientációjú dokumentumfilm. 1935-ben Louis de Rochemont inspirációjára megindult a *March of Time* filmsorozat, egy ha-

vonta megjelenő filműjság, amely „a hírek mögötti hírekről” volt hivatva tájékoztatni a közönséget. 1938-ban Rooseveltnél elnök létrehozatja az U. S. Film Service-t. Grierson londoni Film Centre-jának mintájára Ralph Steiner és Willard Van Dyke megalakítják az American Documentary Films, Inc. elnevezésű vállalatot. A dokumentumfilm művészetének alakulása szempontjából a társadalmilag, politikailag (relatív) radikális Frontier Film Group megalakulása a legjelentősebb, melynek csoportja a *March of Time*-mal konkurráló, liberális-progresszív filműjság, *The World Today* szerzőiből regrutálódott.

Az amerikai dokumentumfilmeseink közül elsőnek talán Paul Strand működését kell megemlíteni, aki Flaherty távozása után a legkövetkezetesebben harcolt a független produkciók megszületéséért. Először 1934-ben sikerült egy „társadalmi” dokumentumfilmet forgatnia a Vera Cruz-i halászsokorról, *Redes* (Hálók) címmel. (A film angol címe: *The Wave*.) Sajnos a film nem éri el a *Heringhalászok*, Grierson művének színvonalát, aminek oka elsősorban az volt, hogy Strand színészeket alkalmazott. Strand ezután csatlakozik a Frontier Film Group-hoz. 1938-ban montázsfilmet készít a spanyol polgárháborúról — *Heart of Spain* —, mely propaganda célzatú alkotásnak jelentős sikere volt az Egyesült Államokban. Ugyanebben az évben forgatja nagy rekonstruált dokumentumfilmjét, a *Native Land*-et (Szülőföldem), melyben a polgári szabadságért folytatott küzdelmet jeleníti meg. Strand műveire és a Frontier Film Group más alkotásaira is a fikció, a rekonstruáltság a jellemző. Náluk, az angol Watt-tal és Jennongs-szel ellen-

tétben a dráma szétfeszíti a dokumentumanyag zárt-ságát, az erőteljesen hangsúlyozott propagandisztikus eszmék megtörik a művek egységét. Strand kísérletei tulajdonképpen kudarccal végződtek, s az amerikaiak számára azzal a tapasztalattal, hogy a dokumentum-filmek társadalmi hasznosságának alapelve nem mehet az alkotás művészetiségének rovására.

Nem ilyen látványosak, de talán eredményesebbek voltak Pare Lorentz törekvései, aki bizonyos intézmények, szervek támogatását nyerte meg filmjeinek elkészítéséhez.^{2 3} Pare Lorentz szemei előtt az állami filmgyártás lebegett, amely gondoskodna olyan filmek gyártásáról, amelyek a nemzet „jobbítását” vannak hivatva elősegíteni.

Lorentz első filmje a *The Plow that Broke the Plains* (Az eke, amely feltörte a mezőket, 1936) a mostoha természeti viszonyok között élő farmerek megsegítése érdekében szól. A farmerek Közép-Amerikában képtelenek megbirkózni a széllel, a szárazsággal, s mivel pénzük nincs, hogy megvásárolják a természet legyűréséhez szükséges eszközöket és berendezéseket – elvándorolnak, munka nélkül maradnak, holott a vidék búzatermesztésre kiválóan alkalmas lenne. Az állam segítségére lenne szükség, s nemcsak a farmerek, az ország érdekében is, hisz a világháború sújtotta országoknak kenyér kell(!). „Bár az Egyesült Államokban előzőleg is készítettek realista filmeket, legjobb tudomásom szerint” – írja Paul Rotha – „*Az eke, amely feltörte a mezőket* volt az első, amely a film eszközét arra használta fel, hogy egy nemzeti szempontból fontos témát keltett életre, patronálásra támaszkodva, mint ezt korábban

Angliában tették.”²⁴ Lorentz filmje tehát bizonyos értelemben új ösvényt vágott. Az anyagot rendkívül szuggesztíven dolgozta föl, — operatőrjei közt volt Paul Strand is —, de „angolos” tárgyilagossággal kezelte. Konkrétan és következetesen megmaradt a választott jelenségnél, szépen fotózott felvételekkel rögzítette a problémát, a helyzetet. Következő filmje, a *The River* (A folyó, 1937), az erdők esztelen kiirtását bélyegzi meg. Ebben a filmjében már több a „dramaturgia”. Lorentz szerint a dokumentumfilm „egy dramatikus tényfilm” (a factual film wich is dramatic). A dráma érdekli őt is, mint angol kollégáit. A film kissé romantikus szemlélete néha olyan drámai helyzetek megalkotására készítette, amelyeket a választott jelenség már nem bírt el. A propagandát inkább a szöveges részre hagyta, azon igyekezett, hogy önálló, teljes műalkotás kerekedjen ki a dokumentumfelvételek sorából. Az erőműépítés és a fairtás szimpla ellentétéből Lorentz igazi dokumentumfilmalkotást hozott létre.

Harmadik filmjét, amely a chicagói slumok életét eleveníti meg, már az U. S. Film Service finanszírozta. Sajnos, három műve közül talán ez, a *The Fight for Life* (Küzdelem az életért, 1939) a leggyengébb, feltehetően azért, mert ebben a művében már túlzott mértékben alkalmazott „játék”-elemeket. Ugyancsak ez a szerv adott lehetőséget Ivensnek is, aki a villamosítási programról készítette el a *Power and Land* (Energia és föld, 1940) című filmjét. Ivens is „játék”-elemeket használ, de olyan mértéktartással, hogy szinte alig észrevehető. Ez persze nem változtat azon az amerikai dokumentumfilmre vonat-

kozó következtetésen, hogy bennük a propaganda szándék mindig „játék”-, játékfilmes elemekkel kapcsolódik össze, ami a későbbiekben általánosan is elterjedt a hasonló típusú dokumentumfilmekben.

Mint látható, az 1930-az évtizedben a dokumentumfilmnek az avantgarde-mozgalmak kihunyta után – kivált az évtized második felében – erőteljes *ideológikus korszaka* következett be. (Természetesen tudom, hogy minden film – akarva-akaratlan – hordoz ideológiát.) A filmekben a politikai, propaganda töltés erősödik fel. Ennek következtében – művészi értelemben – a dokumentumfilm újra és újra megújuló törekvései háttérbe szorultak. A korszak jelentősége éppen ezért abban áll, hogy széles körben bebizonyosodott a műfaj, a dokumentumfilm jelentősége, használhatósága, ha tetszik: hatalma. S ez nem kevés. (Még akkor sem, ha kormányok, szervezetek – s nem is kevészer – visszaéltek ezzel a hatalommal.)

A harmincas évek vége felé az események a második világháborúhoz vezettek, s eközben új morális és politikai éghajlatot alakítottak ki a filmalkotók számára. A figyelem a hazai gondokról a nemzetközi problémákra terelődött, s sajnálatosan igen hamar sor került a háborús filmek készítésére. Épp az előző évek tapasztalata alapján a háborúban résztvevők fontos szerepet szántak a filmnek, a mozinak. A háborús dokumentumfilmek funkciója igen széles skálán és sokféleképpen jelentkezett, függött attól, hogy milyen közönséghez szóltak, hogy milyen feladat teljesítését vállalták, s hogy a film létrehozása milyen körülmények között történt. Ám egy dolog

bizonyos: művészeti szempontok egyiküknél sem játszottak meghatározó szerepet.

A fegyveres háborút a hidegháború követte. Egyetértőleg idézhetjük R. M. Barsam megállapítását: „A dokumentumfilmek szellemét és minőségét tekintve a mélypont az 1940-es évek végén és az 1950-es évek elején következett el.”²⁵ Ami a háborús időkben figyelmet érdemel, az a területileg sértetlen Kanadában történt: a kanadai Nemzeti Filmhivatal létrejött. A „hivatal” együttese John Grierson vezetésével jelentős terveket dolgozott ki a dokumentumfilmek gyártására és forgalmazására vonatkozóan; produkciói – elsőként a *Canada Carries On* és a *World in Action* elnevezésű sorozatok – a dokumentumfilm legjobb hagyományait folytatták. Tevékenységének köszönhetően alakultak ki az erőteljesebb és függetlenebb gyártási-forgalmazási rendszerek, az UNESCO filmprogramja, s ami talán a legfontosabb: a dokumentumfilm elkövetkező nagy mozgalmának, a cinéma directnek szellemi és szakmai megalapozása. (A cinéma direct első korszakával külön fejezetben foglalkozunk.)

Az 1950-es évek második felében a cinéma direct fellépése meghatározó jelentőségű a dokumentumfilm történetében. Meghatározó, mert a hagyományos struktúrák minden szintjén (filmelmélet, finanszírozás, rendezés) megújulást hozott. A cinéma direct mint módszer nem maradt egy nemzet tulajdona; míg korábban a dokumentumfilm nemzeti iskoláiról beszélhettünk, az új filmezési mód átlépi az országhatárokat, anélkül, hogy karaktere lényegében változna meg. Fontos az is, hogy a cinéma direct

módszerével kialakított filmnyelv bizonyos választási lehetőséget kínál a „hagyományos”, s némileg lejáratott filmnyelvvvel szemben; s hasonlóképp az a lehetőség, hogy megteremthető lett a függetlenségnek az a foka, amely képessé teszi a dokumentumfilmeket a filmgazdaság intézményrendszerének elutasítására. Természetesen a cinéma direct-et nem szabad idealizálnunk, elveit, módszereit dogmává merevítienünk. Annál is inkább, mert – Gilles Marsois-val szólva: „a cinéma direct egyaránt állhat reakciós és forradalmi „ideológiák” szolgálatában. Cél szerű tehát, ha nem tévesztjük össze – mint ahogy ez gyakran előfordul – magát a „direct” technikát azzal, amire bizonyos rendezők felhasználják. Ha jól élnek vele, a „direct” a politikai és gazdasági cenzúra kikérülésére szolgáló, kitűnő eszközzé válhat . . . s a világ következetes elemzését szolgáló eszközzé válva hozzájárulhat a reakciós idealizmus felrobbantásához és a nézők politikai tudatszférájának szélesítéséhez.

A „cinéma direct” tehát eszköz és nem öncél.”^{2 6}

Robert J. Flaherty

„A világnak manapság, sokkal inkább mint valaha, szüksége van a népek kölcsönös megértésére. Ehhez a leggyorsabb, a legbiztosabb út, ha a mindennapi embernek, ahogyan mondani szokták, az utca emberének alkalmat adunk arra, hogy megismerkedjék azokkal a problémákkal, amelyek embertársait foglalkoztatják. Ha az utca embere egyszer már konkrét pillantást vetett a határokon túl élő testvérei életére, a létért folyó mindennapi harcára, az ezt kísérő győzelmekre és elbukásokra, számot kezd majd adni magának az emberi természet egységéről is, sokféleségéről is és megérti, hogy az 'idegen', bármilyen legyen külső megjelenése, nemcsak 'idegen' hanem egyén is, akinek saját vágyai és követelései vannak, egy végeredményben rokonszenvre és megértésre méltó egyén.”

Robert J. FLAHERTY

I.

Ugyanabban az évben, amikor Robert J. Flaherty első filmjét, – a filmtörténetek többnyire egybehangzó megállapítása szerint a dokumentumfilm egyetemes történetének első igazi alkotását, – a *Nanook, az eszkimót* (Nanook of the North) elkészítette – tehát 1921-ben –, Adolph Zukor, a Paramount Pictures Lasky Corporation irányítója 303 filmszínházat vásárolt. Ez az aktus, az időbeli egyezés ellenére, látszólag igen távol áll Flaherty munkásságától, valójában azonban jól jelzi a kortársi amerikai filmélet változásait, mindenekelőtt azt a filmgazdasági szituációt, amelyben a *Nanook, az eszkimó megszületett*.

Adolph Zukor vásárlásának ugyanis igen figyelemre méltó sajátossága, hogy az üzlet lebonyolításához

a Kuhn, Loeb and Company bankház „szolgálatait” vette igénybe, azaz jellemző példája volt a *banktőke* filmiparba történő áramlásának, amely folyamat eredményeképpen (igen rövid idő alatt) létrejöttek és megszilárdultak a filmipar óriás hatalmú nagy vállalatai (major companies) és megvalósult a banktőke ellenőrzése a filmipar felett. Hasonlóképp fontos és jellemző, hogy a vásárlás a mozikra irányult. Míg a megelőző időszakban a gyártó vállalatok arra törekedtek, hogy a forgalmazást kaparintsák meg, amit leginkább az Egyesült Államok 1908-ban alakult első filmtrösztjének, a Motion Picture Patents Company-nak sikerült megvalósítania, addig az 1910-es évektől kezdődően egyre inkább tért hódított az a felismerés, hogy a filmgazdaságban a piac ellenőrzése, a bevétel akkor igazán biztosított, ha a filmgazdaság mindhárom fő területe – a gyártás, a forgalmazás, s az üzemeltetés – egyugyanazon vállalkozó tulajdonában van. Az 1910-es évek második felét, de különösen az 1920-as évek elejét ezért a „battle for theaters” jellemezte. A mozik feletti fokozott ellenőrzéssel valóban „bezárult a kör”, s a mozivásznak feletti hatalom minden korábbi befolyásnál, privilégiumnál hatalmasabbnak bizonyult. A filmiparban egyre inkább olyan helyzet alakult ki, amelyben azok a gyártó cégek, melyek nem rendelkeztek saját forgalmazó vállalattal és saját mozikkal, vagy nem volt legalább szoros üzleti kapcsolatuk ilyen cégekkel, filmjeiket nem, vagy csak igen nehezen tudták bemutatni, nem jutottak be a jelentős filmszínházakba, a forgalmazási és üzemeltetési gyakorlat peremére szorultak, – s ami ugyancsak fontos: szinte füg-

getlenül produkcióik művészi minőségétől, — mivel a filmipar küzdelmét alapvetően az üzleti érdekek befolyásolták. Az élesedő konkurrencia, az emelkedő költségek, a banktőke erősödő részvétele a filmiparban nemcsak a kis, vagy kisebb cégek tönkremeneteléhez vezetett, nemcsak az amerikai filmvilág „újrafelosztását” eredményezte, de visszahatott magára a nagy vállalatok tevékenységére is: ahogyan teljesebbé vált a mozivásznak ellenőrzése, akként fokozódott az üzleti ellenőrzés a forgalmazásban, s ami ennél is fontosabb, magában a gyártásban. Röviden: a mozik részéről érkező álláspont lett a meghatározó. Az ily módon átstrukturálódó filmszakmában a fontos döntések üzletemberek, szevezési emberek, a produkciók gazdasági felügyelőinek kezébe kerültek. Az így kialakult helyzetről joggal állapíthatta meg az amerikai filmművészetről szóló kitűnő könyvében Lewis Jacobs: „1926-ra véget ért a rendezők uralma”¹. Ez időtől kezdve a filmrendezőket „típusok” szerint *alkalmazták*. „Mihelyt valamelyik rendező egyszer sikert aratott egy bizonyos műfajban, a filmgyárak a továbbiakban csakis ilyen műfajú filmek forgatásával bízták meg. Egészen az ötvenes évek közepéig az amerikai filmgyártás még ‘csúcsműveiben’ sem a rendezők stílusa, hanem a műfaja szerint differenciálódott.” — olvashatjuk Gregor és Patalas filmtörténetében.²

Mindezek az amerikai filmgazdaság átalakulásának *általános tendenciáit* jelentik, azt a folyamatot, amelyben — hosszú évekre meghatározóan — kialakult a filmipar és a filmkereskedelem új struktúrája. Mindazonáltal voltak rendezők, akiket nem sike-

rült a „producer supervisor”-ok igájába hajtani. Voltak, akiket tekintélyük, pozíciójuk óvott meg (pl. Chaplin, Keaton, s általában a nagy komikusok); voltak, akik „átjátszották” a filmgazdasági rendszert (pl. Stroheim, aki a forgatáskor nem vette figyelembe a cég követelményeit, hanem saját elképzeléseit valószínűsítette meg, – igaz, kész alkotásait *utólag* rendszerint átalakították, átvágták.); s voltak, akiknek sikerült alkalmazkodniuk a változó helyzethez: megalkuvás nélkül kielégíteni a piac követelményeit. (Ilyen kivétel volt Ernst Lubitsch.)

Ezek közé a rendezők közé tartozott Robert J. Flaherty is, aki „a rendezők uralmának vége” előtt, de a megváltozott és felgyorsult filmgazdasági tendenciák között kezdte pályáját. Egy dologban azonban Flaherty különbözött az említett kivételektől. Mégpedig abban, hogy első művét – épp a megváltozott helyzet következményeként – tulajdonképpen *a filmgazdaságon kívül* hozta létre, a nagy vállalatoktól *függetlenül*. A megbízást és a pénzt egy szőrme-kereskedő cégtől kapta, mely feltehetőleg reklám-célokra jól használható produkciót várt a rendezőtől. A dolog lényegéhez tartozik, hogy Flaherty az elkészült filmet, a *Nanook, az eszkimó*-t följánlotta öt amerikai cégnek – s mind az öt visszautasította a film forgalmazását, következésképpen a művet az Egyesült Államokban nem tudta bemutatni(!). Végül is a francia Pathé céggel kötött szerződést – a *Nanook, az eszkimó* ősbemutatója Párizsban volt. Flaherty filmjének párizsi, majd az ezt követő berlini és londoni sikere meggyőzte az amerikai cégeket: az egyik leghatalmasabb monopólium, a Para-

mount Pictures, – amely korábban visszautasította a művet – vállalkozott a forgalmazására. (Az első héten a film 43 ezer dollárt jövedelmezett.) Sőt, az Adolph Zukor irányította filmbirodalom gyártó vállalata (a Famous-Players Lasky Corporation) részben Flahertyt „kiengesztelendő”, de főképp a bizonyított siker okán, filmet rendel Flahertytől, amely – megint csak jellemző módon – a cég kívánsága szerint: készüljön a *Nanook, az eszkimó* mintájára, de nem Északon, hanem a polinéziai szigeteken. Így született meg a *Moana* (1926).

Az amerikai film általános gazdasági helyzetét tekintve tehát Flaherty munkája, a *Nanook, az eszkimó* – kivétel. De olyan kivétel, amely – ha a mából nézünk vissza a kapitalista világ dokumentumfilmjének történetére – *paradigmatikusnak* mondható. Az elkövetkező évek s évtizedek dokumentumfilmeseinek többsége (leszámítva most a szocialista országok filmrendezőit és a dokumentumfilmezés más jellegű problémáit) Flaherty „útját” volt kénytelen járni. Nevezetesen, hogy *első* filmjüket nem a filmgyártó cég, hanem (rendszerint a filmszakmától független) vállalat, tudományos társaság, intézmény stb. – (kivételes esetekben pl. Angliában, Kanadában az állam, amiről még a későbbiekben lesz szó) –, olykor – kivált a kezdeti időszakban – a „konkurrens” vállalkozás, a televízió finanszírozta. A filmgazdaság, mindenekelőtt a filmforgalmazás már csak *a kész filmmel* foglalkozott, elfogadva, vagy elvetve azt. (Természetesen a filmművészet szempontjából jelentős vállalkozásokra gondolok, s nem a szériában gyártott „dokumentum”-filmekre,

kultúrfilmekre stb.) Elfogadás esetén a film rendezője aztán vagy integrálódott a filmszakmába, vagy nem. Minden ítékezés nélkül: a többség integrálódott és súlyos harcokat vívott a nagy cégek képviselőivel, amely küzdelmek eredménye rendszerint valamilyen kompromisszum lett. Kivételek persze Flaherty után is akadtak és lesznek a jövőben is. Annyi azonban bizonyos, hogy a *Nanook, az eszkimó* „története” példaszerűen jellemzi a dokumentumfilm és a filmgazdaság viszonyát — ismételjük: az állami támogatás esetét figyelmen kívül hagyva —, azt, hogy az 1920-as években kialakult és megszilárdult filmgazdasági rendszer — lényegében — nem tudta a dokumentumfilm-készítés, művelés problémáit megoldani (más kérdés, hogy egyáltalán akarta-e), s bár a televízió jelentős változások előidézője lett ezen a téren is, harmonikus, a műfajban rejlő, valódi lehetőségeit kibontakoztató, a filmgazdaság támogatását élvező szisztéma gyakorlata még fél évszázaddal a *Nanook, az eszkimó* után is várat magára. Ami Flahertyt illeti: Flahertynak „szerencséje” volt, hogy az átalakulás időszakában, az új filmgazdasági periódus lezárulása előtt készíthette el filmjét. 1926 után a dokumentumfilm — mintegy tíz évre — egy-két filmet kivéve — eltűnik az amerikai filmművészetből. A *Moana* elé a forgalmazó cég prologust illeszt, majd később, zenekísérettel látja el a filmet — meghamisítva a szerzői szándékot. Filmrendezőnk későbbi alkotásai közül a nagy vállalatokkal — és alkotásainak végső formát adó társrendezőkkal: W. S. Van Dyke, Murnau, Korda Zoltán — készített filmjei: a *Fehér árnyak* (White Shadows of the South

Seas, 1928), a *Tabu* (1931) és az *Elephant boy* (1937) nem közelítik meg sem a *Nanook*, az eszkimó, sem a *Moana* művészi értékeit.

Bizonyos értelemben és bizonyos mértékig azt is mondhatnánk, hogy a *Nanook*, az eszkimó egy megelőző filmgazdasági korszak szülötte, hisz a filmet önálló produkcióban gyártották, s azután kerestek forgalmazót, illetve mozit a számára. A különbség csak annyi, hogy nem filmgyártó, hanem szőrmeke-reskedő cég gyártatta. Ez a – művészi szempontból valóban elhanyagolható – különbség azonban igen pontosan mutatja azt a változást, amely az első világháború alatt és azt követően, az Egyesült Államokban a film megítélésében, a film használatában bekövetkezett. A változás: a film tömegekre tett hatásának *fölismerése*, beleértve a hatás mértékének fölismerését is. Ami ezt a fölismerést – elsőszámú okként – kiváltja: az 1914–1918-as világháború, kivált az USA háborúba lépése idején, amikor eltűntek a mozivásznakról a „béke”-filmek, a türelmességet, a pacifizmust hirdető alkotások. „A mozihelyiségek a hazafias gyűlések központjaivá lettek” – írja Lewis Jacobs – „A lakosságot biztatták, hogy vegyen részt ezeken. Úgy magyarázták, hogy a háborús adó, amely a belépőjegyekhez járul, egyúttal alkalmat nyújt a lakosság számára, hogy eleget tegyen hazafias kötelességének. A mozi, a kormány és a nép közötti közléseknek ez a gyors eszköze igen hatásosan szállt síkra a háborúért és a háborús fegyelemért. Itt láthatták a legfrissebb híreket, itt tanulhatták meg, miképp kell segíteni a szabotáló leleplezésében, hogy kell előmozdítani a sorozást, és itt láthatták,

milyen dicsőség az, ha az ember hű az eszméhez, harcol a hazáért és hőiesen áldozatot hoz egy nagy és nemes ügyért.”³ Filmek segítettek eladni az ún. Szabadság-kötvényeket (amelyek a háború pénzügyi fedezetére szolgáltak), a hazafias megmozdulások egyik fő attrakcióját képezték (szervező a híres rendező: Cecil B. DeMille) s háborús filmre kap megbízást a legnevesebb rendező, D. W. Griffith is. Bármilyen készületlenül érte is az amerikai filmet a hadüzenet, gyorsan át tudott állni, s minden erejét a háborús propaganda szolgálatába állította. Most nincs annak értelme, hogy külön-külön foglalkozzunk az egyes művekkel. Arra a rendkívül fontos tényre kell utalnunk, hogy ez volt az az időszak – a háború időszaka(!) –, amely rádöbbsentette a filmgyártókat, a rendezőket, a forgalmazókat, a nézőket, tulajdonképpen az amerikai társadalom minden jelentősebb rétegét arra, hogy a filmnek milyen óriási a társadalmi befolyása, milyen hatalmas véleményformáló eszköz a film. Az amerikai hadüzenet után divattá lett a mozibajárás, s a közönség összetételében megfigyelhető volt a középosztály erőteljes növekedése. Jó okkal gondolhatjuk tehát, hogy a világháború befejezése utáni években, a Flahertyt felkérő Revillon Frères cég megbízásában ezek a tapasztalatok, ezek a fölismerések nyilatkoztak meg: már *érdemesnek* mutatkozott a szörmekereskedő cég számára olyan film elkészíttetése, amely a cég árujára, a szörmére hívja föl a figyelmet. Nem is fukarkodtak a pénzzel: több tekercses⁴ film elkészítésére adtak lehetőséget. A gyártók, a producerek körének kiszélesedése a kor egyik jellemző vonása.

Mindezek a változások erős visszahatást gyakoroltak a filmek tartalmára, a művek szemléletére. Ennek a visszahatásnak, ennek a folyamatnak a tendenciáját Lewis Jacobs a következőképpen fogalmazza meg: „Amikor Amerika a háborúba lépett, a középosztály világnézete is nagy változáson ment át. Megrendültek a XIX. századbeli álláspontok, különböző reformirányzatok léptek fel és erősödtek a háború hatására. Az egyéni erkölcs és a személyes problémák területén új, liberálisabb eszmék váltották fel a régieket. A materializmus felülkerekedett az idealizmussal szemben és az a vágy, hogy szabaduljanak az akut társadalmi és háborús problémáktól, új utakat nyitott a filmgyártásban is. Az erkölcsi kérdéseket sokkal nyíltabban tárgyalták mint eddig, és a film élettelenül tükrözte mind e változásokat, az eszmék újraértékelését, és jelezte az új mértékek és konvenciók eljövételét a háború utáni időkre. Az a tény, hogy a film a szórakoztatás legfőbb eszköze lett, amely felszabadította a közönséget a mindennapi élet gondjaitól, igen jelentős volt. A filmek tartalma, amikor nem volt háborús propaganda, eltávolodott a magasztos társadalmi célkitűzésektől és teljes odaadással az egyének szórakoztatását szolgálta.”⁵ L. Jacobs értékelése természetesen az amerikai filmek összességére vonatkozik, ám az általa leírt tendenciától nem maradhatott intakt a filmek „minőségi-rétege” sem: átalakult a filmművészet is. Nincs helye itt annak, hogy fölvázoljam az Egyesült Államok filmművészetének korabeli körképét, ám három rendező – Griffith, Chaplin és Stroheim – művei nem maradhatnak említetlenek. Griffith az USA hadüzenet

előtti korszakának legnagyobb s legsikeresebb rendezője. Az 1915-ös *Amerika hőskora* (más néven Egy nemzet születése – Birth of a Nation) – bárhogyan vélekedünk is a mű (valójában reakciós) szemléletéről – óriási siker volt, szinte megkoronázta a rendező addigi munkásságát. Az egy évvel később készült *Tűrelmetlenség* (Intolerance) ugyan jócskán lemaradt Griffith előző filmjének sikerétől, de a rendező példátlan tehetségét, művészetének nagyszerűségét ez a mű is fényesen bizonyította. Griffith világnézetével szembeni fenntartásaink ellenére el kell ismerünk, hogy ezzel a két filmjével a kortársi filmművészet legkiemelkedőbb filmalkotásait teremtette meg. Eppen ezért oly szembeszökő az a hanyatlás, amelyet az első világháború befejezése után készült művei mutatnak. Érvényes ez még viszonylag jobb alkotásaira is: a *Letört bimbókra* (Broken Blossoms, 1919) és a *Nanook, az eszkimó* elkészülte előtt egy évvel befejezett *Út a boldogság felé* (Way Down East, 1920) c. filmre. Nem mintha Griffith tehetsége „kihuny” volna, vagy „elfelejtett” volna rendezni: a kor változásait volt képtelen fölismerni, illetve amennyiben reagált ezekre, úgy azt a „régimódon” tette. Az első világháború után készült filmjeinek többségében lemondott arról, hogy műveinek konfliktusait történelmi aspektusban is láttassa. Erőteljesen a magánélet szférája felé fordult, a „családi”, kamara-jelenetek kiszorították filmjeiből a történelem mozgását bemutató tablókat. S ráadásul: drámái a viktoriánus ideák megdicsőülését szolgálták. A társadalom megváltozott értékrendjében ezeknek azonban már semmilyen orientációs erejük

sem volt, a világháború előtti eszmék avittá váltak. Sőt: a Tennyson ihlette nőalakok nevetség tárgyai lettek. Az Egyesült Államok megállíthatatlanul haladt a „jazzkorszak” felé, amelyben Griffith korszerűtlennek találtatott. Nem mintha a korszak átlag produkcióit valamiféle radikalizmus jellemezte volna. A fő cél a szórakoztatás volt, egy olyan álomvilág megteremtése, amelyben minden megoldódik, minden igazságtalanság orvoslást nyer. Ennek az álomvilágnak a megteremtése azonban a korábbi időszakhoz képest kevésbé skrupulózusan, „oldottabb” erkölcsi felfogással, nemegyszer frivolan történt. Griffithnek nemcsak az ideái tűntek régi-módinak, hanem az is, *ahogyan* ezekhez való viszonyát kifejezte. A kor embere annál sokkal több tragédiával, lazultabb erkölcsökkel élt *együtt*, mintsem hogy a híres rendező „korrektségét” hitelesnek, elfogadhatónak találta volna.

A korról érvényeset azok a rendezők tudtak mondani, akik a változó helyzetben is megőrizték társadalombíráló attitűdjüket, akiket nem tévesztett meg a „fecsegő felszín”, s akik a filmgazdaság erősödő szorításában is képesek voltak vállalkozásaik autoritását megtartani. Így pl. Charles Chaplin, aki filmjeiben – *Az emigráns* (The Immigrant, 1917), a *Kutyaélet* (A Dog's Life, 1918), a *Chaplin a katona* (Shoulder Arms, 1918), a *Semmittevők* (The Idle Class, 1921), a *Fizetésnap* (Pay Day, 1922), a *Kölyök* (The Kid, 1921) – plebejus indulatát hallatlan ügyességgel burkolta a szentimentalizmus köpönyegébe, mellyel a kor leghatásosabb társadalomkritikáját volt képes produkálni. (Ezzel magyarázható,

hogy épp ez időszakban veszi át a vezető szerepet Mack Sennett-től.) Alkotásai legtöbbször és legerőteljesebben a társadalmi egyenlőtlenségeket támadták.

A kor igazi kritikusa azonban Erich von Stroheim. Legfőképp azért, mert alkotásaiban – *Vak férjek* (Blind Husbands, 1918), *Az ördög álkulcsa* (The Devil's Passkey, 1920), *Szesélyes asszonyok* (Foolish Wives, 1921), s kivált a húszas évek első felében készített filmjeiben – Chaplinnek az általános, humanus eszmékre való hivatkozásával szemben, a hadüzenet utáni korszak követelményeinek megfelelően: az etikai, erkölcsi problémák középpontba állításával az amerikai társadalom konkrét, mondhatni „gyakorlati” kritikáját adja. Stroheim elfogadja a kor kihívását: a megrendült értékrendszerre irányítja kameráját. Ám az amerikai filmek döntő többségétől eltérően nemcsak „kacérkodik” vele, hogy azután a régi sablonokba gyömöszölje konfliktusait, hanem kegyetlen gúnnyal leplezi le az amerikai élet torzulásait, s mindenekelőtt: a társadalom ellentmondásait nem primér egyszerűségben mutatja föl, mint Chaplin komédiái, hanem magatartásokban ragadja meg, a szelíden kritizált, ám lényegében elfogadott polgári mentalitásban. Filmalkotásaiban –, amelyekben talán először jelenik meg a filmművészetben az érzéki-ség igazi hatalma – irgalmatlanul nevetségessé teszi az amerikai nőideált éppúgy, mint a férfiakban „a szorgalmas kispolgári becsületesség és csiszolatlan pionírszellem megtestesülését.”⁶ A filmtörténet nem ismer rendezőt, aki Erich von Stroheimnél jobban megtépázta volna az amerikaiak önmagukról kialakított képét.

Nos, e jelzésszerűen vázolt filmművészeti változásban Flaherty *Nanook*-ja megközelítőleg Griffith és Stroheim között helyezkedik el, s némi rokonságot tart Chaplin humanizmusával. Flaherty Griffith-nél jobban fölismeri a korszellem változásait, mindennek előtt a viktóriánus elvek kudarcát és a világháború antihumanizmusát. Ugyanakkor távol áll tőle mind Chaplin, mind Stroheim társadalomkritikai attitűdje, jóllehet, rendezői művészete, kamerakezelése az utóbbiéhoz hasonlítható leginkább a kortársi művészek közül. Flaherty valójában romantikus humanista. A világháború után három évvel készült filmjének *eszkimó* hőisében nem nehéz fölismernünk annak a gondolatnak a konkrét példáját, miszerint a Föld minden embere – fajra való tekintet nélkül – érdemes megbecsülésünkre. Nanook alakja Flaherty korában azonban nemcsak humanizmust, az egyenlőséget volt hivatva megjeleníteni, hanem a rendezőnek azt a meggyőződését is, hogy az amerikai társadalomnak vissza kell térnie a fair play-hez, a pionírok erkölcséhez, Lincoln szelleméhez. (Innen érthető, hogy Flaherty filmjeiben miért kap oly hangsúlyos szerepet az embernek a természettel folytatott küzdelme.) Ez az idealizmus a húszas évek Amerikájában meglehetősen korszerűtlen volt. Mégis Flaherty naivan becsületes állásfoglalása – főképp a mű erejének, a némiképp a társadalomban megnyilvánuló nosztalgiának köszönhetően – sokakban visszhangra talált. Kevésbé tudatos világnézet, sokkal inkább a rendező habitusa határozta meg a film üzenetét (az átlagosnál ezért is fontosabb számunkra Flaherty életútja), amely elegendőnek bizonyult, hogy hasonlítha-

tatlan karaktert kölcsönözzön a filmet új módon felhasználó *első* filmnek, egy nagyszerű alkotásnak, de kevés volt ahhoz, hogy a világ arcát új módon feltáró műfaj megteremtője legyen. Ehhez más korra, más tehetségre volt szükség: az Októberi Forradalomra és Dziga Vertovra.

II.

Flaherty a filmművészet ösztönös művésze, a dokumentumfilm igazi romantikusa, akinek tulajdonképpen nem volt arra szüksége, hogy meghatározza, mit csinál. Számára a filmkészítés a természetes tevékenység, megéli a filmcsinálást. Erre predesztinálja őt emberi habitusa, életének alakulása, egész környezete. Élete ritka példa az egyéniség és a tevékenység harmonikus egységére.

Flaherty ősei bevándorlók voltak. Nagyapja Írországból jött és Kanadában szállt partra. Flaherty apja, Robert Henry Flaherty, aki bányászattal foglalkozott, dél felé vándorolt, az Egyesült Államokba, mert Minnesota és Michigan államaiban nagyarányú vas- és vörösréz-kitermelés folyt. Nagy vállalkozásokba fogott, hogy megcsinálja a szerencsését. Hetedik gyermekeként, 1884. február 16-án született Robert J. Flaherty, Iron Mountain-ben (Michigan állam). A kisfiú még tízéves sem volt, amikor az 1893-as válság végigfutott az Egyesült Államokon. „Úgy emlékszem ennek a szerencsétlenségnek egyik eseményére, mint-ha tegnap történt volna” – olvashatjuk Flaherty feljegyzéseiben. „A bánya, amelyben apámnak minde-

ne feküdt, egy hónapra bezárt. A bányászok éheztek. Egy nap – mintegy százan – csoportba verődtek és az iroda elé vonultak, ahol apám tartózkodott. Körbejártam az egybegyűlteket. Egyszer csak néhány követ hajítottak a kis épületre, mások fejszékkel darabolni kezdték a verandát, míg a tömeg hirtelen betódult, s kezdte szétverni az irodát. E borzalmas nap recsegő deszkáinak a hangja mindmáig visszatér.”⁷ A család újból szegénységre jut. Ekkor Flaherty apja magára hagyja a családot, s elindul Kanáda-ba, mert hírlik, hogy a Lake of the Woods vidékén aranyat találtak. Egy év múlva tér vissza, egy kevés arannyal. Az út tehát nem volt egészen hiábavaló. Újból nekiindul, de most már magával viszi a közben kamasszá érett Robert J. Flahertyt is. Flaherty egyetlen gyermekként él a vadonban. Társai, barátai bányászok, talajkutatók, s olykor indiánok, akiknek sátraiba is beléphet. A romantikára egyébként is hajlamos ifjú sokszor ül esténként és éjszakánként a tábor szélén, hogy megcsodálja az indiánok táncát, vagy feszülten figyelje tanácskozásait. A bánya jövedelmezett, Robert Flahertyt iskolába járathatták. De nehezen viseli az iskolát, s 17 éves fejjel inkább visszatér a vadonba. Újabb kóborlások, felfedezőutak következnek. Majd utolsó próbaként beiratkozik a Michigan Collage of Mines-ba, de a kollégiumi tanárok gyorsan határoznak: Flahertyben nincs meg a tehetség arra, hogy jó ásványtanos váljék belőle. Már úgy tűnik, hogy ez is csak egy néhány hónapos tartózkodás lesz a civilizációban, amikor megismerkedik Frances Hubbarddal. A lány apja a természet nagy szerelmese, korábban Michigan állam geológus-

sa, visszavonultan él Bostonban. Ásványokat, madarakat és mindenfélét gyűjt, ért a bányászathoz, a térképkészítéshez. Úgyhogy nem csodálkozhatunk azon, hogy Flaherty rokonszenve mind erősebb lett a Hubbard család iránt, s hamarosan feleségül is veszi Frances Hubbardot, aki egész életén át példás felesége és kitűnő, segítőkész munkatársa lett.

„Az 1900-as évek elején, Kanada déli része éppen fejlődésnek indult és ez bőséges munkát adott egy fiatal ember számára, aki még ifjú korában elsajátította a bánya és a bányászat ismereteit. De Robert Flahertyben volt valami, ami arra indította, hogy a horizont mögé nézzon.”⁸ Az Észak felé elnyúló hatalmas vidék a Hudson's Bay Company érdekeltségi területe volt, amely cég prémvadászattal, kereskedelessel és halászával foglalkozott. Flaherty, akit elsősorban az ismeretlen vidékek felfedezése izgatott, úgy látta, hogy most hasznát veheti ifjúkori tapasztalatainak és vágyai szolgálatába állíthatja. Úgy gondolta, hogy a Hudson's Bay Company mást is találhat ezen a vidéken, mint halat és prémet – esetleg vasércet, sőt aranyat is. Az ötlet Sir William Mackenzie-től származott, „aki már korábban járt Kanadában olyan elképzelésekkel, mint Cecil Rhodes Afrikában.”⁹

Flaherty megkapta a lehetőséget és 1910-ben útnak indult Észak felé, hogy vasat vagy vörösréz találgon. Az expedíció ércet nem talált, viszont első fehér emberként keltek át a hatalmas Ungawa félsziget belsején, amelyet eddig csak az eszkimók ismertek. Valamint a Baffinland déli partján Flaherty tette az első kísérletet arra, hogy feltérképezze a Foxe

Chanell partjait, azóta, hogy 1631-ben Lux Foxe erre haladt, keresvén az észak-nyugati átjárót.

Második útja alkalmával újra felfedezte a Belcher-szigeteket. Ez sem volt könnyű dolog. A 17. század óta ugyanis a hajók rendszeresen elvették az útírányt, és így a térképekről is letörölték mint nem létező valamit, pusztán egész kis terjedelműnek jelölve. Az admirális térképei, amelyeket Flaherty magával vitt, akkorának mutatták e területet, amekkora tavat talált ő az egyik szigeten. (A kanadai állam a szigetek legnagyobbját azóta Flaherty-szigetnek nevezte el.)

Flaherty még háromszor járt északon. Talált vas és másfajta ásványlelőhelyeket Ungawaban, Baffinlandban és a Belchereken. De az ásványok ott is maradtak, bár az első világháború idején nagyon megnőtt az értékük. Szerepet játszott ebben az, hogy az ásványok szállítása igen nehéz és költséges lett volna. Másodszor – és ez volt talán a fő szempont – maga Flaherty nem akart ezen meggazdagodni. Nem akarta az apja életét élni.

Flaherty mégis meggazdagodva tért vissza északról. Ugyanis nemcsak ércelelőhelyeket fedezett fel, hanem egy népet, egy elbűvölő, csodás világot – az eszkimókat. Első útjától kezdve naplót vezetett. Este s éjjel, rossz világításnál az eszkimó kunyhókban sorjáztak egymás után a sorok, Flaherty első alkotó munkái. Ezekből a feljegyzésekből született a későbbiekben megjelentetett útikönyve, a *My Eskimo Friends* és novelláskötetei: *The Captain's Chair* és a *White Master*.¹⁰

Az igazi eseményt azonban mégiscsak a filmezés jelentette. Az expedíciók felszereléséhez egy filmfelvevő is tartozott. Az volt ugyanis a gondolat, hogy ha sikerül lefényképezni az északiak, az eszkimók életét, akkor a film esetleges forgalmazása megtéríti majd az expedíció költségeinek egy részét. Így készített Flaherty már felvételeket 1913–14-ben és a későbbi Belcher-szigeti expedíció alkalmával is. Majd egy telet töltött el a felvett hatalmas anyag rendszerezésével. De szerencsétlenségére, épp mikor az összeállított negatívot New Yorkba akarta küldeni, egy cigaretta lángra lobbantotta az egészet, amely az utolsó centiméterig mind elégett. „Ezt abban az időben tragédiának gondoltam” – írja Flaherty – „de ma már nem vagyok biztos benne. Sőt, bizonyos mértékig szerencse volt, hogy elégett, mert meglehetősen amatőr munka volt.”¹¹

A kudarc nem töri le Flahertyt, ellenkezőleg, megerősödik benne az elhatározás, hogy az eszkimók életéről egy igaz elbeszélést kell készítenie, igazi dokumentum alkotást. Az elégett film munkája tapasztaltabbá tette őt a rendezésben, tudta, hogy a korábbi tekercsek mennyire „kívülről elkészített” felvételek voltak. Terveit Thierry Mallet kapitánynak adja elő, aki a Hudson's Bay Company versenytársának, a Revillon Frères szőrmekereskedő vállalat cégvezetője. „Mr. John Revillon és Thierry Mallet, a Revillon Frères kapitánya érdeklődést tanúsított a tervem iránt és elhatározták, hogy finanszírozzák. Ez nagyon szerencsés megállapodásnak bizonyult, mert az Észak-Kanadában elszórtan elhelyezkedő hatalmas Revillon Frères állomáshely-rendszer egyikét a mun-

kák során bázisként használhattam. Ez az állomáshely az észak-keleti Hudson-öbölben a Cape Dufferinen volt, az észak Ontario-beli vasúti határtól mintegy 800 mérföldnyire északra. Az odautazást 1920. június 18-án kezdtem meg. Indiánok segítségével ke-nun folytattam az utamat a Moose River-en a James-öbölnél levő Moose üzemig. Innen egy kis szkuner vitt észak felé, állomáshelyemre, ahová augusztus közepén érkeztem meg. A Cape Dufferinen levő Revillon Frères szőrmeipari állomáshely erőforrásai a rendelkezésemre állottak. Az állomáshelyet alkotó két lakrész közül az egyik az én szálláshelyem volt, filmlaboratóriummal kiegészítve.

Felszerelésemhez tartozott 75 000 láb hosszúságú film, egy Haulberg elektromos fényforrás és vetítő, két Akeley kamera és egy másológép, úgyhogy felvétel után rögtön lemásolhattam, és levetíthettem a képeket, így az eszkimók láthatták és meg tudták érteni, ha valahol hiba történt.

Egy tucat eszkimót választottam ki a film számá-ra azok közül, akiket az állomáshelyen ismertek. Legfőbb emberem közülük Nanook volt; a környék híres embere. Mellette és az ő hozzájárulásával még három fiatal segítséget választottam. Ez feleségüket, családjukat, mintegy huszonöt kutyát, szánjaikat, kajakjaikat és vadászfelszerelésüket is jelentette.”^{1 2}

Látható, hogy Flaherty aránylag jól fel volt szerelve, megfelelő segítség állt a rendelkezésére. Egy do-log volt, amivel nem volt „felszerelve”. Ez pedig az előzetes elképzelés arra vonatkozóan, hogy mit fog lefilmezni. Természetesen tudta, hogy mit akar, de amikor megérkezett az eszkimókhoz, nem volt hatá-

rozott, véglegesen kialakult elképzelése sem az eszkimó életről, sem a film forgatásáról.

Egyszer megkérték Flaherty feleségét, foglalja össze egy szóban férje művészi tevékenységét. Frances Flaherty ezt mondta: „non preconception” – nincs preconcepció. Később bővebben is kifejti: „Ha az ember előzőleg kigondol valamit, elveszett, és hamis csapáson jár, mielőtt még hozzáfogott volna a dologhoz. Mindent le kell vetkőzni, minden saját gondolatot: az értelmet tisztán, frissen, ártatlanul kell megőrizni és érzékenyen mint az exponátlan filmet, hogy a benyomásokat saját magukért befogadja, és aztán, ami akar, hagyja behatolni magába. Ez a hatalmas tan, a rettenetes állapota a nem-gondolkodni. Ez a non preconception a kezdet a felfedezéshez.”¹³

Flaherty a valóságos, az igaz eszkimó életet akarta filmszalagra venni, műalkotássá formálni, ezért arra törekedett, hogy elsősorban a tényleges eszkimó élet alakítsa ki nagy vonalakban, formálja meg a filmet, adja meg alaphangulatát. A mindennapi eszkimó életet, annak gyötrelmeit és szépségeit kívánta egy műalkotásba emelni. Épp ezért arra törekedett, hogy minél jobban megismerje, maga is élje ezt az életet, érezze a környezet ridegségét, az emberek melegét. Több mint egy évig élt az eszkimók között, minden egyes családnak levetített a filmből részleteket, akik elhagyták a Fehér mester gúnyolását, s a filmezést mindennapos dolognak tartották. Nem zavarta őket, sőt, állandóan a rendező segítségére voltak. Flaherty konyhája lett az eszkimók találkozó helye, ahol a „kályhán mindig volt egy ötgallonos vödörben tea

és kétszersült.” Közös tulajdon volt a rendező gramofonja, amely a legkedvesebb és az eszkimók számára a legmulatságosabb szórakozás volt.

Mindez akkoriban nemcsak egyszerűen egy addig még soha nem volt filmezési módszert jelentett, hanem egy újfajta világszemléletet is. Nem szabad ugyanis elfelejtenünk, hogy Flaherty idejében az eszkimókat lenézett, a civilizációból kirekesztett, alsóbbrendű fajnak tekintették, akik csak azért kerültek ki azt a módszeres pusztítást, melyet pl. az indiánok elszenvedtek, mert Északon laktak, s így rendkívül nehezen voltak megközelíthetők. Másrészt másnépeknek itt megtelepedni szinte lehetetlen volt. Az érckeresés így is sok ellenségeskedésre adott okot. Amikor Flaherty az eszkimók közé költözött, akkor a polgári társadalom szerint az egyik legnagyobb „szentségtörést” követte el: közösséget vállalt egy „nem fehér fajjal”, mi több, arra „vetemedt”, hogy bebizonyítsa: az eszkimók éppolyan emberek, mint bárki más a Földön.

Mindezt Flaherty nem látványosan csinálta. Nem adott hírhedt nyilatkozatokat, nem tette közzé programnyilatkozatát, tartózkodott mindenféle szervezett mozgalomtól. Ez nem fért volna össze egyéniségével, de bizonyára a Revillon fivérek sem örültek volna neki, akik nyilvánvalóan gazdasági megfontolásból adták pénzüket a rendezőnek. Egyszerűen elutazott Északra az eszkimók közé, és megcsinálta a *Nanook, az eszkimó* (Nanook of North 1920–21) című filmet, amely méltán reprezentálja a dokumentumfilm történetében először megjelenő újfajta humánus gondolkodást.

Flaherty egyénisége, romantikus lendülete magával ragadta az eszkimókat, akik olykor maguk is ötleteket adtak, mit kellene csinálni, mit kellene filmre venni. Készségesen feltárták küzdelmes életüket, sőt olykor különvállalkozásokra biztatták a rendezőt (egy alkalommal hetekig elidőztek egy sikertelen medve vadászattal, épphogy megmenekülve az éh- és fagyhaláltól). Másrészt állandóan segítségére voltak, hogy a felvételezés technikája mind tökéletesebb legyen. Flaherty és az eszkimók szinte közösen készítették el a filmet, természetesen a rendező irányításával. A filmkészítés így az eszkimók életébe ötvözőtt filmforgatás lett. Idézzünk a munkából két jellemző epizódot, annál is inkább, mert hiszen ez volt az első ilyen módszerű forgatás a világon.

Nanook adta az ötletet Flahertynek, hogy készítsen felvételeket a rozmárvadászatról, az eszkimóélet egyik nagy eseményéről, ő tudja is, hol a „Rozmár-sziget”, ahol nyáron rengeteg rozmár tanyázik. A 20–25 tagú vadászcsapatot és filmstábot nagy eszkimósereg búcsúztatta. Többnapi vándorlás és várakozás után rábukkantak egy csapat rozmárra. Nanookkal az élen megkezdődött a vadászat. „Amikor Nanook már majdnem közöttük volt, kinézte magának a leghatalmasabb hímet, gyorsan felemelkedett és teljes erejéből kivetette szigonyát. A megsebesített hímállat dühében ordítva hatalmas testét alámerítette és csapdosta a tengert. (Súlya több mint 2000 font.) A hímek üvöltése életük megmentése érdekében, a csapat csatakiáltása, amely átszelte a levegőt, a megsebesített hím párja, amint összeszorított fogakkal beúszott, hogy megmentse a hímet — ez volt

a legnagyobb harc, amit valaha láttam. Hosszú ideig döntetlen volt a küzdelem, – az emberek állandóan jöttek hozzám, hogy használjam fegyveremet – de figyelmem egyetlen tárgya a kamera kurblija volt, s úgy tettem mintha nem érteném őket. Végül Nanook tovább üldözte a zsákmányt a hullámok közé, de a viharzó tenger annyira dobálta, hogy a vízben nem tudta megkaparintani. Legalább húsz percig tartott a küzdelem. Szándékosan mondok húsz percet, mert 1200 láb filmet forgattam le.”¹⁴

Nem kevésbé érdekes a másik eset. „A filmkészítés egyik legnagyobb problémája az volt, hogy egy elég nagy iglut (eszkimó kunyhót) kellett konstruálni ahhoz, hogy le lehessen filmezni a belső teret. Az átlagos eszkimó iglu, amely körülbelül tizenkét láb átmérőjű, ehhez túl kicsi volt. Én egy olyan méretet jelöltem meg, amelynek átmérője huszonöt láb volt, és Nanook és társai hozzáláttak életük legnagyobb iglujának megépítéséhez. Két napig dolgoztak, az asszonyok és a gyerekek segítettek nekik. Ezután jött a nehezebbik rész: helyet kellett vágni öt jégtábla ablaknak, anélkül, hogy az épület meggyengüljön. Alig kezdték el, amikor az épület darabokban a földre omlott. „Sebaj” – mondta Nanook, „legközelebb meg tudom csinálni”. Még két napig dolgoztak, de ismét ugyanolyan eredménnyel: mihelyt a jég-ablakokat kezdték behelyezni, a szerkezet a földre omlott. Ez nagy tréfa volt és oldalukat fogva nevettek szerencsétlenségükön. Ismét Nanook kezdett neki a „big aggie igloo”[☆] építésének, de ekkor a gyerekek

☆ big aggie igloo = nagy kamera iglu. Az eszkimók aggie-nek nevezték a kamerát.

és az asszonyok szánon hurcolták hordóban a vizet a vízgödörből és jegelték a falat, amilyen gyorsan csak tudták. Végül befejeződött az iglu építése és olyan meglegedetten szemlélték, mint a gyerekek a ház építését. A jégablakon átjövő fény nem bizonyult megfelelőnek és amikor végül a belső tér filmzésére került sor, a kamera fölött levő boltozatnak csaknem a felét el kellett távolítani, s Nanook és családja úgy tért aludni és úgy kelt fel, hogy a kinti hideg áramlott befelé a kunyhóba.”¹⁵

III.

Ezek után lássuk a filmet, a *Nanook, az eszkimót*. Rövid bevezető szöveget találunk a film elején, Flahertyről és a filmről, majd szinte csak villanásnyi közeli képet Nanookról és feleségéről. Ezek után következik Észak, a táj bemutatása, azé a tájé, ahol Nanookék élnek. Igen jellemző, hogy a villódzó tengert, a tovasuhanó jégtáblákat, a hómezőket és a hófödte hegycsúcsokat mintegy csónakban evezve ismerjük meg. Flaherty úgy igyekszik bemutatni és felderíteni a tájat, ahogy az ott élők, az eszkimók látják. A rendező képileg is az ő szemszögüket választja, s járja be a kamerával a vidéket, a helyszínt, ahol az elkövetkezendő események zajlani fognak. E bevezető végén egy térképet látunk, amelynek révén megtudjuk, hogy a korábban látott vidék hol is található Földünkön.

A film első „tételében” az eszkimó élet inkább napfényesebb oldalával ismerkedhetünk meg, a min-

dennapi élet egyszerű eseményeivel. Nanook kajakjával a parthoz érkezik, kiszáll, majd a kajak mélyéről „előkerül” az egész család, a feleség, a gyerekek. (Mindegyik más és más szemszögből felvéve, így egy kicsit egyéniséget, jellemzést is kölcsönözve nekik.) Hirtelen vágással (ma úgy mondanánk kemény vágással) azt látjuk, hogy Nanook tüzet rak, kajákat készít. A kajak az eszkimóknak a szán mellett a fő közlekedési eszközük, s így készítése az eszkimó élet fontos mozzanata. Hogy miért? Flaherty ezt egy „költői hasonlattal” mutatja be a nézőknek. Fókákat, rozmárokat látunk (az eszkimók fő eledelét), majd hirtelen – totálban – szárnyaló madárcsapatot az égen, végül közeliben madártojásokat, fészken ülő madarat. Ez a képsor világosan érzékelteti számunkra, hogy a kajak olyan az eszkimók számára, mint a madárnak a szárnya, amely a szabad repülést, az élelemszerzést biztosítja számára, amely az utódok felneveléséhez elengedhetetlen. A kajak létfontossága tehát nyilvánvaló lesz. Ezt a fajta filmrendezői megoldást mai szemmel már nem tartanánk jónak dokumentumfilm esetében, mert képi „magyarázatnak” tűnik, s nem a kiválasztott jelenségben meglévő lényeg benső bizonyítékának. De igazságtalan lenne, ha mai igényeinket állítanánk szembe egy félévszázaddal ezelőtt készített filmmel. Annál is inkább, mert ha az akkori filmművészetben körülnézünk, Flahertynek ez a megoldása igen „modernnek” tűnik. Először: a szokásnak megfelelően alkalmazhattott volna feliratot, amelynek filmszerűtlensége köztudott. Ezzel szemben ő képi megoldást választott, méghozzá igen hatásosat. Másodszor: az allegória

használata Flaherty idején igen általános és tudatos volt. (Ejzenstejn első filmjeiben is gyakran találkozhatunk vele.) A kor felfogása szerint épp a film *művészi* képességeit volt hivatva bizonyítani. Harmadszor: ott élő, hogy úgy mondjam „helybéli” madarakat választott, s ezzel bővítette az eszkimó világ bemutatásának körét.

Am tegyük ehhez gyorsan hozzá: a *Nanook*, az *eszkimó* című filmre nem ez a fő jellemző, hanem a közvetlenség, amelyet kitűnően igazolnak a következő képsorok. Az evezés – mintegy az elkészült hajók diadalmenete – módjának és élvezetének felvételei után, visszakanyarodva a partra szálló Nanook családhoz, tanúi lehetünk egy kisebbfajta vásárnak, állatbőr-cserének, kis vidám forgatagnak. A felnőttek iszogatnak, egy kis gyerek élvezi az enyhe napsugárakat, maga Nanook meg jól derül a lemezjátszón, amelyet nagyon viccesnek talál. Ezek tulajdonképpen az eszkimó élet „felhőtlen” percei.

Nem így a következő „tétel”, amely a valóságos és kemény küzdelmet tárja föl, amelyet az eszkimók az élelemért folytatnak. A már említett rozmárcsatát látjuk. A jelenet izgalmas és félelmetes is egyben, mind a valóságban, mind a filmen. Flahertynek sikerült úgy filmre venni ezt a hatalmas csatát, – amelyben Nanookon kívül természetesen más eszkimók is részt vettek, – hogy nemcsak regisztrálja az eseményt, hanem megőrizte és „filmanyagában” is élni hagyta az ember és a természet drámáját. Az élet drámája a film drámája is lett, de hogy az lehessen, ahhoz Flaherty művésze kellett. Szinte ugyanez történik, csak egy kicsit visszafogottabban, a követ-

kező képsorokban, amikor Nanook *egyedül* megy halászni. Fontos ez a rész, mert a korábbiakkal kontrasztban a magányos ember, a magányos eszkimó helyzetét mutatja. Másrészt itt pontosabb az esemény „leírása”, jobban a napfényre kerül az a sokféle vadászfogás és emberi leleményesség, ami az eszkimók küzdelmét jellemzi.

Nanookék küzdelmének új fejezetét jelenti a kunyhójuknak, az iglunak a megépítése. (Hogy ez miként történt, azt már elmondtuk.) A rendező törekvése nemcsak az volt ez esetben, hogy magát a kunyhóépítést bemutassa, hanem ezzel együtt (s elsősorban) az, hogy az életet tárja elénk, konkrétan és egyszerűen azt az életet, amelyik egy eszkimó kunyhóban folyik. A filmnek ebben a részében érezzük igazán, mit jelent a filmrendező és a filmezettek harmóniája. Flaherty a legegyszerűbb élet-tényeket, jelenségeket veszi filmszalagra, a mindennapi élet apró eseményeit, amelyek összességükben az eszkimó életformát adják, felvillantja annak örömeit (a gyerekek nyilazni tanítása) és nehézségeit (kunyhóépítés, újabb vadászat). Mindezt nem oktató jelleggel, avagy néprajzi tudományossággal, hanem életközelen maradva, konkrét, eleven példán bemutatva, a film sajátosságainak megfelelően a mindennapi élet közvetlenségében és hitelességével.

A film befejező része félelmetes vihar és hófúvás idején készült. Nanook be is tömi hóval az ajtót. A környezet, a vidék kegyetlenségét talán ez a részlet érzékelteti a legjobban. Flaherty párhuzamos szerkesztéssel fokozza is ezt a hatást. Hol a kunyhó bel-sejében vagyunk, ahol lassanként nyugovóra tér Na-

nook családja, hol pedig kint a viharban ülő kutyákat látjuk, amelyeket szinte teljesen beföd a hó, jéggé dermedt a hideg. Ezzel a viharral ér tulajdonképpen véget a film.

IV.

Most, hogy jellemeztük Flaherty *Nanookjának* az elkészülését és magát a filmet, tulajdonképpen a film, s főképp maga Flaherty valóságfelfogásáról, világképéről kellene szólnunk. Annyi már az eddigiek után is világos, hogy Flaherty a környezetet, a természetet mint a világ szerves részét kívánja bemutatni, olyat amivel az embernek meg kell küzdenie, amellyel „anyagcserét” folytat. Más oldalról, a filmben szereplő emberekben sem azt kutatja és mutatja be, ami elválasztja azokat a készítőktől, a nézőktől, hanem ellenkezőleg, pontosan a közöset keresi, azt a létküzdelmet, amely minden élet alapfeltétele. Ahhoz viszont, hogy Flaherty eszmevilágát és művészi módszereit alaposabban be tudjam mutatni, szükségesnek érzem, hogy megismerkerdjünk következő filmjével a *Moanával* (Moana, 1923–26).

A *Nanook*, az eszkimó premierjét 1922. június 11-én tartották az Egyesült Államokban. A film osztatlan sikert aratott. (A dologhoz tartozik még, hogy Nanook, az eszkimó két év múlva, egy sikertelen vadászkaland alkalmával éhenhalt. S hogy később, a film bemutatója után, több helyen Nanook elnevezésű jégkrémet hoztak forgalomba.)

A film sikere lázba hozta a nagy cégeket, s így a Paramount és a Famous Players Lasky Corporation fordult a rendezőhöz: „Utazzon, ahova akar, szabad keze van, de hozzon nekünk egy másik *Nanook*-ot”. Flaherty elfogadja egy barátjának, Frederick O’Briennek a meghívását, aki egy Samoa faluban élt. (O’Briennek ez időben lett bestsellerré a *White Shadows of the South Seas* (Fehér árnyak a Dél tengereken) című könyve.)

Flaherty családjával és öccsével, Daviddal 1923 májusában szállt partra Savai szigetén.

Flaherty tudta, kinek dolgozik, nem volt kétsége afelől, hogy Hollywood milyen filmet vár tőle. Ennek ellenére elhatározta, hogy itt lenn délen is olyan filmet fog forgatni mint amilyen a *Nanook*, az eszkimó volt. „Sajnos, előzetes elképzelésekkel érkezünk Samoába: azt hittük, hogy itt is a létért való harc egyes elemei szükségesek a film elkészítéséhez. Nem volt forgatókönyvünk, de úgy gondoltuk, a *Nanook*-hoz hasonló filmet csinálunk, és hogy a Déli Tengeren is a harc drámai mozzanatait helyezzük a középpontba. És ez volt a baj. Északon az élet kemény volt. Itt viszont nagyon könnyű”¹⁶ Ez a pusztán tény, hogy más volt a valóság mint amilyennek elképzelték, visszavetette a filmezést, amely a későbbiek során is – több mint két évet töltött itt Flaherty – igen mostoha technikai körülmények között folyt.¹⁷ Nem volt tehát más hátra, meg kellett ismerni, tanulmányoznia kellett a szigetet, a környezetet, az embereket, hogy a rendező megtalálja azt a vonást, amit leginkább jellemzőnek vél e tájra és népére. „Bob

jóformán teljesen átadta magát kamerájának. Filmeztünk és filmeztünk. Úgy filmeztünk, mint az örültek, hagytuk, hogy a kamera mindent felvegyen, hogy mindent teljes környezetben vegyen fel. Kb 73 000 m film futott át a kamerán és ment aztán a sötét-kamrába, egy föld alatti barlangba, ahol a filmet két samoai ifjú előhívta és kopírozta.”¹⁸ De az így összegyűlt anyag nem tartalmazott semmiféle drámát, sőt valamiféle kerekbb történetet sem. A filmet nem lehetett az emberek folyamatos cselekedeteire építeni. A Samoa-jelenség ugyanis lélektani természetű, állapítja meg Flaherty, amely elsősorban szertartásokban és táncokban nyilvánkozik meg. Így tehát a filmnek erre kellett épülnie.

A *Moana* a sziget bemutatásával kezdődik, a bennszülöttek életmódjának leírásával: hogy gyűjtik az ehető növényeket, gyökereket stb. Majd a parti részeket ismerjük meg. Részt veszünk – hasonlóképpen mint a *Nanook*-nál – egy tengeri szarvas vadászban. A szigony itt is komoly szerepet játszik, akárcsak Északon. Később egy teknősbékát ejtenek el, pontosabban a hátára fordítják és úgy teszik a csónakba. A kókuszdiót fürge gyerekek verik le a fákról. Eközben ünnepi lakoma készül: az ételt hatalmas levelekkel borított meleg köveken „tálalják”. Ezek után következik a tetoválás, Moana tetoválása, amelynek képsoraiban a mindennapi élet és a vallásos szellemiség együttélésének és ellentétének izgalma és feszültsége vibrál. Moana tűr, hőiesen viseli a fájdalmát, mert hisz emberek fölötti jelentőségében, jegyese és a szülők együttéreznek vele, mert ismerik a földi szenvedéseket. Ezt a jelenetsort vidám tán-

cokat járó-lejtő, csodálatos ruhákba és „nem ruhákba” öltözött ifjak hangulatos képei oldják fel. A házask boldogok, boldog az egész törzs, ének szól, tánc perdül, ember és természet közös boldogsága tükröződik a befejező képekben. „A „Moana’ tehát ’történet’ és ’dráma’ nélküli film lett, elmerengő dokumentum, a paradicsomi természetnek, és annak kebelén, annak ritmusa szerint élő embernek dedikált szerelmi költemény.”¹⁹

A film történetéhez még annyit: a Paramount cég vezetői teljesen elképedtek, amikor meglátták az anyagot, úgy döntöttek, bevallják: tévedtek Flahertyvel, a filmet egyszerűen leírják. Flaherty nem nyugodott. Saját költségén az Egyesült Államok hat államában bemutatókat szervezett. A filmnek sikere volt, a bemutatók közönsége és a kritikusok előtt egyaránt. Erre a Paramount beleegyezett a forgalmazásba, igen jellemző módon, *Egy déltengeri szirén szerelmi élete* címmel dobta a mozikba. Így érthető a film részleges kudarca, de Párizsban pl. hat hónapig játszották egyfolytában. A film ősbemutatója a New York-i Rialto Theater-ben volt 1926. február 7-én.

V.

A Flaherty-féle filmezés és két első filmjének bemutatása után szóljunk Flaherty világképéről, művészi módszeréről is.

Úgy vélem, Flaherty eszmevilágában az a legfontosabb momentum, hogy a rendező a természetet és

az embert elválaszthatatlannak, „egymásnak teremtettnak” tartja, hogy a világot egységben látja. Akár kegyetlen küzdelmet kell az embernek vívni a természettel (lásd Nanook), akár egyszerűen „csak” élvezi a természet gyümölcsét (lásd Moana). Ezért minden olyanféle szemlélet (a filmekben is), amelyik kuriózumot lát a természet vagy az emberi faj egyes részleteiben, távol áll Flaherty meggyőződésétől, mert ez szétszakítja, önkényesen felszabdálja a világban meglevő objektív egységet. Ezen az egységen belül természetesen komoly hangsúlyt kap az embernek a természettel való küzdelme. A világ egysége és a természet elleni küzdelem a közös alapja a világ lakói együvé tartozásának, egyenlőségének, s ezért köztük különbséget tenni abszurd dolog. Ezért tudja Flaherty az embereket belülről ábrázolni, egyéniségük felől megközelíteni. A természettel való küzdelem, amelyet Flaherty inkább alkotásnak fog fel, teremti meg az emberi élet lehetőségét és paradox módon egyben a harmóniát is a természet és az ember között. Nanook tulajdonképpen a megélhetésért küzd, de ez a küzdelem formálja őt emberré, avatja példává. „Magunkat önmagunkká varázsolni”, állandó kapcsolatban a természettel. Ez Flaherty szerint létünk értelme.

Ugyanakkor, valljuk meg, Flahertynek a világ egységéről alkotott elképzelésében van egy jó adag természetimádat, panteizmus is. A *Nanook*ban még kemény a hideg, kegyetlen a szél, a Samoa-sziget már a természet temploma. Igen, a természet kegyetlen olykor, véli a rendező, de végeredményben mégis ő ad nekünk enni, teremti-termeli meg „jól szerve-

zettségével” megélhetésünket. Ha hozzá fordulunk, az örökléthez, a boldogsághoz fordulunk. Innen származik ellenszenve minden olyan dolog iránt, amely a természet és az ember közé áll. Elsősorban az ember alkotta gépeket gyűlöli. Ideálja a természet és az ember őszinte és közvetlen együttélése. „Nanook problémája, hogy lehet a természettel élni. A mi problémánk, hogy tudjunk gépeinkkel élni. Nanook a probléma legyőzését saját szellemében találta meg, ahogy a polinéziai is a saját szellemében találta meg. De mi olyan természetet teremtettünk magunknak, amiben a szellem csak nehezen találja meg útját.”²⁰ Ez a romantikus életszemlélet végigkíséri a művészt egész életén.

Ebből a romanticizmusból fakad, de egy cseppet sem romantikus az a rendezői módszer, amely Flahertyt kiemelte az összevissza filmezők, érdekesség és esemény-hajhászok népes csapatából és a dokumentumfilm művészet igazi mesterévé tette.

Emlékeztetnünk kell a már említett non preconception-ra, mint lényeges alapelvre. Azután arra, hogy Flaherty nem kirándulásokat tett az egyes vidékeken, Északon vagy a Déli Tengereknél, hanem ott élt a filmezendő közegben. Részt vett a táj embereinek életében, a jelenükben-levés szintjéig volt együtt velük. Így sikerült megtalálnia a kiválasztott vidék embereinek egyéniségét, speciális életproblémáit, és ezért tudta megmutatni bennük – filmjeiben – azt, ami mindnyájunkban közös.

Igazi újdonság az is, hogy a filmezendők maguk is részt vesznek a film elkészítésében, nemcsak technikailag, hanem úgy is, hogy maguk is ötleteket adnak

hozzá, mindenféle dolgokról tájékoztatják a rendezőt, a film alakításában közreműködnek. A filmezés számukra természetes dolog lesz, sőt, maguk is fontosnak tartják a film elkészítését. Innen ered, hogy Flaherty „szereplői” soha sincsenek zavarban a kamera előtt, hogy sohasem „játszanak”, hogy megőrzik viselkedésük mindennapos természetességét. Ennek viszont az az eredménye, hogy a rendezőnek sikerül jobban megismertetni velünk a kiválasztott figurákat, hiszen azok egyrészt mintegy belülről nyilatkoznak meg, kitárulkozásukat a filmezés nem gátolja, nem merevíti. Másfelől az alakok természetes viselkedésmódja, a köznapok magatartása rendkívül közel áll a film lényegéhez, s ily módon a filmek művészi kifejezőerejét erősíti. Így van ez azért is, mert Flaherty – világszemléletéből következően – filmjeinek „szereplőit” a maguk természetes környezetében, a maguk természetes világában tartja meg. A „szereplők” a számukra mindig ismerős és megszokott környezetben mozognak.

A filmezendő emberekkel való különleges és megint csak újszerű kapcsolatot jelentett az, hogy Flaherty már menet közben részleteket – szaknyelven szólva: musztereket – vetít a résztvevő közösségnek, s azonnal megérzi, ha valami hamis dolog került filmszalagra, vagy valami olyan, ami feltétlenül tetszik az alkalmi nézőknek. Ezeknek a menet közben vetítéseknek a hangulata komolyan befolyásolta a rendezőt a film végleges elkészítésében. Flaherty filmjeit elsőnek mindig azok látták, akikről készült. Egy-egy ilyen vetítés után hosszasan elbeszélgett

az emberekkel, akik elmesélték benyomásaikat és elképzeléseiket a film lehetséges folytatásairól.

Mindezek a módszertani újdonságok élesen elkülönítik Flaherty-t a korabeli dokumentumfilmesektől. Mégis mi művészetének sajátossága? Flaherty úgy készített filmet, írja Paolo Gabetti, hogy „vette a valóságot a maga közvetlenségében s adott ennek a valóságnak egy emberi és költői interpretációt.”²¹ Valóban a humánus és a líra jellemző Flaherty-re, de úgy vélem inkább habitusára, semmint művészetére. Flaherty felfedezni akart, de úgy, hogy a felfedezés, minden kínjával és szépségével, tovább éljen a filmvásznon is. A filmezés során arra törekedett, – és ezt új módszerei következtében el is érte –, hogy megőrizze a kiválasztott valóságdarab jelenségvilágának egységét. Feltehetőleg innen ered, hogy a *Nanook, az eszkimó* új filmforma kialakulását mutatja: a kortársi alkotások többségével szemben benne nem a montázs, hanem a tartam válik jelentést meghatározó faktorrá. A jelenségvilág egységének megőrzése „időigényes”, következésképp a beállítások időtartamának igazodnia kell a valóságos időhöz. Joggal írhatta ezért André Bazin, hogy „Flaherty, amikor a fókát vadászó Nanookot fényképezi, Nanook és az állat közötti viszonyt, a várakozás valóságos időtartamát akarja megragadni. A montázs csak érzékelteti az időt, Flaherty pedig *meg akarja mutatni* (A. B. kiemelése) a várakozást, – a kép szubsztanciáját, igazi tárgyát nála maga a vadászat időtartama teszi ki. A filmben tehát ez az epizód egyetlen beállításra szorítkozik.”²² Flahertynek a filmezendő valóságban való olykor évekig tartó je-

lenléte épp arra volt jó, hogy megszüntesse azt a befolyást a kiválasztott világban, amelyet az ő filmezése jelent. Természetesen nem fényképezett „egy az egyben”, de módszerei révén sikerült a kiválasztott jelenség befolyásolását a legkisebbre csökkenteni, úgy, hogy az annak lényegét nem érintette. A filmelés során felfedezett egység, a természet és az ember egységének új bizonyítéka, újdonság volt. De mert Flaherty filmjeiben megőrizte ezt az egységet, kifejezésre tudta juttatni e világ esztétikumát is. És erre valóban csak művész képes. A *Nanook* és a *Moana* az élet, a világ olyan szépségeit tárja a néző elé, amelyek eddig ismeretlenek voltak az egyetemes filmművészetben. Igen találóak Frances Flaherty szavai a rendező módszerének céljára és módszerére vonatkozóan: „Mint egy gyermek, olyan sóváran és mint egy bölcs, olyan türelemmel hagyta, hogy lásson mindent a kamera, lásson kimerítő módon. Majd a vásznon lepergette az egész anyagot, elmerülten elnézve, s azután kezdett filmet készíteni; és tette ezt egyetlen ok miatt: azért, hogy megadja a kamerának arra a lehetőséget, hogy az élet folyamatában percről percre haladva megtalálja a látomásnak azt az egyetlen nagy pillanatát, azt a pillanatot, amely egyszerre felismerés és feltárlás, és amelyet – ő tudta ezt – csak a magára hagyott kamera képes megtalálni. A lényege ennek az eljárásnak az, hogy tisztán vizuális. A szavaknak itt nem volt szerepük. Ez szavakon felüli volt. Mert a kamera mágiája éppen abban áll, hogy egyik világból át tud helyezni bennünket a másikba, a verbálisból a nem-verbálisba, szellemiségünk jelzéseinek világába, egy totális, tiszta, nyugodt világba, ahol a szellem magára talál, ahol megnyugszik. A költők

tökéletesen ismerik ezt, mert ez a korlát a két világ között, melyen felül akarnak kerekedni, anélkül, hogy azon teljesen felül tudnának emelkedni a szavak által. Amint MacLeish mondta: „Egy költemény szavak nélkül olyan lenne, mint a madarak repülése. Egy költeménynek nem jelentenie kell valamit, hanem léteznie”.²³

Többször említettük már, hogy Flaherty ösztönös művész volt. Ő volt az, aki a filmművészet kezdeti korszakában elsőnek adott karaktert a dokumentumfilmeknek, mintegy megérezte, hogy a film médiuma – most legáltalánosabban használva ezt a kifejezést – milyen irányba „kívánczik”, mintegy első fogásra kitapintotta, melyek azok a módszerek, amelyek megfelelnek a film jellemző művészi sajátosságainak. Ez az ösztönösség formálja világ- és művészetszemléletét, ezért van, hogy szinte csak elvétve írt filmművészetről való nézeteiről, a filmkészítés teóriájáról. Ennek következtében Flaherty elméleti munkásságáról nem lehet beszélni. Egyetlen ilyen jellegű, komolyabb írása, *A dokumentumfilm feladata*, 1937ben született, minden bizonnyal az angol dokumentumfilm iskola erős elméleti tevékenységének hatására.²⁴ A dokumentumfilmnek a világban betöltött szerepéről azt vallja, hogy az a feladata, hogy az embereket megismertesse egymással, lerombolja a köztük levő gátakat. Erre minden esélye megvan, mert film, – írja Flaherty – előnye van az olvasással szemben, a kép ereje nagyobb mint a betűé. Ezen belül is mindenekelőtt a dokumentumfilmnek nagy a szerepe, mert nem kendőzi el a valóságot mint a játékfilm, hanem éppenhogy azt

tárja fel. „A dokumentumfilm tárgya, felfogásom szerint, az élet abban a formában, ahogyan élük. Ez semmi esetre sem jelenti azt, — amint sokan vélik, — hogy a dokumentumfilm rendezőjének feladata az, hogy minden válogatás nélkül szürke és monoton képsorokat vegyen fel.”²⁵ Módszertanilag érdekes, hogy ebben az írásában is kiemeli, hogy egy dokumentumfilm „szereplőit” abból a környezetből kell venni, ahonnan a filmbéli „alakot” vesszük, abból a tájból, amelyet fényképezünk. Talán látható ebből, hogy Flaherty elméletileg semmi újat nem produkált, még akkor sem, ha fent jellemzett cikkének állításaival többségében egyetértünk, amely egyben újabb bizonyítéka e romantikus művésznek a realizmushoz való alapvető vonzódásáról.

VI.

A *Moana* után Flaherty számára is világos lett, hogy milyen lehetőségek között választhat, s melyik az, amelyik jobban megfelel egyéniségének. Nyilvánvalóvá vált egyrészt, hogy ha szíve szerinti filmet akar készíteni, azt csak saját pénzből, vagy egy teljesen önzetlen mecénás pénzéből készítheti el, másrészt, hogy hiába vállalja el nagy filmgyárak megbízásait, akkor is csak óriási küzdelmek árán, és csak részben tudja megvalósítani azt, amit tulajdonképpen akar. Tehát vagy független lesz, vagy behódol Hollywoodnak.

Flaherty először az első úttal, a függetlenséggel próbálkozott. Mind művészileg, mind a filmkészítés

metódusát illetően kapóra jött az európai avantgarde mozgalmak „megérkezése” az Egyesült Államokba, amelynek hatása alól Flaherty sem tudta magát egészen kivonni. A kevés pénzből készült, és ennek következtében rövidebb időtartamú alkotások divatja terjedt, amelynek elsőrendű célja a filmi formanyelv újabb területeinek meghódítása volt. Ezek az alkotások többnyire haladó eszmeiséggel párosultak.²⁶

Flaherty törekvései nem voltak eredménytelenek, mert sikerült is neki két filmet leforgatnia. Az első, *The Pottery Maker or Story of a Potter* (A cserépedény készítése avagy egy fazekas története) című, 14 perces alkotás volt, amely a Metropolitan Museum of Art produkciójában, Maude Adams pénzén készült 1925-ben. A másik, *The 24 Dollars Island* (A 24 dolláros sziget) egy évvel később készült, a New York-i Pictural Clubs produkciójában. A filmeket Flaherty írta, rendezte, vágta, sőt önmaga is fényképezte.

A rendező ezekben a filmekben is korábbi elképzeléseit kívánta folytatni. Talán azért is kerekedett az egyszerű fazekasmunka leírásából egy történet. A *The Pottery Maker* alcíme: Amerikai epizód a 19. századból. Korabeli ruhába öltözve egy nő és kislánya meglátogatnak egy fazekasműhelyt, a kislány összetör egy fazekat, édesanyja megszidja, majd távoznak. De a fazekas visszahívja a kislányt, és megajándékozza egy művével. Mindez a múzeum alagsorában játszódik, ahol az egész filmet forgatták. Sajnos a műben a történet fölébe nő a fazekasmunka, a fazekasság tényleges dokumentumszerű leírásának, s

így a mesterség hiteles leírása helyett, inkább az alkotó igen megható, de meglehetősen erőszakolt elképzelésével ismerkedhetünk meg.

Sokkal inkább sikeresnek mondható a *The 24 Dollars Island*, amely Flaherty szavaival: „olyan nézőpontról mutatta meg New York-ot, ahogy az utca embere sohasem láthatta (A filmet Flaherty maga fényképezte!). Szűk és mély hasadék benyomását keltette, amelynek a mélyén azoknak az apró teremtményeknek a sokasága hemzsegett, akik ezt a hatalmas várost megteremtették.”²⁷ (A cím egyébként utalás arra az összegre, amit az első holland telepesek fizettek a helyi indiánoknak, hogy letelepedhessenek és megteremtsék Nieuw Amsterdamot, a későbbi New York-ot.) Flahertynek ez az a filmje – az összes közül –, amelyik a legjobban magán viseli az avantgarde hatását. Jellegében, szerkesztésmódjában, képi megformálásában az *Esővel* (Rendezte: Joris Ivens, 1929) és ehhez hasonló alkotásokkal tartja a rokonságot. A rendező bizonyára azért választotta ezt a megoldást, mert így sikerült legjobban kifejezni a New York-i „szűk és mély hasadékok” szépségét és embertelenségét egyaránt. Az épületek, házak struktúráját, kemény vonalait, éleit, szögletes formáit igyekezett megragadni. A fény-árnyék viszonyok megtartásával a szürkeséget, az egyhangúságot érzékelteti, a lassú mozgásokkal pedig az egész komplexum kihaltságát, mozdulatlanságát. Másfelől az absztrakt formák kihangsúlyozása, a teleobjektívvel készült felvételek, s maga az egész film lassú, de feszült ritmusa igazi lírává avatja Flahertynek ezt a művét.

E kis remekműnek nem volt szerencséje. A filmet a forgalmazók 20 percről 10 percre redukálták és mint mozgó díszletet használták a New York járdái című zenés-táncos revü aláfestésére. Ez a vandalizmus mélységesen elkésértette Flahertyt, akinek ezek után már nem sok választása maradt. „Elkezdődött egy idő, amelyben Bob válogatás nélkül mindent filmezett, amivel csak megbízták” – írja felesége, Frances Flaherty.²⁸ 1927-ben a híres amerikai cég, a Metro-Goldwyn-Mayer megvásárolja a már említett regény, a *White Shadows in the South Seas* megfilmesítési jogát és arra kéri Flahertyt, hogy Williams S. Van Dyke társaságában rendezze meg a filmet. Flaherty részt is vesz a forgatókönyv megírásában. Egy évet tölt Tahitiban, de forgatás előtt kilép a produkcióból. Megtagadja a művet. A film főcímén mégis szerepel a neve, mint társ-forgatókönyvíróé. Következő évben a Fox cég megbízásából az új mexikói pueblo indiánokról készít dokumentumfilmet. Egy évig dolgozik, hatalmas mennyiségű filmet forgat. (Közben arra is jut ideje, hogy az Egyesült Államokba érkezett Ejzenstejnnel segítségére legyen abban, hogy útlevelet kapjon Mexikóba, és ott a *Que Viva Mexico*t forgassa.) De a filmgyár újból beavatkozik: szerelmi történetet akar. Flaherty otthagyja a vállalkozást.

Szerencséjére ebben az időben *Az utolsó ember* (Der letzte Mann, 1924) világhírű rendezője, F. W. Murnau kezdett érdeklődni munkássága iránt. Murnau ez idő tájt a Fox filmgyár első számú rendezője, de mint művésznak, filmrendezőnek, neki is elege van Hollywoodból. A két rendező, aki korábbról

már ismerte egymást, Flaherty fivére, David Flaherty közvetítésével újból összejön.²⁹ Flaherty elmesél egy történetet, amelyre még a *Fehér árnyak* forgatókönyvének megírása idején jutott. Murnau-nak tetszik a terv és kijelenti: „Ez lesz az első közös Murnau–Flaherty film.”³⁰ A film forgatása már nem megy olyan könnyen, mint az elhatározás, hogy filmet készítsenek. Ne felejtjük, ez mind az 1929-es esztendőben történik, a nagy világválság idején. Úgyhogy nem nagyon csodálkozhatunk azon, hogy mikorra a stáb megérkezik a polinéziai szigetek egyikére, Bora-Borára, akkor derül ki, hogy a filmgyártó cég, a Colorart nem tud fizetni. Így azután kénytelenek Murnau kevéske megtakarított pénzén leforgatni a filmet, ami természetesen nem vált a film hasznára. De mégis, 1931 elejére megszületik az első Murnau–Flaherty film, a *Tabu*. „A felvételek több mint egy évet vettek igénybe. 80 ezer filmméteren mutatta a kamera a Déltenger szépségeit és a szeretetre méltó polinéziai gyerekek életét. Ebből a gazdag anyagból lett azután a 2500 méteres film, a *Tabu* összeállítva.”³¹

A rendezést nagyjobbbrészt Murnau vezette, Flaherty pedig a cselekményre, a cselekmény kibontakozására ügyelt. Fontos volt ez, mert Murnau-nak ez volt az első filmje, amely nem volt adaptáció, hanem közvetlenül elképzelésekből született. A *Tabu* tulajdonképpen egy lány története, akit az istennek szánnak, s ezért tabunak kell tekinteni. Egy fiú, Matahi azonban megszereti és megszökteti. Olyan helyre érkeznek, amelyet már „megrontott” a fehér civilizáció. Ezért tovább akarnak menni. Hitu, a

pap is üldözi őket. Matahi gyöngyhalászatra adja fejét, hogy a pénzen hajójegyet tudjanak venni. Közben Hitu utoléri őket, s a lány megadja magát a papnak. Matahi utoléri Hitu csónakját, amelyben Berit viszi, és belekapaszkodik egy kötélbe. Hitu elvágja a kötelet, Matahi a vízbe fullad. A csónak eltávolodik. Már maga a történet így első hallásra is jelzi, hogy itt sokkal romantikusabb műről van szó, mint amilyennek a romantikus Flahertyt megismertük. Mert kétségtelen tény, hogy Flaherty műveiben és törekvéseiben fellelhetünk olyan mozzanatot, mely szerint a civilizációért az ősi kultúrák feladásával kell áldoznunk, csakhogy ezt Flaherty sohasem a civilizáció, hanem az ősi kultúrák felől nézi, s így ki tudja bontani e változás hitelességét és drámáját. Flaherty drámái sohasem ilyen erőszakosak, líraisága sohasem ennyire patetikus. S ha hinni lehet Flaherty életrajzírójának, Richard Griffith-nek, – márpedig erre minden okunk megvan – akkor tudnunk kell, hogy ez az egyik fő ütközési pont volt a két rendező között.^{3 2} Murnau megváltoztatta a helybeli fényviszonyokat, az alakokat a „fehér ember” szemével nézte, egyszóval a filmben is európai akart maradni, amikor a polinéziaiak világáról volt szó, európai abban az értelemben, hogy saját elképzeléseit és beidegződéseit vitte át a filmbe, s nem tudott, – mint ahogy Flaherty tette korábban – prokonceptiói nélkül közeledni egy világhoz, amelyet még nem ismert. Flaherty tulajdonképpen vissza is vonult ezért a vállalkozástól. A *Tabu* Flaherty szempontjából félmegoldást hozott, mert igaz, hogy Murnauval sokkal könnyebb és hasznosabb volt a munka, mint koráb-

ban Hollywooddal, de mégsem jelentette azt a szabadságot, amelyre neki igazán szüksége volt ahhoz, hogy valójában művészt alkosson. A *Tabu* ennek ellenére talán Flaherty legsikerültebb kompromisszumának tekinthetjük.

1931-ben Murnau visszaindul Hollywoodba, hogy a *Tabu* alapján kialakított tízéves szerződését a nagy Paramount cégnél aláírja. Útközben azonban halálos autóbaleset éri. Holtteste áprilisban érkezik Berlinbe, ahova Flaherty is elutazik, akinek családja már korábban odaköltözött. Fontos, hogy Flaherty nemcsak Murnau temetésére siet, hanem mert számára végleg megvilágosodik: az Egyesült Államokban szinte lehetetlenség komoly, igényes, művészi dokumentumfilmet készíteni. Az Egyesült Államok dokumentumfilm művészete a mélyponton van. Berlinben ígéret várja Flahertyt, a híres UFA gyár biztosítja a negatívokat az új filmjéhez, amelyet a Szovjetunióban kíván leforgatni, Szovjetunió közép-ázsiai népeinek pusztuló civilizációjáról. Sajnos ez a terv sohasem valósult meg, jöllehet sokáig folytak a tárgyalások a szovjet filmipar képviselőivel. Flaherty közben megismerkedik Németországgal, amelyet Európa legdekadensebb országának nevez, de ennél fontosabb, hogy a német fővárosban találkozik Hans Richterrel, Pudovkinnal, Joris Ivens-szel és más kitűnő rendezőkkel. Végül kiderül: az UFA nem ad nyersanyagot. Flahertynek nem marad más választása mint hogy elfogadja John Grierson ajánlatát, hogy forgasson dokumentumfilmet Angliában. Az angol dokumentumfilm iskola ebben az időben a legjelentősebb dokumentarista mozgalom a világ filmművé-

szetében. Az új lehetőségek feltehetőleg érdekelték Flahertyt, ám a mozgalomba nem tud igazán bekapcsolódni, törekvéseihez képtelen asszimilálódni. Ennek okait R. M. Barsam a következőkben látja: (Flaherty) „Nem tudta elfogadni a rövidtávú társadalmi utalásokat, amelyeket az angol dokumentumfilm irányzat művei fölmutattak. Flaherty érdeklődése időtlen volt. Grierson a munkásosztályt akarta dicsérni annak érdekében, hogy javítson a társadalmi körülményeken és fel akarta használni a film drámai lehetőségeit, hogy tájékoztasson és oktasson, Flaherty pedig azt akarta, hogy filmjei tegyék neme-sebbé az emberiséget, hogy mutassanak hagyományt és kultúrát, s hogy olyan tág és absztrakt célokért nyújtsanak tájékoztatást és tudást, mint az emberi megértés és a világbéke. Miközben az angol dokumentumfilm tovább haladt előre az *Éjjeli posta* irányában, Flaherty meg akart maradni a *Nanook* hagyományainál.”³³ Barsam szavai nemcsak az okokat világítják meg, de jól jellemzik Flaherty világképét is, amely egyre inkább meghatározta műveinek gondolat-hálóját, s amely egyszersmind bizonyítéka annak, hogy rendezőnk hogyan távolodott el a kor aktuális problémáitól, mennyire nem értette meg – ahogyan mondani szokás – az idő szavát. Talán a fentieknél is pontosabban mutatják ezt azok a megjegyzések, amelyeket Barsam az írországi emberek nehéz sorsát bemutató *Aráni ember* c. közismert alkotásához fűz: „Minden Flaherty filmben találunk jelentős gyengeségeket. Az *Aráni ember*ben például nem vesz tudomást a gazdasági válságról, amely akkoriban végigsöpört a

világon, meg sem próbálja megmutatni, hogy vajon ezek a problémák hatást gyakoroltak-e a szigetlakókra vagy sem. Ugyanilyen „feledékeny módon” Flaherty elkerülte azt a nagyon is valóságos konfliktust, amely a szigeten lakó katolikusok és protestánsok között fennállt. Az is lehet, hogy az ő alakjai, mint személyiségek nem léteznek, hogy nem különbözteti meg őket környezetük, hogy Flahertynek nem sikerült dramatizálnia az ember és a tenger közötti konfliktust, hogy nem foglalt állást – bármilyen is lett volna az – életükkel kapcsolatban, és hogy valójában eltorzította jelenkori életüket azzal, hogy közbeiktatta a cápavadászatot.”³⁴

Ezek a nézetek, a jelentől ennyire „elzárkózó” alkotások jellemzik Flaherty munkásságának elkövetkező éveit is. (Bár vannak filmtörténészek, akik *Louisianai történet* – 1948 – c. filmjét igen nagyra tartják.) Éppen ezért ezeknek az esztendőknek részletes bemutatására nincs szükség. Az 1920-as évek közepétől kezdve Flaherty egyre kevésbé tud „megkapaszkodni” a jelenben, s bármennyire is tiszteletet érdemlő magatartása, szubjektív alkotói törekvése, alkotásai – ne féljünk kimondani – egyre inkább anakronisztikusabbak lettek. A Flaherty-paradoxon lényege abban áll, hogy rendezőnk a dokumentumfilm műfaj megteremtésének útján, első „lépésként” annak sajátos formáját és módszerét hozta létre, ugyanakkor az alkotásaiban megjelentetett eszmék közelebb állnak a XIX. század, mint a XX. század eszméihez.

Műveiből hiányzik a társadalmi elkötelezettség „töltete”; elsősorban dokumentálni akar, s nem agi-

tálni. A filmművészet történetében Flahertynek sikerült először a dokumentumfilmnek rendezői karaktert kölcsönöznie, individualista elképzeléseit ad-digelé csak tudósításként-információként használt filmanyaggal megfogalmaznia. Ehhez legtöb-bet az ál-tala (elsőként) megvalósított *módszer* adta, melynek segítségével dokumentálta, miképp élnek az emberek *valós* környezetükben. (Flaherty a módszer tekinté-tében különbözik leginkább Dziga Vertovtól, aki soha nem alakított ki a Flahertyéhez hasonló vi-szonyt a filmezendő valósággal.) E módszer erejét és életképességét bizonyítja, hogy az 1950–60-as évek nagy dokumentum „hulláma”, a cinéma direct, amely nemegyszer a cinéma vérité jelszavával Ver-tovot tűzte zászlajára, jó néhány kiemelkedő alko-tásában – a módszert tekintve – a Flaherty által megkezdett úton haladt tovább.

Dziga Vertov

A filmrendező feladata: „ráébreszteni arra a viszonyra, ami a felvevőgéppel megvilágított szociális és vizuális jelenségek között van.”

D. Vertov

„... a kommunista eszméktől áthatott, a szovjet életet kifejező új filmek gyártását a híradóval kell kezdeni...”

Lenin

Oroszországban 1907-ben kezdődik meg a híradók rendszeres vetítése a mozikban. A jelentős híradókészítők a Handzsonkov és a Drankov cég, valamint a Pathé fivérek és a Gaumont cég moszkvai vállalatai. A heti híradók gyártását a Drankov cég kezdi meg, 1911-ben. „De ezek a kezdeményezések nem terjedtek el széles körben és nem voltak elég jövedelmezők.” „A forradalom előtti vállalkozók figyelmüket a játékfilmre összpontosították, a híradó és a népszerű tudományos film mindvégig elhanyagolt terület maradt. A filmgyártásnak e nem szórakoztató jellegű produktumai nem hoztak olyan hasznot, mint a játékfilmek, ezért hiányzott az ösztönző erő, amely a vállalkozókat ezeknek az ágaknak a fejlesztésére serkentette volna.

A filmhíradónak némi lendületet adott a világháború, amelynek évei alatt a Szkobelevszkij-bizottság (amely monopoljogot kapott a háborús híradók, riportok készítésére) számos dokumentumfilmet készített, amelyek a háború különböző eseményeit mutatták be.”¹

Az Ideiglenes Kormány uralkodása idején mind-össze annyi történt, hogy az – elsősorban a háború miatt – megnövekedett érdeklődést a híradófilm iránt arra használták fel, hogy Szabad Oroszországgal címmel 1917 nyarán és őszén híradófilmeket bocsájtottak ki, amelyek az Ideiglenes Kormány mellett és a bolsevikok ellen agitáltak.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom előtti híradófilmekről tulajdonképpen semmi különlegeset nem mondhatunk. Ezek a filmek szinte semmiben sem különböztek a kortársi híradóktól, nem találunk bennük semmi olyan törekvést, amely túl akart volna lépni a tényközlésen, a híradáson vagy különösen a februári forradalom óta felerősödött sovinszta szemléleten. Amit a korai korszak javára kell írunk, az az, hogy megteremtődött a rendszeres híradófilmkészítés, s a híradófilmek rendszeres bemutatása. Az új társadalom számára a híradófilmek tekintetében a polgári örökség egyfajta invenciók nélküli híradós gyakorlatot jelentett.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom 1917. november 7-i győzelmének világtörténelmi jelentőségét igazolta a történelem és igazolja mai mindennapi életünk is. Igazi forradalmat jelentett a szellem világában is. Talán még ma sem mértük föl eléggé annak jelentőségét, hogy mit jelentett az, hogy a történelem folyamán először a szellem alkotásait az ember szabadságának szolgálatába lehetett állítani, még hozzá tudatosan, intézményesen. A film és a filmművészet számára is ekkor nyílt meg a lehetőség először arra, hogy a társadalmi tudat aktív és tudatos befolyásolója legyen, hogy az emberi öntudat fej-

lesztőjévé legyen, hogy az ember teljes kibontakozásának részesévé váljon.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom lehetőséget jelentett a film és a filmművészet számára, de olyan lehetőséget, amely egyben követelmény is volt, a forradalomban részt vevő, harcoló osztályok követelménye. Ezek az osztályok vívták ki a forradalom politikai, katonai, gazdasági győzelmét, de forradalmat akartak a szellem világában is. A szellem munkásai közt a filmesekre, a filmművészetre is hárult az a feladat, hogy a maguk területén vívják meg a szellem győzelmes Októberét.

A filmügyek természetesen nem tartoztak az első proletárállam győzelme után a közvetlen teendők közé. A katonai, politikai, gazdasági harcok az új kormányzat minden erejét lekötötték. Így 1919 közepéig a szovjet- és magánfilmgyártás egymás mellett élt. De a megváltozott társadalmi viszonyokra egy új világot kellett felépíteni, a filmeseknek új filmvilágot.

Október nemzedékének öröksége természetesen nemcsak egyfajta híradós gyakorlatból állott. A Forradalom után is hatott még a köztudatban a cárizmus reakciós szemlélete, mely törvényesen nem ismerte el a mozit, következésképpen a filmes tevékenységet semmi sem szabályozta. Az Ideiglenes Kormány idején a film szabad préda lett: anarchia és spekuláció jellemezte a filmgazdaságot (tulajdonképpen az egész filmszférát), amelyben a külföldi cégek játszották a fő szerepet. Ezt annál is inkább meglehetett, mert ez időben Oroszország maga nem gyártott sem felvevő- és vetítőgépet, sőt, nyersfilmet sem.

Ezek miatt az új filmvilág megteremtése sok nehézséggel, és csak fokozatosan mehetett végbe. A filmgazdaság átalakulásának általános tendenciáját pontosan írja le V. Sz. Lisztov a szovjet film első éveiről szóló kitűnő könyvében: „... az Októberi Forradalmat a filmkereskedelem és a filmgyártás államosításától a részintézkedések és a biztonsági intézkedések sávja választja el. A Szovjet Állam ezekkel az intézkedésekkel kívánta korlátozni a magánkézben levő filmet. Nem hamisítjuk az igazságot, ha azt mondjuk, hogy a szocialista filmgyártás megjelenése pontosan úgy ment végbe, mint a többi gazdasági ágazat kialakulása: a munkások által gyakorolt ellenőrzéstől egyes vállalatok államosításán keresztül az egész ágazat államosításáig.”² A Forradalom kultúrpolitikai vezetése az első perctől fogva tudatában volt a film jelentőségének, társadalmi szerepének. Kivált Lunacsarszkij és Krupszkaja tettek sokat az új film megszületéséért. Krupszkaja, aki a Művelődésügyi Népbizottság Iskolánkívüli Oktatási Osztályának élén állt, szinte hivatalba lépésének másnapján rendelte el, hogy a régi minisztériumban talált vetítőgépet és néhány használható, oktatójellegű filmet, s egy-két klasszikus mű (Puskin, Turgenyev alkotásainak) adaptációját haladéktalanul vigyék a munkástömegek közé. Még 1917/18 telén létrehoztak egy speciális filmalosztályt, amelyet tulajdonképpen az első szovjet állami filmszervezetnek tekinthetünk.

Az Iskolánkívüli Oktatási Osztály kultúra-ismeretterjesztő tevékenysége szerény, de igen fontos törekvés volt. Jelentőségét megérteni igazán csak akkor tudjuk, ha figyelembe vesszük, hogy Oroszor-

szág három lakosa közül kettő analfabéta volt. Ebben a helyzetben a mindenki számára érthető némafilm kivételesen nagy szerepet játszott: igen sokszor az agitáció, az információ- és kultúraközvetítés egyetlen és kizárólagos lehetőségét jelentette. Kivált a nemzetiségek lakta területeken. Ez magyarázza a film Forradalom utáni gyors elterjedését és osztatlan népszerűségét. S ami talán ennél is fontosabb: ez a társadalmi szükséglet követeli, sürgeti a *szovjet filmhíradó* megszületését, s lesz életrehívója annak a híradós-gyakorlatnak, amelyből azután a dokumentumfilm kialakul.

Mindazonáltal sem az ország helyzete, sem a forradalmi és háborús események, sem pedig a filmszakma állapota nem tettek lehetővé átfogó „központi” intézkedéseket, amelyek – nyugodtan állíthatjuk – a film forradalmi használatát lettek volna hivatva szolgálni. Mégis: a lelkesültség és a szükség utat tört magának: szinte ösztönösen, az ország legkülönbözőbb pontjain, egyre nagyobb számban új filmszervek kezdtek létrejönni. A városok helyi tanácsai, katonai egységek, szakszervezetek és más tömegszervezetek *ellenőrzésük alá* vonták a *mozikat*. Pétervároton, Moszkvában erre nem került sor, ám többnyire kisebb városokban, ahol könnyebb volt a mozit, esetenként éppen a mozik alacsony száma miatt a teljes *forgalmazást* működtetni, igen népszerű lett a mozi-foglalás. 1918 elején ez az akció szinte tömegjelenséggé vált. A mozifoglalások, s (sok esetben) a vele járó pereskedések elvi állásfoglalást tettek szükségesé, melyet 1918. január 18-án a Belügyi Népbiztonság közre is adott:

„(1) A Munkás- és Katonaküldöttek Tanácsai jogosultak a filmszínházak, valamint ezek berendezéseinek lefoglalására és üzemeltetésére, a társadalom javára.

(2) A lefoglalt vállalatok használata során kárpótlás csak abban az esetben nyújtható a tulajdonosnak, ha az a lefoglalt üzem működtetésének irányításában saját személyes munkájával részt vesz.”³ A mozik nagy része így átkerült állami vagy tömegszervezetek kezébe. A gyártásban azonban továbbra is a magántőke volt az úr. Ennek következtében ellentmondásos, helyenként feszült helyzet alakult ki a filmszakmában. A mozi új tulajdonosainak nemigen volt mit bemutatniok, a gyártók meg folytatták naiv, sok esetben ellenséges filmjeik gyártását. „Az országban minden mozi repertoáréhségben szenvedett” – írja Lisztov –, „de ami a híradók körül volt, azt már katasztrofálisnak lehetett nevezni. A cári és kerenszkiji idők dokumentumfilmjeit gyakran kifütyülték, „Le vele!” ordították. Új híradófilm – néhány kivételtől eltekintve – nem volt. Az aktuális eseményekről készített felvételeket, még ha ezek jó szándékkal készültek is, úgy tálalták a vásznon, hogy ezek hazug mellékszövegét kaptak.”⁴ Ez utóbbi természetesen a szovjet kultúrpolitikai vezetés ellenállását váltotta ki. A megoldás azonban nem volt egyszerű, mivel a proletárhatalomnak nem álltak rendelkezésére azok az erők és eszközök, melyek lehetővé tették volna a filmgyártás államosítását. 1918-ban a filmügyek szorosabban a Művelődésügyi Népbiztosság hatáskörébe kerültek, megalakult a bizottság filmügyi osztálya. Péterváron és Moszkvában Filmbizottságot hoztak

létre, a vállalkozásoknál bevezették a munkásellenőrzést, államosították a Szkobelevszkij-műhelyt. Még ez évben az OSzSzk-ban bevezették a külkereskedelem állami monopóliumát, melynek a film szempontjából kettős jelentősége volt. Egyrészt a nyersanyag az állam kezében összpontosult (a magáncégeknek ebből utaltak ki), másrészt ellenséges külföldi filmek nem kerülhettek a szovjet mozik vásznaira. Mindezek eredményeképpen sikerült elérni a legfontosabbat: a híradófilm lassan *szovjet* híradófilmmé vált.

Ez időben Lunacsarszkij a következőképpen fogalmazott: „Igen jelentős állami hitelt kaptunk. Mienk az egyik legjobb stúdió. Az állami színházak legkiválóbb színészei és a legtapasztaltabb filmtechnikai szakemberei jönnek dolgozni. Ilyen lehetőségek mellett bűn lenne, ha munkánk nem lenne szélesebb és jobb, mint a magánvállalkozásoké.”⁵ „... az operatőrök” – írja Lisztov – „1918-ban beléptek a szovjet filmbe, s a dokumentumfilmnek egy ragyogó korszaka kezdődött meg, amikor filmünk legjobb erői teljes energiájukkal – vagy majdnem teljes energiájukkal – a híradóra vetették magukat, mivel ebben az időben a szovjet film arculatát főként a híradó határozta meg. A filmriporterek soha nem láttott lelkesedéssel és kitartással jelentek meg mindeütt – a pártgyűléseken és tanácsuléseken, a gyárakban, a frontokon, a falusi kommunákban, az óvodákban, a műtermekben. Az operatőrök valóban hősi munkát végeztek – a felvevőgép akkoriban tartozékaival együtt vagy három pudot nyomott, majdnem annyit, mint egy állványos géppuska.”⁶

Még ez évben Pétervárott *Krónika* címmel (rövid-életű) filmhíradó indult. (Sajnos kópiái elvesztek.) Az első szovjet május elsejei ünnepségekről készült az az első nagy film, melyet már szovjet cég – a Moszkvai Filmbizottság – gyártott. S 1918 derekán megjelenik a *Filmhét* (Kinonegyelja), az első, rendszeres szovjet filmhíradó, melynek sorsa már szoros kapcsolatban áll Dziga Vertov munkásságával.

„Kinokoknak nevezzük magunkat, hogy megkülönböztessük csoportunkat a „filmgyártók”-tól, ettől a rongyain jó pénzért túladó zsidó-népségtől.”

Nem sokkal fél évvel a forradalom győzelme után, Moszkvában egy alig huszon két éves fiatalember jelentkezik a Malij Gnyozdnyikovszkij 7 szám alatt székelő Filmbizottságnál azzal a javaslattal, hogy létre kellene hozni egy új műfajt „magának az életnek a műfaját, a nem játszott, krónikai, dokumentumfilm-művészetet.”⁷

Az ötlet megtetszett, a fiatalembert felfogadták. Így került a filmszakmába Dziga Vertov, 1918. május 28-án.⁸

A Filmbizottság egyik első és legforradalmibb intézkedése az ún. agit-vonatok beindítása volt. A vonaton röpcédulákat, újságokat nyomtattak, utazott vele színtársulat, és ami a mi szempontunkból a legfontosabb: egy filmforgatócsoport is. Ez a csoport egyrészt filmeket készített az országban bekövetkezett új és fontos eseményekről, jelentős momentumokról, másrészt az ország más területein bekövetkezett változásokról készült filmeket vetítette. Igen komolyan kell vennünk, hogy ezek a filmek a műtermektől távol készültek, hogy a forgatócsoport szinte benne élt a forradalmi változásokban és így a legközvetlenebbül tudta megragadni az új társadalom születésének legegyszerűbb és legkonkrétabb drámáit, amelyek leplezetlenül nyilatkoztak meg az életben. Az egyetemes filmtörténet során először beszélhetünk egy haladó, új társadalom kialakulásának és egy merőben újfajta filmezési módszernek az együttes jelentkezéséről.

Az első vonat forgatócsoportjának a vezetője, a későbbi világhírű Ejzenstejn filmek operatőre, Eduard Tissze volt. Az elkészült felvételeket beküldték a Moszkvai Filmbizottsághoz, ahol az összeállítást, a filmek vágását Dziga Vertov végezte. A második agit-vonat munkájában Vertov már közvetlenül is részt vett. A fő műsor, az ő összeállítása, *Az októberi forradalom* volt. „Most már nemcsak egy hadsereget kellett ‚megagitálni‘, de a civil lakosságot is.” Munkájának első hónapja során – állomásról állomásra – a vonat személyzete tizenhét vetítést tartott, és külön huszonnyolc vetítést gyermekek számára. Ez az utazó iskola nemcsak azt tanította, hogy álljanak ellent az ellenségnek, – a vásznon leckét adtak az írástudásról, egészségügyről és az antialkoholizmusról is. A *Pravda* 1919 februárjában így számolt be a vonat módszeréről:

„Amikor a vonat nem volt éppen úton, az utazó mozi szinte megszakítás nélkül működött, közönsége pedig gyerekek, helyi munkások és parasztok százaiból állt.”⁹

Mint látjuk, Vertov bekapcsolódhatott és be is kapcsolódott az új, immáron szovjet filmművészet megteremtésének munkájába. Személyes és művészi ambíciói találkoztak a kor, az új társadalom törekvéseivel. A megváltozott valóság, a forradalmi társadalom életrehívta az új filmművészetet és együttműködött a filmművészet forradalmárával.

Dziga Vertov művészete igazából 1922 táján bontakozott ki. Művészileg és elméletileg egyaránt. Az addig vezető út a tapasztalat, a művészi erőgyűjtés és az újfajta forradalmi művészet kibontakozásának

az útja. A lehetőségek megteremtése társadalmilag, a művészi tökéletesedés egyénileg.

1919. augusztus 27-én Lenin aláírta a filmgyártás államosításáról szóló rendeletet. A filmgyártás teljes mértékben a Művelődésügyi Népbiztosság irányítása alá kerül.¹⁰ Ennek fő szerve a Művelődésügyi Népbiztosság Oroszországi Filmosztálya (VFKO), ezen belül az újjáalakult filmbizottság. (A köztársaságokban később hasonló filmosztályok alakultak.)

Mind az OK(b)P VIII. kongresszusa (1919), mind maga Lenin is sokat foglalkozott elvileg és gyakorlatilag is a film kérdéseivel. „A polgárháború éveiben a filmhíradók és a dokumentumfilmek készítése film-szervezeteink egyik legfontosabb feladata volt. Vlagyimir Iljics Lenin megkövetelte tőlünk, hogy a filmhíradók készítésére és terjesztésére különös gondot fordítsunk. Három alkalommal is szólt, hogy küldjünk külföldre fényképanyagot és filmhíradókat. Lenin utasítását pontosan teljesítettük” – írja N. F. Preobrazsenszkij, aki a polgárháború idején az Orosz Köztársaság Közoktatásügyi Népbiztosságának és a Népgazdasági Főtanácsnak a filmfőosztályát vezette.¹¹ Az Összoroszországi Központi Végrehajtó Bizottság kötelezi az agit-vonatokat, hogy „szenteljenek figyelmet a filmek gondos kiválasztásának, és vegyék számításba, milyen hatást ér el egy-egy film a lakosság körében.”¹²

Az első szovjet filmhíradó, a *Filmhét* (Kinonegyelja) első száma 1918. június elsején jelenik meg a mozikban. S ezután rendszeresen találkozhatunk vele egészen 1919. december 24-ig. Fontos ez számunkra, mert hiszen a *Filmhét* atyamesterének Dziga

Vertovot tartják, másrészt meg a *Filmhét* reprezentálja a filmhíradónak az egész szovjet filmművészetre tett hatását. „... a filmhíradónak politikai jelentőségén túl, szerepe volt magának a szovjet filmgyártásnak fejlődésében is. A művészek jelentős része a filmhíradó készítése közben ismerte meg a forradalmat, ismerte meg a nép életét, közel került az új, forradalmi tematikához. A filmhíradón át vezetett a szovjet filmművészethez olyan neves forradalom előtti mesterek útja, mint Levickij, Giber és mások. A filmhíradón nőttek fel a fiatalok, akikből később a szovjet film neves művészei lettek: Tissze és Jermolov operatőr, Zseljabuzsszkij rendező-operatőr és mások. A filmhíradón nevelkedtek a szovjet filmművészet első újító szellemű mesterei: Dziga Vertov és Lev Kulesov.”¹³

A *Filmhét* kapcsán rendkívül érdekesnek és fontosnak tartom V. Lisztov polémikus írását, amely az Iszkussztvo Kino 1968. évi 5. számában jelent meg. Először is visszaveri azokat a vádakat – ezt képviseli pl. Boltyanszkij a petrográdi filmhíradó akkori vezetője és tulajdonképpen N. A. Lebegyev filmtörténész is – miszerint a *Filmhét*ben a polgári híradók káros eszmei befolyása érvényesülne. „A *„Filmhét”* szovjet híradó volt, nem csupán azért, mert felügyeleti szerve a Művelődésügyi Népbiztosság volt, hanem tartalmát tekintve is az. A híradó számait a vörös frontokon; a németektől és a fehérgárdistáktól felszabadított körzetekben; az Oroszországi Kommunista Párt VIII. kongresszusán és a Szovjet-kongresszus ülésein az első szovjet ünnepeken és elesett elvtársaink temetésén készült felvételekből állított-

ták össze. Különösen nagy sikere volt a „Filmhét” október 22-i és 29-i számainak, amelyek az eszer-me-rénylet után felgyógyult Vlagyimir Iljics Leninről szóló anyaggal kezdődtek. Ez volt a Lenin kremli sétájáról készített, világszerte ismert híradó első bemutatója. Véleményem szerint a „Filmhét” alapvető tartalma semmiféle kétséget nem hagy maga után.”¹⁴

A másik, talán még érdekesebb megállapítása Lisztovnak az, amely Vertovnak egy igen fontos megbízatására vonatkozik, s amelyet már említett könyvében a Filmosztály korabeli, heti közleményével dokumentál: (1919) „Március 24. Az osztályvezető Vertov filmes elvtársat azzal bízta meg, hogy rekonstruálja a Filmbizottság hiányos híradóját, s szedje össze valamennyi híradó negatívjait. Vertov elvtárs ezen a munkán dolgozik. Az általa benyújtott jelentés szerint a híradó rettenetes állapotban van. Az egész hatalmas saláta, mely negatívból, pozitív-
ból, feliratokból, filmrészletekből stb. áll. Egyelőre a *Filmhét*nek még csak öt számát sikerült rendbe tennie. Energikus munka folyik.”¹⁵ Mindez valójában annyit tesz, hogy Vertov a Filmosztály archívumából, valamint a szétszóródott, elherdált, fel nem használt anyagokból taulajdonképpen *újra vágja a Filmheteket*.

Ennek a megállapításnak most bennünket nem is rendkívül érdekes filmtörténeti vonatkozása érdekel, hanem az, hogy így Vertov művészetének „előiskolája” is bebizonyítást nyer. A Filmhét vertovi rekonstrukciója elsősorban nem azt jelenti, hogy a rendező egy már elkészült híradót akart rekonstruálni, hanem éppen azt, hogy megpróbált egy újfajta film-

híradót létrehozni. A *Filmhét* vágásának időszaka Vertov számára mindenekelőtt a kísérletezés, a felkészülés időszakát jelentette. Ezek összeállításakor kezdte meg kísérleteit a ritmussal és a montázssal. Igyekezett az összevágásra alkalmatlan, vagy kifejezetten rosszul elkészített felvételeket korrigálni. Már amennyire erre lehetősége nyílt. Tulajdonképpen először találkozott azzal, amit az esztétikában a jelenség és a lényeg újraszervezésének szoktunk nevezni. Ezek a *Filmhetek* a filmhíradónak a dokumentumfilmmé válásának csíráit vagy inkább sejtjeit képezik, a film művészetté formálásának első állomásait. Ezekben a filmekben próbálja megtalálni a felvételek mozgásritmusának rímelését, s próbálja meg a képek segítségével kibontani az események realitását és természetes mozgását. Azok, akik láthatták azokat az ukrán híradókat, amelyeket a Magyar Tanácsköztársaság idején Szamuely Tibor hozott a Szovjetunióból, s ha összevetik ezeket a *Filmhét* számaival, könnyen világos képet alakíthatnak ki maguknak a filmhíradók és a Vertov által összemontírozott filmhíradók különbözőségéről. Ez a nyilvánvaló különbözőség elsősorban a szerkezetben látszik meg. Míg a korábbi híradók, hogy úgy mondjam, mentek az események után, Vertov megpróbálja szemlélni, értelmezni az eseményeket, maga is igyekszik véleményt mondani a történekről. Ezért az ő filmhíradói sokkal összefogottabbak, egységesebbek. S éppen ebből a gondolatiságból fakad, hogy Vertov, anélkül, hogy megmásítaná magáról az eseményekről adott képet, az egyes felvételeket úgy tudja mon-

tírozni, hogy azok képileg is kapcsolatot tartsanak egymással.

Ezért érezzük igaznak Leyda megállapítását: „az „úttörő” kifejezés a legjobban Kulesovra illik . . . és Vertovra, aki a szó szoros értelmében forradalmasította a filmhíradót.”¹⁶

Vertov ezeket a kísérleteit nemcsak a *Filmhétben*, hanem egyéb tematikus összeállításokban is folytatta. Így hasonló jellegű törekvéseit fedezhetjük fel *Cáricini csata* (Boj pod Caricinom, 1920), a *Szergej Radonyezsszkij sírjának feltárása* (Vszkrityije moscej Szergija Radonezsszkovo, 1920), *A polgárháború története* (Isztorija grazsdanszkoj vojni, 1921) című alkotásaiban is.

1920–21 a szovjet filmművészet legnehezebb évei. A VFKO már nem tud megbirkózni a súlyos nehézségekkel és feladatokkal. A filmgyártásnak ugyan némi lendületet adott a NEP kezdete.

Újból maga Lenin foglalkozik a film ügyével. Különösen a vetítéseknek, áttételesen a társadalmi elvárásnak szentel figyelmet, amikor határozottan felhív a vetítések ellenőrzésére, a vetítési programok helyes arányára, a propagandisztikus filmek fontosságára.

A Művelődésügyi Népbiztosság a filmélet új vezető szervét, a Központi Állami Filmvállalatot (Gosz kino) hozza létre 1922-ben, majd rá két évre a Szovjet filmgyártásban és filmforgalmazásban. A filmesek nagy része a Forradalmi Film Szövetségbe (ARK) tömörül. (Kulesov, Ejzenstejn és mások.)

Az újból nekilendülő forradalmi mozgást megpezsdült művészeti élet követi. Különböző művészi csoportosulások alakulnak és szűnnek meg. (Kuznyics FEKSZ stb.) Különböző izmusok (imaginizmus, szuprematizmus, konstruktivizmus, futurizmus) fejtik ki véleményüket a művészet szerepéről, a művészet sajátosságairól.¹⁷ S e sokirányú és sokrétű mozgalmak vitájában egy sokarcú, színes, új művészet alakul ki a Szovjetunióban. A szovjet avantgarde sok hívet szerez az új szocialista államnak Keleten és Nyugaton egyaránt.

Az egyik legerőteljesebb művészeti csoport a LEF (A Művészetek Baloldali Frontja), amely 1923-ban alakult. Szervezője, irányítója és élharcosa Majakovszkij.

„Vertov az intelligencia azon csoportjához tartozott, amelynek vezetője Majakovszkij volt, s amelyik a forradalmat követő első évek számtalan művészeti irányzata közül „a leglázadóbb volt”.¹⁸ Fontos tudnunk, hogy a LEF nem egy művészeti ág, hanem valamennyi művészet forradalmasításáért küzdött. Erős kritikával illette a hagyományokat, klasszikus műveket és műfajokat egyformán. Ez a film szempontjából annyit jelentett, hogy elvetette a játékfilmet s helyette a dokumentarizmust részesítette előnyben. A LEF komolyan kivette részét a korabeli művészeti vitákból. A film területén szemben állt az ún. tradicionalistákkal, akik elvetették az agit-filmeket és az irányzatos művészetet. A filmművészek közül – hosszabb-rövidebb időre – Ejzenstejn, Kulesov is a LEF köréhez csatlakoztak, de a csoport szelleme leginkább Vertov szemléletére tett maradandó benyomást. A LEF az, ami Vertov-ban kifejleszti a film iránti *elméleti* érdeklődést, amely arra kényszeríti, hogy gyakorlati rendezői elveit elméletileg is megfogalmazza. Természetesen Vertov elméleti elképzelései a filmről idővel változtak, de tulajdonképpen e korszaknak és különösen a LEF-nek köszönhető, hogy Vertov lesz az, aki a film története folyamán elsőnek foglalja össze elméletileg a dokumentumfilmről nézeteit, hogy belőle a *dokumentumfilm első teoretikusa* lesz. Ezt különösen hangsúlyozni szeretnénk, mert Vertov elméleti munkássága a filmelméleti és filmesztétikai dolgozatok és történetek tanúsága szerint szinte nem is létezik, csak néhány szovjet filmtörténész (Abra-mov, Drobasenko) figyelt fel elméleti tevékenységének nagyszerűségére.

Majakovszkij 1922-ben a következőket írja a filmről:

„A film önök számára látvány.

Számomra: majdnem világnézet.

A film: a mozgás közvetítője.

A film: az irodalom megújítója.

A film: az esztétika szétrombolója.

A film: bátor.

A film: sportember.

A film eszmék magvetője.

De a film beteg. A kapitalizmus aranyporral hintette be szemét. Ügyes vállalkozók vezetik kézenfogva az utcákon. Érzelmes mesékkel facsarják a szíveket és gyűjtik a pénzt.

Ennek véget kell vetni.

A kommunizmusnak ki kell ragadnia a filmet a spekuláns vakvezetők karmaiból.

A futurizmusnak mozgásba kell hoznia a tétovázás és a morál állóvizét.”¹⁹

S most idézzünk Vertov ugyancsak 1922-ben közölt kiáltványának vázlatából, amelynek a címe: MI;

„Ostobaságnak tartjuk a gyerekkor vízióitól és visszaemlékezéseitől nehézkes orosz–germán pszichológiai filmdrámát . . .

MI leprásnak nyilvánítunk minden régi filmet, a teátrális filmrománkokat.

– Ne menjetek közelükbe!

– A szemetekkel se érintsetek őket!

– Életveszélyesek!

– Fertőzők.

MI megállapítjuk, hogy a filmművészet jövője – egyet jelent jelenének tagadásával.

MI arra hívunk fel, hogy gyorsítsátok meghalálát, a pusztulását.”²⁰

E két írás tartalmi és formai hasonlósága nyilvánvaló. Az alapállás és a szemlélet közös. De Vertov természetszerűleg bővebben ír a filmről. A kiáltvány olvasásakor merőben új, sajátos filmszemlélet, filmfelfogás körvonalait érzem kirajzolódni. Idézzük még a fontosabb passzusokat:

„MI a filmet megtisztítjuk mindattól, ami hozzátapadt: a zenétől, az irodalomtól és a színháztól; saját, sehonnan sem lopott ritmust keresünk, – és ezt a dolgok mozgásában leljük meg.”

„A mozgás mértékét, tempóját, fajtáját a filmkocka koordináta tengelyeihez – sőt talán e világ koordináta tengelyeihez is (3 dimenzió plusz 4. az idő) – viszonyított pontos elhelyezkedését tanulnia és tanulmányoznia kell mindazoknak, akik a film területén végeznek alkotó munkát.”

„A filmművészet a térbeli dolgok szükséges mozgásait megszerző művészet, amelyik – felhasználva a ritmikus művészei egészét – megfelel minden dolog anyagi sajátosságának és belső ritmusának.

Anyaga – a mozgás művészetének elemei – korántsem maguk a mozgások, hanem az intervallumok (az egyik mozgásból a másikba való átme-

netek.) Ezek (tudniillik az intervallumok) viszik a cselekményt a kinetikai megoldás felé.

A mozgás megszervezése egyet jelent elemeinek, azaz az intervallumoknak frázisokká szervezésével . . .”

„A mű ugyanúgy épül fel a frázisokból, ahogy a frázis a mozgás intervallumaiból.”

MI hisszük, hogy közel van a pillanat, amikor a térbe vethetjük e mozgások viharait, amelyeket most csak taktikánk póráza fog vissza.

Éljen a *dinamikus geometria*, a pontok, vonalak, síkok és terek versenyfutása.

Éljen a mozgató és a mozgó kép költészete, a forgattyúk, kerekek és acélszárnyak költészete, a mozgások ércsikolya; a megtörő fénysugarak vakító finctorai.”^{2 1}

Mi ebből az új és a fontos?

Először is az eddigi filmművészet elutasítása, a korabeli játékfilm iránti megvetés.

Másodszor, hogy Vertov eszménye a más művészetek módszereitől, jellegzetességeitől mentes önálló filmművészet. (Ez egyébként a nyugat-európai avantgarde filmművészet fő törekvése lesz.)

Harmadszor, a forma hangsúlyozottsága, mégpedig a korabeli más művészetek – elsősorban a festészet – hatására, mindenekelőtt a geometrikus formák megelevenítése, amelynek háttérében a tudatosság áll, s amelynek célja a tökéletesség, ami művészi értelemben a széppel egyenlő. Innen a tökéletes mechanizmusok – elsősorban a gépek – iránti rajongása.

Negyedszer, s ez talán a leglényegesebb, a vertovi mozgásfelfogás. A filmművészetben eddig is nyilvánvaló volt, hogy a mozgás megjelenítése alapkérdés és hogy a filmművészet éppen a mozgás látványával hódította meg magának az embereket. De a mozgás értelmezésére szinte alig került sor. Vertov rátalál arra, hogy a film esetében nem egyszerűen a mozgások lefényképezéséről van szó, hanem a mozgás-folyamatok kialakulásának és „történetének” megjelenítéséről. S ilyen értelemben nem magukra a mozgásokra kell ügyelni, hanem az egyik mozgásból a másikba való átmenetre. Talán nem túlzás ezzel kapcsolatban megjegyeznünk, hogy Vertov azon marxista tétel alapján állítja ezt, miszerint minden mozgás alapja az ellentmondás, s hogy a filmművészetnek nem az ellentmondás egyes pólusait kell ábrázolni (amelyeket önmagukban ábrázolni amúgy is lehetetlenség volna), hanem „az ellentmondások harcát”, a „szükséges mozgásokat” kell a filmművészetnek megszerveznie. Így jönnek létre Vertov szerint az intervallumokból a frázisok s a frázisokból a művek.

Ugyanakkor ez a megállapítás Vertov számára egyaránt jelent tartalmi és formai kérdést. Nem véletlenül hangsúlyozza, hogy a mozgás mértékét a négy dimenzió koordináta-rendszerébe kell helyezni, s hogy meg kell felelnie „minden dolog anyagi sajátosságának és belső ritmusának.” Úgy gondolom, ez a megállapítás rímel Marx tételére: „... az ember minden species mértéke szerint tud termelni és mindenütt az inherens mértékét a tárgyra alkalmazni; az ember ezért a szépség törvényei szerint is alakít.”²

A mozgás mértékét így szabja meg az emberi mérték, amely figyelembe veszi a művészi anyag sajátosságát és belső ritmusát.

Azt hiszem, Vertov a (film)művészet ilyen felfogásával nemcsak hogy jóval Flaherty fölött áll, de kiemelkedik a film nagy teoretikusai közül is. (Ne feledjük: a MI c. kiadvány 1922-ben íródott!) A teoretikus Vertov felfedezése nem várthat sokat magára.

Végezetül még két dolgot. Az, hogy Vertov törekszik a dolgok belső ritmusának megőrzésére, mindvégig művészetének sajátossága marad. Ezért érezzük filmjeit olyan hallatlanul valóságosnak, ezért van, hogy műveiben az élet megnyilvánulása annyira természetesen számunkra. S tulajdonképpen innen származik későbbi elméleti írásainak egyik visszatérő motívuma: a világot úgy kell művészileg megragadni, ahogy az van.

S Vertov ebből a megfontolásból ás le a forma „mélyrétegeibe”. Nem plánok és beállítások szerepéről beszél, hanem „pontok, vonalak, síkok és terek versenyfutásáról”, a megjelenítés alapvető elemeiről. Ezeknek a „harcából” építi fel a képek struktúráját, mindig mozgásban, „dinamikusan” felfogva. Természetesen mindig a tartalmi mozgásokkal összefüggésben, hiszen ezek elválaszthatatlanok egymástól. Ezért nem lesz Vertov sohasem formalista, hanem épp ellenkezőleg, a formának is művésze.

„Az igazság – cél. A mi fogásaink, módszereink, műfajaink stb. – eszközök. Az alkotás útjai különbözőzők, de a cél egy kell hogy legyen – az igazság . . .”

Vertov 1922. június 5-én új filmújságot jelentetett meg, amelynek a címe: *Kino Pravda* (Filmigazság). A rendező szerint az új filmújságnak „óránként” kellene megjelennie, de a gazdasági nehézségek „stratégiai meghátrálást eredményeznek”, s így 3 év alatt csak 23 száma jelenhet meg. De az elkészült 23 szám is rendkívül jelentős, Vertov művészetének egyik alappilléreét jelenti.

„1922. május 21-én több mint biztató választ kapott az ország „a lenini műsorarányok” kialakítására. Ekkor jelent meg Vertov *Kino Pravdájának* első száma. Ebben a híres sorozatban Vertov a vágóasztal mellett eltöltött éveit hasznosította. Új és élénk stílusban szerkesztett filmújsága további gyakorló terepet jelentett azokhoz a nagyobb és magasabb célkitűzésű filmekhez, amelyek Vertovnak örök helyet biztosítottak a filmművészet történetében. Vertov mindig úgy tekintette a *Kino Pravda* huszonhárom számát, mint az első olyan művet, amelyből a jövő fejlődése előre látható. Megírta, hogy milyen körülmények között készültek ezek az úttörő tekercsek, amelyek azután egy egészen új és eredeti filmműfajjá fejlődtek:

„Volt egy pincénk a város közepén. Sötét és nedves, földes padlóján akkora lyukkal, hogy lépten-nyomon belébotlott az ember. Hatalmas, éhes patkányok szaladgáltak a lábunk körül. Valahol az utca szintje alatt volt egy árva ablak; minden nedves volt, mert a csövekből állandóan víz szivárgott. Vigyázni

kellett, nehogy egy film az asztalon kívül bármihez is hozzáérjen, hogy nedves ne legyen. A nedvesség következtében nagy gonddal vágott filmjeink nem ragadtak össze, az ollók és csipeszek megrozsdásodtak. „Hátra ne dőlj azon a széken, – filmet lógatunk rá”, mint mindenre az egész szobában. Sötétség – nedvesség – hideg – vacogó fogak. Szvilova elvtársnőre egy *harmadik* zakót erőltettek. Még ezen az éjszakán is dolgozunk, hogy a *Kino Pravda* következő két száma időre elkészüljön.”^{2 3}

Vertov célja az volt, hogy elgondolásainak megfelelően a *Filmhetet* a *Kino Pravda*-ban mind tartalmilag, mind formailag tovább fejleszti. Tulajdonképpen a *Filmhét* vágásakor szerzett tapasztalatok alapján, további kísérletezésről van szó, az „igazi filmművészet” kereséséről. Ez az új nekilendülés a *Kino Pravda* első számaiban még nem nagyon érezhető. „Később tapasztalatokból okulva, a *'Kino Pravda'* első számaiban végtelenül óvatos voltam. De amilyen mértékben erősödött bennem a meggyőződés, hogyha nem is mindenki, de legalább a nézők egy része az én oldalamon áll, olyan mértékben fokoztam az anyagra gyakorolt nyomást.”^{2 4}

Miről is „szóltak” ezek a *Kino Pravdák*? A 13. Lenin születésnapjáról, a kapitalista világ és a Szovjetunió viszonyáról; a 15. és 16. kísérleti jellegű, a Szovjetunió néhány hónapos története alapján, egy téli és egy tavaszi szám; a 16. az Összoroszági Mezőgazdasági Kiállításról, a 18. „a felvevőgép távfutása a párizsi Eiffel toronytól Moszkván keresztül a távoli Nagyezsgyinszki üzembe”; a 19. sok vizuális szállal kapcsolja össze a világot, s végül Lenin

családját mutatja be, amelynek tagjai, mint a parasz-
tok, munkások és a filmesek, tovább dolgoznak Le-
nin halála után is.

Ezekben a filműjságokban Vertov kísérletet tett arra, hogy kiiktassa az irodalmi összefüggést két vi-
zuális mozzanat között, s megpróbálja az egyes té-
mákon belül megtalálni az adekvát formát és ritmust
s hogy ezeket a témákat a ritmus alapján egyesítse.
Joggal írja könyvében Gilles Marsolais, hogy „Dziga
Vertov az első olyan filmrendező, aki a képeket töb-
bé nem pusztán kronologikus rend szerint állította
össze, hanem egy központi gondolat, meghatározott
társadalmi téma köré csoportosította, s így megha-
ladta a pusztá információ síkját. A csupán hírköz-
lő értékű krónika helyére Vertov egy olyan film-
struktúrát léptet, amely tematikus, ideologikus szán-
dék függvénye.”²⁵

Vertov filműjsága, a *Kino Pravda* sok vitára ad
alkalmat a szovjet filméletben. Mindenekelőtt az
„esetlegességet” vetik a szerző szemére. Erre a film-
felfogás szempontjából nagyon érdekes kérdésre
Vertov így válaszol: „Ez szerintük csupán annyit
jelent, hogy a krónika az élet darabjaiból szervező-
dik témává, nem pedig fordítva. Másrészt azt is
jelenti, hogy a ‚Kino Pravda’ nem írja elő az életnek
a literátor szerinti lefolyását, hanem úgy figyel
és jegyzi azt föl, *ahogyan az élet valóban van*, és csak
utána vonja le a következtetéseit és megfigyelé-
seit.”²⁶ A rendezőnek ez a megállapítása teljesen
összhangban van a korábban elemzett kiáltvánnyal,
másrészt az „ahogyan az élet valóban van” az már a
későbbi filmszem-elmélet egyik alap gondolata. Itt

nemcsak arról van szó, hogy Vertov a forgatókönyv ellen tiltakozik, hanem mindenekelőtt a valóság tárgyilagos szemléletéről és ennek megjelenítéséről a filmművészetben. A világszemlélet és a művészet-szemlélet összekapcsolásáról. Vertov épp a sok „esetlegesség” közti gondolati és vizuális összefüggést kutatja. Ugyanakkor szeretnék figyelmeztetni arra, hogy a rendező megfogalmazása mennyire összecseng Flahertynek a prekonceptió elvetéséről alkotott nézeteivel. Vertov esetében – a dokumentumfilm története során – a non preconception elvének folytonosságáról van szó. (Szeretném újból hangsúlyozni, hogy ez nem azt jelenti, hogy a rendezőnek nincs elképzelése a korról, a világról!)

Érik ennél keményebb bírálatok is a *Kino Pravda*t. Egyes folyóiratok, pl. a *Kinogazeta* „jelentéktelen ostobaságnak”, elmebeteg filmművészetnek, „beteg kelevénynek” nevezi a „filmművészet testén”. De nem maradnak válasz nélkül. Mihail Kolcov, Vertov harcostársa írja a *Pravda* első oldalán: „A bemutatón zene nincsen, de a vászonnál zene árad a játszó zenekar kimért mozdulataiból, a menetelő hadoszlop egyenletes ritmusából... Az eleven, vibráló történelem áradt itt, amely egyszerre zaklatja fel az elmét, a szívet, a képzeletet... A *Kino Pravda* hozzáértéssel, ügyesen, szakmai tudással készült... Filmkrónikáinkból eltűnt a régi rendszertelen kontárkodás... ez a kísérlet a proletárforradalom folyamatából nő ki, és nagy lépést jelent az igazi proletár filmművészet megteremtése felé.”²⁷ A *Kino Pravda* 19. számáról az *Izvesztyijában* a következőket olvashatjuk: „A 19. szám nagyon sikeres:

szemléletesen beszél arról, hogy a lét művészi bemutatását egyaránt megtöltheti a drámaiság, a humor, a magával ragadó, lelkesítő érdekesség. Ebben a művészetben megtaláljuk a sajátos dramaturgiát, festészetet, sőt néha a film zenéjét is. A fő dolog az, hogy ilyen Kino Pravdára halaszthatatlan szükségünk van az egész Szovjetunióban, annak valamenyny, még sötétségben élő vagy már fölvilágosult sarkában.”²⁸

A kirobbant, heves polémiákra Vertov elsősorban művekkel válaszol. A Leninről szóló *Kino Pravdák* bebizonyítják a Vertov elleni vádak tarthatatlanságát.

Vertov három *Kino Pravdát* akart Lenin alakjának, a lenini eszméknek szentelni. Az elsőben Lenin tevékenysége és a szovjet állam története került volna vászonra. A másodikban Lenin betegsége és halála. A harmadik címe: Lenin nélkül a lenini úton lett volna. E tervezetből két darab készült el: az egyik a *Lenini filmigazság* (Leninszkaja kinopravda) (21. sz.) és a másik: *Lenin él a parasztok szívében*. (22. sz.).

Vertovnak Leninről készült *Kino Pravdái* letisztultabb, kiegyensúlyozottabb alkotások a korábbi *Kino Pravdáknál*. A határozott és egyértelmű alapgondolatra konstruktívabb szerkezetet épített fel. Képanyagban az archívdokumentumanyagok mellett felhasznált külön erre a célra készült felvételeket is. A mozgásperiódusok a filmben egyszerre találkoznak a tények mozgásritmusával és az alkotó elképzeléseinek dinamizmusával. Talán az lesz a legjobb, ha magának a rendezőnek a feljegyzéseit sorakoztatjuk föl a Lenini *Kino Pravdával* kapcsolatban:

„A Lenini filmigazság (21. sz.) már ezer méteres film, amelyben a Lenin életéről, betegségéről és haláláról készült dokumentumanyag három részre oszlik. Ezek sorrendben a következő láncszemekre tagozódnak:

I. rész. 1. Lenin megsebesülése. 2. Lenin a proletárdiktatúráról. 3. Lenin és a Vörös Hadsereg. 4. Lenin a proletáriátusról és a parasztságról. 5. Lenin és a Komintern. 6. A tömegek Leninhez. 7. Az üzemek Leninhez. 8. A mezőgazdaság Leninhez. 9. A hadsereg Leninhez. 10. A gyerekek Leninhez. 11. A Kelet Leninhez. 12. Lenin és a villamosítás. 13. Áttérés a hadikommunizmusról az új gazdasági politikára. II. rész. 1. Lenin betegsége és a gyerekek. 2. Orvosi bulletin a betegségről. 3. A halál. 4. A Szövetségek Házában. 5. Az elárvult KP. 6. Lenin és a tömegek. 7. A család a koporsónál. 8. Munkások a koporsónál. 9. A parasztok a koporsónál. 10. A Kelet dolgozói a koporsónál. 11. Vörösgárdisták, matrózok, fiatal leninisták. 12. „Végakaratomat és ügyedet be fogjuk fejezni!”

III. rész. 1. Lenin már nincs, de ereje velünk van. 2. 100 000 — az RKP-nek. 3. A munkás-leninisták. 7. A Mauzóleum. 8. Az ifjú leninisták — a munkások gyermekei — a falvakban harcolnak Lenin ügyéért. 9. Egy paraszt a munkásgyűlésen felszólítja a munkásokat, hogy teljesítsék Iljics falura vonatkozó hagyatékát. 10. Mi a legközelebbi és legfőbb feladatunk. 11. A leninizmus útján.”²⁹

A 21. *Kino Pravda* hármass felosztása három gondolati egységnek felel meg. Az első részben tulajdonképpen Lenin megsebesülése döbbenti rá a nézőt

Lenin jelentőségére. A nem-lét lehetősége kényszerít számba venni Lenin tevékenységének és elméleti utasításainak fontosságát, roppant hatását, valóság-átalakító tetteinek mértékét a világban. A második rész ennek a „szubjektív” oldalát jeleníti meg. A harmadik rész az első kettőnek összekapcsolása és szintézise: hogyan vált a leninizmus anyagi erővé, valóságformáló tevékenységgé, az objektív társadalmi viszonyokban és az emberekben egyaránt.

Külön ki kell emelnünk, hogy a Leninről szóló *Kino Pravdákban* – a hosszú éveken át kikísérletezett, s most már higgadtabb és pontosabb művészi megoldások következtében – Vertov épp a montázsok útján megszervezett mozgásritmusok következtében elérte, hogy ezeknek a „tény-filmeknek” megrendítő *érzelmi* hatásuk legyen. Ezek az új világszemléletet hordozó, új igazságokra rámutató alkotások egyben új – az emberhez közelítő – gondolati és vizuális ritmusok, asszociációk, vizuális rímelések művészi felfedezéseivel párosulnak s ez hallatlan mértékben megnöveli a dokumentumfilmek(!) megélhetőségét. Vertov Leninről készült alkotásai a legjobb példák arra, hogy a dokumentumfilm is képes a nézők játékfilmméretű etikai-esztétikai befolyásolására. Vertovnak sikerült eddig a legjobban felfedni a dokumentum emberi arculatát.

„A ‚filmszem‘ a tudomány és a filmkrónika összefogása a világ kommunista megfejtéséért folytatott harc céljából, kísérlet arra, hogy megmutassuk a filmvásznon is az igazságot – a filmigazságot.”

Vertov művészetének egyik sarkköve az ún. filmszem-elmélet és az ehhez kapcsolódó *Filmszem* (Kinoglaz, 1924) c. film, az elmélet közvetlen művészi lecsapódása. Ez elméleti és gyakorlati összegezése az összes eddig végzett filmkísérletnek és gondolati műveletnek. Ebben az összegezésben jelentkeznek a legkarakterisztikusabban a rendező művészetének fő jellemvonásai, ez teszi nevét – méltán – ismertté az egyetemes filmművészet világában. Ugyanakkor mindig szem előtt kell tartanunk, hogy a filmszem, mint a vertovi filmfelfogás központi kategóriája fejlődés eredménye, és a későbbiekben is jelentős szerepet játszik a rendező művészi tevékenységében.

Mi is a filmszem? Honnan is származik? Egyáltalán, mit is jelent?

Tulajdonképpen minden akkor kezdődött – írja Vertov – „amikor leugrottam egy emelet magasságból”. Történt ugyanis, hogy egyszer Vertov egy kb. egy emelet magas mesterséges barlang tetejéről leugrott szemben az operatőrrel, aki maximális sebességgel forgatta a kamera forgantyúját. A kísérlet arra irányult, hogy vajon a gyorsfelvételnél feltárul-e az ugró belső világa? Az eredményről maga Vertov így számol be: „A közönséges szem figyelése alapján a következőképpen nézett ki a dolog: megjelenik egy ember a szakadék szélén, meghajol, mosolyog, ugrik, feláll és kész. Mit mutatott a gyorsfelvétel? Egy ember közeledik a szakadék széléhez. Habozik.

Ugorjon, ne ugorjon? Azután, mintha gondolatban mégis azt mondaná, le kell ugrani. Kellemetlen. Mindenki engem néz. Ismét kétségek. Lábtörés? Igen. Nem, miért törném ki? Ugranom kell, bármi legyen is. A határozatlanság kifejezése az arcon határozottságba megy át. Lassan elmozdul a talajtól. A levegőben van. Ismét a rémület kifejezése az arcán. Leolvashatók a gondolatai. A legfontosabb – nem félni, mert akkor elesem. Ki kell egyenesednem, hogy lábra érkezzem. Aztán ismét a félelem, és határozottság váltogatják egymást. Aztán hirtelen az egész alak megfeszül, mindenképpen két lábra kell érkeznem. A földreérés pillanatában megváltozik az arckifejezés: talpon kell maradnom mindenképp. Úgy tűnik állok. Örömkítörés: állok! állok! ez igen! Elrejti az örömet: ejnye micsoda dolog, nem fontos kimutatni, hogy nehéz volt . . . Lassan félrevonul a felvevő elől.

Ezen az anyagon részletesen elidőztem, hiszen a 'Filmszem' keletkezésének egyik alapmotívuma volt."³⁰

Ez az elhatározó „ugrás” kb. 1919–20-ban lehetett. Vertov számára, aki a látható világot akarta elemezni, a filmszem egyszerűen gyorsszemet jelentett. Ez a meggondolás vezette el a film analízishez, pontosabban a világ film útján történő analíziséhez. Egy időre teljesen felfüggeszti a némafilm korában szokásos forgatási sebességet (16 filmkocka másodpercenként), és csak gyors felvételekkel dolgozik.

A következő nagy lépés, a már elemzett, 1922-ben kiadott MI c. kiáltvány, az „intervallumok elmélete”, amely gondolatilag széles alapokon meghatá-

rozza Vertov elméletét. Az elmélet differenciálódását, finomodását így látja Vertov A Filmszem születése című írásában: „A ‚Filmszem’ úgy értelmezzük, mint olyant, ami látja a szemnek láthatatlant’, mint az idő mikroszkópját és teleszkópját, az idő negatívját,

a korlátokat és a távolságokat nem ismerő látás lehetőségét,

mint a felvevőgép távirányítását,

mint a tele-szemet,

mint röntgen-szemet,

mint a ‚tettenért életet’ stb.

Ezek a különféle meghatározások kölcsönösen kiegészítették egymást, minthogy a ‚filmszem’ fogalomához tartoznak:

a z ö s s z e s f i l m e s e s z k ö z ö k ,

a z ö s s z e s f i l m t a l á l m á n y o k ,

a z ö s s z e s m ó d s z e r e k é s e l j á r á s o k ,
amelyekkel föl lehet tárni és meg lehet mutatni az igazságot. Nem ‚filmszemet’ akarunk a filmszemért, hanem az i g a z s á g o t – a filmszem eszközeivel és lehetőségeivel, ami nem egyéb mint a filmigazság.”³¹ (1924).

Hasonló gondolatokkal találkozunk későbbi (1935-ös) jegyzeteiben is: „A ‚Filmszem’ a filmfelvevő által lemeztelenített gondolatok elolvasását tűzi ki feladatul. A ‚Filmszem’ lehetővé teszi, hogy a láthatatlant láthatóvá, a homályost világossá, a burkoltat nyilvánvalóvá, a titkoltat ismertté, a játékot komolysággá, a hazugságot igazsággá – filmigazsággá tegyük.”³²

Mindebből látható, hogy a filmszem és a filmigazság között milyen szoros összefüggés van. Innen magyarázható, hogy a *Filmszem* c. film is akkor születik meg (1924), amikor Vertov a legjobb *Kino Pravda*-it készíti.

Másrészt bizonyítja azt is, hogy a filmszem elmélete sohasem volt öncélú művészi törekvés, hanem mindig határozott pontra irányult, hogy hatóereje az igazság felmutatásának óhaja. Mégpedig a mindig konkrét filmigazság felmutatásának kívánsága.

Igen jellemző Vertovra a világban való gondolkodás. Ez egyrészt azt jelenti, hogy az ember célja az egész világ meghódítása, mikro és makro méretekben egyaránt. Tudja, hogy a világ meghódítása egyben az ember felszabadítását is jelenti. Ezért is beszél telepszemről, röntgen-szemről, az idő legyűréséről. Másrészt sohasem felejt el, hogy ő elsősorban művész, mégpedig filmrendező. Ezért akar igénybe venni minden művészi megoldást, ezért kísérletezik mindezzel, ami a világ vizuális meghódítását segítheti elő. Amikor a filmből önálló művészetet akar teremteni, megszabadítani eddigi béklyóitól, akkor egyúttal kiszélesíti azt a kört, amelyből fogásokat, eszközöket keres az új, s valóban új filmművészet számára. „Egynemű” filmművészetet akar teremteni, de ehhez megpróbálkozik a filmtől távolabb eső dolgokkal is.

Egyetlen egy dologgal nem tud Vertov megbékélni, mégpedig a régi filmgyártás, az avult filmkészítés termékeivel, amelyeket átfogóan „filmdrámáknak” nevez. Úgy érzi, ezek a filmeket, amelyek leginkább

útjában állnak a világ vizuális meghódításának. S ezért károsak. Félrevezetik a nézőket, az embereket.

Vertov 1926-ban jelenteti meg a filmszemről vallott nézeteinek összefoglalását. Ebben a műben elsősorban a filmek megalkotásának új módszereit és a meglévő módszerek újfajta alkalmazását fejti ki. Ezek egyben instrukciókat is jelentenek a kinoki (azaz filmszeműek) számára, akik a filmszem elméletét vallják, akik új módon akarnak filmet készíteni.

Vertov a filmszem célját a következőképpen határozza meg:

„a világ kölcsönös viszonyainak kommunista értelmezésének platformján teremteni meg minden nemzet és minden ország proletárjai között a látható (‘filmszem’) és hallható (‘rádiófül’) osztálykapcsolatokat.

Az élet feltárása olyannak, amilyen az valójában.”³³

Kiemelkedő jelentőségűnek kell tartanunk, hogy Vertov az első a dokumentumfilm történetében, aki a dokumentumfilmet kapcsolatba hozta az osztályviszonyokkal. Míg korábban Flaherty az ember és a világ problémáját megpróbálja feloldani az általános emberiben, addig Vertov konkrét, társadalmi internacionalizmust hirdet. Mégpedig proletár internacionalizmust. A világ vizuális és auditív meghódítását mint a proletárok öntudatra ébredését fogja fel. „A világ kölcsönös viszonyainak kommunista értelmezése” a vertovi filmszem elmélet egyik alapfeltetele.

A „kölcsönös viszonyok” a dialektikus felfogást jelentik, amely segítségével az élet valódiságát sike-

rül megjeleníteni. Hogy ez a valóság mennyire összefügg az igazsággal, arra már utaltunk a *Filmszem és a Kino Pravdák* kapcsán.

Nem kevésbé fontos, hogy a végső cél a dolgozók tudatának befolyásolása, átalakítása. Ez a *feltárás* lényege és értelme.

Úgy vélem, ez a művészetfelfogás 1926-ban(!) nemcsak a dokumentumfilm történetében, hanem az egész egyetemes filmtörténetben is kiemelkedő.

Innen magyarázható, hogy a filmszem elméletének montázsértelmezése miért tér el a kortársi és jó néhány mai montázsfelfogástól. Paradoxonnak tűnik, de igaz, hogy a filmbéli montázs egyik nagy mestere éppen azt bizonyította, hogy a montázs nem kizárólagosan filmművészeti sajátosság, bár jelentősége kétségbevonhatatlan.

Vertov a következőket írja:

„A művészi filmekben elfogadott értelmezés szerint a montázs – külön lefényképezett jelenetek összeragasztása a rendező által, többé-kevésbé kidolgozott forgatókönyv alapján.

A kinoki a montázsnak egész más jelentést adnak, ők a montázson a *látható világ megszervezését* értik.

A kinoki megkülönböztetnek:

- 1.) a megfigyelés ideje alatti montázst –
- 2.) a megfigyelés utáni montázst –
- 3.) a felvétel ideje alatti montázst –
- 4.) a felvétel utáni montázst –
- 5.) szemmértéket, mely képesség arra, hogy bármely nézői környezetben pillanatok alatt tájékozód-

junk és össze tudjuk szedni a szükséges összekötő kockákat.

6.) végső montázst — ”34

Az „összeragasztás” és a „megszervezés” közötti különbség, úgy érzem, nyilvánvaló. A felfedezés, a „feltárás” nehezen érhető el „összeragasztás” útján. A „megszervezés” azt hangsúlyozza, hogy a filmművészetben nagyon sok múlik azon, hogy a rendező milyen mértékben tudja elképzeléseit, koncepcióját „visszavinni” az élet valóságos jelenségeibe, hogy ezek a jelenségek mennyire hitelesítik elképzeléseit. Sikeres esetben ezért látszik „eltűnni” az alkotó szándék, és ezért látja úgy a néző, hogy a filmben az élet feltárása olyan, mint amilyen az valójában. A hiteles tények művészi megszervezése esetén az alkotó által felfedezett igazságot is hitelesítik.

Vertov a filmszem elméletében éppen világ- és film-felfogásának következtében szükségszerűen veti fel a montázs hagyományos használatát és fogad el egy „tágabb” montázs-értelmezést. Tudatában van annak, hogy a megteremtendő filmművészet (s ezen belül a dokumentumfilm-művészet) számára az a járható út, ha módszereiben a művészet általános módszereihez közelít, s ugyanakkor, ezzel egyidejűleg szüntelenül keresi azokat a momentumokat, amelyek kizárólagosan a filmművészetnek felelnek meg. A montázsnál figyelembe kell venni más művészetek ezzel kapcsolatos tapasztalatait és fokozatosan törekedni kell a „látható világ” minél közvetlenebb megragadására.

Ide tartozik, hogy a filmrendezők közül Vertov az első egyike, aki a hanggal komolyan számol a film-

művészet területén. (Ifjúkorában hang-laboratóriuma volt.) A hangot kezdettől fogva a filmhez tartozónak érezte, úgy gondolta, hogy a világ hangjainak meghódítása társa lehet a vizuálisnak: pontosabbá teszi és fokozza hatását. Mikor új „egységeit” kereste a filmművészetnek, a hang első helyen szerepelt. Igen jellemző, hogy utolsó *Kino Pravdája* címe *Rádió-Kino Pravda* volt. Ezért ír már 1926-ban a „rádiófül” fontosságáról.

Vertov filmszem elméletét a konkrét gyakorlatban is meg akarta valósítani, méghozzá úgy, hogy filmsorozatot indít, amely teljes mértékben követi a filmszem elméletében lefektetett elveket.

„A felvevőgépek támadásának vázlatát” a kinoki legfelsőbb szerve, a Hármak Tanácsa dolgozta ki. „A Hármak Tanácsa politikailag a kommunisták programjára támaszkodva arra törekszik, hogy a leninizmus eszméit meghonosítsa filmben, s a legmélyebb tartalmakat ne a színészek jól-rosszul sikerült finctoraiba, hanem magába a munkásosztálynak a munkájába és gondolataiba fektesse le.”³⁵ Az akció a filmszem elnevezése alatt készül, s előreláthatólag hat részből fog állni. Forgatókönyv nincs, a „felderítést” a felvevőgép végzi. Amennyiben az első próbálkozás sikerül, az a Világ proletárjai egyesüljete! c. világfilm prológusa lesz. „A következő részben a felvevőgépek számának növelésével együtt megnő a megfigyelés alatt tartott tér is. A földgolyó különböző helyeinek összehasonlítása útján halad tovább a látható világ felkutatása. Minden soron következő rész fokozza a valóság megértésének világosságát. Mintha először nyitnák fel szemüket a gyerekek és a

felnőttek, az írástudók és az analfabéták egyaránt. Ha a dolgozók milliói megérnek, kételkedni fognak abban, hogy a világ burzsoá struktúráit kell támogatniok.

Ebben a grandiózus filmcsatában részünkről egyetlen rendező, egyetlen színész, vagy díszletező sem vesz részt. Lemondunk a műtermek kényelmeiről. Mint ahogy nem lehet leírni a kezdődő háború csatáit sem előre, úgy filmkampányunk forgatókönyvét sem írhatjuk meg előre. Az anyagtól haladunk a filmalkotás felé és nem a filmalkotástól az életanyag felé, és ezzel mi, kinoki a művészi filmezés utolsó (és legelevenebb) védőbástyáját, az irodalmi forgatókönyvet is lerohanjuk.”³⁶

Ezek tehát a nagy tervek, a filmszem tervei. Sajnos a tervezett sorozatnak csak az első része készült el, a *Filmszem* (Kinoglaz), amely „A tetten ért élet” alcímet kapta. Annál is sajnálatosabb ez, mert a film művészi szempontból nem nevezhető fiaskónak. Vertov szinte mindegyik elméleti elképzelését vázsonra tudta vinni.

Ami a dokumentumfilm történetének szempontjából fontos: ez az a film, amely ez ideig a legszélesebben és a legközvetlenebbül tudta megragadni a valóságot. A *Kinoglaz*nak nincs sztorija. Mégsem mondhatjuk, hogy a műben nincs feszültség, különösen, hogy unalmas volna. A film épp a sztori költöttségétől megszabadítva képes az élet sokszínűségét, „nyitottságát”, „tágasságát” érzékeltetni. Vertovnak sikerül talán a dokumentumfilmben elsőnek a legtöbbet filmben megfogalmazni az élet jelenségeiből. Akkor is jelentős ez, ha a legtöbbet csak mennyi-

ségileg gondoljuk el. Hisz ne feledkezzünk meg arról, hogy egy kialakulóban levő művészetről van szó, amely esetben rendkívül jelentős, hogy a világ milyen új területeit tudja saját erejéből meghódítani. Vertov „hat kötetre” tervezett művének első részében tulajdonképperr a vizsgálandó terepet tárta föl. A további munkák feladata lett volna, „ráébresztteni arra a viszonyra, ami a felvevőgéppel megvilágított szociális és vizuális jelenségek között van.”

„Az általánosítás, az élet ‚madártávlatból‘ való szemlé-
lése a jelenségek nagyobb körének összefoglalását teszi
lehetővé. A művésznek be kell tudni mutatni az egyedi
teljes szépségét és sajátos voltát, s ugyanakkor fel kell
fednie benne mindazt, ami közös, ami jellemző egy
népre, egy korra, egy életre.”

Mint a *Kino Pravda*knál említettem, Vertov munkáit
sokszor éles és heves támadás érte. Filmkritikusok,
filmszakemberek vitatkoztak tevékenységéről, s vi-
ták dúltak a kortárs filmrendezők között is. A vita
persze velejárója minden valamirevaló szellemi élet-
nek, hát még olyan korban, amikor mind a társadal-
mi életben, mind a művészetekben új világ megterem-
téséért folyik a küzdelem. A szovjet filmművészet-
ben az 1920-as években zajló vitákat tehát termé-
szetes jelenségnek kell tartanunk, s nem szabad elfe-
ledkeznünk arról sem, hogy Vertov dokumentariz-
musa a szovjet filmművészetnek csak *egyik* irányza-
ta, amely más jellegű filmművészeti törekvésekkel
együtt alkotta a kortársi filmművészetet. Nincs te-
rem most arra, hogy akár a vitákat részletesen bemu-
tassam, akár a szovjet filmművészet körképét fölvé-
zoljam, mégis fontos, hogy megemlékezzünk ezekről
a (húszas évek közepén felerősödő) vitákról, mert jól
jelzik a társadalmi szükségletek bizonyos módosulá-
sát. Arról van szó, hogy az ország életében a hang-
súly a proletárhatalom megvédéséért és teljessé téte-
léért folytatott harcról egyre inkább annak megszi-
lárdításáért, s a társadalom újjáépítéséért való küzde-
lemre tevődött át. A sok nehézség árán megterem-
tett (viszonylagos) stabilizáció a lelkesítő információ-
kon túl egyre jobban „követelte” a társadalmi hala-
dás (az egyén számára is orientáló) komplexebb

szemléletét. Ezáltal a filmművészeti általánosítás is új aspektust kapott.³⁷

Vertovnak a fejezet-rész elé illesztett jegyzete, igaz nem 1924-ből, hanem 1942-ből való (s véleményem szerint implicite a lukácsi különösség kategória felé tör), mégis úgy érzem, jól érzékelteti a vertovi dokumentumfilm művészet 1924–25 körüli fő problémáját. A *Kinoglaz* bebizonyította, hogy a kamera számára szintén nincs lehetetlen, hogy a vásznon az élet szinte minden jelensége megjeleníthető. A probléma abban jelentkezett, hogy végül is sok kísérletezés után sikerül egy alkotásban a „közeg” egységét megteremteni, de ebből a „közeg” egységből nem következett, pontosabban nem kerekedett ki a gondolat egysége, az általánosítás ereje.

Ennek az alkotói folyamatbeli nehézségnek az el-túlzásából származik az esetlegesség vádja, amely a *Kinoglaz* esetében újra felbukkant. Holott nyilvánvaló, hogy ez a filmművészet megteremtésének folyamatában szükséges velejárója az alkotásoknak, amelyek alkotói „mindenhonnan” válogatnak az ön-álló filmművészet megteremtése érdekében. A folyamatot kell tehát szem előtt tartanunk, amely az ön-álló filmművészet megalkotása felé igyekszik, s amely folyamatban szükségszerűen van egy olyan szakasz, amelyben az egyedi jelenségek megfogalmazásai – időlegesen – fölénybe kerülnek. Vertov zsenialitását éppen az mutatja, hogy a filmművészetnek ebben a „fejletlen” korszakában is létrehozott olyan alkotásokat, amelyek mentesek az esetlegesség nyűgétől. Fontosnak találom megjegyezni, hogy a dokumentumfilm későbbi szakaszaiban – a már érett

filmművészeti korszakokban – s ezt épp a teljes művészeti vértettség teszi lehetővé – visszatérnek az ún. egyedi jelenségek, periférikus esetlegességekhez, csakhogy ezek már látszólagosan azok, mint ahogy a játékfilmek is látszólagosan egyedi esetnek tűnnek.

Innen érthető, hogy amikor a dokumentumfilm történetében a rendezők – jelen esetben Vertov – érvényesebb általánosítás felé törekszenek, épp a filmművészet fejletlensége következtében kénytelenek elsősorban a téma „terepét” szélesíteni, az adott fokon, a lehető legteljesebben körüljárni a kiválasztott problémát.

De talán ennél is fontosabb, hogy Vertov a változó társadalmi helyzetben is megőrizte alapvető meggyőződését: a mindennapi élettel való közvetlen kapcsolatban történő (s nemcsak esztétikai) *megismerés* révén változtatni meg a világot. A kortársi vitákban igen találóan állapítja meg Szergej Tretyakov: „Indokoltnak tartanám, ha Ejzenstejn és Vertov neve együtt jelenne meg a LEF borítóján. Ez a két ember azonos célért dolgozik, de különböző metódus alapján. Ejzenstejn esetében az agitatív szándék dominál, míg az anyag másodlagos szerepet tölt be. Vertov az informatív jellegre fekteti a hangsúlyt, és éppen maga az anyag a legfontosabb a számára.”³⁸ S Vertov az 1920-as évek közepén a megismerendő anyag összetettségének (viszonylagos) teljessé tételére törekedett. 1926-ban két nagyobb lélegzetű propaganda-film rendezésére kapott megbízást. Jellemző azonban, hogy a megbízásokat nem filmszervek adták. A Moszkvai Szovjet kérésére készítette el az *Előre, Szovjet* (Sagaj, szovjet!) és a kormányzat ke-

reszkedelmi ügynöksége számára *A Föld egyhatoda* (Sesztaja csaszty mira) című filmeket.

Mind gondolatilag, mind képileg mindkét film a kapitalista világ és a szocialista Szovjetunió életének ellentétére épül. A filmek szerkezetükben párhuzamos megoldásúak.

Vertov ezzel tulajdonképpen a kor egyik legnagyobb ellentmondását kívánta megjeleníteni, ezt a rendkívül bonyolult és összetett kérdést akarta a dokumentumfilm számára meghódítani. Azon igyekezett, hogy kontrasztba állítva, a Szovjetunió életéről még többet tudjon elmondani, mint amennyit eddig sikerült filmjeiben. Az új élet teljes képét kívánta megrajzolni.

Vertov próbálkozása nem járt teljes sikerrel. Először is, mert bármennyire világosan tükrözte a párhuzamos szerkesztés a két világ különbözőségét, a szembeállítás didaktikusságát nem tudta elkerülni. A képek nem dinamikus küzdelmet sugároznak, hanem harsány ellentétességet. S ebből a szempontból, amit a film gondolatilag megnyerni vélt, azt művészileg elvesztette. A két világ különbözősége értelmezhető lett, de ritkán párosult az átélhetőség erejével. Vertov kísérletet tett egy magasabb fokú általánosításra, de ennek éppen a vertovi filmszem esett áldozatul.

Ezért a filmek kisebb egységei, egyes jelenetsorok kerülnek előtérbe, amelyek önmagukban megdöbbenően hiteles képet adnak a Szovjetunió korabeli életéről. És itt a korabelit hangsúlyozom. Nem hiszem, hogy 1926-ban született még egy film a Szovjetunióban, amely ilyen erővel, dinamikával, költészettel szólna az 1926-os szovjet társadalomról. Cso-

dálatosan mutatja be Vertov, hogy az új, a szocialista élet hogyan születik az ország legkülönbözőbb vidékein. A film „propaganda-célzatát teljesen eltüntette az operatőrök teljesítménye” — írja Jay Leyda.³⁹ Az erő és szépség feledhetetlen képsorai győznek meg igazán Vertov művészetéről és hazaszeretetről.

Ez lehet az oka annak, hogy a sajtó jelentős részében az *Előre, Szovjetnek* és *A Föld egyhatodá-*nak osztatlan sikere van. Ez utóbbit levetítik a XV. pártkongresszus küldötteinek is. Sajnos, Vertov helyzetén ez nem sokat javít. Sőt, ahelyett, hogy folytathatná kísérleteit a filmszemmel — távozni kényszerül. „Vertov munkakörülményei az Állami Filmbizottságnál, majd a Szovkinonál igen nehezek voltak. Ezen szervezetek vezetői nyíltan nem kedvelték a dokumentumfilm művészetét, s nem tettek semmiféle intézkedést, hogy Vertov filmjeit bemutassák, így a *Pravdá*ban három szerkesztőségi cikk is követelte, hogy az *Előre, Szovjetet* tűzzék műsorra. De a filmgyártás bürokratái, akik annyira féltek minden művészi újítástól — ugyanazok, akik ellen Majakovszkij olyan energikusan kikelt — nem óhajtották figyelembe venni a szovjet sajtó és a közvélemény követeléseit. Sőt, 1927 elején Vertovot elbocsájtották a Szovkinótól.”⁴⁰

Vertov így kénytelen Kiebbe utazni, ahol az Ukrán Filmbizottságnál vállal munkát.

„A műteremből ki kell lépnünk az életbe, az egymással összecsapó, látható jelenségek örvényébe, ahol minden valódi, emberek, villamosok, motorkerékpárok, vonatok találkoznak és válnak el egymástól, minden autóbusz a saját útvonalán halad, ahol gépkocsik cikáznak a saját útjaikon; a mosolyok, könnyek, halálok és kötelességek nem engedelmeskednek a filmrendező vezényszavainak.”

Vertov 1929-ben készítette mindmáig legismertebb művét, az *Ember a felvevőgéppel* (Cselovek sz kinoaparatom). Ez az a műve, amely majd minden filmtörténetben szerepel, s amelyet 1964-ben Mannheimben a világ 12 legjobb dokumentumfilmje közé soroltak.

A rendezőnek ez a filmje korábbi alkotásai közül leginkább a *Filmszem*hez áll közel. Nem azért, mert ennek a filmnek sincs a hagyományos értelemben vett sztorija, hanem azért, mert ez a film – ha más módon is – a legtokéletesebben követi azokat az elveket, amelyeket Vertov a filmszem elméletben összefoglalt. „Az *Ember a felvevőgéppel* nemcsak gyakorlati, hanem ezzel egy időben elméleti fellépés is a filmvásznon” – írja Vertov.⁴¹

A film egyik fő jellemzője, hogy *nincsen benne felirat*. Maga ez a tény, 1929-ben, egy hosszabb lélegzetű dokumentumfilmben elképesztően hat. (A dokumentumfilm művészei közül egyedül Flaherty-nél és némiképp az avantgarde művészeinél minimális mennyiségű a felirat.) Ez persze nem rendezői extravagancia, alkotói önkényeskedés. Emlékezzünk: Vertov már a *Kino Pravdák* készítésének idején kísérelte azzal, hogy kiküszöbölje a feliratokat, mint filmszerűtlen momentumokat. Tulajdonképpen

ezeknek a kísérleteknek az eredményét láthatjuk, illetve „nem láthatjuk” az *Ember a felvevőgéppel*ben. Hiba lenne a felirat létét, illetve hiányát fetisizálnunk. Lényegileg ugyanis nem erről van szó. Hanem arról, hogy az önálló, sajátos filmművészet megte-remtése megköveteli, hogy a filmet megszabadítsák az anti-filmművészeti elemektől, amelyeknek egyik eklatáns példája a felirat. S Vertovnak ez sikerült az *Ember a felvevőgéppel*ben. A film elemei között mindvégig vizuális kapcsolatot tudott teremteni, egyetlen esetben sem volt szüksége feliratos magyarázatra. A filmet a vizuális ellentétek és kapcsolatok lendítik előre. A néző számára szinte fel sem tűnik, hogy nincsen felirat, nem hiányzik a filmből.

A film második nagy erénye: operatőri és filmvágói művészete. Nem egyszerűen arról van szó, hogy ritkán látott felvételek, vagy remekbe sikerült vágások vannak a filmben. Vertov és munkatársai azt a csodálatot mutatják be nekünk, amelyre a kinematográfia egyáltalán képes. A hatás érzékeltetésére talán idézzük Jay Leydát, aki könyvében mindvégig némi tartózkodással kezeli Vertov művészetét: „Olyan szédítő élmény volt számomra, hogy két vagy három másik szovjet filmet, normális cselekménnyel kellett megnéznom ahhoz, hogy meggyőződjem: nem minden szovjet film készül ilyen bonyolult felvételi tűzijátékkal. Mégis remélem, megbocsátható, hogy nem alakítottam ki magamban valami világos kritikai véleményt, amikor kitámolyogtam az Eight Street Playhouse-ból, – túlságosan el voltam kábulva ahhoz, hogy még egyszer végignézzem. A film nyilvánvaló célja az volt, hogy megmu-

tassa a felvevőgép határtalan lehetőségeit és precizitását. De Vertov és operatőr testvére, Mihail Kaufman nem elégedett meg azzal, hogy a filmezési gyakorlat egyszerű szótárát mutassa be; az operatőr itt a szovjet élet eseményeinek hősi részesévé válik.”⁴²

Hangsúlyozni kell, hogy ez a vertovi-kaufmani „tűzijáték” nem öncélú dolog, hanem a film óriási felfedező képességét, valóságfeltáró szerepét akarja bemutatni. A film mint világot megismerő, embert alakító tevékenység jelenik itt meg. Ezért van, hogy az *Ember a felvevőgéppel*ben Vertov magát a filmes munkát is a nézők elé tárja. Látjuk, hogy a kamera hogy követ járműveket (motorbicikli, tűzoltóautó, stb.), majd a leforgatott felvételt a vásznon, s végül ahogy ezt a felvételt a moziban figyelik a székeken helyet foglaló nézők. A rendező itt a filmszem-féle filmezés mellett állt ki. De főképpen arra utal, hogy *közvetlenebb* kapcsolatot kell teremteni a filmezés és a filmnézők között, hogy meg kell szüntetni a filmezés mitizálását.

Az *Ember a felvevőgéppel*nek van egy – a filmszem elméletéből következő – sajátossága. Erre figyelt föl tanulmányaiban Day Vaughan angol kritikus is.⁴³ Nevezetesen arról van szó, hogy Vertov filmjében nemcsak építkezik, hanem le is rombolja saját építményeit. Kidolgoz egy „illúzió-rendszert”, majd ezt azonnal megcáfolja. Azaz nem a szokásos beállítást kívánja jelenten, hanem teljesen másfajta szemszöget. Vertov megjeleníti nekünk a filmben a valóság minden szeletét. Ezt egy adott szemszögből, nagyon hatásosan teszi. Majd hirtelen ugyanennek a

valóságszeletnek – ugyancsak határozottan és hatásosan – egy másik arculatát mutatja. Tulajdonképpen széttöri a maga keltette illúziót. (Ilyesmi a korabeli játékfilmekben elképzelhetetlen volt.) Vertov ezt nem holmi relativizmusból teszi, hanem – talán egy kicsit elidegenítve a nézőt – azért, mert célja az elérhető, minél objektívebb *igazság*, amelyhez az adott valóságszelet minden oldala hozzátartozik. Az „illúzióvesztés” az *Ember a felvevőgéppel*ben az igazság érdekében történik.

Vertovnak ezeket a művészi bravúrait, – amelyek nem kizárólagosan formai újítások, – a filmtörténet nem ítéli meg egyformán. Ennek illusztrálására az egyik legnevesebb angol dokumentaristát, Paul Rothát idézem, akinek hozzáértéséhez nem fér kétség: „Vertov elméleteinek egésze összefoglalva megtalálható az *Ember a felvevőgéppel* című művében, amely bár lenyűgöző bemutatása annak, hogy mi mindenre képes a film, nagyszerű példája a technikai teljesítménynek, de mégis hiányzik belőle a drámai érték...” Majd egy kicsit odébb – némi önellentmondással így folytatja: „Dziga Vertov rendkívüli módon kedvelte az úgynevezett keresztbe-vágást, hogy ezáltal összehasonlításokat tudjon tenni. Bemutatta az utcák mosásától kezdve, hogy miképpen mosdik egy leány. Az autók dudáitól azt, hogy a rendőr miképp állítja le a forgalmat, majd ismét az autók dudáit látjuk. A gazdagok puha, lágy fekhelyei után azt mutatta be, hogy milyen kemények a padok a parkban, amelyeken a szegények kénytelenek aludni. Vágási módszere rendkívül rövid, staccato jellegű volt. Rendkívüli módon szerette a rövid, kis

filmrészleteket, amelyek csak felvillannak a közönség előtt, szinte elkápráztatva, elvakítva azt. Vertov a gyakorlatban eltávolodott Vertov elméletétől.”^{4 4}

Először is Rotha elfeledkezik arról, hogy ezeket az ellentéteket vagy hasonlóságokat vizuális összefüggések kötik össze a filmben. De úgy gondolom, a nagyobb félreértés abból származik, hogy nem elemezte Vertov elméletét kellőképpen. Főképp a drámai értéket illetően. Való igaz, hogy Vertov filmjének – mint filmjeinek általában – nincs határozott drámai íve, ha tetszik, nincs „fejlődés” filmjeiben. Vertov alkotásainál ugyanis maga az egész mű képezi a drámát. Mégpedig az ember drámáját. Nem kívánok túlzottan magyarázkodónak tűnni, de ennek a filmnek a címe – *Ember a felvevőgéppel* – nem a véletlen műve. A film annak az embernek a drámáját jeleníti meg, aki *felvevőgéppel* áll a világban, készen arra, hogy meghódítsa egy adott osztály, a proletariátus számára. Mit tehet, mit tárhat föl a világból ez a felvevőgéppel megáldott vagy „megvert” ember abból a célból, hogy társait öntudatra ébressze? Ezért érezzük a film nézése közben, hogy a rendező hihetetlen szívóssággal és gyorsasággal ered az események, az alakuló élet nyomába, mert úgy véli, most fog az történni, ami kellő művészi transzpozícióval mindent el tud mondani a nézőknek. És hagyja ott kíméletlenül, amikor kiderül az ellenkezője. Ezért „játszik”, szedi széjjel, rakja össze – néha egy képen belül is – a valóságos tényeket: az igaz elméletet kívánja megtalálni. Vertov kamerás embere szinte mindent megpróbál, – ami csak kinematográfiailag lehetséges, –

hogy ebben a drámában ne vesztésként kelljen elhagynia a „színpadot”.

Vertov ezt írja a filmről: „Ez a bonyolult kísérlet, amelyet az eddig nyilatkozó elvtársak többsége sikerültnek ítélt, véglegesen kivezet bennünket a színház és az irodalom gyámságából és a százszázalékos filmművészethez hoz közel, másrészt pedig a kamerával fölfegyverezett látásnak megjelenő, életet a maga valóságában, amelyik a tökéletlen emberi szemnek jelenik meg.”⁴⁵ A „kettős kötés” itt is világos: egyrészt megteremteni egy új, valóságosan filmművészetnek nevezhető művészetet, másrészt kiszabadítani az embert Szemének „rabságából”. A „tökéletlen emberi szem” nyilván nem szemünk tökéletlenségét jelenti, hanem korlátaira utal. Ezeket a természetes korlátokat kell a felvevőgéppel rendelkező embernek „megsemmisíteni”, mégpedig úgy, hogy a kamerával, a kamera művészetével objektívebb, igazabb világot tár a filmnéző elé, miközben humanizálja az ismeretlent.

Vertov művészetében az alkotások kettős vonulát fedezhetjük fel, amelyek között természetesen szerves kapcsolat van. Az egyik vonulat művei: a *Kino Pravdák* – a *Filmszem* – az *Ember a felvevőgéppel*. A filmszem elmélet hatása ezeken érződik elsősorban. Többnyire kísérleti jellegűek, a filmnek mint művészetnek a szempontjából jelentősek, a rendező általános film-felfogását tükrözik. A másik vonulat darabjai: a *Filmhetek* – az *Előre, szovjet!* – *A Föld egyhatoda*. Ezekben Vertov jobban közelít a már meglevő műfajokhoz – főképp a költészethez. Több bennük a propagandisztikus vonás, a konkrét tár-

sadalmi mondanivaló. Ehhez a csoporthoz tartozik az 1930-ban készített filmje, *A Donyec-medence szimfóniája* (Szimfonyija Donbassza), amely ismeretes *Lelkesedés* (Entusiasm) címen is. Ez a film talán a legjobb alkotása ennek a vonulatnak.

A Donyec-medence szimfóniája c. film eredeti célkitűzése az volt, hogy bemutassa, hogy a Donyec-medence bányászai négy év alatt teljesítik ötéves terüket. Ezt a propagandisztikus célkitűzést előző filmjeihez hasonlóan, Vertov nem vulgarisan értelmezte. Tudta, hogy tizenhárom évvel a forradalom győzelme után a propagandának is összetettebbnek, valamiképpen indirektebbnek kell lennie, mint az első propagandafilmnek. A meggyőző, művészi erőt kell fokozni. Ezért egyrészt igyekezett a mű átélhetőségét megnövelni, másrészt új módszereket alkalmazni.

Vertov művészetének, de úgy vélem, az egész dokumentumfilm-történetének és fejlődésének szempontjából *A Donyec-medence szimfóniája* c. film két vonatkozásban jelentős alkotás.

Az egyik a *hang*. 1930-at a filmtörténet (konvencióként) a hangosfilm kezdeti évének tekinti, s természetesen egyértelműen a játékfilmre gondol. Magának a hangosfilm elterjedésének még ez időben igen sok technikai akadálya és szemléleti gátja volt. Különösen kétkedtek, amikor a hangos felvételeket a rendezők a híradókkal akarták egyesíteni. Már csak azért is, mert ez időben nem volt hordozható hangfelvevő berendezés. „Az Entusiasm c. film munkálatai, majd e munka eredményei *minden tagadások tagadásaivá* lettek” – írja Vertov.⁴⁶

Vertovnak a többi rendezővel szemben hatalmas előnye volt, hogy a filmet ő elméletileg már jóval korábban hangosfilmnek képzelte el. Rengeteg kísérletet végzett ennek érdekében: a hangosfilm megjelenése nem érte váratlanul. Amikor tehát először alkalom nyílt arra, hogy a hangot közvetlenül alkalmazni tudja egy filmjében, Vertov nem habozott. A *Donyec-medence szimfóniája* tulajdonképpen az első hangosfilmkrónika. A rendező egyfelől ezzel kiszélesítette a filmművészet eszköztárát, másfelől a valóság egy újabb szféráját kapcsolta be a film világába. Ez ugrásszerű fejlődést jelentett a dokumentumfilm történetében, még akkor is, ha ennek legmagasabb szintű eredményei csak a cinéma direct korszakában következtek be. Vertov a hangszalagokkal is úgy bánt, mint az egyes filmrészletekkel, tehát nem egyszerűen hangosította a már meglevő felvételeket, hanem a hang hatásainak megfelelően igyekezett azokat művészi módon az alkotás egységébe illeszteni. Ez új, mondhatni csodálatos hatásokat eredményezett, amelyekkel eddig a dokumentumfilm történetében sehol sem lehetett találkozni.

Vertov egész életében komoly és érzékeny érdeklődést mutatott a zene és a költészet iránt. Talán ezért is van, hogy műfajkialakítási kísérletei között első helyen a költészet áll. Ennek a filmlíra felé való törekvésnek egyik kitűnő darabja a *Donyec-medence szimfóniája*. Képei, montázsai, a film egész vizualitása olyan hajlékonyan, egymáshoz kívánczóan, mélységes bensőséggel van megsterkesztve, amire csak a líra képes. Vertov olyan művészi erővel tudja a világ és az ország dolgait humanizálni, emberi

erővel megtölteni, hogy a néző szinte minden mozzanattal személyes viszonyba kerül.

A film elismerése mégis meglehetősen vegyes volt, elsősorban hazájában, a Szovjetunióban. De a filmművészet nagy egyéniségei megértették Vertov törekvéseit. A rendező egyik cikkében pl. Moholy Nagyot idézi. Chaplin pedig, akinek Vertov Londonban bemutatta a filmet, a következő levelet intézte szovjet kollégájához:

„Sohasem tudtam, hogy az ipari életről ilyen nagyszerű filmet lehet készíteni. Úgy tekintek erre a filmre, mint az egyik legcsodálatosabb szimfóniára, amit valaha is hallottam. Dziga Vertov muzsikus. A professzoroknak tanulni kellene tőle, nem pedig vitatkozni vele.

Fogadja elismerésemet.

Charlie Chaplin''

London, 1931. november 17.

„Ha tőlem függne, az ilyen filmeket nem szavakban, hanem rögtön képekben és hangokban írnám le. Ugyanúgy, ahogy a művész sem szavakkal, hanem rögtön ceruzával és festékkel készíti képét.”

Vertov alkotásainak két vonulata, úgy találom, egy műben, az 1934-ben elkészített *Három dal Leninről* (Tri pesznyi o Lenine) című filmben találkozik. Mind a két vonulat eredményei oly szervesen egyesülnek ebben az alkotásban, hogy ezzel szinte lehetlenné teszi bírálói számára, hogy csak az egyik, vagy csak a másik vonulatot fogadják el.

A rendező hosszú ideig készült erre a filmjére, s több mint egy évig dolgozott rajta. Az előkészítés és az alkotás időszakában újra és újra átgondolta a filmszemlélet közvetlenül az alkotói folyamatra vonatkozó nézeteit. Világosan látta, hogy a *Filmszem* és az *Ember a felhevőgéppel* zaklatottságán enyhíteni kell, másrészt, hogy az *Előre, Szovjet!*, *A Föld egyhatoda* „túlméretezettsége” a filmalkotás belső ritmusát bontja meg. E tanulságok arra indították, hogy az alapelvek változatlan megtartása mellett, ön-maga is kritikusabban nézze alkotói módszereit, és egy egységesebb műalkotás érdekében megszabadítsa azoktól a sallangoktól, amelyek korábban csak lazán kapcsolódtak a filmek belső szerkezetéhez. Az alkotói elképzelések tekintetében a *Három dal Leninről* c. film talán a legtudatosabb Vertov mű.

Ennek a tudatosságnak az eredménye az a Vertov jegyzeteiben található összefoglalás, amely a dokumentumfilm alkotásának elengedhetetlen feltételeit veszi számba. Érdemes ezeket idéznünk, mert szinte látnoki módon fogja itt Vertov egybe azokat a

momentumokat, amelyekkel minden dokumentumfilm-rendezőnek számolnia kell.

„Először is igen gyorsan kell végezni a felvételt, egy időben az eseménnyel, vagy a megfigyelés alatt álló személy cselekedetével.

Másodszor, zajtalanul kell történnie, hogy ne keltse fel az illető figyelmét, s ne legyen zöreje a felvételben.

Harmadszor, bárhol végre kell tudni hajtani (kunyhóban, mezőn, repülőtéren, pusztán, stb.).

Negyedszer, mindkét felvevő – a hangos és a néma – úgy kell, hogy össze legyenek kapcsolva, hogy ne zavarják egymást, állandó készségben legyenek, és semmilyen igazításra ne legyen szükség a szinkron kedvéért.

Ötödször, a hangnak meg kell felelnie azoknak a követelményeknek, amelyeket előre meg fognak határozni.

Hatodszor, a hangfelvevő berendezésnek kismértűnek kell lennie, ormóttan akkumulátorok nélkül, és az elektromos áramtól függetlenül kell működnie.

Hetedszer, ki kell zárnia minden technikai hibalehetőséget, lévén, hogy olyan pillanatokat és eseményeket kell felvenni, amelyek nem ismétlődnek.

Nyolcadszor, a kép- és hangrendszer munkáját a legteljesebb mértékben össze kell hangolni, egyékvácsolni, szinkronba hozni, melyet legjobban úgy oldhatunk meg, ha a néma és a hangos felvételeket egyetlen, összekapcsolt készülék végzi . . .”⁴⁷

Ha figyelmesen végigolvassuk Vertovnak ezt a „nyolc pontját”, akkor azt kell megállapítanunk, hogy, ami a dokumentumfilm közvetlen alkotói fel-

tételeit illeti, a rendező azokat az alapfeltételeket szedte sorba, amelyek tulajdonképpen a későbbi évek folyamán a dokumentumfilm-rendezőknek mindig is problémát okoztak, amelyek megteremtése még napjaink dokumentumfilm művészetében is a dokumentumfilm alkotás „létfeltételeit” jelenti. Gondoljunk pl. az eseményekkel való szinkronításra vagy a kép-hang szinkronra,. S talán egy kis túlzással megállapíthatjuk, hogy a *Három dal Leninről* c. film az első film, amely elkészítésekor a napvilágra kerültek – Vertov zseniális művészi és gondolkodói erőnei következtében – azok a közvetlen dokumentumfilm alkotási problémák, amelyek a legteljesebb mértékben meghatározzák a dokumentumfilmet.

Vertov már a *Kino Pravdák* készítésekor három számot szeretett volna Lenin történelmi alakjának szentelni: A *Három dal Leninről* c. film „hármassága”, három „dala” innen származik.

Az első dal, a „Sötét zárkában volt arcom...” kezdetű, azt jeleníti meg, hogy Lenin tanításai, egész tevékenysége milyen sötétségből mentette ki a népet, hogy a Nagy Októberi Forradalom szabadságot hozó győzelme mit jelentett az embereknek.

A második dal, a „Szerettük őt...” kezdetű, a Lenin halála okozta mélységes fájdalmat, a gyászt, elvesztésének emberi döbbenetét tárja a néző elé.

A harmadik dal, „A nagy kővárosban...” kezdetű, Lenin tanításainak jövőt formáló erejét bizonyítja.

A dalok üzbég dalok, mert Vertov úgy gondolta, hogy Lenin művének hatását leginkább Közép-Ázsia asszonyainak életében sikerült bemutatnia. S ez na-

gyon fontos, mert igen jellemző a rendező művészetére. Elsősorban az, hogy Vertov a változások emberi vonatkozásait kutatta, azokat akarta megmutatni, mert tudta, hogy ezek a változások az emberért mentek végbe. S jól látta, hogy a forradalom azon emberek számára jelentette a legtöbbet, akik korábban „lét-alatti” életet éltek.

A *Három dal Leninről* a képszerkesztés, a vizuális megjelenítés szempontjából is kiemelkedő. Vertovnak sikerült eltüntetni a film „híradó-jellegét”. Az anyag művészi újraszervezésekor, esztétikai egységesítésekor a felvételek vizuális és érzelmi töltését aknáztta ki. A film minden képét, jelenetsorát az egész mű belső ritmusa és gondolatvilága határozza meg. Nincs felvétel a filmben, amelyet történelmi érdekességként tudnánk szemlélni. Ezért van, hogy semmiféle stílustörést nem találunk a filmben, az archív és „élő” anyagok egybeötvözése egynemű textúrát hozott létre, amire a dokumentumfilm történetében még nem volt példa.

Jól illeszkedik a képi világhoz a hang, a dalok, egyszerre befolyásolva és kifejezve a *Három dal Leninről* c. film lírai szerkezetét. „A dalokkal való kapcsolata (e dalokat később W. H. Auden fordította angolra) is döntően határozta meg a film érzelmi alaphangját, és ez a hangvétel nem Vertov számára volt új, hanem inkább a nemzetközi dokumentumfilmek területén.”^{4 2}

„Arról van szó, hogy ne csak mellékesen, de teljes értékkel használják fel Vertovot a filméletben. Jelenleg csupán a bal lábának kisujját használják ki, s a felhasználás „látszatát” keltik.”

Vertovnak a *Három dal Leninről* c. műve az, amely a dokumentumfilm művészet egyetemes, de gondolom a szovjet film történetében a fejlődés szempontjából számításba jöhet.

Vertov későbbi művei — objektív és szubjektív okok miatt — nem érik el azt a művészi magasságot, amelyet korábbi alkotásai bizonyítottak. Egyre jobban kiszorul a filméletből, a filmművészetből, majdnem magából a filmgyártásból is. Korábbi elképzeléseit és munkáját nem tudja folytatni, mást csinálni pedig képtelen. Híradókat, dokumentumfilmeket szerkeszt, a II. világháború idején a Nagy Honvédő Háború napjairól készít el egy összeállítást Kazahsztánban. De ezek a munkák nem elégitik ki. Az egyetemes filmművészet nagy alakjának alkotó ereje tulajdonképpen elsorvad.

De a korábbi elméleti és gyakorlati tevékenységének jelentősége a filmművészet és különösen a dokumentumfilm művészet szempontjából szinte felbecsülhetetlen. Munkafüzeteiben leírt önjellemzése művészetének mindmáig legjobb méltatása:

„Vadász ő. A filmkockák vadásza. Az igazság kockáit. A filmigazságét.

Nem reked meg dolgozószobájában. Kitör a szoba ketrecéből. A természet után ír. Megfigyel. Kísérletezik. Tájékozódik az ismeretlen helyen. S pillanatok alatt határoz. Leleplezi magát, kihasználja a természetes lehetőségeket. S mikor kell, pontosan lő.

Film-mesterlövész. Nyugalom, merészség, hidegvér, kezdeményezés, önuralom. Semmiféle hivatalos és egyéb tortúra. Határozott és egyidejű végrehajtás.

Felderítő ő. Megfigyelő. Lövész. Nyomolvasó. Kutató.

S ezen felül költő. Művészi szándékkal hatol be az életbe.

Költői formákat absztrahál az életből. Megfigyeléseit sajátos műalkotásban szintetizálja. Művészi felfedezéseket tesz. A valódi igazság drága cseppjeit igazság-dallá, igazság-poémává, az objektív valóság szimfóniájává önti össze.⁴⁹

E pontos méltatáshoz – a dokumentumfilm történetének szempontjából – a tanulmányíró a következőket szeretné hozzátenni:

1.) Vertov a dokumentumfilm történetében az első, aki mind elméletben, mind műveiben tudatos és határozott osztály-szempontokat 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. Filmjei a dokumentumfilm művészetének első, maradandó műalkotásai.

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.

Az angol dokumentumfilm iskola

„A dokumentarista szemlélet végeredményben csak annyit követel meg, hogy a fantáziát megragadó formában vigyük mozivásznonra korunk problémáit, és a valóság „megfigyelését” kissé szélesebb alapokra helyezzük, mint a múltban.”

John Grierson

I.

Néhány kivételtől eltekintve az egyetemes filmtörténetek alig foglalkoznak a dokumentumfilmmel. Igaz, egy-egy kiemelkedő dokumentumfilmes rendező művészete, egy-egy kiváló dokumentumfilmalkotás olykor-olykor helyet kap e filmtörténetekben, szerzőik azonban gyakorlatilag nem néznek szembe a ténynyel: a dokumentumfilm művészete az egyetemes filmművészet egységének szerves része. Az angol dokumentumfilm iskola korszaka az egyetemes filmtörténet szinte egyetlen időszaka, amelyet az eddigelé megírt egyetemes filmtörténetek elismernek, s amelyvel – többé-kevésbé – elemzően foglalkoznak. Ez, ha felszínesen is, de jelzi, hogy a filmművészet egyik „szektorában” olyan filmes mozgalomnak, olyan megújulásnak lehetünk tanúi az angol dokumentumfilm iskola esetében, melyet az egész filmművészet szempontjából jelentősnek kell tartanunk.

Miben is áll ez a megújulás? Mit is jelent az angol dokumentumfilmesek mozgalma a dokumentumfilm történetének szempontjából? Melyek a fő jellemvonásai? Milyen körülmények között s hogyan alakult ki? Néhány dolgot előre kell bocsájtanunk, hogy ezekre a kérdésekre tudjunk válaszolni.

Az első világháború idején és az azt követő években az Egyesült Államok biztosította magának a la-

tin-amerikai filmpiacot teljes egészében, s (elsősorban a Szovjetunió kivételével) jelentős filmgazdasági pozíciókat nyert Európában is. Az európai államok közül az amerikaiak expanzív filmgazdasági törekvései s befolyása talán Nagy-Britanniában érvényesültek a legjobban, a film területén is az USA lett az Egyesült Királyság legnagyobb „szállítója”. Londonban és az angliai nagyvárosokban az amerikai filmek örvendtek a legnagyobb népszerűségnek, a közönség döntő többsége az amerikai filmek mellett voksolt, s ami legalább ennyire fontos: szemben állt a hazai – az angol – produkciókkal. A helyzet speciális jellemzője, hogy a szigetországban igen kiterjedt mozihálózat jött létre a világháború végére, s hogy 1918-ban, a mozilátogatás gyakoriságának számát tekintve Nagy-Britanniát a világon egyedül csak az USA előzte meg. A nagyobb részt amerikai (kisebb részt francia) befolyás alatt álló forgalmazó és üzemeltető cégek számára jelentős profitot hozott a külföldi filmek forgalmazása, bemutatása. Bevételeiket biztosították az amerikai filmek, következésképp semmilyen érdekük sem fűződött angol filmek terjesztéséhez. Így az angol filmgyártás lassan, de biztosan sorvadni kezdett: hiányzott a pénz, a tőke a produkciókhoz, a kész művek bemutatásának meg útját állták a forgalmazók amerikai érdekeltségei. Az egyre rosszabbodó helyzet 1924-ben katasztrofális mélypontra jutott: „Ennek az ún. Angol Film Évének novemberében szomorú hírek jelentek meg a sajtóban. Ebben a hónapban egyetlen méternyi filmet sem forgattak az ország egyik gyárában sem. A közönség megrökönyödve értesült minderről, hiszen a helyzet

most sokkal rosszabb volt, mint 1918 sötét időszakában” – olvashatjuk C. A. Oakley-nek az angol filmipar történetéről szóló művében.¹ Az angol filmgyárak egyetlen eredménye a 20-as évek elején az volt, hogy neveltek néhány színészt, akik azután Hollywoodba kerültek, sztárok lettek, hogy ezt követően az amerikai film népszerűségét növeljék Nagy-Britanniában. A problémák orvoslásával foglalkozott az angol parlament is; 1925-től többször szerepelt a film ügye a felsőház napirendjén. A különféle tervek azonban rendre megtörték az egymással szövetkező forgalmazók ellenállásán, mígnem, 1927-ben, az angol alsóházban *filmtörvényt* sikerült elfogadtatni (Cinematograph Film Act). A törvény megszabta, hogy a Nagy-Britanniában bemutatott filmek bizonyos százalékának angol filmnek kell lennie. (Ez 1927-ben 5% – Oakley – 1928–29-ben 7,5%; 1935–36-ban pedig 20% volt – Gregor–Patalas). Az így nyert bevételt pedig az angol filmgyártásba áramoltatták vissza. Ez az ún. kvóta-rendszer alapján véve bevált, s árnyoldalai ellenére (az amerikai cégek gyenge minőségű angol filmeket – kvóta filmeket – gyártattak, hogy kilegyen a meghatározott százalék) az angol filmgyárak volumene lassan emelkedő tendenciát mutatott az elkövetkező években.

Vázlatosan ez a filmgazdasági szituáció, amikor – 1929-ben – az angol dokumentumfilm iskola megjelenik a szigetország filméletében. A további fejlődés, s főképp a minőségi változás – elsősorban Korda Sándor áldásos tevékenységének következtében – csak néhány évvel később következett be. Az angol *játékfilm* fellendülését, irányváltozását Korda kiváló

és nagysikerű műve, a *VIII. Henrik magánélete* (The Private Life of Henry VIII., 1933) jelzi elsőnek, s ami hasonlóképp fontos: az angol film számára megnyitja a bankházak pénztárcáját.

Feltétlenül szólni kell arról, hogy az angol film helyzetének változásai egybeestek a hangosfilm megjelenésének és elterjedésének éveivel. Témánk szempontjából nem szükséges most a hangosfilm problematikáját, filmművészetre gyakorolt hatását részletesen elemezni, ám két tényezőt említenünk kell. Az egyik az, hogy míg más európai országokban a hangosfilm megjelenése, a „beszélő” film elterjedése elősegítette a *nemzeti* filmgyártás fellendülését, addig ez Nagy-Britanniában sajátos problémát jelentett. Egyszerűen annál az oknál fogva, hogy az amerikai filmek is angolul beszéltek; tehát míg más országokban a hangosfilm kezdetekor nehézségekbe ütközött az amerikai filmek eladása, addig ez az angol filmpiacon semmiféle akadályt nem jelentett. Mindez egyzersmind azt is „eredményezte”, hogy az angol dokumentaristák nemigen számíthattak az angol nemzeti játékfilmgyártás „segítségére”, illetve: törekvéseiket befolyásolta, hogy a hazai játékfilmgyártás bizonyos értelemben „zárlat alá” került. Másrészt: filmtörténeti-filmesztétikai közhely, hogy a hangosfilm elterjedése a színházhoz közelítette a filmművészetet, hogy a színdarabok, a színi előadások adaptációja igen nagy erőre kapott. Nos, Nagy-Britanniában, ahol már az első világháború idején is az adaptációk tették ki a filmalkotások döntő hányadát, mindez különös jelentőséggel bírt, mert a szigetország kulturális életében kiemelkedő szerepet ját-

szott a színház, amely – a művészi minőséget tekintve – joggal rendelkezett magasabb presztízs-értékkel a köztudatban, mint a film. Az angol színház jelentős kulturális befolyása a tárgyalt időszakban (is) kiterjedt a filmművészetre, nemegyszer gátat emelve annak önálló és öntörvényű fejlődése elé.

A fentiekhez hasonlóan fontos, de talán kevésbé közhismert, hogy az angol dokumentumfilm iskolát megelőző időszakban Nagy-Britannia jelentős szerepet játszott a dokumentum- oktató- és egyéb filmek területén. Az angol filmtudósítók az első világháború idején biztosították maguknak ezt a vezető szerepet. S ha alkotásaik nem is hasonlíthatók a második világháborúról készült angol filmek minőségéhez, mindenképpen igaz, hogy jelentős műveket mondhattak magukénak a tényközlő filmek (factual film) műfajában. Érdeklődésüket és kitartásukat megőrizték az angol film nehéz éveiben is: „Egy bizonyos szempontból” – írja C. A. Oakley – „az angol filmgyártás folyamatosan továbbra is igen jó teljesítményt nyújtott még a gyászos emlékű 1920–24-es esztendőkhöz is. Amikor is Iris Barry 1926-ban megírta *Let's Go to the Pictures* c. művét, méltán írhatta, hogy „Anglia még mindig verhetetlen a dokumentumfilmek gyártása terén.” Ez a kifejezés, hogy dokumentumfilm, azokban a korai időkben persze inkább még csak az ún. aktualitás-filmekre vonatkozott, amelyek a korábbi évtizedek „érdekes” filmjeiből fejlődtek ki. (A társadalmi tudatossággal bíró dokumentumfilm csak az 1930-as esztendőkhöz kapcsolódott)”² Látható: az angol dokumentumfilm iskolája sem volt előzmények nélkül való. A társadalmi

tudatosság az angol dokumentumfilm művészetében azonban valóban az angol dokumentumfilm mozgalom fellépésekor jelentkezik. Bizonyára nem véletlenül: az angol filmélet változásainak „háttérében” az 1929-es világgazdasági válság rejlik, amelynek előzményei, hatása és következményei meghatározó szerepet játszottak a korban; s alapvető magyarázatát adják a szociális érdeklődés és érzékenység kialakulásának, mely szociális szemlélet mélyen áthatja az 1929-ben színre lépő dokumentumfilm rendezőket.

II.

Az angol dokumentumfilm iskola, az egész angol dokumentarista mozgalom megindulása — talán kicsit egyszerűsítve a dolgot, de a teljes elismerés mellett — egyetlen ember fellépésétől, John Grierson angliai tevékenységének kezdetétől számítható. A skót származású Grierson a glasgow-i egyetem-évek után az Egyesült Államokban tanulmányozta a közvéleményt alakító eszközöket, elsősorban a sajtót és a filmgyártást. Ennek kapcsán részletesen megismerkedett Hollywooddal. S amikor 1927-ben visszatért Angliába, azt az alapvető tapasztalatot hozta magával, miszerint valószínűnek látszik, hogy a film a legalkalmasabb eszköz a közvélemény befolyásolására, az emberek nevelésére. Ennek a hipotézisnek gyakorlati ellenőrzését szeretne volna hazájában megcsinálni. Elképzeléseit előadta az *Empire Marketing Board* (Birodalmi Piackutató Tanács) vezetőjének, Sir Stephen Tallents-nak, aki megértéssel fogadta elképzeléseit és

Griersont a szervezet filmelőadójává nevezte ki. Az E. M. B. negyvennégy tagozatból állt, s ezek egyike volt a Filmgyártó Csoport, mely idővel a dokumentumfilmek jelentős *alkotóműhelye* lett. A szervezetet lényegében azzal a céllal hozták létre, hogy ismertesse meg a világgal Angliát, népszerűsítse erkölcsi és társadalmi hagyományait, s ily módon segítse az ország nemzetközi együttműködését, járuljon hozzá helyzetének a világpiacon való stabilizálásához. Grierson múlhatatlan érdeme, — (s tehetségének fényes bizonyítéka) —, hogy ebben a valójában soviniszta, nagyhatalmi, politikai-gazdasági érdekeket szolgáló szervezetben a Filmgyártó Csoport munkáját a szigetország társadalmi valóságának irányába tudta fordítani, az állam által finanszírozott filmgyártás propaganda tevékenységét a nemzeti önismeretre való törekvéssel volt képes összekapcsolni. Segítségére volt ebben Sir Stephen Tallents, a mozgalom mindvégig hűséges támogatója, aki komoly „előrelátásról tett tanúbizonyságot, amikor azt javasolta, hogy a filmgyártási program ne támaszkodjék kizárólag sem az állam, sem a magánvállalkozás pénzügyi támogatására, hanem közösen nyújtsák mindkét részről a szükséges pénzügyi eszközöket. Erre persze csak később került sor, amikor már az E. M. B. Filmgyártó Csoportot feloszlatták és helyébe a General Post Office Film Unit lépett (a Postafőigazgatóság Filmgyártó Csoportja), majd pedig egyre gyakrabban készültek filmek, melyeket magán vagy intézményi producerek hoztak létre.”³

Grierson tehát hozzálátott terveinek megvalósításához. Éjt nappallá téve dolgozott, s főként a pro-

pagandafilmekek (s ezek kapcsán a dokumentumfilmek) „természetrajzát” tanulmányozta. Így került sor arra, hogy az E. M. B. sok szovjet filmet is bekért (Ejzenstejn, Pudovkin és mások alkotásait) elemzésre, bemutatásra. A bemutatott filmek angol feliratait többnyire Grierson készítette. Ezeknek a filmaikötéseknek a hatása maradandó volt. Maga Grierson ugyan sokszor beszél ezeknek a filmeknek a hibáiról (pl. *Patyomkin páncélos* esetében), később néha lekicsinylőleg is (pl. a *Földről*), de a filmnek, a filmművészetnek mint a társadalmi tudatot hatásosan befolyásoló tevékenységnek példáját mindvégig a szovjet filmművészet, a szovjet filmélet elveiben és gyakorlatában látja. A szovjet filmművészet jelentős hatása az angol dokumentumfilm iskolára, s elsősorban Griersonra, nem művészeti, hanem elvi jellegű. A világhírű szovjet filmrendezők alkotásaira mindezekelőtt úgy tekint, mint a leghatásosabb, legművészebb propagandafilmekre, művészi megoldásaikat is ebből az aspektusból vizsgálja. Grierson számára az a felismerés a legjelentősebb, az a csodálatos, ahogyan az új szovjet filmművészet tevékeny részt vesz az új társadalom, az új társadalmi tudat kialakításában. Elveinek, elképzeléseinek fényes bizonyítékát véli felfedezni a szovjet filmesek gyakorlatában. A film konkrét társadalmi funkciójának felismerése az a pont, ahol a szovjet filmművészet és Grierson, illetőleg a későbbiekben az angol dokumentumfilm iskola találkozik, amelyben a legteljesebb az egyetértés.

Grierson elképzeléseinek megfelelően, ahhoz, hogy a film jól be tudja tölteni társadalmi funkcióját, hogy az általa helyesnek ítélt irányba orientálja

az embereket, ahhoz *mindenekelőtt filmek kellenek*, mégpedig másfajta, más típusú filmek, mint amilyeneket addig Angliában készítettek. Elsőnek maga fog hozzá, hogy ilyen újfajta filmet alkosson. Így készült el Grierson első, és egyetlen önállóan rendezett filmje, a *Heringhalászok* (Drifters), amelyet 1929 késő őszen mutattak be. A *Heringhalászok* az Északi-tenger heringhalászáinak életét, munkáját mutatja be. A film jól tükrözte a rendező szembenélését a normál, szokvány filmalkotásokkal. Az angol hétköznapiak, az angol dolgozók ezzel a filmmel vonultak be az angol filmtörténetbe, mindenféle csinnadratta mellőzésével, puritánul megfogalmazott, végtelenül egyszerű „történettel”. Az angol mozinéző egy eddig még filmvásznon nem látott világ, „ismeretlen” emberi életek közvetlen megfogalmazásával találkozhatott Grierson alkotásában.

„Az a szoros kontaktus”, – írja Forsyth Hardy – „amely ebben a műben a valódi élettel létrejött, ma már közhelynek számít a mozilátogatók szempontjából, de akkor az újdonság erejével hatott. A 'Drifters' technika és tartalom tekintetében egyaránt új hangot jelentett az angol filmvásznon. Grierson előzőleg alaposan tanulmányozta a filmművészet különböző irányait és így közeli kapcsolatba került az orosz rendezők munkásságával. Az ő filmje annak a szimfonikus szerkesztésnek, a film dinamikus összeállításának hatását tükrözte, amelyet Eizenstejn és Pudovkin fejlesztett oly magas fokra. Innen kezdődik a dokumentumfilmek jellegzetes dualitása, a társadalmi mondanivaló céltudatosságának és az esztétikai

kísérletezésnek kombinálása, amely kettősség azután végig fennmaradt e műfaj fejlődése során.”⁴

A dokumentumfilm szempontjából vizsgálva a *Heringhalászokat*, világosan kitűnik, hogy Grierson azal a problémával találta magát szemben, hogy hogyan lehet művészi módon megtalálni a megfelelő utat az egyedi jelenségek megjelenítése és az ún. szimfónikus (Ruttmann) megfogalmazás között. Úgy vélem Grierson helyesebb irányban kereste a megoldást mint Ivens, aki „típusokat” hozott be a dokumentumfilmbe. Ő úgy igyekezett ezt a dilemmát feloldani, hogy a kiválasztott jelenség ellentmondásokon keresztül érvényesülő *folyamatát* próbálta megjeleníteni. A helyszínek, az emberek hitelességét így a történés hitelessége egészíti ki. Maga Grierson is ilyen értelemben emlékszik vissza a *Heringhalászokra*: „A filmben a képek és a mozgás egyesítése látszott fejlődőképesnek. 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 be 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. Az emberek nehéz, folyamatos munkája nagy hatást gyakorolt . . .”⁵

A *Heringhalászok* sikere, művészi újításai, a rendező Grierson törekvései a film funkciójának megváltoztatása érdekében jelentették az alapot a továbbképzéshez, az új filmművészeti irányzat kivirágzásá-

hoz, amelynek jellemzését a mozgalom ideológiájának, filmfelfogásának elemzésével szeretném kezdeni.

Annál is indokoltabb ez, mert Vertov kivételével a dokumentumfilm történetében az angol dokumentumfilm iskola rendelkezik a legfejlettebb és a legegységesebb dokumentumfilm elmélettel. Az angol dokumentumfilm iskola alkotói számtalan cikkben, tanulmányban fejtették ki elképzeléseiket. Az alapító Grierson legfontosabb megnyilatkozásait Forsyth Hardy rendezte sajtó alá *Grierson on Documentary* (G. a dokumentumfilmről) címmel 1946-ban.⁶ Az angol dokumentumfilm iskola elveinek másik két standard kötete Paul Rothának *The Film Till Now* (A film útja napjainkig) 1930-ban megjelent munkája és az 1935-ös, *A dokumentumfilm* (Documentary Film), amely magyarul is olvasható.⁷

III.

Az'első dolog, ami ezeknek a műveknek tanulmányozása során az olvasó szemébe ötlük az, hogy Grierson és Rotha az elsők, akik konkrétan és körültekintően elemezték a dokumentumfilm eddigi történetét, s hogy megkísérelnek állást foglalni a kiemelkedő alkotásokkal kapcsolatosan. Mintegy számba veszik a dokumentumfilm művészetének eddigi eredményeit, s megpróbálják a maguk ítélete szerint a megfelelő újításokat, művészi módszereket hasznosítani. Grierson és Rotha *a dokumentumfilm művészetének első, komoly történetírói*.

Rotha átfogóbb filmtörténetet írt a *The Film Till Now* című munkájában, amely első megjelenése óta már több kiadást ért meg. A *dokumentumfilm*-ben, amely már kizárólagosan a dokumentumfilmmel foglalkozik, a dokumentumfilm kezdeteit az Egyesült Államokban a *Nanook*tól, a Szovjetunióban Vertov munkásságától (kb. 1923), Franciaországban a *Csak pár órától*, Németországban Ruttmann *Berlinjé*től számítja. Az azóta eltelt időszak dokumentumfilm művészetét pedig négy csoportra osztja „az anyag sajátos felfogása” szerint. Ezek a következők:

1.) A naturalista (romantikus) természetszemlélet hagyományai. Ennek a csoportnak a reprezentánsa Flaherty, akinek *Nanookja* „a való élet teljesen új megközelítését jelentette”.

2.) Az európai realista hagyomány. Ide tartozik Cavalcanti filmje, a *Csak pár óra*, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* és Ivens munkássága. Általában azok a filmek, amelyeket az avantgarde filmnél tárgyaltam.

3.) A híradó-hagyomány. Ezt elsősorban Vertov képviseli, akivel egyetért „az anyaggyűjtés aktuális tárgykörét és bizonyos mértékig szerkesztési módszerét illetően”, de eltér tőle „a téma megközelítése és értelmezése kérdésében”.

4.) A propaganda hagyomány. Ebbe a részbe kerül Eizenstejn, Pudovkin, Dovzsenko néhány alkotása, az angol dokumentumfilm iskola néhány korai műve, élén a *Heringhalászokkal*, majd néhány német és olasz film.⁸

Rotha minden fenntartása ellenére komolyan vonzódik Flaherty művészetéhez. A *realista* hagyomány

furcsa elnevezése (amely talán Cavalcanti és Ivens esetében igaz lehet) abból származik valószínűleg, hogy a rendező azt az újonnan felfedezett valóságot tartja elsőrendűen fontosnak, amelyet ezek a filmek feltártak a filmművészet számára. A propaganda rész az, amely leginkább megfelel elképzeléseinek, még akkor is ha a szovjet példák döntő többsége játékfilm. Rotha többé-kevésbé igényesnek mondható osztályozása alapjaiban jól tükrözi a dokumentumfilm eddigi történetének fő sajátosságait. Továbbvivésre Flaherty filmjeinek életközelségét, Vertov aktualizását, a „realisták” valóságfeltáró szenvedélyét és az ezeknek elvi alapul szolgáló propagandisztikus indítatású filmtevékenységet tartja érdemesnek.

Rotha véleménye sok ponton egyezik Grierson véleményével. Mindenekelőtt Flaherty művészetének értékelésében. Amiben eltér, az az, hogy Grierson általánosabb következtetéseket von le Flaherty filmjeiből, amelyek szerinte megteremtették a dokumentumfilmzés alapelveit. Kicsit leegyszerűsítve: azt állítja, hogy úgy kell dokumentumfilmet készíteni mint Flaherty, csak nem romantikus, hanem realista szemlélettel. A legélesebb a különbség a két rendezőnek a dokumentumfilm eddigi történetét illetően, Ruttmann *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* című filmjének és általában a „szimfónikus” megoldású filmek tekintetében van. Grierson a „legveszedelmesebb” hagyománynak itéli ezt a típusú dokumentumfilmet, s véleményem szerint joggal írja róla, hogy „a hétköznapiak kis dolgai akkor sem elégségesek, ha egy szimfónia nagyszerű hangszerelésében jelentkeznek. A művészet magasabb csúcsainak eléré-

séhez a tény fölé, vagy a tényt előidéző folyamat fölé kell emelkednünk, egészen az alkotás szintjéig. Az alkotás ennek az értékelésnek a fényében nem a dolgok, hanem értékek megalkotását jelenti.”⁹

Amint látjuk, Grierson és Rotha megfelelő kritika alá vették az őket megelőző dokumentumfilmtermést. De ezt csak úgy tehették, – joggal – hogy maguk is rendelkeztek elképzelésekkel, kimunkált elgondolásokkal a dokumentumfilmmel kapcsolatosan. A korábbi dokumentumfilm művészet elemzése hozzásegítette őket a dokumentumfilmről alkotott elméletük finomításához, teljesebbé tételéhez. Itt a segítséget és a leszűrt tapasztalatokat kell hangsúlyoznunk, mert e két kiváló rendezőt – különösen Grierson – nem a filmes elgondolások, művészeti tapasztalatok indították elméletük megalkotására.

IV.

Az alapelgondolás Griersoné volt, akit, mint említettük, a közvélemény befolyásolási lehetőségei foglalkoztatták amerikai tanulmányai során. „A dokumentumfilm jelenlegi formájának gondolata nem a filmvilágban született, hanem a chicagói egyetem politikai fakultásán, nem sokkal 1920 után. Azért született meg, mert néhányan közülünk elgondolkodtak Walter Lippmann nézetein és megvizsgálták, hogyan lehetne építő módon ’betölteni’ azt az űrt, amelyet Lippmann a mai nevelés rendszerében fedezett fel.”¹⁰ Lippmann nézetei szerint, – általánosságban jellemezve elképzeléseit, – a társadalom olyan kor-

szakba érkezett, amelyben rendkívül megnövekedett az egyes ember számára alapvetően szükséges, a teljesség élményét adó információ. A nevelés ezt nem fedezte fel, vagy nem akarta felfedezni, és a hagyományos nevelés így tulajdonképpen fél- vagy negyedembereket nevel, akik legfeljebb jó szakemberek lesznek, de nincsenek felszerelve a társadalmi életben való mozgáshoz, tevékenységhez szükséges információkkal. A korabeli nevelés tulajdonképpen az egyes embernek is csak egyes „részeit” neveli. S így „űr” támad a tényleges nevelés és a feltétlen szükséges nevelés között. Ez azért is rendkívül fontos, mert az eddigiekből következően a társadalmi életben való tájékozódni-nem-tudás a demokrácia alapjait ássa alá. Az egyoldalú, vagy hiányos nevelésnek így szociális következményei vannak. Maga Lippmann az, aki Grierson figyelmét a filmre felhívja, mondván: figyelje „a film drámai ‚sémáinak’ változásait... aszerint, hogy hogyan váltakoznak korunk tendenciái”. Ez, – az úgy gondolom máig érvényes, – tanács adja Grierson alapgondolatait. „Miután valamennyi társadalmi probléma kapcsolatot tételez fel a nép és a népre ható erők között” – írja Grierson –, „szükségszerűen létezniök kell... bizonyos drámai ‚sémáknak’, amelyek a társadalmi kapcsolatok alapját képezik. A drámai ‚sémák’ felfedezésének alapvető jelentősége van a modern nevelési rendszer fejlődése szempontjából. A felnőttek és a fiatalok csak akkor vághatnak neki eredményesen a társadalmi élet problémáinak, ha élő és átfogó képet kapnak a társadalomról, egy képet, amely megmozgatja fantáziájukat és a szükséges elveket vési a tudatukba.

Lényegileg megértettük, hogy a drámai 'séma' a fejlődés, a mozgás, a kontraszt érzetét keltheti, az emberek kezébe adja a valóság legyőzésének eszközét és ennek megfelelően cselekvésre késztheti őket."¹¹

Hogy ezt el lehessen végezni, ahhoz a legjobb, a legmegfelelőbb eszköz a film. Grierson így indokolja ezt: „... rendet kellene teremteni a filmről felállított kezdetleges elméletek között. A művészet csak egy lehetőség a sok közül és a bölcs ember jól teszi, ha azt kutatja: hol, melyik területen tud szabadabban alkotni. Más dolog a szórakozás és megint más dolog a nevelés, főleg, ha a nevelőt valóban érdekli a nevelés problémája. Megint más dolog a propaganda. Egyszóval tehát a film is csak egy eszköz, aminek a szó írásbeli felhasználásához hasonlóan különböző funkciói lehetnek. Természetes, hogy egy hivatásos propagandistát különösen érdekel a film, hiszen biztos eszköz a közönség megnyerésére. A film lehetővé teszi az eleven, közvetlen ábrázolást, a világos elemzést és a tömör végkövetkeztetést; a képek és a ritmus igen jó meggyőző eszközök. A film rendkívül alkalmas az ékesszóló meggyőzésre, mivel semmilyen más leíró forma nem képes akkora méltósággal és súllyal közölni akármilyen megfigyelést, mint a film egy jó beállítással vagy a megfelelő ritmussal. Nem is szólva arról, hogy még a legbődületesebb számárságokat is le lehet vetíteni estéről-estére milliók előtt, ami azt mutatja, hogy ez a csodálatos jelenség új lehetőségeket nyit a közvéleményt irányító jelenségek világában.”¹²

A film . . . minden művészetnél jobban szolgálhatja a nevelés céljait. A film valóban eleven képet nyújthat a külső világról a holnap állam-

polgárainak. Valóban kiszélesítheti tapasztalatainak körét. Valóban eleget tehet az interpretálás feladatának. Jó ellenőrzési szervezés esetén az embert a társadalommal összekapcsoló köldökzsinór szerepét töltheti be. És azért van így, mert anyagát reális események feldolgozásából meríti. A filmet be kell vinni közvetlenül a társadalomba és ki kell vonni a közoktatás kevésbé fontos területéről.”¹³

Griersonnak ezekből a fejtegetéseiből világosan kitűnik, hogy a griersoni dokumentumfilm elmélet ereendően szociális, társadalmi indíttatású. Grierson a társadalom rossz nevelési módszerein akar változtatni, s ezáltal a társadalmat megváltoztatni, az általa helyesnek vélt útra terelni, a demokráciát megvédeni. Elgondolásaiban nincs semmiféle esztétikai célkitűzés, vagy ha van, akkor is csak mellékesen. Fontos a propaganda, a minél szélesebb és mélyebb határfok. Ezt szolgálja a film, amely a leggyorsabban és a legközvetlenebbül oktathatja és nevelheti az embereket olyan dolgokra, amelyek az általános, megszokott nevelés körén kívül esnek. Felvilágosítás maximális határfokkal (amely lehet művészi is) és dokumentáció. Ezek a sarkkövei Grierson szociális eszméken alapuló dokumentumfilm elméletének, sajátos filmes tevékenységének. (A rendező-elméletíró olykor túl is hajtja elképzeléseit: megállapítja például, hogy a film önmagán kívül is fejlődhet.)

Amikor Grierson hozzákezdett ahhoz, hogy konkrétan kidolgozza filmelméletét, a különböző elnevezések dzsungelével és a különböző típusú filmek sokaságával találta magát szemben. Ezért bizonyos elhatárolásokra kényszerült. Ő az, aki *elsőként*

használja a dokumentumfilm elnevezést, épp Flaherty Moana című filmjéről írt kritikájában. De valószínűleg abban is az élenjárók közé tartozik, hogy a nem-játékfilmek között is megkülönböztetést tesz. A dokumentumfilmet elhatárolja a híradófilmtől, amelynek kizárólag „zsurnalisztikai érdemeket” tulajdonít, és bizonyos fajta tájékoztató jellegű rövid filmekről is. Úgy véli, hogy az a film, amelyet dokumentumfilmnek nevezhetünk, ezeken „túl kezdődik”, amely a valóság alkotó módon történő feldolgozása és átalakítása.

Grierson a következőkben foglalja össze elméletének alapelveit:

„1.) Hisszük, hogy új és életképes művészeti forma születik a filmművészetnek abból a képességéből, hogy körülnézzen, megfigyelje és kiválassza a ‚valódi’ élet eseményeit. A műtermekben forgatott filmek szinte képtelenek a valóságot a mozivászatra varázsolni. Mesterséges háttér előtt felépített eseményeket fényképeznek.

2.) Hisszük, hogy az ‚eredeti’ (vagy valódi) színész és az ‚eredeti’ (vagy valódi) jelenet a legjobb vezérforrás a mai világ filmművészeti interpretálásához. Bőségesebb anyagtartalmat biztosítanak a filmgyártásnak. Végtelenül sok kép kihasználására adnak lehetőséget. Lehetővé teszik, hogy a műtermek számára elképzelt eseményeknél bonyolultabb és meglepőbb, a valóságból merített eseményeket tolmácsoljunk. Bonyolultabb és meglepőbb eseményeket, mint amilyeneket a műtermek szakemberei felépíthetnek.

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 filmművészetnek megvan az a csodálatos képessége, hogy 'újjáélessze' a hagyomány által létrehozott, vagy az idővel megkopott mozdulatokat. A mozivásznon elfogadott méretű téglalapja megvilágítja és felerősíti a mozdulatokat, a legnagyobb időbeli és térbeli hatásossággal ruházza fel őket. Tegyük még hozzá, hogy a dokumentumfilm olyan hatásokat érhet el a valóság elmélyítésében, amelyekről a műterem mechanizmusa és a rutinos színészek kíváló alakításai nem is álmodhatnak." ¹⁴

Mindezt kiegészíti még egy dologgal, amelyet szerte Flaherty állapított meg máig ható érvénnyel: „a rendezőnek a cselekményt ott kell keresni, ahol a cselekmény lezajlik és feladata, hogy szintétikusan összefoglalja azt, amit ő a színhely lényeges elemeinek tekint." ¹⁵ Amiben eltérést javasol Flaherty művészetétől, az az, hogy míg ő *elbeszélő* módon alkotja újra a valóságot, addig az angol dokumentumfilm iskola filmjeinek *drámai* formában kell ezt az újratermelést végrehajtani. „... Szükségszerűen valljuk, hogy olyan drámát kell alkotnunk, amely ténylegesen lemezteleníti a valóságot, egy drámát, amely feltárja a társadalom rendjének kifejezetten közösségi-, vagy tömegjellegét, egy drámát, amely a konstruktív társadalmi erők harcát tekinti az egyénhez egyedül méltó cselekvésnek." ¹⁶ S ezzel a kör tulajdonképpen bezárul, újból az egyének társadalomban való tevékenységének lehetőségénél vagyunk.

Grierson elmélete egyfelől jelentős mértékben támaszkodik a korábbi dokumentumfilmes törekvé-

sekre, másfelől a cinéma direct célkitűzéseit, problematikáját előlegezi. Nagyon sokat merít a múltból, az avantgarde filmtörekvéseiből, Vertov elképzeléseiből és különösen Flaherty filmes gyakorlatából. A „valódi” élet dolgainak felfedezése Flahertynél spontán, Vertovnál tudatos és alapvető törekvés, a színészek „elvetése” mindhárom dokumentumfilmes hagyományra jellemző, úgyszintén a „műtermes” filmezés megvetése. Igaz Grierson már nem hadakozik annyira vaktában, mint az avantgarde alkotói és Vertov. Nem tagadja, hogy a műtermek a maguk módján képesek létrehozni művészi alkotásokat. Világosan megfogalmazza, hogy „a játékfilmeket gyártó stúdiókétól eltérő esztétikai eredmények elérésére törekszünk.”¹⁷ Ami Grierson alapelveiben már a cinéma directre utal, az az a megállapítás, miszerint: „A spontán mozdulatoknak a mozivásznon különleges értékük van. Ennek természetesen csak a „valódi” élet feltárásának, a műterem és a színészek negációjának „társaságában” van meg az igazi jelentősége. De a cinéma direct felé való irányultságot jelzi az is, hogy külön cikketszentel a *hitelesség* problémájának, amelyért a dokumentumfilm „mindenkor harcban állt.” Az angol dokumentumfilm iskola néhány alkotása közül sajátjára is hivatkozva – írja egyéni szóhasználatával Grierson: „A hétköznapi embert nem személyes hivatásának romantikus aspektusában mutatták be, hanem állampolgári kötelességeinek bonyolultabb és bensőségeiből drámájában.”¹⁸ Grierson elgondolásainak és az angol dokumentumfilm iskolának „híd” – jellegét – a húszas évek dokumentumfilmezése és a cinéma direct között – talán

az is igazolja, hogy a hagyományokból mindennek-
előtt Flaherty munkásságára támaszkodnak, elméle-
tileg is főként azt fogalmazzák újra, és hogy a ciné-
ma direct, bár elméletileg, az elképzelések és hitvallá-
sok szerint elsősorban Vertovot vallja mesterének,
művészi gyakorlatában mégis döntően Flaherty pél-
dáját követi.

Érdekesek Griersonnak a *hangról* írott gondolatai
is. Ezeknek alapvető kiindulópontja az, hogy a han-
gosfilm nem a némafilm hangosított változata. Ezzel
Grierson tulajdonképpen elhatárolja magát a korai
hangosfilm gyakorlat uralkodó irányzatától, amely
számára elsősorban az volt a fontos, hogy a szerep-
lők megszólaltak, sőt olykor magát a képi megfogal-
mazást is a beszéd alá rendelték. Szerinte a hang
olyan eszköz, mint korábban a fény volt, amely
„nemcsak a rögzítés, hanem az alkotás eszköze is”.
Grierson szerint a lényeg az, hogy a hangot éppolyan
művészi módon használjuk fel mint a képet, mert e
kettő kiegészíti egymást, a mikrofonnak megnőtt a
szerepe és így a felvevőgép jelentőségével rokon. A
hangnak ez a felfogása talán Ivens „hanghasználatá-
hoz” áll a legközelebb, bár az angol dokumentumfilm
iskola alkotásaiban a hang sohasem olyan „attrak-
tív”, olyan didaktikus, mint Ivens filmjeiben. S tu-
lajdonképpen különbözik Vertov felfogásától is, aki
a hangot a filmezés során feltárt valóság szerves ré-
szének tekinti. Úgy vélem, hogy Grierson elképzelé-
sei a hang és a dokumentumfilm művészetének kap-
csolatában előrelépést jelentettek, mert rendkívüli
módon elősegítették a „drámai” megfogalmazás mű-
vészi kisugárzását.

Ha most újból végiggondoljuk Grierson filmelméletét, akkor a legszembetűnőbb az a hiátus, ami a kiinduló szociális, eszmei indíttatás és az alapelveknek a közvetlen filmezési gyakorlatra vonatkozó jellege között van. Hiányzik az a művészetfilozófiai átmenet, amely véleményt nyilvánítva a művészet és a filmesztétika alapkérdéseiben, és így az alapvető társadalmi-történeti elemzést és az azokból levont következtetést az angol dokumentumfilm iskola konkrét filmfelfogásával összekötné. Ennek oka elsősorban abban kereshető, hogy Grierson, amikor alapvetően nem esztétikai célkitűzéseket akar esztétikai úton megvalósítani, akkor „elfeledkezik” arról, hogy a mód, az esztétikai úton való megvalósítás sajátosságaival foglalkozzék. S a magam részéről az utóbbira teszem a hangsúlyt, mert tisztán esztétikai célkitűzésekről beszélni úgyszintén hibás volna.

Valószínűleg Grierson elméletének ezen a hiányosságán alapszik G. Aristarco elmarasztaló ítélete is, aki Griersont és Rothát, Spottiswoode társaságában a filmelmélet „népszerűsítőinek” tartja, mondván, hogy Grierson tulajdonképpen nem tesz mást, mint Ejzenstejn, Pudovkin és részben Balázs Béla elméletét propagálja. Sőt, Arnold Hauserra hivatkozva azt állítja, hogy Grierson és az angol dokumentumfilm iskola tulajdonképpen az előbb említett elméletírók és rendezők gondolatiságát elszakították az abból következő művészi technikától és csak magát az „üres technikát” használják fel.¹⁹ Kétségtelenül badarság lenne tagadni a szovjet filmművészet kiemelkedő rendezőinek és teoretikusainak hatását az angol dokumentumfilm iskolára vonatkozóan. (Magam

is utaltam már erre.) Ez a hatás elsősorban a filmművészetnek mint a leghatásosabb társadalmi tudat befolyásolónak a felismerésében mutatkozik meg, és néhány valóban átvett művészi megoldásban, mint pl. a „dinamikus montázs”. Mindez még nem jelent olyan fokú elméleti közösséget, amelyet Aristarco tulajdonít neki. Másfelől, épp az előbb mondottakból remélhetőleg kitűnik, hogy Grierson és az angol dokumentumfilm iskola egyetlen elméletírója és rendezője sem veszi át azokat a művészeti, filmelméleti, filmesztétikai megállapításokat, amelyeket mondjuk Eizenstejn legszögezett. De mivel Grierson esetében az általános filmelmélet hiányában nincs összehasonlítási alapunk, elég, ha alapelveit próbáljuk pl. Eizenstejn nézeteivel összevetni, s a köztük levő különbség nagyon is nyilvánvaló lesz. Az angol dokumentumfilm iskola nem népszerűsíthet olyan nézeteket, amelyekről alapelveiben, hitvallásában különbözik. Különösen nehéz ezt elképzelni Grierson esetében, aki nagyon is tudatosan alkotta meg elméletét és talán még ennél is következetesebben igyekezett azt a gyakorlatba átvinni. Az is kétségtelen, hogy az angol dokumentumfilm iskola átvesz bizonyos technikai megoldásokat a kiemelkedő szovjet filmalkotásokból, de ezeket egy másfajta (Lippmann-nál már elemeztük, hogy milyen) eszmeiséggel tölti meg. Úgy gondolom, a szovjet filmművészet eredményeit művészi módon adaptálták az angol dokumentumfilmek. Az más dolog, hogy ilyenképpen milyen világszemlélettel ötvöződtek, és hogy ebben a formában összehasonlítva a szovjet filmalkotásokkal mi-

ilyen eredményre jutunk. Magam is egyetértek abban Aristarcoval, hogy „Grierson nem forradalmár, csak reformer”²⁰.

V.

Az angol dokumentumfilm iskola elméletirői közül a másik kiemelkedő alkotó: Paul Rotha. Elsősorban két munkája, a már említett *The Film Till Now* és *A dokumentumfilm* kapcsán.²¹ Nézetei sokban egyeznek és különböznek Grierson elképzeléseitől. Rothában erősebb a történeti érdeklődés, ő az, – amint már szó volt róla, – aki következetesen végig-elemzi a dokumentumfilm művészetének történetét. Alapelképzelésekben igen közel áll Griersonhoz: „Röviden szólva: a filmet a társadalomformálás egyik leghatalmasabb, leghatékonyabb eszközének tartom napjainkban; a dokumentáló módszert pedig az első jelentős kísérletnek érzem, amely megpróbálja a filmet a szórakoztatásnál magasztosabb célok szolgálatába állítani”²². Ez a dokumentumfilm számára a következőket jelenti: „E filmműfaj a társadalmi érzés és az eszmei okoskodás tolmácsolója. Társadalmi, politikai és ismeretterjesztő követelmények eredményeként jött létre. A dokumentumhangományokat elemző előző fejezetben bizonyítani próbáltuk, hogy a dokumentum-módszer a film sajátos független válfaja, műfaja, amely ugyanannyira elüt a játékfilmtől, mint ahogy a lefényképezett színháztól is különbözik, úgy, ahogy az életrajz-regény a novellától”²³. A dokumentumfilm esetében

Rotha talán még Griersonnál is fontosabbnak tartja a szemlélet és a mű társadalmi aspektusát, s mintegy közelítve a marxista társadalom felfogásához, a következőket írja: „Minden bizonnyal jogunk van azt hinni, hogy a dokumentum-módszer, – amely a film-műfajok közt a legéletteljesebb, – nem szabad, hogy figyelmen kívül hagyja a legfontosabb társadalmi kérdéseket, nem kerülheti meg a gazdasági viszonylatokat, amelyek a jelenben a termelési rendszert irányítva, végeredményben meghatározzák a társadalom kulturális, társadalmi és esztétikai magatartását.”²⁴

Ezért érthető, hogy Rothánál, Griersonnal szemben, jóval erősebb Flaherty eszmevilágának bírálata, aki szerinte a szentimentalizmust a materializmus sokkal sürgetőbb igényei fölé helyezi. Érdekes Rotha Flaherty-kritikája, mert világosan jelzi azt az alapállás-különbséget, amely a kitűnő amerikai rendező és az angol dokumentumfilm iskola között fennállt. Mind a két fajta dokumentumfilmes törekvés az ember és a környezet viszonyát vizsgálta, csak míg Flaherty ezt az ember „felől” tette, feloldva a világ egységében, addig az angol dokumentaristák a környezetből indulnak ki, a környezetből, mégpedig elsősorban a társadalmi környezet elemzéséből. S részben ugyanez a helyzet az avantgarde filmmel kapcsolatban is. Míg az avantgarde film mesterei elsősorban filmművészetteremtő szándékaiktól jutottak el a társadalmi meghatározottságok figyelembe vételéig (legalábbis az alkotók döntő többsége esetében), addig a határozott társadalom-felfogással, társadalomkritikával rendelkező angol dokumen-

tumfilm iskola törekvéseinek iránya épp a minél művészbibb kifejezés megtalálása felé tartott. Ezért is érthetők, – s részben jogosak – Rothának az avantgarde-ról írott sorai, (amelyek némiképp ellentmondásban vannak a történeti emlékezésről kifejtett nézeteivel): „Ám a francia és a német rendezők többsége a dokumentumfilmet önmagáért való művészi munkának tekinti, mint a ritmus és mozgás szimfóniáját és nem tekinti olyan művészetnek, amely magasztosabb feladatok szolgálatában végezen jó munkát: sajátos célok elérésében”²⁵.

Paul Rotha elvei nagyon sok helyen egyeznek Grierson nézeteivel a dokumentumfilmkészítés közvetlen, konkrét gyakorlatának tekintetében. Így a „valódi” élet feltárásának igényében, a műteremtől, a színészi játéktól való tartózkodásban. Másfelől Rotha elképzelései – tovább gondolva Grierson nézeteit – új vonásokkal is gazdagítják az angol dokumentumfilm iskola filmfelfogását, kicsit előre jelezvén a cinéma direct elkövetkezését, annak problémáit. Rotha nagy nyomatékkal hangsúlyozza, hogy „a dokumentumfilmnek mindenekelőtt a jelen problémáit és valóságát kell tükröznie”, s hogy „a dokumentumfilm semmiképpen sem lehet a történelem rekonstruálása és az efféle kísérletek kudarcra vannak ítélve. Inkább jelenkori tények és események kerüljenek kifejezésre az emberi társadalom viszonylataiban.”²⁶ Ezt a megfogalmazást már a cinéma direct egyik alapkérdésének, az egyidejűség és a rekonstrukció anatómiájának felvetéseként kell értékelnünk.

Nem kevésbé jelentős a hanggal kapcsolatos állásfoglalás sem. Igaz, hogy Rotha alapjában egyetért Grierson idevonatkozó nézeteivel, s a maga részéről a dokumentumfilm számára az utószinkron-módszereket találja a legalkalmasabbnak, de a szinkronhangot csak abban az esetben kárhóztatja, ha az hosszúra nyúlik és monotonná válik. Annak okát, hogy a szinkronhang még nem játszik komoly szerepet a dokumentumfilm művészetében – joggal – a technikai nehézségekben látja. Nincs jó véleménnyel a kommentálásról, a narrátor-szöveg használatáról és ezért kíváncsi tartja kikísérletezni „a személyes interjú formáját”. Rotha, amikor a korabeli dokumentumfilmkészítés hanggal kapcsolatos problémáit vizsgálta, a megoldást többnyire abban az irányban kereste, amely „területeken” azokat később a cinéma direct megoldotta, vagy megoldani vélte.

Hogy mi a dokumentumfilm művészetének a feladata, azt Rotha – elképzelései szerint legjellemzőbben – talán a következőkben fogalmazta meg: „A dokumentumfilm legfőbb mondandója a cél, amelynek érdekében a megfigyeléseket tettük. A mód, amellyel a következtetésekre utalunk és megfigyeléseink eredményeit szövögetjük, nagy alkotói erőfeszítést kíván. A felszín alatt rejtőznek a modern civilizációt mozgó gazdasági tényezők: ezek a célirányos dokumentumfilm tulajdonképpeni anyagai, témái. Az ipar, a kereskedelem, a közélet és a természet eredményeinek tisztán felületi, felszíni ábrázolása már nem elégséges. Az ilyen felszíni leírás nem is kíván intellektuális képességeket. A dokumentarista dolga inkább az anyag összefoglalása és a vele kap-

csolatos feladatok teljesítése. A dolgok *mögött* található jelentés és egy személy jelentőségének alapja; az, ami a feldolgozandó anyaghoz való viszonyát sugalmazza. A dokumentum-módszer számára minden műhely, minden szervezet, minden tevékenység és a dolgok bármily elrendezése – ebből vagy abból az okból kifolyólag – az emberi érdekek valamely területét jelentik.”²⁷

Rotha nem épít ki Griersonhoz hasonlóan nevelési elméletet, hanem egyszerűen a gazdasági struktúrák meghatározó szerepét keresi. (Természetesen mint filmrendező.) Könyveiben kifejtett világképe, világszemlélete nem olyan árnyalt és kifinomult mint Griersoné, kevesebbet törődik az ilyesfajta elméleti alapvetésekkel. Érthető ezért, hogy egész elméleti eszmefuttatásában ugyanúgy megtaláljuk azt a hiást, amelyről már Grierson esetében szóltam. Amiben Rotha elképzelései kidolgozottabbak, részletesebbek Grierson elméleténél, az a konkrét dokumentumfilmkészítésre vonatkozó „szabályok” lefektetése. Rotha még Grierson alapelveinél is gyakorlatiasabban foglalkozik a dokumentumfilm készítésével. Mindkét könyvében hosszasan kifejti, elemzi, hogy hogyan is kell dokumentumfilmet készíteni. Bőségesen foglalkozik pl. *A dokumentumfilm* című művében a producer funkciójával, a rendező szerepével, hogy hogyan kell fényképezni és vágni, hogy hogyan kell a cselekményt megtervezni, milyen módon kell a forgatókönyveket elkészíteni és így tovább.

Első pillanatra úgy tűnik, hogy ezek Rotha elképzeléseinek, tapasztalatainak legújyszerűbb és leghasznosíthatóbb részei. De ha közelebbről megvizsgáljuk

ezeket a dokumentumfilmkészítés egyes fázisaival foglalkozó fejezeteket annak a paradox jelenségnek lehetünk a tanúi, hogy ezek a legkonkrétabbnak tűnő megállapítások lényegében annyira általános megfogalmazások, hogy alig hasznosíthatók. Avagy maximálisan: egy esetben igazak.

Rotha ezen elképzeléseiben valóban joggal és helyesen mutatta ki Aristarcónak a „népszerűsítését” és az „üres technika” tekintetében, amelyet feltétlenül el tudok fogadni. De ugyancsak feltétlenül érdemes arra hivatkoznunk, hogy pl. Ejzenstejn sohasem vállalkozott arra, hogy megfogalmazza, hogyan kell filmet készíteni. Ha mégis megtette, akkor is mindig *konkrét* feladatról, konkrét esetről ír. (Vertov irtó-zását az efféle dolgoktól pl. a forgatókönyvkészítés, már kimutattuk.) A kiemelkedő filmteoretikusok a későbbiekben is nagyrészt tartózkodtak attól, hogy a film, vagy bizonyos „filmtípusok” készítésének „szabályait” papírra vessék. De amennyiben ilyenre vállalkoztak, pl. Umberto Barbaro, akkor kötelességüknek érezték, hogy ezt megelőzően a filmművészetet elhelyezzék a művészetek között, kifejtették elképzeléseiket az általános esztétika és a filmesztétika kapcsolatáról. Másfelől: figyelmeztettek filmkészítési tanácsaik esetlegességére. Úgy gondolom, hogy Rothának, aki az elsők között próbálta egybe-gyűjteni a dokumentumfilmkészítés „alapszabályait”, – és ezt azért érdemének kell betudnunk – ezek a nézetei azon „elméletírók” közé sorolják szerzőjüket, akiket jobb szó hiányában talán grammatikusoknak lehetne nevezni. (Nem véletlen, hogy a harmadik nagy angol filmelméletíró, Spottiswoode

könyvének a címe: *A film grammatikája*. (A grammar of the film, London. 1935.) Ezek a grammatikusok megpróbálják a filmnek bizonyos egységeit felállítani pl. plánok, kameramozgások, vágási szisztémák, stb. s ezeket mint a filmnyelv elemeit kezelik. Majd meghatároznak bizonyos nyelvtani szabályokat, és úgy vélik, hogy a filmnyelv elemeit ezeknek a szabályoknak megfelelően kell használni, hogy művészi alkotás jöjjön létre. Tulajdonképpen Rotha sem tesz mást, mint hogy egyik oldalról megfogalmazza, hogy a dokumentumfilmkészítés egyes szakaszaiban ilyen és ilyen elemeket ilyen és ilyen módon – a grammatikai szabályok szerint – kell ötvözni és akkor érjük el a dokumentumfilm művészet számára a kedvező hatást; vagy más oldalról – példákat hozva – kimutatja, hogy az egyes esetek hatása azért művészi, mert a filmnyelv egyes elemeit ilyen és ilyen módon szervezték meg. A baj csak ott van, hogy az egyes általános érvényűnek mondott grammatikai szabályok a konkrét esetekben mindig más és más művészi hatást eredményeznek, és fordítva: a megközelítőleg azonos művészi hatást sugárzó film „egységek” más és más grammatikai szabályok alapján fogalmazódtak meg. Röviden: bármennyire is el akarjuk ismerni Rothának a dokumentumfilm készítésére vonatkozó elképzeléseinek fontosságát, egyidejűleg világosan látnunk kell a rendező idevonatkozó erőfeszítéseinek eredménytelenségét, még akkor is, ha egyes kisebb részletekben (pl. hang, rekonstrukció) új szempontokat kapunk.

„Tisztáznunk kell ugyanakkor azt is”, – írja Rotha – hogy a dokumentumfilm a játékfilm szem-

pontjától eltérő, sajátosan új szerkesztési módszereket, új gyártási elgondolásokat és a kritika színvonalának teljesen új mércéjét kívánja. Ami még ennél is fontosabb: gyökeresen új magatartást követel a film iránt, olyan magatartást, amelyet az elfogadott kereskedelmi szempontokra épített film fejlődése folyamán mind ez ideig nem tanúsítottak.”²⁸ Ez az „új magatartás”, amelyre Rotha figyelmeztet, rendkívül fontos a dokumentumfilm művészetének történetében. Rotha természetszerűleg elsősorban a rendezők, a filmalkotók új magatartására gondol, arra, hogy a dokumentumfilmeknek mindig és mindenhol a filmek társadalmi hasznosságát kell szem előtt tartaniok és nem a mozipénztárak növekvő bevételeire ügyelni. Ez mint személyes presztízs is megjelenik, hiszen le kell mondania a rendezőnek szinte minden olyan bevett fogásról, amely a jól begyakorlott módokon a rendező művészetét, „nagyságát” hirdeti és szinte belesulykolja a moziközönség tudatába. S ehhez kapcsolódóan: mivel a tapasztalat szerint a társadalmi hasznosságot előnyben részesítő filmek bevétele általában meglehetősen alacsony, a rendező az önként vállalt „névtelenségért” még az esetleges meggazdagodást sem kaphatja cserébe. De ha a rendező még így is vállalja az új magatartást, tulajdonképpen akkor sem történik semmi, hiszen filmjeinek készítéséhez nem a saját pénzét használja fel. S ebben a pillanatban az új magatartás követelése már általánosabb érvényt nyer. Úgy gondolom, hogy a dokumentumfilm történetében az angol dokumentumfilm iskola az első, amely a legkifejezettebben és a legteljesebben vetette fel azt a prob-

lémát, amely a későbbiek során a dokumentumfilmzés egyik alapidilemmája lesz. Nevezetesen arról van szó, hogy mind a gyártók, mind a kereskedelem csakhamar rájött, hogy a dokumentumfilmek – egy-két kiemelkedő teljesítménytől eltekintve – nem fizetődnek ki, azaz ráfizetési vállalkozások, mert hiszen az egyéni vállalkozók, az egyes cégek a bevételbe a művek társadalmi hasznosságát nyilvánvalóan nem számították be, ebből következően dokumentumfilm készítésére mindig is nehéz volt producert találni. A dokumentumfilm története azt mutatja, hogy a dokumentumfilm jelentős irányzatainak akkor van lehetősége kifejlődésre, amikor az állam vagy bizonyos állami szervezetek, intézmények felismerik a dokumentumfilm jelentőségét és művészi hasznosságát, és anyagilag támogatják a dokumentumfilmgyártást. Így volt ez a szovjet filmművészet kezdeti éveiben, vagy később a francia Néprajzi Múzeum esetében. A dokumentumfilm készítés szinte megköveteli a mozipénztárakon túltekintő, s a művek társadalmi hasznosságát, társadalmi tudat fejlesztő szerepét hangsúlyozó filmfelfogást és szemléletet. Az új magatartás a dokumentumfilmmel kapcsolatosan tehát nemcsak egy újfajta rendezői hozzáállást kell hogy jelentsen, hanem egy megváltozott magatartást a gyártók, az állam részéről is.

VI.

Grierson szerencséje az volt, hogy az *Empire Marketing Board* intézményében olyan szervezetre talált rá, amely hajlandónak mutatkozott a kereskedelmi szempontokat mellőzve a dokumentumfilmek szellemi értékeit előnyben részesíteni. Ez adta meg anyagilag a lehetőséget s a viszonylagos szabadságot a dokumentumfilm iskola megteremtésére. Az első film, a *Drifters* pedig bizonyította a vállalkozás helyességét. Így kezdődhetett meg a csoportalakítás, a mozgalom alapjainak lerakása. Új és új rendezők, munkatársak kapcsolódtak be a munkába, újabb és újabb filmek születtek. Az angol dokumentumfilm iskola történetének első korszakában, amely hozzávetőlegesen 1933-ig tartott (eddig dolgoztak az E. M. B. kötelékében) közel harminc rendező, filmes csatlakozott a Grierson által kezdeményezett munkához. A dokumentumfilmkészítés későbbi mesterei közül olyanok kezdtek itt a szakmát, mint pl. Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, Harry Watt, Donald Taylor, Edgar Anstey, John Taylor. A csoport jelentős technikai felszereléssel rendelkezett. A megnövekedett alkotógárda keze alól egyre gyorsabb ütemben sorjáztak a dokumentumfilmek. Az E. M. B. Filmgyártási Csoportjának feloszlatásáig (1930 januárja és 1933 júliusa között) mintegy száz filmet készítettek, amelyeket inkább a *kollektív* erőfeszítés tett figyelemreméltóvá, semmint egyik vagy másik rendező karakteres stílusa. Az első művek, – meglehetősen kísérleti jellegű alkotások – a szervezet feladatának megfelelően a nemzet-

közösség, a birodalom mindennapi tevékenységét mutatták be. Ezek közé tartozott pl. Basil Wright filmje az *O'er Hill and Dale* (Hegyen-völgyön, 1931–32), amely beszámoló volt egy skót pásztor életének egy napjáról. Lírai hangvételő vizsgálata volt ez – kicsit Flaherty mintájára – az ember és a természet kapcsolatáról. Vagy pl. Arthur Elton filmje, a *Shadow on the Mountain* (Árnyék a hegyen, 1931), amelyik Stapédon legelő és takarmány kísérleteiről számolt be azzal a céllal, hogy a mezőgazdaság új eredményeiről, módszereiről tájékoztasson. A filmben döntően az ismertetés, az oktatás aspektusa érvényesült.

De ide tartozik Flahertynek első, Angliában forgatott filmje, az *Industrial Britain* (Ipari Anglia, 1933) is, amelyik a hagyományos ipari tevékenységet – a fazekas és az üvegfúvó munkáját – állította szembe a modern ipari tevékenységgel, közelebből: a repülőgépmotorok készítésével. Flahertyre jellemzően némi nosztalgiával a kézművesség iránt és enyhe el-lenszenvvel a modern gépek dehumanizáló hatásával szemben. Mindazonáltal a film jelentős sikert aratott (elsősorban a dolgozó emberek körében), s ebben az elismerésben fontos szerepe volt Griersonnak, aki a Flaherty által készített gyönyörű képsorokból szerkesztette meg a művet: az angol szaktudás előtti hódolat kifejezőerejévé varázsolta.

A jelentősebb és jellemző alkotások közé tartozik még Basil Wright *Cargo from Jamaica* (Rakomány Jamaicából, 1933) című munkája, amely a banán ültetését és szállítását mutatja be. A film jól jelzi az angol dokumentaristák elszakadási törekvéseit a

„szimfonikus” formától és igyekezetét arra vonatkozóan, hogy a mozgást humanizálják és megpróbálják a dokumentumfilm művészi módszereiben a társadalmaszemléletet mindjobban érvényre juttatni. Grierson így foglalja össze Wright eredményeit: „1. Wrightnál a mozgás érzete és a beállítások könnyen felismerhető jellemvonásokat mutatnak és kifejezetten lágyak. Mint a jó festők esetében, Wright vonalvezetése egyéni, kompozíciója biztos. 2. Műveiben egy ‚szupertónussal’ találkozunk, amely különlegesen hatásossá teszi az elbeszélést, bár néha egyhangúnak látszik. 3. Beállításai a látszat ellenére biztos állásfoglalást tükröznek a tárgyalt anyaggal szemben és ez az állásfoglalás könnyedén kapcsolódik a 2. számhoz. A *Cargo from Jamaica* beállításai többet adtak egyszerű társadalomkritikánál, élesen elítélték a négerek kegyetlen megdolgoztatását.”²⁹

Az angol dokumentumfilm iskola első művei kísérletező, felfedező alkotások voltak. S ha nem is születtek kiemelkedő művek, az alapvetés megtörtént. „Annak ellenére, hogy a fejlődésnek ez az első fázisa rövid volt, hiszen négy évnél is rövidebb ideig tartott, arra elegendőnek bizonyult, hogy megerősítse a dokumentum irányzatot mint mozgalmat.” – írja Forsyth Hardy.³⁰ S ez is sokat jelentett, mert a világ filmművészetében – a szovjet filmművészetén kívül – ez volt az a hely, ahol elsőrendűen a filmek társadalmi hasznosságát tartották szem előtt, s ugyanakkor, megint csak egyedülálló módon igyekeztek a dokumentumfilm művészet általános feladatainak is eleget tenni. De mindezeknél fontosabb

az a tény, amelyet R. M. Barsam is megállapít, s amely — ezt már magam teszem hozzá — nemcsak az angol dokumentumfilmes mozgalom történetének első szakaszára, de egész tevékenységére jellemző: „Ellentétben a 20-as évek vége felé megjelenő regényekkel, színdarabokkal és költeményekkel, az E. M. B. tevékenysége annyiban volt más, hogy az angol munkásosztály életét és problémáit oly módon tárta a közönség elé, hogy ez a téma döntő fontosságú aspektusa a korabeli életnek. Később aztán, W. H. Auden, Stephen Spender, C. Day Lewis és mások ugyancsak a munkásosztálybeli embert tették meg hősüknek, de a dokumentumfilm járt az élen egy olyan kulturális környezetben, amely még mindig azt tartotta, hogy a művészet a felsőbb osztály életmódját tükrözzé.”³¹

1933-ban a kormány feloszlatta az E. M. B.-t. Ez alapjaiban rendítette meg a mozgalmat, hisz fő bázisa szűnt meg. Ám munkájának, s legfőképpen annak, hogy bizonyítani tudta a film új típusú használatának fontosságát és jelentőségét, igen rövid idő alatt sikerült kieszközölnie, hogy a *General Post Office*-t (a Postafőigazgatóságot) megbízzák a Filmgyártó Csoport munkájának gondozásával-támogatásával. A vezetés továbbra is Tallents és Grierson kezében maradt. A sorok rendeződtek, s a csoport életében újabb, sőt, művészileg magasabb fokú szakasz kezdődött. (Egyedül Flaherty helyére, aki a *Man of Aran* ment forgatni, került új tag, méghozzá a filmművészeti avantgarde-ból jólismert Alberto Cavalcanti.) Független filmfolyóiratot hoztak létre: a *World Film News*-t. „Fokozatosan megláttuk”, — írja Grierson —

„hogy a postán nemcsak az idegesítő automatikus, kicsinyes munka van, nem csupán ilyen tekintetben szimbolizálja ez a hivatal a nagyvárosi civilizációt. Észrevettük a modern hírközlés varázserejét is. A Központi Távíró Hivatal működésében felfedeztük az időjárásjelentések, az orkánjelentések paradox nemzeti és internacionális jellegét, azt a kompozíciós szépséget, amelyet egy éjszakai postavonat kifejezhet és azokat a drámákat, amelyeket a hajókkal fenn tartott rádióösszeköttetés feljegyzései tartalmaznak.”³²

A csoport egyszerű, tárgyilagos filmekben fogalmazta meg ezeket a felfedezéseket, amelyeknek legnagyobb érdeme az, hogy rendkívüli módon ragaszkodnak a tényekhez. Ugyanakkor a leírás, a jelenség „működésének” értelmezésével is párosul, egységre lép bennük a tudósítás, a dokumentálás és az ismeretterjesztés. Stuart Legg az, aki a posta kábelhajóinak munkáját megőrökíti a tengeralatti kábelrakás során: *Cable Ship* (Kábelrakó hajó, 1933). Edgar Anstey a *Six-Thirty Collection*-ban (A hat harmincas postai szállítmány, 1934) az éjjeli posta összegyűjtését, szortírozását és kézbesítését veszi filmre. Evelyn Spice az időjárásra vonatkozó értesülésekről és a közlésekről készít filmet: *Weather Forecast* (Időjárásjelentés, 1934), azt vizsgálta, miképpen hatnak a jelenségek a hajók, a repülőgépek dolgozóira és a gazdálkodókra. Figyelemre méltó, hogy a hatást a rendező nem narrátor-szöveg segítségével, hanem beállítások és hangjelzések egymásra vonatkoztatásával jeleníti meg.

Ilyen és ehhez hasonló művek közül emelkednek ki Basil Wright munkái, amelyek talán a legjellemzőbbek az angol dokumentumfilm iskola törekvéseire. Így az 1934–35-ben készült *Song of Ceylon* (Ceylon dala), amelynek a témája az ipari forradalom előre haladása Ceylonban. Wright a film első részét a buddhista vallásnak szentelte, a másodikban a mesterségeket, iparokat ír le, a harmadik, szemben az első kettő derűjével, a modern kereskedelem „örült” tempóját állítja szembe, a befejező rész a régi hagyományos ceyloni élet állhatatosságát mutatja be. A régi és az új kultúrának drámai találkozása Flaherty óta állandó témája a dokumentaristáknak. De talán Wright az első, aki ebben az invenciózus filmtanulmányában igyekezett ezt az ellentétet értőn, okosan bemutatni. Nem szociológiai vizsgálódást óhajtott végezni, hanem pártatlanul, a lehető legpontosabban rögzíteni a tényeket a „két kultúra” egymás mellett élésének fő jellegzetességeit. Bizonyára nem véletlen az sem, hogy a film címe: Ceylon dala. A fejlődő filmtechnika segítségével azon igyekezett, hogy az adott helyzetkép a hang tekintetében is jellemző, pontos legyen.

Harry Watt-tal közösen készítette el az angol dokumentumfilm iskola remekét, az *Éjjeli postát* (Night Mail, 1936). A film „története”, „témája” legalább olyan egyszerű, mint a korábban említett dokumentumfilmeké. Azt a postavonatot mutatja, amelyik éjjel — mert akkor lehet könnyebben és gyorsabban közlekedni — Londonból Skóciába robbog, miközben felveszi, szállítja, osztályozza a levélküldeményeket. Az emberek számára szinte láthatat-

lan munka, csak azt tudják, hogy a levelek pontosan megérkeznek, illetve hogy megkapják őket. Maga a kiválasztott jelenség tehát meglehetősen „szürke”, mindennapi esemény, amely nem ígér semmiféle drámát vagy attrakciót. Wrightnak és Wattnak mégis sikerül egy izgalmas kompozíciót kialakítania.

Először is maradjunk az ábrázolt jelenség mindennapiságánál. Az 1920-as–30-as évek fordulóján készült dokumentumfilmek gyakran választottak Wright–Watt alkotásához hasonlóan hétköznapi témákat. De amíg ez akkor (pl. Ivensnél) a mű egységének megteremtésére, a filmmel történő kísérletezés lehetőségére szolgált, addig Wrightéknál humánus szemléletből fakad, abból a célból, hogy az emberhez minél közelebb álló dolgot, eseményt fogalmazzanak meg. A mindennapiság számukra az emberi aspektus miatt érdekes, olyan dolgot választanak ki maguk számára, amely egyszerű és szükséges a mindennapi társadalmi életben.

Másfelől, ezt erősítve, és egyben ebből kibontva, nem a dolgok formai oldala érdekli őket elsősorban, hanem – éppen az emberi aspektusból következően – a drámai. A fő cél már nem az, hogy a jelenséget a lehető legsokoldalúbban kibontsák és ezzel egyidejűleg a film kifejező képességét fejlesszék, hanem hogy az emberit tudják mindjobban megragadni. Képzeljük csak el, hogy egy avantgarde filmes számára milyen formai bravúrokra ad alkalmat egy éjszakai vonat száguldása! De Wrightékat a dráma érdekli. Jó példa erre az a fajta levélfelvétel, amikor a vonat nem áll meg az állomáson, hanem egy magasba helyezett csapószerkezet segítségével kerül a kis zsák a

vonatba. Ennek a szinte teljesen automatikus szerkezetnek a működése olyan művészi módon kerül megformálásra, a film szerkezetén belül olyan jelentős, funkcionális helyet kap, hogy minden csatolásával szinte az egész folyamat drámáját magába sűriti.

Ezek az apró, de igen jól kiválasztott drámai pontok rendkívül szervesen épülnek egymásra. Az *Éjjeli posta* az egyik legegységesebb mű, amelyet az angol dokumentaristák elkészítettek. Ezt elsősorban a film gondosan kimunkált ritmusa biztosítja. Az alapot az egész munkafolyamat ritmusa szolgáltatja. A kiválasztott jelenség természetes ritmusa, s erre épül fel szervesen a többi. Maga a vonat rohanása nagyban segítségére van a rendezőnek ebben. Ez adja meg ugyanis a folyamatosságot. Wright és Watt erenyeit bizonyítja, hogy nem alszunk el ezen az éjszakai utazáson, a ritmus sohasem lesz megszokott vagy monoton, ami egyébként természetes lenne a vonattal kapcsolatban. Egy újból és újból nekilendülő lüktetést érzünk, amely mindig újabb és újabb feszültségeket teremt. A ritmusváltozások olyan érzékkel-mértékkel vannak a filmben megszabva, hogy amikor már megünnánk a nagy rohanást, épp egy kis pihenőre kerül sor, s mikorra egyhangú lenne a pihenés, máris újabb nekirugaszkodás következik. Ezt támogatják és bontják ki a képi és a hanggal történő variációk, hol erősítve, hogy egyensúlyozva egymást. A felvételek nem bravúrosok, hanem pontosak, a hang, a zene, a zöreij sem „aláfestés”, hanem az egész munkafolyamat hangulatának szerves része.

Ugyanakkor rendkívül jellemző erre a filmre, — de az angol dokumentumfilm iskola alkotásaira általában is, — hogy a keresett-kutatott és kifejezett dráma nem „uralkodik” el a művön. A rendezők sohasem élezik ki a felfedezett drámaiságot, sohasem feszítik túl, sohasem igyekeznek a kiválasztott jelenség fölé emelni, sohasem akarják túlzott általánosításra felhasználni. Kifinomult tartózkodással és tárgyilagossággal kezelik az anyagot. A drámát addig „fejlesztik”, amennyit művészi érzékük szerint maga a kiválasztott jelenség elbír. Mégsem érzünk semmiféle szenvtelenséget a művekben. Sőt. Ebből a fajta tárgyhűségből kétféle előny is származik. Az egyik az, hogy a dolog természeti-ismereti része sértetlen marad, s ebből következően a film azokat is kielégíti, akik csak arra kíváncsiak, hogy hogyan történt a levélszállítás London és Skócia között. A film ilyen értelemben oktatásra is, ismeretterjesztésre is használható, noha jóval több annál. A másik pedig az, hogy az anyag belső drámaisága és tálalása, anyagkezelés enyhe tartózkodása között egy újabb feszültség támad. Ez utóbbi mintha le akarná szorítani a belső drámaiságot, mintha nem engedné kitörni, s ezáltal még jobban megnöveli a film belső feszültségeit, anélkül, hogy azt ténylegesen megtenné.

Induláskor a dokumentumfilmesek mozgalmát a kormány finanszírozta. Idővel azonban — ahogyan nőtt a filmek sikere, ahogyan egyre inkább fölismerték a film értékét és erejét — újabb producerek jelentkeztek. A film felé fordulásban persze volt némi kényszer is, hiszen a rádió hirdetések nem sugárzott (A. B. B. C.-ben 1971-ig nem voltak hirdeté-

sek.), ám a lényeg az, hogy – Grierson hathatós biztatására – egyre több intézmény mutatott hajlandóságot olyan filmek támogatására, melyek nem egyszerűen bizonyos árucikkeket reklámoztak, de széles körű kulturális vonzerejük is volt. Mindez élénken emlékeztet Flaherty *Nanookjának* esetére. Tulajdonképpen az angol dokumentumfilm mozgalomnál hasonló „transzformációról” volt szó: a gazdasági indíttatású megrendelésből az emberi és társadalmi önismeretet szolgáló filmalkotások születtek. Míg a mozgalom történetének első szakaszában főképp „korlátozott” témájú (egy-egy család élete, egy-egy szakmunkás tevékenységének a bemutatása, stb.), impresszionisztikus-költői, kísérleti jellegű filmek készültek, addig a második szakaszban forgatott filmekre egyfelől az ipari vagy mezőgazdasági környezet és a munkás viszonyának elemzése, másfelől a kommunikációs tevékenységek analitikus bemutatása volt jellemző. A harmadik szakasz, melynek idején sikerrel valósították meg az „átmenetet” a némafilmről a hangosfilmre, fő témája a munka. Érthető ezért, hogy az ehhez a szakaszhoz kapcsolódó, ám „külső” megrendelésre készült alkotások már közvetlenül társadalmilag problematikus (és rendkívül fontos) témákat tárgyaltak: művelődés, munkanélküliség, lakás, szolgáltatások, stb.

Ezeknek az alkotásoknak (pl.: Arthur Elton: *Workers and Jobs* – Munkások és szakmák, 1935; Edgar Anstey: *Housing Problems* – Lakásproblémák, 1935; Basil Wright: *Children at School* – Gyerekek az iskolában, 1937; John Taylor: *The Smoke Menace* – A füstveszély, 1937;) speciális jellegzetessége

az, hogy elsősorban nem az ipar vagy a kereskedelem „természetét” igyekeztek megragadni, hanem a bennük kifejezésre jutó társadalmi szituációt. Ezeknek a filmeknek a drámái már kevésbé az általános humánus, inkább az ember társadalmiságának aspektusából jelennek meg. Az angol dokumentumfilm iskolának ez a törekvése már utal a későbbi cinéma directre. Ezekben a művekben a dolgokról, az eseményekről az emberekre helyeződik a fő hangsúly. Az emberábrázolás szükségessége újabb nyomatékot kap ezekben az angol dokumentumfilmekben. A művészi megoldások talán nem érik el pl. Wright műveinek színvonalát, de a valódi emberközelség így is felejthetatlenné teszi őket. Bizonyára ebből a törekvésből származik pl. az interjú tudatos használata a *Housing Problems*-ben. A film egy londoni nyomornegyed felszámolásáról, nagyarányú városfelújítási munkáról szól. Az érintett lakókkal készült interjúk tükrözik a sikátorokban élők lehetetlen helyzetét: a zsúfoltságot, a csatornázás hiányát, stb., valamint az új lakásba költözöttek megelégedettségét. Anstey művében az interjúk drámaisága azt sugallja, hogy változtatni kell a dolgokon, s hogy a változtatás lehetséges. (Ez utóbbi meggyőződésében világosan felismerhető az angol dokumentumfilmesekek őszinte hite és reformista szemlélete: a film ereje segítheti a társadalmi újjáépítést.)

1937 januárjában Grierson lemond a CPO Film Unit vezetéséről és megalapítja a Film Centre-t (Filmközpont), amelynek célja, hogy a kormánytól független gyártási politikát alakítson ki, tájékoztasson, tanácsokat adjon a dokumentumfilm felhasználá-

lását illetően, de maga egyetlen film gyártásába sem kapcsolódik be. Ekkor indul be a skót kísérlet, megalakul a Films of Scotland Committee, amely a film nemzeti célokra való felhasználását tanulmányozza és az elsők között tesz kísérletet a film és az iskolai oktatás összekapcsolására. A glasgow-i Birodalmi kiállításra kilenc film készül el Skóciáról. (*The Face of Scotland, Wealth of a Nation, They Made the Land, The Children' Story*, stb.), amelyek szinte egész Skóciát feltárják és fedezik föl a film segítségével.

Grierson távozása után, aki egyébként rövidesen utazásokat tesz a világban és 1939-ben érkezik meg Kanadába, a CPO Film Unit már csak laza szövetség marad, az alkotók kisebb, önálló csoportokba tömörülve folytatják a munkát. Ilyen csoportok voltak pl. a Strand Film Legg-gel, Spice-szal, a Realist Film Unit John Taylor vezetésével, Elton csoportja, amely elsősorban tudományos filmeket készített stb. 1941-ben pedig a CPO Film Unit is átalakul és Crow Film Unit lesz.

1937-ben Grierson kiválásával a csoport közvetlen irányítása Alberto Cavalcanti kezébe kerül. Grierson és Cavalcanti az elvekben egyetértett, s a mozgalom fő iránya nem is változott. Cavalcanti azonban „inkább” rendező volt, mint társadalomkutató reformer; elismerte a társadalmi tényező fontosságát, ám egyenrangú szerepet szánt a technikai és a művészi megvalósításnak. Vizuális és akusztikai hatásokra törekedett, a forgatókönyv, a forgatás, a történet nála hangsúlyozott szerepet kapott. Így a „Cavalcanti-korszak” az angol dokumentumfilm mozgalomban bizonyos módosulásokat eredményezett. Ezen idő-

szak jellegzetes alkotója Harry Watt, akinek filmkísérletei mindenekelőtt arra irányultak, hogy a dokumentumfilmet játékfilmes megoldásokkal elegyítse. *The Saving of Bill Blewitt* (Bill Blewitt takarékbetétje, 1937) c. filmjében azzal próbálkozott, hogy „valódi” szereplőkkel alakítsa ki a mű történetét. A film „főszereplője” tönkrement halászcsonakja helyett újat szeretne vásárolni. A vásárláshoz saját megtakarított pénze és egy barátja postai takarékkönyve segíti hozzá. Ám a filmben ennél sokkal jelentősebb magának a kis halászfalunak a bemutatása, ahogyan a lakosok „eljátsszák” életüket, s örömeiket. (A filmhez Benjamin Britten írt zenét.) 1938-as filmjének, a *North Sea*-nek (Északi-tenger), amely a Skócia északi partjain működő rádiószolgálatról, a halászokról, Aberdeen lakóiról szól, már kifejezetten az a célja, hogy az emberek közötti kapcsolatokat jelenítse meg. „Olyan embereket látunk a filmvásznon, akik jellegzetesek is voltak és egyben hitelesen igazak. Nem csupán a tengeren, mindennapi munkájuk konfliktusai közepette láthattuk őket, hanem azt is, hogy milyen viszonyban vannak, milyen kapcsolatban állnak az ottani élettel. Azt bizonyították ezek a filmek, hogy a cselekmény és a színészek nem összeférhetetlenek a dokumentumfilm eszményeivel” — írja Forsyth Hardy.³³ Véggkövetkeztetésében nehéz igazat adnunk Hardynak, de tény, hogy igen nagy szükség volt Watt kísérleteire, mert a dokumentumfilm éppen az emberi kapcsolatok megjelenítésében volt még tehetetlen, az emberi viszonylatok dokumentumfilmes megjelenítése még megoldatlan feladat volt.

Az adott korban pedig rendkívül hasznosnak bizonyultak Watt kísérletei, mert hiszen az elkövetkező II. világháború idején ritkán nyílt alkalom közvetlen dokumentumfilm felvételek készítésére és így a rekonstruált dokumentumnak igen jelentős szerep jutott az angol dokumentumfilm művészetben az 1940-es évektől kezdve. Maga Watt is sikeresen alkalmazta ezt a módszert a *Target for Tonight*-ban (Célpont ma éjszakára, 1941), amelyben egy Németország elleni bombatámadás előkészítését és végrehajtását mutatja be.

Watt módszeréhez művészi megoldásokban igen hasonlít David MacDonald *Men of the Lightship* (A világítóhajók férfiai, 1940) című alkotása, csakúgy mint Pat Jackson *Western approaches*-ja (A nyugati átjáró, 1944), amely már szinte kész játékfilm.

Talán furcsállja az olvasó, hogy mind ez ideig nem szóltam Paul Rotha alkotásairól. Ennek oka az, hogy a szerző véleménye szerint Rotha filmjei nem emelkednek az angol dokumentumfilm iskola átlag-nívója fölé. (Rotha mint filmtörténész s elméletíró a mozgalom tevékenységét s a dokumentumfilm készítést elméletileg is meg tudta fogalmazni.) Korai művei (*Contact* – Kapcsolat, 1932–33; *Shipyards* – Hajójavító, 1935; *The Face of Britain* – Anglia arca, 1935) meglehetősen konvencionális alkotások. Későbbi műveiben meg egyrészt a magyarázatot szolgáló, demonstrációs funkciójú rekonstrukció dominál (pl.: *New World for Old* – Új világ a régi helyett, 1938 –, amelyben műtermi díszleteket, korabeli kosztümöket használ a gázipar angliai fejlődésének illusztrálására; vagy: ebben és az 1943-as *World of*

Plenty-ben (A bőség világa) a narrátoron kívül megszólaltatja „a” néző szkeptikus hangját is), másrészt a zsurnalizmus, a közvetlen politikai célkitűzés határozza meg karakterüket (pl. *Peace of Britain* – Anglia békéje, 1936.).

VII.

A világválság nyomán lépett föl az angol dokumentumfilm mozgalom, – s mondhatni: a második világháborúban kifejeződő világválság által indukált körülmények kényszerítik változásra, mely változások között – lényegében – elveszti önálló arculatát. A második világháború kezdetének idején a mozgalom erőteljes filmes (társadalmi és művészi) törekvést képvisel, ám az események rákényszerítik tagjait, hogy szembenézzenek a megváltozott valósággal. Éppen akkor, amikor a kommersz finanszírozása, s az állam „eszmei” beavatkozásának háttérbe szorítása már gyakorlattá vált: a kormány igen határozottan kezdett foglalkozni a filmgyártással, – s így a filmalkotóknak tájékoztató, tőlük függetlenül meghatározott célú propaganda filmeket kellett forgatniuk, és tevékenységüket a háborús civil és katonai kommunikáció szempontjai szabták meg. Akkor, amikor már rendelkeztek a társadalmi problémák megismerését és megismertetését célzó művek magas fokú megformálásának képességével: kiképző filmeket kellett készíteniük és csatákat fotózniuk. Mindez szétzilálta a mozgalom egységét, a világnak már nem volt szüksége arra a szervező erőre, amely a filmalkotókat összetartotta.

A mozgalom nem máról-holnapra esett szét, hanem lassan, fokozatosan felszívta a háborús-katonai-propaganda filmezés. Ez az „átmenet” megőrződött jó néhány filmben is, melyek alkotói megpróbálták hasznosítani a mozgalom hagyományait, módszereit – keverve-elvegyítve az új körülmények, s az új célok szabta normák teljesítésével. Ennek az „átmeneti”, illetve háborús korszaknak reprezentánsa Humphrey Jennings, akinek szinte minden alkotása a dokumentumfilm és a játékfilm határán helyezkedik el. Úgy gondolom, hogy Jennings speciális helyet foglal el a filmtörténetben: ő ugyanis lényegében játékfilmet készít, de ezt a játékfilmet következetesen és mindvégig a dokumentumfilm elemeiből, a dokumentumfilm stílusában akarja megalkotni. Azt hiszem, művészete nem a játékfilm elemeknek a dokumentumfilmben való használhatóságát bizonyítja, hanem fordítva: a dokumentumfilm elemek lehetőségeit a játékfilmben. Filmjeinek erőnyeit is elsősorban a dokumentarizmus biztosítja, amelyeket rendkívül jól használ. Igazolja ezt a *Listen to Britain* (Hallgassátok Angliát, 1941), amelyben a háború Angliájáról ad tudósítást. A *Fires Were Started*ben (Tüzek keletkeztek, 1943) a londoni tűzoltók egy napját írja le egy riadókészültséges nap során. Ebben a filmjében is a dokumentumfilm fogásaival teremti meg a hangulatot, megjelenítve a várakozást a riadóra, míg végül bekövetkezik egy tüzeset – a film csúcspontja, – amellyel folytatott küzdelemben egy tűzoltó áldozatul esik. Jennings a drámai szerkezetet konstruálja meg, amelyet aztán dokumentum elemekből épít föl, oly ügyesen, hogy az való-

ban egy hiteles kollektív drámát sugall. Talán azért, mert az angol dokumentum iskola törekvéseihez híven, bár konstruálja a drámát, nem látványosan jeleníti meg, hanem az apróbb rezdülésekre figyel. Ezért beszélhetünk arról pl., hogy említett filmjében milyen kitűnően ragadta meg a háborús Anglia hétköznapijait. Következő jelentős művében, az *A Diary for Timothy*-ban (Napló Timothy számára, 1945) megpróbálja szélesíteni a drámai kört. A film tulajdonképpen egy napló, amely egy munkáscsaládban, 1944 szeptemberében született gyermekhez szól, életének első hat hónapjáról. Az újszülött életét, a világ háborúját, a béke lehetőségeit és kérdéseit kívánja egybefűzni. A háború áll előtérben, még ott-hon is, ahol már béke van. Békés és háborús felvételek montázsán át fejlődik a film, s nem hagy kétséget afelől, hogy az elkövetkezendő béke nem fog megoldani minden kérdést, mint azt korábban hinni lehetett. Jennings itt már nemcsak az angol ellenállással törődik, – amely nála sohasem párosult semmifél nacionalizmussal, – hanem a háború és béke rejtettebb összefüggéseit próbálja a dokumentumfilm eszközeivel kutatni. Így a filmje talán nem lett olyan drámai mint a *Tüzek keletkeztek*, de sokkal mélyebb, gondolatibb.

Úgy tűnik, a második világháború idején befejeződik az angol dokumentumfilmesek mozgalmának története. Ez formálisan helytálló. Ám mint eszme, mint hagyomány igen erőteljes és befolyásos marad. Már a 30-as évek közepén igen komoly hatást gyakorol az Egyesült Államok dokumentumfilmezésére, de annál sokkal jelentősebb az a – nyugodtan

mondhatjuk: folytatás, amely Kanadában alakul ki a második világháború idején és a rákövetkező években. Igen nagy része van ebben John Griersonnak, aki 1939-ben Kanadába ment, s ahol filmügyi kormánybiztos lett. Ám az igazi erő mégiscsak abból ered, amit az angol dokumentumfilm iskola – igen rövid idő alatt: az 1930-as évtizedben – széles skálán megvalósított. Következetes törekvéseivel konvenciókat oszlatóan bizonyította a dokumentumfilm funkcionális képességét a tájékoztatás és a társadalmi öntudat fejlesztése terén. Ösztönző erőként hatott a gondolkodásra és a kommunikációra. Kiemelkedő filmalkotásaiban a valóság megközelítésének új minőségét valósította meg; nem – egyszerűen – a társadalmi mozgásokat dokumentálták, hanem – és elsősorban – az e mozgások által meghatározott és azokkal kölcsönös viszonyban álló kortárs helyzetét. Fölvilágosító törekvésük az ember képességeibe vetett hiten alapult: dokumentumfilmjeikben az egyes emberek, a családok, a kis közösségek ábrázolására tevődött a hangsúly.

Egyedülállónak mondható – kivált ha a korabeli (és kapitalista!) viszonyokra gondolunk – az, ahogyan és amilyen mértékben sikerült legyűrniök a film egyik alapvető antinómiáját: a gazdasági befektetés és az eszmei hozadék egymás torkát szegő küzdelmét. S nem egyetlen mű, hanem művek sora számára!

Az angol dokumentumfilm iskola nem egyszerűen bizonyos jegyek alapján definiálható művészi törekvés, vagy nem csak az, de egyben a filmről való gondolkodást megváltoztató gyakorlat példája. S ha

— (mai tudásunkkal!) — e változtatás irányával, módszereivel nem is értünk mindenben egyet, akkor sem szabad elfelejtenünk, hogy az angol dokumentumfilm iskola volt az, mely a viktoriánus szalonok helyett a munkások életét varázsolta Nagy-Britannia filmvásznaira.

A cinéma direct évtizede
Kanadában,
az Egyesült Államokban
és Franciaországban

„A kritikusnak, miközben felhasználja a tudós szakvéleményét a mű fő mondanivalója és jelentősége tekintetében, válogatnia kell. S annak irányában lesz elfogult, ami az élőkhöz szól.”

George Steiner

Ma már több-kevesebb bizonyossággal világosan megállapítható, hogy az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején, a játékfilmhez hasonlóan a dokumentumfilm művészetében is komoly fellendülés következett be. Egyre-másra mutatták be a „szenzációs” filmeket, amelyek közül nem egy a különböző fesztiválok nagydíjait nyerte el. Ez a fellendülés természetesen nem a játékfilmek területén elért eredmények egyszerű átplántálásából származott, bár termékenyítő hatását nem szabad figyelmen kívül hagynunk. A valóság ment olyan lendületes és provokáló változásokon keresztül, amelyet egyetlen, magára adó alkotóművész nem hagyhatott megválaszolatlanul. A hidegháborús erők mindjobban háttérbe szorultak, a kezdeményezést a békés egymás mellett élés politikája ragadta magához. A kapitalista államokban folyó osztályharc változó formákat öltött magára. Szélesedett és fokozódott a harmadik világ függetlenségi mozgalma. A „mozgó világ” változásai egyrészt nagyobb terrénomot „engedélyeztek” a művészetek számára, és kedvezőbb légkört teremtettek a művészek részére,

másrészt a kor eredményei és veszedelmei (a szocialista állammá lett Kuba — az algériai, később a vietnami háború) jobban előtérbe kerültek, közvetlenebbül érintettek minden embert.

A valóság mozgása — természetesen áttételesen — befolyásolta a film világát is. A film folyamatos hatása a közönségre felgyorsult. A közizlés eltolódott, a hitelesebb és összetettebb ábrázolás igénye lépett föl. A mindjobban elterjedő filmklub-mozgalom differenciálta a közönséget. Eredményesebb lett a „művészfilmek” hatása a nézőre és a kommersz filmekre egyaránt.¹ Tehát megváltozott a társadalmi igény a filmművészettel szemben. Ezt a megváltozott igényt a dokumentumfilm művészetének területén új törekvés, a cinéma-vérité, illetve a cinéma-direct igyekezett kielégíteni. Már maga az elnevezés is, amely a mozgalom jelölésére szolgál, jelzi annak ellentmondásosságát és heterogén összetételét. Tudniillik nem fejezi ki pontosan sem a gyakorlatot, sem az alkotók által hirdetett nézeteket. A cinéma-vérité kifejezést Edgar Morin „dobta be” Dziga Vertovra hivatkozva Jean Rouch *Egy nyár krónikája* (Chronique d'un été) című filmjének kapcsán. A kifejezést kizárólagossága, a magának vindikált egyedüli igazság teszi használhatatlanná, s így inkább a cinéma-direct kifejezést fogadjuk el és használjuk, amelyen azt az eljárást, 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 köztük. Ez az értelmezés egy-

ben hozzásegít bennünket ahhoz, hogy fölülemelkedhessünk a dokumentumfilmen belüli, a hagyományos elképzelések szerinti műfaji határokon.

Tény azonban, hogy a cinéma direct, túl az elnevezési és egyéb vitákon, az 1960-as évtized legjelentősebb dokumentumfilm irányzata a kapitalista világban, sőt nyugodtan állíthatjuk, hogy az angol dokumentumfilm iskola megszűnte óta a legtöbb újat adó a dokumentumfilm művészetében. Ezzel egy pillanatra sem akarjuk azt mondani, hogy a cinéma direct az egyetlen üdvözítő út a dokumentumfilm számára, sem a jelenben, sem a jövőre nézve. Hiszen a valóság változása nem áll meg, állandóan folyamatban van, és az újabb változások újabb ábrázolást, újabb megközelítést igényelnek. Most az a feladatunk, hogy megpróbáljuk összegezni a cinéma direct által végzett munkát, okulni tévedéseiből, és kikristályosítani azokat az eredményeket (vagy félmegoldásokat), amelyek segítségünkre lehetnek. Ugyanakkor közismert, hogy egyetlen irányzat sem tudott saját művészetén belül egyeduralkodó lenni. Különösen a huszadik században nem. Mindig akadt, ha más nem, egy-két kiemelkedő művész, akik műveikkel protestáltak koruk irányzatának mindenhatósága ellen. Vagy, ha nem szálltak szembe az irányzattal, akkor is attól eltérő, önálló utat választottak maguk számára. Mihail Romm *Hétköznapi fasizmus* című alkotását a legnagyobb jóindulattal sem lehetne a cinéma direct irányzatába sorolni. A dokumentumfilmnek egy hanyatló válfajába, az életrajzi schnitt-filmbe lehelt életet. Átalakította, szinte újjáteremtette, hogy megdöbbenő vallomását a ma embere

elé tárhassa. Filmje nemcsak közönyfutamító, kérelhetetlen vádirat az embertelenség ellen, hanem egyben a dokumentumfilmben rejlő lehetőségeket is jelzi, felfedezve annak ez ideig ismeretlen vidékeit. A *Hétköznapi fasizmus* kívül áll a cinéma direct látványos büvkörén, mindazonáltal tart vele bizonyos rokonságot, ami persze nem a néhány rejtett kamerás részletből áll. Marcel Martin *A hitelesség útjai* című cikkében kifejti, hogy napjaink filmrendezői számára a hitelességre való törekvés nemcsak esztétikai, hanem etikai kérdést is jelent.² Mihail Rommot és a cinéma direct legtöbb alkotóját a filmjeik által informált néző iránti felelősségtudat, a valóság pontos megragadása melletti elkötelezettség köti össze.

A cinéma direct mozgalma – mint ahogy az már lenni szokott – akkor lépett szélesebb körben a szakemberek és a közönség érdeklődésének előterébe, amikor virágkorát élte, az 1962–1963-as években. Múltjával egyáltalán nem törődtek, hanem rájongtak érte (csak Rossellini mert nyíltan szembeszállni vele), és igyekeztek a lehető leggyorsabban utánozni. Magyarországon a kezdeti kísérletekre is csak néhány ember figyelt oda, majd amikor a *Válás Budapestben* (R: Szemes Marianne) díjat nyert a Krakkói Nemzetközi Rövidfilmfesztiválon, kezdtek komolyan foglalkozni a cinéma direct honi lehetőségeivel. A cinéma direct legszélesebb körben a *Nehéz emberek* (R: Kovács András) vitte sikerre. A cinéma direct is megjárta a divat illékony útját, egy-egy művét felkapta a publicitás. De ha nem engedjük magunkat megtéveszteni a futólagos látványosságoktól és szélesebb alapokra helyezkedve vizsgáljuk meg a cinéma

directet, akkor kiviláglik az, hogy messzemenőig áthatotta az egyetemes dokumentumfilm művészetet, és anélkül, hogy azonosítanánk magával a dokumentumfilmmel, megállapíthatjuk, hogy a cinéma direct jellemző sajátosságai többnyire egybeesnek a dokumentumfilm általános fejlődésének csomópontjaival.

Előzmények és hatások

A cinéma direct „ősei” Robert Flaherty és Dziga Vertov. Ez természetesen hatást és eszmei befolyást jelent elsősorban. E két kitűnő rendezőnek az attitűdje volt az, amit a cinéma direct rendezői a dokumentumfilm történetéből magukhoz közel állónak éreztek, s nem a megvalósult, kész alkotásaik. Igaz, filmezési, filmkészítési gyakorlatukból is jó néhány módszert átvett a hatvanas évek generációja. Az, hogy Flaherty hosszú, előzetes megfigyelés után kezdett filmezni, hogy nála a rendezés egyben részvétel is az eseményekben, jelentős, s a maguk gyakorlatában is megvalósított útmutatásnak számított. Vertovval kapcsolatban pedig találóan jegyzi meg Gilles Marsolais, hogy nem szabad megfeledkezni „Vertov ama szándékáról, hogy a különféle szétosztott eseményeket organikus egységbe foglalja, s ily módon „tematikus igazságot” hozzon létre, s hogy ezt az eredményt még a mai „direct” rendezők is csak nagy nehézségek árán képesek elérni”, s hogy a szovjet rendező ebben az értelemben valóban a cinéma direct egyik „ősének” számít.³

A harmincas évek „társadalomra figyelő” dokumentarizmusa igen távol állt a cinéma direct „em-

berközpontú” törekvéseitől, viszont közvetlen elődjének érezhette a francia Rouquier módszerét s kivált a neorealizmust. Ez utóbbi, mely a jegyzőkönyv hitelességével kívánta tükrözni a valóságot, az emberi problémák őszinte megközelítésével, az igazság kimondásának etikai imperativusával s társadalmi felelősségérzetével hatott a dokumentumfilmesek új nemzedékére. Miként a természetes díszletek, a nem hivatásos színészek „szerepeltetése” is sok gyakorlati tapasztalatot jelentett számukra.

Két fontos tényező

A cinéma direct keletkezéstörténetét elemezve még két dolognak kell különösen figyelmet szentelnünk, amelyek lehetővé tették és befolyásolták a cinéma direct kialakulását és fejlődését. Az egyik a TV. A televízió általános elterjedése, több állomás beindítása, az éjjel-nappal sugárzott műsorok hihetetlenül megnövelték a TV filmfogyasztását. S ez a megnövekedett filmfogyasztás pedig – a TV funkciójából és jellegéből kifolyólag – elsősorban az ún. élőfilmet igényelte, gyors reagálást az aktualitásokra, amely lehetőleg magába foglalja a felvett esemény szereplőinek, vagy tanúinak személyes vallomását is. Ezért kézenfekvő volt, hogy a TV-filmek interjúkat, riportokat készítettek, sőt, a beszélgetés befejezésével rendszerint a film is véget ért. Ezek a TV-filmek tehát rendkívül jó szolgálatot tettek és hasznos gyakorlatot jelentettek egy konkrét esemény, egy egyedi jelenség megközelítésének módszerét illetően, mert mint filmek ritkán emelkedtek az önálló, művészi alkotások szintjére. Ehhez már szerencsés körülmények és olyan alkotók voltak szükségesek, akik fölül

tudtak emelkedni az esetlegességeken, és egyúttal megengedték nekik, hogy egyéni véleményüket kifejejsék. Ilyen alkotók például Angliában: Denis Mitchell, John Boorman, Jack Gold; Franciaországban: Jean-Claude Bringier, Hubert Knapp, Jacques Krier, vagy Olaszországban: Giulio Macchi, Virgilio Sabel, Nello Risi. Nekik sikerült áttörni a TV kizsákmányolását. Mert kétségtelen tény, hogy a televízió száz meg száz filmes számára megadja a munkát, a kiemelkedéshez való lehetőséget, mintegy kiszélesítve a kiválasztódás körét, de amit egyik kezével ad, a másikkal visszaveszi. Tudniillik a TV épphogy megadja a munkához való szükséges időt, hisz egy kicsit maga is versenyt fut az idővel, művészkedésre még van alkalom, de műalkotás létrehozására csak nagyon ritkán. Így az említettek tulajdonképpen kivételnek tekinthetők. Mégis az ő munkásságuk az, amely leginkább befolyással volt a filmművészetre és lökte a dokumentumfilmet a cinéma direct irányába. S a kölcsönhatás eredményeképpen maguk is annak TV változatát művelték.

A másik tényező, amelyet figyelembe kell vennünk, már televíziós gyakorlatban is jelentkezett. Ez pedig a technikai felszerelések fejlesztésének szükségessége, illetve fejlődésük hatása a filmművészetre. „A művész alkotói fejlődése gyakran elgondolásainak és technikájának sajátos dialektikájában valósul meg: az új alkotói lehetőségek elsajátítására van szükség, elsajátítása újabb alkotói lehetőségeket nyújt, teret nyit új elgondolásoknak, amelyek a technika továbbfejlődését és tökéletesítését kívánják meg.” – írja a kitűnő szovjet tudós, Rubinstein.⁴

Amikor 1948-ban Alexandre Astruc közzétette elméleti elgondolásait a caméra stylo-ról, tudatában bizonyára ott lappangott a hordozható kamera és a szinkron felvétel halvány körvonala. A technika elégtelenségének és az új megoldási lehetőségek izgalmanak légköre egyre jobban sűrűsödött. „Meg kell értenünk” – írja Gilles Marsolais –, „hogy a stúdióon kívüli forgatás 1955-ig valóban komoly technikai problémát jelentett: a gyakran 35 mm-es kamerák, az akkumulátorok és az akkumulátor telepek súlya, a film érzékenységének fogyatékoságai, a reflektorállványok és a megvilágításhoz szükséges lámpahad nehézsége, a helyszíni felvétel gyakorlatilag lehetetlen volta (hacsak nem a képtől függetlenül vették fel a hangot) zavarta a fényképezést, határokat szabott a rendező mozgásszabadságának és „kétessé” tette a szereplők spontaneitását.”

Mindinkább halaszthatatlanná vált a felszerelések korszerűsítése, új manipulációk kikísérletezése a meglévőkkel. A gondolatilag megtalált újhoz kellett idomítani a technikát. Először az történt, hogy a kamerát leemelték az állványról. Az első kanadai próbálkozások idején Michel Brault a következő felvételt produkálta folyamatos gépmozgatással: a kamera egy bank vasládájáról a kísérő rendőr pisztolyára, majd onnan a szállító páncélkocsira siklik, ahová berakják a ládát. „Láttam, hogy esnek fenékre egyesek ennek láttára, kijelentvén: „Hát igen, ezt kell csinálni.” – számolt be Rouch a vetítésről.⁶ Igaz, korábban is vettek kézbe kamerát, de ez a momentum azért fontos, mert a dokumentumfilm megelőző korszakaival ellentétben a cinéma directnek a „kézika-

merázás” az egyik legjellemzőbb vonása. De a kamera még nagyon nehéz volt és zajos. Sürgősen szükség volt könnyű kamerákra. Az amerikai Leacock és Drew saját maguk kezdtek hozzá, hogy kisipari módon megoldást találjanak. Maguk készítette kamerával dolgoztak, de igazi hozzájárulásuk a cinéma direct megteremtéséhez a drót nélküli szinkronizálás volt. A kanadaiak is megpróbálkoztak az Arriflex átalakításával, de az eredmény nem volt kielégítő. Az ő érdemük a filmszalag hihetetlen „intenzifikálása”, amely egy gyertyafénynél is lehetővé teszi a filmezést. A legjobb kamera megszerkesztése a francia André Goutant-nak sikerült az Eclair típusban.⁷ Így lassan a film megszállottjai megteremtették mindazokat az új technikai felszereléseket, amelyek szükségesek voltak ahhoz, hogy eszméiket korszerűen tudják kifejezni. Ez az új technika annyira kapcsolódik a cinéma directhez, hogy nélküle elképzelhetetlen, szinte egyszerűen megvalósíthatatlan. Hiánya komoly gátat emel a cinéma direct terjedése elé.

Ahol a cinéma direct sikere elmaradt

Igen érdekes, hogy Európának abban a két országában, amelyekben talán leginkább várható lett volna a cinéma direct kibontakozása — a siker elmaradt. Mind Angliában, mind Olaszországban már a cinéma direct születésének idején megvoltak azok a hagyományok és eszmei, művészi feltételek, amelyek e módszer kibontakozását és elterjedését megteremthették és ápolhatták volna. Hogy a cinéma direct ezekben az országokban nem jelenhetett meg a maga teljességében, annak gazdasági okai voltak, illetve olyan

szervezeti struktúrák, amelyek megakadályozták e törekvés kifejlődését. A technika fejlesztésének kérdése is tulajdonképpen ezekre vezethető vissza. Mindkét országban igen erős az állam – Angliában az iparvállalatoké is – befolyása a dokumentumfilm gyártására. Az általuk finanszírozott dokumentumfilmek forgalmazása általában ráfizetéses, ezért többnyire iszonyodnak mindenféle kísérlettől ezen a területen. „A jelenlegi helyzetben a dokumentumfilm nem önellátó, mert hiszen – a filmgyártás hatalmas költségei következtében – a dokumentumfilm kereskedelmi értékesítése nem hozza be a gyártásra fordított költségeket, még ott sem, ahol az ilyen értékesítés lehetséges” – írja Leonardo Fioravanti.⁸ Ez a gazdasági kiszolgáltatottság visszafogta Anglia és Olaszország dokumentumfilm művészetét és a konzervativizmus irányába sodorta. A dokumentumfilmekből lassanként kiveszett a művészet, sőt az emberek is kezdtek eltűnni belőlük. Ez a művi beavatkozás annál is inkább veszedelmesebb volt, mert a dokumentumfilm egyetemes művészetének fejlődése az emberábrázolás felé irányult, még a nem kifejezetten közvetlen filmek esetében is. Joggal panaszkolta tehát Paul Rotha az angol helyzetről szólván, hogy „az általános irányzat – úgy látom – eltért a dokumentumfilmekről, ennek a szónak igazi, eredeti értelmében, és inkább közeledett az ipari, a hirdetés jellegű és az informatív filmek műfajához. Nagyon kevés példát találunk ma arra, hogy valamely alkotói képzelőerővel készült dokumentumfilm társadalmi célkitűzéssel jönné létre.”⁹ Az igazi dokumentumfilmek sehogy sem tudnak beilleszkedni az állami

intenciók és a fix jövedelmezőség paródiájába. A megoldást most az irányban keresik, hogy vajon mi lenne jobb: fejleszteni és finomítani a rövidfilmforgalmazást, avagy az, hogy hivatásos rövidfilm készítőket kerüljenek a rövidfilmforgalmazás szervezetébe?¹⁹ Ilyen körülmények között a cinéma direct önállóan nem is törhetett utat magának, hanem más törekvésekkel karöltve jelentkezett, s azokkal való kölcsönhatás nyomán alakult ki.

1.

Érdekes, hogy az angolok milyen nagy ovációval fogadták az amerikai cinéma direct típusú filmeket, holott ha jobban széjjeltekinthetnek volna házuk táján, rájöhettek volna, hogy a világszerte híressé lett Free Cinema bizonyos vonatkozásban nem más, mint a cinéma direct izmos előfutára. Ez valószínűleg abból adódik, hogy a Free Cinema Anglián belül nem egy szentesített törekvés volt, hanem néhány fiatal „oktalan” hevéssége, olykor nyílt társadalombírálattal, s ráadásul művészeti mozgalmukat – ebben teljesen egyetérthetünk Louis Marcorelles-lel – az angol dokumentumfilm szinte teljes megkerülésével kívánták végrehajtani. S talán nem túlzás egy olyan feltevés, hogy ha a Free Cinema nem akad fenn az előzőekben említett nehézségeken, akkor Angliát mint a cinéma direct egyik első otthonát üdvözölhetnénk. A Free Cinema mindenekelőtt a hang alkalmazásában tekinthető a cinéma direct elődjének. Erdemes megemlítenünk Lindsay Anderson két filmjét, az *O Dreamland*-ot (Ó Álomország, 1954) és az *Every day except Christmas*-t (Mindennap, ki-

véve karácsonykor, 1957). Az *O Dreamland* a margatei vidámparkról készült kegyetlen, felzaklató tudósítás.

Az *Every day except Christmas* azoknak az életét mutatja be, akik minden reggel a londoni Covent Garden piacára járnak – kivéve karácsonyt. A fővárostól messze megrakják a kamionokat, az autók elindulnak az éjszakába. A BBC jóéjszakát kíván az angol honpolgároknak, miközben a kamionok egyre csak igyekeznek a fővárosba, a Covent Garden-i piacra. A kereskedők előkészülnek, a kamionok megérkeznek és kipakolnak. Mikor a kirakodás befejeződik néhányan a közeli eszpresszóban megtíz-óraiznak. Megismerkedünk velük. Befejezik az étkezést, a helyiség kiürül. Jönnek a kiskereskedők. Megindul a vásárlás. A kamera ezt rögzíti talán a legtökéletesebben. Az apró, jellegzetes mozdulatok, fintorok remekül jellemzik magát ezt a „társadalmi eseményt” és a résztvevők karakterét. Mindenféle társadalmi réteg megfordul itt. Végül a kamionok ismét útra kelnek, de most már üres rekeszekkel.

Anderson mindkét filmjében már tudatosan felhasználja a valósághoz tartozó hangélményeket. A margatei és a Covent Garden-i beszédfoszlányok még nincsenek szinkronban a képpel, de természetességük, avagy ellenpontos felhasználásuk emeli a művek szépségét, s nem utolsósorban valóságűségét is. Karel Reisz egy lépéssel előbbre, azaz közelebb jutott a cinéma directhez. A *We are the Lamberth boys* (Mi vagyunk a lamberthi fiúk, 1958) című filmjében, amellyel az angol munkásfiatalokról elterjedt nézetekkel akart szembeszállni, már két alkalommal

bekapcsolja az interjú módszerét. A lefilmezett viták, az élő hang alkalmazása közvetlen közelünkbe hozza a munkásfiúkat és leányokat, velük vagyunk a klubjukban, problémáikat megosztják velünk. A reális valóság ilyen spontán megnyilatkozása nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a rendezőnek sikerült megmutatni, hogy e munkás klub tagjai rendelkeznek azaz a morális felkészültséggel, amelyet a középosztály csak magáról tud elképzelni. Sajnos a Free Cinema rendezői – talán a választott témák iránti erős érzelmi kötődésből – líraira hangszerelték műveiket, amely náluk a szimbolizmust is magával hozta, ez pedig mint alkotói módszer szinte a legtávolabb áll a cinéma directtől. S bár későbbi műveikben letértek a megkezdett útról – részben szükségképp, részben, mert elméletileg sem tették magukévá – filmjeikkel mégis megcsillogtatták a dokumentumfilm művészetének egy új lehetőségét, a valóság megközelítésének új módszerét. Erre az új módszerre csak néhány elszigetelt rendező figyelt föl és próbált vele további kísérleteket végezni. Maga az angol dokumentumfilm majdnem teljes egészében úgy csinált, mintha semmi sem történt volna, tovább haladt jól kitaposott útján.

Úgy tűnt, hogy a módszert leginkább a televízió karolta föl, kiharcolva magának újabb lehetőségeket a megalkuvásra. Ezen a téren elsősorban Denis Mitchell-t kell megemlítenünk, akinek *Morning in the streets* (Reggel az utcákon, 1959) című filmjét a híres dokumentumfilmes Edgar Anstey a Free Cinemat követő legjobb dokumentumfilm alkotásnak nevezte. Mitchell módszerében a hang viszi a prímet, a

felvett beszélgetéseket a képpel teszi hitelesebbé, s fokozza az érzelmi töltést. Kameratechnikája csak ritkán követte a manchesteri és liverpooli munkásterületekben felvett interjúkat. Ez nyilván a televíziós módszerekből, meg a Free Cinema képi szimbolikájára adott reakciókból származik. Viszont nem számolt azzal, hogy filmjének azokban a jeleneteiben, ahol a kép nincs teljes összhangban a valóságos beszélgetés belső motívumaival, az elszakított kép nemhogy szimbolizmusba, hanem egyszerű illusztrativizmusba torkollik. Ilyen esetekben a valóság egységének hangra, illetve képre való felszabdálása megbosszulta magát. Mindenesetre filmje komoly figyelmeztetés volt arra nézve, hogy a dokumentumfilmnek az interjúval, a spontán beszélgetéssel mint a valóság erőteljes megnyilatkozásával számolnia kell, mint olyan tényezővel, amely a valóság mélyebb megismerésének fontos eszköze. Ugyanakkor – a hibákon okulva – az is világos lett, hogy a fejlődés útja a kép és a hang szinkronfelvételének irányába vezet.

A televízióban folytatott kísérletek, valamint a cinéma direct amerikai eredményei lassan behatoltak az angol dokumentumfilmbe. Csakhogy most már sokkal nagyobb léptekkel kellett volna ez irányba elindulni, hogy elkerüljék az utánzás veszélyét. „Gondolom fel fogják ismerni, hogy valamennyi problémánk alapját az emberi viszonylatok, az emberi kapcsolatok képezik, és a jövőben az ipari dokumentumfilmjeinkben is több embert látunk majd és viszonylag kevesebb gépet” – nyilatkozta Edgar Anstey.¹¹ A felismerés bekövetkezett, de a megvalósítás csak nagyon nehezen tudott utat törni magának

a már említett okok miatt. E lassan előrenyomuló változás eredményeként könyvelhetjük el Tom Scott Robinson *Low water* (Apály, 1966) című filmjét, amely az egyik pálmát vitte el a legutolsó tours-i filmfesztiválon. A film középpontjában olyan emberek állnak, akik a tengerparton összeszedett szénből élnek. Bár a mű tartalmaz megszerkesztett részeket, mégis e nehéz munkát végző emberek meszterkéletlen természetes megközelítése, az ellesett részletek autentikussága közvetlen tudósítás küzdelmükről, érzelmeikről, mintegy bizonyítékot szolgáltatva arra nézve, hogy a cinéma direct – a szigetország viszonyaihoz idomítva – meghozta gyümölcseit az angol dokumentumfilmben is.

2.

Valószínűleg nem járunk messze az igazságtól, ha azt állítjuk, annak aki majdan a cinéma direct előzményeit és gyökereit részletesen kívánja felkutatni, különös figyelmet kell szentelnie az olasz neorealizmusához való kapcsolatának. Hiszen, mint említettük, a neorealizmus és a cinéma direct között számos rokon vonást fedezhetünk föl, melyek a hitelességre való törekvésben nyilvánulnak meg, a természetes környezetben való forgatásban, a „natur szereplők” előnyben részesítésében, a valóság kendőzetlen megközelítésében. S talán nem tévedünk, ha azt mondjuk, hogy a lefilmezett valóságnak és magának a filmezésnek azt a közvetlen viszonyát, amelyet Visconti teremtet meg a *Vihar előtt* (La terra trema, 1948) forgatása idején, a cinéma direct alkotói folytatták. Mindezek ellenére a cinéma direct nehezen talált ma-

gára Olaszországban, sőt az egyik legtekintélyesebb támadást Rossellini részéről kapta, aki az ítéletektől való tartózkodást rótta fel művelőinek, elsősorban Rouchnak. Az viszont igaz, hogy a cinéma direct olaszországi szálláscsinálója, a neorealizmus atyja, Cesare Zavattini volt. Természetesen nem úgy, hogy ő maga a cinéma direct teoretikusává vált volna, hanem hűen a múlthoz, a neorealizmus felől közeledett a kérdéshez. Nézeteit továbbgondolta, új elemekkel gazdagította és figyelembe vette a változó valóság igényeit. Az általa olyannyira imádott valóság minél hűebb és teljesebb feltárásával akarja gondolkozásra bírni a nézőket. Gondolatainak „gyakorlati megvalósítására hívta életre Zavattini a különleges, jellemzően olasz áttekintő-filmet, amelynek sehol másutt nem találni párját.”¹² Louis Marcorelles egy szóval sem magyarázza meg az áttekintő-film kategóriáját, pusztán annyit tudunk meg, hogy ez a filmtípus adekvát Zavattini elméleti elképzeléseivel. Pedig ha megpróbálunk utánajárni, hogy mit is jelent az áttekintő-film kifejezés, ami olyan filmekre vonatkozik, mint például a *Le italiane e l'amore* (Az olasz nő és a szerelem, másik forgalmazási címe nálunk: A szerelem másik arca, 1961) vagy a *I misteri di Roma* (Róma rejtelmek, 1963), akkor az olasz cinéma direct egy lényeges vonására bukkanhatunk. Az olasz filmesek elfogadják és használják azt az eredményét, hogy az egyedi jelenséget a legcsodálatosabban tudja megragadni. Ugyanakkor tartanak attól, hogy a lefilmezett egyedi jelenségnek kevés az általánosító ereje. Minthogy maguk magas-szintű általánosításra törekednek, a problémát úgy

igyekeznek megoldani, hogy a cinéma direct módszerével feltárt egyedi jelenségeket téma vagy problematika szerint csokorba kötik, szélesítve ezzel egyrészt a jelenség körét, másrészt a lényegét több oldalról megközelítve, pontosabban és az általánosítás nagyobb érvényével tudják kifejezésre juttatni. A cinéma directnek az ilyentén való alkalmazása azt jelenti, hogy számukra nagyon fontos a feltárt valóság nemcsak egyedi, hanem társadalmi hitelessége is, amellyel szintén kötődnek a neorealizmushoz. Számolniuk kell viszont azzal, hogy ez az alapvetően helyes elgondolás sohasem hanyagolhatja el az egyes emberek világának közvetlen és mély vizsgálatát, amelyeken tulajdonképpen az egész alapszik. A *Le italiane e l'amore* című film, amely a közvetlen beszélgetéseken alapszik, nagy részben rekonstruált alkotás, kisebb részben közvetlen föl vétel. Ez a filmet egy kicsit eklektikussá teszi. Ha film alap gondolatát megértjük, elfogadjuk és társadalmilag hitelesnek találjuk, akkor érezzük igazán, hogy azok az epizódok, amelyek nincsenek konkrét egyediséghez kötve, mennyire csak illusztrálják a mondanivalót. Abban az epizódban, amelyben a házasulandó férfi arról értesül, hogy választottjának tíz évvel előbb volt egy hajóskapitány szerelme, s szinte őrjöngésben tör ki, hogy a leány nem szűz, már távol vagyunk minden hitelességtől, amit mi sem bizonyít jobban, mint az, hogy az egész epizód egy *hajón* játszódik. Viszont abban a jelenetben, amelyben egy sztriptíz-táncosnő elmondja a vele történt „áprilisi tréfát”, a valóságos kiszolgáltatottság nyilatkozik meg előttünk.

Az olaszországi cinéma direct szempontjából talán azok az alkotások érdemelnek különös figyelmet, amelyeket többnyire azok a rendezők készítettek, akiket manapság már az olasz játékfilmművészet megújítóinak, új generációjának ismernek el a kritikusok és a filmtörténészek. Így fontos megemlítenünk Michele Gardin filmjeit az analfabétizmus elleni küzdelemről, az oktatás szükségességéről: *Cristo non si è fermato a Eboli* (Krisztus nem állt meg Eboliban, 1952) és *Non basta soltanto l'alfabeto* (Az ábécé nem elegendő, 1958); Vancininak a magányos és elhagyott emberekről szóló művét: *Uomini soli* (Férfiak egyedül, 1959); Vittorio de Seta-nak a szicíliai filmjeit: *Pasqua in Sicilia* (1954), *Sulfatara* (1955) – ez a kénbányában dolgozó munkások életével foglalkozik, – *Lu tempu de li pisci spata* (A kardhal halászat idején, 1954), *Contadini del Mare* (A tenger parasztjai, 1955), *Parabolo d'Oro* (Arany parabola, 1955).

Ezek közül a rendezők közül is kiemelkedik Gian Vittorio Baldi, aki talán az interjúkészítés legnagyobb mestere Itáliában. Első filmjei egyikében – *Il pianto delle zitelle* (A vénkisasszonyok siráma, 1959) – talán Fellini nyomán – egy híres zárandoklatról készít tudósítást, amely Róma környékén zajlik le, Vallepietra faluban. A zárandoklat – a Szentháromság napján – több ezer embert gyűjt össze, akik egy sziklába vájt szentség előtt gyülekeznek. Itt hamarosan megjelennek a zitelle-k vagyis a kis szűzek, akik Krisztus passióját éneklik. Amikor visszahúzódnak, az egész zárandoksereg a szentség bejáratához igyekszik, és elvonulnak a Szentháromság képe

előtt. Ebben a felzaklatott idegállapotban, már-már az önkívület határán mindegyikükből feltör saját fájdalma, szenvedése. A megnyilatkozások rendkívül drámaiak és szuggesztívek. A baj csak ott van, hogy a film nem mutatja be e szenvedések okát, a portrék mögül hiányzik a háttér. Fölfigyelhetett erre maga a rendező is, mert következő filmjeiben a konkrét jelenség hitelessége „mellé” igyekezett fölrajzolni az eredőket, nagyobb érvényű általánosítással próbálkozott. A *Luciano* (1960) című filmjében egy fiatal, 23 éves tolvaj portréját adja, de úgy, hogy ezt a portrét tulajdonképpen maga Luciano készíti el, saját magáról. A rendező türelemmel hallgatja és precízen követi, ahogy a „főhős” elmondja, miért él úgy, ahogy él. Szinte minden dolog napvilágra kerül, – az intimitásoktól a lopás technikájáig – ami arra kényszeríti Lucianot, hogy éjjel, a nyitott ablakon át besurranjon a házakba. Másik alkotásában, a *Casa delle Vedove*ben (Az özvegyek háza, 1960) tizenhárom öregasszonyt mutat be, akik egy négyemeletes házban tengetik életük utolsó éveit, napjait. Baldi filmjében az a nagyszerű, hogy a rendező mindvégig a háttérben marad, mindent az öregasszonyok „játsszanak el”. Ez az utolsó stáció a társadalmon kívüliek, az elveszettek „nagy házává” magasztosodik, amelynek minden sarkában és minden pillanatában ott vibrál a számkivetettek tragédiája.

A cinéma direct módszerének másik kiemelkedő képviselője Gian Franco Mingozzi, (*La tarenta, La violenza*). Mindkét filmjében alkalmazza az ellesettség és az interjú technikáját. Alkotásaiban megdöb-

bentő erővel szólalnak meg az egyszerű olasz parasz-
tok arról a kegyetlen lelki elváltozásról, amelyet egy
külső hatalomtól való függésük okozott.

Kanada

A cinéma direct őshazája tulajdonképpen Kanada. A
második világháború idején életrehívott Nemzeti
Filmhivatalból nőtt ki. (Angol neve: National Film
Board, francia neve: Office National du Film.) A hi-
vatal megalapítója nem más mint az angol dokumen-
tumfilm iskola vezéralakja, John Grierson, aki né-
hány éven át jelentős befolyást gyakorolt a kanadai
filmre. (Az 1960-as évekig Kanadában a dokumen-
tumfilm a filmművészet uralkodó műfaja!). A hiva-
tal a háborús idők elmúltával hamarosan kísérleti
központtá fejlődött. Egyre több rendezőt, asszisz-
tenst, operatőrt, vágót, stb. képzett ki, akik a tv-t
megelőzve bátran kísérleteztek 16 mm-es anyagra.

A kikísérletezett módszereket együttesen először
a skót származású Terence Macartney-Filgate irá-
nyításával próbálták ki a *Candid eye* (Kíváncsi szem)
című filmsorozatban. Ez tulajdonképpen annak volt
a vizsgálata, hogy az alkotói elképzelést, amelybe
már beleépítették az új módszertől várt eredménye-
ket, milyen mértékben szolgálja az új technika. A
híradófilmek módszerét vették alapul és ezt igyekez-
tek új elképzeléseik szerint fellazítani. Ez a fellazi-
tás a film egészére vonatkozóan nem sikerült, de a
kísérlet előhozott olyan részleteket, melyekben a „kí-
váncsi szem” átlendült a hideg megfigyelésen, ame-
lyek elfogulatlanul és közvetlenül ragadták meg a
valóságot. Következő két filmjükben, a *Blood and*

Fireben (Vér és tűz, 1958) és a *Bientôt Noël*-ben (Nemsokára karácsony, 1959), amelyek szintén Terence Macartney-Filgate vezetésével készültek, továbbléptek a választott úton. A *Blood and Fire*-nél kézbefogták a kamerát és első esetben készítettek szinkron felvételt. A film a kanadai angol üdvhad-sereg tevékenységét mutatja be. Ennek a filmnek már sikerült a híradófilm fölé emelkedni. Az utcai, énekes összejövetel megörökítésénél nemcsak azt tudjuk meg, hogy hogyan néz ki egy ilyen összejövetel, hanem élénk tárul a résztvevők mentalitása, viszonyuk a számukra előírt szabályokhoz. A *Bientôt Noël* kevésbé összefogott, jobban látszik rajta, hogy több ember munkája. A rejtett kamera így is jól idézi a karácsony előtti hangulatot, és ahogy a „szereplők” önmagukról beszélnek, eleven közvetlenséget kölcsönöz a filmnek. Az ellesettség, a spontaneitás, a szinkron hang hihetetlenül megnövelte a filmek hatását és valóság-tartalmát. De már ezeknél az első alkotásoknál is előtűnt az egyik legnagyobb buktató. „Kezdetben nem akartunk változtatni a felvett anyagon. De rájöttünk, hogy így nem fejezi ki gondolatainkat, a vágáshoz kellett folyamodnunk” – mondja erről a film egyik operatőrije, Wolf Koenig.¹³

A *Bientôt Noël* című film főcímén szerepel két operatőr, az egyik az említett Wolf Koenig, a másik Michel Brault. A drezdai születésű Wolf Koenig első filmjét Colin Low nevű filmes barátjával és egy lopott kamerával forgatta a cowboyokról. Rouch szerint ő volt az első, aki úgy tartotta kézben a kamerát, ahogy a cowboyok a coltot.¹⁴ A Nemzeti Filmhivatalban hosszúnak találták ugyan a filmjét, de fölvet-

ték a tagok sorába. 1961-ben filmet készített Roman Koitorral Paul Ankáról *Lonely Boy* (Magányos fiú) címen. Koenig filmje sikeres kísérlet arra, hogy közvetlenül ábrázolja napjainknak egy olyan divatos jelenségét, mint amelyet egy felkapott táncdalénekes és rajongói jelentenek. Ugyanakkor megérezzük azt is, hogy mi történik akkor, ha a cinéma direct rendezője nem bízik eléggé az általa lefilmezett valóság hatóerejében. Koenig kihasználva a téma adta lehetőségeket, nagyobb jelentéssel ruházta fel filmjének valóságos anyagát, mint amit az elbírt. Például felküdtek egy leányt elájulni a dobogóra. Ezért a *Lonely Boy* több képsorán erősen meglátszik a rendező önkényes beavatkozása, amellyel – szándéka ellenére – lerontotta a film hitelességét.

A *Bientôt Noël* másik operatőrje, Michel Brault már korábban, 1958-ban készített egy önálló filmet *Les Raquetteurs* (A teniszezők) címen. Ez a látszólag semleges témájú film volt az első, amelyik némi botránnyal körítve megcsillantotta azt a lehetőséget, ami a cinéma directben mint a társadalmi mondanivaló elementáris megjelenítésének eszköze rejlik. A cinéma directet, amely mint választott módszer egymagában is állásfoglalást jelent, rendszerint úgy jellemzik, hogy a nézőre bízva a döntést. Brault filmjében a teniszezők mozdulatai, fintorai, járásmódjuk a módszer következtében úgy állnak össze, hogy a kisportolt jó polgárok karikatúrájává válnak. Következő filmje, az 1961-es *Seul ou avec l'autres* (Egyedül vagy másokkal együtt) nem vitte előbbre a cinéma directet. Két év múlva, 1963-ban forgatja Pierre Perrault-val együtt, annak kezdeményezésére, a ka-

nadai cinéma direct legsikeresebbnek mondható, egész estés filmjét, a *Pour la suite du monde*-ot (Hogy folytatódjék a világ).

A film tulajdonképpen rendezője, nem Michel Brault volt, ő az operatőri munkát vállalta, hanem Pierre Perrault. Perrault tulajdonképpen író, de volt már ügyvéd és jéghoki bajnok is. Filmes tanulmánya-it a kanadai televíziónál szerezte, ahol egy tizenhárom részből álló sorozatot mutatott be *Au Pays de Neuve France* (Új Franciaországban) címmel. Így került kapcsolatba Ile-aux-Coudres (egy sziget neve a Szent Lőrinc folyón) lakóival, akikről a szóbanforgó film készült. Számára a film a beszédből születik. „Ő ezt a beszédet nem a véletlen alapján gyűjti össze, hanem olyan beszéd az, amit a szerző a hellyel és az emberekkel kialakított családi légkörben folytat, olyan körülmények közt, ahogy vászonra akarja vinni.”¹⁵ Így forgatáskor a résztvevőknek nem kellett önmagukat „alakítaniok”, hanem éltek a maguk mindennapi életét. Sőt, továbbmegy. A film beleavatkozik az életükbe, olyan értelemben, hogy például egy gazdasági javaslatot tesz, amit elfogadnak. Tehát ilyen értelemben is közvetlen lesz a kapcsolat a film és a résztvevők közt. S ilyen értelemben valósítja meg Pierre Perrault célját, az „átélt” filmet. A film és a módszer sikerére Louis Marcorelles a következő példát hozza: „A kovácsműhely előtt hosszú beszélgetés folyik az öreg Alexis Trambley (a film „főszereplője”) és a fia, Leopold között a ,vadakról’, az indiánokról, akik a franciák ideérkezése előtt lakták a szigetet. Perrault tudta ezt, s haladéktalanul be akart kapcsolódni a tárgy felvetésébe,

amely gyakran előfordult. Semmi nehézsége nem volt, hogy kis mikrofonokat akasszon a nyakukba. A kovács folytatta a kopácsolást az üllőjén és Carrière (a film hangmérnöke) rögzített minden hangot. Brault kamerája szó szerint követett minden szóváltást, például amikor az apa fokozódó türelmetlenséggel hallgatja a fiát.”¹⁶ A film újszerűsége a cinéma direct fejlesztésében abban áll, hogy az embert, annak belső világát nem statikus állapotában, hanem a cselekvés folyamán ragadja meg. „Coudres sziget emberei élnek. Az ő beszédük nem spekulatív... hanem cselekvés.” – mondja Pierre Perrault.¹⁷ De ez a rendező által hangoztatott beszéd nem az a beszéd, amelynek fokozódásától annyira féltjük a filmeket. Ez „élő” beszéd, amely nem a kép háttérbe szorítására törekszik vagy hibáinak elkendőzésére, hanem a megelevenített valóság elidegeníthetetlen tartozéka, amely nélkül nem tekinthetnénk hitelesnek. Hatalmas hozzájárulás ahhoz, hogy a filmnek az „írott” nyelvezete mellett megszülessen a „beszélt” is.

Egyesült Államok

Az Egyesült Államokban a cinéma direct irányába ható törekvések első jelentkezésének talán Sidney Mayers-nek (aki a későbbi híres filmnek, *A vad szem* alkotógárdájának tagja) a *The Quiet One* (A csendes) című alkotása tekinthető, amelyet 1950-ben készített. A filmben még sok a „regényesítés”, de a „főszereplő” fiú történetében érdekes módon sikerült érzékeltetni a New York-i Harlem embertelen légkörét.

De sokkal sikerültebbnek mondható Geroge C. Stoney filmje, az *All my babies* (Mindegyik kisbám, 1952), amely jól mutatja, hogy a változó valóság hogyan töri szét az elavult művészi módszereket. Stoney műve ugyanis első pillanatra egy egészségügyi oktatófilmnek tűnik, amelynek szándéka arra irányul, hogy megtanítsa a négereket a terhességgel és a szüléssel kapcsolatos alapvető higiéniai szabályokra. Ez a fajta megközelítés az angol dokumentumfilm iskola módszerére emlékeztet. Abban a környezetben, ahol a rendező az „ismeretanyagot” be akarta mutatni, egyszerűen képtelenség volt egy szabályos, a higiénia társadalmi hasznosságát bemutató oktatófilmet készíteni. A konkrét társadalmi szituációk, a néger Dél viszonyai „legyűrték” az alkotói szándékot és önmaguk jelentek meg vásznon. A rendező kénytelen volt egy széleskörű szociológiai vizsgálódást folytatni (Vö. George Stoney: *All my babies: resarch*. In: *Film Book* 1. N. Y. –London. 1959. Ed. Robert Hughes. 79–96. p.), hogy hiteles képét adhassa annak a világnak, amelyben a higiénia nagyszerűségét kívánta hirdetni. Így került el, hogy nem egy hamis elképzelést kényszerített a film világára, hanem feltárva az ismeretlen valóságszeletet, annak megdöbbentő, vallomásos újraalkotását teremtette meg művében.

Talán ez a végül is eredményesen végződött kudarc indította Leacockot és társait arra, hogy kialakítsanak egy olyan nézetet, miszerint a rendező „sohasem rendez”, nem kontrollálja az eseményeket, hiszen azok jelentése túlmutat az alkotó elképzelésén, nincsenek határai. Ezért a filmalkotó problémája a

közlés problémája, a lehető legpontosabb tudósítás a rendező által felfedezett valóságról. Ezt akkor lehet elérni, ha megkeressük azt a pontot, ahol az ember belső világa a legjobban megközelíthetővé válik. Ilyenkor tudhatunk meg legtöbbet annak lényegéről. A kísérleteket Richard Leacock, aki Flaherty operatőre volt a *Louisiana story*-ban, és Robert Drew újságíró kezdte meg. Az ő általuk szervezett csoport az, amelyik az Egyesült Államokban a legkövetkezetesebben és a legmagasabb szinten képviselik a cinéma directet. Az állam nem támogatta őket, mint a kanadaiakat, hanem a Time Inc. bocsátotta rendelkezésükre a pénzt. Leacock bevallása szerint két millió dollárt. Kereskedelmileg a kísérlet nem vált be, ezért 1963-ban beszüntették a dotációt. Ez ideig viszont a cinéma direct néhány maradandó alkotását készítették el, majd kisebb összegeket szerezve folytatták a munkát a csoport szétszóródott tagjai. Az általuk készített több mint harminc film nagyobb részének témája – elméletükhöz híven – mindennapi nyelven szólva sorsfordulót örökít meg. A *Primary* (Első forduló, 1960) a későbbi elnök, Kennedy választási küzdelmét, az *Eddie Sachs* (1961) egy autóversenyző háromszori kísérletét az indianapolisi autóverseny megnyerésére, a *The chair* (A villamoszék, 1962) egy halálos ítélet felülvizsgálatát, a *Susan Starr* (1963) egy zongoraművésznő döntő hangversenyét, a *David* (1962) egy kábítószerelvonókúrán levő trombitást, a *Quints City USA* (Amerikai ötösikrek, 1963), más címen: A Happy Mother's Day, egy családot, ahol ötösikrek születtek és így tovább. Mindezek megvalósításához szükség volt a

cinéma direct módszerére. Kísérleteik során sikerült létrehozniuk a hang és a kép tökéletes egységét, és ez nemcsak a híres technikai tökéletességet jelentette, hanem hiteles valóság és emberközelséget is, aminek következtében tanúi lehetünk a belső világ konkrét megnyilvánulásainak. Ebben van tulajdonképpen Leacockék filmtörténeti jelentősége. Paul Crump, a halálraítélt néger, amikor megtudja, hogy büntetését életfogytiglani börtönre változtatták, köszönő szavait elfojtja az érzelmi megrendülés. Az elvonókúrát vállaló Dávidot meglátogatja a családja, amikor elválnak, a felesége arcán megjelenik a szeretet és az erőátvitel kívánsága, hogy férje helytálljon a próbán.

Ennek az objektivitásra törekvésnek persze megvannak a fonákjai is. Mint az események elfogulatlan tolmácsolóinak, vállalniuk kell a hátrányokat is. „Susan Starr zongoraművésznő, aki meg akar nyerni egy versenyt, és amikor ez nem sikerül, a házasságba vonul vissza. A happy-end amelyet nyilván már a film készítése előtt elhatároztak, nagyon kliészerű, és úgy hat, mintha Leacock örülne, hogy utánoszhatja „Hollywoodot” – írja szigorúan Uwe Nettelbeck.¹⁸ Ezzel szemben mi történt? A film másik készítője, Robert Drew így nyilatkozik a Cahiers du Cinéma-nak: „A zongoraművésznő a felvételek közben egy fiatalemberrel ismerkedett meg. Addig hírét sem hallották egymásnak, a film vége pedig az, hogy a leány elveszti a versenyt, viszont feleségül megy a fiúhoz. Erre valóban nem gondolhattunk előre.”¹⁹ S ha a kifogás a nyilatkozat után egy évvel jelent is meg, jelzi azt a veszedelmet, amelyet Leacock-

ék módszere magában rejt. Aggodalmainkat a montázsra is kiterjeszthetnénk. Közismert, hogy Leacock több kamerával dolgozik egyszerre. Vajon a különböző filmszalagok összeállítása után, a montáznál a néző úgy fogadja-e el a képi összefüggést, hogy az megegyezik a valóság összefüggésével? Ez a probléma jól megfigyelhető az *Eddie Sachs* című filmben, ahol egy külön kamerát állítottak a versenyek idején a versenyző jelenlévő feleségére.

Ezt a nehézséget Leacockék is érezték, és úgy próbáltak javítani a helyzeten, hogy az operatőr munkája során állandóan gondol a montázsra, úgy igyekszik az anyagot felvenni, hogy montázssal minél kevésbé „ártsanak” a felvett anyag hitelességének, erősítve az általuk oly nagyra tartott be nem avatkozás látszatát. A forgatás szinte egybeesik a montázssal. Ezért találunk filmjeikben olyan sok hosszú „schnit-tet”, amelyek nemcsak a technika oldaláról nézve bravúrosak, hanem a film történetének olyan ritka pillanatai, amikor a kamera csaknem teljességgel megörökítője lesz a folyamatos mozgásoknak, folyamatos cselekvéseknek. Kamerájukat azzal az előfeltevéssel közelítik a valósághoz, hogy bizonyára történni fog valami, mégpedig rendszerint valami előre nem látott dolog. Ez egyrészt hozzásegíti őket a valóságnak mozgásában való megragadásához, másrészt abból kifolyólag, hogy témájuk többnyire „sorsforduló”, a történés felfokozott, drámai jellegű lesz. A drámaiságra való hajlam magukban az alkotókban is megtalálható. Az általuk hirdetett be nem avatkozás az eseményekbe, a kamerának az események alá rendelése elsősorban a felvételek ide-

jére vonatkozik, az elkészült film objektív tárgyilagossága viszont érezhetően magában rejtí az alkotóművészek drámaiságra való törekvését. Pontosabban arról van szó, hogy Leacock és társai a fölveti anyagban nem hagyják elveszni a valóság drámáját, hanem maguk is lenyűgözve attól, megtartják és a közvetlen ítéletet nem tartalmazó, kész filmjük anyagában „munkálkodni” hagyják. Ezzel a műveknek a valósághűségét és hatását egyaránt növelik. Hasonló elgondolás lelhető fel egy másik művészetben, az irodalomban, konkrétan Truman Capote *Hidegvérrel* című művében, ahol a leírás a legpontosabban követ egy megtörtént eseményt, egy család kiirtását és annak körülményeit. Mégis, a szenvtelen tárgyilagosság mögöl, az olvasó számára az amerikai társadalom drámai korképe jelenik meg. Leacock filmjei közül jó példa erre a *Quintis City USA*, amely egy dél-dakotai kisvárosban, Aberdeenben született ötösikrek körüli hecckampányt örökíti meg. „Richard Leacock kamerája kegyetlen mikroszkóppá vált itt minden kommentár és dramatikai trükk nélkül, egy abszurd komédia leleplezésére. A koncentrációnak ezen a fokán többek előtt eltűnt az, hogy filmet látnak. Semmi erőltetett felhívás, cinkos összekacsintás, semmi csinált esztétizmus nincs benne . . . Abban a mértékben, ahogy ez a film feltárja a valóság komédiáját, a semlegesnek látszó események hangsúlyozásával, már nem látványosság, hanem a dráma művészet lehetőségeinek forrásához jutottak el. Elsőnek dönti le a határokat a játékfilm és a dokumentumfilm között. Az a dráma (a szó görög értelmezésében), amely ott lappang az egész

emberi létben, közvetlenül íródik itt a filmre és fordítva, a kamera (hang plusz kép) jelentést tud kölcsönözni minden emberi lénynek.”²⁰ S ha Louis Marcorelles szavai túlzásnak tűnnek is, mindenesetre jelzik azokat a hallatlan lehetőségeket, azokat a mélységeket, amelyekbe a cinéma direct be tud hatolni, éppen Leacock és társainak tevékenysége következtében, feltárva előttünk az ember ismeretlen tájait, amelyek tudatában másképp fogunk cselekedni.

A Leacock-Drew teamből már 1961-ben kivált Albert Maysles, a kiváló operatőr, hogy testvérével, Dáviddal önálló filmeket készítsen. Filmjeiket, a *Showmant* (Mutatványos, 1962) és a *The Beatles in New York* (A Beatlek New Yorkban, 1964), mint a cinéma direct számottevő eredményeit jegyzi a szakemberek. Ez elsősorban arra vonatkozik, hogy a cinéma directet, mint módszert igyekeztek fejleszteni, kevesebb figyelmet fordítva a felvett anyag eszmeiségére, bár Joseph Levine-ről (egy amerikai filmproducerról) szóló Showman magában foglal egy tanúságtételt az amerikai társadalom profithajszájáról. Mayslesék technikája a fizikai valóság megragadásának tökéletességében éri el csúcspontját, abban az értelemben, hogy a felvett anyag „bekeríti” a nézőt, mintegy annak körén belül érzi magát, részesévé lesz „fizikailag” és érzelmileg egyaránt.

Leacockékon kívül az Egyesült Államokban a New York-i függetlenek próbálkoztak a spontán módszerek alkalmazásával. Filmjeik közül Lionel Rogosin két alkotását, az *Iszákosok utcáját* (On the Bowery, 1956) és a *Jöjj vissza, Afrikát* (Come back, Africa!, 1959) emeljük ki. A közvetlen valóság meg-

ragadása Rogosinnak az *Iszákosok utcájában* sikerült jobban, mert a rendező következetesebben alkalmazta a maga által választott törekvést: „A valóság már az adott lehetőségek keretei között is nagyon ritkán elevenedik meg a vásznon. Amikor ez mégis bekövetkezik, akkor ez a valóság elemi erővel, robbanásszerűen hat. Nem állítom, hogy a valóságnak ez a keresése a filmművészet egyetlen jellegzetes eleme volna, csupán azt kívánom hangsúlyozni, hogy jómagam ezen az úton haladtam.”^{2 1}

A *Jöjj vissza, Afrikában* már nem sikerülhetett a valóság ilyen értelmű megelevenítése. Ez nemcsak abból ered, hogy Rogosin ebben az alkotásában fikcióval dolgozott, hanem onnan is, hogy a film a hivatalos szervek megkerülésével készült. A rendező nem követhette szabadon a faji megkülönböztetés spontán megnyilvánulásait, egyszerűen nem lehetett teljes mértékben a cinéma direct módszereivel dolgozni. E haladó nézeteket tükröző műve jó bizonyíték arra, hogy a relatív szabadság meghatározott fokának hiánya a cinéma direct létét teszi kérdésessé.

Kanadából Franciaországba

A francia cinéma direct indíttatását annak forrásából, a kanadai cinéma directből merítette. A módszer utazó nagykövete Michel Brault volt, aki megjelenve a francia filmesek között elképesztő mutatóványokat hajtott végre a kamerával. A lelkesedés nem maradt el, igyekeztek mindent megtanulni a kiváló operatőrtől, aki később jó néhány francia produkcióban is részt vett. Élénk és gyümölcsöző kapcsolat jött létre a kanadai Nemzeti Filmhivatal és a

cinéma direct francia hívei közt. A különbséget, s a francia filmesek számára a legnagyobb nehézséget a megvalósítandó filmek finanszírozása jelentette, mert hiszen a kanadaihoz hasonló állami támogatásról szó sem lehetett, és a várható filmek sem kecsegtettek jövedelmező forgalmazással. A segítség végül is a néprajz felől jött. Leroi-Gourhan, a Musée de l'Homme professzora és Jean Rouch a múzeum keretében megalapították az etnográfia és szociológiai film nemzetközi bizottságát, amely lehetőséget tudott nyújtani filmek készítésére a szakterületen belül. Ez a tény egy széles filmáramlat erjesztője lett, mert nem befolyásolták gazdasági, illetve kereskedelmi szempontok. Ezért találhatott gazdára a cinéma direct az etnográfiai filmek készítőinél, mindekelőtt Jean Rouch személyében.

Rouch már régóta járta Afrikát 16 mm-es felvevő-gépével, amelynek kezelésére Edmond Séchan tanította meg. Első filmjét 1946-ban forgatta (*Chasse à l'hippopotame*) és ettől kezdve 1961-ig szinte minden évben készített egy filmet Afrikáról, amelyekben a fekete Afrikában történt változásokat, folyamatokat igyekezett megragadni. A filmvilág az 1951-ben készült, még etnográfiai filmnek számító *Les maîtres fous* (Varázslók) című alkotására figyelt föl, amely egy fekete vallási szekta tagjainak időleges megszállottságát mutatja be, akik csak a hagyományos fekete kultúrán belül képesek létezni. A „két kultúra” közötti harc, részint Rouch első közvetlen filmjének, a *Moi, un noir*nak (Én, egy néger, 1958) is kiváló gondolati magja. Rouch cinéma direct módszere különbözik mind a kanadaiakétól,

mind az amerikaiakétól. Ennek egy ideig technikai oka volt. Nem állt rendelkezésére olyan technikai berendezés, amellyel a kép és a hang szinkronfelvételét biztosítani tudta volna. Mit jelentett ez Rouch számára? Azt, hogy akiről filmet akart készíteni, azokkal nemcsak a filmezés tényét, hanem magát a filmezést is meg kellett beszélnie. S ezzel kénytelen volt a rögtönzés, a spontaneitás közvetlenségéről és szuggesztív erejéről lemondani. Így a kiválasztás a témán és a montázson kívül a „szereplőkre” is kiterjed, míg például Leacocknál a „szereplők” inkább a történet következményei. Ezt a veszteséget a *Moi, un noir* esetében Rouch úgy igyekezett behozni, hogy a néma kópiát levetítette a film „főszereplőjének”, aki szabadon, rögtönözve kommentálta a filmen látottakat. Az eredmény meglepő lett. A hang hitelesítette a képet. A kísérőszöveg spontaneitása, közvetlen érzelmi kitörései, összhangban a rögtönzött képi világgal, hű és elgondolkoztató benyomást adnak egy afrikai lumpenproletár életéről, örömeiről, vágyairól, elkeseredett perceiről. És a film ívében érzünk egy leheletnyi öntudatosodást, amely a „főszereplő” Robinsonban játszódik le, aki korábban éppolyan lelkesedéssel fogadta el a „fehér kultúra” felszínességét, mint amilyen erővel ágál az igaztalan körülmények ellen. Ez a dolog Rouch-t is elgondolkoztatta: „... a *Moi, un noir* című filmen valami jelentős dologra ébresztett rá: arra, hogy a felvevőgép éppolyan hasznos lehet a nézőre, mint azokra, akik a film forgatása közben előtte álltak. Más szóval: e film alakjait tökéletesen átalakította magának a filmnek az elkészítése: jobbak, rosszab-

bak lettek, ez talán nem is nagyon fontos; de *mások* lettek, mint voltak.”^{2 2}

Nyilvánvalóan ezen megfontolások alapján vállalkozott következő filmje, a *La pyramide humaine* (Emberi piramis, 1961) forgatására. S bár maga a rendező később azt nyilatkozta, hogy filmje „egy technikai tévedésen alapul,”^{2 3} amelyet el is fogadunk abban az értelemben, hogy az Abidjani liceum diákjai sokkal szenvtelenebbül nyilatkoztak meg az előttük pergő néma film eseményeiről, mint Robinson; ennek ellenére Rouch elveinek alapja lett a filmjeiben résztvevő embereknek a filmezés által történő megváltozásának az igénye. A *La pyramide humaine* a pszicho- és szociodramákkal tart rokonságot, kísérlet azoknak a folyamatoknak filmre rögzítésére, amelyek egy egymáshoz közeledő fekete és fehér diákcsoportban lejátszódnak. Sajnos a film inkább a Rouch-féle módszer korlátait jelzi, semmint a kísérlet sikerességét. Rouch elégedetlen a megadott és rögtönzött szituációkból folyó történéssel, belép a filmbe és más irányt szab. Ez a mozzanat destruktíven hat vissza a megelőző részek hitelességére, másrészt a rendezés ilyen mérvű önkényes beavatkozása már nem kísérletezés, és a közvetlen filmtől is távol áll. (Zárójelben érdemes megjegyezni, hogy e rendezői beavatkozás következtében az egyik szereplő szerelemfáltás miatt az óceánba ugrik és eltűnik. Ez, mint motívum hasonlatos Gaál István *Sodrásban* című filmjének egyes részleteihez, amelyekkel kapcsolatban eddig csak Antonioni *Kaland* című művét emlegették.) Az igazság kedvéért azonban meg kell jegyeznünk, hogy Rouch az eltűnés elé bevágja, ho-

gyan nézi az összes diák a tengerparti jelenetek vetítését. De a módszerek ilyen keverése még akkor sem fogadható el, ha rendező nyíltan közli velük, mely részek fiktívek és melyek hitelesek. Ennek ellenére Rouch erősen hajlik ilyen típusú filmek készítésére. Eszménye az improvizált fiktív film. „Az improvizált fiktív film nézetem szerint olyan film, amelyben reális elemeket gyűjtünk össze és ahol a történet a forgatás közben alakul ki.”²⁴ Ennek elérésére törekedett későbbi hosszú filmjeiben, a *Rose et Landry*ban (Rose és Landry, 1960–64), a *La punition*ban (A büntetés, 1960–64), és más alkotásokban, amelyek a dokumentumfilmből a játékfilmbe csapnak át.

Jelentős kivétel az 1961-ben készült *Chronique d'un été* (Egy nyár krónikája) című alkotása. Rouch ebben a filmjében nem csak a számára oly kedves fikcióktól távolodott el, hanem Afrikától is, hogy a közvetlen film lehetőségeit Párizsban próbálja ki. Fő eszközévé emelte a cinéma direct egyik jellegzetes módszer-összetevőjét, az interjút. Ezért nyíltá kellett tennie technikai fogyatékosságát: a film készítői láthatóan magukkal viszik a mikrofont és a magnetofont, hogy kifaggassák a párizsi embereket életükről, boldogságukról. A film így beszélgetések, együttlétek és monológok sorából áll, amelyekben őszinte közvetlenséggel nyilatkozik meg a munkás, tisztviselő, a festő, a diák, a színésznő, stb. belső viszonya környezetéhez. A 25 órás anyag másfél órára való redukálásakor Rouch helyesen arra törekedett, hogy egy-egy teljesebb részből álljon a kész film, mintsem villáminterjúk sorából, hiszen így többet

tud megmutatni egy-egy szereplő motivációiból. Következetessége valószínűleg a film társszerzőjének, Edgar Morinnek akaratán futott zátonyra, aki mint szociológus, a filmmel egy társadalmi keresztmetszetet kívánt nyújtani. Szerkezetileg három rész tapintható ki: egyéni vallomások, ezek kiszélesítése társadalmi problémákkal, a résztvevők véleménye az elkészült filmről. Mindhárom részben vannak jól és kevésbé sikerült elemek, de mindhárom részre jellemző, hogy azok a pillanatok sikerültek a legjobban, amikor kérdés és kamera a provokált személlyel együttműködve belső folyamatok vizsgálójává teszi a nézőt, olyan megfogalmazások tanújává, amelyek abban a percben születtek, s talán ismeretlenek is voltak mind a szereplő, mind a néző számára. Vagy az ahhoz hasonló mozzanatok, mint néhány fiatal megdöbbentő arcváltozása, amikor megtudják, hogy a film egyik szereplőjének a karjára nem telefonszámok vannak tetoválva, hanem a koncentrációs táborból származnak. Rouch-nak ebben a filmjében teljesezik ki a cinéma direct módszere a legjobban és eredményekben is ez hozta a legtöbbet. Ez a filmje volt az, amelyik leginkább hozzájárult a cinéma directnek Franciaországban való elterjedéséhez.

A francia cinéma direct másik neves rendezője Mario Ruspoli. Őt is a Musée de l'Homme segítette a filmhez. 1957-ben készített egy filmet a múzeum számára az Azovi-tenger szigeteinél, ahol százéves módszerrel vadászták a bálnát. A címe *Bálnák és emberek* (Les hommes de la baleine) volt, a forgalomba került kópiát Henri Colpi vágta és szövegét Chris Marker írta. Rouch hatására kezdett érdeklőd-

ni a cinéma direct iránt és elutazott Lozère-be, anyja szülőfalujába, hogy ezzel az új módszerrel készítsen filmet az ottani parasztokról. *A föld ismeretlenjeinek* (Les inconnus de la terre, 1962), sikerült az emberek közelébe férkőzni, megnyilatkozásra bírni őket életükről, munkájukról, a fiatalok és az öregek ellentétéről. „Egyik legfontosabb feladatunk épp az, hogy a dolgokat a lehető legnagyobb hűséggel adjuk vissza, és hogy sohase hamisítsuk meg az emberek gondolatait, tehát épp az ellenkezőjét kell csinálnunk, mint a *Mondo canenak* (Kutyavilág), századunk e legszebb szemétdombjának rendezője csinált.” – mondja Ruspoli.²⁵ A rendező hű marad ehhez az elvhez és ennek a filmjének külön érdeme, hogy módszere segítségével nemcsak az egyes emberek tárulnak ki előttünk, hanem megismerjük annak a közösségnek is a pszichológiai motívumait, amelyhez tartoznak. Még ugyanebben az évben készíti el másik lozère-i filmjét, a *Regard sur la foliet* (Pillantás az őrületre), amelyet a Saint-Alban-i elme-egyetemen forgatott. Ez a műve kevésbé sikerült mint az előző, talán azért, mert a rendező kényszerű előítélettel közelítette meg témáját, ami a cinéma direct esetében megengedhetetlen. A hitelesség csak részletekben található meg. „Ez a maga nemében egyedülálló mű, helyenkénti kitérései vagy bőbeszédűsége ellenére is feltétlenül magával ragad. Még a hang – kép néha egy kissé öncélúan alkalmazott álkontrapunktikáját is szívesen tudomásul vesszük, ha másért nem, az olyan megrázó képekért, mint például az udvar egyik sarkában magányosan izgó-mozgó gyermek és az egyik ágyon őrzőngő öreg-

asszony szembeállítás... A két, egyaránt fájdalmas valóság összeesése, amelynek nemcsak esztétikai, hanem terápiai értéke is van, néhány feleslegesnek látszó felvételért kárpótol. A valóság csak morzsáiban hajlandó megmutatni magát, ezzel azonban ragyogó ajándékot ad!” – írja Claude Beylie a filmről.²⁶ Ruspoli elveiben és művészetében is közelebb áll a közvetlen film alapeszméihez, mint Rouch. A valóságot, a közvetlen tapasztalást részesíti előnyben, a meglévőt vizsgálja. Technikája alig marad el Leacocké mögött, s kísérleteit a kép és hang viszonyában már a cinéma direct értelmezésében folytatja, mint például az *Un verre de trop*-ban (Egy pohárral több, 1964), amelyben a kép és a hang kontrapunktjának újfajta kontrasztját próbálta ki.

A francia filmnek a cinéma directtel való kísérletezését Chris Marker folytatta, a filmművészet eszszéistája. A *Le joli mai* (Szép május, 1963) című alkotása a maga részéről inkább kirándulás a cinéma direct tájaira, mégis sikerült neki e módszer néhány új lehetőségét megcsillantania. Filmje azt kutatja, hogyan élnek a francia emberek 1962 májusában. Művében nagyjából azokkal a problémákkal kellett megküzdenie, amelyekkel Rouch találkozott a *Chronique d'un été* készítésekor. Annyiban hasonlít erre a filmre, hogy Marker is interjúkkal közelíti meg a kiválasztott személyeket, valamint megvan az a törekvése, hogy a film során az egyéni problémákat ideológiai kérdésekké szélesítse. Filmjét ennek megfelelően szabályosan két részre osztja. Az Imádság az Eiffel-tornyon feliratú egyes embereket faggat, jár körül és bír megnyilatkozásra, a másik, a

Fantomas visszatérése a korábbi egyedi kérdéseket köti össze az általánosabb, politikai, ideológiai problémákkal. Világosan kitűnik az a rendezői elképzelés, hogy az első részt térben adja vissza, a másodikat pedig az idő mozgásában. A második részben ismerkedünk meg egy papból lett kommunistával. Arra a kérdésre, hogy ez az interjú miért pont itt helyezkedik el, Marker azt válaszolta: „Az aranymetés. A film lényeges fordulópontja.”²⁷ És ez Markernél nem nagyképű esztétizálást jelent. A filmnek ez az alakja fejlődésében, pontosabban a fejlődést kiváltó motívumok megmutatása folyamán jelenik meg előttünk. Ha csak ennyi lenne az eredmény, azal is elégedettek lehetnénk. De a film rendezőjének sikerül továbblépnie, e figura segítségével összekötni a film első és második részét, bemutatni azt, hogy egy egyénen belül hogyan játszanak egymásba a személyes indulatok és elképzelések a közösségi, a társadalmi oldalról érkező gondolati és pszichológiai inspirációkkal. A belső világ ellentmondásokon keresztül érvényesülő fejlődésének megjelenítése Chris Marker legfőbb érdeme. Úgy érezzük, megvalósította célját, amelynek értelmé számára a valóság aktív befolyásolása. „Most az atomkorban minden kölcsönhatásban van, minden szorosan kötődik egymáshoz. Egy problémát nem lehet kiszakítva vizsgálni. Közelebb kerülünk az emberekhez, ha az ellentmondásaikat ábrázoljuk, ha öntudatra ébresztjük őket, vagy megkíséreljük őket öntudatra ébreszteni, mintsem hogy leegyszerűsítéseket ábrázoljunk, amelyek végül is semmit sem egyszerűsíteneek. Úgy gondolom, hogy a következő években a

dokumentumfilm fejlődése oda jut, hogy közelebb kerül a napi élethez, hála a modern filmtechnikának, a cinéma directnek, amely lehetővé teszi, hogy a realitásokhoz minél közelebb kerülhessünk. Azt gondolom, abban a mértékben, ahogy ez sikerülni fog, olyan mértékben fogja a dokumentumfilm a jövőnek az utat előkészíteni.”²⁸ Ez az említett összetettségében való vizsgálata a dolgoknak teszi egységesebbé filmjét a *Chronique d'un été*-vel szemben. A kérdések itt is, ott is az egyén belső világára vonatkoznak, de Markernél jobban kihegyezettek az egyén és társadalom viszonyát illetően. Ebből kifolyólag a kérdezettek kevésbé „lógnak a levegőben”, jobban kirajzolódik viszonyuk az egészhez, hátterük is értékelhetővé válik. Természetesen a *Le joli mai* sem mentes felesleges jelenetektől, sőt a dokumentumfilmek is néhányszor szövegben adják tudtunkra a képek summáját. Azontúl erősen támaszkodik a kép és a kommentár kontrapunktikájára is, korábban gyakran alkalmazott módszerére. Roy Armes például ebben látja a film fő jellegzetességét: „Marker egyénisége rányomja bélyegét erre a műre. Megtaláljuk a szokásos egyéni megjegyzéseket: mikor az interjú témája az, hogy miképpen használjuk ki a szabad időt, Marker nagy mennyiségben alkalmaz olyan képeket, amelyek arisztokratákat és lusta macskákat ábrázolnak, – s ezeket az interjú képei közé iktatja.”²⁹ Mindezek a hibák azonban eltörpülnek a film eredményei mellett.

A cinéma direct története természetesen nem zárul le a hatvanas évek második felében, abban az időben, ahol e módszerrel készült filmek elemzését abbahagytuk. A módszer az elmúlt években is sokat változott, átalakult. Ennek elemzése azonban már a kritikusok dolga.

JEGYZETEK

A KAPITALISTA FILMGAZDASÁG ÉS A FILMMŰFAJOK

1. Hevesy Iván: A némafilm története I. köt. Bp. 1967. MFI. 170. o.
2. Emil Altenloh: A mozi szociológiájához. 1914. (Kéziratos fordítás MFI Könyvtára 13. o.)
3. Hevesy Iván I. m. 90. o.
4. I. m. 118. o.
5. E. Altenloh I. m. 14. o.
6. I. m. 26. o.
7. J. V. Ioszkievics: A filmműfajok szociológiai elemzésének tapasztalata. Kézirat. 1972. 6. o. MFI
8. Peter Del Monte: Filmtudományi elméletek Olaszországban a film eredetétől a hangosfilmig. Kézirat. (197) 10–11. o. (MFI Könyvtár)
9. J. V. Ioszkievics: I. m. 10–11. o.
10. Guido Aristarco: Filmművészet vagy álmogyár. Bp. 1970. Gondolat. 35–36. o.
11. E. Altenloh. I. m. 10. o.
12. Hevesy I. I. m. 120. o.
13. K. Marx–F. Engels: A német ideológia. Bp. 1974. Helikon. 57–58. o.
14. G. Aristarco. I. m. 31. o.
15. Hevesy I. I. m. 126–127. o.

16. Balázs Béla: A látható ember. Bp. 1958. Bibliotheca. 121–122. o.
17. Balázs Béla I. m. 125–126. o.

MŰNEMEK ÉS MŰFAJOK A FILMMŰVÉSZETBEN

1. Balázs Béla: Filmkultúra. Bp. 1948. Szikra. 224. o.
2. i. m. 225–226. o.
3. Siegfried Kracauer: A film elmélete. II. köt. Bp. 1964. MFI 363. o.
4. Bevezetés a filmalkotások vizsgálatába. Bp. 1970. MFI 270. o.
5. I. m. 271. o.
6. I. m. 271. o.
7. Almási Miklós–Gyertyán Ervin–Hermann István: Filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1961. MFI 243. o.
8. Bíró Yvette: A film drámaisága. Bp. 1967. Gondolat. 10. o.
9. Bevezetés a filmalkotások vizsgálatába. Id. kiad. 272. o.
10. Balázs Béla: A látható ember. Bp. 1958. Bibliotheca. 106. o.
11. Idézve Zalán Vince: Mindent elmondani. Kézirat. (MFI Könyvtár)
12. A líra ma. Bp. 1968. Gondolat. 170., 172. o.
13. A Capriccio részletes elemzését lásd: Zalán Vince: Mindent elmondani c. tanulmányában

14. Mario Verdone-nak a Teoria e storia del documentario (Roma 1965. Ed. Internazionali Sociali) c. munkájában kifejtett nézeteit ismertetem.
15. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. II. köt. Bp. 1969. Akadémia Kiadó 460. o.

RÖVID BEVEZETÉS A DOKUMENTUMFILM TÖRTÉNETÉHEZ

1. Ulrich Gregor–Enno Patalas: A film világtörténete. Bp. 1966. Gondolat 15. o.
2. The Documentary Tradition. Selected, arranged and introduced Lewis Jacobs. New York. 1971. Hopkinson and Blake, Publishers 3–4. o.
3. Hevesy Iván: A film életrajza. Bp. 1943. Hafa. 143–144. o.
4. Lewis Jacobs. I. m. 22. o.
5. A korszak részletes elemzését lásd: Nemes Károly: A filmművészeti avantgarde története. (Bp. 1973. MFI) c. művében
6. Siegfried Kracauer: A film elmélete II. köt. Bp. 1964. MFI 372. o.
7. Jacques Brunius: Rise and Decline of an Avant-Garde. The Penguin Film Review. London – New York. 1948. 5. sz. 53–63. o.
8. Vö. Alberto Cavalcanti: Drei Erfahrungen, die einer Verteidigung des Dokumentarfilms dienen. In: Alberto Cavalcanti. Zusammenstellung und Redaktion W. Klaue. Berlin. 1962. 7–24. o.

9. Bíró Yvette: Joris Ivens és az avantgarde. Filmkultúra. Régi folyam. 1964. 22. sz. 23. o.
10. U. Gregor—E. Patalas: I. m. 89. o.
11. Premier Plan 19. sz.
12. U. Gregor—E. Patalas: I. m. 165. o.
13. Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1963. MFI 171. o.
14. Rudolf Arnheim: A film mint művészet. Bp. 1962. MFI 29. o.
15. Siegfried Kracauer: A film elmélete II. köt. Bp. 1964. MFI 428. o.
16. Deutsche Filmkunst. 1962. 11. sz. Rövidített jegyzőkönyv.
17. Balázs Béla: Filmkultúra. Bp. 1948. Szikra. 153. o.
18. Bíró Yvette. I. m. 25. o.
19. Deutsche Filmkunst. 1962. 11. sz. Ivens előadását filmjeiből vett részletekkel illusztrálta.
20. Sz. M. Ejzenstejn: A filmrendezés művészete. Bp. 1963. Gondolat. 188. o.
21. Kwartalnik Filmowy. 1953. 9. sz.
22. Uo.
23. Pare Lorentz működéséről és filmjeinek keletkezéséről írott legjobb munka: Robert L. Snyder: Pare Lorentz and Documentary Film. Oklahoma. 1968. Division of the University. 232. o.
24. Paul Rotha: A dokumentumfilm. Bp. 1961. MFI 207. o.
25. R. M. Barsam: Nonfiction film. A Critical history. New York. 1973. E. P. Dutton and Co., Inc. 225. o.

26. Gilles Marsolais: L'aventure du cinéma direct.
Paris. 1974. Seghers. 25. o.

ROBERT J. FLAHERTY

1. Lewis Jacobs: The Rise of the American Film.
A critical history. 1939. New York. Harcourt,
Brace and Company. 295. o.
2. Ulrich Gregor—Enno Patalas: A film világtör-
ténete. Bp. 1966. Gondolat. 128. o.
3. L. Jacobs. I. m.
4. Az Egyesült Államokban kb. az 1910-es évek-
ig a filmgyártó cégek 1 tekercses (tehát kb.
10–15 perces) filmeket készítettek. Több
tekercses filmeket az ún. függetlenek kezd-
tek gyártani a fő vetélytárs, a Motion Pictu-
res Patents Company legyűrése érdekében.
A konkurrencia-harcban a tröszt — többek
között — épp azért maradt alul, mert a ke-
reslet csökkenésétől félve nem volt hajlan-
dó — a film művészi lehetőségeinek nagyobb
teret biztosító — több tekercses filmek gyár-
tására.
5. L. Jacobs. I. m.
6. U. Gregor—E. Patalas. I. m. 136. o.
7. Az idézet Richard Griffith: The World of Ro-
bert Flaherty (New York—Boston. 1952.)
című könyvéből (XVII. o.) származik, amely
a legalaposabb munka, amit a rendező éle-
téről, életkörülményeiről, filmjeinek meg-
születéséről, keletkezéséről írtak. Művészetét

legrészletesebben és a legkorszerűbben Arthur Calder-Marshall (P. Rotha–Basil Wright): *The Innocent Eye – The Life of Robert J. Flaherty* (W. H. Allen. 1963. London.) című könyve tárgyalja. Flaherty életére és tevékenységére vonatkozó adatokat, tényeket, eseményeket elsősorban ezekből a művekből merítettem.

8. Richard Griffith. I. m. XX. o.
9. Richard Griffith. I. m. XX. o.
10. R. J. Flaherty and F. Flaherty: *My Eskimo Friends*. Ed. Doubleday Page. New York. 1924.
R. J. Flaherty: *The Captain' Chair*. Ed. Scribner's. New York. 1938.
R. J. Flaherty: *White Master*. Routledge. London. 1939.
11. Robert J. Flaherty: *How I filmed The „Nanook of the North”*. *World's Work*. 1922. vol. 44. szept. 553–60., 632–40. o.
12. Uo.
13. Frances Flaherty: *The Odyssey of Filmmaker*. (Beta Phi Mu, Chapbook. Urbana. 1960.) In: Robert Flaherty. *Zusammenstellung und Redaktion: W. Klause und J. Leyda* (Henschelverlag. Berlin. 1965.) 113–129. o. Ez utóbbi mű a továbbiakban: RFZu.
14. Robert Flaherty: *How I filmed the „Nanook of the North”*. *Worlds' Work*. 1922. vol. 44. szept. 553–60., 632–40. o.
15. Robert J. Flaherty: *Life among the Eskimos*. *World's Work*. 1922. vol. 44. szept. 553–60., 632–40. o.

16. Idézi Jean Grémillon: A la trace de l'homme. Cinéma. 56. 9. sz. 22–33. o. és 10. sz. 42–50., 90–92. o.
17. Vö. Robert J. Flaherty: Filming in the South Seas. (Film Daily Year Book of Motion Pictures. New York. 1924.) Kivonat. In: RFZu. 94–95. o.
18. Frances Flaherty: The Odyssey of Filmmaker. In: RFZu. 11. o.
19. Marcel Martin: Robert J. Flaherty. In: Anthologie de Cinéma. Tome I. 123–168. o. Paris. 1966. L'Avant-Scène.
20. Részlet Flaherty a BBC-nek adott interjújából. Idézi Frances Flaherty: The Odyssey of Filmmaker. In: RFZu. 113. o.
21. Cinéma 1949. okt. 24.
22. André Bazin: Válogatott filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1962. MFI 11. o.
23. La méthode de Robert Flaherty. Image et Son. 1965. ápr. 183. sz.
24. La funzione del documentario. Cinema, 1937. máj. 22. sz. Részlet. In: RFZu. 85–87. o.
25. I. m. 85. o.
26. Az avantgarde első egyesült államokbeli jelentkezését Charles Sheeler és Paul Strand *Manhattan* (1921) c. filmje jelzi. A témára vonatkozóan lásd: Sheldon Renan: The Underground Film. An Introduction to Its Development in America. Studio Vista. 1968. London. 75–79. o.
27. Idézi Jean Grémillon: A la trace de l'homme. Cinéma 56. 9. sz. 22–33. o. és 10. sz. 42–50., 90–92. o.

28. Frances Flaherty: The Odyssey of Filmmaker.
In: RFZu. 119. o.
29. Részletesen beszámol erről David Flaherty. A
Few Reminiscences. Film Culture 20. sz.
14–16. o.
30. I. m. 15. o.
31. Robert J. Flaherty: Wie „Tabu” entstand. Die
Filmwoche, 1931. 22. sz. In: RFZu. 96–
97. o.
32. Richard Griffith: Flaherty and Tabu. Film Cul-
ture 20. sz. 12–13. o.
33. R. M. Barsam: Nonfiction Film. A critical his-
tory. New York. 1973. E. P. Dutton and Co.,
Inc. 142. o.
34. R. M. Barsam. I. m. 143–145. o.

DZIGA VERTOV

1. N. A. Lebegyev: A szovjet némafilm története
I–II. Bp. 1965. MFI.
2. V. Sz. Lisztov: Isztorija szmotrit v objektiv.
Moszkva. 1974. Iszkussztvo. 26. o.
3. Idézi Lisztov. I. m. 31. o.
4. Lisztov. I. m. 33. o.
5. Idézi Lisztov. I. m. 90. o. Eredetileg: Vecserna-
ja zszizny. 1918. ápr. 13. 20. sz.
6. Lisztov. I. m. 93. o.
7. Iz Isztorii Kino. 2. Moszkva, 1959. Izdat. Aka-
demi Nauk. 191. o.
8. Részlet Vertov önéletrajzából: Könyvtáros csa-
ládból születtem 1896-ban, Belosztokban.

Középiskolát végeztem, leérettségiztem. Azután zeneiskolába jártam és két főiskolán is tanultam. De leginkább az írói alkotó munka vonzott. Gyermekkorom óta foglalkozom alkotó munkával. Írtam rövid, realisztikus karcolatokat, különféle fantasztikus regényt, elbeszélő költeményt, néha szatirikus versekkel is próbálkoztam. Már kamaszkoromban felkeltették az érdeklődésemet a hallható világ dokumentális rögzítésének különböző módjai, a gyorsírással rögzített anyagok, gramofonfelvételek, stb. montírozása. Saját „hang-laboratóriumomban” hol sajátos dokumentum kompozíciókat, hol zenei-irodalmi műsorokat állítottam össze. Különösen megragadott a filmfelvevőgép esemény-rögzítő lehetősége, az a lehetőség, hogy a filmszalagon a való élet egy darabját, elmúló és soha vissza nem térő események krónikáját örökíthetjük meg.

9. Jay Leyda: Régi és új. Az orosz és szovjet film története. Bp. 1967. Gondolat 127. o.
10. A rendelet szövegét mind Leyda, mind Lebejev könyve közli: 131., illetve 123–124. o.
11. N. F. Preobrazsenszkij: Visszaemlékezés az Össz-oroszországi Fényképészeti és Filmiroda munkájára. In: A Szovjetunió a Nagy Októberi Szocialista Forradalom, a polgárháború és az újjáépítés időszakában. 1917–1926. (Válogatott dokumentumok) Szerk.: Honfi József, Józsa Antal, Popovics György. Bp.

1961. Tankönyvkiadó. 640. o. Eredetileg: Iz
isztorii kino. Moszkva. 1958. I. köt. 85–
91. o.
12. Lebegyev I. m. 126–127. o.
 13. I. m. 135. o.
 14. V. Lisztov: Dve „Kinonegyeli”. K szporam i
szuszgyenyijam o tom, kak rozsdalszja szov-
jetszkij dokumentalnij film. Iszkussztvo Kino
(a továbbiakban: I. K.) 1968. 5. sz.
 15. Lisztov. I. m. 152. o.
 16. Leyda. I. m. 162. o.
 17. Vö. Helikon 1966. 1. sz. és Filmkultúra. Új fo-
lyam. 1967. 5. sz.
 18. Sz. Drobasenکو: Teoretyiceszkoje nasztlégynie
Dzigi Vertova. I. K. 1965. 12. sz.
 19. Lebegyev. I. m. 164. o.
 20. Dziga Vertov: Sztatyi dnevnyiki zamiszli.
Moszkva, 1966. Iszkussztvo 45–49. o.
 21. Uo.
 22. Karl Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-
ből. Bp. 1962. Kossuth 50. o.
 23. Leyda. I. m. 153. o.
 24. Vertov. I. m. 75–79. o.
 25. Gilles Marsolais: L'aventure du cinéma direct.
Paris. 1974. Seghers. 34. o.
 26. I. m. 77–78. o.
 27. I. m. 140. o.
 28. I. m. 141. o.
 29. I. m. 141–142. o.
 30. Pered vsztrecsej za kruglim sztolom pervoje
szlovo Dziga Vertovu. I. K. 1968. 7. sz. Első

közlések Vertov cikkeiből, feljegyzéseiből,
naplójából.

31. Vertov. I. m. 73–75. o.
32. Pered vsztrecsej . . . I. K. 1968. 7. sz.
33. Vertov. I. m. 89–104. o.
34. Uo.
35. I. m. 68–69. o.
36. I. m. 72–73. o.
37. Tulajdonképpen erre az „új helyzetre” adandó művészi válasz mikéntje képezi a Vertov és Ejzenstejn közötti, korabeli viták lényegét. Ejzenstejn a meggyőződés erejét kívánta növelni, számára a nézőben kiváltott hatás lesz a legfontosabb.
38. Idézi Lewis Jacobs. The Documentary Tradition. New York. 1971. Hopkinson and Blake, Publishers. 29. o. Eredetileg 1927-ben jelent meg a LEF hasábjain.
39. Leyda. I. m. 194. o.
40. A. Fevralszkij: Dziga Vertov i pravgyiszti. I. K. 1965. 12. sz.
41. Vertov. I. m. 108–109. o.
42. Leyda. I. m. 244. o.
43. The Man with the Movie Camera. Films and Filming. 1960. nov. 18–43. o.
44. Paul Rotha–Richard Griffith: The Film Till Now. London. 1967. Spring Books. 223–244. o. A mű alapjául szolgáló Rotha könyv 1930-ban jelent meg először.
45. Vertov. I. m. 109. o.
46. I. m. 127–130. o.

47. Iz rabocsih tetragyej Dziga Vertova. I. K. 1965. 12. sz.
48. Leyda. I. m. 309. o.
49. Iz rabocsih . . . I. K. 1965. 12. sz.

AZ ANGOL DOKUMENTUMFILM ISKOLA

1. C. A. Oakley: Where We Came In. London. 1964. George Allen and Unwin Ltd. 76. o.
2. C. A. Oakley. I. m. 97. o.
3. R. M. Barsam: Nonfiction Film. A critical history. New York. 1973. E. P. Dutton and Co., Inc. 40. o.
4. Forsyth Hardy: The British Documentary Film. In: Michael Balcon – Ernest Lindgren – Forsyth Hardy – Roger Manvell: Twenty Years of British Film. London. 1947. Filmtudományi Intézet. Kézirattár.
5. John Grierson: Dokumentumfilm és valóság. Bp. 1964. MFI 54. o.
6. Ennek olasz kiadását fordították magyarra Dokumentumfilm és valóság címmel.
7. Paul Rotha: A dokumentumfilm: Bp. 1961. MFI.
8. Vö. Paul Rotha. I. m. 50–80. oldalak.
9. J. Grierson. I. m. 51. o.
10. I. m. 257. o.
11. I. m. 256. o.
12. Idézi G. Aristarco: A filmelméletek története. I. köt. Bp. 1962. MFI 224. o.
13. J. Grierson. I. m. 117. o.

13. J. Grierson. I. m. 117. o.
14. I. m. 45–46. o.
15. I. m. 47. o.
16. I. m. 49. o.
17. I. m. 46–47. o.
18. I. m. 150. o.
19. Vö. G. Aristarco I. m. 228–229. o.
20. I. m. 29. o.
21. Az utóbbi magyar fordítása a második, 1939-es kiadás alapján készült.
22. P. Rotha. I. m. 3. o.
23. I. m. 81. o.
24. I. m. 84. o.
25. I. m. 85–86. o.
26. I. m. 97. o.
27. I. m. 96. o.
28. I. m. 102. o.
29. J. Grierson. I. m. 56. o.
30. F. Hardy. I. m.
31. R. M. Barsam. I. m. 41. o.
32. F. Hardy. I. m.
33. Uo.

A CINEMA DIRECT ÉVTIZEDE KANADÁBAN, AZ EGYESÜLT ÁLLAMOKBAN ÉS FRANCIAORSZÁGBAN

1. Vö. Roger Manvell: New Cinema in Europa.
Studio Vista Ltd. London. 1966.
2. Cinema 1966. március. 104. sz. 52–79. o.
3. Gilles Marsolais: L'aventure du cinema direct.
Paris. 1974. Seghers. 35. o.

4. Sz. L. Rubinstein: Az általános pszichológia alapjai. II. köt. Akadémiai Kiadó. 1964. Bp. 905. o.
5. G. Marsolais. I. m. 93. o.
6. Cahiers du Cinéma. 1963. június 144. sz.
7. A technikai kérdések legbővebb magyar nyelvű tájékoztatója Ruspolié A híradó és dokumentumfilm problémái című kötetben. Bp. 1965. MFI 159–222. o.
8. Bianco e Nero. 1962. jan. 1. sz.
9. Film and filming. 1960. 5. sz.
10. Ken Gay: Rare touch. Films and filming 1967. június 44–45. o.
11. Films and filming. 1960. 5. sz.
12. Louis Marcorelles: Direkt film, a valóság esztétikája. UNESCO beszámoló. 1964. Kézirat.
13. Objectif 1962. aug.
14. Cahiers du Cinéma 1963. június. 144. sz.
15. Louis Marcorelles: Le cinéma direct nord-américain. Image et Son. 1965. ápr. 183. sz.
16. Louis Marcorelles: Direkt film, a valóság esztétikája. UNESCO beszámoló. 1964. Kézirat.
17. Guy Gauthier interjúja. Image et Son. 1965. ápr. 183. sz.
18. A híradó és dokumentumfilm problémái. Bp. 1965. MFI 252. o.
19. I. m. 246. o.
20. Louis Marcorelles: Le cinéma direct nord-américain. Image et Son. 1965. ápr. 183. sz.
21. Lionel Rogosin: Valóság és vizualitás. Filmvilág. 1960. 22. sz. 18–20. o.

22. Új irányzatok a mai filmművészetben. Bp. 1962. MFI I. köt. 96. o.
23. A híradó és a dokumentumfilm problémái. Bp. 1965. MFI 285. o.
24. Cahiers du Cinéma. 1963. június 144. sz.
25. A híradó és dokumentumfilm problémái. Bp. 1965. MFI 306. o.
26. Cahiers du Cinéma. 1962. november 137. sz.
27. Wolfgang Gersch interjúja. Film, Wissenschaftliche Mitteilungen. 1964. 1. sz. 19. o.
28. I. m. 19. o.
29. Roy Armes: French cinema since 1946. A. Zwemmer Ltd. London. A. S. Barnes and Co. New York. 1966. 104. o.

BIBLIOGRÁFIA

- AGEL, Henri: Robert J. Flaherty. Paris. 1965. Se-ghers. 188. p.
- ALMÁSI Miklós–GYERTYÁN Ervin–HERMANN István: Filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1961. MFI 354. p.
- ASTARCO, Guido: A filmelméletek története I–II. köt. Bp. 1962. MFI 480. p.
- ARISTARCO, Guido: Filmművészet vagy álomgyár? Bp. 1970. Gondolat
- ARMES, Roy: French cinema since 1946. London –New York. 1966. A. Zwemmer Ltd. – A. S. Barnes and Co. 175. p.
- ARNHEIM, Rudolf: A film mint művészet. Bp. 1962. MFI 265. p.
- BALÁZS Béla: A látható ember. Bp. 1958. Bibliotheca. 216. p.
- BALÁZS Béla: Filmkultúra. Bp. 1948. Szikra. 255. p.
- BALCON, Michael – LINDGREN, Ernest – HARDY, Forsyth – MANVELL, Roger: Twenty Years of British Film. 1925–1945. London. 1947.
- BARNOUW, Eric: Documentary. A History of the Non-fiction Film. New York. 1974. Oxford University Press. 295. o.

- BARSAM, Richard Meran: Nonfiction Film. A critical history. New York. 1973. E. P. Dutton and Co., Inc. 332. p.
- BAZIN, André: Válogatott filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1961. MFI 214. p.
- Bevezetés a filmalkotások vizsgálatába. Bp. 1970. MFI 430. p.
- CALDER-MARSHALL, Arthur (P. Rotha—B. Wrigth): The Innocent Eye — The Life of Robert J. Flaherty. London. 1963. W. H. Allen.
- CAVALCANTI, Alberto: Zusammenstellung und Redaktion: W. Klaue. Berlin. 1962. Staatlichen Filmarchiv der DDR. 195. p.
- The Documentary Tradition. Selected, arranged and introduced by Lewis JACOBS. New York. 1971. Hopkinson and Blake Publishers. 530. p.
- Dokumentarfilm in Polen. Zusammenstellung und Redaktion: W. Klaue, M. LICHTENSTEIN, E. JANNIKE, Berlin. 1968. 235. p.
- DROBASENKO, Sz.: Mir Roberta Flaherty. In: Voproszi Kinoiszkusstvo. 9. Moszkva. 1966. Izdat. Akademi Nauk.
- EJZENSTEJN, Szergej Mihajlovics: A filmrendezés művészete. Bp. 1963. Gondolat. 337. p.
- Film: Book 1. Ed. by. Robert Hughes. New York—London 1959. Grove Press Inc. — John Calder Ltd. 158. p.
- Robert Flaherty. Zusammenstellung und Redaktion: W. KLAUE, J. LEYDA. Berlin. 1966. Henschelverlag. 300. p.
- Französischer Dokumentarfilm. Zusammenstellung und Redaktion: W. KLAUE, M. LICHTENSTEIN,

- Berlin. 1966. Staatliches Filmarchiv der DDR. 79. p.
- GAUTHIER, Guy: Du document à l'œuvre d'art. Image et Son 1965. ápr. 183. sz.
- GREGOR, Ulrich—PATALAS, Enno: A film világtörténete. Bp. 1966. Gondolat. 556. p.
- GRÉMILLON, Jean: A la trace de l'homme. Cinéma 56. 9. sz. 22–23. o. 10. sz. 42–50., 90–92. o.
- GRIERSON, John: Dokumentumfilm és valóság. Bp. 1964. MFI 297. p.
- GRIFFITH, Richard: The World of Robert Flaherty. New York—Boston. 1953. Duell, Sloan and Pearce — Little, Brown and Co.
- HAUDIQUET, Philippe: L'école documentaire britannique. 1965. ápr. Image et Son 183. sz.
- HEUSCH, de Luc: Cinéma et science sociale. Paris. 1962. UNESCO Rapports et documents de sciences sociales. 16. sz.
- HEVESY Iván: A film életrajza. Bp. 1943. HAFÁ 320. p.
- HEVESY Iván: A némafilm története I–II. köt. Bp. 1967. MFI
- A híradó és dokumentumfilm problémái. (Cikkgyűjtemény). Bp. 1965. MFI
- 24 filmremek. II. A Mannheimi 12. Írta és összeállította: Vörös Éva. Bp. 1968. MFI—Népművelési Propaganda Iroda.
- IVENS, Joris: The Camera and I. Berlin. 1969. Seven Seas Publ.
- JACOBS, Lewis: The Rise of the American Film. New York. 1939. Harcourt. Brace and Co. 585. p.

- KRACAUER, Siegfried: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1963. MFI 295. p.
- KRACAUER, Siegfried: A film elmélete I–II. köt. Bp. 1964. MFI 665. p.
- LEBEGYEV, N. A.: A szovjet némafilm története. I–II. köt. Bp. 1965. MFI 236., 297. p.
- LEYDA, Jay: Régi és új. Az orosz és a szovjet film története. Bp. 1967. Gondolat 439. p.
- LISZTOV, V. Sz.: Isztorija szmotrit v objektiv. Moszkva. 1974. Iszkussztvo. 220. p.
- LUKÁCS György: Az esztétikum sajátossága. Változatlan lenyomat. I–II. köt. 1969. Akadémiai Kiadó 790., 826. p.
- Terence Macartney–Filgate. Ottawa. 1966. Ed. Charlotte Cobeil. 34. p.
- MANVELL, Roger: The Film and the Public. London. 1955. A Pelican Book. 352. p.
- MANVELL, Roger: New Cinema in Europe. London. 1966. Studio Vista Ltd.
- MARCORELLES, Louis: Le cinéma nord-américain. Image et Son 1965. ápr. 183. sz.
- MARCORELLES, Louis: A direkt film összehasonlító kísérletei Brazíliában, Kanadában és Magyarországon. Firenze, 1966. Kézirat.
- MARCORELLES, Louis: Direktfilm, a valóság esztétikája. Párizs. 1964. Kézirat.
- MARSOLAIS, Gilles: L'aventure de cinéma direct. Paris. 1974. Seghers. 495. o.
- MARX, Karl: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből. Bp. 1962. Kossuth 176. p.
- MARX, Karl–ENGELS, Friedrich: A német ideológia. Bp. 1974. Helikon.

- MARTIN, Marcel:** A hitelesség útjai. Cinéma 66. márc. 104. sz. 52–79. o.
- MARTIN, Marcel:** Robert J. Flaherty. Anthologie du Cinéma. Tome I. Paris. 1966. L'Avant-Scène 123–168. o.
- MICHALEK, Boleslaw:** Sztuka faktow. Z historii film dokumentalnego. Warszawa. 1958. Filmowa Agencja Wydawnicza.
- OAKLEY, C. A.:** Where We Came In. London. 1964. George Allen and Unwin Ltd. 245. p.
- PORCILE, François:** Défense du court-métrage français. Paris. 1965. Ed. du Cerf. 308. p.
- QUINTAR, Fuad:** Robert Flaherty et le documentaire poétique. Paris. 1960. Études Cinématographiques 5.
- REISZ, Karel:** The Technique of Film Editing. London–New York. 1960. Focal Press.
- Rendezői műhely: (Cikkgyűjtemény).** Bp. 1965. MFI
- ROTHA, Paul:** A dokumentumfilm. Bp. 1961. MFI 267. p.
- ROTHA, Paul–GRIFFITH, Richard:** The Film Till Now. A Survey of World Cinema. London. 1967. Spring Books 831. p.
- ROSENHEIMER, Arthur:** Un maître du documentaire Robert J. Flaherty. La Revue du Cinéma 1947. 4. sz.
- ROSENHEIMER, Arthur:** La méthode de Robert Flaherty. Image et Son. 1965. apr. 183. sz.
- SADOUL, Georges:** A filmművészet története. Bp. 1959. Gondolat 609. p.

SNYDER, Robert L.: Pare Lorentz and the Documentary Film. Oklahoma. 1968. Publ. Division of the University 232. p.

SUB, Eszfir: Krupnim planom. Moszkva. 1959. Izdat. Akademi Nauk. 191. p.

Új irányzatok a mai filmművészetben. I–II. köt. Bp. 1962. MFI.

VERDONE, Mario: Teoria e storia del documentario. Roma, 1965. Ed. Internazionali Sociali.

VERTOV, Dziga: Sztatyí, dnevnyiki, zamiszli. Red.-Szoszt.: Sz. Drobasenko. Moszkva. 1966. Izdat. Iszkussztvo.

valamint a Filmvilág, a Filmkultúra, az Iszkussztvo Kino, a Cinéma, a Cahiers du Cinéma, a Film Culture nevű szakfolyóiratok számai.

Chapters from the history of documentary
by
Vince Zalán

The first section of the present study deals with the problems of film genres. Chapter One – *The Capitalist Film Industry and the Film Genres* – begins with the assumption that film culture (and maybe also architecture) is dominated by economic factors much more than any other art and films have a much stronger commodity character than any other works of art. In the author's opinion economic factors became determinants of film form when film production had been established on a large scale, big studios were founded and mass production was introduced. This development of film production and the establishment of various film genres took place at the same time and in close interrelation. A particular interrelation was born between the stabilization of film production and the standardization of film genres. Thus film production itself has developed a hierarchy of values for film genres which has been absorbed by public opinion with insignificant reservations. Feature films represent the highest level of this hierarchy while other genres fall into the background and are forced to exist under eco-

nomic pressures. The standardization of films gave birth to a specific film quality, i. e. the commercial film which — in the author's opinion — is not a genre, but an ideological sphere adequate to the commodity character of the cinema. The capitalist film industry suppresses the genre-forming function of aesthetic attitude to a great extent (or sometimes makes it even impossible). In order to change this state of affairs a transformation of the surrounding world is necessary, says Béla Balázs quoted by the author.

The next chapter tries to outline a typology of film forms and genres. According to the author, lyrical, dramatic and epic (narrative) forms exist in film art as well, and the division of film forms is based on the quality of object-subject relation just as much as in other works of art.

Each film form is analysed in detail and the specific characteristics of film genres — feature films, animated films, documentary — are also described. According to the character of the present study, the most detailed investigation is into documentary: it reveals the division within this film genre and examines the basic determinants of its character through the problems of films made with the method of *cinéma direct*. So the author discusses all the problems of „reproductive” authenticity, the role of subjectivity, interference, selection, editing and frame composition. Newsreels and popular scientific films are not included into the area of film, since in the author's opinion their creation is not governed by artistic principles.

The second section of the book contains historical chapters referring to the most important periods of documentary: the author introduces briefly the conditions and character of „one film” (Nanook of the North), „one filmmaker” (Dziga Vertov), „one movement” (the Brithis documentary) and „one method” (cinéma direct). Finally he sums up the experience of documentary valid even today in order to help all those who consider this film genre an indispensable part of building of socialism and want to learn it.

Винце Залан:

Г лавы из истории документального кино

Первая часть книги занимается жанровыми проблемами кино. Первая глава — Капиталистическое кинопроизводство и кинематографические жанры — исходит из тезиса, что по сравнению с другими видами искусства в кинематографии (и пожалуй, в архитектуре) действуют сильнее всего экономические факторы и по сравнению с произведениями других искусств товарный характер господствует больше всего в кинокартинах. Автор утверждает, что экономические факторы стали формообразующим элементом фильмов, когда в большом масштабе развивалось кинопроизводство, создались большие кинофабрики и началось массовое производство. Массовое производство и разные кинематографические жанры родились и укрепились одновременно и в тесной взаимосвязи. В киноиндустрии создано специфическое взаимоотношение между стабилизацией кинопроизводства и стандартизацией киножанров. Таким образом само кинопроизводство выработало иерархию ценностей среди киножанров, которая перешла и в общественное сознание с незначительными оговорками. На самом высоком ступени этой иерархии стоит художественный, т. е. игровой фильм, а другие жанры отодвигаются на задний план и вынуждены существовать в экономическом бедствии. Стандартизация картин рождала особое кинокачество: коммерческое кино, которое считается автором не жанром, а адекватной товарному характеру кинокартин идеологической сферой. Капиталистическое кинопроизводство сильно оттесняет на задний план (а иногда даже почти целиком подавляет) функцию эстетического поведения в создании жанра. Автор цитирует Белу Бала-

ша, по мнению которого для изменения этого положения необходимо преобразование всего окружающего мира.

Следующая глава пытается схематично набросать типологию видов и жанров кинематографии. Автор считает, что и в кино есть лирическое, драматическое и эпическое (повествовательное) начала и качество отношения субъекта и объекта определяет видовое разделение и в области кинопроизведений. Он подробно описывает каждый вид кино, а потом определяет специфический характер кинематографических жанров, т. е. игрового, документального кино и анимации. В соответствии с характером данной работы, подробнее всего обсуждается документальное кино и при показе внутреннего разделения этого жанра определяющие черты анализируются через проблематику картин, сделанных методом „синема директ“. Автор изучает проблемы верности, „воспроизведения“, роли субъекта, вмешательства, выбора, монтажа и построения кадра. Он не включает кинохронику и научнопопулярные фильмы в искусство кино, потому что по его мнению создание таких картин не управляется художественными принципами.

Вторая часть книги состоит из исторических глав, воссоздавая самые значительные периоды истории документального кино: в виде отдельных портретов характеризуется положение „одной картины“ (Нанук), „одного кинематографиста“ (Дзига Вертов), „одного движения“ (английская документальная школа) и „одного метода“ (синема директ, т. е. прямое кино). В заключение автор подводит важные и сегодня итоги, чтобы помочь в освоении главных принципов всем, которые считают этот кинематографический жанр необходимым при социалистическом строительстве.

TARTALOM

I. <i>Műfaji problémák</i>	
A kapitalista filmgazdaság és a filmműfajok	9
Műnemek és műfajok a filmművészetben .	37
II. <i>Fejezetek a dokumentumfilm történetéből</i>	
Rövid bevezetés a dokumentumfilm történetéhez	85
Robert J. Flaherty	128
Dziga Vertov	175
Az angol dokumentumfilm iskola	235
A cinéma direct évtizede Kanadában, az Egyesült Államokban és Franciaországban	286
<i>Jegyzetek</i>	327
<i>Bibliográfia</i>	344

82-45 Pécsi Szikra Nyomda
Felelős vezető: Szendrői György igazgató



85,— Ft

Zalán Vince: Fejezetek
a dokumentumfilm történetéből