

Czirják Pál

Elbeszélés-kényszer, dokumentumfilm és a történeti emlékezet konstruálása

Adalékok a történelmi dokumentumfilm és az oral history módszertani összevetéséhez¹

Oral history és történelmi dokumentumfilm

A fekete-fehér filmkép egy ráncos, elgyötört férfarcot mutat. Az idős ember – egyike az ötvenes évek hazai koncepciós pereit előkészítő politikai indíttatású perek áldozatainak – lefogatásának és összevetésének történetét beszéli el. Monológja szaggatott, egymásra következő mondatainak logikája majdnem követhetetlen. Ember Judit 1982-ben készült *Pócspetri* című dokumentumfilmjének századik percénél járhatunk. Az egykori rendőri kínzásokba testileg-lelkileg belerokkant, beesett szemgödrű, fogatlan férfi, miután kínvallatásának részleteiről beszélt, kitér felesége történetére is, akit szintén összeverték a karhatalom emberei, és aki ennek következtében halt meg évekkel később. Majd Ember Judit kérésére az idős ember az egykori per egy másik részletéről kezd mesélni – öccsének ügyéről, akit annak idején a statáriális bíróság halálos ítélete nyomán végeztek ki. A per e kulcsszereplőjéről, vád alá helyezéséről és elítéléséről a filmben korábban elhangzottak alapján már tudunk meg részleteket, az idősebb testvér visszaemlékezése azonban – elsősorban az elmondottak töredezettsége, zavarossága miatt – nem sokban járul hozzá a rekonstrukcióhoz. A közel negyedórára nyúló elbeszélés után percnyi csend következik, majd az idős férfi cigarettára gyújt, és belekezd egy egyházi énekbe. A vallásos ének a passiótörténetet dolgozza fel, a filmben felhangzó rész Péter epizódját idézi. „*Ha mindnyájan meg kell halnom is veled, / Nem tagadlak meg tégedet*” – éneklí az idős parasztember. Végül egyetlen rövid mondattal zárja szereplését: „*Hát ennyi.*” És egyúttal ezzel zárul a film első része is.

¹ Írásom elkészítéséhez Udvarnok Virág és Varga Balázs nyújtott szakmai segítséget – támogatásukért ezúton is szeretnék köszönetet mondani.

Ám a dokumentumfilm történetének e szála itt még nem ér véget. Később ugyanis megtudjuk: éppen az első rész végén látott-hallott idősebb testvért használták fel a perben koronatanúként a halálraítélt ellen. Túl azon, hogy megtörték lelkileg, hogy tönkretették fizikailag, hogy kiverték a fogait, hogy a rokkantságig ütötték és hogy megölték a feleségét – kényszerítették a saját testvére elleni tanúskodásra is. Utólag megérezzük, miért is lehetett több ponton olyan töredezett, hiányos és zavaros az idősebb ember visszaemlékezése. A beszélgetés végén felhangzó passzióének, az abban megelevenedő Péter-történet, a megtagadás, az elárulás története így csak még különösebb fénytörésre helyezi a filmben dokumentáltakat. Felülíródik korábbi történetértelmezésünk, és egyszerre megértjük, minden elbeszélhető, kibeszélhető kín és szenvedés mögött is ottmaradt az az egy kimondhatatlan. Vagyis a filmben kibontakozó narratíva egyidejűleg áll egy történelmi esemény és egy személyes dráma dokumentációjaként. A megrendülés mellett azonban valami mást is érezhetünk: tanácstalanságot, zavart. A film egy korai politikai per esettanulmányaként egy falu módszeres tönkretételét dolgozza fel – kisebbséget archív anyagok, nagyobb részét évtizedekkel később készített beszélgetések, mélyinterjúk révén. De mit is látunk voltaképpen? Minek a dokumentumát? Egy múltbeli eseményét? Vagy annak következményeit? Kelet-európai – ha úgy tetszik, egyetemes – történelmi, politikatörténelmi folyamatok dokumentumát, vagy egy falu meghurcolásának dokumentumát? Netán egyéni sorstragédiákat, vagy egy kisközösség traumáját felmutató csoportlélektani terepmunkát?

Egyáltalán: miként is alakulhat történelem és mozgóképes dokumentációjának viszonya? Milyennek adódik egy múltbeli esemény státusza a filmes dokumentálás során? Valóban dokumentálhatja a film a történelmet? Vagy másfelől: a történelmet dokumentálja-e? Milyen viszony fűzheti egymáshoz az oral history módszert és a történelem mozgóképes dokumentálását? Milyen eljárásokat alkalmazhat a történelmi témát választó dokumentumfilmes, és milyen eljárásokat a történelmet az oral history módszerével megközelítő történész-kutató? Vagyis mi jellemezheti a két terület kapcsolatát? Mi fűzheti össze, és mi határolhatja el a két megközelítést egymástól? Mit tanulhat a filmkészítő a kutató módszereiből, de még inkább: mit vonhat le a kutató a filmkészítő módszereiből? Mi lehet a hozzáadéka a történész számára a történelmi dokumentumfilmek metódusainak, eljáráskészletének? És végül, az iménti filmpéldából is okulva, marad a kérdés: mihez kezdünk a történelmi elbeszéléssel, amikor nem beszélhető el minden?

Ezekre a kérdésekre keressük a választ, amikor néhány dokumentumfilm elemző bemutatásakor feltárjuk az azokban működésbe lépő narratív eljárásokat, majd a feltárt eljárásokat a történészi kutatómunka elveire vetítjük, hogy összevetésükkel lényegében a dokumentumkép, az oral history és a történelmi esemény háromszögéhez, hármasszövegéhez jussunk. Miután első lépésben megpróbáljuk elemzésünk céljainak megfelelően körülhatárolni az oral historyt mint kutatási megközelítést és a történelmi dokumentumfilmet mint egy, a történelemkép szempontjából is értelmezhető, de mégiscsak közlésre szánt, dramaturgiai szerkezettel rendelkező elbeszélést, három – megközelítőleg azonos korszakot vizsgáló – dokumentumfilm összehasonlító elemzéséből próbáljuk meg felrajzolni a mozgóképes dokumentálás lehetőségeinek skáláját, hogy azután az így nyert megállapításokat a történelmi kutatás módszertanára vonatkoztassuk vissza.

A három kiválasztott mű: Ember Judit imént már megidézett *Pócspetri* című filmje, Gulyás Gyula és Gulyás János 1982 és 1988 között készült alkotása, a *Törvényesítés nélkül*, valamint Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia szintén 1988-ban befejezett *Recsk* című munkája.

Noha a három film egyike, Ember Judité egy korai, még 1948-ban lezajlott koncepciót dolgoz fel, míg a másik kettő az ötvenes évekre eső internálásokat, az internáló- és munkatáborok világát járja körül, vagyis mintavételünk első pillantásra némileg különmű egységeket állít egymás mellé, valójában elmondhatjuk, mindhárom alkotás a Rákosi-diktatúra fokozatos kiépülését és visszaéléseit mutatja meg. Azaz e filmek egyfelől tekinthetők az utólag „ötvenes évek” néven emlegetett, legtágabban értelmezve 1947 és 1956 közé eső korszak leleteinek. Másfelől elemzésünk szempontjából a lazább-szorosabb tematikai rokonságnál is lényegesebb, döntőbb az a sorozatjelleg vagy skálaszerűség, amelyet a három film között felálló fokozati eltérések, módszertani, szerkesztésbeli különbségek adnak. Ahhoz azonban, hogy megvizsgálhassuk e filmek történelemtékét, illetve a dokumentálás bennük megjelenő koncepcióit, előbb a történettudomány bizonyos folyamatait kell vázlatosan áttekintenünk, hogy megteremthessük azt a tájékozódási pontot, amelyhez viszonyítva majd a filmes dokumentációt is vizsgálat alá vonhatjuk.

Mikrotörténelem, oral history és a történelem fogalmának relativizálódása – Történelem és/vagy történelmek

Az európai történettudományban talán 1945 jelenthette azt a fordulópontot, amelynek eléréstével jelentős változásnak indult a kutatások iránya és ezzel módszereinek készlete is, miközben a történettudomány voltaképpen tárgyát szintén gyökeresen át kellett értékelniük a történészeknek. Egyfelől egy totális háború árnyékában, egy duális világrend megszilárdulásával és a gyarmatrendszerek felbomlásával többé már nem lehetett *ugyanúgy* beszélni a történelemről, mint korábban; másfelől a tömegdiktatúrák tombolása és a holokauszt után már nem lehetett *ugyanarról* a történelemről beszélni, mint korábban. A magyarországi történettudomány számára a rendszerváltás időszaka, illetve az azt közvetlenül megelőző évtized tette lehetővé a Nyugat-Európában már korábban elterjedt újabb kutatási módszerek és iskolák felé történő szélesebb nyitást. Ezúttal a történettudományt érintő általánosabb módszertani és szemléleti változásokból két tendenciára érdemes külön kitérnünk.

Egyfelől a történészek érdeklődése az átfogóbb eseménytörténetről a személyes történetekre – és eleve: a mindennapi életre, a hétköznapi világára, illetve a történelmi események mindennapi megélésére – helyeződik át. Ezt a megközelítést – amelyet nevezünk mikrotörténelmi megközelítésnek – valójában ugyanazon területek kutatása jellemzi, amely területek a korábbi módszerekben is meghatározóak voltak, csupán a megközelítés léptéke változik. Amíg például egy hadtörténészt korábban kizárólag a különféle hadműveletek általános körülményei, stratégiai kérdései, a haditervek, a haditechnika és az általános politika- és gazdaságtörténeti háttér alakulása, változásai foglalkoztatták, ezután megnyílt az út a lövészárkok és a hátszág mindennapi világának feltárása előtt.²

Másfelől a történész által felhasználható forrásanyagok közé felkerül a személyes elbeszélés, a szóbeli közlés is. Vagyis a fennmaradt levéltári anyagok, hivatalos írásos dokumentumok mellett az utólagosan a történész által rögzített (visszaemlékezésként születő) egyéni beszámolók szintén létjogot nyernek. Ilyen értelemben tekinthetünk oral historyként min-

² A mikrotörténelem kialakulásáról, területeiről, módszereiről, irányairól, valamint fogalmának a történelmi antropológia fogalmához való viszonyáról részletes áttekintést nyújt Szijártó M. István tanulmánya (1996).

den ezekből kiinduló kutatásra, irányuljon kérdésfeltevése akár a közlés tárgyára, akár megvalósulásának módjára.³ Miközben az életrajzban elmondott, a kutató által rögzített személyes visszaemlékezés sem változtat az alapvető módszertani hozzáálláson, jelentősen kibővíti a történész lehetőségeit. Itt is érvényben marad a forráskritikai alapelv, azaz hogy a kutatónak mindenképp kritikai viszonyt kell kialakítania minden forrásával szemben, ám a személyes elbeszélésben születő források új dimenzióba helyezik nemcsak az adott történeti eseményt, hanem egészében a történelemhez való viszonyt is.⁴

Létrejön a közlés időbeliségéből eredő rétegzettség. A személyes közlés konkrét tárgya mellett meghatározó szerephez jut a megszólalás adott ideje, időbeli elhelyezkedése, távol-sága a felidézett eseményektől; valamint új rétegek képződhetnek azáltal is, hogy az egykori esemény bizonyos elemeit időközben a visszaemlékező is átértékelheti. A kutatónak ilyenkor annak is tudatában kell lennie, hogy az emlékezés mindenekelőtt pszichikai folyamat, amelynek konkrét struktúráját ugyanakkor maga a kérdező konstruálja (Gyáni 2000; Vajda 2003). Továbbá az úgynevezett – de pontosan talán soha meg nem határozott – „objektivitás” helyett is inkább az adott elbeszélés és az ahhoz tartozó értelmezés koherenciájára kerül át a hangsúly. Az „igazság” eldöntése kikerül a történész hatásköre alól (részben talán a közeli események gyakori átpolitizálódásának elkerülése végett is), a kutatás célja inkább diskurzus létrehozása lesz. Végső soron magára az interakcióra kerül át a hangsúly.

Valójában a fentebb vázoltnál jóval összetettebb módszertani kérdéssről van szó. A szóbeli közlések gyűjtésének, felhasználásának kezdeteit ugyanis nem annyira a történettudomány-nál, mint inkább a szociológiánál, valamint a néprajznál, illetve – a hangsúlyt a közösségi létre, cselekvésre áthelyezve – az antropológiánál találjuk meg. Az életrajzi közlésből előálló források kezelésének módszereit, technikáit ráadásul valamennyi tudományterület a maga

3 Az oral history mint módszer elméleti és tudománytörténeti áttekintéséhez felhasználtam Gyáni Gábor (2000), Vértési Lázár (2004), valamint Kovács András (1992) egy-egy idevonatkozó alapvető tanulmányát, továbbá Tóth Eszter Zsófia (2005) egy elemzését, melyben a szerző az adott esetismertetés mellett általánosabb elméleti és módszertörténeti összefoglalást is nyújt. Az összegző jellegű írások között külön kell említenem azt a bevezetést, amely Paul Thompson – e tudományterület számára meghatározó – *The Voice of the Past* című könyvének második, átdolgozott kiadásában szerepelt, és amely bevezető fejezet magyar fordításban is megjelent (2004). Gondolatmenetem körülhatárolásakor ugyancsak lényeges támpontokat kaphattam Hayden White (1996), Alexander von Plato (2004) és K. Horváth Zsolt (2002) egy-egy munkájából, valamint Vajda Júlia (2003) egy elméleti írásából, amely a szociológiai kutatás módszertana felől kiindulva tágabb tudományelméleti, ismeretelméleti megközelítésben tárgyalja az interjúkészítés és -értékelés kérdéseit. Mindezen írásokat oly módon használtam, hogy a bennük felvetett problémák közül megpróbáltam kiválasztani azokat, amelyek a jelen elemzés számára is fontos szempontokat ígértek.

4 Mit jelent a kritikai viszony a történész számára a forrásvizsgálat során? A kutatónak vizsgálnia kell a forrás létrejöttének körülményeit. Lehetőség szerint fel kell tárnia és figyelembe kell vennie az adott forrás megszületésének egyidejű céljait, motivációit. Másrészt egy forrás felhasználásakor vizsgálni, elemezni kell annak szerkezetét. A forrást szerkezeti, nyelvi-retorikai és tartalmi analízisnek kell alávetni. Harmadrészt a kritikai viszony különböző források összevetését szintén feltételezi. Mindezek az elvek a forrásként személyes elbeszéléseket használó kutatásban, az oral history módszerén belül is érvényben maradnak. Mindazonáltal a személyes közlés és az elbeszélés történelemre való vonatkozása jelentősen árnyalja éppen ezt a kritikai viszonyt is.

Mint azt később – az elemzés összegző szakaszában – látni fogjuk, e kritikai viszony azért válik jelen tanulmány szempontjából különösen érdekessé, mert a dokumentumfilm végeredményében éppen ennek eliminálására, kiiktatására törekszik, mivel részben kívül esik érdekein, részben kifejezetten ellentétes is azokkal. Itt persze megkülönböztetve az elkészült filmet és az azt megelőző, előkészítő kutatómunkát, amely ezt a kritikai viszonyt ugyanúgy feltételezi, csupán a szerkesztés igyekszik eltüntetni ennek nyomait, mivel az paradox módon ronthatná a közlés hatékonyságát. Azt mondhatnánk például, hogy a film saját létrejöttének szituációját, körülményeit, indítékait inkább csak áttételesen fedi fel, miközben a megjelenítettek eleve adottként tűnteti fel. A végeredményként álló dokumentumfilm mögötteseként természetesen az elemzés változatlanul feltárhatja a mozgóképi közlésben elrejtett áthelyeződéseket.

sajátos céljainak megfelelően alakította ki. Így például más és más módon készít és dolgoz fel egy beszélgetést a jelen idejű kisközösségi struktúrákat és folyamatokat kutató antropológus, az átfogóbb társadalmi jelenségekre kíváncsi szociológus és a társadalomtörténetet vizsgáló vagy éppen identitáskutatást végző történész.⁵ És akkor arról még nem is beszéltünk, hogy az előkészítés, a felvétel és a kiértékelés metódusai az egyes tudományterületeken belül az időben is változtak, változnak.

Hogy csak a történettudományra utaljunk vissza: kezdetben – még jóval a személyes visszaemlékezések kutatásokban való megjelenése előtt – általánosságban az objektív és szubjektív történeti források felhasználhatósága körül is éles viták folytak (Plato 2004). Ha idővel elismerték is, hogy a korabeli hivatalos, egyedül objektívnek tekintett levéltári dokumentumok mellett a személyes természetű forrásanyagok szintén felhasználhatók, akkor is úgy értékelték, hogy ez a használat csak egy erősen korlátozott hatállyal valósulhat meg. Amikor a szóbeli közlés mint forrás kezdett létjogot nyerni a mindinkább teret hódító szubjektív források – visszaemlékezések, naplók, magánlevelek – között, még inkább csak az érvelés alátámasztásaként – mintegy a kimutatni kívánt motívumok illusztrációjaként – alkalmazták, és ekkor is csupán más forrásokat kiegészítő funkcióban. A szóbeli közlések kutatása, az egyes történeti események személyes elbeszélgetése, a szubjektív emlékezések rögzítése, vagy akár az életútinterjúk készítése csak ezt követően válhatott azzá az önálló tudományterületté, amelyként ma ismerjük. Vagyis akkor, amikor – mivel a történelem ismeretelméleti megalapozása is átalakulóban volt – megváltozott a történelem fogalmának értelmezése, és előtérbe kerülhetett a történelemnek párhuzamos történelmek lezárulatlan folyamataként és nyitottságként vett jelentése, röviden: a történelem alapvető dialógusjellege. Mindeközben pedig a feltárni kívánt tárgy konkrétságán sajátosan túlmutató kérdésekkel, problémákkal találták szemben magukat a kutatók (Tóth 2005: 80–85). Így arra is rá kellett ébredniük – mint ahogy más tudományágak képviselőinek –, hogy a szóbeli közlések lélektani karaktere, beágyazottsága megkerülhetetlen szempont, akárcsak narrációjellege. Ezért szükségessé vált egyfelől az emlékezőpszichológia, másfelől a különböző (elsősorban az irodalomtudományból, művészetelméletből és nyelvelméletből kiinduló) elbeszéléseleméleti megközelítések eredményeinek beépítése a módszertan kidolgozásába, az oral history kritériumrendszerének megállapításába (Gyáni 2000; Horváth 2002).

Az elbeszélés mint probléma ráadásul, ezen túlmenően, úgy lépett be a történettudományok terébe, hogy egy mélyebb rétegben alapvető önmeghatározását is érintette. Vagyis azt a kérdést, hogy lehetséges-e a narrativitástól függetlenített történettudomány, amikor az a klasszikus megközelítésben mást sem tesz, mint hogy történetiséget konstruál ott, ahol való-

5 Többször maguk a szerzők is ingáznak a különféle tudományterületek között, illetve mozgó fogalmakkal vagy összevonásokkal dolgoznak; a történészek nemcsak ki-kiutálnak a legkülönbözőbb társtudományokra, hivatkoznak azok eredményeire, de eleve egy tágabb társadalomtudományi megalapozás felé tolják fejtegetéseiket. Kovács András (1992) például a történetírás, a szociológia és az antropológia párhuzamosságából indítja történeti áttekintését – explicit módon is jelezve az átfogóbb társadalomtudományi elhelyezés igényét (a szerző gyakran egyszerűen csak „kutatókról” vagy „társadalomkutatókról” beszél); Tóth Eszter Zsófia (2005) módszertörténeti bevezetőjében pedig szükségképpen kerülnek az oral history módszertani fejlődésén belül egymás mellé a nyelviségtől az identitásig a legkülönbözőbb szempontok. A továbbiakban mi is az oral history egy ilyen értelemben nyitott fogalmát szeretnénk használni. Ugyanakkor e fogalmat – hacsak külön nem jelezzük – mégis alapvetően a történeti megismeréshez kapcsoljuk, mivel az érintendő dokumentumfilmek tematikája szempontjából ez a legrelevánsabb, hozzátéve mindehhez, hogy az oral history már a történész számára is régen nem (vagy nem elsősorban) történelmi események tényszerű rekonstruálásáról szól (vö. Kovács 1992).

jában csak egymásutánosság van, és igyekeznek minduntalan történetté formálni az események puszta sorozatát. A narrativitás és a történettudomány kapcsolatát vizsgálva Hayden White (1996: 118) e kizárólagosság kritikájaként a történettudomány elbeszélés-képességének megfogalmazása felé halad:

...a valóságos események reprezentációjában a narrativitásnak tulajdonított érték abból a vágyból táplálkozik, hogy a valóság eseményeit az életnek oly koherenciát, integritást, teljességet és befejezettséget felmutató képében ábrázoljuk, amely kép csak a fantázia szülöttje, s nem is lehet más. Az az elképzelés, hogy a valóságos események szekvenciái a történetek ugyanolyan formai jegyeivel rendelkeznek, mint a képzeletbeli események, csakis vágyakban, ábrándokban, a képzeletben gyökerezhet. A világ valóban jól megszerkesztett történetek formájában áll elénk, központi témával, markánsan jelzett felütéssel, középrésszel és befejezéssel, s olyan koherenciával, amely lehetővé teszi számunkra, hogy meglássuk »a véget« a kezdet kezdetén? Vagy sokkal inkább olyan formában, mint amilyet az évkönyv vagy a krónika műfaja sugall; mint kezdet és befejezés nélküli puszta eseménysor vagy mint kezdetek szekvenciái, melyek csak véget érnek, de nem fejeződnek be?

Történelem filmen, történelem dokumentumfilm

Ha a történettudomány egyfajta küzdelmet folytat az elbeszéléssel, még inkább igaz ez a filmművészetre. Egyfelől önmagában legitimációs problémát jelent a mozgóképnek mint közegeknek az elbeszéléstől való függetlenítése; másfelől, ha már – úgy látszik – ez a függetlenségi harc örök kudarcra ítéltetett, a filmelbeszélésnek a valóságra való vonatkozása/vonatkozhatósága, referencialitása szolgál további kérdőjelekkel. De kezdjük az elején!

A film, a kinematográfia eredetileg egyáltalán nem volt az elbeszélés kötelező érvényére predestinálva. Korántsem tűnt szükségszerűnek vagy eleve elrendeltnek, hogy a film kizárólag irodalmi művek (illetve nyelvileg megformált, történetalapú anyagok) leképezése, azaz „filmre alkalmazása”, „megfilmesítése” vagy valamiféle „fényképezett színház” legyen. Mint a „hetedik művészet”, rendelkezett (és nyomokban ma is rendelkezik) minden történetelbeszéléstől független, saját, autonóm eszközökkel, és csupán a film befogadástörténete hozta úgy, hogy mára szinte egyedül a történetet elbeszélő film képes érvényesülni. A mindenkor elbeszélő film mellett azonban mindig is létezett egy másik filmművészet, a kizárólag a filmképek saját logikáján alapuló filmalkotások művészete, amely tehát sajátos, a verbalitástól teljesen független filmnyelvvé, filmspecifikus kifejezőeszközzé, illetve ezek csak filmen érvényesíthető alkalmazásával formálja meg anyagát. Itt tehát elsősorban nem arra kell gondolnunk, hogy optikai kép, mozgás, hang, szín egyidejű és analóg megragadására csak a mozgókép képes, hanem mindenekelőtt arra, hogy a film olyan módon alkot közlést ezekből, hogy ezzel egyúttal saját nyelvet létesít. E saját nyelv megteremtésében játszik kitüntetett szerepet a montázs, amely bizonyos absztrakcióval bármilyen nyelviségre átvihető, kiterjeszthető ugyan, ám filmes használata olyan közlést tesz lehetővé, amelyre semmilyen más közeg nem alkalmas. A felvételek (beállítások) egymás után helyezése, valamint a képnek a hanggal való párosítása teszi a filmet azzá, ami. A film saját nyelve által olyan tartalmak közvetítésére, kifejezésére is képes, amelyek verbálisan aligha lennének megragadhatók.

Autonóm, filmspecifikus nyelv kialakítására irányuló hangsúlyos törekvéseket először a szovjet avantgárd mutat, de az idők során más irányzatoknak filmkísérleteiben is találunk szem-

léletes példákat a hagyományos narrációval való szembehelyezkedésre. Mert azt kell mondanunk, hogy minden olyan „kísérleti jellegű” alkotás, amely a fogalomnélküliség, a tiszta filmszerűség felé halad, valójában a nyelvteremtés mellett egyúttal a történet kikapcsolását, felbontását vagy felszámolását is adja.⁶ És ez, vagyis az autonóm filmszerűség és a narráció-elutasítás, narrációtagadás együttállása a későbbi vonulatokra ugyanúgy érvényes lesz, mint ahogy érvényes volt a különféle avantgárdok eredményeire. Az önálló vizuális nyelvet, filmnyelvet használó kísérleti filmek csoportja, a „tiszta film” idővel egyfajta második, mögöttes filmművészetet alkot, amely azonban jobbára csak hatásaiban lehet jelen a történetelbeszéléshez ragaszkodó első vonal filmjeiben.

Ami pedig a mozgókép valóságra való vonatkozásának státuszát illeti, ezt kissé elnagyoltan a fikciós film-dokumentumfilm ellentéppárral szoktuk leírni, miközben finoman szólva is kérdéses, miféle is egyáltalán az a „valóság”, amelyet egy dokumentumfilm úgymond dokumentál. Persze egyfelől mondhatjuk azt, hogy bármi lehet lenyomata valaminek, ilyen értelemben minden közlés is dokumentál valamit, ha mást nem, hát azt a közeget, amelyben létrejött. Eszerint például még egy játékfilm is megörökítheti – akaratlanul is – az elkészültekor uralkodó nézői elvárásokat, az egykorú valóságképet, világértelmezést, a világ konstituálásának akkori mintázatait. Másfelől viszont akár még egy dokumentumfilm is legfeljebb csak saját létrejöttének szituációját képes dokumentálni. És nincs ez máshogy akkor sem, ha tárgyául magát a történelmet választotta. Ugyanakkor ilyen szélsőséges vélekedések és végtelen érvelések mellett is el kell fogadnunk, hogy a film valamilyen formában mégis vonatkozik a valóságra – és ilyen formán a történelemre is, legfeljebb ez a bizonyos vonatkozás nem a közvetlen megfelelés útján valósul meg. És mivel a filmet is betagozzuk mindennapi tapasztalatvilágunkba, abban igazából semmiféle törést nem idéz elő a mozgóképes szöveg, sőt pont a tapasztalatok terén folytonosságérzetet kelt, mintha egyenlőségelet tehetnénk film és megismerés közé. Ha a mozgókép által tételezett külön világ nem azonosítható is világgunkkal, mégis arról mond valamit, így arra vonatkozik. Köznapi szóhasználatban ezt a vonatkozást nem is szoktuk megkérdőjelezni. Egyfajta magátólértetődésként vesszük a filmet, ahogyan az „valamiről szól”.

Éppen ezt a köznapi értelmezést érvényesítjük akkor, amikor azt kérdezzük, hogy miként jelenik meg általában véve a történelem a mozgóképen. A film működése eszerint nem az ábrázolásban vagy a reprodukció értelmében vett leképezésben ragadható meg, hanem az utalásban, a motivikus megjelenítésben, a dramatizálásban és általában a tematizálásban. E megalapozásban viszont már bármilyen történelmi korszak, esemény, folyamat megjelenése vizsgálható, így akár az elemzésünkhöz választott dokumentumfilmek mögött álló történelmi időszak, az „ötvenes évek” filmes motívumtörténete is felrajzolható. Az 1950-es évek utáni magyar filmgyártás többször érinti a szorosabban vizsgált eseményeket, bár játékfilmen jóval korábban, mint a dokumentumfilm területén. Mindjárt a játékfilmek esetében érdemes két irányvonalat megkülönböztetnünk: az alkotások egyik csoportja a maguk konkrétságában helyez el adott történelmi eseményeket, jelenségeket, vonatkozásokat cselekményében, míg a másik csoport csak közvetve, áttételesen, metaforikus formában utal azokra. A két irány nagyjából párhuzamosan, békés egymásmellettségben alakulva határozza meg a Ká-

6 A magyar filmművészetben éppen ennek nyújtja – részben gyakorlati, részben teoretikus – kifejtését a hetvenes évek élénk filmnyelvi kísérletezése, Erdély Miklós, Bódy Gábor, Jeles András művészete. E három alkotó filmjei, bár nem minden előzmény nélkül, de a legkövetkezetesebben, a legcélratorőbben problematizálják film és elbeszélés viszonyát.

dár-korszak történelmi témát választó alkotásait. Ám a kettő közül most mégis inkább a történelmi eseményeket konkrétásra törekvően feldolgozó alkotások érdekesekek számunkra, mivel ezek fokozatosan, lépésről lépésre kerültek mind közelebb az ötvenes évek valóságához, míg a másik megközelítésmód a történelem megjelenítésének egyre radikálisabb stilizációja – és egyúttal absztrahálása – felé haladt, ahogy témáját mind tágabb értelemben véve tűzte ki célul maga elé a politikai hatalom ábrázolását: a hatalmi rendszer anatómiáját, az állam politikai berendezkedésének általánosabb jellemzőit, később egyes kiragadható sajátosságait is kutatva. (Ennek a sornak az elején talán Jancsó Miklós parabolikus, allegorikus alkotásai állnak, a *Szegénylegényekkel* kezdve a szériát.)

A konkrét történetiséget képviselő filmek kezdetben csak messzebről közelítve, egyes részleteket kiragadva, illetve tágabb keretben elhelyezve mutattak rá az ötvenes évek bizonyos problémáira. Egyszer úgy tekintve a megelőző évtizedek történetére, mint amelyből folytonosságként a jelen is ered, máskor lezárt, külön időként kezelve azt – inkább csak érintve egy-egy jelenséget, vagy azt vizsgálva, hogyan hatnak a jelenre. Fábri Zoltán 1965-ös *Húsz órája*, Kósa Ferenc szintén '65-ben készült, de csak két évvel később bemutatott *Tízezer napja* a falu történelmét kutatva egy átfogóbb történelmi narratíva részeként tér ki a Rákosi-korszakra; Bacsó Péter 1967-es *Nyár a hegyen* című alkotása már az internálótáborok jelenségét helyezi központi konfliktusába, ugyanakkor egy jelen idejű cselekményben vizsgálja az egykor történetek nyomait. (Lehet, éppen e filmjének keresztülvihetősége bátorította fel Bacsót arra, hogy nem sokkal később *A tanú* című filmjében már szatirikus formában foglalkozzon az ötvenes évek, illetve a koncepciók perek világával, e film azonban elkészülte után jó tíz évre dobozba is került.) Más esetben – mint például Makk Károly *Szerelem* című filmjében – csak mintegy a személyes világok hátterében mutatkozik meg a történelem, amely ugyan kiérzethető a szereplők lépései mögül, ám magában a cselekményben csupán finoman sejtetve, utalásszerűen jelentkezik. Pedig éppen Makk filmjében már a politikai foglyok, a politikai meghurcolások áldozatainak sorsa jelenik meg, részben az ötvenes évek elejére helyezve egy valójában némi áttétellel '56-ra (is) vonatkoztatható történetet.⁷ Az „ötvenes évek”-tematikájú filmek nagyobb hulláma egy évtizeddel később jelentkezik. 1978-ban készül el Kovács Andrásról *A ménesgazda*, Gábor Páltól az *Angi Vera*. Majd a nyolcvanas évek elején kezd bele *Napló*-sorozatába Mészáros Márta, '83-ban forgatja *Te rongyos élet* című filmjét Bacsó, és valahol az évtized végén Bereményi Géza *Eldorádója* zárja a sort.⁸ E filmek már nem elégszenek meg azzal, hogy cselekményükben jól érzékelhetően elhelyezik a motívumokat, történetük, dramaturgiai szerkezetük teljes egészében a rekonstruálni szándékozott korszakban áll, egyszerűsre azonban ezen a ponton találkozhatunk azzal a szakadással is, amely a korhú tárgyi környezet, hang- és látványvilág által megteremtteni kívánt korabeli „hangulat”, miliő és az abba mesterségesen behelyezett dramaturgiai konstrukció között jelentkezhet. Mindenesetre akármilyen stratégiát választ is egy film, akár az egykori tárgyi világ és hangkulisszák pontos rekonstruálásával, archív felvételek beidézésével igyekszik előhívni a lehető legalaposabban, legpontosabban egy letűnt korszakot, akár éppen ellenkezőleg, minél inkább

7 Valójában az adaptáció során finom összevonás történik, a film ugyanis két, eltérő időszakot mutató Déry-novella összeillesztéséből keletkezik: amíg a címadó elbeszélés az 1950-es évek első felének világát idézi, a másik alapul szolgáló írás, a *Két asszony* című már '56-ot követően játszódik.

8 A rendszerváltás utáni magyar játékfilm történelempéjét Murai András átfogó elemzése (Murai 2004) vizsgálja; a tanulmány – mivel a történelempépet éppen az emlékezet felől közelíti meg – egyúttal történelmi emlékezet és film kapcsolatát is behatóan tárgyalja.

eloldja a film cselekményterét a dokumentumszerű tárgyhűségtől, és szinte modellszerűen eltávolítja, időtlenné teszi témáját, a történelem filmes megjelenítése, éppen mert valamilyen objektívnak tételezett történelem képét kérjük rajta számon, mindig problematikus marad.

Nemcsak általában a mozgókép viszonyulhat igen sokrétűen a történelmi témákhoz, de a kimondottan dokumentarista indíttatású filmkészítés is számos egymástól nagyon eltérő feldolgozást eredményezhet – függően az alkotók dokumentáláskonceptiójától és történelemszemléletétől, a választott módszerektől, a szerkesztéstől, a dokumentarista mozgókép és a megjelenített téma között létesített távolságtól, vagy a nézői bevonódást célzó eljárások fokozataitól. Ha a dokumentumfilmek halmazán belül elkülönítjük az egyes funkcionális, valamint tematikai csoportokat, és végül kiemeljük a nem propagandisztikus célzatú, témaként pedig valamilyen történelmi eseményt választó filmeket, e részhalmazon belül is felállíthatunk egy módszertani skálát. A történelmi dokumentumfilm területén jelentkező módszertani sokféleség végpontjait voltaképpen a nagyműfaji határok jelölik ki. Vagyis egyik irányból a dokumentumfilm a fikciós alkotásokkal érintkezik, amikor adott történelmi események bemutatásakor a korabeli dokumentumanyagokat egyes események rekonstruáló eljárással vegyíti. A másik végpontba pedig azokat a kísérleti dokumentumfilmeket helyezhetjük, amelyek kizárólag archív anyagokkal dolgoznak, ezek képi analízisével, tisztán mozgóképi asszociációkkal, montázshatásokkal élve, akár a verbalitás teljes kiiktatása mellett közelítenek történelmi témájukhoz. Az előbbire példát adhatnak Bokor Péter televíziós munkái, ismeretterjesztő dokumentumműsorai, a hatvanas években induló *Századunk* című sorozat első évtizedeinek részei, melyekben hivatásos színészek játszanak el bizonyos szituációkat a történelmi háttér rekonstrukciója során, így dramatizált fikciós betétek váltakoznak az összeválogatott dokumentumanyagokkal, egykori résztvevők visszaemlékezéseivel és történelmi kommentárokkal. E megoldásban Bokor Péter a történelmi dokumentumok illusztrációs lehetőségeit kereste, miközben az eljárástott szituációk egyszerre jelentettek sajátos történelemértelmezési és színészvezetési problémát. A másik határterületen, a dokumentumfilm és a kísérleti film vagy „tisztá film” határterületén pedig Bódy Gábor és Tímár Péter dokumentumanalízise, az 1978-as *Privát történelem* áll, valamint itt utalhatunk Forgács Péter módszertanilag részben ezt folytató munkáira is. Ezek korabeli amatőrfilmekből, magánfilmekből szerkesztett anyagaikban az archív felvételek közvetlen, puritán beemelése mellett is a pusztá dokumentálás fölötti jelentésréteget szerveznek.⁹

Ami a szorosabb értelemben vett témánkat, vagyis a kiépülő Rákosi-rendszer bűneit illeti, a tárgyban az első dokumentumfilmes feldolgozások csak a nyolcvanas évekre jelennek meg. Ekkor viszont a hazai dokumentumfilm a közönség érdeklődésének középpontjába kerül, és így részben éppen ezzel a tematikával olyan általános igényt nyit meg, amire sem korábban, sem azóta nem tudott szert tenni. A fellendülés az évtized elején még más témakörrel, Sára Don-kanyarral foglalkozó, *Pergőtűz* című filmjével kezdődik, ám az évtized végére közönség elé kerülhetnek az ötvenes évekre, illetve a korszakot előkészítő folyamatokra koncentrázó dokumentumalkotások is, így Ember Judit, a Gulyás testvérek, Böszörményiék filmjei, továbbá az itt nem elemzettek közül például Schiffer Pál és Magyar Bálint *A Dunánál* című mun-

⁹ Bár e konkrét csoporttal csupán áttételes kapcsolatba állítható, mégis ide fűzhető be a történelmi dokumentumfilm és a kísérleti film határán elhelyezkedő másik műfaji vonulat, a történelmi tematikájú filmversek csoportja, amely mindazonáltal előzményként áll valamennyi későbbi kísérleti-dokumentarista mű számára. Példaként már Sára Sándor *Pro Patria* című montázsfilmjét is említhetjük – azzal a kitételrel, hogy ott a dokumentálás szándékát a közvetlenebb retorikai funkció háttérbe szorítja.

kája vagy Sipos Andrásról a *Statárium*. A történelmi dokumentumfilmek megértéséhez hozzá tartozik az a sajátos helyzet, amely a Kádár-korszakban a film és a társadalmi nyilvánosság viszonyát jellemezte.¹⁰ Vagyis e filmek sem értelmezhetőek anélkül, hogy meg ne értenénk azt a helyet, amelyet általában a filmművészet töltött be a közösségi gondolkodásban a társadalmi, politikai kérdések nyilvános problematizálásának lehetőségeként. A vizsgált filmek történeti értékeléséhez ugyanis hozzá kell tennünk: a filmművészet a rendszerváltásig a politikai közbeszéd meghatározó elemét alkotta, a filmművészet meghatározó politikai, ideológiai, társadalomkritikai szereppel bírt, a filmkészítés – egyes alkotásaiban – politikai tettek számított. Magyarországon 1989-ig, '90-ig a film mindenképpen a társadalmi kérdések felvetésének, megvitatásának egyik legfontosabb médiuma volt. Amikor a játékfilmek társadalomkritikai szerepvállalása kifulladásra látszott, a játékfilmek helyét a dokumentarizmus vette át, előbb az ezerkilencszázhetvenes évek közepétől induló dokumentum-játékfilmek vonulata, az úgynevezett Budapesti Iskola révén, amely elsősorban jelen idejű társadalmi problémákkal foglalkozott, majd később – a nyolcvanas években – a közelmúlt történelmi eseményeit feldolgozó dokumentumfilmekkel. Az említett alkotások a maguk bemutatásának idejében szélesebb közönséget vonzottak, és telt házas vetítések, nyilvános viták, újságcikksorozatok jelezték hatásukat. Így a nyolcvanas években születő, az addig a közemlékezetben feldolgozatlanul maradt történelmi témákat megragadó alkotások egyik lényeges hatása talán éppen az volt, hogy a dokumentumfilmes feltárás és feldolgozás nyomán az addig alig-alig kibeszélhető közelmúltbeli események a közbeszéd és a kollektív történelmi tudat részévé válhattak, beemelődtek a közemlékezet terébe, hogy elkezdődhessen megvitatásuk. Érzékelhetővé válik talán ez az egykorvolt jelentőség, súly, ha mindezt összevetjük a dokumentumfilmkészítés mai lehetőségeivel, és nem is azzal, hogy évente hány dokumentumfilm generál szélesebb társadalmi vitát, hanem eleve: hogy hány jut el egyáltalán valamilyen közönséghez...

A dokumentálás filmes stratégiái – lehetőségek és módszerek

A részletesebb elemzésre kiválasztott három dokumentumfilm – Ember Judit *Pócspetrije*, a Gulyás testvérek *Törvénytörés nélkül* című filmje, valamint Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza *Recsk*-filmje – már csak a formai és tematikai rokonság miatt is megfelelő lehet egy összehasonlító vizsgálatra, illetve arra, hogy az éppen a hasonlóságok mellett is meglévő, felbukkanó apróbb eltérésekre rámutatva feltárjuk a dokumentumfilm-készítés különféle módszertani lehetőségeit. Mindhárom film ugyanazt a történelmi korszakot érinti, a második világháború utáni rövid demokratizálódást követő diktatúrába való átmenet időszakát, a Rákosi-rendszer kiépülésének, illetve virágkorának éveit, és bár a három film közül csak a második kettő foglalkozik szorosabban ugyanazzal a jelenséggel, az internálótáborok világával, egy alapvetőbb szinten az első koncepciók pert felidéző Pócspetri-film is szoros tematikus-motivikus rokonságot mutat a táborfilmekkel, amennyiben mindhárom film valamilyen tágabb-szűkebb csoportot érintő kollektív politikai büntetőtámadást mutat be, nem különálló, egyszemélyes ügyekre koncentrálva, hanem egy adott csoportot, közösséget ért támadást a maga egészében dolgozva fel.

¹⁰ A magyar dokumentumfilm történetéről, korszakolásáról, jellemző témaválasztásairól, tendenciáiról és a dokumentumfilmek nyilvánosságban betöltött szerepéről áttekintést nyújt Szilágyi Erzsébet tanulmánya (2003), illetve az e tanulmánynak is helyet adó kötet egésze (Kisfaludy 2003).

De az általános szinten egyformának tetsző módszerek is éppen a részletek eltéréseiből eredően palettaszerűen rajzolják fel a dokumentálás eltérő stratégiáit. Egy első szinten mindhárom film az interjúkkal és kisebbrészt eredeti archív dokumentumanyagokkal dolgozó, utólagos visszaemlékezésekből és szembesítésekből építkező történelmi tényfeltáró dokumentumfilmek formáját veszi fel. Összekötheti a három filmet az elkészítés történeti pillanatából eredő politikai funkció is. Bár a nyilvánvaló politikai indíték mellett jelentős szerepet játszik az időzítésben az is, hogy a félmúltba vesző személyes emlékezetek kollektív emlékezetbe emelésére, egy még eleven történelmi félmúlt, közelmúlt megidézésére tesznek kísérletet még élő, megszólaltatható egykori szereplők segítségével.

A választott dokumentumfilmek rövid ismertetését követően kísérletet teszünk az egyes filmekben alkalmazott dokumentálási, szerkesztési és képkezelési eljárások feltárására és összehasonlító elemzésére, végül a dokumentumfilmes eszközöket az oral history módszerére vetítenénk vissza – mintegy összeolvasva a filmes és a történelmi megközelítés lehetőségeit és eljárásait.

Önszerveződő dramaturgia

Amikor Ember Judit 1982-ben leforgatja *Pócspetri* című dokumentumfilmjét, egy valójában már kilenc évvel korábban megtalált történetet vesz filmre. A rendezőnő pályájára egyébként is jellemzőek a betiltott alkotások, a hosszú évekre dobozba zárt, vagy már a tervezés időszakában leállított filmek. És a Pócspetriben 1948-ban történt eseményeket, illetve az ezek nyomán lezajlott koncepciók pert feltáró dokumentumfilm sem ígérkezett könnyen keresztülvihetőnek, vagyis politikailag problémátlannak. Ennek ellenére a sokévi várákozás sem ártott a filmnek, maga a megtalált történet semmit sem veszített erejéből, a résztvevők, alkotók a kényszerű várákozás mellett is képesek voltak megőrizni az elmondás, a kibeszélés vágyát. Sőt, tulajdonképpen a végül megszületett anyag valamelyest saját létrejöttét is dokumentálja, amennyiben elrejtés helyett közvetve megmutatja azt az utat, azt a változást, amelyet a film története az alkotó számára mutatott a fokozatos feltárulás során.¹¹

Ennek megfelelően alakul a film szerkezete is. Ahogyan Ember Judit először a fennmaradt korabeli hivatalos sajtóanyagokkal, tudósításokkal találkozott, úgy a néző a film első tizenöt percében szintén ezekből kap válogatást. Ez megteremti a „mihez képest” viszonyítási pontját; ugyanakkor sajátosan rekonstruálja, szándékosan megmutatja azt az utat is, ahogy a történet a rendezőnő saját feltárásában is lépésről lépésre kibomlott. Miközben az egykori bírósági ítélelhozatal és ügyismertetés eredeti hangfelvételét halljuk, a kép korabeli újságcikkeket, sajtófotókat, szalagcímeket mutat. Az adott ügyhöz kapcsolódó tudósítások, egykorú sajtóbeszámolók mellett egy-egy, a korszakra általánosabban jellemző hír is előbukkan: egy cikkben „Mindszenty uszításáról” írnak, egy másik cikkben Rákosi tűnik fel a Budapesti Nemzetközi Vásár megnyitóján. Összességében ez az 1948-as eredeti archív sajtóanyagokból válogató bevezető szakasz alapozza meg a néző találkozását a film történetével, elhelyezi azt a történelmi időben, egyúttal azonban megteremti a később kibontakozó – egészen mást mutató – összkép első rétegét is.

¹¹ A *Pócspetri* keletkezéstörténetéhez lásd például a film dialóglisztáját tartalmazó kötet végén közölt beszélgetést a rendezőnővel (Antal 1989).

Innen kiindulva érkezünk el egy ugrással a film jelen idejébe, 1982-be, amikor az alkotás voltaképpeni anyagát nyújtó interjúk készültek. Ember Judit először egy volt tanácselnökkel, egykori szemtanúval idézteti fel a Pócspertriben 1948 nyarán történeteket, miközben bejárjuk az események helyszínét is. A beszélgetés – amellet, hogy a történetek egy-egy részletét eleveníti fel – jórészt az egykori per utóhatásairól, a falun azóta rajtamaradt megbélyegzettségről szól. Ezután az egymást követő beszélgetésekben sorra megszólalnak az esemény egykori részesei: a per egykori vádlottjai és büntetettjei, az egykori karhatalmi „vizsgálati” eljárás érintettjei, tanúként beidéztettek és hozzátartozók mondják el személyes nézőpontjukból a történeteket Ember Judit mikrofonja előtt. Ám túl azon, hogy a megszólaltatottak között az egykori hatalom, vagyis a másik oldal emberei is megjelennek, semmilyen látványos dramaturgiai fogással nem találkozunk, a beszélgetések egymásutánjából mégis rendkívüli erővel bontakozik ki, áll össze egy – a bevezetésként beemelt archív anyagban megjelenő hivatalos változattól gyökeresen eltérő – történet rekonstrukciója. Egy faluközösség életének döbbenetes brutalitását tönkretétele, személyes megaláztatások és egy közösség meghurcolásának krónikája.

Miközben az egyes beszélgetések a lehető legszűkebbtelenebbek, szobában, konyhában, kert végében rögzített, végig egy-egy arcot, embert mutató, hosszan kitért felvételek, az egyes megszólalások elementáris erejét az adja, hogy érezzük: a megtört emberek hosszú évek, évtizedek hallgatása után beszélnek újra és fogalmazzák meg a velük történeteket, a történeteket, amelyek egész életüket megromították, megnyomorították. És érezhető az a feltárulás is, amelyben ezek az emberek megérezték a film készítőjének csendes odafigyelését, odafordulását. Gyakran az elhangzó szavaknál is többet mondanak a megtört arcok, az elgyötört vonások, az önkéntelen mozdulatok, gesztusok – és a percnyi csendek. A vágatlan filmfelvétel a szavakkal ki nem mondhatót is megőrökíti – ez az, amire semmilyen lejegyzett mélyinterjú nem képes.

Itt, mint a másik két film esetében is, magát az emlékezést egy közösségi tudat történetévé avatja az a körülmény, hogy a rekonstrukció folyamata az egyéni történeteken túl egy közösségre is vonatkozik. Azt mondhatnánk, hogy az emlékezés – jelzetten vagy jelzés nélkül – egy közösségi térben zajlik. Ember Judit filmje azonban – a táborfilmektől eltérően – olyan közösséget tételez, amelyet nem önmagában az elszennvedett események tettek azzá, hanem amelyek tagjai a történeteket megelőzően is egy közösség alkotói voltak, és a történet után is azok maradtak. Így a megszólaló emberek az egymást követő beszélgetésekben folytonosan reflektálnak nem csak saját, de közösségük emlékezetére is, nézőpontjaikat másokéhoz viszonyítják, emlékeiket folyamatosan egyeztetik egy feltételezett közösségi kritériumrendszerrel. Mindez az emlékezés különböző szintjeit hordozza – e film narratívájában még inkább csak rejtett formában, viszont egy élő közösségre vetíthetően, a másik két film esetében már explicitebb formában, ugyanakkor egy folytonosságban megszakított csoporttudatra vonatkozóan.¹²

Rétegződések

Gulyás Gyula és Gulyás János filmje, a *Törvénytörés nélkül*, ha lehet, még Ember Judit alkotásánál is eszköztelenebbnek, puritánabbnak tűnik filmnyelvileg. Első pillantásra legalábbis.

¹² Az emlékezés folyamatának szintjeiről, illetve ezek dokumentumfilmes megjelenéséről – éppen a következőkben érintendő két film kapcsán is – lásd Udvarnok Virág tanulmányát (2004).

Minden korabeli dokumentumot mellőzve, közvetlenül és kizárólag a személyes megszólalásokra épít, az egykori érintettekkel készített beszélgetések egymásra helyezéséből bontja ki a hortobágyi internálótáborok, kényszermunkatáborok világát. Nem is tehet mást, hiszen – ellentétben a nyilvános példastatuálásnak szánt koncepciók kirakatperekkel – az egykori internálásoknak nem sok könnyen hozzáférhető hivatalos dokumentuma maradt. Így a nyolcvanas években levéltárilag még nem kutatható téma bemutatása csupán az egykori szereplők személyes megkeresésével, megkérdezésével volt lehetséges a film elkészültének idejében. Mint ahogy éppen ez is volt a szerepe, vagyis az, hogy a nyilvánosság előtt rejtve maradt eseményeket az egykori szereplők megszólaltatásával tárja fel, hozza felszínre.¹³

Gulyásék tehát elsősorban abban voltak érdekeltek, hogy önmagában a téma minél erőteljesebben érvényesüljön, nem pedig abban, hogy valamiféle új filmnyelvet dolgozzanak ki a dokumentációhoz. A filmet méltató írásában Zalán Vince éppen ennek ad hangot, amikor Gulyásék alkotómódját más dokumentaristákéval összevetve így fogalmaz:

[Gulyásék] Jól észrevehetően nem törekedtek önálló filmnyelv megteremtésére, felvételtechnikájukat nem kompozíciós elv vezérli, kerülni igyekeznek mindenféle profizmust. Mindez meghatározólag hat filmjeik – így a *Törvénytértés nélkül* – karakterére. Mindenekelőtt akképpen, hogy a műalkotást teremtő racionalitás nem működik bennük olyan erősen, mint például Gazdag Gyula vagy Dárday–Szalai (Gazdagétól is eltérő) dokumentumfilmjeiben. Míg ez utóbbiak műveiben a részek egymáshoz való viszonya, a szerkezet döntő szerepet vállal az alkotói gondolat megformálásában, kifejezésre juttatásában, addig Gulyásék többnyire az egyes képsorok gyűanyagát hagyják érvényesülni (Zalán 1988: 17).

E megállapítások már akár Ember Judit filmjére is érvényesek lehetnének; ugyanakkor a kevésbé kötött szerkesztés még nem jelenti a szerkesztettség teljes hiányát. Még ha az egyes anyagok rögzítése és az elbeszélésben történő elhelyezése nagyobb teret enged is az esetlegességeknek, az egyes beszélgetési szituációk és személyes közlések szabad menetének, a végeredményként létrejövő narratívában lényeges szerepet játszik az elbeszélések sorrendje és egyes esetekben az elbeszélések kölcsönviszonyaiból felszínre hívódó metastruktúrák is. Különlegessége e filmnek – akár a széria más darabjainak – az a sajátossága, hogy benne az események felidézését még mindkét oldalról hallhatjuk, még mindkét oldal képviselői hajlandóak megszólalni, saját véleményük, nézőpontjuk nyílt felvállalásával mernek megjeleníteni, míg ma valószínűleg az egykori karhatalmisták egyike sem állna kamera elé. Ez az adott történelmi pillanat olyan adottsága, lehetősége, amellyel egy dokumentumfilm a rendszerváltás után már nem számolhat. Olyan kivételes időszak ez, amikor az egykori áldozatok már

13 E ponton a dokumentumfilm és a jelenkor történelmére irányuló kutatás területén nagyon hasonló jelenséggel találkozunk, melynek az oral historyra vonatkozó sajátosságait Kovács András mutatja meg, amikor írásában rávilágít az oral history kelet-európai és nyugati alkalmazásának lényegi különbségére: „Az (...), amit Kelet-Európában az új diszciplínától [ti. az oral historytól] vártak és várnak, csak haloványan hasonlít ahhoz, amire az elbeszél forrásokra építő kutatásokat Nyugaton használnak. A különbség teljesen érthető. Míg a nyugatiakat a társadalomtudomány bevett módszereivel szembeni bizalmatlanság indította új források keresésére, addig a kelet-európaiakat az a tapasztalatuk, hogy legújabb történelmük bevett módszerekkel kutatható forrásait – ha egyáltalán túlélték a különféle politikai fordulatokat – pánccéltermekbe zárt archívumokban őrzik fegyveres örök. (...) A kelet-európaiak arra akartak választ kapni a történészektól, hogyan zajlottak le valójában a közelmúlt életüket meghatározó nagy történelmi eseményei. Végre az igazságot akarták hallani. És a módszer is evidensnek látszott: ha el vannak zárva vagy nincsenek meg a hiteles dokumentumok, akkor meg kell kérdezni a résztvevőket, azokat, akik ott voltak, akik jelen voltak a döntések megszületésekor, ott álltak az események forgatagában...” (1992: 89). Az időszak gyakorló történészeivel egyidejűleg a filmkészítő munkáját is e keretek szabták meg, ami természetesen a filmszerkesztésre szintén kihatott.

elmondhatják a velük történeteket (bár egyszer-egyszer még előbukkannak a félelem vagy a bizonytalanság jelzései), míg az egykori hatalom különféle rendű-rangú képviselői még egyáltalán nem érzik vállalhatatlannak akkori szerepüket.

Az éjszakai letartóztatások az egykori áldozatok és az egykori karhatalmista katonák párhuzamos elbeszélésében jól mutatják a dokumentumfilm kontrasztáló szerkesztésében rejlő lehetőségeket. A letartóztatásokban egykor közreműködő katona precíz, tárgyyszerű leírása, az egykori eljárás pontos, szenttelen ismertetése különös metanarratív alakzatot képez az egykori elhurcoltak elbeszélésével, amely metaszerkezeten csak további csavar az, hogy az egyik visszaemlékező elbeszélésében még egy reflektív réteg is megjelenik, amikor saját bevagonírozására, illetve a kívülállók közönyére rávetíti saját korábbi emlékképét az egykori deportálásokról, illetve saját akkori passzivitásáról. „És akkor éjjel engem elvittek a férjemmel együtt (...), aztán akkor két napig utaztunk, Bogláron megálltunk, az üdülők gyönyörűen mentek napozni, és nem tudták, hogy mi bent vagyunk a vagonban, és akkor az jutott eszembe, hogy mikor vitték el azokat a régieket, hogy bizony mi is nagyon passzívan voltunk, de..., és én, én meg ott vagyok, huszonnégy évesen, és kis nyári ruhában, meg mit tudom én, és bent vagyok a vagonban, és egy katona ad be egy vödör vizet, hogy holnap reggelig legyen vizünk” – hangzik el a filmben az idős asszony beszámolójában. Ez a kettős kiutalást hordozó közlés egyébként nem egyszerű eset. Az alakzat, amely egyszerre kezd dialógust a filmen belül más elemekkel és nyit utat egy, a film voltaképpeni terén kívüli elemhez, az emlékezés további szintezettségét képviseli. Szintén ezt a képletet valósítják meg itt – és a Recsk-filmben is – azok a megszólalások, amelyek kapcsolatot vonnak a náci táborok és a Rákosi-korszak táborai között, illetve általában a fasiszták és a Rákosi-diktatúra bánásmódja között.

Az emlékezés folyamatainak rétegzettségé azonban a filmen belül sem csak az egyes személyes elbeszélések szintjén jelenik meg, hanem az egymást követő beszélgetésrészletek között létesülő narratív kapcsolatok szintjén is, de még inkább abban a szituációteremtő eljárásban, melynek során az alkotók korábban filmre vett visszaemlékezésekből összeállított anyagot vetítenek le az emlékezők egy csoportjának, akik részben a látottakra reagálva további emlékeiket, gondolataikat mondják el a vetítésen jelenlévő kamera előtt. Az e szituációban megszülető reakciókat az alkotók szintén beillesztik filmjük szövetébe, azok tehát egy következő szinten ugyancsak az elbeszélés részévé válnak. Bár ez a gesztus nincs filmnyelvileg különösebben kiemelve – a megszervezett vetítés egyszerűen csak egyik vetületét, szelvényét jelenti a film emlékeztetőképének –, mégis olyan tartalmi csomópontot képez, amelyből egy magasabb szint felé rugaszkodik el a film narratívája. Az emlékezők egyike – volt rab – egy volt őrről szóló filmrészlet láttán például magára az emlékezési folyamatra is reflektálva fogalmazza meg: „Ha emberek akarunk maradni, akkor nem szabad csak gyűlöletet táplálni minden iránt, a múltunk iránt sem és azok iránt az emberek iránt sem, akik hajlandók megbánni a bűnüket.”

Struktúraképzés

Az előbbi két filmmel összehasonlítva Gyarmathyék filmjében a korábban regisztrált filmes eszközök jóval direkter alkalmazásával találkozunk. Hangsúlyosabb a dokumentumanyagok használata. Nem csak bevezetesként jelentkeznek, mint Ember Judit filmjében, hanem időről időre – részben a beszélgetésekből összeálló tematikus egységek tagolásaként – elő-

bukkannak, az archív felvételeken megjelenő politikai szereplők nevei kiíródnak a képre, a különféle kép- és filmanyagokból összeálló szekvenciákat zenei betét, illetve szerkesztett hanganyag festi alá. A dokumentumszerűség így egyfajta művészi hatáskeltéssel bélyegződik felül, amire jellemző példát kínál a filmet felvezető archív-összeállítás, amelyben a háború lezárulását és a Rákosi-diktatúra kiépülését mutató korabeli felvételeket előbb egy Rossini-nyitány kíséri, majd a zenei motívum archív hangfelvételekre vált: tömegek által ismételt „Éljen Rákosi!”-kiáltások zúgó moráját halljuk, majd földhöz verődő katonacsizmák ütemes zaját. De az archív anyagok beszerkesztése mellett direktbb az egyes beszélgetések analóg kifejezések általi összekapcsolása is. Tehát Gyarmathyék erőteljesebben alkalmazzák azt a direkt ismétlésként megvalósuló fogást, amely során az egymás után bevágott beszélgetésrészletekben a két visszaemlékezés-töredék között az teremt asszociatív kapcsolatot, hogy két egykori érintett ugyanarról ugyanazokkal a szavakkal számol be. Ez egyfelől aláhúzó, nyomatékösítő funkciót tölt be, másfelől azonban egyfajta hitelesítő eljárásnak is tűnik.

A Recsk-film szerkezete jelzetten zártabb tematikus egységekre tagolódik. Ezek a szakaszok – ha nem is a képre kiíródo fejezetcímekkel, de – a beszélgetésrészletek világos csoportosításával jelennek meg. Így önálló tematikus egységet alkot a szociáldemokraták ügye, a tábor karhatalmistáinak és Recsk község lakóinak kapcsolata, a „6018-as ügy” – az antifasiszta diákellenállók ügye. De ez az egységekre osztás jellemzi a kényszermunkatáborba kerülés különböző fázisainak dokumentálását is. Ily módon egymás mellé helyeződnek a különböző letartóztatási történetek, megint egy másik egységet képeznek a „vizsgálati fogságok” eseményei, a vallatások, majd a táborba érkezések, valamint a tábori élet részletei. És külön egységek foglalkoznak a táborot fenntartó egykori katonák nézőpontjával (visszaemlékezéseikkel, személyes történeteikkel, származásukkal), részletekbe menően rákérdezve az Államvédelmi Hatóság politikai-ideológiai hátterére is.

Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza *Recsk* című dokumentumfilmje az, amelyik talán éppen a legtitisztábban épít a hatalmi szerkezet, a hatalmi viszonyok és rétegzettség feltárására. E dokumentumfilm szinte olyan keresztmetszetét, modelláló szerkezetrajzát adja az államhatalmi terror mechanizmusának, mint amelyet korábban csupán a hatalmi viszonyokat áttételesen – a lezárt múltba vetítve – vizsgáló történelmi parabolák narratíváiban láthatott a hazai közönség. Mindenekelőtt Jancsó Miklós hatvanas évektől születő modernista alkotásaira gondolhatunk párhuzamként. Azok a magatartástípusok, lehetséges szerepváltozatok, amelyeket Hankiss Elemér a Jancsó-filmek motívumainak strukturalista elemzésében ([1972] 1991) a hatalmi rendszerek általános szerkezeti leírásában kimutat, a Recsk-film egyik-másik beszélgetésében majdnem modellszerűen tisztán és általánosíthatóan jelennek meg. A hatalom anatómiája, az elnyomás természetrajza: ez az, amit a korábbi filmfeldolgozások legfeljebb szimbolikus szinten ragadhattak meg, itt viszont a maga rögválóságában mutatkozik meg.

Az „elnyomók” és az „elnyomottak” éles különválasztásával már Gulyásék filmjében is találkozhattunk, ennek volt egy hangsúlyos jelzése az is, amikor a filmet záró stáblistán megjelenő szereplőnevek között („hovatartozás” szerint) a kiírás tipográfiájával tettek különbséget. Böszörményi és Gyarmathy filmjében ugyanakkor az egymás mellé helyezett interjúrészletekből a struktúra további tagolódását figyelhetjük meg, szinte egy teljes magatartáskatalógus bontakozik ki – éppen az egyes részletek motivikus megfeleltetése, tendenciózus, célzatos összerendezése miatt. Így Hankiss Elemér terminológiáját folytatva itt az elnyomók „irányítókra” és „végrehajtókra” oszlanak, e halmazokon belül is akadnak „problémátlanok”,

„parancsot vakon teljesítők” (azaz olyanok, akik még a film készítésének idején, utólag is teljes mértékig igazolhatónak tartják akkori tetteiket) és olyanok is, akik önkritikusan tekintenek egykori szerepükre; míg a másik oldal is polarizálódik némileg, megjelenik egy-egy alcsoport, az elnyomást elszenvedők mellett a passzív ellenállás jeleit is megtaláljuk.

Éppen itt, egy ilyen konstrukcióban jelent különös sűrűsödési pontot, amikor egy olyan egykori rab történetéhez érünk, aki, miután a háború után egy németországi táborból hazaérkezett, előbb maga is rendőrként dolgozott. Nem sokkal azt követően, hogy áthelyezték az Államvédelmi Osztályhoz az Andrassy út hatvanba, koholt vádak alapján letartóztatták. A kémkedés vádjából végül csak orgazdaság vádja lett, majd a vallomás aláírása után internálták Recskre. A filmben megszakítatlanul megjelenő beszélgetés a kontraszt dramaturgiája felé gravitál, amely a beszélgetés végén egyetlen gondolatban konkludál: „Ön, amikor az Andrassy út hatvanban szolgálatot teljesített, volt-e olyan pillanat az életében, amikor úgy érezte, visszaélések történnek a hatalommal?” – kérdezi Gyarmathy. „Nem volt soha olyan érzésem. Én azt szilárdan hittem, hogy akit oda behoznak, az bűnös. Én arról meg voltam győződve erősen magamba, hogy akit oda egyszer behoztak, az mind bűnös, és az a rendszer ellensége. Akkor omlott össze bennem minden, mikor engem elkezdtek ottan ütni, mint a nép ellenségét.”

Majd mindjárt ezután egy volt őrrrel felvett beszélgetés következik. A bevágott részletben az alábbi párbeszédet halljuk: „Hogy egyáltalán vétkesek voltak-e, ha úgy kérdezi, tudja, hogy van ez? Ha kérdezi, akkor az van, hogy ő nem hibás.” „Az Ön személyes véleménye szerint az internáltak bűnös emberek voltak?” – teszi fel a kérdést a rendező. „Nézze, megint nem tudok erre választ adni, azért, mert akkor tudnám megmondani... Például Maga szerint – már elnézést a visszakérdezésemért – Rajk például Maga szerint hibás volt?” „Azt hiszem, nem tudok erre válaszolni...” „Na lássa, ugyan hasonlóképpen vagyok én is. Pedig annak nyílt tárgyalása volt Budapesten. És a budapestiek zöme ott volt, és mindegyik egyetértett vele, utána meg rehabilitálták. Hát azt azért nem lehet meghatározni, hogy most végeredményben ki a hibás, meg hibás-e, meg milyen ügyei voltak.” E részlet rávilágít a történelmi tárgyú dokumentumfilm – de egyúttal az interjúkészítés – határhelyzetére is. Amit kétféleképpen is megfogalmazhatunk: nevezetesen, mondhatjuk azt, hogy itt egy visszajára fordult kérdésfeltevés mutatja szélsőségesen relativizálhatónak, viszonylagosnak egy történelmi esemény megítélését; de értékelhetjük úgy is, hogy a dialogikus megközelítés szükségképpen plurális történelemképhez vezet. Aki kérdést intéz a Másikhoz, számolnia kell azzal, hogy magának is tisztáznia kell álláspontját, vagy képletesen szólva: aki kérdést tesz fel, kérdés által vész el; márpedig kérdés csak valamilyen meghatározott pontból tehető fel.

Meghallgatni, szembesíteni, megszervezni, szerkeszteni

Az egykorú elemzések e filmeket elsősorban tartalmilag közelítették meg, ami érthető is, hiszen bemutatásuk pillanatában revelatív erejük, újdonságuk mindenekelőtt a történelemről való beszéd felszabadításában rejlett. Az elemzők a filmek motívumait taglalva különböző tematikai csoportokat, tendenciákat mutathattak ki. Závada Pál például egy, az időszak dokumentumfilmjeiről írt összefoglaló tanulmányában (Závada 1988) a falu történelmében találja meg e dokumentumfilm-vonulat tematikai gyújtópontját; egy másik átfogó elemzés, Szabó Miklós írása (Szabó 1988) pedig 1956-ra vezeti ki részben ugyanezeket a filmeket,

amellett érvelve, hogy az e filmekben megjelenő élettörténetek kimondatlanul is mintegy a forradalom felé lejtjenek. És valóban, az elemzés alá vont munkák kapcsán is szépen érvenyeshetőek e megközelítések, hiszen egyfelől e filmek mögött valóban ott érezhető a magyar vidék, a magyar falu sorsa, másfelől tekinthetünk úgy e filmekre, mint amelyek adalékokat szolgáltatnak 56 előtörténetéhez is. Ám a tartalmi szempontok háttérben az elemzők mindig kitértek bizonyos formanyelvi, módszertani sajátosságokra is, mivel a filmek formai megoldásai film és történelemkép viszonyát sem hagyják érintetlenül.¹⁴ Mi is ezt az irányt szeretnénk tartani, amikor úgy tekintünk a megjelenő filmes eljárások katalógusára, mint amelyből visszafelé, a narrációban tételeződő történelmi tudat felől válnak megérthetővé a történelmi dokumentumfilmek. Próbáljuk meg tehát összeszedni a dokumentumfilmek e csoportjának néhány lényeges formai sajátosságát!

Az első és talán legkézenfekvőbb nézetben a mozgókép és a beszédaktus viszonya az, ami-re pont a szóbeli közléssel való összevetéshez érdemes egy pillantást vetnünk. A filmfelvétel segítségével maga a beszédaktus is elemezhető pszichológiai, pszicholingvisztikai szempontok szerint. Elemezhetővé válik a beszédhelyzet, elemezhetővé válik a megvalósult közlés a legapróbb részletekig. A tartalmi háttérteret alkotó történelmi összefüggések mellett nagyobb hangsúlyt kaphat a konkrét közlések mint beszédproduktumok lélektani aspektusú analízise. Ugyanakkor külön probléma a filmkészítés során, hogy egy, az alkotók által már előzetesen megismert történetet kell (újra) elmondani, kamera előtt. Vagyis a dokumentarizmus egyes más formáihoz viszonyítva a hosszabb előkészítés után filmre rögzített mélyinterjúk szituációja nem tekinthető spontán beszédhelyzetnek.

E filmek több interjú felvételénél is élnek – néha talán csak önkéntelenül, ám gyakrabban nyilvánvaló képalkotói tudatossággal – a kép és a hang együtthatásának variálásával, vagyis hogy amíg a kép egy szereplője beszél, monológja alatt a kamera „elkalandozik”, a beszélő arc helyett pár pillanattig az adott szituáció valamely más részletét mutatja meg: a beszélő kezére téved, vagy valamivel tágabb környezetét írja le, körbepásztázza az interjú helyszínéről szolgáló szobabelsőket, vagy akár a beszélő mellett jelenlévő másik ember arcán állapodik meg. Ilyenkor az elhangzó elbeszélésnek különös felhangját alkotják a beszéd közben meglesett, azzal párhuzamba kerülő gesztusok vagy a beszélővel valamilyen kapcsolatban álló másik személy mozdulatai, arcrezdülései, az akaratlanul is árukkodó metakommunikatív jelek, személyes jelzések. A beszéd mellett megjelenő, a néző által a képről leolvasható jelzések nem csupán kiegészítik vagy árnyalják az elhangzó mondatok jelentését, de a megértés olyan lehetőségét, olyan mélyrétegeket feltárását kínálják, amellyel az egyszerű hangfelvétel semmiféle kiegészítő leírás vagy körülírás révén sem szolgálhat.

Az egymás után következő anyagok gyakran kapcsolódnak egymáshoz valamilyen asszociatív logika alapján – a beszélgetésekben felmerülő közös elemek, azonos megfogalmazások vagy személyes kapcsolatok útján, amelyek lehetővé teszik a tartalmi átkötéssel megerősített képváltást. Ilyenkor az egyes visszaemlékezések a közöttük létesülő motivikus kapcsolatok révén egyfajta tematikus bokorszerkezetet alkotnak, ami a film egészének szerkesztését is működtetheti. Vagyis amikor a film összeállítói a többé-kevésbé egy lendülettel felvett anyagokat a vágóasztalon részekre bontják, majd egy új elrendezésben, más anyagok hasonló részleteivel összedolgozva rakják sorba, bizonyos értelemben maguk a személyes elbeszélések

¹⁴ Szabó Miklós egy másik írásában, a Recsk-filmről írt elemzésében (1989) például már „oral history”-ként aposztrofálja, e módszerhez köti a dokumentarizmus nyolcvanas évek végére kiérlelődő vonulatát.

is ebben az utólagos szerkesztésben strukturálódnak. A beszerkesztésben, más anyagokkal kapcsolatba léptetve nyerik el saját helyi értéküket is – immár egy kollektív emlékezeti struktúra részeként. Éppen a közösségi térben értelmeződő emlékezés az, amely a legpontosabban megmutatja az emlékezés folyamatában születő elbeszélés, szöveg alapvető dialógusjellegét és többrétűségét, amelyet Vajda Júlia az élettörténeti interjúk kapcsán ekként emel ki:

A keletkező szöveg egyszerre önreflexió és megmutatkozás, szól befelé önmagunknak és kifelé a Másiknak, részévé válva a közös emlékezésnek is, s lehetőséget adva a szöveget elemzőnek a folyamat felfejtésére, az elemző és önmaga, az elbeszélő megértésére (Vajda 2003: 95).

A három film ebben mutatja talán a legalapvetőbb különbséget is. Amíg Ember Judit nagyrészt teljes interjúegészeket helyez egymásra, egy-egy beszélgetést mindig megbonthatatlan egységként kezelve, Gulyásék már időről időre visszavágnak egy-egy anyagra, mivel a rögzített beszélgetések egyes szakaszait, fázisait külön-külön szeretnék kezelni, végül e felszabdalt és újrarendező szerkesztésmódban ér el egy másik végpontot Gyarmathyék filmje, melyben a másik két alkotással összehasonlítva a leggyakrabban váltakoztatják az interjútorédekeket. Ez meg is figyelhető az egyvégtében, megszakítások nélkül beszerkesztett beszélgetésrészletek hosszaiban, illetve a három film között e hosszok érzékelhető csökkenésében: a *Pócsperriben* egy-egy elbeszélőre még átlagosan öt-tíz-tizenöt percnyi megszakítatlan szereplés esik (és ismételt megjelenések nem jellemzők), a Gulyás testvérek filmjében ugyanez a mutató már csökkenésnek indul, illetve nagyobb a szórás, egy-másfél perces részletekkel és hat-tíz perces szakaszokkal egyaránt találkozunk (továbbá a szereplők többségét vissza-visszatérően szerkesztik be az alkotók), a Recsk-filmben pedig markánsan lerövidülnek az egyvégtében mutatott beszélgetések, jellemzően kettő-négy perces részletek váltakoznak egymással, de akár csak egy-két percesekkel is gyakran találkozunk. Mindez azt is eredményezi, hogy míg Ember Judit hagyja, kivárja, hogy az egyes beszélgetések mintegy maguk teremtsék meg saját emlékeztetük közös terét, a másik két filmben ezt a közös emlékezeti teret és narratívát legtöbbször már az alkotók létesítik utólag. A különbségre valamiféleképp rímel az az állásfoglalás, amelynek Solt Ottilia még a szociológiában alkalmazott interjú kapcsán adott hangot egy alapvető módszertani írásában:

Az interjú „bizonyító ereje” nem elsősorban az „egymás mellé tevés”. Az egyik interjúból levont következtetéseket nem a többi interjú bizonyítja (...), hanem az interjú egyik része „bizonyítja” a másikat. A bizonyító erő egyetlen élet, egyetlen személyiség, egyetlen véleményrendszer belső összefüggéseiben rejlik (Solt 1998: 45).

Az internálótáborokról szóló két film esetében azonban egy további lényeges megoldással egészül ki a dokumentumfilm-szerkesztés eszköztára: ez az új eljárás a szembesítés eljárása. Nemcsak a lehetséges jelentéstöbblet szempontjából, hanem eleve dramaturgiailag, a felidézés és az emlékezet kezelése, illetve a befogadóban előidézett hatás szempontjából különös mechanizmusokat indíthat be az olyan szituáció megteremtése a dokumentumrögzítés során, amikor egy adott szereplőt valamely más – lehetőleg egészen eltérő nézőpontú – szereplő megnyilatkozásával szembesítenek, és e létrejövő szembesülés valamilyen úton rögzített szituációját az elbeszélések közé emelik. Ez a fogás mind a Gulyás testvérek filmjében, mind a Gyarmathy–Böszörményi-alkotópáros filmjében megjelenik, és habár az előbbiben talán egy árnyalatnyival hangsúlyosabban érvényesül, mindkét alkotásban egyfajta dramaturgiai központosító funkciót is ellát. Ugyanakkor a két filmben ellentétes irányban kerül alkalmazásra a

szembesítés eljárása: amíg a *Törvénytértés nélkül*ben egy egykori államvédelmis katona beszámolóját nézik meg és kommentálják az áldozatok egy csoportos vetítési szituáció keretében, a Recsk-filmben az egyik volt ÁVH-s katonát készítetik az alkotók arra, hogy reagáljon egykori kárvallottak beszámolóira. Maga az eszköz, a hang- vagy képanyaggal történő szembesítés már korábbi dokumentarista módszerekben is feltűnik, legismertebb talán a *Nevelésügyi sorozat* kísérleti műhelymunkájában megjelenő példája, ám az eljárás itt talán csoportlélektani, interakció-lélektani jelentésének egy mélyebb aspektusát mutatja. A saját múltunkkal, tudatunkkal, korábbi állapotunkkal, az önmagunkról való tudással és gondolkodásunkkal létesített (kivetülő) találkozás mellett (amely szinte drasztikus, de mindenképpen kizökkentő szituáció) itt már az emlékezet csoportos felidézésének, illetve újraélésének és feldolgozásának problémájához is eljutunk. Ennek a szembesítő eljárásnak valósítja meg legszélsőségesebb variánsát Almási Tamás 1991-es, éppen hasonló témát feldolgozó, *Ítéletlenül* című filmje, melyben a szembesítés egy személyes találkozás megszervezésével történik, és melyben egykori fogvatartottak és őrzőjük találkozása a felépített dramaturgiai konstrukció magvát jelenti.

Kitérő – egy nulladik változat

Valójában e filmek elé vagy mögé oda kellene helyeznünk egy negyediket is, Ember Judit *Hagyd beszélni a Kutruczot* című, 1985-ben készült munkáját, amely formájában egy az egyben kontrasztálható az oral history módszertanával, a személyes közlés rögzítésének és jelentésképződésének problematikájával, és amely ezáltal az előbbiekben tárgyalt dokumentálási koncepciók sorozatában kijelöli az egyik lehetséges végpontot. A film anyaga lényegében egyetlen hosszú beszélgetés, amelyet feltehetően – valamelyes előkészítést követően – egyvégtében vettek fel. Ha a film szövegtestét vizsgáljuk, pontosabb volna inkább olyan monológrol beszélni, amelyet nagyon ritkán egy-egy közbevetett kérdés szakít meg. Mindezekből adódóan a dokumentumfilm formailag is igen visszafogott: a kép végig egy szobabelsőben mutatja a címszereplőt, Kutrucz Gizellát, aki egy asztal mögött ülve, onnan időről időre jegyzeteit a kezébe véve beszél el történetét. A hangsáv folytonossága alatt a képfelvétel a nyersanyagcsere folytán időnként megszakad, más szakaszolás, tagolás azonban nemigen adódik; a képkivágat az arca koncentrálo premier plánok és a szereplőből és háttéréből valamivel többet láttató szekondok között váltakozik; a film képvilágát csupán az időnként a kamera elé tartott egy-egy dokumentum, levél, nyomtatvány, irat tarkítja.

Viszont talán éppen mert a film képileg ennyire leegyszerűsített, felfokozódik a pusztá szöveg, az elhangzó elbeszélés hatása. Nem mintha az elbeszélésből kibontakozó történet – amely voltaképpen egy politikai krimi alakját ölti – nem lenne már önmagában is lebilincselő. Az idős, de igen energikus hölgy egy ingatlanügyből kiinduló nyomozás történetét adja elő, amely egy egyszerű telekbérléssel vette kezdetét. A telek eredeti tulajdonosa a második világháború idején a magyarországi antiszemitizmus egyik vezéregyénisége volt, így a háború után háborús bűnösnek számított, ami teljes vagyoneklobzással jár. Kutrucz Gizella ekkor még úgy tudta, hogy az eredeti tulajdonos 1944 végén nyugatra távozott, és azóta ismeretlen helyen tartózkodik, így amikor 1971-ben bérbe vette a telket, ennek biztos tudatában írta alá a szerződést, amelynek pedig egyik kitétele előírta, hogy amennyiben az eredeti tulajdonosokat megtalálják, azoknak 30 napon belül át kell adnia az ingatlant. Ám legnagyobb meglepetésére kilenc év múlva a család egy ügyvéden keresztül megkereste őt, hogy eladásra

ajánlja neki a telket. Ennek az ellentmondásnak indult nyomára az idős hölgy, és az ügy egyre szövevényesebbé lett, ahogy mind gyanúsabb és piszkosabb szálakat tárt fel nyomozásával. E hosszú magánnyomozás külön érdekessége, hogy ahhoz egyfelől – korábbi pártaktivitásából eredő – politikai kapcsolatait, összeköttetéseit igyekezett használni, másfelől viszont éppen e téren is ütközött újabb és újabb akadályokba, mivel makacs kérdezősködése, kényes kérdései egyre magasabb politikai körökig értek el, és egyre zavaróbbakká váltak. Egy bizonyos ponton túl nem is juthat, tényfeltárásában végleg megakad, és utoljára már csak egy bizonyíték nélküli sejtés marad, hogy az egykori náci háborús bűnöst – a legnagyobb titokban – a Rákosi-rendszer a szovjet mintájú zsidóperek előkészítésére tervezte felhasználni, mielőtt kivégezte volna. És bár e perek végül nálunk elmaradtak, vallomásanyagát, amelyet a börtönben írtak vele, valószínűleg sok ártatlan kommunista ellen is jól hasznosíthatták a koncepciós ügyekben.

Azon túl, hogy a többórás beszélgetés egy adott nézetből kimerítő pályaképet nyújt egy volt háborús bűnösről, történetileg, politikatörténetileg talán még értékesebb információkat hordoz a közlés egy más, voltaképpeni tárgya alatt húzódó rétege, amely a Kádár-kor politikai struktúrájának egyfajta kapcsolathálózati megközelítését adja. Alulnézeti kép ez, amely egy hétköznapi telekügy és egy náci háborús bűnös utóéletének bizarr találkozásán keresztül a korszak politikai terének működésébe enged bepillantást, egy olyan térbe, amelyről semmilyen más módon nem lehet lenyomatokat rögzíteni, kizárólag egykori részeseinek személyes közlései alapján. Ugyanakkor sajátossá teszi a beszédhelyzetet az is, hogy benne egy többszörsően reflektált, tudatos közlésfolyamat zajlik, hiszen tulajdonképpen két újságíró beszélget, Ember Judit mellett a címszereplő is rendelkezik újságírói tapasztalatokkal és gyakorlattal, valamint maga a dokumentumfilm is egy tényfeltárás, oknyomozás dokumentuma, mintha egy tényfeltáró sajtóanyag összeállításának folyamatát rekonstruálná. Egyszermind pedig olyan elbeszélés is, amely egyfajta önreprezentációként kezd működni, ha megfigyeljük, mikor milyen távolságot alkalmaz a beszélő asszony a személyes érintettség és beszédének tárgya között. És itt nem arra kell gondolnunk, hogyan hangsúlyozza szinte kezdettől fogva saját történetéhez fűzve, hogy őt valójában egy idő után már egyáltalán nem saját bérleményének ügye izgatja a feltárásban, mert ennél is többet hordoz az a folytonos szintváltás, amelyet saját elbeszélése ideológiai, politikai, történeti, etikai vagy épp bűnügyi olvasatai között bejár.

Mégis kivonja e filmet a korábban felállított sorozatból az a sajátossága, hogy míg azok az emlékezés konstruálódását már egy közösségi térben, közösségi emlékezés-ként mutatták meg, addig ez a film még egy megelőző fázisában, előzetes állapotában éri tetten e folyamatot, ily módon inkább a sor nulladik elemének kellene tartanunk.

Hogyan bánik (el) a dokumentumfilm a történelemmel?

A mozgókép alapvető tulajdonsága, vagyis hogy lehetővé teszi különböző elemek egymásra helyezését, és így a benne megjelenő elemek között az időben viszonyokat létesít – röviden: a *montázsjelleg* –, a dokumentumfilmek esetében is érvényesül. A mozgóképes elbeszélés is egy adott időben kibomló elbeszélésfolyamattá válik, mely egy feltárható szerkezet mentén alakul. Ez az időbeliség az elbeszélésfolyamatban ritmust, ütemezést, sorrendet, központosítást, kiemeléseket, csomópontokat, redundanciákat és kihagyásokat teremt. Ezek az alakzatok pedig végső soron egy tudatos alkotói szerkesztőtevékenység eredményei. Vagyis egyfelől

a filmesek dokumentumjellegű elemekből építkeznek, másfelől azonban ez az építkezés a formaadás folyamán szintén – akaratlanul is – önálló jelentéssé lép elő. A filmben megjelenő elemek sorrendje, egymásra következése önkéntelenül is retorikai funkciót nyer.

Jelen írás főcímében ugyan a „konstruálás” kifejezés szerepel, ám inkább „(re)konstruálásról” kellene beszélnünk, hogy annál nyomatékosabbá tegyük: valaminek a visszaállítására helyett itt valami újnak a felállításáról van szó. Ami tehát valami olyasmi, ami korábban egyáltalán nem volt, és legfeljebb önmagát jelentheti – ahelyett, hogy valami másra vonatkozna. Amikor azt mondjuk, hogy a történelmi tárgyú dokumentumfilm sem kerülheti meg az általános filmszerűségből adódó sajátosságokat, mindenekelőtt az időbeliséget, az időhöz, a közlés idejéhez való viszonyát, ezen a leghangsúlyosabban azt értjük, hogy a film is egy meghatározott időben kibomló elbeszélést alkot. Viszont mivel a történelmi események döntő többségéről filmdokumentumok nem, csak dokumentumfilmek állnak a rendelkezésünkre, mert utólagosan kizárólag ilyenek készíthetők, a dokumentumfilmben megjelenő elbeszélés magának a múltban lezajlott eseménynek a helyébe lép.¹⁵ De legalábbis egy adott dolgot a róla való beszéddel helyettesít vagy fed el. Áthidalásként mindössze azt fűzhetjük ehhez, hogy az elemzett dokumentumfilmek esetében a történet nem csak az, ami akkor és ott történt, hanem mindaz, ami ezekkel az emberekkel azóta történt, amivé ezeknek az embereknek az élete lett az akkor történetek hatására. A történet nem a pusztán egyszeri esemény, hanem a következményekből a film jelenéig kiható *folyamatos múlt*.

Ahogy az orális forrás kutatási célú rögzítésénél a megteremtett beszédhelyzet milyensége, valamint a feltett kérdés meghatározza, hogy mit és hogyan mond el a megkérdezett, úgy a dokumentumfilm esetében sem kerülhető meg az a befolyás, amit az adott beszélgetési szituációk kialakítása gyakorol a végeredményként összeálló dokumentumanyagra. Egyfelől általában nem igazán derülhet ki más, mint amire az interjú készítője ténylegesen is rá tudott kérdezni.¹⁶ Másfelől bármennyire is húzódnak háttérbe az egyes filmek készítői, a beszélgetések során kérdezői szerepben álló alkotók, még a megkérdezettek legapróbb, akaratlan gesztusaiból is átérződik, milyen is lehetett az adott beszélgetés, az adott forgatási szituáció légköre, milyen lehetett a kérdező és a kérdezett viszonya, milyen személyiségű ember állt a mikrofon vagy a kamera másik oldalán, a visszaemlékezővel szemben. Bár a filmfelvétel alkalmával készülő interjú eleve nem tekinthető spontán beszédhelyzetnek, az alkotók a megkérdezett alany személyes hozzáállásának még így is különböző mértékben engedhetnek teret. És – talán különös módon – nem annyira arról van szó, hogy milyen úton szerveznek meg, készítenek elő egy-egy felvételt, hogy objektíve, tárgyilag hogyan készülnek fel az alkotók egy beszélgetésre, mint inkább egyszerűen arról, hogy milyen az alkotók egyéni hozzáállása, habitusa. Éppen e téren szintén markáns eltérések mutatkoznak a három film között. Míg például a Recsk-film esetében – főleg Gyarmathy Livia kérdéseiben – erő-

15 Dokumentumfilm és filmdokumentum különbségének szemléltetéseként élhetnénk egy sarkított példával. Gondoljuk el, hogy ugyanarról a történelmi eseményről elvileg kétféleképpen készíthetnénk filmet! Az egyik megoldásban egykori érintettek idéznék fel a történeteket, míg a másikban – a visszaemlékezésekből álló filmmel szemben – kizárólag az adott eseményről készült, egykorú filmfelvételekből, mondjuk korabeli amatőrfilmekből állítanánk össze anyagunkat (lehetőleg minden utólagosan hozzáillesztett kísérőinformációtól mentesen, legfeljebb csak magáról a felvételnél közölve a legszükségesebbeket). Ez utóbbi persze sokkal ritkábban valósulhat meg; mindamelllett az egyidejű felvételek esetében is problematikus marad a rögzített anyag dokumentumértéke, mivel minden felvétel szükségszerűen valamilyen nézőpontból készül.

16 Ez alól képez ritka kivételt Ember Judit másodikiként érintett filmje, ahol a címszereplőnek van egy története, amit el akar mondani, és lényegében ő használja arra a filmet mint eszközt, hogy saját elbeszélését előadja.

teljes céltudatosság érezhető, Ember Juditra a csendes, megértő odafigyelés válik jellemzővé, és inkább tűnik figyelmes hallgatónak, mint célirányos kérdezőnek. Így egészen más lesz a két film retorizáltsági, konstruáltsági foka is. Ami pedig nem jelenti azt, mintha nem érvényesülhetne mindkét alkotás esetében ugyanolyan céltudatosság, célelvűség, csakhogy amíg Gyarmathyék kérdéseikkel határozott irányt diktálva egy félig-meddig előre elgondolt struktúrát próbálnak újraépíttetni riportalányaik által, addig Ember Judit hagyja kötetlenebbül, szabadabban beszélni a megszólalókat, szinte úgy beszélgeti őket, hogy nincs is megcélzott kifutásuk e visszaemlékezéseknek, elbeszéléseknek, hogy aztán az elmondottak végül maguk hozzák létre saját igazságszerkezetüket.

Reflexivitás, elfedés, konstruálás a filmben és a kutatásban

Az interjúkészítés konkrét metodikája – egy beszélgetést vagy beszélgetéssorozatot megalapozó előkészítő kutatások menete, az interjúszituáció megteremtése, a felvett anyagok kiértékelése és struktúrába rendezése – voltaképpen nagyon hasonló is lehet, ha egymás mellé helyezzük az oral history módszerét alkalmazó kutatást és a külsődleges jegyeiben ezzel rokon dokumentumfilmet. Amiben a különbségek jelentkeznek, az a motiváció. Míg a kutatás célja alapvetően vagy arra a tárgyra irányul, amit az interjúalany elmondhat, vagy arra, ahogyan azt elmondja, a filmet e szempontokon túl valami gyökeresen más is működteti. Amikor a történész felveszi lehetséges forrásai közé az élszóban előadott visszaemlékezést, az ezúton keletkező anyagot is adott történeti események rekonstruálásához és/vagy értelmezéséhez használja. Más tudományterületek kutatói számára pedig maga az elbeszélés módja válik érdekessé: vagy önmagában az interjúszituáció működése, vagy az önelbeszélés és önreprezentáció problémaköre, vagy a narratíva és a történetiség képződése, vagy a dialógusjelleg, vagy a személyes emlékezet működése.

Ezt a fajta – magára a beszédre vonatkozó – reflexivitást a dokumentumfilm szintén hordozhatja. És valamilyen fokon mindig hordozza is, még ha ez a reflexió mozgókép esetében rögtön át is fordul filmes önreflexióba (ez viszont azonnal megmutatja, hogy a beszédsszituáció reflexivitását – egyszerűen anyagánál fogva – még leginkább a film képes megteremteni, visszaadni a maga totalitásában). A beszédsszituációt mind jobban feltáró, megmutató filmkép, a film szövegében benne hagyott kiutalások, az önmagát felmutató dokumentálás mind-mind e reflexivitás egy-egy rétegét képezik. A Gulyás testvérek filmjében előálló – és tisztán megmutatásra kerülő – beszédhelyzetektől Ember Judit *Pócspertrijének* önmagát kibontó szerkezetéig, vagy az egyszerre elbeszélésként és önreprezentációként működő Kutrucz-filmig sorolhatnánk e dokumentumfilmes reflexivitás különböző fokozatú megvalósulásait. Hanem a dokumentumfilm beszédaktusa mindenekelőtt mégis magáért a beszédért jön létre: beszéd önmagáért a beszélésért, beszéd azért, hogy el legyen beszélve és hogy azok által legyen elbeszélve, akik immár beszélhetnek. Különösen az elemzett filmek történeti kontextusában lehet jellemző magának az el- és kimondásnak, a feltárlásnak a mozzanata, hiszen az e filmekben megszólalók a kollektív elhallgatás, elfojtás egy hosszabb időszaka után elsőként szólalnak meg. A dokumentumfilm voltaképpen csak e folyamat lenyomataként áll, viszont mint ilyen, művé kell szerveződnie, közléssé, közösségi térben artikulálódó üzenetként kell szervesülnie. A dokumentumfilm mint műalkotás ennek a feltáró beszédaktusnak a megszervezése – ennek a ki- és elmondásnak a drámai ívét szervezi meg.

Lényegre törő, pontos meghatározását adja ennek Báron György, amikor egy írásában – Sára Sándor itt nem tárgyalt, ugyanakkor az elemzett művekkel formailag több ponton rokonítható *Pergőtűz* című filmje kapcsán, általánosítható érvénnyel – így fogalmaz:

Sára Sándor filmje a művészetek legősibb küldetését teljesíti be: a közös emlékek előhívását, az elfojtott tudattartalmak felszínre hozását, a fájdalmak és konfliktusok „kibeszélését”. Ebből adódik a választott filmforma: monológok végeláthatatlan sora. A rendező a művészet ősi, tiszta forrásához nyúl vissza: emberek mondják el, egymás után, emlékeiket. Sára eszköze ehhez a filmkészítés legpuritánabb formája: a tiszta dokumentum. A vásznon – leszámítva a híradóbetéteket – kizárólag emberi arcokat látunk, több mint nyolc órán át. (...) Alighanem az emberi arc és szó az egyetlen, amely ilyen hosszú ideig leköti figyelmünket. Nem minden esetben persze; csak akkor, ha a beszélő és a néző számára alapvetően fontos, az előbbi részéről átélt, az utóbbi részére – az evokatív hitelesség révén – átéltetendő tett eseményekről van szó. Vagyis akkor, ha érezhető a klasszikus értelemben vett drámai tét. (...) Mindenki a saját személyes történetét meséli, az emlékek fonalából azonban egyetlen közös történet szála szövődik, mint a kultikus emlékezés-szertartásokon. Meglepő, hogy mennyien mondják – egymástól függetlenül – ugyanazt: ez a refrénszerű ismétlődés a rítusokat és az antik eposzokat idézi. (...) A filmben sokan beszélnek, de a történetet végül is Sára Sándor meséli el. Nincs prekonceptiója a történekről, de határozott és következetes koncepciója van a készítendő filmről. A mű felidézte hasznos történelmi-politikusi viták közben mintha elsikkadna, hogy itt egy tudatosan megkomponált *filmdrámával* állunk szemben (Báron 1983: 69).

Bár az alkotói – és kutatói – prekonceptió kérdése valamivel összetettebb (tárgyalására alább külön kitérünk), a fenti elemzésrészlet lényeges szempontokra világít rá. Csupán felsorolás-szerűen: először is a szerző az adott művet „a közös emlékek előhívásaként” értelmezi, és mint ilyet, a művészet ősi és eredendő közösségi rítusjellegéhez kapcsolja; másodszor feltételezi a filmben megszólaló emlékező és a néző alapvető közösségét az emlékezésben; harmadszor személyesség és kollektív felidézés dialektikájaként értékeli a létrejövő elbeszélést; negyedszer a mű elemzéséhez a drámaiság fogalmkörét vonja be, ezt érvényesítve a hatásmechanizmus értelmezésénél és a forma megítélésénél egyaránt.

A művészet első pontban említett „rítusjellege” és a tudomány diszkutáló és argumentáló attitűdje közötti különbségnek nyilvánvalónak kell lennie. Még egy plurális tudományfelfogás mellett is – ha egy diszciplína valamennyire is komolyan akarja venni magát. Viszont éppen a legutolsó pont az, ahol egy további markáns eltérést találunk. Bár valójában nem is annyira a filmkészítés és az ettől megkülönböztetett, nem filmes célú interjúkészítés és feldolgozás között, hanem már egy lépéssel korábban: az egyes filmkészítői stratégiák között. Egy olyan skálán tudnánk jelezni ezt az elkülönülődést, melynek az egyik szélsőértékén az anyag drámai szervezése, míg a másik végpontján az anyag saját szerveződésében való meghagyása áll. Az olyan filmek esetében, mint amilyen a Recsk-film, a *Törvénysértés nélkül* (és Sára *Pergőtűze*), a filmkészítők az alkotás drámai ívének, szerkezetének megteremtése érdekében az egyes rögzített anyagaikat feldarabolják, és az így nyert részek újrakeverésével saját, külön logikájú struktúrát létesítenek. Egyfajta koncentrált, központosított dramaturgia és a kívánt hatás céljából érvénybe léptetett manipulatív eljárások jellemzik e filmeket. Az alkotások egy másik csoportja (és a legtisztább értelemben vett, az elbeszélést önmagáért is vizsgáló kutatás) ellenben teret enged az egyes anyagok saját, immanens szerkezetének, mivel története részben önmaga megkonstruálódásának története is egyben. Így saját szerkezetét is éppen ebből vonja ki. A két szélső eset között persze valójában az eltérő fokozatok egész

skalája bontakozik ki; mégis: azon filmek, melyek többé-kevésbé egyvégtében – megszakítások, egymásravágások, keresztthivatkozások nélkül – jelenítik meg az egyes elbeszéléseket, a lehető legkövetkezetesebben képviselik ezt a másodikként körülírt metódust. Már Ember Judit *Pócspetrije* is ilyennek tekinthető, akárcsak Sára – részben a *Pergőtűz*ben is használt anyagok egy másfajta elrendezésével nyert – *Krónika*-sorozata. (A két változat – mármint Sára két munkájának – összevetésére ezúttal külön nem térünk ki, a fentebb idézett elemzés szerzője ezt elvégzi. Vö. Báron 1983.) Ám az önérvényesítő elbeszélés legvégletesebb stádiumát a Kutrucz-film mutatja, mely a maga egyetlen elbeszélőjén keresztül tárja fel az önmagát megalkotó szerkezet lehetőségét – akár az elbeszélésen belül tételeződő különféle szerepek, akár a különféle nézőpont- és idősíkváltások révén.

Amiben viszont a (szerkesztett és szerzőiséghez köthető) film és a (legalábbis elviekben objektíválható megállapításokra törekvő) kutatás közötti lényegi különbség jelentkezik, az az eltérő funkcióból adódó eltérő kontextus. Naturálsan fogalmazva: a kutatás célvezéreltségével, célorientáltságával áll szemben a film hatásorientáltsága. A film is informálhat, „feltárhat”, megállapíthat tényeket, szerkesztésének alapvető hajtóereje, mozgatója, működtetője mégis a befogadóban előidézendő hatás marad. Ez az, ami esztétikai szempontok bevonásával elemezhető.

Noha eddig – kimondatlanul is – egy idealizált tudományfogalommal dolgoztunk, végre tudatosítanunk kell, hogy ideális értelemben vett „objektivitásra” valójában a kutatás sem képes. Itt nem a plurális tudományképről, a tudományosságfogalmak párhuzamos egymásmellettségéről van szó. Maguk a tudományos nyilvánosság szereplői is meglehetősen ellentmondásos viszonyban állnak saját tevékenységük megítélésével. Egyfelől ma már egyetlen kutató sem kerülheti meg az elméletek érvényességi korlátait, nem térhet ki az eredmények részlegességének, viszonylagosságának problémája elől. Másfelől azonban hallgatólagosan továbbra is mindenki igényt tart arra a legitimitásra, amelyre eredetileg éppen az objektivitás ígéretével tett szert a tudomány, és amelynek feladása azt még megmaradt presztízsétől is tökéletesen megfosztaná. És e foggal-körömmel védett, de finoman szólva is meg-megingó legitimitást még csak nem is a zászlajukra Feyerabend szkepticizmusát tűző társadalomtudósok kérdőjelezik meg a legnyugtalanítóbb módon, hanem éppen azok a kutatók, akik saját tárgyuk gondos körülárkolása közben világitanak rá – mintegy elkerülhetetlenül – öngizolásuk visszásságára, s végső soron e kettősség tarthatatlanságára. Mindezzel persze a tudomány értelmezésének egy sarokpontjához értünk. De épp ennek hozadékaként különös élességgel mutatkozik meg kutatás és filmalkotás egymáshoz mért helyzete. A beszélgetés során feltett kérdés a dokumentumfilm és a kutató mikrofonja előtt egyaránt befolyásolja a lehetséges és egyáltalán elgondolható választ. Az anyag elrendezésekor, kiértékelésekor és értelmezésekor a kutatót ugyanúgy adott célok vezérlik, mint a filmest. Így tehát végül nem módszereik és nem is eredményeik, produktumaik választják el őket egymástól, kizárólag az az ideálisan vett pozícióeltérés, amely a két terület között az általános emberi gondolkodásban jelentkezik. Végletesen leegyszerűsített, ugyanakkor meghaladhatatlan fogalmakkal élve: a film mint műalkotás a megrendülés előidézésére irányul, a tudományos eredmény a megismerést és a megértést célozza. A megrendülés magában foglalja a megértést, a megértést ellenben semmi nem kapcsolja szükségszerűen a megrendüléshez, a megértésnek nem feltétele a megrendülés.

Végül a preconcepció kérdése annyival árnyalható tovább, hogy egyfelől – alapvető jellegéből adódóan – minden dokumentarista mű saját preconcepciója elfedésére törekszik; másfelől viszont éppen ezt az elfedést soha nem sikerülhet maradéktalanul végrehajtania.

Mert talán nem is kell elfednie – még kevésbé megszüntetnie – létrejöttének előtörténetét. De amennyiben sikerül is többé-kevésbé elfednie előzetes szerkezetét, azt már megkonstruálódásának előtteként szükségképpen feltételeznünk kell, hiszen ilyen értelemben – mint ahogy arra korábban, a mozgóképi dokumentálás problematikája kapcsán utaltunk – „tisztá dokumentum” nem létezik. Legfeljebb ez az elfedés különböző alkotások esetében más és más fokon valósul meg. Ember Judit *Pócspetrije* – különösen keletkezéstörténetének ismeretében – inkább felfedi prekoncepcióját, mint Gulyásék filmje, ugyanakkor mindkét film egyaránt interpretáció, mint ahogy valamennyi mű az.

Az elbeszélő film (hacsak nem önmaga anyagát is tükröztető kísérleti alkotásról van szó) minden esetben saját konstruáltságának elfedésére törekszik. Erre az elrejtésre éppen a hatás egységessége, a mozgóképi elbeszélés illúziójának folytonossága érdekében van szüksége. Ideális, azaz nem reflektált befogadási folyamat során az a film működik megfelelően, amelyben a filmes – formanyelvi, stilisztikai, szerkesztési – eszközök mintegy eltűnnek a használatban. E jelenség egy analógia segítségével talán szemléletesebben kifejezhető. A mozgóképi ábrázolás az alkotások döntő többségében a megjelenítettek térbeli és időbeli felbontásával dolgozik, amely felbontás vágások útján valósul meg. Az ún. „láthatatlan vágás” elve azt jelenti, hogy a film ezt a bizonyos felbontást igyekszik minél észrevétlenebbé tenni. Például egy bűnügyi film feszült párbeszédjelenetében vagy üldözési képsorában a néző ideális esetben nem is érzékeli, hogy az adott szituáció beállítások sorozataként valósul meg, hanem a cselekmény világába szinte szuggesztív erővel bevonódva és belefeledkezve egyetlen folyamatos, megszakítatlan eseményként éli meg a látottakat, miközben a film valójában kvázi feldarabolta a térbeli (vagy adott esetben az időbeli) kontinuitást.¹⁷

Valami ehhez hasonló történik akkor is, amikor nézőként megszerkesztjük, rekonstruáljuk egy film – adott esetben egy dokumentumfilm – történetét. A film úgy tesz, mintha anyagában egy önmagában egész, vagyis teljes képet tárna elénk, és egyszersmind azt sugallja, hogy a történetnek végső soron bennünk, nézőkben kell összeállnia. Ám éppen ezzel a mozzanattal egyúttal kitakarja saját előzetes szerkesztettségét. Ezen a ponton a film és a kutatás közötti különbség nem a szerkesztettségben, még csak nem is e szerkesztettség egyfajta elfedési kísérletében rejlik, hanem kizárólag abban, hogy míg a film bemutatásától kezdve önmagában álló, lezárt közlésként áll, amely túl van az utólagos elszámoltatás minden lehetőségén, egy kutatási eredmény ilyen értelemben sohasem válik lezárttá, véglegessé. Az elkészült film olyan mű, amelyről lehet ugyan kérdéseket feltenni, de amelyhez további kérdések nem intézhetők; ezzel szemben a kutatás olyan diskurzusba kapcsolódik be, amelyben majd állításait folytonosan kérdésessé tehetik, amelyben a tételeihez fűzött megjegyzésekre, ellenvetésekre kell választ adnia. A természettudományokban alapvetőnek számító elv, a mérés, a kísérlet megismételhetőségének követelménye a történeti, antropológiai, narratológiai kutatások során ebben a lehetőségben, a kérdésessé tétel lehetőségében él tovább.

17 Amikor ellenben a néző egyszerre elkezd érzékelni a vágást, akkor vagy a film vágásrendjének akadozásáról, hibájáról van szó, vagy pedig szándékolt megoldásról. A filmtörténet során ugyanis időről időre felbukkantak olyan alkotók, akik éppen egyfajta „elidegenítő effektusként” igyekeztek külön felhívni nézőik figyelmét a vágás tényére, ezzel is tudatosítva bennük a film anyagát, anyagszerűségét. Az ilyen öntreflektív eljárásokat leszámítva azonban a mozgókép alapvetően mégiscsak saját hatásmechanizmusának minél teljesebb akadálymentesítésében érdekelt. Célja egy egységes, zárt narratíva létesítése.

A történelem dokumentálhatósága

Az oral history módszerét – mint arra korábban utaltunk – egyidejűleg több tudományterület alkalmazza. Más és más jelent azonban az interjúkészítés aszerint, hogy a kutatót egy-egy történeti esemény érdekli, vagy magára az elbeszélés folyamatára kíváncsi, hogy a közösségi emlékezet működését vizsgálja, vagy netán többszöri elbeszélgetéssel éppen az egyes változatok közötti különbségek okait keresi. És eleve más jelöl az „életútinterjú” és más az „élet-történeti interjú” – annak megfelelően, hogy az elbeszélés tárgyára helyeződik-e a hangsúly, vagy éppen magának az elbeszélésnek a mikéntjére. Az egyes területek a maguk célkitűzéseinek megfelelően fordítanak figyelmet a személyes elbeszélés különféle olvasataira, vetületeire. Mivel a tárgyalt dokumentumfilmeket tematikájuk mindenekelőtt a történelemtudomány vonzásába állítja, az interjú készítésének és kezelésének bennük megvalósuló módozatait is az oral history történettudományban érvényesülő használatára vetítjük vissza. Jóllehet, a dokumentumfilmekben megjelenő interjúszituációk, illetve ezek feldolgozásai vitathatatlanul számos más aspektusból (emlékezet, én-elbeszélés, identitásképződés) is megközelíthetők lennének, ezúttal mégis a történelemhez való viszonyban keressük azt a szempontot, amely mentén e filmek elbeszélései mint konstrukciók összevethetőkké válnak.

A történettudománynak – akárcsak a többi humán tudománynak – állandóan visszatérő problémája saját létigazolása, ami ebben az esetben azt a törekvést jelenti, hogy önnön tudományosságát a reáltudományokéhoz hasonlóvá kívánja tenni. Éppen itt merül fel a kutatások lehetséges alapirányainak kérdése, tehát hogy a történelemkutatás egyfelől kvantitatív – azaz mérőszámokkal jellemezhető, mennyiségi – megközelítéseket is szeretne bevonni, felmutatni, másfelől viszont igazolnia kell kvalitatív – azaz minőségekre kérdező – módszereit is. Ez utóbbi sem lenne önmagában nehéz, hiszen könnyű belátni, hogy a kutatások hamar eljuthatnak arra a pontra, amelyen túl olyan jelenségeket találunk, melyek pusztán mennyiségi megközelítésekkel, mérésekkel már nem lennének megragadhatók. Ám lényegesen összetettebb feladat a vizsgálni kívánt jelenségek minőségi olvasásmódjainak kidolgozása. Ekkor a leírás, az értelmezés és az elméletalkotás folyamata, az egyedi és az általános viszonyainak feltérképezése jelent olyan kihívást, melyre minden egyes kutatásnál újra és újra válaszolni kell.

Ugyanez áll a történelmi dokumentumfilm esetében is, amely azonban egyrészt ábrázolás helyett valójában szintén interpretáció, másrészt viszont olyan interpretáció, amely maga is további interpretációkra szorul. Ha a történelmi dokumentumfilmet az oral history kutatási módszere mellé állítjuk, sajátos komplementer viszonyt figyelhetünk meg, mintha kölcsönösen egymás hiánypontjára kérdeznének rá. Valójában *mit* is dokumentál az az elbeszélés, amelyet a történész magnetofonja rögzít? A történelmet, vagy inkább párhuzamos történelmeket? Visszakereshető eseménytörténetet? Vagy egy esemény személyes olvasatát? Múltbeli eseményeket? Vagy azok utólagosan képződő, személyes narratíváját? Objektív létű tényeket, vagy azok személyes megélését? Emlékképeket vagy az emlékezet konstruálódását? És viszont: *dokumentálja* a történelmet a dokumentumfilm által filmre vett, összeállított anyag? Vagy valami más tesz vele? A két médiumot egymás mellé helyezve úgy tűnik, mintha az, amit a kutató által rögzített interjú nyújthat, *nem a történelmet* dokumentálná, míg az az anyag, amit a filmes rögzít, *nem dokumentálná* a történelmet.

Mit kezdetünk mindezzel a történelmi dokumentumfilmek felől közelítve? Hogyan kezeli a történettudomány az elbeszélést mint forrást, és mit kezd a dokumentumfilm a személyes visszaemlékezéssel? Egy ilyen irányú elemzés szükségszerűen halad az esztétikai megítélés

felé, hiszen a dokumentumfilm – amellet, hogy dokumentumjellegét ölt – egyúttal műként áll elénk, létmódja az esztétikai tárgyak létmódjába esik, így értelmezésekor a műalkotás-jellegből adódó szempontok megkerülhetetlenné válnak.¹⁸ A filmkészítést mégiscsak más lehetőségek, más viszonyok és más motivációk jellemzik, amikor történelmi témához nyúl, mint a történelem tudományos igényű kutatását és feldolgozását. A játékfilmek esetében egészen nyilvánvaló, hogy az elkészülő darab a műalkotás jogára, státusára pályázik; ám még egy dokumentumfilm sem kerülheti meg, hogy értékelésébe – akár történelemhez való viszonyának megítélésébe is – ne vegyüljenek kifejezetten esztétikai szempontok. Egy dokumentumfilm szöveg elemzése is részben a narráció, a dramaturgia, a bemutatott eseményekhez és személyekhez való alkotói viszony szempontjai alá esik.

Az oral historyt használó történettudományi kutatás összegyűjti és kritikailag vizsgálja a visszaemlékező elbeszélésekben létrejövő személyes történelmi tudást, majd a feltárt források kiértékelése alapján állításokat fogalmaz meg azokról a történelmi eseményekről, jelenségekről és folyamatokról, amelyekre a személyes elbeszélések vonatkoznak. A dokumentumfilm látszólag csak az összegyűjtést végzi el, az értékelést – de akár a rekonstrukciót, illetve a látottak-hallottak értelmezését is – a nézőre, a befogadóra hagyja. Közben azonban éppen a forrásanyagok filmes megformálása során elkerülhetetlenül szerkesztést – és ezzel egyidejűleg zártabb kontextualizálást, egyfajta előértelmezést – is végez. A történelmi kutatás a feltárt források elemzését célozza, de az állásfoglalást nem tarthatja feladatának. A dokumentumfilm állásfoglalásra készíthet, miközben a források szerkesztése maga is értelmezéssé válhat. De ha nem értékeljük is ilyen szélsőséges értelemben „politikai aktusként” a filmkészítést, mindenképpen figyelembe kell vennünk, hogy a film létrejöttét egészen más motivációk határozzák meg, mint a tudományos kutatást. A film mint alkotás mindenekelőtt hatásorientált, hatáselvű, valamilyen konkrét közlésként, kommunikációs közegben megszülető egység. Míg a tudományos kutatás egy analitikus diskurzus részévé válik, a nyilvánosság egy más szegmensében kér helyet magának, és más célokkal tagolódik be oda.

Ugyanakkor utalnunk kell itt két sajátosságra. Mivel éppen e ponton fellép egy különös kölcsönmozgás, amely azonban egyoldalúnak tűnik, és inkább az elkülönböződés irányait mutatja. Egyfelől filmek befogadásakor, ha dokumentumfilmként deklarált művel találkozunk, folyton – talán egyfajta félreértésből eredően – a „tudományosan megalapozott objektivitás” legitimitását kérjük számon, ami pedig nem lehet célja műalkotásnak, illetve ha már ez a célja, akkor nem filmművészetről, hanem alkalmazott filmkészítésről kellene beszélnünk. Másfelől viszont az oral history módszerét használó kutatók egy része az összegyűjtött forrásanyagokat a művészetelmélet, ezen belül mondjuk az irodalomelmélet vagy a narrato-

18 Éppen e vonatkozásban is lesz áruklodóvá Paul Thompson egy megfogalmazása. Miután alapvető módszertani kézikönyvének második kiadásához írott bevezető fejezetében az oral historyt a történettudomány demokratizálásának lehetőségeként mutatja be, majd a kutatási metódusnak az oktatásban és más közösségi terekben való érvényesíthetőségét írja le, röviden végigtekint a módszer addig megvalósult alkalmazásain, eredményein is, és itt többek között kitér az oral history és a filmkészítés kapcsolatára. Így ír: „Arra is kísérletet tettek már, hogy az oral historyt a filmgyártásban használják fel. A televízióban és a filmen visszatérő probléma, hogy az összefonódó interjúk könnyen vizuálisan ismétlődővé válhatnak, és – eltekintve az étellel teli pillanatoktól – nélkülözik a drámai hatást” (Thompson 2004: 181). A szöveg egy későbbi pontján (uo. 182) az oral history színpadi alkalmazását is éppen annak koncentráltabb esztétikai hatása miatt tartja a filmnél sikeresebbnek. Mindebből kiténik, amennyiben esztétikai tárgyról van szó, a hivatásos történész számára is minden mást felülírnak az esztétikai hatékonyság szempontjai.

lógia szempontjait bevonva elemzi.¹⁹ E szempontok beemelése a történeti kutatásba adhat többletet a történeti kérdéseket illetően is; a történelmi dokumentumfilmeket azonban nem azért közelíthetjük meg a narráció felől, mert a történeti elemek vizsgálatánál bizonyulhatnak hasznosnak, hanem mert a történelmi dokumentumfilmek eleve a műalkotásokban feltárható narrációs mozzanatok hatálya alá tartoznak.²⁰ Végül mégis úgy tűnhet, hogy mindaz, amit itt a vizsgált dokumentumfilmekhez kötöttünk, a történettudományi megismerésre csaknem ugyanúgy érvényes. Ha ez így van, akkor a mozgóképi és a tudományos reprezentáció egymásra vetítésének nem lehet más hozadéka, mint hogy lehetővé teszi a kutató számára, hogy egy külső nézőpontból pillanthasson rá saját eljárásaira.

Filmográfia

Pócspetri

Rendezte: Ember Judit; *operatőr:* Mertz Loránd; *vágó:* Kulics Ágnes; *gyártásvezető:* Börcs Sándor.

Gyártó: Balázs Béla Stúdió.

Fekete-fehér dokumentumfilm; 109 + 82 perc; *gyártási év:* 1982.

Törvénytértés nélkül

– Filmszociográfia a hortobágyi munkatáborokról

Rendezte: Gulyás Gyula, Gulyás János; *operatőr:* Gulyás János; *vágó:* Tóth Péter Pál; *gyártásvezető:* Róta Mónika.

Gyártó: Objektív Filmstúdió Vállalat – Balázs Béla Stúdió.

Fekete-fehér dokumentumfilm; 108 + 72 perc; *gyártási év:* 1982–1988.

Recsk

– Egy titkos kényszermunkatábor története

Rendezte: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza; *operatőr:* Pap Ferenc; *dramaturg:* Gere Mara; *vágó:* Nagy Mária; *zeneszerző:* Selmeczy György; *gyártásvezető:* Sarudi Gábor.

Gyártó: Mozgóképi Innovációs Társulás.

Fekete-fehér és színes dokumentumfilm; 86 + 48 + 86 perc; *gyártási év:* 1988.

¹⁹ Ehhez lásd például K. Horváth Zsolt írását (2002), amelyben a szerző általában a szubjektív források elemzésénél hivatkozik az irodalomelmélet egyes szövegtudományi koncepcióira.

²⁰ Az oral history módszere a történelmet mint elbeszélést, mint – és talán ez a döntő – személyes közlést kezeli. A személyes közlések hálózatából bontakoztatva ki a vizsgált eseményt – ez viszont magának az eseménynek is alapjában változtatja meg a státusát. Az esemény maga egyszerűsége helyett szerkezetűvé válik, amelynek nézőpontja nem, csak nézőpontjai lehetőségek. A dokumentumfilm viszont – ha úgy tetszik – már eleve megelőlegezte ezt az állapotot, mert nem is tehetett volna mást. Talán éppen a személyességéből, a személyes jelenlétből adódóan képes a dokumentumfilm bevonni minket saját elbeszélésébe; a személyes sorselbeszélések, visszaemlékezések mozaikjaiból kibomló történet a befogadót behelyezkedésre, egyéni nézőpont felvételére, állásfoglalásra készíti. A történelmi dokumentumfilm személyessége azonban nem azonos a történeti kutatás személyességével.

„Hagyd beszélni a Kutruczot!”

Rendezte: Ember Judit; operatőr: Mertz Loránd.

Gyártó: Balázs Béla Stúdió.

Fekete-fehér dokumentumfilm; 179 perc; gyártási év: 1985.

Hivatkozott irodalom

- Antal István (1989): Beszélgetés Ember Judittal a „Pócspetri” ürügyén. In Ember Judit: *Pócspetri*. Budapest: Amicus Kiadói Iroda, 149–165. Vagy újraközölve in *Az Ember-lépték. Ember Judit portréja*. Zalán Vince (szerk.). Budapest: Osiris Kiadó–Kodolányi János Főiskola, 2003: 193–204.
- Báron György (1983): Túlélők. Sára Sándor dokumentumfilmjéről. In *Mozgó Világ* 1983 (9): 69–70.
- Gyáni Gábor (2000): Emlékezés és oral history. In *úó Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest: Napvilág, 128–144.
- Hankiss Elemér ([1972] 1991): A Jancsó-filmek motívumrendszere. In *Filmkultúra 1965–1973. Válogatás*. Zalán Vince (szerk.). Budapest: Századvég, 138–148; vagy in *Filmkultúra* 1972 (2): 29–42.
- Horváth Zsolt, K. (2002): Önarcképcsarnok. A személyes emlékezés mint történelmi probléma. In *A történelem szerszámosládája*. Szekeres András (szerk.). Budapest: L'Harmattan–Atelier, 81–102.
- Kisfaludy András (szerk.) (2003): *Rejtőzködő történelem. 50 év 100 dokumentumfilmje*. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete.
- Kovács András (1992): Szórol szóra. Az oral history és a történelmi igazság. In *BUKSZ* 1992 (1): 88–94.
- Murai András (2004): Emlékezünk, tehát vagyunk. Befejezhetetlen múlt. In *Filmvilág* 2004 (3): 28–31.
- Plato, Alexander v. (2004): A történelem tanúi és a történészszakma. Emlékezés, kommunikatív hagyományozás és kollektív emlékezet a kvalitatív történettudományban – problémavázlat. In *2000* 2004. július–augusztus: 56–79.
- Solt Ottilia (1998): Interjúzni muszáj. In *úó Méltóságot mindenkinek. Összegyűjtött írások I.* Budapest: Beszélő, 29–46.
- Szabó Miklós (1988): Tábori palackposták. Történelmi dokumentumfilmekről. In *Filmvilág* 1988 (4): 2–5.
- Szabó Miklós (1989): Magyar Gulag-monográfia. Recsk, 1950–1953. Egy titkos kényszermunkatábor története. In *Filmvilág* 1989 (4): 6–8.
- Szijaártó M. István (1996): Mi a mikrotörténelem? In *Aetas* 1996 (4): 157–182.
- Szilágyi Erzsébet (2003): A magyar dokumentumfilm elmúlt ötven éve. In *Rejtőzködő történelem. 50 év 100 dokumentumfilmje*. Kisfaludy András (szerk.). Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, 96–108.
- Thompson, Paul (2004): Történelem és közösség. In *Aetas* 2004 (1): 173–186.
- Tóth Eszter Zsófia (2005): Munkásság és oral history. In *Múltunk* 2005 (4): 78–99.
- Udvarnok Virág (2004): Történelem és emlékezet dokumentumfilmben. Hortobágy, Kistarcsa, Recsk. In *Metropolis* 2004 (2): 50–56.
- Vajda Júlia (2003): Az élettörténet szövegének szövege. In *Jel-Kép* 2003 (1): 89–96.
- Vértési Lázár (2004): Oral history. A szemtanúként elbeszélte történelem lehetőségei. In *Aetas* 2004 (1): 158–172.
- White, Hayden (1996): A narrativitás szerepe a valóság reprezentációjában. In *Aetas* 1996 (1): 98–118.
- Zalán Vince (1988): Péter és Pál. Törvénysértés nélkül. In *Filmvilág* 1988 (5): 16–17.
- Závada Pál: Filmszociográfiák a faluról és a történelemről. In *Filmkultúra* 1988 (3): 53–66.

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

BUDAKISZA

KRITIKAI ÍRÁSOK

A TÁRSADALOMTUDOMÁNYOK

KÖRÉBŐL

BÍRÁLAT

SIMON MARIANN AZ ÉPÍTÉSZEK A VÖRÖSBORT SZERETIK

SIMON BOGLÁRKA TRIKOLÓR, DEKORÁCIÓ SOKSZÍNŰ MINDENNAPOK

ENYEDI ZSOLT MÉRHETŐ ÉS MÉRHETETLEN ELŐÍTÉLET

KISANTAL TAMÁS TOTALITARIZMUS ÉS HUMANIZMUS

GYÖRFFY DÓRA A GYARLÓSÁG KORA

FEJES LÁSZLÓ A SZÓTÁRMÁNY

SZÖVEGEK ÉS FORDÍTÁSOK

MAJTÉNYI BALÁZS MEGJELENT AZ „APÁM TYÚKJA”

PROBLÉMA

RÉGI TAMÁS VADÁSZOK ÉS VADÁSZÓK

SZEMLE

FONTOS KÖNYVEK

M E G J E L E N I K

2007. NYÁR

N E G Y E D É V E N T E