

DOKUMENTUMFILM ÉS VALÓSÁG

LÁDI ISTVÁN

Az ismét terebélyesedő rövidfilmművészetünk törzsét képező dokumentumfilm az idei belgrádi szemlén az alkotók örök dilemmáját vetette fel újra: hogyan ragadják meg a valóságot, hogy sem a művészi transzponálás kívánalmait, sem magát a valóságot ne hagyják cserben. Ezt a buktatót a rendezők nagy része úgy kerülte el, hogy a művészi átlényegítésben tett kisebb-nagyobb engedményeket.

A dokumentumfilmesek a valóság feltárásában elsősorban az emberre irányítják figyelmüket, és igyekeznek minél hitelesebben bemutatni társadalmi helyzetét, mindennapjait, életének kisebb-nagyobb problémáit, gondjait örömeit, mindazokat a kérdéseket, amelyekkel a magánéletben és a közéletben meg kell birkóznia gyorsan változó és egyre összetettebb világunkban. Az alkotók újra a mindennapok életében keresik és fedezik fel mondanivalójukat. Ennek a mondanivalónak a megformálása azonban gyakran a tényközlés szintjén marad, tehát elsősorban tájékoztat, és csak kivételes esetekben érzékelteti a hétköznapiok drámáját, amelynek bemutatását Robert Flaherty legfontosabb feladatának tekintette.

E dráma bemutatásának és az egyszerű informálásnak két szélsőséges példája Živko Nikolić *Ablak* és Vukoman Milovanović *A szabadság nevében* című filmje. Nikolić kifejezési eszközeiben a legigényesebb, az esztétikai szempontokat egy pillanatra sem mellőzi, a képeket szinte képzőművészeti elvek alapján komponálja, ügyelve a fény-árnyék gazdagságára és kifejezőerejére, hogy minél jobban kidomborítsa az elmaradott környezetben élő asszony sorsát, Milovanović pedig egyszerűen tényeket regisztrál, és a katonai parádéről készült felvételekben magának a felvonulásnak a lenyűgöző voltával

igyekeznek hatni a nézőre, úgyhogy csupán a gondosabban készült híradó színvonalán marad.

John Grierson a művészi megformálás és az esztétikai normák mellett szállt síkra, amikor azt mondta, a dokumentumfilm elve csupán annyit kíván meg az alkotótól, hogy bármilyen eszközzel, minél gazdagabb megfigyelőkészséggel és fantáziával vigye vászonra a korunkat foglalkoztató kérdéseket. Szerinte ez a vízió lehet közönséges riport is, de megfelelő művészi színvonalúnak és költségzetel telítettnek kell lennie, ami az alkotó luciditásától függ.

Nikolić túllép Grierson koncepcióján, s az alkotói beavatkozást a maximumig fokozza, úgyhogy műve már eléri a dokumentumfilm és a kisjátékfilm határát. Milovanović pedig meg sem közelíti Grierson dokumentumfilmről alkotott szemléletét.

A fokozott esztétikai igényességre az *Ablak* című filmen kívül alig akad példa az évi produkcióban, annál több az egyszerű tényrögzítés, amelyben nem jut kifejezésre a rendezői állásfoglalás a témával, illetve a mondanivalóval szemben. Az olyan film, amely az élet vizsgálatában a felületet szemléli, lényegében semmit sem tár fel, nem kutatja a valóságot, megelégszik a kisebb-nagyobb epizódok regisztrálásával vagy közhelyek illusztrálásával, tehát még az igényes flimpublicisztika színvonalát sem éri el minden esetben, sokszor a híradó mércéjével sem mérhető.

Ezek a mai tárgyú filmek tematikai gazdaságuk ellenére is egyoldalúan mutatják be valóságunkat. A falusi életről, a műemlékekről, festőkről, írókról, elemi csapásokról, öregekről, betegekről, kihalt mesterségekről, a természetről szólnak, néha a városi életről és a munkásokról is. Társadalmi életünk számos megnyilvánulása, a hétköznapi sok-sok problémája, alkotóink felvevőgépezének látószögén kívül marad, úgyhogy ezek a filmek noha a valóság felé fordulnak, paradox módon mégsem tudunk meg belőlük sokat azokról a dilemmákról, amelyek nap-nap után élénk tornyosulnak, amelyeknek megoldásától függ társadalmunk további fejlődése. Az öngazgatásért vívott mindennapos harc, a szociális problémák és mindazok a kérdések, amelyek társadalmunk fejlődését serkentik vagy gátolják, nagyrészt hiányoznak filmjeinkből. A rendezők érzékenysége mintha eltompult volna. Környezetüket nézik, és nem látják, elmerülnek a részletekben, és nem veszik észre az egészet, a jelentős és a jelentéktelen szelektálásában a könnyebb ellenállás vonalát választják, s különféle megalkuvásokat tesznek. Ez annál

inkább szembetűnő, hisz, mint említettem, jórészt csupán tényeket rögzítenek, anélkül, hogy művészi átlényegítésre törekednének.

A tények puszta rögzítésének pedig akkor van értelme, ha elég jelentős eseményt, jelenséget vagy az élet megismételhetetlen pillanatait örökíti meg, olyasmit, ami mond valamit egy korszak embe-réről és környezetéről. Egyébként értelmetlenné és feleslegessé válik. A jobbik esetben megrendelt filmmé. Szergej Drobasenko követke-zetését, hogy az életből merített anyag megválasztása és általánosí-tása a dokumentumfilm alkotásának a lényege, nagyon sok rendező megszívlelhetné. Önmagában véve azonban ez a válogatás sem ele-gendő, ha a rendező nem alkotói módon, hanem rutinfeladatként közelíti meg a témát. Ez esetben a legjelentősebb mondanivaló is hatását veszti. Így vált Bogdan Žižić *Az első munkástanács* című filmje csupán egy gyár illusztrált történetévé, amely a legkevésbé sem tudja érzékelteni az új korszakot nyitó esemény társadalmi jelentőségét.

A kritika hiánya nemcsak az életből merített anyag megválogatá-sában mutatkozik meg, hanem maguknak a filmeknek is jellemzője. Ennek pszichológiai okát Milutin Čolić, a *Politika* kritikusa az előzményekben látja. „A megtorpanás időszaka volt ez, amikor fel-mérésre, önvizsgálatra került sor, az általános számvetésre, s kide-rült, hogy egyes tételekben rettenetes a hiány, és az objektivitás mint a művészeti erkölcs legfontosabb mércéje nagy kísértésbe esett. És fordítva, amikor ennek következtében a gyorsan kimondott szó vette át a döntőbíró szerepét, ami szintén kísértés, csakhogy ellen-kező előjelű...” Az alkotók e két véglet között keresik az utat, de még nagyon bizonytalanul, s nyilván ez az oka, hogy a középszer ilyen arányban tudott kifejezésre jutni. A középszer pedig még vé-letlenül sem akar kockáztatni semmit, s inkább vállalkozik a szé-pítésre, vagy ahogy a filmmunkások szakmai tribünjén nemrégiben Belgrádban az alkotók mondták: a lakkozásra.

A művészetben, így a filmművészetben is, nem az alkotás szüle-tésének a körülményei, hanem maga a mű a legfontosabb. Dokumen-tumfilmjeinkből néhány kivételt leszámítva szinte teljes mértékben hiányzik az építő jellegű bírálat. Pedig az objektivitás szempontjából ez ugyanolyan fontos, mint amennyire káros és elítélendő a rosszindulatú kritika. Ehhez azonban a rendezők határozottabb ál-lásfoglalására, nagyobb fokú magabiztosságára van szükség. Ennek nyomai ugyan már felfedezhetőek, ami biztató ugyan, de még távol-

ról sem kielégítő. Az építő jellegű kritikai szellem ugyanis nem bontakozhat ki pusztán a tények regisztrálásában. Művészi elmélyülés, a valóság tanulmányozása, inventív hozzáállás, a kutatószellem, az ismeretlen feltárása, a sablonok, a rutinos gondolkodásmód elvetése a feltétele.

Mindez látszólag ellentmondásban van azzal, amit írásom elején mondtam. Az évi produkcióban azonban szerencsére akadnak olyan alkotások is, amelyek nem a kompromisszumok jegyében születtek. Filmek, amelyeknek alkotói „meglátták a valóság legjellegzetesebb jelenségeit, s a legdrámaibb és legszembetűnőbb pillanatában rögzítették”, és ezt a montázsasztalon átgondolt egészé formálták. Az említett két koncepciópólus: Nikolić és Milovanović műve között találta meg a művészi transzponálás és a valóságábrázolás egyensúlyát, például, Sztole Popov *Ausztrália, Ausztrália* című egész műsorbetöltő műve, Krsto Papić riportja, a *Charter-repülés No...*, Vicsek Károly *Teszt*, Jože Pogačnik *Sarabande a 17. regimentnek*, Zlatko Lavanić *Raiko Maksim egy napja* című filmje... Ezekben a művekben ott parázslik vagy izzik a mindennapok drámája, ezek azok a filmek, amelyek „feltárják a mindennapiság jelentőségét”, ahogyan Lindsay Anderson, az egykori angol Free Cinema tagja annak idején megfogalmazta. Akárcsak Živko Nikolić műve, ezek az alkotások és még néhány film is az ember sorsáról nem közhelelyek ismételtetésével szólnak. Olyan produkciók, amelyek a dokumentumfilm eredeti forrásaihoz tértek vissza, amelyek mondanak is valamit az emberről és napjaink világáról, s így képesek közvetítő szerepet betölteni az élet, a valóság és a néző között.

Nyilván az ilyen filmekben látja Vatroslav Mimica azt a törekvést, amelyet optimista hullámnak nevezett egyik nyilatkozatában, s így jellemzett: nem naiv, de nem is tudománytalan ideológiájú, hanem autentikus, ihletett, reményt keltő, nemcsak a filmen, hanem a hisztériával és dühvel elárasztott világban is. „Ez a hullám arra utal, hogy Beckett műve, A játszma vége után a játszma nyilvánvalóan nem fejeződött be és az emberek új játékszabályokat keresnek.”