

Volt egyszer egy Budapesti

Iskola

ZALÁN VINCE (SZERK.): BUDAPESTI ISKOLA. MAGYAR DOKUMENTUM-JÁTEKFILMEK 1973–1984.

BUDAPEST: MAGYAR DOKUMENTUMFILM RENDEZŐK EGYESÜLETE, 2005.

„*Ex a történet valódi, nem a filmben szereplő emberekkel történt meg, de velük is megtörténhetett volna*” – írja ki Tarr Béla az 1977-es *Családi tűzfészek* elé. Mondata mottószerű pontossággal ragadja meg egy módszer lényegét: egy módszerét, amely körül – a magyar filmtörténetben minden bizonnyal egyedülálló módon – a filmmelvi kísérletezést a társadalmi problémák felvetésével rendkívül jól ötvöző, termékeny és nemzetközileg is jegyzett filmművészeti irányzat alakult ki. Mert amíg mondjuk a francia vagy a német film az egyetemes filmtörténet különböző pillanataiban előléphetett egy-egy meghatározó vonulattal, addig a mi filmművészetünkben a hetvenes éveket megelőzően jószerivel egy-egy alkotó válhatott csak nemzetközileg ismertté. Így az olyan rendezők után, mint Gaál István, Jancsó Miklós vagy Szabó István, a Budapesti Iskola jelenthette azt a kivételes példát, amelyben a magyar film irányzatként is megmutathatta magát...

Egy ilyen értékelés talán ideálisan egyöntetű képet rajzolna a Budapesti Iskoláról, ám éppen egyik alapfeltevésében lenne félrevezető. Tévedünk ugyanis, ha a Budapesti Iskolát a hagyományos értelemben vett egységes irányzatként tételezzük. Inkább csak közel azonos időben születő, de egymástól olykor nagyon is eltérő koncepciójú, eltérő célkitűzésű, legfeljebb egyes formai jegyeikben rokon alkotásokról beszélhetünk; de a filmek háttérben álló alkotók sem tömörülnek egységes front mögé, ami érthető, hiszen – gyakran már csak generációs különbségekből eredően is – más és más utakon érkeznek, más és más utakon indulnak tovább a vonulat rendezői. Közelebb kerülünk tehát a valósághoz, ha alkotók egy csoportja helyett inkább filmek egy csoportjára gondolunk.

A Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (a továbbiakban: MADE) által megjelentetett, Zalán

Vince szerkesztette Budapesti Iskola-kötet egyik igen rokonszenves vonása, hogy a vonulatot a maga sokszínűségében – ha úgy tetszik: ellentmondásosságában – engedi látni, amikor a legkülönbözőbb szemléletű reflexiókat egymás mellé helyezi. És nem csak az alkotói attitűdök szétválása mutatkozik meg, de felvillanhat valami abból a drámai fordulatból is, ami a vonulat kritikai megítélésében idővel bekövetkezett. Mindemellett a válogatás alapvonalaiiban – az egyes nézőpontok elkülönülése mellett is – megőrzi az anyag egységét.

Már a tartalomjegyzék átgondolt, világos koncepciójú, jól áttekinthető szerkesztést sugall. Az összeállítás hármastagolódása az utólagos értékelések, az egykorú dokumentumok, beszélgetések, valamint az egyes filmekhez kapcsolódó elemzések, kritikák mentén szerveződik.

A válogatás elé a MADE részéről Kisfaludy András írt néhány gondolatot; bevezető tanulmányként pedig Zalán Vince rövidebb áttekintését olvashatjuk. Ebben az elemzés súlypontját nem annyira a Budapesti Iskola konkrét jegyei adják, mint inkább az e jegyek eredetét, forrását képező filmtörténeti, történeti adottságok. Így egészen természetes, hogy a vonulat filmjeit a kiindulás felől megérteni akaró összegzés számára a Balázs Béla Stúdió szerepe, a *cinéma vérité* vagy a cseh új hullám hatása válik lényeges szemponttá. És ugyanígy kap inkább teret a hazai szociológia vagy az irodalmi szociográfia befolyása, de akár a 16 mm-es, szinkronhangos kamera megjelenése is.

Pontosan ezt az irányt veszi aztán fel a könyv első egysége, amely *A Budapesti Iskola és kora* címmel visszatekintő, összegző írásokat, beszélgetéseket ölel fel, és amelynek nyitó szövegéből – Bori Erzsébet Makara Péterrel készített interjújából – elsősorban a vonulat indulásának politikai, kultúrpolitikai hátterét ismerhetjük meg egyfajta szociológiai, politikatörténeti nézőpontból. Látszólag ugyanezt a megközelítést folytatja a Pozsgay Imrével készített beszélgetés is, ám itt egy ugrással már inkább a nyolcvanas évek elejéhez, illetve a Társulás Stúdióhoz jutunk, amely stúdió a Budapesti Iskola néhány alkotója számára válhatott '79 után a filmezés – de már nem kizárólag a dokumentum-játékfilm készítés – műhelyévé, és

amely stúdió megalakulása ilyenformán a vonulat zárulását is jelentette egyben.

Dárday István *Finanszírozhatatlan kép?* című tanulmánya mindenekelőtt sajátos szemszöge révén hordozhat értéket, vagyis azon a körülmény által, hogy benne az irányzat meghatározó alakja tesz kísérletet a történeti áttekintésre. És ezt az értéket még akkor is őrzi a tanulmány, ha az írás formai egyenetlenségeiből, valamint a – különben vállalt és érthető – szubjektivitásból adódóan a szöveg végül meglehetősen szakadozottá válik. Mivel Dárday számára a vonulat gyújtópontja a Társulás Stúdió, az írás függelékeként szereplő két interjú is ennek történetéhez szolgál további adalékokkal.

Ezeket követően újabb beszélgetéseket olvashatunk, de itt már az alkotóké a főszerep. A Szalai Györgyivel készített beszélgetés többek között a dokumentarizmus módszertani kérdéseibe nyújt bepillantást – érzékletes képet kaphatunk például a *Jutalomutazás* vagy a *Filmregény* forgatásáról. Vitézy László megfogalmazásaiból lépten-nyomon az irányzat műhely jellege, az együttes fellépés iránti lelkesedést olvashatjuk ki – még ott is, ahol pedig saját alkotásairól, a *Békeidőről* vagy a *Vörös földről* beszél; jöhetnek, Vitézy a csoportosulást tisztán nemzedéki alapon határozza meg, például Schiffer Pált élesen leválasztva a Budapesti Iskoláról. Kenyeres Bálint Tarr Bélával készített interjúja a *Metropolis* egy 1997-es számából került át a kötetbe – némi rövidítéssel. A szerkesztés az anyag átvételekor elsősorban a pályakezdésre, a *Családi tűzfészek* készítésére és a műfaji kérdésekre koncentrált. Az ezután található beszélgetések első pillantásra úgy tűnhetnének, a Budapesti Iskola szempontjából talán kevésbé meghatározó alkotókat szólaltatnak meg, hiszen sem a Gulyás testvérek, sem Gyarmathy Lívia nem tartoztak éppen a fősodorhoz. E beszélgetések azonban mégis lényeges szempontokat kínálnak: Gulyás Gyula és Gulyás János esetében az egyes filmek keletkezéstörténete közben a BBS működéséről alkothatunk képet; míg Gyarmathy Lívia bizonyos távolságtatással nyilatkozik, és így sajátos ellenpozícióból fogalmazza meg a dokumentarista játékfilmek módszertanának kritikáját.

A Dárday-tanulmányt kiegészítő dokumentumok és a Tarr Béla-interjú kivételével a fejezet valamennyi

beszélgetését Bori Erzsébet készítette. Ezek a dialógusok gazdag tényanyagukkal a kötet egyik tengelyét adják; bennük megérezhetjük, hogy az alkotók megnyilatkozásai mellett milyen fontos szerepet játszanak a jó érzékkel és biztos felkészültséggel feltett kérdések is.

Rendkívül izgalmas megközelítést ígér a kötet első egységének utolsó darabja, Stóhr Lóránt *Az eltűnő valóság nyomában* című tanulmánya. Ennek bevezetőjében ugyanis felvetődik egy lehetséges párhuzam a fikciós dokumentumfilm és a korabeli hazai hiperrealista festészet törekvései, tendenciái között. Miközben a szerző külön-külön meggyőzően elemzi és foglalja össze az egyes területeken lezajlott folyamatokat, azok egymásra vonatkoztatására már kevesebb hangsúly kerül. Önmagában akár a magyar hiperrealista festészet alakulását, stílusváltozásait, akár a Dárday–Szalai alkotópáros filmjeit tárgyaló szakasz igen termékenynek bizonyul, szervesebben végigvezetett analógiát azonban leginkább csak a Tarr Béla művészetét Fehér Lászlóéval összevető részelemzés nyújt.

Az utólagos értékeléseket egybegyűjtő első fejezet után az egykorú írásokból, beszélgetésekből, tanulmányokból összeálló második rész árnyalja tovább a képet. Itt kapott helyet az irányzat alapkötetnek tekintett, eredetileg a *Filmkultúra* hasábjain közzétett *Szociológiai Filmcsoport!* című kiáltvány; az irányzat alkotói számára meghatározó „társadalmi forgalmazás” programja; vagy éppen a kollektív alkotómunkában kiérlelődő dokumentarizmus egyik előpéldájának tekinthető *Nevelésügyi sorozat* tervezete. A Budapesti Iskola e jellemző alapszövegei mellett több tanulmány, elemzés szerepel a fejezetben, de elvértve egyes filmekhez kapcsolódó szövegeket is találunk itt. Párhuzamosan azzal, hogy e szakaszában az összeállítás az utólagos értelmezésektől, kommentároktól a vonulattal egyidejű – és mára dokumentumértékűvé lett – alapszövegek felé fordul, e fejezet megítélésében is a szerkesztés elvi kérdéseire tevődhet át a hangsúly.

Mivel a társadalmi forgalmazás koncepciója jelentékeny szerepet játszott az irányzat indulásakor, érthető, hogy ezt több dokumentum is képviseli. E ponton érzékelhetjük igazán, hogy a filmkészítés

módszertana, a valóságábrázolás formanyelve terén megfogalmazott alternatívák mellett milyen fontossá vált az alkotók számára a filmek társadalmi szerepének újragondolása is. A film utóéletének megtervezése a forgatás előkészítésével vagy akár a forgatással egyenlő rangot nyert. A forgalmazási stratégiák végiggondolásának igénye az alkotói tudatosság egy más minőségére utal; miközben e tudatosság a film társadalmi szerepvállalásának hagyományaihoz szintén köthető. E területen az alkotók elképzelései részben új utak, új csatornák kialakítására, részben a már meglévő csatornák új módon történő felhasználására irányultak. A kérdéskört érintő szövegek közül talán *A film társadalmi funkcióinak érvényesítése a forgalmazásban* című rövid áttekintő tanulmány nyújtja a legteljesebb képet, amelyből a társadalmi forgalmazás koncepciója mellett a hetvenes évek forgalmazási struktúráját is megismerhetjük.

A fejezet további dokumentumaiból elsősorban a vonulat markáns irányairól, illetve a filmek kritikai fogadtatásáról, a Budapesti Iskola egyidejű megítéléséről kapunk keresztmetszetet. Itt meglehetősen eltérő műfajú és indíttatású szövegek kerülnek egymás mellé. Az egyik szélső pontot talán a *Filmregényről* folytatott kerekasztal-beszélgetés képezi, amely még egyértelműen jelenidejűségében, működése, formálódása közben ragadja meg a fikciós dokumentarizmust. Míg a másik oldalt azok a tudományos célzatú elemző munkák adhatják, amelyek már mintegy lezárultságukban kezelik a vonulat eredményeit. Így például Schubert Gusztáv tanulmánya sajátos elméleti apparátus segítségével vonja meg a Budapesti Iskola mérlegét; Mátyás Győző pedig tágabb filmtörténeti keretek között vizsgálja a vonulat darabjait. A fejezet szövegei által alkotott ívből talán csak az a vitaanyag lóg ki, amely eredetileg a *Valóságban* jelent meg *Tanácskozás Tahitótfaluban – 1975 dokumentumfilmjei* címmel, de amely anyag – annak ellenére, hogy a dokumentumfilm formája számos kérdését érinti – valójában sem a Budapesti Iskola, sem a Budapesti Iskola előzményeinek megértéséhez nem ad igazán új támpontokat.

A kötet zárófejezetében a vonulathoz kapcsolható filmek katalógusszerű áttekintését találhatjuk. Az alkotásokat időrendben felsorakoztató rész az egyes

darabokról részletes stáblistával és rövid tartalomismertetéssel szolgál, majd pedig korabeli interjúkból, kritikákból vagy a filmhez kötődő más írásokból közöl szemelvényeket – ritkábban teljes terjedelemben is elhelyezve egy-egy cikket, tanulmányt. Említést érdemel, hogy a kötet e harmadik egységében igényesen válogatott képanyag társul a szövegekhez. Az összeállítás alapvetően a korabeli filmes szaksajtóra támaszkodik, de hetilapokból, napilapokból is bőven merít; esetenként alkalmi kiadványok anyagaiból vagy külföldi reakciókból válogatva ad ízelítőt a kritikai fogadtatásból.

A filmeket áttekintő zárófejezet – akárcsak a kötet ezt megelőző egysége – ráirányíthatja a figyelmünket arra, milyen sokat képes nyújtani egy összefoglaló célú válogatás éppen azzal, hogy a szaklapok, folyóiratok írásain túlmenően a mára szinte hozzáférhetlenné vált időszak kiadványok anyagának újraközlését is biztosítja. A különféle filmszemlefüzetek vagy a BBS kallódó dokumentumai fontos adalékul szolgálhatnak az alkotások értékeléséhez; ilyen és hasonló források a Budapesti Iskola-kötetben szintén megjelennek, bár ezekből szívesen olvasnánk többet is egy ilyen igényű összeállításban. Ugyanez érvényes lehet a dokumentum-játékfilmek külföldi megítélését, sajtóvisszhangját illetően is. Egyszer-egyszer kapunk ugyan rövid megnyilatkozásokat a külföldi recepcióból, ám ez az irány a kötet egészét tekintve igencsak háttérbe szorul. Különböen a filmeknek szentelt rész kiegyensúlyozottnak mondható, egyenletes képet mutat; talán csak egy tájékoztató jellegű bibliográfia hiányzik a kötet végéről – ezt már csak az említett hiányosságok áthidalására is érdemes lett volna az összeállításhoz illeszteni.

A MADE által megjelentetett kötet nem kínál egységes, átfogó koncepciót a Budapesti Iskola filmjeihez, ezt azonban nyilvánvalóan nem is tűzte célul maga elé. Sokkal inkább törekedett egy olyan összeállítás megvalósítására, amely minél szélesebb körből helyezi egymás mellé anyagait, és amely ilyenformán az értékelést már az olvasóra bízta.

Az átgondolt, alapjaiban jó koncepciójú kötet összképét csak a szöveggondozási hibák, hiányosságok bántó gyakorisága rontja le valamelyest. Az egyszerű

elírásokon túl előforduló számtalan pontatlanság helyenként már a szövegértés rovására megy. Ezeket egy alaposabb korrektúra valószínűleg könnyen kiküszöbölhette volna.

Ugyanakkor az apróbb hibák ellenére is úgy tűnik, e kötet – mint dokumentumgyűjtemény – jelentős mértékben hozzájárulhat egy, a magyar filmtörténetben meghatározó „irányzat” megértéséhez. Illetve alapvető forrássá válik azon esztétikai/stílustörténeti elemzések mellett, amelyeket Kovács András Bálint és Gelencsér Gábor nyújtanak egy-egy hosszabb munkájukban.¹

Az összeállításhoz írott előszavában Kisfaludy András e kötetet egy tervezett, a magyar dokumentumfilm történetét feldolgozni kívánó sorozat első darabjaként mutatja be. Ehhez hozzátehetjük, hogy noha e sorozat talán még csak egy ígéret, a MADE gondozásában már eddig is napvilágot látott néhány igényes koncepciójú, hiánypótló kiadvány, melyek sora következetesen építkező szakmai munkára vall.² Amennyiben a Budapesti Iskolának szentelt kötet a hazai dokumentumfilm történetének valóban mélyreható feldolgozását indítja útjára, és amennyiben e feldolgozás a továbbiakban is a nyitó darab átgondoltságát folytatja, az így megszülető sorozat áttörést jelenthetne a terület szakkönyvkiadásában.

Czirják Pál

¹ Kovács András Bálint: *Öntudatlan rétegek – Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben*. In: Kovács: *A film szerint a világ*; Budapest: Palatinus, 2002; Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Budapest: Osiris, 2002. *A két elemzésre egyébként Zalán Vince is tesz utalást bevezetőjében.*

² Kisfaludy András (szerk.): *Rejtőzködő történelem. 50 év 100 dokumentumfilmje*. Tanulmányok, dokumentumok az elmúlt évtizedek filmjeiből. Budapest: MADE, 2003. Varga Tamás (szerk.): *A rendszerváltás dokumentumfilmjei*. Budapest: MADE, 2003. *Kerekasztalon a dokumentumfilm. Víták: Műfaji kategóriák a dokumentumfilmekben; Rendszerváltás – dokumentumfilm – társadalom*. Budapest: MADE, 2004.

„Ha Jancsó velünk, ki ellenünk?”¹

ZALÁN VINCE (SZERK.): *MAGYAR FILMRENDEZŐPORTRÉK*. BUDAPEST: OSIRIS KIADÓ, 2004.

A 2003-ban megjelent *Filmrendezőportrék*² után a gyűjteménykötet kistestvére is napvilágot látott (Ahogy az az *Utószó*-ban szerepel: „*A Magyar filmrendezőportrék című kötetet talán nevezhetnénk a tavaly megjelent Filmrendezőportrék testvérkötetének. A kisebbik testvérkötetének.*”³). Az Osirisnál 2004-ben kiadott *Magyar filmrendezőportrék* tizenkét kortárs magyar filmrendező (Almási Tamás, Enyedi Ildikó, Fehér György, Fekete Ibolya, Gothár Péter, Grunwalsky Ferenc, Gyarmathy Livia, Jancsó Miklós, Janisch Attila, Szabó István, Szomjas György, Tarr Béla) portréját tartalmazza. A válogatáskönyv szerzőinek névsora hasonlóan impozáns: a kötetben Báron György, Bikácsy Gergely, Forgách András, Gelencsér Gábor, Gervai András, Györfly Miklós, Kelecsényi László, Schubert Gusztáv, Stóhr Lóránt, Tarnay László, Vincze Teréz és Zalán Vince esszéjét találjuk.

„Éz is, az is, (sic!) *filmrendezőportrékat tartalmaz, ám az minden különösebb magyarázat nélkül belátható, hogy a világ kortárs filmművészete jóval bővebb választékot kínál a válogató számára, mint a hazai*”⁴ – áll a *Magyar filmrendezőportrék* utószavában (az előző kiadvánnyal, a *Filmrendezőportrék*kal összehasonlítva a könyvet). Ennek megfelelően az igazságos és reprezentatív válogatás minden bizonnyal könnyebb volt a gyűjtemény összeállítója-szerkesztője számára. Le is szögezhetjük, hogy olyan aránytalanságok ezúttal nem történtek, mint a *Filmrendezőportrék* esetében, amikor a kortárs alkotók listájára néhány kanonizált és már a hatvanas–hetvenes évek óta a pályán lévő mester (Taviani fivérek, Rivette, Rohmer, Paradzsanov, Kiesłowski) is felkerült, de azért most is találunk vitatható pontokat.

„*A Magyar filmrendezőportrék című kötet pontosan azt tartalmazza, amit a címe ígér. [...] Azokat a jelentős magyar filmrendezőket akarja bemutatni, akik aktívan részt vesznek a kortárs magyar filmélet alakításában [...] A kötet [...] nem tekint semmilyen protokoll-listára*” – olvashatjuk a fülszövegben. Ennek az állításnak