

A. Gergely András: Fél száz év valóságfilmkezés - Közlési ortodoxia, avagy a valóság minden tűzön-vízen át



Év ha fordul..., korszak ha telik, csak az értékelő emlékezet marad mentes a reménytelen feledéstől... Ám éppen most, hogy Gulyás János ez idő szerint ünnepli 70. születésnapját, talán nem értelmetlen és érdemtelen egy rövid szemlézése annak, amely a hazai dokumentarizmus („hosszú-filmszociográfia”) két autentikus alakjának, a „Gulyás-testvéreknek” munkásságára jellemző. Az alábbi írás ehhez szolgál felvezetőként, helyenként ugyan a filmkezés és a közléstudományok afféle „bennfentes” aspektusából, ahogyan a narratív kutatói argumentáció azt megköveteli, de máskor meg a kortárs hűségével és szemléleti partnerségével is élve. Az Olvasó talán megbocsátja ezt a sűrű sodrású közlés-szándékot..., vagy ha nem is, legalább kihívó értékelésként megtartja a megfontoló jövőnek...

Cinéma du réel - kő kövön marad...

Jócskán elmúlt ötven éve immár, amikor megalakult a *Cinema-64* amatőr filmstúdió, melynek Gulyás Gyula is egyik alapítója (majd 1971-ig tagja), s fivére, János is beltagja volt. Nem mintha ez lett volna első filmjei(k)nek egyetlen műhelye, s közismerten akkor már évek óta forgattak filmeket Jánossal – de az amatőrségnek (és ezen túl a korszak kimondhatósági-közlési jelbeszéd-tárának) mind a film, mind az ELTE Bölcsész kara, és maga a művészettörténész habitus is alighanem éppúgy bázisa maradt Gyula esetében, mint a képi közlésre épülő kommunikáció, műhelymunka-értékű alkotási-érlelési folyamat (beleértve ritka művészportréfilmeket) Jánosnál is. Olyan sokszoros átkonstruálás és a filmes közlésmódok közt nem mindenkor egyértelműen vállalt érték-teszt, amely létének igazolását a filmkészítést mint a valóság kihívásaira adott választ kényszerítette ki, s e közléskényszer lett mindkettejük válasza a filmre mint alkotási-elbeszélési lehetőségre is. Valóságfilm, vagy filmvalóság – ma már korszakos korkérdések, idő-függő látásmód, a múlandóság része vagy ellenhatása akár, de a társadalmi érvényű filmes beszédmódoknak eléggé speciális narratívája mindenesetre.

Nem bizonyos, vagy nem lehetek biztos benne, hogy bár Gulyásék munkáiról több ízben komponáltam már rövidebb-hosszabb áttekintéseket, de sikerült is a „valóságot” elmondanom Róluk. Ezekben az áttekintésekben, olykor időszaki szakmai kiadványokban a magam értékszemléletét közvetítettem – s olykor ugyan kellő rálátással, azt azonban a legkevesbé nekem van módom „hitelesíteni”, hogy ki mindenki számára volt(ak) ez(ek) teljesség-érvényű válasz(ok). Fogalmazom ezt most azért is, mert aligha tudom elkerülni az analógiák keresését, kortásaikkal összevetést, témákat és felfogásmódokat, melyekről a film-antropológia vagy vizuális antropológia tudásterében lehetne leginkább párhuzamokat keresgélni. De ugyanakkor talán el kellene végezni a rákeresést nemcsak a már Róluk mások által tanulmányokban, kritikákban leírtak, hanem kortásaik retrospektív attitűdjét tekintve a dokumentumfilmes narratívák „balázsbélás” korszakát, a hetvenes-nyolcvanas évek vizuális spektrumát, a „valóságfilmezés” akkori irányzatait, stúdióit, alkotótársaik habitusát figyelembe véve is. Talán lehetne ma már egykori nézőiket, kedvelőiket és értékelőiket megfaggatni arról, mit és miképpen tükröztek a Gulyás-filmek... Ma már rikitóan látszik, mit hozott Ember Judit, mit a Dárday-Szalay páros, mit Vitézy vagy Mihályfy László, Tarr Béla vagy Gazdag Gyula, s mit engedett a filmstúdiós környezetük, mit a tehetségük, szerzői témaválasztásaik, önreflexív és hangosbeszélő habitusuk más téren. Mit tett lehetővé például a filmes narratíva, majd ennek utóéletét, tévés vagy egyetemi filmstúdiós folytatását illetően sem az egyetlen életmű az övék, hanem korszakosan jellemző attitűdök sora veszi körül Őket is..., de vajon hogyan érvényesültek akkor összhatásukban a kérlelhetetlen, a játékfilmes elemekkel dúsított, a látszatvalóságokat nyújtó „híradó-stúdiós” stílus, vagy az alternatív, „szamizdat” filmek akkori kínálata szempontjából? Ugyanakkor életútjuk alighanem legmeghatározóbb normája volt és maradt, hogy a „valóság megszólaltatása” révén a társadalmi realitások megváltoztatásába vetett hitet táplálják kezdettől, de párhuzamosan megkülönböztető jegyük és scenográfiai alapállásuk volt, hogy magukat az érintetteket fogják beszédre, nem pedig az alkotó közlendőit *hordozzák* vagy mutatják föl munkáik.

Filmnéző ember, könyvolvasó vagy zenehallgató pillantásába nem okvetlenül fér bele annak átlátása, hogy mi zajlik e színtéren ténylegesen. Minap éppen a Cséplő Gyuri egy vetítésén konstatáltam, mennyi közlési malőr veszi körül a „naturálisnak”, „spontánnak” kinevezett helyzeteket: világítástechnikai, hangtechnikai, montázskezelési fogások cövekelik körül a „civil” főszereplő filmbeli jelenlétét, így talán már kevésbé a rendező, inkább a főszereplő érzékenysége dominál a közvetlen és őszinte jelenetsorokban – s emiatt remélhetően a befogadó szemében is. S ez nem Schiffer Pál „ízlésvilágának” vagy valóságképének kérdése csupán, hanem a korszak jellegzetes, tipikus, vagy bizonyos befogadói közegre fókuszáló filmnyelvi kommunikációja miatt is van így. E területen – bár a legtöbb „balázsbélás mozi” korszakalkotó „dokumentaristája” a kamera *mögül*, vagy jobb esetben *mellől* beszél, s csak véletlenül vagy „művészi effektusként” lép be a képbe – Gulyásék képi közlendőiben rendszerint ott lakozik a tépelődés már a képeken is a megismerhetőség határaitól, s vele a megismerés közvetlensége, drámaisága, provokatív mivolta a beszélgetésekben, a szituáció kimódoltságában, sőt többnyire Gulyás Gyula kérdéseiben, pipa-pizskáló zavartságában, szituáció-kimerevítő hallgatásában, türelmesen kiváró vagy közvetlenül provokáló gesztusaiban is. Ott botladozik a szántás szélén Medve Alfonz domaházi parasztpolgár mindennapos munkája közben (*Ne sápadj!*), nyílt színen döbben meg a harangja-fosztott Árpád-kori templomtorony láttán az *Azért a víz az úr* paplakja mellett, fájdalmasan éli át a védtelenséget a *Szerződés mindhalálig* drámai lakás-odúiban, tanakodva keresi az emlékek tárházát az *Isonzo* front-helyszínein járó aggastyánok között, a székelyföldi lankákon Kallós Zoltánnal, vagy a hortobágyi birkahodályban az egykori kitelepítettekkel... S mindezen „esetlenségek” alkalmával pontosan azt a nézői vakságot-tudatlanságot, meglepettséget és megdöbbenethezőséget tükrözi,

amellyel az interjú-szituációban az intenzíven érdeklődő, és mégis igazán, őszintén kíváncsi *másságot* tudja elfogadtatni. Mert bár akkoriban még a kulturális antropológia „résztevő megfigyelő” fogalmát csak a kutatók egy csekély hányada értette és követte, de Gulyásék film-életművében ez az ismeretlen terepen botladozás, az adaptációs lehetőségek keresése, vagy a beláthatatlan kulturális sodrásoknak kiszolgáltatottság éppen a nyíltsággal, megértő megismeréssel folytonos kölcsönviszonyt vállaló kutatói önérzetet és interpretációs elszántságot tükrözött már akkor is. Azzal együtt, hogy a „tényközlés” objektivitása, a számoszlopokba derivált „hitelesség” és tudományosság nemcsak éppoly kiszolgáltatott volt és maradt a tény-értelmező vagy szikáran leíró attitűdökhöz viszonyítva, mint a drámai társadalmi hatásokra nyitott, de félig még értetlenül az értelmezésre szoruló jelentések erdejében bóklászó filmes narratíva. Gulyásék munkássága ennyiben közeli az antropológiai megismeréshez, tudáshoz és interpretációhoz, s persze ekképpen távoli is egész életművük a rendezett („szituációs”) dokumentumfilmekről, a kimért közlésmódokról, a szervezett „természetességgel” operáló manipulációktól. (Erről a „hermeneutikai” narratíváról több apróbb szövegben szóltam már, itt most mellőzném a további okoskodást... – lásd A. Gergely 1989, 1996, 2004a; Biczó szerk. 2004).

Nem lehet sem az itt jellemzett „cinéma du réel” irányzatát kevésbé autentikusnak tekinteni, sem a Gulyás-testvérekkel mintegy fél évtizeden át együtt töltött időszakot mélyebbnek vagy „hitelesebbnek” mondani, netán a kor teljesebb képét adó művészetfilozófiai, filmelméleti, kutatáslélektani és szociológiai körképét többre tartani, mint azt a teljesebb kor-körkép megengedi. Teljesebb pályaképre alighanem valóban csak egy monográfia lenne képes, mely mintegy „keretezné” a korszak(ok) „társadalmi filmes” irányzatainak belső viszonyrendszerét, az alkotók pályájának, műveinek, habitusának és mindezek fogadtatásának komplex feldolgozását. Épp ezért jelezni kívánom, hogy Gulyásék alkotói periódusait nyolcvanas évek közepéig követtem nyomon munkatársi közelségből, sem az azt megelőző amatőrfilmes, sem az utána következő tévéfilmes korszakot, vagy éppenséggel a fesztiválsikereket nem volt módom már „testközelből” értelmezni. Azt azonban (meghatározó korszaknak tekintve a hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji törekvéseiket) talán módomban-merszemben áll röviden összegezni, miképp formálódik a magyar „cinéma vérité”, a társadalmi valóságfilmzés esélye Gulyásék opuszaiban akkor, midőn a magyar dokumentumfilmes műhelyek közül a „balázsbélás” proto-história, a televíziós és híradó-stúdiós „egyenes adás”, a Társulás Filmstúdió karakteres indulása és az amatőrfilmes világképek kibontakozásának programossága egyidőben volt jelen a hazai moziban, klubhálózatban, filmoktatásban, siker-érett művek piacának bővülésében, s ráadásképp a „TTT” művelődéspolitikájának megengedésében is. Anélkül, hogy időt és teret, történések előzményeit és következményeit, körülményeit és rejtett rétegeit mind-mind részletezném, inkább fókuszálom a hangsúlyt magára a vállalásos szereptudatra, a társadalmi valóság-folyamatok egy izgalmas korszakát felelősen interpretálni hivatott – szinte „ortodox” – dokufilmzés lassan „klasszikussá” váló időszakára és jelentőségére.

A valóság és filmvalóság berkei

Engedtessek itt a szerzői vakság, perspektív-torzítás egy személyes aspektusát követve, de „ítélet” nélküli nézőpontból mindezt a fentebb körvonalazott életutat úgy értékelni, mint a magyar filmtörténet és képi beszédmód egy meghatározható korszakban mérvadó, hatásában is kivételes egységét. Ha a napjainkból visszatekintve készül filmtörténeti korszakolás, s ha alkotói életutak monográfiáinak immár ideje van is, talán számos meghatározó alkotói pályát lehet „tipologizálni”

(az idézőjel az igaztalan, sőt igazolhatatlan érvelést hivatott hangsúlyozni). A hetvenes-nyolcvanas évek hazai filmterméséből hiába is próbáljuk értékszempontú kiemelésben részeltetni mondjuk Gaál István vagy Kósa Ferenc, Sára Sándor vagy Simó Sándor filmjeit, vagy Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia recski kényszermunkatábor-történetét, a legtöbb esetben egy retrospektív narratíva esélyét leszámítva szinte nincs a legkevesebb mai fogyasztói érdeklődés se ilyen mozik iránt. Ha ugyanakkor a kiugró személyiségeket, Jancsót, Huszárikot, Bódy Gábort, Jeles Andrást, Tímár Pétert, Ember Juditot vesszük, azonnal egy kiváltképp karakteres profil, életmű, alkotói habitus körvonalait nevezzük meg ezáltal.

A Gulyás-filmek korai korszaka, s az a *Valóság síppal, dobbal – avagy tűzön vízen át* (1968), amelyhez nem csupán a *Széki lassú* (1969, 1992) vagy a *Szék télen* (1969–70) tartozott szoros szemléleti és értékőrző következetességgel, hanem a megismerő attitűd és parttalan befogadókészség még meghatározóbban is. Ez az elvont „objektivitásra” nem törő, sőt ennek még látszatát is elkerülő értelmező attitűd ugyanakkor sokkalta közvetlenebb és őszintébb, mint a rendezett valóságokkal operáló filmközlés. Együttesen, a teljes életművet nézve, ez a filmközlési vagy interpretációs hangütés szinte a megismeréstudományi alapstruktúrák és interpretációs skálák elkötelezett „üzemmódjaihoz” állt közelebb – ma már kétséget sem ébresztően filmantropológiai aspektus tehát. Elkötelezettség sokféle van, például a Híradó filmstúdió, amely heti ideológiai képzésnek megfelelő „tájékoztató” vagy hírértékű kamuflázsokat és ünnepélyes moziműsorokat gyártott, s eltartott kivételezetten „igazmondó” alkotókat is, akik a pártideológia parciális területeit részeltették figyelemben (pl. kubaiak mindennapjai Budapesten, magyar kultúra kiállítása Hanoiban, békési szlovák néptánc-találkozó, stb.)..., messze nem tépelődött sokat a hétköznapi „rögvalóság” kocsma és a házra hajlamos filmrendezők „Magyarország-képe” közötti kontraszton. A korszak még ugyancsak tipikus irányzatai között fiatal dokumentumfilmese is megjelentek, akik műveikben már nem a falusi erdőből vagy domboldalról készítettek felvételeket, hanem a kocsmá mélyéről, a dohányzási alatti, a cigánytelepeken. A „specifikus” témaválaszték jelen volt ugyan a hitelességet játékfilmes elemként fölhasználó mozikban, így mondjuk Sára Sándor *Feldobott kő*-jében a cigánytelepen készített mesteri portréfotók egy uborkás-üvegben ázó „leleplező” drámaiság szimbólumai, de ez a „fekete-fehér” jelentéstér a későbbiekben nem a kultúrpolitikai tiltások, hanem a megengedett tudásmezők élménytárához közelített, s még véletlenül sem a mindennapi valóságokhoz. Lett belőle játékfilm, művészi, ünnepelhető, fesztiválképes... Konzolidált valóság-parafraze. Már nem híradós, még nem ortodox, de moziképes filmvalóság. S a harmadik, „legalsó” kör a dokumentum-ihletettségű filmes hierarchiában épp a marginalizált, a szinte monologikusan maguknak, önkörüknek, szűk értelmiségi elitnek beszélő szociografikus megközelítés révén is ott szerepelt a közléspiacon, de már témaválasztásuk, majd az elkészült művek önértékelés körbehordozásának elhivatottsága is jelezte, hogy opuszaikat a filmes szakbizottságok sosem fogják kiejátszani egy francia vagy olasz „cinéma vérté” piacra. Erre ugyanis megvolt már a „jelöltek”, az engedélyezett, kiérdemesültek, jólviselkedők köre.

Gulyásék ezzel szemben olyasfajta dokumentarizmus vállalásával léptek színre, melynek etikai bázisán a *megismerés mint tudás, a megismerhetőség mint állapot és az interpretáció mint védekező eszköz* alapelvei voltak megtalálhatóak. Jóllehet, a korabeli (hatvanas-hetvenes évek) társadalomrajz még szociológiai kutatások terén is épp csak a tétova tépelődések és struktúra-leképező elbeszélések mentén merészkedett a társas lét valóságainak regisztrálására, sőt még a néprajzi filmezést sem jellemezte a szociografikus őszinteség és problematizálás – ám mindezek Gulyáséknál nem a „naiv szereplők” kvázi-eredeti bemutatását indikálta. Amiként az antropológusok a maguk-választotta társadalmi terepeiken, nem „helybe vinni”, vagy onnan az elit

felé közvetíteni próbálták a valóság valamely filmes tónusát, hanem a mindenkori elaknásított társadalmi terepeken téblábolva, a mindenkori kérdezettek életvezetési valóságában megmerítkezve tükröztek vissza abból, aminek részesei, meglátói, fölfedezői lehettek. Nem „dialógusban megírt” vagy játékfilmes elemként „megkomponált” szituációiban felvett közlések „leképezését” eredményezték az utóbb hosszú szituációkban fölvetett filmpozsák, hanem többoldalúan megközelített társadalomismeretet és a stabilizálódott kritikai attitűdöt, a nem alkuvó makrancossággal vállalt interpretációs máskéntgondolkodást hordozták inkább.

Persze lehetséges, de lelkiismeretes körképben gondolkodva meglehetősen kockázatos lenne itt azzal túlegyszerűsíteni a korszak képletét, hogy voltak a pártpropagandisták, voltak a mesélők, a rábeszélők, az elbeszélők és a „rákérdező”... – de kétségtelennek tetszik, hogy a nyolcvanas évek filmes dikciójában a hangosbeszélés ekként fölépülő hierarchiája szerint a diszpreferált végponton a Gulyás-fivérek és Ember Juditot (kicsit korábban és sokkal kevésbé konzekvensen Gazdag Gyulát) jelentette. A kompromisszum-kereső dokufilmezés például a sikerképességet egészen a nyolcvanas évek végi társadalmi közhangulatig biztosan uralta (híradófilmes, tudósítás-gyártó, „világhíradós” tónusban), de annál kevésbé maradt értékonzervatív és életteli jelentésuniverzumokat konzerváló! A BBS hetvenes-nyolcvanas évtized-fordulóján (de inkább a nyolcvanas évek első harmadában-felében) már olyan módon jelent meg ez a kontraszt, hogy a közlésbátorság és narratív alkalmazkodás-képesség ellentéte jóval markánsabb volt, mint a kísérleti filmek és a játékfilmes mozgóképek közötti különbség. A köztes átmenetben még „kísérleti dokumentaristák” is voltak, vagyis a tárgyi és társadalmi világ vizuális leképezésében részvalóságokat vállaltak ábrázolni (pl. Gödrös Frigyes vagy Dixi, Fábri Péter, Szirtes András vagy Almási Tamás), de ez a kísérletiség következetesen „esztétizáló” karakterű maradt, köszönő viszonyt sem vállalva a történő mindennapokkal. Az kétségtelen, hogy a dokumentaristák többségénél nem éppen episztemológiai vagy hermeneutikai belátások vezették a kamera és a tekintet irányát, inkább olyan fókuszpontba állították a filmek társadalmi egyéneit, „szereplőit”, (röviden és szociológiai értelemben: aktorait), amelyben a filmes szerzői lenyomat a „közlésbátorság” göggyével társult sokszor. Szemben Gulyásékkal, akiknek anyagaiban a valóságleképezés során csupán maga a drámai léthelyzet volt beszédes, nem pedig a mesterként elbeszélésmód. Nem „ábrázoltak”, hanem kérdeztek, vagy olykor a leképezés módja és jelentésselítettsége formálta meg a kérdés és állítás tónusát. Olyan felfogásmód ez, amely a *dokumentumot* nem a rápecsételt, engedélyezett, szavatolt vagy formalizált mivoltában veszi, továbbá lenyomat-mivoltában nem a „fölöttes szervi” jóváhagyottságtól függ, s még csak nem is a támogató stúdió dramaturgiai jóváhagyásától, hanem a befogadó-közvetítő gondolkodás, a *jelentéstér* aktualitása felől nézve lesz autentikussá és fontossá. Mindez lényegi elkülönöződést eredményez a BBS dokumentumfilmes produkciói között és a rendezői életművekben is, így Gulyásék fejlődéstörténetében ugyancsak. Olyan alapkülönbségek, amelyek akár a fikciós elemeket is valóság-konstrukcióba építő dokumentarista játékfilmek esetében váltak ismeretessé vagy népszerűvé olykor (magyarán: valóságot nem közvetítettek, hanem konstruáltak – szabad talán emlékeztetni a néprajzos „ihletettségű” Moldován Domokos ismertté vált *Halottlátó* című filmjére vagy *Fehér gyász*-ára), már a késő-hatvanas, kora-hetvenes „klasszikus” éveket is jellemezték, (gondoljunk csak Sára, Gazdag Gyula, vagy Dárdayék filmjeire) –, a hetvenes-nyolcvanas években (talán leginkább Ember Judit nyomán induló, később egy sor alkotót átható tónusban) egyenesen *szubjektív dokumentarizmussá* erősödtek. Erre a különbségtételre, másképp fogalmazva: a *fikció mint kvázivalóság* polifonikus és asszociatív struktúrájára épül utóbb a Budapesti Iskola publicisztikus („neológ”) dokumentumfilmezése, és a másik pólusra szorul a Gulyás-fivérek *szélsőortodox dokumentarizmusa*.^[1] A konstruált valóság szerzői filmje az egyik

póluson, és a konstrukciónak engedelmesen elébe menő *reflexív magatartás* a másik oldalon kifejezetten élesen elő is kerül Ember Judit „ars poeticájában”. Ő nem tűr „felvevőgép+magnó” spontaneitást, rábízva a valóságra, hogy az majd drámaian feltárulkozik a kérdező prekonceptiójának igazolásaképpen..., mintegy lélektani dramaturgiával dolgozik, és vágás- vagy szerkesztésmódja is ehhez igazodik. Mindez alighanem még „egzaktabban” megjelenik Gulyásék szociális hitvallásainak, morális esztétikájának kimondásakor. Szerintük sem a prekonceptiózus merevség, sem a túlkonceptiózus akarnokság nem alkalmas a magyar valóságleírasi (szociográfiai) és szociológiai (vagyis nem-művészeti) horizontot átfogni. A korszak szociofilmjei nem titkoltan, sokkal inkább szinte programosan kívánnak valamifajta „maguk teremtette hitelességet” forgalmazni, melyet persze a nagyjátékfilm mozipar nem tud, vagy nem akar figyelembe venni egészen a nyolcvanas évek elejéig-közepéig. Nem a dramaturgiai üzenet hiányáról vagy az esztétikai közlés prioritásáról van itt szó, hanem az elkerülhetetlen valóság-kötöttség, a megkerülhetetlen kimondási vágy felelősségéről inkább. De épp ezért válik el ettől az etikai horizonttól, amit Gulyásék, Ember Judit, vagy részben talán Gazdag Gyula képvisel, s amit a korabeli befogadó közösség, kritikai értelmiség vissza is igazol. Elsősorban is azzal, hogy a „valóság láttatásának” narratíváit nemcsak valamiféle „tovább élő történelem” kritikai felhangjainak tekintik, hanem a „folyamatos jelen” szociografikus méltóságának vállalásával is mindenekelőtt maguknak a megszólalóknak (szereplőknek, vallomástevőknek, emlékezőknek) szavait, az irántuk megvallható tiszteletet, nagyrabecsülést, elismerést, magyarán az Emberi Sorsnak méltatlanságai iránt érzett alázatot emelik műfajuk és filmes interpretációik fókuszába. Az elbeszélt történelmet, a perszonális narratívát és a morális fenséget. Másképp kifejezve: azt a retorikát, amely a messzi ókor óta mindig a legeredendőbb és legmélyebb műalkotásokat kreálta. Ez a kreálmány, a *létező valóság mint permanens konstruktum*, olyan erővel van jelen filmjeik fősodrában és képsoraik személyességében, amely minden más, akár pompázatos, akár csalafinta, akár „leleplező”, akár „kibeszélő” típusú BBS-filmtől formailag is, tartalmilag méginkább eltérővé, de épp ennek révén egyértelműbben meghatározhatóvá teszi Őket. A „valóságfilmezést” effajta (Gulyás Gyula kifejezésével) *mikrorealista* dimenzióban értékelő filmkészítés szinte eleve vállalja, hogy a „művészség” kontra „hitelesség” akkori „munkamegosztási” vitájában ne a pusztán artisztikumot segítsen átélteni (Sára Sándor életművének folyamata a példa erre, a BBS-beli Cigányoktól a Don-kanyari szupermoziig, ahol egyetlen vallomáshoz sem marad elvágatlanul a filmbeszéd folyamában), hanem megteremtse, mintegy intézményesítse a „kibeszélő” típusú filmezést az elbeszélő filmmel szembeni stratégiákban. Így alakul ki talán az a vitathatatlan kontraszt, amelynek alapján, aki művészkedni akar, az menjen játékfilmstúdióba, aki meg igazat mondani, az a BBS-ben keresse lehetőségeit! Gulyásék talán a legkövetkezetesebben ezt a marginalizált, reflektorfénybe a nyolcvanas évek közepéig alig került narratív filmes etnografiát művelték, melynek alapkötdése a valóságmozi legerősebb nyugati opuszaihoz, a (film)szociografikus leíró hagyomány követéséhez és az antropológiai megismerés-módszertan etapjaihoz vezettek, melyben nem a „ragadd meg és fuss”, hanem az „ott voltam, velük éltem, vállalom őket” tisztasága kér és kap teret.

Leíró közlés vagy vizuális moralizálás?

Jelezttem már fentebb a valóság-interpretációk sokféleségének, s ebben a Gulyás-testvérek életművének néhány vonását. Annyit kontrasztképpen még érdemes kiemelni, hogy míg a televíziós dokumentumfilmezésnek, híradós narratíváknak megvolt a maga filmnyelvi és közlés-esztétikai platformja, megvoltak „iránymutató” rendezői és operatőrei, filmiskolái és kisebb stúdiói

is, addig a Gulyásék-féle iránynak lényegében nem akadt (nemcsak méltó, hanem legalább hangfekvésben elkötelezett) követője, folytatója. Másképp fogalmazva: a filmfőiskolán s egyes stúdiókban az „utánpótlás-nevelés” programos, támogatott irány volt, a BBS-ben ennek nyoma sem maradt, Gulyásék esetében sem volt szó „iskola-teremtő” hatásról. /Talán az egyetlen és közvetlen hatás Tóth Péter Pál, egykori rendezőasszisztensük, akinek egynémely filmes elbeszélésmódja tükrözi Gulyásék retorikáját/.^[2] A „miértetekhez” nincs evidens válaszom, csupán megértő szándékot rejt az alábbiakban néhány gondolatfutam. Ennek lényegi tartalma a megismerő szándék és a filmi beszédmód belső harmóniája, klasszikus dramaturgiáktól a narratív történetmesélés felé közeledő interpretáció, vagyis (rövidebben megfogalmazva) *kommunikatív kölcsönhatás*. Mögötteseihez pedig érdemes figyelembe venni az alábbiakat.

A feladatát, intézményi funkcióját tekintve kísérleti és játékfilmes alkotók „ifi-stúdiójaként” ismeretes BBS-ben a készülő filmek (ilyetén hitelesség-kreatúrában és morális-mércében gazdag) változatai szinte kezdettől normaként érvényesültek, esztétikai – sőt, időszakonként hangsúlyosabban: etikai – normává is váltak. Egyfajta „maguk teremtette hitelességről” van persze szó, melyet a nagyjátékfilmes moziipar és filmhatósági cenzúra-gépezet korántsem tolerált kellőképpen, ám meghagyta a „kioldó biztosítékot” vagy „biztonsági szelepet” a pályakezdő filmek körének, szinte képkockáig menően szabályozva ugyanakkor, mi lehet „vetítésképes”, s mi nem.^[3] Gulyásék valóságfilmjei azonban ritkán kerülhettek a „megtűrt” minősítési kategóriába, rendszerint csak később, „pihentetési idő” után, midőn elmismásolhatóvá vált a filmcenzúra szigora és a társadalmi lét kontrasztjai közötti drámai különbség. Ez a „kő kövön nem marad” kizárólagosság szinte „jól jött”, serkentő erőként és belső feszültségként szolgált annak a nemcsak belátó, nemcsak tisztelettel és kíváncsisággal meghajló alapmagatartásnak, amelyből a kőre emelt kő, a valóságkép földi és narratív mása keletkezhetett. Emögött, vagy ezalatt talán nem más lakozott Gulyásékban, mint az a társadalomábrázoló hagyomány, amely például Medve Alfonzban talált páratlan breugheli hőisére fókuszáltak (például a *Domaházi hegyek között* tv-sorozat vagy a *Ne sápadj!* szocio-portréfilm esetében), s ugyanez a hiteles közvetlenség talált társadalmi közösséget a *Vannak változások* penészleki közegében, az *Azért a víz az úr* árvízi kárvallottjaiban, a *Tanítványok* szerepjátékosaiban, a *Papp Laci*-filmben, a *Balladák* filmjéne szituációiban, majd szinte empirikus közösségtanulmányok formátumában a *Kísérleti iskola*, a *Szerződés mindhalálig*, az *Isonzo*-film, a *Málenkij robot*, a *Törvénysértés nélkül*, később Gulyás Gyula önálló útján a *Mámó*, vagy a *Fény hull az arcodra* anyagában és társadalomismereti kontextusaiban is, János esetében pedig több tucat tévéfilm tónusában.^[4]

A feladattudat és morális értelmezési aspektus a Gulyás-opuszokban leghangsúlyosabban a leíró közlés eszköztárával nyilvánult meg. Ennek (itt persze a körvonalak kedvéért túlegyszerűsített) lényege az volt és maradt, hogy szereplőik és szituációik közegében nem valami „tipikusan” életszerűt ragadtak meg (akkor sem, ha például a domaházi filmekben és Medve Alfonz személyében a legtöbb kritika a „tipikus gazdaparaszt” vagy „jellegzetes parasztpolgár” alakját vélte megjeleníteni!), hanem az univerzális jelentés közvetlen kontrasztjában a lokálisat, a teljesben az egyedit, egyedi másságokban az egyetemleges mélységet tudták körülfogalmazni. Emellett fontosnak vélem hangsúlyozni, hogy a kulturális vagy vizuális antropológiai gondolkodás-hagyományban mindig is roppant fontos szerepe volt az ábrázolás harsányságától távoli, a jelenlét hitelességét az intimitások mélységeivel kifejezni képes megszólalásmódnak. Ez a Gulyás-filmek esetében a minden akut politika-szolgálatot nélkülöző, de épp jelentésterében sokszorosan politikai közlésmód valójában (a Konrád György-i értelmű) antipolitikai közléstér nem pusztán a leíró, elbeszélő tónusra épül, hanem interaktív is, mozgósít, rákérdez, tépelődik, tanakodik, megbizonyosodik inkább, s a „szereplők”, interjú-alanyok személyén túl tudatában van a maga

felvételi torzításának, visszahatásának is, továbbá számol a néző mint befogadó reakciójával ugyancsak. Lehetne talán úgy mondani: a valóságábrázolás konvenciói között is sokféle van, ez a *narratíva*, amit Gulyásék hoznak, *tényrealista* – s emiatt nagy valószínűséggel *interpretáció-kötött* is. Nem állítja, hogy a „valóság, mint olyan” ténylegesen rögzíthető, de tudatosítja, hogy a rögzítés valósága is egyik lehetséges útja-módja a hiteles kapcsolatkeresésnek.

Jószérivel persze ennek a megértő dokumentarizmusnak, intuitív érzékenységnek, szenzibilis elbeszélői tónusnak vannak olyan formai elemei (áttételesen értve: szabályai), amelyek a szociokulturális életvilágban az emberi sorsokat, a közösségi normák törvény-erejét, s végül is az ezekre irányuló megfigyelési, tettenérési élményt alakítják. A kulturális antropológiai közlésmódokat is épp így jellemzik azok, akik a tételezett vagy elvont képletekbe és számsorokba tagolt társadalmat csupán mint elidegenült megjelenítésmódot minősítik. A helyzet annyival bonyolultabb viszont, hogy az utóbbi két évtizedben a társadalomtudósok a korábbi megfigyelési gyakorlat és teoretikus igazoláskényszer helyére egyre többször építik be érveiket a korábban még „esetinek” vagy nem igazán kellőképpen súlyosnak számító állítások igazságtartalmaiba. A szociológiai gondolkodásban egykoron mintegy „kapaszkodónak” számító adatlapok, kérdőívek, diagramok és számsorok mellé (vagy helyére) egyre többször bekúszik napjainkban az interjúszövegek, dilemmázások, lamentációk megannyi formája is – melyek utóbb nem gyengítik, hanem mélységében igazolhatóvá teszik a teoretikus körvonalakat és következtetéseket. Talán még pontosabban (Clifford Geertz élesszemű megfigyelését követve): egyre többen kezdik a tudományos beszédmódok történetében sokáig legitimnek tartott törvényszerűségek és példák helyett esetekre és interpretációkra hagyatkozva megépíteni a maguk világ-konstrukcióit, színpadait, drámai eseményeit (Geertz 1994:275. s köv.). Az antropológiának az az eredendő *kultúrára fókuszáltsága*, amely nem, vagy nemcsak viselkedésmódokból, öltözködésből és létmódokból olvas ki értelmezési lehetőségeket, hanem *holisztikusan*, az egészben részt vevő *egyedit* a részjelenségek teljes összefüggési tartományában veszi számításba, nemcsak azt hangsúlyozza ezáltal, hogy az egész több mint részeinek összessége, hanem azt is, hogy az elemek elkülönült „vizsgálata” nem is lehetséges, nem is érdemes, mert az egész folytonos átlátása nélkül csak idegen jelentése lehet a résznek is. A korábbi antropológiai struktúrafelfogások, melyek a társadalmi egész leírásában voltak erősek, immáron átváltottak „funkcionalizmusra”, a társadalmi és kulturális elemeket mindig annak visszfényében ábrázolva, milyen hatásuk van az egész rendszerre. Teszi márpedig egyre több megközelítés ezt oly módon, hogy a társadalmi viselkedést, normákat, cselekvési szabályokat és értékrendeket nem valamely elvont, divatos, korszakos vagy kötelező „képletként” értelmezi, hanem mindjüket a saját rendszerük normái, logikái, relatív viszonyai mentén, vagy éppenséggel immár abból az aspektusból, ahogyan ők maguk, a megfigyelt egyedek mindezt értelmezni hajlamosnak mutatkoznak. Ehhez fölhasználja az ő saját terminusaikat, átveszi érvelésmódjukat, tiszteletben tartja logikai bukfenceiket, torzításait, kihagyásaikat és túlzásaikat, vagy leegyszerűsítéseiket, félelmeiket és oktondiságaikat is. Mi több, ebbe beleveszi maga a kutató saját farkasvakságát, értelmezési félreértéseit, prekonceptióit, hamis konklúzióit is. Ahogy ő látja a kérdésein vagy akár a kamerán át, ahogyan az interakció zajlik, s ahogyan a vallomásos pillantások a közlőtől a befogadói formálódó íven át a filmes interpretáció (tolmácsolás, „fordítás”, közvetítés, élményátadás) eszközéből *lényegi tartalmává* válnak – ez az a nóvum, melynek éltetésével, gondolati és filmközlési vállalásával az antropológiai nézőponthoz igen hasonlóan Gulyásék megteremtették a kizárólag Rájuk jellemző stílust, filmbeszédet, értelmezési és megértési közeget.

Talán az már inkább a „beavatottak”, szakmabeliek számára ismertebb, milyen módon alakul ki annak kerete, közléstartománya, kontextusa, amit az ilyen „kamera-töltőtoll” végülis elbeszél. A

kulturális vagy vizuális antropológusok körében a társtudományoktól markánsan megkülönböztető egyik legfőbb feltétel, a *részrtvevő megfigyelés* kötelezettségének a dokumentumfilmek a legtöbb esetben nem igazán felelnek meg – sem a múltban, sem a jelenben. Sőt: ezen a téren szinte értékelhetetlenek, szigorú kritikára érdemesülnék Gulyásék mint a korszak és a közfelfogások befolyásolói, értelmiségi (és nemcsak értelmiségi) társadalmi körök méltó megérintésének eszközei, mely ráközelítések sokszor magukért is beszélnek... E „magukért” szóló beszéd valójában magukról beszéd is, ami úgy értendő, hogy a kamera előtti világ nem valamely „objektívált” vagy pusztán fizikai kísérletként bármikor ismételhető, újrajátsz(at)ható szerepstruktúra számukra, hanem visszfény inkább, a kamerán inneni oldalon is éppúgy jelen lévő élménytartalom. Ráadásul képpen a vallomásos szereplők java részére is érvényes, hogy emberléptékben szemlélve, közösségi mivoltában szólal meg, s ekképpen akár a filmest magát is tükrözhetné, vagyis a „Másik” világ mindkét oldalon a „saját” világ is egyúttal. Ezért hát az élményközlőt éppúgy fenyegeti és veszélyezi a félreértés, máskéntgondolás, értetlenség, „tökéletlenség”, szubjektivitás, mint a vallomását filmre vevőt. Mindeközben persze mindkettőt jellemzi a tévedés joga is, mely nem kiváltság vagy adomány, hanem állapot: a létezőké, a reflektálóké, a válaszadóké és kérdezőké mindösszesen. Ezt a szubjektívan vállalt arculatot, kiszolgáltatottságot és esetlegességet magába a műalkotásba vinni óriási klasszikus drámák és zenék, világnagy regények és festmények szerepvállalásához lehetne hasonlítható, ami persze nem minősítő jelző, inkább leíró kategória kíván itt lenni. De e téren a „szubjektív dokumentarizmus” korszakosan lét előre mindama megismeréstudományok felé, melyekben a kutató tekintete, a befogadó „pillantása” nemcsak helyzet-érzékeny, de a folytonos interakciót is tükrözi.

Mindenesetre a hetvenes- kilencvenes évek társadalomérzékeny filmjeiről már roppant nehéz „antropológiául” írni – már amennyiben a fogalom és a diszciplína belső kategóriáinak, a szaktudományt jellemző alapszabályok érvényesítésének megfelelően kívánjuk ezt elvégezni. Lehet persze a szuverén közlések minden dimenzióját ezzel a mércével mérve, ezt a tudáshorizontot a filmekbe tükrözve „antropologizálni” a közlések szándékairól, a szereplők megnyilatkozásaiból... – de sokszor ennek valami léptéke-vesztett eredménye lesz csupán, hisz „a filmesek nem tudományos kutatók, a kutatók pedig nem filmesek” a szó tanult alkotói értelmében. Annyiban tehát az antropológia nézőpontjából nem jöhetnek szóba a szimpla „leíró” filmek (néprajziak akár, híradások vagy visszatekintően értelmezőek, historikusan „ismeretterjesztőek”, mint némely BBC-opusz), mert például nem *élnék* a filmezett világban *tartósan*, ami az antropológiai kutatás, megértés elvben elemi szintje lenne. S még többségükben nem is kívánnak-próbálnak-tudnak *émikusan elbeszélni* sem, vagyis nem okvetlenül azok hangján szólalnak meg, akiről filmjeik elkészülnek, nem föltétlenül *funkcionalitásában* látják a képeiken megjelenített világokat, és többségükben *nem holisztikusan* gondolkodnak az *élményközeli* érdeklődés mellett. Ehelyett viszont rendkívül szuverén szerzői opuszokban rögzítik társadalmi tapasztalataikat, ami szintúgy nem kevés (Példaképp utalni lehetne Jeles András, Tímár Péter vagy András Ferenc filmjeire, még „művészibb” hatókörben Tarr Béla vagy Groó Diána munkáira). Sokszor a köznapis vagy korszakosan míves publicisztikától, esszéista filmezéstől, fikciós narratíváktól sem távolian, egyszerűen csak hatni akarnak, meghökkenteni, leírni, közölni, ábrázolni (vagy éppen „tudományos alapokon”, tanító célzattal elbeszélni, mint a „szociológiai filmprogram” meghirdetésével a Budapesti Iskola tette volt egykor), s nem akarnak mondjuk dokumentációt gyártani egy lehetséges korszak-interpretációhoz, oral history műfajhoz vagy az „20. század hangja” típusú emléktárgy-gyűjtemény számára.

Az azonban, hogy az *antropológiai filmek* többnyire nem filmek, ha antropológiaiak, s nem antropológiaiak, ha filmek, nem az én felfedezésem, nem az én pusztán vádám Gulyásék

sikerkorszakának más filmművészeti árucikkeiről, hanem a kulturális antropológia vizuális ágának nem is ma, hanem mintegy félszáz évvel ezelőtt megtapasztalt (alapvető) impressziója. Igaz, hogy maga a *komplex kultúrakutatás* mint szaktudomány sem létezett még a hetvenes-nyolcvanas évek magyar tudományosságában, a kulturális antropológia mint jelzős szerkezet sem létezett az MTA intézményes falai közt, de még a szakmai intézmények szótárában is csak elvétve – ezért nem kérhető hát számon az alkotóktól, miért nem követték a kultúrakutatás tudományos útmutatásait és miért nem használták eszköztárát, retorikáját, esztétikáját, holisztikus és émikus szemléletmódját stb. (Erről a helyzetről lásd pl. Bán Dávid, Horváth Réka vagy a Vagabundus-kötet egy némely írásának felfogásmódjait – Horváth 2004; Biczó szerk. 2004; Bán 2003).

Az antropológus kutatót elsősorban a *kérdések* érdeklik, a válaszok csak a következő kérdésekig vezető gyalogösvényt sejtetik, az *interpretációk* lehetséges sokféleségét is magukba foglalva. Lévén szó művészeti produktumokról és a korabeli szimbolikus beszédmodok egyik karakteres változatáról, melynek megkülönböztető jegye volt, hogy nemcsak kérdezett, de választ is kívánt adni a társadalmi valóságról feltett (episztemológiai, közléselméleti vagy mindennapi szerepmagatartásokat legitimáló) kérdésekre, itt még egy aspektus jön szóba: az *objektivitás*. Nem a filmeké – ez árnyaltabb mérlegelés, esztétikai és közléselméleti kánonok tárgya kell legyen –, hanem az *értékelésé*. Attól persze, hogy a filmek nem is készültek közvetlenül antropológiai filmnek, még értékelhetők a kultúrakutatás komplex felfogásának mérlegén súlyozva. Ámde a hetvenes-nyolcvanas évtizedforduló sajátos érdeklődést és morális normát állított fel e tekintetben, éppen a műalkotások terén, ahol a kis csinos hazugságoknak valójában nem lehetett sem értéke, sem mentsége; sőt, csak közléseesztétikai szégyene volt inkább. Azonban egy antropológus, ha tényleg szakmája a világkép-gyártás és a megértés közti utak keresgélése, nemigen szereti, ha „objektivitást” várnak el tőle. Pontosan tudja ugyanis, hogy sem a megismerés, sem a közlés, sem a befogadás, sem a hírérték, sem a kommunikatív folyamat más elemei nem tűrik a steril mérlegelést, de épp így a közlésbe rejtett (akár legapróbb) hazugságot vagy manipulációt sem. Az „objektív” versus „szubjektív” kváziesztétikai vitája valójában a művészeti realizmus és a reál követő „szocialista realizmus” interpretáció-orientált esztétikai kódja volt, maga az „objektivitás” mint tartalom és funkcionális építőelem pedig megannyi jelzős szerkezetben megjelenik, korszakot formál, látszatot konstruál és még harsányan ideologizál is. Akkor is, ha a látszatkérdések és politiko-teoretikus mögötteseik vidékén nem szokás elgondolkodni a filmdokumentáció és a dokumentumfilm közlésnyelvi, esztétikai, drámai vagy lírai minőségkülönbségéről. (E kérdésekről korántsem „objektív” közlésekben immár több ízben is hangot adtam, itt nem részletezem ezért..., lásd Biczó szerk. 2004; Dialektus 2002; Füredi 2004; Gulyás János 60. kötet; A.Gergely 1989).

Amit a leíró közlés természetrajzáról, és a mögé emelt-erőltetett vizuális moralizálás képtelenségeiről itt mondhatnék Gulyásék ürügyén, talányosabban, de hitelesebben mondja el a társadalmi mikroterekben járatosabb antropológus, a helyi világok megismerését életvitel-szerűen magára vállaló, Gulyásék filmbeszédeihez hasonlatos narratívát formáló Clifford Geertz, a XX. század egyik leghatásosabb társadalomkutatója: „Ugyancsak külön dimenziót képez a kutatás és a helyi társadalom ‘szubjektív’ illetve ‘objektív’ megközelítésének végnélküli vitája, beleértve a kölcsönös sértésváltásokat ezek értékéről és jelentőségéről – ám mihelyt a kultúrát és magát az emberi viselkedést szimbolikus cselekvésnek tekintjük, értelmét veszíti a kérdés, hogy a kultúra mintába rendezett magatartás vagy lelki-tudati szerkezet-e, vagy akár e kettő keveréke. Sziklák vagy álmok, helyi vagy globális, ősi vagy modern – mindegyik ebbe a világba tartozik, a kérdés inkább arra vonatkozik, mit jelentenek, mit fejeznek ki előfordulásukkal és közreműködésük révén” – írja Geertz annak kapcsán, mit és miért kínál az antropológiai megismerés (Geertz 1994:177).

Sziklák és/vagy álmok lényegében minden dokumentumfilmben vannak, más és más formában. A szereptudatos, karakteres viselkedés pedig részint ezeknek felmutatási eszköze számára nyújt leképezési felületet. A dokumentumfilmek hősfarmáló (vagy „antihős”-megjelenítő) funkciója közzismert. Megfontolandó közhelyességgel szólva: minden dokumentumfilm valamiképpen azért készül, mert szeretne e felületen értelmezhetővé váló magatartásokból megmutatni valamennyit, amennyi a vélt-képzelt nézők számára üzenetként szolgálhat. A Gulyás-filmek hősei ezen az üzenetkörön belül sajátos karakterjegyeket viselnek: rendszerint heroikus küzdelmet vívnak valamely megnevezhető vagy messze távol lévő főhatalom ellen, s teszik ezt azzal a morális fensőbbiséggel, amely pedig kifejezetten a magabizó, öntudatos emberek sajátja; teszik továbbá kiszolgáltatottság mindenkorai körülményei között és a morális példamutatás eszközével, számos egyéni normakövető és normaformáló karakterrel. Ilyen Kallós Zoltán, Medve Alfonz, a Tanítványok „pozitív” hősei, a nagygéci árvíz „túlélői” és esetlen-kelletlen helybenmaradói, az isonzói túlélők, a hortobágyi és a „malenkij robotos” meghurcoltak legkarakteresebb személyiségei, vagy Gyula számos (nem Jánossal közös) „magánfilmjének” szereplői is. Számomra sokkal inkább az mérlegelendő, milyen arányban vannak jelen e filmekben azok a magatartásminták, amelyek a nyilvános beszédet, a kikiabált igazságtalanságot, a fennhangon megfogalmazott tiltakozást hordozzák, s milyen hangütés jellemzi a „csendes” hősöket. (Nem kívánok persze szereplői „filmstatisztikát” készíteni a Gulyás-opuszokból, inkább az izgat, mikor és miért épp ilyenek vagy amolyanok ezek a hősök... – ennek pontos definiálásához filmenkénti elemzésre lenne szükség, melyre itt és most nem vállalkozhatok). Összességében, a Gulyás-filmek alaptónusában és folyamatában persze nem gondolom mereven elválaszthatónak a szereplők karakterét és morális mintázatát, a magatartások és értékrendszerek hangos megfogalmazását, meg azt a tartalmat, amelyet utóbb nem kell belemagyarázni a filmbe, hanem csupán a nézői interpretációs közegben kell elhelyezni, azaz elég ráérezni, befogadni, tudomásul venni. Sőt, úgy vélem: megannyi Gulyás-(fő)szereplőt épp az jellemez, hogy nem kívánt (volna) soha magától politikai értéktartalmak szócsöve lenni, nem akart tudatos küzdővé válni, nem ragadott zászlót, hőssé avatódni sem remélt – csupáncsak felmutatta önmagát, kinyilvánította erkölcsi ítéletét, hangot adott ellenvéleményének, vagy egyszerűen ellenállt annak az iszapos sodrásnak, amely valamiféle morális posványra, süppedékes társadalmiságba ragadta volna tova. Ezek a magatartásminták nem a primer értelemben vett politikai érdekhorizonton jelennek meg, nem a pártos hovatartozás szükségképpen kifejezői. Sőt, egyes esetekben éppen a pártosság az ellenállás oka: a politikai esélyességgel szemben ad morális tartást egy iskola vezetése és a szókimondás vállalása a penészeleki történetben (*Vannak változások*), egy „igazodó” iskolaigazgatóval szembeni fenntartások a szentlőrinci pedagógiai kísérletben (*Kísérleti iskola*), a gazdasági ésszerűség és a polgárparashti öntudat alakjában a domaházi esetben (*Domaházi hegyek között*), vagy a kulturális értéktartalmak átmentéseként a *Balladák filmjében*, a *Kicsi mérges öregúrban* és számos továbbiban...

Ahogy Geertz mondja: a kultúra, viselkedés, „mintába rendezett magatartás vagy lelki-tudati szerkezet-e, vagy akár e kettő keveréke...” – a Gulyás-filmekben is épp ez, a kultúrának az ember viselkedésében megnyilvánuló volta ad hangsúlyt a szimbolikus cselekvéseknek, a mintába rendezett magatartásoknak, lelki és tudati szerkezeteknek, mentális megnyilatkozásoknak. A Gulyás-filmekben a (legsimplább olvasatban) fenntartások nélkül is elfogadhatóan pozitív emberhősök, és ellenoldalon „ördögiek”, gyűlölnivalók, lesajnálhatók, szálnalmasak körei találhatók rendszerint – ám az életesen nyers élethelyzetekben számos olyan alak mutatkozik meg – Medve Alfonz ügyvédje például, vagy a domaházi téves megyei („hovatovábbiakban”) elvtársa, az ohatpusztakocsi táborban egykor kápóként szolgáló vallási megszállott, vagy a *Tanítványok* Pipinje

–, akik első vagy második nézői pillanattól kezdve őszintén utálhatók; de Gyula alighanem legalapvetőbb üzenete számunkra már saját korai és a legkésőbbi filmjei esetében is az, hogy bármely pocsék személyiségeknek is megvannak (vagy lehetnek) okaik a szolgálai vagy hatalmi morál követésében vállalt szerepük mögött, lehetnek indokoltak motivációik egy teljességgel más „ésszerűség” nevében, más morál vagy tudástapasztalat tükrében. Gyula egyszerűen nem tud elfogultan szeretni vagy elfogultan utálni, s ennyiben riasztóan nem játékfilmes vagy ál-dokumentumfilmes a rendezői attitűdje. Nem szól egy szót sem a megérthetők megértése, a megítélhetők megítélése, a szerethetők ölelése fontosságáról – de a szereplők maguk vallanak erről kellő hitellel. János pedig ugyanezt teszi a kamera mögül, majd saját önálló filmtörekvése java részében. S bárha jól tudom, hogy a nyolcvanas évek eleje-közepe, amikor részese lehettem a terepmunkáknak, forgatásoknak, vágási és összeállítási munkáknak, nem tipikusan az a korszak volt, amikor a mumusok őszintén megnyilatkoztak volna a maguk pokoli világáról (ezenfelül a gulyási életműnek ez kb. egyhatoda volt csupán!), de merészném megfogalmazni azt az ellenvéleményt, hogy igazán hiányzik egyszer olyasvalaki „filmhőssé avatása”, aki a maga ténylegesen mocsok lény mivoltában is éppoly tiszta példázatul szolgálhat, ahogyan az „életesen nyers” valóságok gulyási képleteiben a megérthető-megkedvelhető magatartásminták jelen vannak. Mint társadalomkutató azt is sejtem, tapasztalom, hogy ezek az emberek jórészt tartanak a nyilvánosságtól, s csak ha nem veszik észre, mitől kellene tartaniok, akkor képesek „zoon politicon” mivoltukban vállalni az álságok és hazugságok nyílt értékrendjét, s ennek filmre vétele nem könnyű, inkább lehetetlen feladat.

Amiért mindezt ekként sorolom elő, az nem más, mint ama felfogásmód vagy értékképzet, hogy Gulyás Gyula kutatói, filmes, oktatói, vagy épp magánemberi mélyrétegében úgy kap helyet az erkölcsi értékrend, úgy fogalmazódik ez a filmekbe, a filmes életműbe, hogy ehhez nem a híradós, ál-dokumentumfilmes vagy hamis-dokumentumfilmes attitűd ad keretet, hanem a rendezői énben megérelődött kulturális magatartásminta, értékrend és normarendszer. Ezt a kulturális magatartást nem motiválja a „Fekete Doboz”-os leleplezői vehemencia, nem csalja meg a képhűség és szövegvalóság elemeitől eltekinteni képes narratív sikerképesség hírtelevíziós beállítottsága, de még csak a lassú és aprólékos leírásban művészi finomságokat is kínáló néprajzi filmes magatartás sem. A halk, megértő, megértést interpretáló filmbeszéd jellemzi... – felhők és sziklák, égbolt egy homokszemcsében, s a lehetetlenségek messzi túlsópartja... Mindezek mélyén az igazságérzet, a morális tisztaság olykor feldúló indulata, a társadalmi igazságtalanság „tűpontos” kibeszélése, térképre rajzolása, akár ha tévedésként vagy szuverén elbeszélésként is, de meggyőződéses kihangosítása. Fontosnak gondolom, hogy az antropológia – és ezért az antropológiai film, Gyula kilencvenes évektől már egyetemi oktatásban is vállalt főiránya is – gyakorta nem rövidre zárt válaszokat akar adni, hanem kérdéseket feltenni, emellett sok más filmes műfajhoz arányítva is jelen kell legyen benne az émikus (élményközvetlen) látásmód – vagyis a kutatói jelenlét központi kérdés marad, felhők és sziklák, sorsok és megmutatkozások esetében is. Gulyás Gyula e megmutatkozások felmutatója, s olyan közlési „ortodoxia” konstruálója, melynek valóságképletei az idői lehetetlenségek messzi túlsópartjáig elhangoznak... S ennyiben ez már nem is ortodoxia, nem is teoretikus szintű azonosulás, hanem a személyiség és személyesség olyan mikrotartományának mozgósítása, amely csupán a sok tíz órás forgatásokban, megértő beszélgetésekben, föloldott görcsök után, merengésre és tépelődő válaszkeresésre merész befogadókban kezd aktivizálódni.

Ez utóbbi bekezdésben Jánostól mintegy „elvásztom” Gyulát, ami igaztalan, nemcsak több évtizedes együttműködésük okán, de szemléleti téren is. János, kit a lassú, leíró svenek és közeli képkivágásban is folytonosan az életközeg érzékítésével bemutató plánozás jellemeznek,

mindig folyamatrajzban gondolkodik, történés-időben fogalmaz és ismerteti meg a relatív teljességgel. Ez a „real-time” őszinteség és higgadtság, ez a komplex és időérzékeny képesség majdan saját filmjeiben is rendezői habitus marad. Mindkettőjüket az értékvesztések, értéktorzítások, emberi elfajulásokra okot-módot adó historikus körülmények motiválták a felhangolódásban, vagyis szinte minden munkájukban ott honolt mikroközösségi jelen és a történeti dimenzió, a szinkron és diakron folyamatok szerves egységbe záró történésrendje. Ezt a narratív-leíró interpretáció képi világával hitelesítő beállítódás aspektusa jellemezte mindvégig Jánost, bár tény, hogy pályáivük szétválásával ma már könnyebb Gyulát az antropológiai film, Jánost a narratív történetmesélés, esetenként a „hungarológiai” mondható tónusfestés irányába elmozdulónak jellemezni.^[5] Fotóban elbeszélve, mozgófotóban gondolkodva, s magának a mozgásnak, kiemelésnek, megszemélyesítésnek vagy megszólalásnak funkciót tulajdonító, komplex leképező hatásnak egész hömpölygése szinte öntörvényű létre ébred János kamerájának kompendiumán belül..., majd a vágóasztalon, vásznon is. Ha ennek a vizuális narratívának emlékműhelyét sikerül valamelyest fölidézni, akkor a látott-vágott-vetített-értelmezett filmek képvilági sokaságából nemcsak az rémlik föl, hogy ezt mind-mind meg kellett komponálnia „valakinek”, hanem az a keserűség is, amely a dokumentumfilmezők alapvető bánata, (s utólag már kár lenne tagadni is: a Gulyás-testvérek állandó műhelyvita-témája is volt), nevezetesen a kép vagy hang prioritásának küzdelme. Amit János képszöveggént komponált, aminek íve volt, tartott valahonnan valahová, áthaladt ezen-azon, hogy céljára közelítsen, vagy totálból egy arc barázdáira, egy szem tükrére vezesse „rá” a nézőt, azt a szövegre vágáskor mind szétszabták – ha csak időlegesen is. De a montázs-kísérlet közben mindegyre fogyott a vágáspontok egzaktsága, s úszott el kép- vagy hang-egység a ráfutás okán, gyarapodott a töltelékanyag, mállott szét a képesített filmidő... Ahogy a felvétel pillanatában maga a szituatív gondolat képi keretet kapott, s ahogy ez később rákapcsolódott magára a filmi dialógra, textusra, mondanivalóra, majd a vágókések szabták mindegyre rövidebbre, azzal veszni látszott maga a megépítettség, az íveltség, a kontextus. Aláhúzott textussal maga az éltető közeg kontextusa lett ösztövérebb... – s méltatlan közegbe került néha az üzenet vizuális-esztétikai tartalma... Egy része olykor visszajött a végső összeállításkor, de a munkapéldányok sokaságában bizonytalankodóan akadt tengernyi olyan snitt is, amely utóbb valamiért veszendőbe ment, mert már nem került elő utólag, lévén teljessége már hiányos volt a korábbi átszabászat technikai következményei okán...

A mindig csak egyre sűrűbb, ezért folytonosan szűkülő filmidő, amint a hang életessége tesz kapcsolódó felületté, utóbb mellőzötté tette a képi ritmust, a vágások tempóját, az egész filmfolyam harmóniáját... A képbeszédmód lepisszegve, sarokba állítva szolgálta a „mozit” magát. János folytonos heroizmusa, szinte „vakon” tisztánlátó szándéka talán így érett meg külön életút-folytatásra. S még azt sem merném állítani, hogy nem igazságosan... Mindenesetre új korszakként..., majd televíziós osztályvezetőként, majd önálló rendezői-produceri magánpályaként.

Gulyásék a képiség, leggyakrabban a dokufilmezés szinte antipolitikusan (Konrád György-féle értelemben vetten) mutatkozó személyiségeit testesítik meg, s e „kívülálló/belül-lévő” felfogásmód szinte vertovi sajátossága lesz film eszköztáruknak, formanyelvüknek. Nem ugrottak ki hosszan tartó világsikerrel, de elérték tisztességes szakmai megbecsülést, megkaptak díjakat, részben „rangokat” is. Viszont, ami fontosabb ezeknél: megteremtették egy korszak talán legautentikusabb hosszú-dokumentumfilmes elbeszélésmódjának kommunikatív modelljét, vagy e modellek egyikét biztosan, a „máskéntbeszélés” eszközeként, formanyelveként, narratív normájaként. A közlési ortodoxiától a valóság összes tűzén-vízén át is afelé vezetve a hazai dokumentarizmust, amit azután majd az antropológiai filmezés és a történet-szociológiai témaválasztás megannyi példája illusztrál életművük hosszán át. Enélkül viszont nemcsak a néprajzi vagy a szociofilm lenne

filmtörténetileg szegélyesebb, hanem az antropológiai mérce sem lenne alkalmazható a képtudományok hazai históriájában...

Felhasznált irodalom:

- A. Gergely András (1989): A gesztus művészete egy elaknásított területen. (A Gulyás-testvérek láger-filmjéről). In: Gulyás Gyula – Gulyás János (szerk.): Törvénysértés nélkül... Láng Kiadó, Budapest, 146-153. p.
- A. Gergely András (1996): Közelítések az etnofilmhez. Retusált ősiség, rendezett hitelesség, etnikai valóság. Budapest, MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek (Elérhető: <http://mek.oszk.hu/01600/01663>)
- A. Gergely András (2002): Filmbeszéd és antropológiai szövegértés. In: Füredi Zoltán – Gergely István – Komlósi Orsolya (szerk.): Dialéktus Fesztivál 2002. Magyar néprajzi és antropológiai filmek szemléje. Budapest, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, 127-143. p.
- A. Gergely András (2004a): Hangosbeszéd és/vagy morálfilozófia: politikai és kulturális magatartásminták a Gulyás-filmekben. In: Biczó Gábor (szerk.): Vagabundus. Tanulmányok a 60 éves Gulyás Gyula tiszteletére. Miskolc, KVAT, 95-114. p.
- A. Gergely András (2004b): Dokumentum és dialektus. Változatok a hiteles beszédmódra. In: Horváth Réka – A. Gergely András (szerk.) (2004): Szoft montázs. Elméleti közelítések az antropológiai filmhez. Budapest, MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek (Elérhető: <http://mek.oszk.hu/02400/02433>)
- A. Gergely András (2007): Azért a kép az úr... A 60 éves Gulyás János tiszteletére. Kultúra és Közösség, 1:105-107. p.
- Ángyán Katalin (2004): „Miért laksz te itt? Nem jobb neked ott, ahonnan jöttél?” (Dušan Makavejev: Montenegro). In: Horváth Réka – A. Gergely András (szerk.): Szoft montázs. Elméleti közelítések az antropológiai filmhez. Budapest, MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek. (Elérhető: <http://mek.oszk.hu/02400/02433>)
- Atkinson, Paul (1999): A narratíva és a társadalmi cselekvés reprezentációja. In: Thomka Beáta – N. Kovács Tímea (szerk.): Narratívák 3:121-194. p.
- Az antropológiai film. Dokumentumfilm, 60 perc. Rendező: Tari János. Budapest, Magyar Néprajzi Múzeum.
- Bacsó Béla (szerk.) (1993): Kép – Képiség. Budapest, T-Twins, Athenaeum, 4:112-140. p.
- Bán Dávid (2003): Az antropológiai film. Tabula, 6(2). 327-331. p.
- Biczó Gábor (szerk.) (2004): Vagabundus. Tanulmányok a 60 éves Gulyás Gyula tiszteletére. Miskolc. Miskolci Egyetem, Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék.
- Bruner, Edward M. (1999): Az etnográfia mint narratíva. In: Thomka Beáta – N. Kovács Tímea (szerk.): Narratívák 3:181-196. p.

- Casetti, Francesco (1998): Filmelméletek 1945–1990. Budapest, Osiris
- Clifford, James (1999): Az etnográfiai allegóriáról. In: Thomka Beáta – N. Kovács Tímea (szerk.): Narratívák 3:151-179. p.
- Cohen, Abner (1983): A szimbolikus cselekvés és az én struktúrája. In: Hoppál Mihály – Niedermüller Péter (szerk.): Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat. Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 69-76. p.
- „Etnofilm” (1996): Tematikus összeállítás, Filmvilág 7.
<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/neprajz/etnofilm/>
- Fekete Ibolya (szerk.) (1980): Vannak változások... /Penészek 1968–78/ Filmszociográfia. Budapest, MAFILM Sajtó- és Propaganda Osztály, kézirat gyanánt, 96 p.
- Füredi Zoltán – Gergely István – Komlósi Orsolya (szerk.) (2002): Dialéktus Fesztivál. Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások. Palantír Film, Budapest.
- Füredi Zoltán (szerk.) (2004): A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus. Budapest, Dialéktus Fesztivál, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány
- Geertz, Clifford (1994): „A bennszülöttek szemszögéből”: az antropológiai megértés természetéről. In Az értelmezés hatalma. Budapest, Századvég Kiadó, 200–216. p.
- Geertz, Clifford (1994): Elmosódott műfajok. In: Geertz, Clifford (1994): Az értelmezés hatalma. Budapest, Századvég-Osiris, 68-85. p.
- Grierson, John (1964): Dokumentumfilm és valóság. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet
- Gulyás Gyula – Gulyás János (szerk.) (1989): Törvénysértés nélkül. A hortobágyi munkatáborok (1950-1953) filmszociográfiájának dokumentumai. Budapest, Láng Kiadó
- Heltai Gyöngyi (1997): Etnográfiai filmfesztivál, Párizs 1995. Budapest, MTA PTI Etnoregionális Dokumentum-füzetek 2.
- Heltai Gyöngyi (1998): Tendenciák a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban. Tabula 1. (1-2), 106-129. p.
- Heltai Gyöngyi (2002): Dialéktus kísérlet. Néprajzi Múzeum, Budapest. Tabula 5(1). (Elérhető: <http://www.palantirfilm.hu/dialektus/szakma.html>)
- Herzum Péter (1981): A látható anyanyelv. Filmkultúra, 6: 87-95. p.
- Horváth Réka (2004): A „valóság” megragadása és a „hiteles ábrázolás” kérdése az antropológiai filmekben. In: Horváth Réka – A. Gergely, András (szerk.) (2004): Szoft montázs. Elméleti közelítések az antropológiai filmhez. Budapest, MTA PTI Etnoregionális Munkafüzetek (Elérhető: <http://mek.oszk.hu/02400/02433>)
- Imdahl, Max (1993): Gondolatok a kép identitásáról. In: Bacsó Béla (szerk.): Kép – Képiség. Athenaeum, 4., T-Twins Kiadó, Budapest, 112-140. p.

- Imdahl, Max (1993): Gondolatok a kép identitásáról. In: Bacsó Béla (szerk.): Kép – Képiség. Athenaeum, 4., T-Twins Kiadó, Budapest, 112-140. p.
- Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. In: Bacsó Béla (szerk.): Kép – Képiség. Athenaeum, 4., T-Twins Kiadó, Budapest, 112-140. p.
- Kovács Katalin – Heltai Gyöngyi (1999): Dokumentum – film – antropológia. Budapest, MTA PTI Etnoregionális Dokumentum-füzetek 11.
- MacDougall, David (2004): A megfigyelő filmen túl. In: Füredi Zoltán (szerk.): A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus. Budapest, Dialéktus Fesztivál, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, 61-74. p.
- Maquet, Jacques (2000): Bevezetés az esztétikai antropológiába. In: Bán András – Forgács Péter (szerk.): Vizuális antropológiai munkafüzetek. Művelődéskutató Intézet, Budapest.
- Maquet, Jacques (2003): Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek antropológus szemmel. Csokonai Kiadó, Debrecen.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993): A látható és a láthatatlan. In: Bacsó Béla (szerk.): Kép – Képiség. Budapest, Athenaeum, 4., T-Twins Kiadó, 27-42. p.
- Morin, Edgar (1962): Préface. In: Luc de Heusch The cinema and social science – a survey of ethnographic and sociological films. Paris, UNESCO, Reports and Papers in the Social Sciences 16, No. 4-6., 4.
- Östör Ákos (2000): Az etnográfus tudása. Terepmunka kamerával és jegyzetfüzettel Nyugat-Bengálban. Tabula 4(2). Budapest, Néprajzi Múzeum.
- Östör Ákos (2009): Ott lenni, megérteni, ábrázolni – indiai terepek. Előadás a Néprajzi Múzeum „Antropológusok – nemcsak antropológusoknak” sorozatában, A Másik c. kiállítás programjaként, január 15.
- Rouch, Jean (1968): A néprajzi film. In: Szilágyi Gábor (szerk.): A népszerű-tudományos film. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 207-263. p.
- Thomka Beáta (1998): Képi időszerkezetek. In: Thomka Beáta (szerk.): Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés. Budapest, Kijarat Kiadó, 7-17. p.
- Voigt Vilmos (1987): Etnikus film és etnográfiai film. In: Modern magyar folklorisztikai tanulmányok. Folklór és etnográfia sorozat 34., Debrecen, KLTE, 125-138, 177. p.
- Worth, S. – Adair, J. (1970): Navajo Filmmakers. American Anthropologist, 1:9-34. Magyarul: Navajo filmesek. In: Horányi Özséb (szerk.) (1977): Montázs. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 271-324. p.
- Zalán Vince (1998): Fejezetek a dokumentumfilm történetéből. In: Képkorszak. Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és médiaismeret oktatásához. Budapest, Korona Kiadó, 115-118. p.

Filmográfia és rövid életút: [http://hu.wikipedia.org/wiki/Guly%C3%](http://hu.wikipedia.org/wiki/Guly%C3%A1s_Gyula_%28filmrendez%C5%91%29)

[A1s_Gyula_%28filmrendez%C5%91%29;](http://hu.wikipedia.org/wiki/Guly%C3%A1s_Gyula_%28filmrendez%C5%91%29)

http://hu.wikipedia.org/wiki/Guly%C3%A1s_J%C3%A1nos_%28filmrendez%C5%91%29

[1] Természetesen a fogalmat nem minősítő, hanem leíró értelemben használom, s messze távol ennek minden politikai vagy szakrális áthallásától!

[2] Lásd bővebben: <http://www.filmkatalogus.hu/Toth-Peter-Pal--sz302558>

[3] Adott esetben a film bevonásával, vetítésének tiltásával, vagy filmlabori vágás-beavatkozással is tetézve mindezt.

[4] Mindkettejük esetében bőséges eligazítást nyújt a Wikipédia.

[5] Filmjegyzékét lásd:

http://hu.wikipedia.org/wiki/Guly%C3%A1s_J%C3%A1nos_%28filmrendez%C5%91%29