

ÚJ SZLOVÁK DOKUMENTARIZMUS

Kertektől a közügyekig

GERENCSÉR PÉTER

A SZLOVÁK FILM 25 ÉV ALATT TELJES FORDULATOT HAJTOTT VÉGRE: A RENDSZERVÁLTÁS ESZKÉPISTA FILMJEIVEL SZEMBEN A '90-ES GENERÁCIÓ REFLEKTÁL A KÖZÜGYEKRE, SŐT ALAKÍJTJA IS AZT.

Nyílt vagy rejtett rendezőelvként a kortárs közép-európai film origóját jobbra a keleti blokk összeomlásához, Csehszlovákia esetében a bársonyos forradalomhoz kötik. Tagadhatatlan, hogy a régióban, ahol a politika sohasem vonta meg magától a kultúra irányításának kéjes élvezetét, határpontot képeznek az 1989-es rendszerváltások, mert a politikai átalakulás zavaros piacgazdasági és lassú kulturális változásokkal járt együtt, ideértve a korábbi filmgyártási, terjesztési, bemutatási struktúra új alapokra helyezését is. Bár amint azt Václav Klaus egykori csehszlovák elnök az errefelé széles körben űzött valósághajlítás példaként az éppen minden állami dotációtól megfosztott filmiparról mondta: „minden megy tovább”. Negyedszázados távlatból visszatekintve szavai a ká-európai langymeleg állóvíz meglepően őszinte beismeréseként értelmeződnek át.

A '90-ES NEMZEDÉK

A rendszerváltás nem jelent éles töréspontot a szlovák filmtörténetben, mivel a mečiari izoláció során az ideológiai presszió maradt a régióban, ráadásul a még 1989 előtt elkezdett, de a bársonyos forradalom után bemutatott filmek megkésették, anakronisztikusak voltak, ami a szlovák film lenyűgöző aszinkronitását idézte elő. No persze az, hogy a politikai földindulás dacára a filmtörténeti korszakváltások nem a rendszerváltás után rapid módon mentek végbe, nem szlovák sajátosság, az átmenet megfigyelhető egész Közép-Európában. Nálunk az 1990-es években készült filmek tema-

tikai-formatörténeti ismérvei inkább az 1980-as évekkel cimborálnak, és csak a 2000-es években jelentkezett a „fiatal magyar film”, akárcsak a szinte belső előzmények nélküli, mégis szélesebben az európai film élvonalába került román újhullám. Az 1990-es években az elapadó állami támogatások miatt az önálló szlovák filmgyártás a megszűnés szélére került, évente két-három játékfilmet sikerült befejezni, azt is nemzetközi istápolással. Ez kialakította azt a toposzt, hogy a szlovák film halott, jobb esetben is zombi. A helyzetet súlyosbította, hogy a küldetéstudattól nem feltétlenül mentes Vladimír Mečiar kormányfő „szép új világa” idején az 1949-ben alapított (de csak 1953-tól működő) nemzeti filmgyár, a pozsonyi Koliba Filmstúdió 1995-ben gyanús körülmények között privatizálta magát, majd, ahogy illik, csődbe ment. Az évtizedben Martin Šulík szinte egyedülként reprezentálta Szlovákiát a világban, mellette csak Vladimír Balco (1949-2017) Peter Pišťanek regényéből készült filmje, a korrupciót és a hatalomvágyat célkeresztjébe állító *Babilon folyói* (1998), a Mečiar-éra szatirikus parabolája érte el a nemzetközi érdeklődés ingerküszöbét, ezen is inkább csak politikai okokból pörögtek.

Egyöntetű vélemény, hogy a 2009-ben alapított Szlovák Audiovizuális Alap (Audiovizuálny Fond) hozott döntő fordulatot a szlovák filmfinanszírozás stabilizációjában és a tervezhetőségben. Nemcsak az elosztható összeg növelésével, hanem szakmai öngazdálkodásával, elszámoltathatóságával, a pénzek rugalmas felhasználhatóságá-

val és transzparens döntéshozatalával is. Mégsem az 2009-es új támogatási rendszer tekinthető vízváltásónak, mert az intézményi fordulópontra megelőzte az úgynevezett '90-es nemzedékhez köthető lassú kulturális átalakulás, ami csak később vált láthatóvá. Éles váltás helyett sokkal inkább folyamatról beszélhetünk, így nem is célravezető a korszakváltás kezdőpontját egyetlen évszámmal megjelölni. A fiatal magyar filmhez és a román újhullámhoz hasonlóan az új korszak Szlovákiában is generációs jellegű, melynek rendezőit Pavol Branko filmkritikus 2004-es cikkében '90-es nemzedéknek („Generácia 90”) nevezte el.

A címke azokra az eredetileg dokumentumfilmre rendezőkre utal, akik a kilencvenes években kezdték pályafutásukat, de a 2000-es években érték el első jelentősebb hazai és nemzetközi sikereiket, ezzel újra felhelyezték a térképre a szlovák filmet. Amíg a filmkritika azzal vádolta a '90-es évek szlovák filmjeit, hogy hidegen hagyja őket a társadalmi kontextus, és a valóság elől apolitikusan „kertekbe” meg álomvilágokba menekülnek (lásd Martin Šulík *Záhrada / A kert* című filmjét), az új nemzedék éppen azt az űrt töltötte be, amit a bírálók hiányoltak. A társadalmi-politikai kommentárhoz a „Generácia 90” döntően dokumentarista formát választott, ez köti össze Marko Škop, Jaroslav Vojtek, Pavol Barabáš, Juraj Lehotský, Robert Kirchhoff, Marek Šulík, a kettős identitású Peter Kerekes, valamint a filmjei miatt (*Nemoc tretej moci / A harmadik hatalmi ág betegsége*, 2011; *Od Fica do Fica / Ficótól Ficóig*, 2012) politikai támadások keresztüzébe került Zuzana Piussi nevét. Magam máshol „új szlovák dokumentarizmusnak” kereszteltem el a minimalista eszköztárral operáló mozgalmat, mert nem csak dokufilmekről van szó. A dokumentarizmusnak a dokumentumfilmnél szélesebb kategóriáját azért látom jobbnak, mert ezek az alkotások vagy a dokumentarista szabályokkal játszanak (*66 sezón / 66 szezón*, Peter Kerekes, 2003), vagy a non-fictiont és a játékfilmet ötvözik (*Ďakujem, dobre / Köszönöm, jól*, Prikler Máttyás, 2013) vagy pedig dokumentumfilmesekből játékfilm-rendezők válnak (Jaroslav Vojtek, Marko Škop). A mozgalom belső előzményként nyúlhatott vissza

az 1960-70-es évek szlovák újhullámához, kivált Dušan Hanák filmjeihez (322, 1969; *Obrazy starého sveta / Egy régi világ képei*, 1972) és a nálunk méltatlanul ismeretlen Martin Slivka etnofilmjeihez.

FIKCIÓS DOKUMENTARIZMUS

Az, hogy a kortárs szlovák film domináns tendenciája még a játékfilmes műfajok esetében is (film-dráma, horror, thriller) a dokumentarizmus, a '90-es nemzedék hatása. A generáció az ezredfordulótól a fapados támogatási rendszer csökkenései azzal kompenzálta, hogy a költségigényes játékfilmkészítés helyett előbb a viszonylag alacsony anyagi ráfordítást igénylő dokumentumfilm felé fordult, melynek köpönyegéből aztán előbújt a dokumentarista alapú fikciós film. Vagyis a hátrányból kovácsolt magának előnyt. Már az Audiovizuális Alap 2009-es létrehozása előtt megindultak azok a folyamatok, melyek a 2010-es évek sikerei révén (fesztiváldíjak) a szlovák film nemzetközi láthatóságához vezettek. A low-budget filmkészítés és a dokumentarizmus determinálta, hogy a '90-es nemze-

dék alapvetően természetes helyszíneken, magukat játsszó amatőrökkel, rögzített forgatókönyv nélkül, improvizatív módon forgat, mellőzi a filmzenét, és elsősorban szociológiai érdekkeltséggel rendelkezik. Ezek a filmek olyan társadalmilag égető kérdésekkel néztek szembe, mint a romákkal kapcsolatos előítéletek (*Cigán / Cigány*, Martin Šulík, 2011; *Cigáni idű do volieb / A cigányok szavazni mennek*, Jaroslav Vojtek, 2012; *Koza*, Ivan Ostrochovský, 2015), a rasszizmus (*Môj pes Killer / Kutým, Killer*, Mira Fornay, 2013), az alkoholizmus (*Eva Nová*, Marko Škop, 2015), a szexuális visszaéléseknek a #metoo mozgalom által felerősített kérdése (*Špina / Léna*, Tereza Nvotová, 2017) a többszörös, nyelvi-kulturális-gazdasági peremhelyzet (*My zdes / Itt vagyunk*, Jaroslav Vojtek, 2005; *Hranica / A határ*, Jaroslav Vojtek, 2009; *Hotel Úsvit / Hajnal szálló*, Mária Rumanová, 2017).

A korpusz filmjeinek tekintélyes része a non-fiction és a fikció kombinációja. Peter Kerekes *66 szezonja* esetében például, melyben egy kassai strand a kollektív emlékezés helyévé, a szlovák történelem meta-

forájává válik, a főszereplőt a rendező nagymamája alakítja. Kerekének a fikcióra erősebben támaszkodó másik filmje, az *Ako sa varia dejiny / Hogyan fő a történelem* (2008) szintén hétköznapi szereplők sztorizgatótását növeszti történelmi allegóriává. Ugyanakkor a *66 szezon* le is leplezi a dokumentarizmust, megmutatja az esetlegességet, a bakikat, a képbe folyton belóg a mikrofon, helyet kap benne a rendezői utasítás – vagyis azok az elemek, melyeket rendszerint ki szoktak vágni. A 2010-es lakótelepi vérfürdőt színre vivő *Devinsky masaker / A dévényi mérszárlás* (Gejza Dezorz, 2011) (re)konstruált dokudráma, a nem fikciós elemeket szintén játékfilmes megoldásokkal vegyíti. Az *Eva Nová*ban eloldják a filmnyelvet a dokumentarista módszertől a vizuális metaforaként működő markáns képi kompozíciók, a kert és a cím ótestamentumi utalása pedig (új Éva) mitológiai síkra emeli a színésznő száműzetését. A '90-es nemzedéknél fiatalabb Prikler Máttyás emberi válsághelyzeteket boncolgató *Köszönöm, jól* című játékfilmjének lakodalmi jelenete, mely Thomas Vinterberg *Születésnapjára* (1998) hajas, a spontán felvételek és a tervezett

„Tudja, mitől dögtik a légy”

(Mária Rumanová: Hajnal szálló)



szituációk szövedéke. Mindezek nemcsak a dán dogmával, a lengyel fekete szériával, a direct cinemával, vagy Michael Haneke és Ulrich Seidl tartózkodó stílusával rokoníthatók, hanem saját előzményként a a cseh újhullámmal, főként a „Forman-iskolával” is. Az új szlovák dokumentarizmus tehát olyan, mint Steve Jobs: semmi újat nem talál fel, de tudja, mitől döglök a légy.

Küldetése és a formai hibriditása számos módon az 1970-es évekbeli magyar filmszociológiai törekvéssel, a Budapesti Iskola névre hallgató fikciós dokumentarista mozgalommal analóg. Az iskola kanonikus filmjeiben (mint a *Jutalomutazás*, *Cséplő Gyuri*) a dokumentálás célja fikciós elemekkel (narratív szerkesztettség, dramatizálás, kalkulált szituációk) ötvöződik, melyekben a korábbi moralizáló-publicisztikus felfogást a kisemberekre koncentrááló analitikus-leíró elv váltotta fel. Ezek nálunk is játékfilmek felé fejlődtek tovább, a *Családi tűzfészek* (1977) vagy a *Szabadgyalog* (1980) például már magában hordozta Tarr Béla számos későbbi vízjelét (hosszú beállítás, lassú kameramozgás, állapotyszerű narrativa). Szlovákiában Marko Škop multietnikus dokumentumfilmjei (*Iné svety / Más világok*, 2006; *Osadné*

/ Telepóc, 2009) minimalista játékfilmben folytatódtak (*Eva Nová*), míg Jaroslav Vojtek a társadalom peremének vizsgálatáról poétizáló drámára tért át (*Deti / Gyerekek*, 2014). A tematikai és a stílári rokonságok mellett a társadalmi funkció analógiája is közös platformra hozza a két iskolát: mindkettő a hiányolt politikai-társadalmi reflexió betöltésére hivatott. Amíg a Budapesti Iskola a *Szociológiai filmsoportot!* című kiáltványban programszerűen is megfogalmazta a missziót, addig az új szlovák dokumentarizmus az 1990-es évekből hiányolt társadalmi felelősségvállalást tudatosan kompenzálta. Ironikus, hogy 180 fokos fordulatként a szlovák film vezető műfaja mára a társadalmi dráma (*sociálna dráma*) lett. A szlovák Michael Moore-nak becézett Zuzana Piussi pedig nemcsak követi a társadalmi-politikai vitákat, hanem filmjeivel gerjeszti is azokat.

A másik filmtörténeti analógia a román újhullám vonatkozásában kristályosodik ki. A román film alapjáraton szintén a finansziális-infrastrukturális hiányok miatt nyúlt a minimalizmus-hoz, a természetes helyszínekhez, a hosszú snittekhez, a kézi kamerához, vetette el a filmzenét, hogy a technikai hátrányokat invenciózus ötletekkel, virtu-

óz párbeszédekkel, színvonalas színészi alakítással ellensúlyozza. A szlovák és a román film osztozik abban is, hogy miközben ezek a művek a nyugati koloniális tekintet számára pusztán a közép-európai nemzetek frusztrációinak, történelmi traumáinak és jelenlegi nyomorúságainak manifesztumai, addig a konkrét tér- és időbeli determinációkon túl általánosabb üzeneteket is megfogalmaznak. Mert a *66 szezon* nemcsak egy multietnikus közeg 20. századi katalizmákon átívelő túlélési stratégiáiról beszél, hanem a mnemotechnika működéséről, az elmúlásról és a megbocsátásról, a *Slepé lásky / Vak szerelmek* (Juraj Lehotský, 2008) nemcsak a társadalmi perifériáról, hanem a szerelemről és a megbékélésről, míg a *Koza* nemcsak a romák kitörési lehetőségeiről, hanem a kitartásról és az újrakezdésről is szól.

ROMA POSZTKOLONIALITÁS

Az új szlovák dokumentarizmus külön válfaja a „romafilm”. A szlovák film sokrétűen reprezentálja a roma kisebbséget (Martin Šulík, Ladislav Kaboš, Iveta Grófová, Ivan Ostrochovský, Mária Rumanová). Dušan Hanák *Ružové sny / Rózsaszín álmok* (1976) című lírai darabja nemzetközileg is az elsők között volt, amely kendőzetlenül foglalkozott az előítéletekkel. Mira Fornay *Kutyám*,

„A politikai aktivizmus eszközeként szolgál”

(Mariana Čengel-Solčanská: Emberrablás)



Killerjének groteszk alapszituációjában Marek, a skinhead azzal szembesül, hogy a féltetvére roma, akit aztán pitbullja szétmarcangol. Amíg a Fliegauf-féle *Csak a szél* (2012) roma szemszögéből, Fornay egy bőrfejű nézőpontjából láttatja a romagyilkosságot, a bűntény okaira kíváncsi, ahol a lepukkant lakótelepek, a frusztráció és a szubkultúra Mathieu Kassowitz *A gyűlölet* (*La Haine*, 1995) című filmjére emlékeztetnek. Fornay afelé tereli az értelmezést, hogy a rasszizmussal való flörtölés az önbizalomhiány kompenzációja, és azt vizsgálja, hogyan van belekódolva apró, látszólag jelentéktelen lépésekbe a „gonosz banalitása”. Két minor film ugyanakkor radikálisan szakít a hagyományos romaképpel, és lehetővé teszi, hogy a posztkoloniális elméleteket Közép-Európára is alkalmazzuk.

Jana Bučka és Marek Šulík munkája, *A boldogság csengői* (*Zvonky štastia*, 2012) a cigányság sorsát nem pusztán a sztereotípiák felől fürkészi. A kilátástalan élethelyzetüket imaginárius módon kiegyenlítő romák, Mariana és Roman az egyik tehetségkutató műsort nézve elhatározzák, hogy kedvenc popdalukról, az 1984-es *Zvonky štastia* című számról videoklipet forgatnak, és azt elküldik az énekeseknek, Karel Gottnak és Dara Rolincovának. A dal strófái – a csehszlovákizmus tömegkulturális propagandájaként – eredetileg felváltva csehül és szlovákul hangzottak el, a filmben a két főszereplő azon vitatkozik, hogy a dalt csehül, szlovákul vagy roma nyelven énekeljék-e. Megszállottan vagdossák ki a bulvárújságokból a két énekes képét, vallásos imádatukat jelzi, hogy kalyibájukban jól megférnek a szakrális kegytárgyak Karel Gott legyek lepte poszterével – ami finom utalás Ferenc József légyaszaros portréjára a *Švejk*-ből. A film a szociográfiai leírást az *otaku* japán popkulturális fogalmával, vagyis az olyan rajongóval keresztezi, aki extrém vonzalmat érez idoljai iránt, szenvedélyesen gyűjtöget róluk relikviákat, előszeretettel bújik azok bőrébe. Amíg a „részt vevő megfigyelés” antropológiai módszere a filmszociográfia felé visz, a rajongói kultúra a társadalmi és gazdasági emancipáció vágyától a populáris kultúra, a multikulturalizmus, a virtuálisvalóság-építés és a transzszexualitás problémáján át számos kérdést feszeget.

Szakít a hagyományos romaábrázolásokkal Jaroslav Vojteknek a szlovákiai romák politikai képviselőtét középpontba állító, valós eseményt dokumentáló *A cigányok választani mennek* filmje is, amely a roma zenész, Vlado Sendrei 2009-es választási kampányát követi nyomon. Úgy mulatságos (vagy tragikomikus), hogy elkerüli az Emir Kusturica filmjeihez társított, bahtyini értelemben vett karneváli bohózatot, nem nézi le, de nem is idealizálja cigány hőseit. Ahelyett, hogy a pozitív és sztereotip ábrázolások bináris logikáját tartanánk folyton szem előtt, természetesebbnek tűnik a posztkoloniális elméletek meglátásainak hasznosítása. Gayatri Spivak alárendeltségre vonatkozó kérdése (*Szóra bírható-e az alárendelt?*), a Homi K. Bhabha által leírt kulturális elkülönböztetés és a kolonizáció révén létrehozott hibriditás *A cigányok választani mennek* velejébe vág. A roma identitás megkonstruálása során a film szereplői minduntalan a multikulturalizmussal és képlékeny identitásokkal találják szembe magukat. Miközben Sendrei romaként pozicionálja magát, a jelölt és stábjá folyton arra eszmél rá, hogy nem világos, ki és mi nevezhető romának, mivel a gyarmatosító és a gyarmatosított közötti cserefolyamatok hibrid identitásformákat hoztak létre. A „roma képviselő” hívószava pedig újabb alárendeltségi viszonyokat, elnyomott, kisebbségi identitásokat termel ki magából. A burkolt önegzotizálásra, az internalizált rasszizmusra ironikus példa, hogy a kampánystáb sárga pólóját azért kifogásolják, mert az „nem cigány szín”. A kisbuszban folytatott, tragikomédiába forduló párbeszéd az identitáspolitika abszurdítására világítanak rá, arra, hogy a szlovákiai romák többszörös identitásokat is magukénak vallhatnak („szlovák roma vagyok, de magyarul beszélek”). A humort felerősítik a fikciós filmet idéző montázsok: az identitásról zajló vitát Vojtek útmenti óriásplakátokról készült vágóképekkel szakítja meg, melyeken turbószlovák szlogenek ordítanak a nyelvi homogenitás akarásáról. Vagyis amíg a politikai ideológia szintjén a szélsőjobb és a roma identitáspolitika egyaránt homogenitásra tör, a tapasztalat szintjén a rögzített identitást a nyelvi-kulturális hibridizáció örökre felszámolta.

A POLITIZÁLÓ FILM

A szlovák film pálfordulásának neovábbja Mariana Čengel-Solčanská 2017-es játékfilmje, az *Emberrablás* (*Únos*), amely a mečiarri éraban elhatalmasodó szervezett felvilágot állítja fókuszba, melynek során, 1995-ben – tényleg filmbe illő módon – elrabolják az akkori szlovák államfő, Michal Kováč fiát. Kelet-Európában az amerikai akciófilmmel szemben láthatóan nem szükséges izgalmas sztori kiagyaltásával bibelődni, mert itt a politika már eleve thriller. Jogi okokból ugyan a dolgozat fikciós politikai thrillerként találta magát, de hát nagyon naivnak kell lenni, hogy a filmbeli maffiaállamot ne az akkori szlovák valóságra vonatkoztassuk. Az *Emberrablás* teljesen új szintre emelte a fikciós dokumentarista mozgalmat. Annál is inkább, mivel nemcsak reflektált a politikára, hanem alakította is: premierjét szándékosan arra az időpontra időzítették, amikor a szlovák parlament a valós emberrablóknak adott mečiarri amnesztiarendelet eltörlését tárgyalta, hogy a döntést a maga eszközeivel befolyásolja. Katalizátori hatását mutatja, hogy a filmet a parlamentben (!) vetítették le, az előtte rendezett konferencián pedig a jelenlegi államfő, Andrej Kiska a közkegyelem eltörlését szorgalmazta, leplezetlen módon összekapcsolva a filmet Mečiarral, akit aztán tévés védőbeszédkor tüntetők küldtek melegebb éghajlatra. Az *Emberrablás* ezáltal olyan '68-as szellemű cselekvő filmmé vált, amely túl a reprezentáción szerves résztvevője lett a politikának, a politikai aktivizmus eszközeként szolgált.

Az új szlovák dokumentarizmus, melynek a társadalmi felelősségvállás szempontjából Čengel-Solčanská munkája az orompontja, teljes ellentétbe fordította a szlovák filmet ahhoz az elefántcsonttoronyba való bezárkózáshoz képest, amit negyedszázada kifogásolt a kritika. A '90-es nemzedék regenerálta és megtermékenyítette a következő nemzedékek látásmódját, s más műfajokra is hatást gyakorolt. Mindezek szorzataként a 2010-es években a szlovák film „bársonyos újjászületésről” beszélhetünk, amely olyan erős műveket hozott létre, mint a szlovák újhullám a '60-70-es években. Ezért e kortárs szlovák mozgalmat nem túlzás „második szlovák újhullámnak” nevezni. •