

CINÉMA VÉRITÉ

ÉS A DOKUMENTUMFILM MŰVÉSZETE

A játékfilmek műtermeinek teremtett világával szemben a való világra támaszkodó dokumentumfilmek (rossz magyar kifejezéssel: valóság-hű filmek) fejlődésének egész története nem más, mint állandó törekvés, szakadatlan küzdelem az élet és a valóság naturalisan hű, maradéktalan, általános érvényű, tehát művészi kifejezésére. Lumière első filmjeiben a pályaudvarra befutó mozdony érkezésének pillanatai, a hazatérő munkások látványa nem kevesebb izgalmat, érzelmi hatást váltott ki, mint napjainkban a rejtett kamerával készült felvételek a repülőtéri érkezésről a *Vad szem* c. filmben, vagy az alkohol megszállottjainak ténfergése az *Izákosok utcájában*. Nemcsak Lumière, hanem a fantázia világában lejtászódo, „művészi” filmek megteremtője, Méliès is az utcán kezdte felvételeit. A metropoliszok kavargó forgatagáról készült, valóság-hű, dokumentumfilmjeivel aratott világsikert *Cavalcanti* és *Ruttman* is. Előbbinek Párizsról 1926-ban készült híres filmje a „Rien, que les heures” (Semmi, csak az idő múlása), utóbbié a „Berlin, egy nagyváros szimfóniája”, ugyancsak 1926—27-ből. A világhírű *Flaherty*nek is alapelve volt a tények rögzítése.

Változtathatatlan elvnek tartotta, hogy a mondanót a színhely határozza meg, és a mondanivaló egyuttal a színhely leglényesebb közlendője is.” (P. Rotha: A dokumentumfilm, 55. o.) Első, világsikert aratott dokumentumfilmjé-

nek, a *Nanuk*nak elkészítéséhez több mint egy évig élt a Hudson-öböl környéki eskimók között; figyelte, tanulmányozta, filmezte őket.

Dziga Vertov, a szovjet dokumentumfilm megalapítója és az egyetemes dokumentumfilm-elmélet úttörője pedig már 1923-ban (!!) ezt írta a Majakovszkij szerkesztette LÉF folyóiratba: „Én filmszem vagyok... Én állandó mozgásban vagyok. Távolodom a tárgytól és közeledem hozzánk, alájuk megyek, beléjük megyek, együtt ügetek az ügető ló pofájával, befurakodom a tömegbe, szaladok a rohanó katonák előtt, háttamra fekszem, együtt repülök a repülőgépekkel, el-esem és felkelek az eselő és felkelő testekkel.” (Ekkoriban divatozott a „tényirodalom” elmélete.) Törekvéseinek szimbóluma, tartalma és célja az *Ember a felvedőgéppel*.

Lenin már 1920-ban azt tanácsolta a szovjet filmművészeknek, hogy a valóságot visszatükröző új filmeket híradókkal és dokumentumfilmekkel kell kezdeni. Ilyen felfogásban dolgozott Vertov és iskolája. Ezért írta a Vertóvtól sokat tanuló angol dokumentumfilm-iskola történésze, P. Rotha a 30-as évek közepén a korai dokumentumfilmekről: „A felszín ritmusának tolmácsolásával bíbelődnek... Forgó kerekék koncertjét vizuális ritmusban tárják elének anélkül, hogy tudatára ébrednének annak, hogy történelmi kórképről van szó... A műfajnak az lenne a legfontosabb feladata, hogy az

embernek a társadalomban elfoglalt helyével foglalkozzék.” (Id. mű 89. o.)

A dokumentumfilm fő mozgató ereje tehát a valóság és benne az ember ábrázolásának igénye. A 30-as évek angol dokumentalistáit a kullisszák hamis világával való szembefordulás legalább annyira sarkallta, mint napjainkban a hollywoodi álomgyárral szembeforduló New York-i iskola „cinéma vérité”-s tagjait. Sőt Rotha odáig ment, hogy a dokumentáló módszer tekintette „az alkotó filmművészet születésének”.

A valóságot feltáró, dokumentáló filmek fejlődésének azonban határt szabott egyfelől a felvételek technikájának fogyatékossága. Hisz amiről D. Vertov csak álmodott, azt valósítja meg napjainkban Leacock, J. Rouch, Rogosin, Reichenbach, S. Meyer és mások a gumi- és teleobjektívek, a hordozható, rejthető hangoskamerák, a nagy fényérzékenységű nyersfilmek stb. segítségével. (Itt most elsősorban a műszaki és nem a világnézeti lehetőségekre gondolok.) De hátráltatta a dokumentumfilm tényrögzítő kifejezéseinek gazdagodását az is, hogy az effajta filmeknek a forgalmazásban nem volt megfelelő felvevő piaca, tehát a művészeknek nem nyílt meg a kifutási lehetősége. Ezért a kapitalista filmgyártásban jó néhány dokumentumfilm készült amatőr alapon vagy reklám célból. (Az angol dokumentalisták filmjeinek többsége, de a *Nanuk* is.) A Sztaálin-kultusz időszakában a szo-

A MOKÉP jelenti

JANUÁRI
FILMÚJDONSÁGOK



**KERTES HÁZAK
UTCÁJA**

Magyar film
Széles változatban is
14 éven alul nem ajánlott

Főszerepben:
**BARA MARGIT
GÁBOR MIKLÓS
PÁLOS GYÖRGY**



EGY CSEPP MÉZ

Szeretet nélkül nem lehet
élni

Többszörösen kitüntetett
angol film

Széles változatban is
Csak 18 éven felülieknek



SZÓLJON A DOB
Szélesvásznú szovjet ifjúsági
film

Csak a moziban láthatják,
a TV nem közvetíti



cialista filmviszonyok' sem váltották valóra Vertovnak és társainak álmait.

Az alkotói légkör már említett okainak megváltozása mellett a televízió adott nagyobb lendületet a dokumentalista film fejlődésének a maga kielégíthetetlen műsoridejével, sokoldalú, valóságfeltáró, tájékoztató lehetőségével. Nem véletlen, hogy a New York-i iskola és a cinéma vérité más tagjai elsősorban a televíziók munkatársaiból kerülnek ki. Sőt nálunk is a TV fiataljai készítették először rögtönzések, mozaikszerű valóságfilmeket (Az utcán).

De nemcsak a történelmi kialakulás eszmei, művészi folyamata, hanem munkamódszer tekintetében sincs elvi különbség a dokumentumfilm és a cinéma vérité között. A környezet adta természetes és közvetlen behatásokat rögzíti filmszalagra mindkettő operatőrje. Igen, mondhatná valaki, de a dokumentumfilm operatőre eleve meghatározott szándékkal kezd munkába, hogy megmutassa egy-egy esemény, helyszín, alkalom ünnepélyességét, sajtóságát vagy éppen izgalmát, szépségét, jelentőségét, addig a cinéma vérité operatőre rábízta magát a véletlenek alakulására, az „oldatlan és átgyúratlan valóság beszélgetésére”. De a véletlen csak a részletek megragadásában érvényesül, mert éppen rajtuk keresztül mutatkozik egészében és törvényszerűen a környezet meghatározásá-

nak és a mondanivaló kiválasztásának koncepciója. Az akciók, rögtönzések figyelésében, fényképezésében már határozott, racionális vagy irracionális felfogás érvényesül. A rögtönzések, elrejtett pillanatok termékenyítő előtanulmányt jelentenek egy művész fejlődésében, de a műalkotás lényege a mondanivalóból, a valóságalelemek elrendezéséből, általánosító elvéből származnak, függetlenül attól, hogy rögtönözve vagy hosszú megfigyelés után készültek is a felvételek.

A dokumentalista tevékenységet az az emberi és alkotói többlet avatja művészté, általános érvényűvé, amit a rendező és operatőr ad hozzá a kamerák tárgyalagos objektívjeinek látásához. Nem a tények felvételeinek módszere (rejtett vagy szokatlan kamera), hanem a tényelemek összeállításának koncepciója, vagyis a rendező személyisége avatja művészi tükörképpé a valóságfényképezés filmi világát.

Hogy a valós elemek és tények dokumentális rögzítése tekintetében a film meddig jut, azt ma még nehéz volna, de nem is szükséges előre megjósolni. Annyi azonban törvényszerű, bármennyit fejlődjék is a technika, bármilyen műfaji besorolást nyerjen is utólag a mű, hogy az ember teszi igazzá (vérité), jogosulttá (authenticitét) és hitelessé (dokumentum) a valóságot fényképező filmeket.

MOLNÁR ISTVÁN

filmvilág

VI. évf. 1. sz. — Filmművészeti folyóirat.
— Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szerkesztőség és Kiadóhivatal: Budapest VII. Lenin körút 9-11. Telefon: 221-285. 624983

Az Athenaeum Nyomda ives és rotációs mélynyomása

A szöveg monophoto eljárással készült

Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a „Kultura” külker. vállalat