

A dokumentum paneljei

KÉT ÚJ PSZICHOLÓGIAI KISFILM

Manapság az ember olyan természetesen fogadja az információk áradatát, mint a zuhany rózsájából bőségesen spriccelő vizet; észre sem veszi, hogy a közlés-fürdő netán kiülőgözza egyéniségét. Mindent látunk, befogadunk, így vagy úgy hozzáidomulunk, jól vagy rosszul mindent megemésztünk.

A televíziót és a filmet ebben az értelemben nem zuhanynak, hanem vízágyúnak nevezhetnénk, nemcsak mosdat, hanem olykor el is sodor bennünket. A korszerű kommunikációs eszközök révén dokumentumként vesz körül minket a világ; eligazodni akarván mohón habzsoljuk a zsíros tényeket, s ennek egyenes következményeként éjszaka bikákkal álmodunk. A valóság persze bonyolultabb a dokumentumnál, legalább annyival, mint a történet az állapotonál. Szinte nevetséges, amikor gyanakvó tekintetünk a hiteles ábrázolás ismérveit keresve kielégülten leli meg a dokumentum pecsétjét valamely alkotáson: no lám, ez már döfi, az életből való.

Gondolom, éppen könnyen beszerezhető, hiteles körpecsét volta miatt kedvelik a dokumentumokat az igyekvő alkotók, úgy keresik fel, akár a közjegyzőt, érvényesítették jól vagy rosszul megszerkesztett iratukat. Természetes hát, hogy a közlés nyelvazete is megváltozott, legyen bár szó filmről, vagy irodalomról. Divatos a „kopogós” stílus, száraznak lenni érdem, még akkor is, ha e szárazság valóban a nedvek hiánya miatt következett be. A dokumentum — úgy tetszik — pótolja ezeket a nedveket, mivel önmagában óhatatlanul megtörténtet, valóságosat hordoz, így hát jelentős is, érzelmeket és gondolatokat ébreszt, magyarázása nem szükséges (?), az is élhet velük, aki nem született „magyarázónak”. Ily módon a nézőre hárítható a döntés és ezt olykor egy-egy mű elsődleges érdemként szokás említeni.

A dokumentum ennek ellenére kétélű fegyver, veszélyes eszköz, ha

művész-törekvés él vele; rossz kézben nem egyszer ferdeségre, a hamis igazolására vezet. A tények nem ferdülnek el, de kajla lehet a belőlük összerótt építmény, ha tégláit, paneljeit nem a tehetség maltere tartja össze. Persze ez a téglá-építmény viszony minden alkotni akaró tevékenységre vonatkozik, minden művészetet szorgalmazó próbálkozásra.

Csupán azt akartam mondani, hogy a dokumentum önmagában nem érv és nem teljesség, sőt nagyon nehezen kezelhető anyag.

A filmfelvevő gép lencséjét objektívnak nevezzük, de ki ne tudná, miféle szubjektív képességek rejtőznek benne. Az objektív által rögzített valódi cselekvés, történet maga is dokumentum, csak az a kérdés, ez az önmagában mindig hiteles, értékes anyag hogyan válhat művészetté, s szükséges-e, hogy művészetté váljon?

A művészi dokumentumfilm csálóka elnevezés; a jó riport ugyan első pillantásra megkülönböztethető tőle, de a rossz fogyatékoságait olykor a művészet leplébe igyekszik burkolni, vagy önmaga hatol be vírusként a művészet sejtfalába, s bekebelezi azt. Pontosan erről a bekebelezésről érdemes szót ejteni, mert egészségkárosító folyamat. Gyanússá teszi azt is, ami valóban értékes, hiszen csak gyakorlott szem tudja megkülönböztetni a művészkedéstől a művészetet. Nos, nagyon sok olyan dokumentumfilmet láttam már, amely híján volt minden leleménynek, untatott, mivel elefántot igyekezett csinálni a bolhából, s közben a bolhát is elugrasztotta. A művészkedés legjellemzőbb ismérvei közé tartozik a sejtelmesség, s még inkább az olykor erőszakolt ellentétek utáni kapkodás, amely a néző éberségének elaltatására törekszik. Különösen jellemző ez a keményen össze-vissza vágott kisfilmekre, amelyek jobbra-balra utalnak, párhuzamokat vonnak, szimbólumokat kergetik, sőt olykor a filmszerűség

végezt a képet nézőstül megpörge-
tik, suhintják és ráncigálják, meg-
feledkezve arról, hogy az embernek
ilyenkor kiguvad a szeme.

Nos, hevenyében elmondtam fenn-
tartásaimat, — valódi szándékom
felé ilyen alamuszi módon közeled-
ve — azért, hogy két nagyon jó do-
kumentumfilmről fenntartás nélkül
beszélhessek.

Az egyik: a *Gyermekek fehér-
ben* a budapesti gyermekkórház
mindennapjairól tudósít, a má-
sik: az *Otthon* egy pszichológiai
módszer bemutatására vállalkozik.
(Pszichológus szakértők: Dr. Polcz
Alaine és Dr. Hollós Róbertné.)
Mindkét film alapanyaga szintiszta
dokumentum, a felvevőgép egy pil-
lanatra sem fordul el a valóságtól,
szinte mozdulatlanul mered rá, ha-
bár az előbb említett pszichológiai
módszer maga is játék, illetve a

művészet és játék eszközeivel igyek-
szik meglelni a felszíni tények mö-
gött bujósckázó valóságot. Így ez a
dokumentumfilm valójában játékot
örökít meg, dupla fedelű edényt nyit
fel, hogy hozzáférhessünk tartalmá-
hoz.

A rendező-operatőr, Dobray
György — ez már az első kórházi
képeknél szembe ötlük — rendkívül
érzékeny; úgy látszik, szerencsés
eset az, amikor a rendező kezeli a
felvevőgépet, így azonnal követni
tudja gondolatainak villanását,
egyetlen idegpályán fut végig min-
den érzelmi rezdülés. A beteg gyer-
mekek látványa óhatatlanul meg-
rendítő, éppen ezért — praktikus
szempontból nézve — e látvány rö-
gítése hálás feladat, már önmagá-
ban is kifizetődő lehet. De ponton-
osan ez az érzelmeket csiholó légkör
rejtja a legnagyobb veszélyt: az ér-

Két portré az *Otthon* című filmből



zalgósság, a hatásvadászat csapdáját. Dobray úgy sétál a csapdák peremén, mintha sejtelve sem volna létezésükről, olykor már-már kockára teszi egyensúlyát, attól tartunk, a tapadós, könnymasszával bélelt gödörbe zuhan; de felesleges az aggodalmunk. Így szinte borotvaélen táncolva éri el, hogy a nézőben valódi érzelem ébred, s a dokumentum ereje ily módon válik eléggé ahhoz, hogy önmaga köréből kiszabaduljon, akár a palackból a szellem. A beteg gyermekvilág olyan általános érvényű gondolatokat ébreszt, amelyeknek burkába belefér minden rémület, bitorló erőszak, vágyódó szépség, aljas fenyegetés, küzdés és igyekvő élniakarás; egyszóval beleférnek a világ lényeges dolgai. A filmdokumentum eszköztelesen változik művészetté, csupán azért, mert a rendező, az operatőr észrevesz mindent, ami lényeges, jellemző — emberre nyíló szeme van. A film stílusa egyáltalán nem zaklatott, inkább lassú lejtésű, mértéktartó. A kamera szégyenkezve elfordul egy könnyező gyermekarcról és úgy érezzük, mi magunk fordulunk el, mert az ember restelli a kétségbeesést. A kioltódó, feltámadó bánat mögött, vagy előtt ott van a gyógyulás, az ígéret, s szinte a felvevőgép is résztvesz a gyógyításban, olyan igyekvéssel hirdeti azt. Számátalan olyan képet villant fel ez a film, amely azt bizonyítja, hogy Dobraynak van szeme, füle, látni és hallani; a dokumentumból összeállt önálló világ sajátos mű, egy érzékeny művészi alkat jelenlétéről tanúskodik. A lényegest meglátni és azt láttatni tudni valójában már a művészet mezgyéje, az értelmezés, általánosítás pedig kapu ezen a mezgyén. Dobray talán öntudatlanul lépett be a kapun, lehet, hogy ösztönös érzékenységében tudott oly sokat elmondani a gyermekekről ebben a filmben, de az ilyen véletlen ösztönösségben én nem hiszek. Nem állt meg a betegségnél, a szenvedésnél, sokkal mélyebbre ásott, nyitott szemű érzellemmel, humorral járta a gyermekvilágot, s a dokumentumtól csöppet sem eltávolodva önmaga értékeivel gazdagította a tényeket. Eleget tett megbizátá-

sának, híven rögzítette a gyermek-kórház légkörét, de eleget tudott tenni sajátos művészi feladatának is: el tudta mondani, mi is a gyermek.

A második kisfilm, az *Otthon* ugyancsak gyermekekről szól, jobban mondva, egy pszichológiai módszert, vizsgálatot nyomon követve meghökkentő, szinte ijesztő egyszerűséggel láttatja meg gyors korunk egyik üregét: a szülő és a gyermek viszonyának sivárodását. A pszichológiai módszer közismert. A gyermek családjának különböző tagjait jelképező bábokkal szabadjára engedve játszik, a bábok közül az egyik ő maga. Szórakoztató játék ez, a gyermek egyre jobban belefelejtkezik, maga építi fel a mesét, a történetet, maga fogalmazza a dialógusokat. A furcsa kis figurákat nyakoncsipi, ide-oda rakosgatja a játékkönyhába, játékszobába, közben fecseg, szülei és önmaga szájába adva a szót, és mi hirtelen azon kapjuk magunkat, hogy szörnyűségekről értesülünk. Magányról, sívárságról, érzelmi kiútatlanságról, — megjelenik a valódi család, a gyermeten megfogalmazott mondatokban, az ügyetlenül mozgatott bábuk egymáshoz való viszonyában. Üreget látunk, azt, ami *nincs*, aminek lennie kellene, a törődés hiányát, sóvárgást, szeretet-éhséget. A film attól válik döbbenetessé, hogy a gyermekek maguk épp hogy egy-egy pillanatra tűnnek fel, csak a hangjukat hallani, a groteszk bábok elidegenítve, távolságot tartva játszószék el a valóságot a filmfelvevőgép előtt, így válik a képsor keménnyé és hideggé, olyannyira, hogy a nézőnek összeszorul a szíve. Játékvád, játékgyötrellem, játékúr, játékkétségbeesés. A film végig meg tudja őrizni ezt a kettősséget, nem közeledik és nem is távolodik. Az objektív szem a játéktörténésre mered, s pontosan ettől a rebbenés nélkül kitárt tekintettől fut végig a hideg a hátunkon.

Reméljük, Dobray György ezt a valóság-bíró tehetségét nem veszíti el, mert az a kapu, amelyen most átjutott, ahogy mondtam már, a művészet tágas mezejére nyílik.

KRISTÓF ATTILA