

Értelmezések a vizuális antropológia Gulyás-szemléletéhez

Absztrakt

A mindenkori lét megfellebbezhetetlen öröksége és a jelen társadalmi bonyodalmissága sokak számára nem épp a megoldás, de annál inkább az alternatív örömkérés, kiteljesedés, betöltekezés aspektusa. Hasonlóképpen, de talán még intenzívebben így van ez minden alkotó típusú filmkészítő személyiségnél, az efelé irányuló magatartási modellekben, az én-keresés és tény-keresés megannyi arculatában is. Dokumentarista képművésznél, ha érzelmi strukturalista módon „képez” képeket és közöl tartalmakat, talán nem lehet mellékes a világkép sem, mely egész munkamenetében szinte folyamatos értelmezési gyakorlatban, másság-kontrollban, eltérő vagy alanyi egzisztenciában fogalmazza meg önmaga sajátlagosságát. „A Gulyás-testvérek”, magyar dokumentumfilm-történeti személyiségként a megformált poézis, a felület-reflexiók mélyén lakozó álmvilágok, meggyűrődött jelentések, absztraktummá ragasztott asszociációk éltetői, vagy tán a mindenkori valóvilág-örökségek közötti ablaknyitások kísérletező egyéniségei. Rések, tükrözések, rálátások, ablakok mint az életben lehetséges megmaradás egzisztenciális kihívásai és válaszai, verziói és hiányérzetei – ezek jellemzik az alkotói és kritikai alaptónusukat, s ennek megértése lehetne saját belátásaink egyik perspektívája is.

Abstract

The inappellable legacy and complexity of the present social existences is being for many not the solution, but more of an aspect of alternative pleasure-seeking and personal fulfillment. Likewise, but perhaps even more intensely, this is the case for all creative personalities, film-makers manifesting in these types of behavioral models, and in many facets of the search of the social self and social facts as well. For an documentary movie-artist, if he creates and imparts images in an emotional-structuralist way, the worldview may not be incidental either, which, almost in his entire work process, expresses his own discretion in a nearly continuous interpretation practice, in a control of otherness, formulates his own particularity in a different or subjective existence.

The Gulyás-brothers, hungarian „cinema direct” filmmakers is the life-giving force of inscribed visual poetry, of the real-time worlds in the depths of surface reflections, the creased meanings of the social associations, or perhaps the experimenting individual opening windows between prevailing critical inheritances. Riffs, reflections, insights, windows as the challenges and responses to the possibility of survival, versions and absenteeism – they characterize the creative and critical base-tone of Gulyás's, and (hope against the hope) understanding of which could be a perspective of our own insights as well.

Távoli alakot látsz, s közléről szól egy hang, intimen közléről, belterjesen, mintha melletted állna..., majd hosszú fél perc múlva jön egy vágással-átúszással a félközeli vagy arc-közeli, ahol már interjú-szituációban látható, akit hallasz. Máskor épp egy nő beszél, s férfit követ a kép. Esetleg egy miliőt, atmoszférát, képi harmóniát perget a vászonra a vetítő, s közben mintha egy történetbe kapcsolódnánk be, valamely mulandó pillanat, „akció”, folyamat veszi kezdetét... – még nem a történet, csak a várható esemény.¹

Disszonancia? Vágáshiba? Tekercs-csere a mozi-ban...? Figyelem-elterelés képekkel?

Korántsem. Csak János beszél, a maga hangján. Gulyás János, a leíró képeivel, lassú svenekkel, rávezető ritmusformálással. Textusok egy kontextusban. És mindig, amikor csak lehet, összefüggések, lendületek, ívek, ritmika, komponált tagoltság. Képfolyam. Mintha folyó kanyarulata, csillanó felszíne lenne, s láttán nem kell azon valóban elgondolkodnod, hogy valahol ered, valamerre tart, s valamibe torkollik, lassú vagy gyors tempójú, partmosottan vöröses vagy koszosan habos. Természetes, hogy így van, hogy ez van. Nem igényel értelmezést, nem kell a magyarázat mankója hozzá. S így van jól, mert a dolgok így működnek... EZ

1 2018. január 18.-án a Magyar Történelmi Társulat Vekerdi László Szakosztálya konferenciát szervezett *Gulyás Gyula és Gulyás János filmjei* témakörében. E textus az ott elhangzott előadás-rögtönzés írott változata.

a képünk róla, s kész. „Ennyi látható”. Az „ennyi” azonban sokkalta mélyebb, személyesebb, magánérdekűen közfontos.

Ugyanez a szemlélő látószög egy mobil-szobornál, s hasonlóképp egy ózdi vagy terézvárosi roma életútnál, valamely családi milió közepén, vagy Medve Alfonz hevegye, meg az isonzói veteránok közötti portrézás közben. Nem kaszál, sehogy sem rohan, „csak” mesél. Valahol számomra a képírás művészete ebből, ezekből, ezek folyamából és kiterjedéseiből áll. Gulyásképek, János fűszereivel és tálalásában.

Mert hát János képművész. Még akkor is, ha mint majdnem minden zongorista a pálya csúcán, nekimerészkedik karmesterkedni, s az vagy jól áll neki, vagy pózosan merev lesz tőle. Rendezéseinek – a kilencvenes évek elejétől – már nem lehettem közvetlen tanúja, de korábbi képes beszédmódja, az elbeszélés megnevező és ihletetlen impozáns volta kétségtelenül átsugárzik a már önállóan, rendezőoperatőrként felhalmozott filmtömegre is. A kép és hang komponáltan adagolt „aszinkronitásával”, inkább a belső vágás révén, a figyelemfolyamat „menedzselésével”, a megfigyelés és a követés hűségével.

Gulyás Gyula erről egy szakmai beszélgetésen így fogalmaz: „A film /.../ egységes, szoros önmagával – ha szinkron, és letagadhatatlanul önmaga: lábszagrealista! És ez adja, ebből nő ki, ez élteti tovább szellemi fedezetét is, azt a fajta klasszikus radikalizmust – társadalomfilozófiai értelemben –, amely *minden* fennálló kíméletlen kritikájára törekszik. Itt a mindenben is nagy hangsúly van: ebben ugyanis a filmkészítés processzusa, a beavatkozás és beavatás, azaz annak vállalása és kritikája is beletartozik. Mi ezt következetesen vittük végig, nemcsak a stáb többszöri ’befényképezésével’ – hogy a néző a ’kamerafegyver’ túldalán álló, dolgozó, minimum 6-8 embert is láthassa –, de ismétlődő vetítésekkel is, a film folyamán belül is tudatosítva szereplőinkben a heisenbergi effektust, hogy a megfigyeléstől (=filmezéstől) már eleve módosul, változik nemcsak a megfigyeléstárgy, de a személy is”.²

A dokumentumfilmek egész negyedszázados időszakára jellemző kimódoltság, a „válogatott”, kiválasztás és megnevezés révén társas valóságából jobbára „kiemelt” szereplők helyett Gulyásék a szituatív leírást részesítették előnyben, ahol a „minden” befényképezése is része az elbeszélés módjának,

a kérdező hangjának, viselkedésmódjának is. Ennek volt valamelyes hagyománya a Balázs Béla Stúdióban, de ezt a fajta alapállását, a megértő interpretátor státusz vállalását és az önvallomáson „érintetti” megjelenítésmódot nemigen pártolta a filmkészítők java többsége. Azt ugyanis, hogy a filmező, „terepmunkás” kutató saját személyében is részese a felvételi helyzetnek, alanya és befogadója a szereplőktől jövő információknak, rezonőr szerepe van nem csupán mint kérdezőnek, interaktív helyzetben kezdeményezőnek, vagy a kamera „fegyverével” vallomásra kényszerítőnek, nehezen fogadták el. Pedig a képfelvétel révén beavatkozás, szerepvisselkedés, feszélyezettség vagy oldottság leírójának is épp annyi „beleszólási” joga van, képeivel elfogad és provokál, rákérdez vagy ráhagy, előcsalogat egy véleményt és kifejezést, vagy éppen feszélyezően beszorít valakibe egy másik mondanót. Tolmács és értelmező funkció ez, amit a képek révén is kifejezni, vállalni kell, úgyhogy megannyi szituatív leírásban János kamerája nem pusztán Gyula „revolver-mikrofonja”, hanem egyúttal mindkettőjük komplex szituációt mint körülmény-együttest is pontosan jellemző alkotói hangneme is.

Ahogy például a Kallós Zoltán portréfilm televíziós változatának első jelenete kezdődik,³ a hegytetőn lassan vonuló juhokkal, közülük filmezve, mintegy azonnal bevonva a nézőt a mérai tejbemérés társadalmi és helyi gazdasági eseményének egyik legfőbb helyszínén a zajló mindennapiságba, s közben hegedűszó hallik a juhok mozgására hangoltan, az nem „néprajzi” ihletettséggű játékfilm poénos indítása, hanem életközeli „lelemény”, hisz ugyanott és ugyanakkor a legények is épp a helyszínre tartanak, zenész-kísérettel, mintegy ugyanazon domb oldalában... E mozgó nézőpontváltás szinte észrevétlenné teszi a belső vágás és a közlendő összehangoltságát a képi egységgel, a teljesség-ábrázolás vagy a kontextusok egész sorával, a részvétel atmoszféráján át az „in medias res” lényeg-fókuszú megidézéssel. S csupán a képi történések jócskán késleltetett pillanatában halljuk már Kallós eligazító elbeszélését a történet értelméről, folyamatáról, egész mibenlétéről. Ez a dramaturgiai megoldás nyilván nem kedvez a folyamatos képsor igényének, de a jelenlét hiteleségével tükrözi a cikk-cakos történet, a meseszerű elbeszélőmód egész eszköztárát és ennek tudatosan választott megoldásait is..., a hosszú snittekét is, meg a mitopoetikus narratíva egész vizuális folyamatát.

2 *Ne sápadj! Filmszociográfia Medve Alfonz domaházi parasztpolgárról.* MAFILM Társulás Stúdió – MTV Közművelődési Főosztály, 1982:82.

3 *Balladák filmje – Kallós Zoltán nyomában*, 1. rész, <https://www.youtube.com/watch?v=RhR-WzR4uoM>

János képfolyama a filmjeikről szóló szakmai beszélgetésekben ritkán kapott érdemi jellemzést, „megnevezést”, stiláris definíciót. Jobbára úgy tűnt, mint távolságtartó narratíva eszköze, az elbeszélő mód képnyelvi megfelelője. Magyarázgatni keveset hallottam Jánost a szemantika és szintaktika fordulataival, s ha mégis, akkor inkább a vágóasztalnál a szerkesztés közben..., meg is lepett rendszerint, milyen árnyalt plasztikussággal, ugyanakkor mégis rendszerzerűen építkező, de folyamatosan ezernyi külső körülménytől függő mindaz, amit megfogalmaz, amit kamera-tollal följegyez, aminek azután döntő fontossága lesz a filmfolyam későbbi szakaszaiban. Kevesen gondolnak bele, milyen szakmai felelősség egy ismételtetetlen szituációban egyetlen tárgyra, vizuális történéstre vagy szempilla-mocnáásra fókuszálni, miközben társas dráma zajlik a színtéren belül, s nem lehet „véletlenül kihagyni” kardinális fontosságú képi közlendőt, miközben nem lehet folyamatosan csak totálképekkel dolgozni sem. A „képírás iskolája” Jánosnál ugyanakkor sosem szemiológiai tankönyv-szárazságú. Ahogy nem mondta, de csinálta..., ahogy a muszter vagy a készre vágott film utólag mégiscsak tükrözte, abban a forgatókönyvben rögzített „plánozási” tervezetnél sokkal cizelláltabban volt benne mindaz, amit erről tudni érdemes, ami a történésemben a hiteles, ami a közlendőben a szavatosság volt, semmint ha szárazkás operatőr-szakkönyvbe komponálta volna képeit valamely neo-konstruktivista esztétikai jelbeszéd nyelvtanaként.

Közlendőjét sosem dikciósan adja elő, verbális „rátöréssel”, mint mondjuk Sára Don-kanyari portréi, s nem is kimódolt „zakkanásokkal”, mint a híradós típusú képközlés azt egykor időszakos /tévés vagy HDF-es/ esztétikai kánonná avatta. János képi kompozíciói nem a késői „balázsbelás” bevállalás dokumentarizálást képviselik, nem is a Tóth János-i laboratóriumi nettség, vagy a kodifikálódott esztétikai „megemlést” hordozzák – sokkal inkább az életvalóságban „megmerülés” beszédmódját. A természetes közlés, a megnevezés „keretei” közt kibontakozó, sűrű leírásba tagolt, jelentéseket hordozó képjelentést. Ahogyan egy merített papíron egy XVI. századi szöveg, vagy miként egy oltárképen a szárnyak, melyek „húzzák” is, szorítva keretezik is a történést, meg amiként egy zenei kompozícióban a ritmus kerete, a ritmusok összessége stílussá áll össze, ugyanúgy jeleníti meg János választott jelentésterét a képek sora, mozgások dinamikája, s maga a filmelbeszélés egésze. Belülről fakadóan, vallomásosan, rákérdezően. S nemcsak képstílusban „kér-

dezően”, hanem képnyelvi mondatokban is áttetsző tagoltsággal, s a szituációval is harmóniában.

Csupán egyetlen példával élve: amikor több tízórás filmfelvétel, sok tucatnyi udvari, gazdálkodási, piaci, kocsmái, tsz-szövetkezeti szituáció során, vagy városi tennivalói közben is elkísért Medve Alfonz portréfilmjében még nem sikerült Alfonz édesanyját megszólítani, mert ellenezte a filmezést, fia „öntetszelgő” szereplését, a várható ellenkezést, irigykedést, falusi szóbeszédet is félve..., ám mégiscsak fontossá lehetett Alfonz múltját, mentális örökségét is témává tenni, akkor olyan szituációt kellett keresni, ahol anyja mégiscsak megszólal, a kettejük viszonya megnevezést kap, kapcsolatukból fakadó ragaszkodások és ellenkezések valamiképp érzékelhetővé válnak... Nem volt más lehetőség, mint a mama lakóhelyéül szolgáló kiskonyhában teremteni interaktív szituációt, Alfonzot gyerekkoráról kérdezve. Ebben a direkt interjúban és a szűken behatárolt mozgástérben a ráérősen mesélő Alfonz kapott kiemelten „közeli” plánt, s ebből csak lassú fókusznyitással, alig érzékelhetően finom plánváltással csinált János olyan kettősképet, amelyben mégiscsak megszólalt, gesztikulált, „kotozó” konyhai tevékenység közben is önnön hangjára lelt a mama. E finom átmenet a direkt interjúból a szituatív párbeszédbe, a kis-szekondból a „belső totálba” átívelés plán-váltási megoldása érzékletesen vall a narratív történetmesélés akkoriban még nem szokványos alkalmazásáról, egyúttal arról a képkészítői felfogásról is, mely tudatában van a kamera, a kép, „a tévé nyilvánossága” feszélyező felelősségének, az ilyesmihez nem szokott paraszti kultúra okszerű védekezésének, a beavatkozás „kegyetlen” közvetlenségét ismerő filmkészítői szereptudatnak, s e vállalás szituatív felelősségét mégis feloldani, közössé tenni képes „módszertannak” is, melyet harmonikusan alkalmazni képes.

Székfü András, mikor e szakosztályi rendezvény meghívóját fogalmazta, így invokálta mindezt: „*A Gulyás filmek nézője az emelkedettség érzésével hagyja ott a vetítőtermet. Ez az érzés a megrendülés, a katarzisz egyik válfaja. A kozmikus-filozofikus nézőpont a művészet egyik lehetséges útja, dokumentumfilm esetében nem a leggyakoribb, de nem is példa nélkül való. Ha annak kulcsát keressük, hogy miként éri el Gulyás Gyula és Gulyás János ezt az emelkedettséget, a képi világról és az elemelés, stilizálás eszközeiről is kell szólnunk.*”

Nem helye ez itt most valamiféle vizuális közléskanonok és esztétikai stílbravúrok közötti elme-

háborúnak..., ehhez én bizonyosan nem is értek. Amit viszont a képfolyam láttán, a képsorok hullámzásában fel-feltűnő jelentésekben ugyanakkor megnevezhetőnek látok, az Gulyásék esetében nem az a fajta „hosszú-snittes” újítás, mint Kende Jánosé egykoron, nem is Ragályi Elemér mozgásképes metodológiája, vagy Ember Judit felületi feszültségen szikrázó intimitása. János képiségében – s hadd tegyem hozzá: életpályájuk mintegy felében ez semmiképp sem választható el Gyula narrátoriságától... – talán legfőképpen az a „stilizálási eszköz” játszik fő szerepet, ami mindezek együttes, és főképpen a szituációtól függő elbeszélésmódjában tömöríthető. A katarzis lényege tehát a sűrítésben van, a kamerával följegyzett „tereptapasztalat” vagy „vizuális szaktanulmány” folyamában, melynek alapja és lényege az a képi esszé-stílus, amelyben illő-kellő arányban van közeli és totál, megpihenő mozgás és ráközelítő lényeglátás, környezetbe szorult személyesség leíró tónusa és tájban-térben elhelyező közvetlenség is, amely a látvány harmóniája vágyával, a *nézővel közös ráébredés* révén segít hozzá a belátáshoz és megértéshez. Ha nem lenne mintegy foglalt a „filmregény” fogalma, ezt a „filmnovella” és a „film-esszé” közötti stílusvonalat egy speciális változatának nevezném, mely Gulyásék pályájának körülbelül egynegyedétől a „filmszociográfia” és a „hosszú dokumentumfilm” minősítést kapta. Végül is a képjelentés és kép-olvasat olyan verziója ez, olyan narratíva, amely mintegy az antropológusok által kimunkált stílusvilágot tükrözi, komponált rítust, melyben a filmkészítő nem a mindentudó nagy fehér megszálló, hanem a belátni és megismerni merész narrátor, egyfajta élményközvetítő, aki nem próbál menekedni attól, hogy felelősen, „rábeszélős vágás” vagy „intimkedés” nélküli közvetlenséggel tolmácsolja a mindennapi lét emelkedettebb jelentéstartalmait is akár... Sőt, éppen a tudatos, válaszadói szerepet vállalja ebben, mint közvetítő mellett befogadó is. *Befogadó* ez a tónus, s nem kirekesztő, *beavató*, s nem eltávolító vagy emelkedő, *elbeszélő*, s nem mindenáron dramatizáló. Sok százezer képre emlékszem Gulyásékkal töltött öt évem alatt, a forgatott és vágott filmek egészének belső ritmikájára vagy aszimmetrikus montázsaira is, lassú jelentésfolyammá komponálódásukra, és időnkénti aritmikus szétesésükre is. Mert ilyen is megannyi volt... Vágószoba, filmkígyók Galapagos-szigete, reménytelen küzdés a laokóni feladattal, hogy ebből valami jelentéses egész lesz... Hány meg hány film-„szövet” alakult így, meg-megújuló formában ez évek alatt, hány és hány verzió, képtelen kép-

sor-kísérlet, képes varázslat-remény...?! Talán nem véletlen, hogy a kettejük közötti munkamegosztásban és elbeszélői szerepkülönbségben Gyula művészettörténész mivolta a narratív analízis terén is előjött, vagyis a rendezésben – esetleg akár forgatókönyvírás képi oldalán – a kiemelés, a megnevezés, a jelenlét konnotációit kereste minduntalan, János ugyanakkor a képi textualitás révén adott inkább tónust a jelentéssésségnek. Ezek nem lehettek mindig harmóniában, a kép sokszor inkább csak illusztrált vagy körülírt, a hang viszont pontosított, vagy ellenkezőleg, a két tónus különbségében formálódott a műalkotás kreatív és rétegzett összehatása, belső kontrasztjainak szervezett harmóniája.

Miért is, hogy a képekre sokszor erőteljesebben emlékezünk, mint a pontos szövegre? Szövegekkel és szövegekből „élek” az elmúlt két évtized óta is, s immár végtelen szöveg-tengerek hajósaként mégis inkább vagyok képes a szememben őrzött „GULYÁSJÁNOSKÉPEK” egy-egy fotójára, retinámon kimerevedett kompozíciójára emlékezni, mint a tényleges film-szöveg-foszlányokra. Részint talán azért van ez így, mert János fotós is egyúttal, fényképei nemcsak tényképek, hanem fotográfiai opuszok is... Ugyanakkor meg tán azért, mert roppant sok filmszöveg végtelenül megkapó emberi tónusa – ha csak hangban hallanám – felét sem érné a képkivágás, életvilág-szeletelés optikai bravúrjai, korrektsége, leíró dikciója nélkül. Ki ne emlékezne a *Vannak változások* öregjeinek címlapképeire, *Medve Alfonz* szilaj sodrására, Balla Mihály fohászkozó gesztusára a *Törvénytörés nélkül*-ből, Kiss Lajos mikepércsi veteránra az *Isonzó-filmből*, a nagygéci templombelsőre az *Azért a víz az úr...*-ből, vagy Kallós arcaira a *Balladák filmjeiből*! Ezek egyenként is fotók, súlyos arcképek, melyek révén Gulyásék mindig is a sors darabos durvaságát és pihetőnnyű elbeszélhetőségét ellenpontosították. Az *objektív* révén *szimbolikus* közegbe átemelt *igazságok* tehát, s „emelkedettségük” vagy „stilizált” mivoltuk is épp abból a közvetlenségből fakad, melyet a képfolyam hitelesít, komplexebb tesz, riportok és vallomások, életvilágbeli helyszíni *jelenlét*, beszélő és hallgatni is tartalmasan képes *emberi portrék* során át. *Szituatív* nemcsak a leírás, hanem a „képszöveg” is. Sehol sincs ugyan érvényes séma arra, hogyan beszéljünk el egy embert „korrektül” – de közegéből az intim közelivel „kiragadva” (vagy közvetlenül még ez által megszemélyesítve, megnevezve is) épp oly jelentésfosztó hatást érhetünk el, mint a csakis nagytotálban beszélő mesemondással, hősteremtés-

sel. Ma már mindenki tudja-tudhatja talán, hogy a kép- vagy filmeszközöknek egyaránt megvan a dramaturgiája, közléselektana, empirikus élményszerkezete, „kamera-toll” színe, feltöltöttségi tónusa és szimbolikus ökonómiaja – vagyis nem redukálható a képi beszédmód a drámaiságra (szituativitás nélkül) vagy a poézisre (heveny hétköznapok pályáival nélkül).

Művészember alkotói oeuvre-jéről fogalmazni úgy, hogy munkáiból csakis a kiállítás-képes világsikerű fotókat emelem ki, a kajlákat és szürkéket nem, ez lehet megtisztelő hízelgés, udvarias elhallgatás, születésnap-i köszöntő akár, de nem értékelő elemzés. Nem, János sem „csakis szép képeket” komponált... – mindenképp is azért, amiért a filmkégyő nagyon sok egymásra hurkolódó képsor, jelenet, képregény-fejezet elemeiből áll, megannyi mozgással, fényhatással, utólag szerencsés vagy dilettáns laboratóriumi hívással, vágási-összeállítási pillanathatással. S ahogy egy regényből vagy verskötetből is lehet kiemelni címbe illő sort, betűt, idézetet, úgy a képek közül is van, ami kínálkozik plakátra, katalógusba, fotókkal illusztrált kiadványba, de a megkomponált „filmkép-albumba” már kevésbé illik. S nem is lenne igaz ebben a funkcióban, ahogyan nem igaz egyetlen tájkép örök szépsége vagy egyetlen kamaszlányi szépség-pillanat nagymamakori maradéka. Ugyanakkor mindkettő igaz, ha helyén-értékén-funkcióján becsüljük, s igaz, ha kamaszlányi szépségtapaszt vagy öregasszonyos bájít ugyanaz a beszédmód örökít meg... – harmóniában önnönmagával és a mondandóval.

A képen, fényvel és formával elbeszélte történések-jelentések ugyanakkor feszélyezően egyirányba masíroznak: egy tekerics film, egy mozi mozgásiránya a vágóasztalon vagy a filmvásznon is az idői végkifejlet felé tart... Vagyis, fotóban elbeszélve, mozgófotóban gondolkodva, s magának a mozgásnak, kiemelésnek, megszemélyesítésnek vagy megszólalásnak funkciót tulajdonító filmbeszéd révén még érvényes hatású maradhat, s ezt a funkciót is kell betöltsé, nem többet. De hát minden folyamatára egyetlen pontja csak kontraszt – de nem az egész, s még kevésbé a lényeg. Mi az, ami ebből a nézőnek válik világossá, ami a „rejtett közlés” vizuális dramaturgiájában kap hitelt, s mi az, amit a hang tónusa, vagy akár a csend rejtekező némasága formál képileg is markánsná, maradandóvá? Lehet-e a némaságnak drámaiság, a képtelenségnek vizuális lenyomata, a sodrásnak moccanatlanságba

épített belső feszültsége? És hogyan látja ezt egy operatőr, hogyan építi meg a maga dramaturgiáját, tudja-e majdan szinkronba hozni a „rendezői oldal” kompozicionális építményével?

Másodpercenként huszonnégyszer megválaszolható kérdés ez. Számos olyan dokumentumfilm és játékfilm műfaj létezik, melynek nem esztétikai alapkérdése a kamera helyzete a rendező mellett (lásd Sára, Schiffer, Dárday, Szalai, vagy a „híradós” dokumentumozás sok-sok évtizede, plánozás-hiányos filmközlési tónusok, kísérleti filmes kalandorosságok, stb.), de éppoly legitim a résztvevő megfigyelő szerepét magával a szituativitás hitelességével leíró „rendező mögötti” kamera-beszédmód is. Felvételi szituációban és leíró hitelességben ez fikciós novella és mélyrealista dráma közötti különbség. Erre következik azután a vágás-összeállítás egész láncolata, melynek előzetesen elképzelt, vizionált elemeit az operatőrnek mintegy előre kell látnia (miközben nyilván előre láthatatlan az), s ami a képekben-képsorban látás képességét, az elbeszélhetőség dramaturgiai kódjait kell szolgálnia. E „belső vágás” ugyanakkor nem is mindig válhat (vagy váltható) képi-kompozicionális effektussá egy dokumentumfilmmel, s még kevesebb a garanciája annak, hogy a vágás során a rendezői és az operatőri dramaturgia (egyztetés nélkül, mert szituatíván életre kelt) változatai éppen harmonizálnak egymással. E „fügő szövegmondás” ikonikus érvényessége ugyanis majdan csak a nézőnek szóló végső összeállításban kap (ha kaphat, s emennyire kaphat) funkciót. A másodpercenként huszonnégyszeres magyarázat ugyanakkor folyamatában más és más „belső mozt” kínál nézőnek és filmkészítőnek, sőt rendezőnek és operatőrnek is. Gulyásékban épp az lehet egyik sorsszerű alapkérdés, hogy ameddig, addig hogyan is jöhettek ki egymással e belső látás és külső láttatás egymástól sokszor elütő dramaturgiája ellenére is. E két pillantás más-más aspektusa, birkózása vagy harmóniája is alapkérdés egy partnerkapcsolatban, alkotói párosban szintűgy. A szituációt leképező hatás a maga egész hömpölygésében szinte öntörvényű létre ébred egy kamera kompendiumán belül..., majd a vágóasztalon, vásznon is. Ha ennek a vizuális narratívának emlék-műhelyét sikerül itt érdemben fölidézni, akkor a látott-vágot-vetített-értelmezett filmek képvilági sokaságából nemcsak az rémlik föl, hogy ezt mind-mind meg kellett komponálnia „valakinek”, hanem az a keserűség is, amely a dokumentumfilmmezők alapvető bánata, (s utólag már kár lenne tagadni is: a Gulyás-testvérek

állandó belső műhelyvita-témája is volt), nevezetesen a kép vagy hang prioritásának küzdelme. Amit János képre 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 szinte mind szétszabták – ha csak időlegesen is. De a montázs-kísérlet közben mindegyre fogyott a vágáspontok egzaktsága, s úszott el kép vagy hang prioritása a ráfutás okán, gyarapodott a töltelékanyag, mállott szét a 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. A plánozáskor magabiztos kompozíció a (két szalagon, hang- és képcsíkon még) „aláhúzott” textussal bővült, de ettől sokszor maga az éltető közeg lett ösztövebb... – s méltatlan közegbe került néha az üzenet tartalma. Ezek egy része olykor visszajött a végső összeállításkor, de a munkapéldányok sokaságában bizonytalankodott tengernyi olyan snitt is, amely utóbb veszendőbe ment, mert már nem került elő utólag, lévén teljessége már hiányos volt a korábbi átszabászat technikai következményeinek hatásai és az ellenpontok, ellensúlyok dramaturgiai hangsúlyai okán...

A dokumentumfilmmezés módszereiről szólva egy lejegyzett interjúban erről így szólnak: „A dokumentarizmus általunk választott módszere magával hozott egy másik – reméljük munkáinkra jellemző – problémát is. Az operatőri felfogásról, a képi kompozícióról van szó. Többnyire kerüljük a nagyon közeli beállításokat. Két okból is. Az egyik az előbbieken már jelzett 'intimitás-tagadásunkkal' magyarázható. A másik a hangulattal, a vágóképezéssel való manipulációkkal szembeni ellenszenvünk. Nem azt akarjuk ezzel mondani, hogy eleve nem szeretjük a szép beállításokat, a hangulatos képeket. Ellenkezőleg. De utáljuk a szépelgést. De arra viszont állandóan törekszünk, hogy a kamera előtti (illetve a kamerával is befolyásolt) történet, szituáció tér-idő egységét megőrizzük. Ennek szerintünk a dokumentumfilmmezés szempontjából perdöntő fontossága van. Csak azzal az anyaggal dolgozunk, ami a konkrét szituáció. Ha ehhez akár csak egy vágóképet is hozzáteszünk – már deformálunk. Ilyen megfontolásból jutottunk ahhoz a megoldáshoz, hogy filmünk szereplőit konkrét környezetükkel együtt fotografáljuk. Mindaz, ami

körülveszi őket, és mindaz, amire – akár váratlanul is – reagálnak, odafigyelnek: maga a konkrét szituáció. Lehet, hogy így 'borzoltabbak' a képek, de azért azt se felejtjük el, hogy a szituáció épségben tartása egyáltalán nem teszi lehetetlenné a képi ráközelítést, a kamera 'ráigazítását', egy gesztus vagy egy reakció lekövetését. Mindezt rögzíteni igyekszünk, de nem mi tesszük a rögzítendő szituációba. Az így fölvetett anyag természetesen erősen szelektálandó. A szelekció viszont nem más, mint a mi értelmezésünk. Állásfoglalásunk. Amit éppúgy nem rejtegetünk, mint ahogy nem leplezzük magát a filmkészítési processzust sem. A film végső szerkezete – megintcsak egy BBS-beli tagsági vetítés reakcióit is figyelembe véve – igyekszik szemléletesen tükrözni ezt a nyílt anyagkezelést. Egyértelmű, hogy azonos problémák, gondolatok stb. esetén leplezetlenül snittelünk. Akár még didaktikusnak is minősíthető módon egymáshoz illesztjük a kivágott, az eredeti, konkrét szituációból kiemelt mondatokat, stb., sőt kommentálunk is..." (a *Vannak változások* nyomán).⁴

A mindig csak egyre sűrűbb, ezért (például a hosszú-dokumentumfilm esetében szinte) folytonosan szűkülő filmidő – amint a szöveghang élethez való közeledése vált kapcsolódó felületévé, a szövegfoltokból komponálható aznapi patchwork-formává – sokszor mellőzötté tette a (felvételi) képi ritmust, a vágások tempóját, az egész filmfolyam képben narrált harmóniáját. Ilyenkor a képbeszédmód lepiszorgatva, sarokba állítva szolgálja a „mozit” magát, akár a megrendelő adásidőt, vetítési időt, kereskedelmi rációt is előbbre tolva. János folytonos heroizmusa, szinte „vakon” tisztánlátó szándéka talán ettől érett meg külön életút-folytatásra, az „alkotói saját idő” egyedi elbeszélhetősége felé haladva. S még azt sem merném állítani, hogy nem igazságosan... De amíg az eltérő „hangszereken” játék még harmonikus maradhatott közöttük, s ameddig nem kellett kényszerűen dönteni a kép vagy a hang primátusa felől, addig a poliszémikus fedettség, rétegzettség jellemezte alkotásaikat. Legfőképpen tán ezért nem lehet „Gulyás János operatőri művészetéről” az elvontság fikciója nélkül beszélni, mert ez a fajta dokumentumfilmmezés (és alkalmasint a korábbi, amatőrfilmes korszak is) eminenssem szövegalapú volt. Amit János ehhez (és ebben) tökéletesessé tudott/próbált tenni, az a filmbeszédmód dinamikája,

⁴ Interjú helyett. Lejegyezte Szabó Balázs. In *Vannak változások...* Balázs Béla Stúdió, Budapest, '78. Szerkesztette Fekete Ibolya. 80-81. old.

a ritmusok rendje, a keretezett valóság valamiféle kompozíciós rítussá egységesítése. A magam szótárával, s a kulturális vagy vizuális antropológia terepfelfogási alaptételével élve, ezt valamiféle „résztvevő benne-létnék” nevezném. Ennek része volt s kellett legyen a jelentésteretek befogása képileg is, a vizuális asszociációk, párhuzamok, toposzok, kontrasztok, analógiák, ritmikai elemek használata, az elbeszélő filmszöveg valamiképpen „mozgástánccá” alakítása a képiség révén. S persze, a fény- és formabeszéd épp a vizuális kommunikáció képi megoldásai révén válhatott komponált értelmezéssé. Közvetítő szereppé a „van”, a „látott”, a „lehet” és az „értelmezett” között. Avagy, más szóval és praktikusabban: interakció folyamatos biztosításával.

Feltételesem – mert nem lehetek biztos abban, hogy elkészülnek és esetleg egymásra is épülnek a konferencia előadásai, tehát élhetnek-e szimpla utalásokkal... –, jelzem itt, hogy a Gelencsér Gábor által jellemzett etikai-filozofikus, morálisan felfogott *Tanítványok* mint a korszak egyik vizuálisan is kivételes keménységgel megjelenített oral history-ja kap hangsúlyt, s ebben a képművész János szerepe mintegy a „valóság síppal-dobbal” vállalásakor is része az emlégmentésnek, de ugyanígy a múlt (Győri Zsolt által is földéztet) „vakfoltjainak” kritikájában, a szemtanú-szerep és a narratívákban megmutató személyiségek ikonikussá varázslásában, mindenfajta ilyes „találkozások” objektívtá igazságtartalmainak árnyalt érzékítésében. Fontos szempont talán az is, amire itt Sárközy Réka utalt Jan Assmann-ra hivatkozva, de amit kiegészítenék egy pólussal, a dialogikus emlékezettel összefüggésben. Ha lehet szimpla nyelvi poénon túli jelentést tulajdonítani ennek, e dialogikus „trialogikusra” fordítanám át a filmek esetében, hisz bár az emlékezés „mitomotorikája” nemcsak az írásos és a hagyománykövető integráció-típust teszi interpretálhatóvá,⁵ hanem sok esetben ez a képiségre még inkább igaz, a hangosképre még ennél is inkább. S mert a dokufilm-elbeszélésnél nemcsak a filmnyelvi konvenciók kell jelen legyenek szimbólumhasználati szinten, de ott a másik parton a befogadó is, akinek mindebben való részesültségéről halvány tudomásunk sincs előzetesen, ezért egyedül talán a műalkotás lesz, mely fölkínálhatja számára a megértés dimenzióját. Méghozzá abban a rituális pillanatban, (és sokszor aligha több ilyenben), amikor szembeül a valóság-leírás képi módozatával. Érzésem

szerint Szekfü „hívószava” a konferenciára a filmes magaskultúra és a gyalogos empirikus elbeszélés-módok közötti élményvilág esetében épp ezt a találkozást, a stílári emelkedettség illetően módját teszi esélyessé – és egyben sikerképessé is Gulyásék esetében. A *Tanítványok* esetében, de még másfél-két tucatnyi további Gulyás-opusz esetében is fennen igaz a látószögek multifokalitása és többpólusúsága, a filmbeszédmód konstans korpuszának állandósult biztosítottasága. A rendezvény szakosztályi vállalása nemcsak az MTT-nek kifejezhető köszönettel említendő itt, hanem annak illendő hangsúlyozásával is, hogy a képi közlés története ugyancsak valamiféle megőrzendő képnyelv-történet, s Gulyásék esetében elhallgathatatlan többlet ma már a magyar (általam korábban „közlési ortodoxiának” nevezett) kommunikativitásában.

Összegzésem szerint Gulyásék a képiség, leggyakrabban a dokufilmzés szinte antipolitikusan (Konrad György-féle értelemben vetten) mutatózó személyiségeit testesítik meg, s e „kívülálló/belül-lévő” felfogásmód szinte vertovi sajátossága lesz filmes eszköztáruknak, formanyelvüknek. Nem ugrottak ki hosszan tartó hazai celebritással vagy időszakos világsikerrel – de elérték fölöttébb tisztességes szakmai megbecsülést, megkaptak díjakat, részben „rangokat” is. S ami fontosabb ezeknél: megteremtették egy korszak talán legautentikusabb hosszúdokumentumfilm elbeszélés-módjának kommunikatív modelljét, vagy e modellek egyikét biztosan, a „máskéntbeszélés” eszközeként, formanyelveként, narratív normájaként. A közlési ortodoxiától a valóság összes tüzen-vízén át is afelé vezetve a hazai dokumentarizmust, amit azután majd az antropológiai filmzés és a történet-szociológiai témaválasztás megannyi példája illusztrál életművük hosszán át (s ezt részben már Tóth Péter Pál fölöttébb gazdag monográfiája is pontosító módon megtette). Enélkül viszont nemcsak a néprajzi vagy a szociofilm lenne filmtörténetileg szegélyesebb, hanem a szociokulturális közléshagyomány és a vizuális antropológiai mérce sem lenne alkalmazható a képtudományok hazai történetében, a résztvevő társadalmi jelenlét meghatározó filmművészeti korszakában, Gulyásék jelentőségének fölismerésében.

5 Lásd Jan Assmann 1999 *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 290. old.