

DÁRDAY ISTVÁN – SZALAI GYÖRGYI: JUTALOMUTAZÁS

A film adatai:

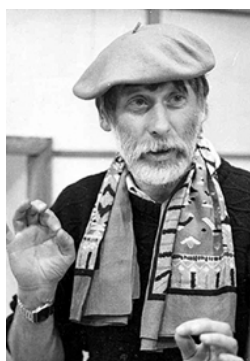
A színes magyar filmszatíra, 1974-ben készült.

Rendezte: Dárday István, Szalai Györgyi

Forgatókönyvíró: Dárday István, Szalai Györgyi

Operatőr: Koltai Lajos. Zene: Papp Imre, Presser Gábor, Solymos Antal, Tolcsvay László.
vágó: Kármentő Éva

Szereplők: Simai Mária (Forgó Anna), Borsi József (Balogh Tibi), Tamás Kálmán (Balogh), Tamás Kálmánné (Baloghné), Márton István (Bakó).



A rendezők:

Dárday István (1940-) a budapesti Színház és Filmművészeti Főiskolán szerzett rendezői oklevelet 1973-ban. A dokumentarista játékfilm egyik kezdeményezője. Feltűnést keltett az első ilyen jellegű nagyjátékfilmje, a *Jutalomutazás*. Három fiatal nő életét kíséri figyelemmel, ugyancsak dokumentarista eszközökkel és amatőr szereplőkkel a *Filmregény* c. munkájában (1978). Közéleti ihletésű a *Harcmodor* c. filmje (1980). Széles körű szervező tevékenységet folytat, a filmek társadalmi forgalmazása foglalkoztatja, stúdiót alapított. Balázs Béla díjas.

Szalai Györgyi (1940-) 1964-1968 között a Színház és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakos hallgatója. Dárday Istvánnal dolgozik együtt, ő az új dokumentarista irányzat forgatókönyvírója, aki tevékenyen vett részt az általa írt filmek forgatásán is. Önállóan 1980-ban mutatkozott be a *Dédelgetett kedvenceink* c. filmjével.

A filmtörténeti kontextus, amelybe a *Jutalomutazás* elhelyezhető, az a hetvenes évek magyar filmművészete (1969/70–1978/79).

A hetvenes évek közepére a dokumentarista formán belül a fikciós dokumentumfilmek (más elnevezéssel: dokumentum-játékfilmek) kerülnek előtérbe, méghozzá nem csupán a műfaj keretein belül, hanem a magyar filmtörténet egészét tekintve is: a Balázs Béla Stúdió dokumentumfilm-iskolájából kinövő módszer a korszak eredeti, speciális irányzata lesz (amit a külföldi kritikusoktól kapott megtisztelő **Budapesti Iskola** elnevezés is jelez).

A két hagyományos forma, a játék- és a dokumentumfilm módszerének egyesítése egy sor filmelméleti problémát vet fel, az irányzat szociológiai érdeklődése pedig a közéletiség, a társadalmi elkötelezettség hatvanas évekbeli hagyományát helyezi az 1968 utáni politikai változásokkal összefüggésben új alapokra. A **Budapesti Iskola** stílusirányzatként nem tekinthető egységesnek; inkább nehezen meghatározható, a módszert minden egyes filmben újrafogalmazó, a két tradicionális forma határán egyensúlyozó “keverékről” van szó.

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján felerősödő szociológiai érdeklődés és az ezzel összekapcsolódó filmnyelvi kísérletek két forrásból táplálkoznak: a társadalomtudományok és a filmművészet felértékelődéséből. Az előbbi hatása kissé megkésve, csak 1968 után jut el Magyarországra, az új gazdasági mechanizmushoz kapcsolódó szemléletváltás következményeként, míg az utóbbi a nyugat-, majd kelet-európai új hullámok árján a magyar filmművészetet már a hatvanas években a szellemi élet csúcsára emeli. Mind a dokumentarizmus, mind az évtized filmtörténetének későbbi helyzetét meghatározza ennek a két szellemi forrásnak a hetvenes évekbeli ellehetetlenülése, illetve elapadása. A társadalomtudományok pozícióját csak rövid ideig erősítheti az új gazdasági mechanizmust kísérő politikai szemléletváltás; a hetvenes évek közepétől a filozófia mellett éppen a szociológia lesz a leginkább üldözött, a legtöbb retorziót elszenvedő tudományterület. A

filmművészet szellemi pozíciójának 1968-at követő megrendülése pedig Magyarországra is „begyűrűző” világjelenség.

A kulturális válságot a film szempontjából tovább mélyíti a televízió elterjedése, ami alapvetően változtatja meg a nézői szokásokat – a fikciós dokumentumfilmek szempontjából azonban meg kell jegyezni, hogy a dokumentarizmus széles körű terjesztésére az ún. „társadalmi forgalmazás” valójában soha ki nem bontakozó elképzelése mellett (a mai napig) éppen a televízió nyújt esélyt, amelyet a hetvenes évek második felétől számos, tévében bemutatott fikciós vagy hagyományos dokumentumfilm közönségsikere is bizonyít. A modernizmusból a cinéma direct és a cinéma vérité módszer hatását kell kiemelni, ami a jóval közvetlenebb filmkészítés lehetőségének érdekében új technikai és intézményi infrastruktúra kiépítését teszi szükségessé.

A hetvenes évek elején a „tisztá” dokumentumfilmekből áradó közvetlenség egyre tarthatatlanabbá teszi a játékfilmek illúziórealizmusát, aminek következtében megnő a fikcióval szembeni hitelességigény. Ebből a szempontból a fikciós dokumentumfilmeket sok esetben csak a dokumentarista módszer konvencióinak nehezen meghatározható „aránya” különbözteti meg a realista stílusú játékfilmekétől; a képi világ vagy az elbeszélés módján terén nem találunk lényeges eltérést. A dokumentarista módszer valódi újdonsága azoknak az egyszerű, hétköznapi emberi megnyilvánulásoknak a feltárásában rejlik, amelyek a valószerű dramaturgiai helyzeteket, a köztes „állapotokat” kitöltik. A dokumentumfilm keretei között ez a módszer a legtökéletesebben Gazdag Gyula első két rövidfilmjében (*Hosszú futásodra mindig számíthatunk; A válogatás*), valamint az Ember Judittal közösen rendezett *A határozatlanban* valósul meg. A fikciós dokumentumfilmek alkotói lényegében ezt a módszert folytatják, azzal a különbséggel, hogy míg Gazdagék számára maga a szituáció is „valóságos”, addig számukra a szituáció fiktív vagy (re)konstruált, a szituáció rögzítése azonban cinéma direct módszerrel történik: egyenes hanggal, gyakran két kamerával (annak érdekében, hogy a jeleneteket ne kelljen ismételni, a vágóasztalon ugyanakkor lehetőség legyen az utólagos szerkesztésre), s mindenekelőtt az adott helyzethez valamilyen módon közelálló amatőr szereplőkkel vagy a feldolgozott téma eredeti résztvevőivel. A fiktív történet elbeszélése, a folyamatok rekonstrukciója azért jön tehát létre, hogy a kamera a forgatás során mintegy ráakadjon a különös helyzetekben az egyébként rejtőzködő, „valóságos” emberi megnyilvánulásokra, és megörökítse őket.

A dokumentarista irányzat meghatározó alkotói Dárday István és alkotótársa Szalai Györgyi, a pályakezdő Tarr Béla (*Családi tűzfészek; Szabadgyalog*), valamint a „klasszikus” dokumentumfilmes életműüket fikciós dokumentumfilmekkel gazdagító Ember Judit (*Fagyöngyök*) és Schiffer Pál (*Cséplő Gyuri; A pártfogolt*). Dárday István és Tarr Béla dokumentarizmusában erősebb a fikciós modell-történet konkrét „hitelesítésének” az igénye, míg Schiffer Pál *Cséplő Gyurija* vagy Ember Judit *Fagyöngyökje* inkább a történetet csak ürügyül használó dokumentarista állapotfilm, amelyben elsősorban az egyedi sorsok, személyiségek, gesztusok telítődnek jelentéssel. Ily módon a fikciós dokumentumfilmek két csoportja különíthető el egymástól: az egyikbe azok a fikció felől közelítő filmek tartoznak, amelyek a történet valószerűségének fokozása érdekében amatőr szereplőket kérnek fel a személyiségükhöz közelálló karakterek megformálására (a *Családi tűzfészek* elején megjelenő felirat a módszer mottójaként is értelmezhető: „Ez a történet valódi, nem a filmben szereplő emberekkel történt, de velük is megtörténhetett volna.”); a másikba azok a dokumentarista indíttatású munkák, amelyekben a szereplők saját életüket élik a kamera előtt létrehozott szituációkban.

Ezzel párhuzamosan folytatódik, sőt a szociológiai kutatás mellett a történelmi tematika megjelenésével egyre jelentősebbé válik a dokumentumfilmes műfaj „tisztá”, szituációkon és interjúkon alapuló, múlt- és tényfeltáró változata. A nyolcvanas éveket meghatározó ún. hosszú-dokumentumfilmek (a Gulyás-testvérek, Sára Sándor, Gyarmathy Livia, Böszörményi

Géza, illetve a hagyományos formához visszatérő Ember Judit és Schiffer Pál munkái) egy időre visszaállítják a két formai hagyomány elkülönültségét. A hetvenes évek fikciós dokumentarizmusának azonban – összefüggésben a játék- és a dokumentumfilmessé szempontok együttes érvényesítésével – még a két forma “keveredése” adja a sajátos ízt.

A fikciós dokumentumfilmek másik csoportjában azokat a törekvéseket találjuk, amelyek egy-egy személyiség vagy közösség saját történetét, élethelyzetét örökítik meg a felvevőgép jelenlétében létrehozott szituációk segítségével. Nem fiktív vagy megtörtént, más szereplőkkel rekonstruált szüzsét látunk, de nem is direkt filmezést: a kamera jelenléte része a szituációnak, befolyásolja a szereplők viselkedését, s ezt nem igyekszik leplezni, ugyanakkor az apparátus „láthatatlan” marad, csak „leköveti” az egyébként is bekövetkező eseményeket, drámai szituációk helyett elsősorban autentikus állapotrajzok elkészítését téve lehetővé. A drámai helyzetek közvetlen megfigyelésére a fiktív rekonstrukciót elutasító eljárás kevésbé alkalmas, ugyanakkor az, hogy bizonyos szituációkban mi fog történni, a szereplők helyzetének és alkatának ismeretében, kiszámítható, sőt a forgatás előkészületeivel vagy magával a forgatás módszerével befolyásolható. Éppen ezért e módszer vet fel legélesebben etikai kérdéseket, hiszen a szereplők nemcsak az arcukat, hanem saját sorsukat kölcsönzik a filmnek.

Jutalomutazás, Filmregény, Családi tűzfészek, Cséplő Gyuri, Fagyöngyök – nem pusztán a Budapesti Iskola, hanem a hetvenes évek magyar filmtörténetének is emlékeztető darabjai. Ráadásul ezekben a filmekben a társadalmi tematika figyelemreméltóan eredeti formában jelentkezett – e két szempont pedig igen ritkán érvényesült egyforma súllyal a korszakban.

Jutalomutazás

A Budapest Iskola nyitódarabja Dárday István *Jutalomutazás* című, 1974-ben készült filmje, s a rendező nevéhez fűződik irányzat lezárása is, a Szalai Györgyvel közösen jegyzett, 1983-as *Átváltozás*. A *Jutalomutazás* története valós eseményeken alapszik, a filmben azonban nem azokat látjuk, akikkel ez valóban megesett, sem hivatásos színészeket, akik ezt eljátszzák, hanem amatőr színészeket. A sztori szerint Forgó Anna, járási úttörőtítkár váratlanul azt a megtiszteltető értesítést kapja, hogy egy úttörőt jelölhetnek angliai jutalomutazásra. Megindul a keresés mechanikus gépezete a feltételeknek megfelelő, 13-14 éves, jótanuló, fizikai dolgozó gyermeke, valamilyen hangszeren is játszani tudó jelölt keresésére. Végre egy falusi iskola lázas sietséggel előállítja Balogh Tibit, aki ítéletük szerint megfelel a feltételeknek. A mezőről, a munkából becipelt szülők föl sem eszmélnek, máris írásos engedélyüket adják az úthoz.



A közepkádári szocializmus kisközségébe bombaként robban be a nagy lehetőség: pártállam, vasfüggöny, és akkor a távoli nyugat délibábjára hirtelen. A másképp gondolkodás, az egyedi életút a filmben jól látható módon csak némi lopott cigizések, árokperti gitározgatások formájában jelenik meg a hetvenes évekbéli magyar ugaron. Mindenki örül - kezdetben -, hisz

a világlátni induló fiú az egész község hírnevét is fényezné. Aztán megkezdődik egy lassú erjedési folyamat, összehajolnak ketten-hárman, és a végeredmény az lesz, hogy maguk a szülők nem engedik az életre szóló utazásra a gyereket. Pontosan nem is tudják, miért, de nagyon jellemző félmondatok, elharapott indok-töredékek hangzanak el, melyek summája: ha mi se jutottunk el oda, ha nekünk se adatott meg, ha eddig nem sikerült soha mást tenni ... Az anya, aki egész életét a faluban töltötte, megbánja az elhamarkodott döntést. Asszonyi hatalmával férjét is ráveszi a nyilatkozat visszavonására. A gyereket senki sem kérdezi, az utat élelmesebb szülők kevésbé rátermett gyereke nyeri.



A filmet a korabeli kritikák különféleképpen értelmezték: egyes írások a film központi témájának azt tekintik, hogy a bürokratikus utasítás-végrehajtás a legjobb szándékot is félresiklatja. Az írások másik fele számára a legfontosabb kérdés az, hogy az anya miért nem engedte a fiát Angliába. Egy harmadik, mai szemmel történő értelmezés inkább a bemutatott állapotra reflektál, mint a film témájára, tehát arra, hogy az állami apparátus képtelen megértetni magát az egyszerű emberekkel, és így szakadás van a „fent” és „lent” között. A filmben a pártbürokrácia szürke és kishatalmú képviselői sorát látjuk: két párttitkár, két járási titkár, két tanácselnök, mindegyik hasonlít a körülöttük élő emberekre, csak a nyelvezetük, ahogyan beszélnek a községbeliekkel, az teljesen idegen. Mindenki jót akar itt, de minden rosszul sül el. Tehát nem pusztán az elmaradottság vagy a lélektelen, szocialista munkavégzés történetét kell látnunk a filmben, hanem a kapcsolathányát.

Ennek megfelelően a dramaturgia középpontjában nem valamilyen ember vagy embercsoport cselekedetei állnak, hanem egy ügy lefolyása, melyben a benne szereplő emberek másodlagosak. Balogh Tibi és családja csak addig érdekesek, amíg belekerülnek az „ügybe”, ahogy kikerülnek onnan, a film teljesen megfelel nekik. Jelenlétük a film történetén belül teljesen véletlenszerű. Az egyetlen szereplő, aki a film elején és végén is szerepel, a járási úttörőtítkár, de ő mindig csak a cselekményfordulónál jelenik meg, hogy tovalökje az ügyet, tehát róla semmiképpen nem szól a film. A film cselekménye tehát hagyományos értelemben nem egységes. A filmnek nincsenek kitüntetett főszereplői, hanem mindenki egyenrangú szereplője, aki bekerül az „ügybe”. A főszereplőt csak úgy lehetne meghatározni, hogy „az a figura, aki a legtöbbet szerepel a vásznon”. Az anya figurája azonban, az általa képviselt értékek által játékfilmekre jellemző dramaturgiai elemmé válik, ő lesz a konfliktus kiobbantója. Míg a filmben szereplő figurák esetlegesnek tűnnek, s így érzelmileg közömbösnek, az anya határozott már érzelmi viszonyulást vált ki a nézőből. Bár Tibi kiválasztását semmiféle személyes ok nem indokolja (pl. zenei tehetsége vagy tanulmányi előmenetele felől sem győződhetünk meg), addig az anyja tiltása már-már sajnálatra méltóvá teszi a gyerekeket. Bár a helyzet egy bizonyos pontig abszurdnak mutatkozik – a gyerek mint tárgy hogyan felel meg a rendszer követelményeinek – addig az anya ellenállását követően a gyerek a maradiság áldozatának tűnik.

A *Jutalomutazás* tehát egyszerre két szemlélettel nézhető, és így a drámai és a leíró szemléletnek olyan átmenetét hozza létre, amely magába foglalja a dokumentumfilmekből ismert jelentéshordozó eszközöket (típusok, beszédhelyzetek, beszédmodorok), ugyanakkor a hagyományos dramaturgiai szemlélet számára is koherens szerkezetet nyújt, mert mindezt egy jól körülhatárolt konfliktus köré szervezi. Ez a kettőség jellemzi a dokumentarista játékfilmet: a hétköznapi élet legkonkrétabb és legbanálisabb részleteiből próbálja kibontani egy adott társadalmi mechanizmus konfliktusait anélkül, hogy ezt magában a filmben magasabb absztrakciós szintre emelné. Ezekben a filmekben az a meggyőződés tükröződik, hogy a mindennapi élet részletei magukban hordozzák az egész társadalmat érintő konfliktusokat, és



hogy ezeket a részleteket helyesen csoportosítva maguk a konfliktusok válnak láthatóvá. Az ábrázolt események és a figurák tehát modellértékűek: a szereplők egy apparátus különböző alkotórészeiként jelennek meg. Az amatőr szereplőkkel dolgozó filmben jellemek és értékek helyett viselkedésparadigmákat látunk. Nem x-et látjuk, hanem a konzervatív parasztasszonyt, és nem y-t, hanem a járási úttörőtítkárt. Ennek az ábrázolásmódnak a hitele abban van, hogy kiküszöböli az egyszeriséget, és csak arra kíváncsi, ami mindig ugyanúgy történik. Így nem marad más, mint tipikus figurák tipikus környezetben, amit a néző csak akkor értékelhet igazán, ha már találkozott vele az életben, tehát, ha van mire ráismernie. Az amatőr szereplők kiválasztásával érik el a rendezők a történetet záró poén szatirikus hatását, amikor

a természetes és közvetlen megjelenésű Balogh Tibi helyett egy „jól szocializált” és jól táplált vörös hajú baba repül el Londonba.

Ez a dokumentarista módszer tehát nem egy megtörtént esemény hiteles rekonstrukciójára törekedik, hanem olyan „rejtett” gondolatokat fogalmaz meg a hetvenes évek társadalmával kapcsolatosan, amelyek a játékfilmes forma számára hozzáférhetetlenek. Egyrészt a vizuális megoldások mind a játékfilmes konvenciót erősítik, a képi világ nem imitál dokumentarista „elesettséget”. A szerepükkel azonosuló amatőr színészek azonban a társadalmi szerepjáték és a személyes döntés közti határesetet tudják felmutatni. Így válik a film hetvenes évek létállapotának dokumentumává: a politikai intézményrendszer, a gazdasági körülmények a magánszféra legbensőbb burkáig hatol, az ellenállás azonban nem a társadalmi cselekvés szintjén bontakozik ki, hanem a személyiség öntudatlan kívülállóságában.

Kérdések és feladatok:

- Milyen szocializmusra jellemző eseményeket, jelenségeket és emberi viszonyokat mutat be a film?
- Milyen szimbolikus jelentősége lehetett egy szocializmusban élő ember számára egy nyugati utazásnak, útlevelnek, repülőjegynek? És milyen jelentősége van az utazásnak ma?
- Hogyan jellemezné Balogh Tibi viszonyulását a jutalomutazáshoz?
- Hogyan jellemezné Balogh Tibi korosztályának az értékrendjét az angliai utazásról tett megjegyzéseik, szabadidős szokásaik alapján?
- A jutalomutazás-ügy vitatása közben kiknek a nézőpontját, véleményét hallhatjuk az eseményről? Sorolja fel ezeket, és jellemezze ezeket a figurákat társadalmi-politikai funkciójuk szerint!
- Felismert-e a filmben olyan helyzeteket, melyben a filmkészítés körülményeiről szerezhetünk tudomást? Jellemezze a film képi világát, a történetmesélés eszközeit!
- Milyen filmben látott beszédhelyzeteket, eseményeket társítana inkább a dokumentumfilmhez, és melyeket tart inkább játékfilmszerűnek?
- Hasonlítsa össze a filmben látható községi politikai-ideológiai viták ábrázolásmódját egy tévében látható aktuális politikai vita képi, tartalmi jellemzőivel! Fogalmazza meg a fontosabb különbségeket!
- Hasonlítsa össze a *Jutalomutazás* dokumentarista játékfilm történetmesélési és ábrázolási jellegzetességeit a Discovery Channel vagy National Geographic televíziós csatornákon sugárzott dokumentumfilmek stílusával! Miért nevezzük dokumentarista játékfilmnek az előbbit, és miért tartjuk dokumentumfilmnek az utóbbit?