

Gerencsér Péter

Bársonyos (re)generáció: Az új szlovák dokumentarizmus az ezredforduló után

Absztrakt

A tanulmány az „új szlovák dokumentarizmus” fogalmának bevezetésével azokat a dokufikciókat vizsgálja, amelyek közvetlen alapjait az úgynevezett 90-es nemzedék teremtette meg. A dolgozat emellett érvel, hogy a szlovák film korszakváltása nem 1989-ben vette kezdetét, majd szélesebb nemzetközi filmtörténeti keretbe ágyazza az új szlovák dokumentarizmus mozgalmát. Ezt követően a nem-fikciós dokumentumfilm fikciós filmmé történő átalakulását a *Môj pes Killer* és az *Eva Nová* című filmekén keresztül követi nyomon. Végül a kortárs szlovák film nemzetközi párbeszédképességét a posztkoloniális (film)elméletek alkalmazhatóságának lehetőségein keresztül vizsgálja, és azt a *Zvonky štastia* és a *Cigáni idú do volieb* című roma tematikájú filmekén teszteli. A szerző arra a következtetésre jut, hogy a mozgalom új életre keltette a szlovák filmet, így az „második szlovák újhullámnak” nevezhető el.

Szerző

Gerencsér Péter a Milton Friedman Egyetem (Budapest) Kommunikáció- és Művelődéstudomány Tanszékének főiskolai docense. Tudományos kutatási területei: digitális kultúra, újmédia-művészet, cseh és szlovák film, közép-európai animációs film.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.4>

Bársonyos (re)generáció: Az új szlovák dokumentarizmus az ezredforduló után

*Stanislava Spáčilová*nak

1989 vagy 2009?

A közép-európai ^[1] filmtörténettel foglalkozó tanulmányok, összefoglalók és folyóiratok a „kortárs film” fogalmát konvencionálisan a keleti blokk összeomlásának dátumához, az 1989-es rendszerváltásokhoz, Csehszlovákia esetében a bársonyos forradalomhoz kapcsolják. Másként fogalmazva: ebben a filmtörténeti diskurzusban a kortárs film fogalma a kommunista rendszer utáni korszakkal azonosítódik. Ewa Mazierska a közép- (és/vagy kelet-) európai filmről általánosságban szólva a „régis és az új megközelítések” közötti választvonalat a politikai-gazdasági környezet megváltozásában látja a *Studies in Eastern European Cinema* című folyóirat programadó tanulmányában, melyben többször is „1989 előtti” és „1989 utáni” időszakra osztja a térség filmtörténeteit. ^[2] Ezt a gyakorlatot követi a cseh és a szlovák filmről szóló szintézisében Peter Hames, aki a rendszerváltás utáni legismertebb szlovák rendező, Martin Šulík műveit az „1989 utáni [...] rendezők” keretében tárgyalja. ^[3] Martin Palúch a kortárs szlovák dokumentumfilm tárgyalásának kezdőpontját szintén 1989-ben adja meg. ^[4]

Kétségtelen, hogy a közép-európai filmművészetek történetében jelentős határpontot képeznek az 1989-es rendszerváltások, mert a politikai átalakulás zavaros piacgazdasági és lassú kulturális átalakulással járt együtt, ideértve a korábbi filmgyártási, terjesztési struktúra új alapokra történő helyezésének szükségességét is. Amint Peter Hames Csehszlovákia összefüggésében írja: [a] „kommunizmus bukása elkerülhetetlen válságot idézett elő a termelésben, különösen azáltal, hogy a kormány minden állami támogatást virtuálisan elvont, és a jelenlegi ^[5] elnök, Václav Klaus hírhedt szavaival szólva, a filmiparban »minden megy tovább a régi kerékvágásban«. ^[6] Ugyanakkor a szlovák filmtörténész, Jana Dudková arra figyelmeztet, hogy 1989 nem jelent éles vízváltást a szlovák filmtörténetben, mivel a korábbi formai, szemléletmódbeli sajátosságok a bársonyos forradalommal nem egy csapásra értek véget, míg az új tendenciák még nem kezdődtek el. ^[7] Dudková a változásra való felkészületlenségben és a filmek megkésettységében megtestesülő temporális feszültséget úgy konkretizálja, hogy egyrészt az „ideológiai nyomás [...] nem változott meg drámaian 1989 után sem”, ^[8] másrészt a még azelőtt készült „filmek, melyek csak a forradalom után jelentek meg, emiatt »anakronisztikusak« váltak”. ^[9]

A politikai rendszerváltás és a filmtörténeti korszakváltások aszinkronitása nem korlátozódik a szlovák filmkultúrára, az időbeli eltolódás megfigyelhető egész Közép-Európában. Magyarországon a filmtörténetek álláspontja szerint az 1990-es évek filmjeinek tematikai–stiliztikai ismérvei kontinuitást mutatnak az 1980-as évekével, és csak egy évtizeddel a rendszerváltás után következik be filmművészeti fordulat a játékfilmben. Ezt az újfajta érzékenységet Gelencsér Gábor nyomán a magyar filmtörténet „fiatal magyar filmnek” keresztelte el. [10] Romániában a 2001-ben szinte belső előzmények nélkül indult, „román újhullám” (*Noul val românesc*) néven ismert mozgalom nemcsak a román filmtörténeten belül vált meghatározóvá, hanem az ezredforduló utáni európai filmkultúrának is az egyik legizgalmasabb fejezetét képezi. [11]

1 A cseh filmben a múlthoz való viszony megváltozása, a korábban domináns, megbocsátó *nosztalgikus* retrófilm helyére a számonkérő történelmi film az ezredforduló után lépett. A legutóbbi szintézis szerint az ezredforduló utáni lengyel filmben a populáris műfajok megerősödése mellett hasonló mozgás figyelhető meg, a „szent” nemzeti témák és a katolicizmus korábbi patetikus-romantikus ábrázolását a demisztifikáció és a kritikai attitűd váltotta fel. [12]

Ezen kiválasztott példák alapján Közép-Európában a formai értelemben a filmtörténeti korszakváltás a politikai klímaváltozás után mintegy egy-másfél évtizedes késéssel következett be, ami transznacionális keretbe ágyazza a szlovák film 1989 utáni történetét is.

Érdemes tehát a „kortárs szlovák film” fogalmát eloldani a bársonyos forradalom évétől. A rendszerváltás óta harminc esztendő telt el, ami megkérdőjelezi, hogy egy ilyen tág időperiódust azonos politikai, kulturális és filmtörténeti egységként kezeljük. Másrészt a szlovák film 1990–2020 közötti időszakát tekintve is megfigyelhető az a belső cezúra, amely más közép-európai nemzeti filmes gyakorlatokat is jellemez. Ennek következtében a korábbi interpretációs gyakorlatokkal szemben – az eltérő intézményi, pénzügyi és esztétikai tulajdonságok miatt – *nem* a rendszerváltástól kezdődő időszakot tekintem „kortárs szlovák filmnek”.



66 szезon

Nem egyszerű kérdés azonban, hogy melyik évszám jelölhető ki az új szakasz kezdőpontjául. A Szlovák Audiovizuális Alap (*Audiovizuálny Fond*) 2009-ben történt létrehozása alapvető fordulatot hozott a szlovák nemzeti filmgyártás finanszírozásának stabilizációjában és a tervezhetőségben.

Ahhoz, hogy létrejöttének jelentőségét aláhúzhassuk, az Alap újfajta finanszírozási modelljét a korábbi gyakorlatok fényében kell értelmezni. Az 1990-es években az elapadó állami támogatások miatt az önálló szlovák filmgyártás a megszűnés szélére került, évente csupán néhány játékfilmet sikerült befejezni, azt is többnyire nemzetközi együttműködés keretében. Ez kialakította azt a toposzt, hogy a szlovák film egy fantom, nem is létezik. Csehszlovákia 1993-as szétválása után a helyzetet súlyosbította, hogy Vladimír Mečiar harmadik miniszterelnöksége (1994–1998) idején az első önálló szlovák játékfilmstúdióként 1949-ben alapított, de 1953-tól működő pozsonyi Koliba Filmstúdiót (*Filmové ateliéry Koliba*) 1995-ben gyanús körülmények között privatizálták, melynek következtében a stúdió *de facto* megszűnt. A privatizáció egy nagyobb folyamat része volt, melyről a történész Dušan Kováč megjegyzi: „A kormánykoalíció a privatizációt közvetlen eladás útján folytatta saját híveinek körében, holott a privatizáció véghezvitelével nem a kormány, hanem a Nemzeti Vagyonalap volt megbízva.”^[13] A permanens filmgyártási problémákon a Szlovák Audiovizuális Alap nemcsak a támogatási összegek növelésével enyhített, hanem azáltal is, hogy szakmai öngazgatás, elszámoltathatóság, a pénzüsszegek rugalmas felhasználhatósága és transzparens döntéshozatal jellemzi.^[14] Ezért Jana Dudková egyfajta korszakküszöbnek látja az új finansziális modell bevezetését: „Csak 2009-ben változott meg a helyzet a Szlovák Audiovizuális Alap létrejöttével”.^[15]

Ezek alapján szervezeti-pénzügyi szempontból 1989 helyett a húsz évvel későbbi évhez, 2009-hez kapcsolható a kortárs szlovák film belső fejlődésében beállt változás. A tematikai-formai elmozdulás azonban már korábban látható vált a szlovák filmtörténetben, vagyis az intézményi struktúrában bekövetkezett fordulópontot megelőzte egy kulturális átalakulás, mely az úgynevezett „90-es nemzedékhez” köthető.

A 90-es nemzedék

A szlovák filmtörténetben az új szakaszt nem annyira az 1989-es bársonyos forradalom és nem is a 2009-es újfajta támogatási rendszer bevezetésének keretfeltétele jelentette, hanem a kétezres évek első felében megjelenő új rendezői problémaérzékenység. Nem a „rég” és az „új” gyakorlatok közötti éles váltásról, sokkal inkább lassú folyamatról beszélhetünk, amely a kontinuitás és a diszkontinuitás dialektikája mentén formálódott. Így nem feltétlenül célravezető a korszakváltás kezdőpontját egyetlen évszámmal megjelölni. A kezdetet az új évezred első éveire köthetjük, és a tendenciákat az Audiovizuális Alap megalapítása csak felgyorsította. A „fiatal magyar filmhez” és a „román újhullámhoz” hasonlóan az új korszak Szlovákiában is generációs jellegű, amit Pavol Branko filmkritikus 2004-ben „90-es nemzedéknek” (*Generácia 90*) nevezett el.^[16] A szlovák filmben a filmrendszerváltást lényegében a 90-es nemzedék művei hajtották végre. Ez a nemzedék teremtette meg az alapjait a kortárs szlovák film nemzetközi láthatóságának. A heterogén összetevőkből álló változás megértése szélesebb időbeli kontextust igényel.

Hogyan fő a történelem?

Az 1990-es években a szlovák film Jana Dudková által említett „anakronizmusából” és „megkésetttségéből”, vagyis az egyetemes trendektől való lemaradásából lényegében egyetlen rendező volt képes kitörni: Martin Šulík. A rendszerváltás utáni első évtized filmkultúrájáról szóló diskurzusok visszatérő motívuma, hogy még az önálló szlovák film létét is elvitatták, vagy – a korábbi paternalista retorikát megismételve – a szlovák filmet a csehek „kisebb testvérének” állították be. Peter Hames a szlovák filmgyártás haláláról, Prágába „emigrált” vagy cseh pénzből filmet készítő rendezőkről (Juraj Herz, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Martin Šulík) beszélve azt állítja, hogy a szlovák film a cseh film árnyékában maradt. ^[17] Šulíknak a hatvanas-hetvenes évek „szlovák újhullámával” (*Slovenská nová vlna*) ^[18] is párbeszédképes játékfilmjei, különösen a *Minden, amit szeretek* (Všetko čo mám rád. 1993), *A kert* (Záhada. 1995) és az *Orbis Pictus* (1997) szinte egyedülként képviselték Szlovákiát külföldön. Mellette jóformán csak a Mečiar-éra politikai (és gazdasági) viszonyaira satirikus módon reflektáló *Rivers of Babylon* (Vladimír Balco, 1998) című filmje érte el a nemzetközi érdeklődés ingerküszöbét. A 2000-es években fellépő 90-es nemzedék azonban újra felhelyezte a térképre az önálló szlovák filmet. Adatbázisok (sfu.sk, aic.sk), folyóiratok (*Kino-Ikon*, *Film.sk*, *Kinečko*, *Vlna*, *CinemaView*), fesztiválok (1999-től a pozsonyi *Medzinárodný filmový festival*, 2007-től a *Filmový festival inakosti* queer-fesztivál, 2008-től a *Fest Anča* animációs seregszemle, a vizsgafilmes *Skrátka študenti*), tudományos kutatóprogramok, DVD-kiadások és külföldi filmhetek is jelzik az intézményi regenerálódást.

A *Generácia 90* azokra az alapvetően dokumentarista érdekeltségű rendezőkre utal, akik a kilencvenes években kezdték pályafutásukat, de a 2000-es években érték el első jelentősebb hazai és nemzetközi sikereiket. Alkotásaikkal éppen azt az űrt töltötték be sikeresen, amit a 90-es években a filmkritikusok hiányoltak a szlovák filmből, nevezetesen a kortárs társadalmi viszonyok reflexióját. Jana Dudková ezt a deficitet így fogalmazza meg: „Ennélfogva nem meglepő, hogy végül az a vélemény terjedt el a szlovák filmkritikusok, filmrendezők és nézők között az 1990-es években, hogy a szlovák film nem képes tükrözni a főbb társadalmi és politikai kérdéseket, legyenek azok a jelenben vagy a múltban”. ^[19] Ennek fényében aligha véletlen, hogy a korrupciót és a hatalomvágyat célkeresztjébe állító *Rivers of Babylon* parabolája aratott sikert az értelmiség körében, mert a hiányolt politikai kommentár vágyának tett eleget. Amíg azonban Balco filmje játékfilmes eszközökhöz nyúlt, addig a *Generácia 90* döntően a dokumentarista formát választotta. Jaroslav Vojtek, Pavol Barabáš, Marek Šulík, Marko Škop, Juraj Lehotský, a kassai (magyar és szlovák identitású) Kerekes Péter / *Peter Kerekes*, valamint a filmjei miatt [*A harmadik hatalmi ág betegsége*, (Nemoc tretej moci. 2011); *Ficótól Ficóig*, (Od Fica do Fica. 2012)] politikai támadások keresztüzébe került Zuzana Piussi, a „szlovák Michael Moore” nevét ez fűzi össze. Pavel Branko, a „90-es nemzedék” fogalmának megalkotója nem tudományos tanulmány, hanem esszé keretében írta körül a mozgalmat, és a technikai feltételek változásának függvényében a szubjektív megközelítést és a rendezői jelenlét felerősödését hangsúlyozta. ^[20]

Žofia Bosáková tanulságos áttekintést nyújt a *Generácia 90* fogalmának recepciótörténetéről és a Pavel Branko szövegét érintő kritikákról. ^[21] Noha a mozgalom generációs jellegét elfogadták, a „90-es” számot problémásnak tekintették, mivel nem volt világos, hogy esszéjében Branko a

szervezők debütálását vagy az átalakuló évtizedet értette-e rajta, továbbá permanens problémát jelentett a dokumentumfilm és a hitelesség fogalmának képlékenysége. Martin Kaňuch 2008-ban publikált *Jobb kezdet: A szlovák dokumentumfilm 15 éve (Lepší začiatok. 15 rokov slovenského dokumentárneho filmu)* című tanulmányában azon túl, hogy a politikailag elkötelezett *98 hangja* (Hlas 98. Marek Kuboš, 1998) filmtörténeti helyét mérlegelte, azt emelte ki, hogy ezekben a jelenorientált vagy a szubjektív történelmet előtérbe helyező dokumentumfilmekben a játékfilmekre jellemző módszerek is helyet kapnak. [22] Tomáš Hučko a társadalmi aspektusokra fókuszált, és amikor a dokumentarista megfigyelés és a kreatív alkotás párosításáról értekezett, a fikciós elemeket domborította ki. [23] Nagyívű monográfiájában Martin Palúch a szubjektív elemek előtérbe kerülése révén a meghatározó vonásnak a szerzőiséget tekintette. [24] Végző soron tehát a „90-es nemzedék” terminus szlovák filmtörténeti recepciójában mindig is jelen volt a fikció és a dokumentumfilm keveredésének felismerése, még ha nem is ez a téma uralta a kritikai diskurzust.

Az említett rendezők teremtették meg az általam „új szlovák dokumentarizmusnak” nevezett, heterogén elemekből álló irányzatot. Amíg ugyanis Pavel Branko a 90-es nemzedék fogalmát az azonos életkorban lévő dokumentumfilm-készítőkre alkalmazta, magam az új szlovák dokumentarizmust időben és formailag is szélesebb értelemben használom. Branko 2004-ben egy új filmes tendenciának még szükségszerűen csak a formálódását tudta körvonalazni, a mából visszatekintve azonban eltérő perspektívából láthatók az akkori és az azóta eltelt idő alatt született filmek. Az „új szlovák dokumentarizmus” fogalma ezért egyrészt túllép a generációs meghatározottságokon, a 90-es nemzedék alkotóin kívül magába foglal olyan fiatalabb vagy később induló rendezőket is, mint Mira Fornay, Prikler Mátyás, Iveta Grófová, Mária Rumanová vagy Ivan Ostrochovský, így lazább szerzőcsoportot jelent, mint a nemzedék. Másrészt Branko megközelítésével szemben a dokumentumfilmek mellett felölel játékfilmként bemutatott munkákat is, emiatt használom a „dokumentarizmus” terminust a szűkebb „dokumentumfilm” helyett. Az új szlovák dokumentarizmust a társadalmi elkötelezettség, továbbá az abroncsolja össze, hogy a szervezők a filmjeikben a dokumentarista és a fikciós módszereket keresztezik egymással.

Kérdés, mennyiben tekinthető korszaknak, filmes mozgalomnak vagy iskolának az új szlovák dokumentarizmus. Habár a szervezők életkorát tekintve nemzedékinek indult, utóbb fiatalabb szervezőkkel bővült, és sem stílusban, sem pedig műfajilag nem tekinthető egységes csoportnak. Kerekes előzetes forgatókönyv alapján megtervezett és távolságtartó filmjei például távol állnak Piussi oknyomozó videó-újságírásától és politikai elkötelezettségétől. Nincsen közös programjuk sem, noha például az olyan többszerzős szkeccsfilmek, mint a *Szlovákia 2.0* (Slovensko 2.0. Ondrej Rudavský, Martin Šulík, Viera Čákanyová, Zuzana Liová, Mišo Suchý, Juraj Herz, Miro Jelok, Peter Krištúfek, Iveta Grófová, Peter Kerekes, 2014) vagy a *Bársonyos terroristák* (Zamatoví teroristi, Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský, Pavol Pekarčík, 2013) emlékeztetnek a 60-as évekbeli európai modernizmus programszerűnek tekinthető omnibuszfilmjeire, mint a *RoGoPaG* (Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, 1963) és a *Gyöngyök a mélyben* (Perličky na dně. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, 1963). Az „új

szlovák dokumentarizmus” kifejezéssel a továbbiakban mint laza szerzői csoportra, nem pedig mint generációra vagy iskolára fogok utalni.

Az új szlovák dokumentarizmus vagy posztmodern módon a dokumentumfilm szabályaival játszik [66 szezon (66 sezón. Kerekes Péter, 2003)], vagy a non-fiction és a játékfilm ötvözete [*Köszönöm, jól* (Ďakujem, dobre. Prikler Máttyás, 2013)]. Megfigyelhető továbbá az a tendencia is, hogy a dokumentumfilmesekből játékfilm-rendezők lesznek (Jaroslav Vojtek, Marko Škop). Az új szlovák dokumentarizmus irányzata belső előzményként nyúlhatott vissza a hatvanas-hetvenes évek szlovák újhullámának tradícióihoz, különösképpen Dušan Hanák filmjeihez (322. [1969]; *Egy régi világ képei* [Obrazy starého sveta. 1972]), egyúttal azonban előre is vetítette azokat a legutóbbi időben felerősödő műfaji-formai áramlatokat, melyek a játékfilmet dokumentarista és minimalista eszközökkel kombináló filmeket eredményeztek.

A fikciós dokumentarizmustól a dokumentarista fikcióig

Meglátásom szerint az „új szlovák dokumentarizmus” jellemzői rajzolják ki a kortárs szlovák film meghatározó vonásait. A dokumentarizmusnak a dokumentumfilmnél szélesebb kategóriáját azért használom ezekre az alkotásokra, mert – mint említettem – nemcsak a dokumentumfilmek használnak játékfilmes elemeket, hanem fordítva is, illetve a rendezők előbb dokumentumfilmet, utóbb pedig dokumentarista játékfilmet készítenek. A 90-es nemzedék által elindított sajátos formakombináció mind időben, mind térben tágabb nemzetközi összefüggésekbe illeszthető.

Mint azt máshol a szlovák film transznacionalitása kapcsán kifejtettem, szükség volna egy olyan, jelenleg hiányzó közép-európai filmkomparasztikai szemlélet meghonosítására, amely nem pusztán a nemzeti sajátosságokra figyel, hanem regionális, transznacionális, posztkoloniális keretben is gondolkodik. [25] Nemcsak azért, mert Közép-Európa alapvetően multietnikus régió, hasonló történelmi tragédiákkal, ahol az államhatárok folyton változtak, és burjánzanak a kötőjeles / akcentusos identások, hanem azért is, mert a nemzeti filmtörténetek összehasonlítása, a hasonló vagy ellentétes tendenciák, hiányok, önreprezentációs módok vizsgálata révén egymáson keresztül végső soron saját partikuláris kulturánk mozgatórugóit is mélyrehatóbban érthetnénk meg. Az új szlovák dokumentarizmus céljait és módszereit tekintve párhuzamba állítható a lengyel „fekete szériával” (*czarna seria*), a cseh újhullám mikrorealista vonulatával, a magyar Budapesti Iskolával, a román újhullámmal, de, még inkább tágítva a kört, az olasz neorealizmussal, *cinéma verité* mozgalommal, a free cinemával, sőt a dán dogmafilmmel és Ulrich Seidl és Michael Haneke tartózkodó stílusával is. Filmkomparasztikai keretben közülük most két közép-európai kapcsolatra koncentrálok.



Köszönöm, jól

Először is, a fikciós és a nem fikciós elemeknek a keveredése a kortárs szlovák filmben feltűnően hasonlít az 1970-es évek magyar filmtörténetének szociológiai érdeklődésű irányzatára, amit „fikciós dokumentarizmusnak”, vagy más néven Budapesti Iskolának keresztelt el a filmtudomány. [26] A Budapesti Iskola kanonikus filmjeiben a valóság dokumentálásának szándéka a fikciós filmekre jellemző elemekkel (narratív szerkesztettség, dramatizálás, tervezett szituációk) ötvöződik, ahol a 60-as évek játékfilmjeinek moralizáló-publicisztikus felfogását a kisemberekre koncentrálnak analitikus-leíró elv váltja fel. Közben nem létezett szigorú értelemben vett forgatókönyvük, a többnyire saját magukat eljátszó szereplők vagy amatőr színészek a kamera előtt improvizáltak (Dárday István és Szalai Györgyi: *Jutalomutazás*. 1974; Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*. 1978). A szlovák filmben például ez figyelhető meg Peter Kerekes *66 szезонja* esetében, melyben egy kassai strand az emlékezés helyévé válik, és ahol a főszereplő a rendező nagymamája. Aposztkoloniális elméletek fényében a régió történelmének metaforájaként interpretálta a filmet Jana Dudková. [27] Az ételekhez metaforikus asszociációk kapcsolódnak Kerekes másik, *Hogyan fő a történelem?* (Ako sa varia dejiny. 2008) című filmjében is, amit behatóan Mária Ferenčuhová vizsgálta. [28] Mint azt máshol számba vettem, Kerekes filmjeinek hibriditása a reflexívdokumentarizmus elidegenítő hatásából, a múlt újrajátszásából, a(z) (ál)naiv interjúkészítésimódszerből, az asszociatív montázból és a groteszk humorból fakad. [29] Munkái le is leplezik a dokumentarizmust, a *66 szезон* például Dziga Vertov módján erősen önreflexív, magának a filmkészítésnek a folyamatát is megjeleníti: mindvégig megmutatja az esetlegességet, a képbefolyton belóg a mikrofon, illetve helyet kap benne a rendezői utasítás, vagyis azok az elemek, melyeket rendszerint ki szoktak vágni. *A dévényi mészárlás* (Devinsky masaker. Gejza Dezorz, 2011) című részint (re)konstruált dokudráma a nem fikciós elemeket szintén fikciós megoldásokkal vegyíti. Ahogyan a Budapesti Iskola keretén belül Tarr Béla *Családi tűzfészek* (1977) és *Szabadgyalog* (1980) című fikciós dokumentumfilmjeiből fejlődött ki Tarr jellegzetes játékfilmstílusa (hosszúbeállítás, lassú kameramozgás, állapotszerű narratíva) a kortárs szlovák filmben Marko Škop multietnikus tematikájú, riportszerű dokumentumfilmjei (*Más világok* [Iné svety. 2006]; *Telepóc* [Osadné. 2009]) minimalista játékfilmben folytatódtak (*Eva Nová* [2015]; *Legyen világosság* [Nech jesvetlo. 2019]), Jaroslav Vojtek pedig a társadalom peremén élő emberek dokumentumfilmvizsgálatát (*Itt vagyunk* [My zdes. 2005]; *A határ* [Hranica. 2009]; *A cigányok szavazni mennek* [Cigániidú do volieb. 2012]) játékfilmben (*Gyerekek* [Deti. 2014]) aknázza ki.

Hajnal szálló

Ugyanakkor nemcsak a stílári-formai elemek és a tematikai hasonlóság hozza közös nevezőre a Budapesti Iskolát és az új szlovák dokumentarizmust, hanem társadalmi funkciójuk analógiája is. Mindkét irányzat a korabeli nemzeti filmgyártásból hiányolt politikai-társadalmi reflexió betöltésére hivatott. Amíg Magyarországon a Budapesti Iskola a *Szociológiai filmsoportot!* című 1969-es kiáltványban programszerűen is megfogalmazta a célkitűzéseket, addig Szlovákiában az új szlovák dokumentarizmus az 1990-es évek kulturális vitáiban szorgalmazott társadalmi érzékenységet teljesítette be. Ironikus, hogy miközben a rendszerváltás első évtizedében a modern társadalmi problémák szociológiai szinten szinte láthatatlanok maradtak a szlovák filmkultúrában,

jelenleg teljes páfördulásként – amint azt Katarína Mišiková megfigyeli – a társadalmi dráma (*socialná dráma*) lett a kortárs szlovák film legegységesebb műfaja.^[30] Ezek a filmek olyan társadalmilag égető kérdésekkel néztek szembe, mint a rasszizmus és erőszak (*Kutyám, Killer* [Môj pes Killer. Mira Fornay, 2013]; *Legyen világosság*), a romákkal kapcsolatos előítéletek (*Cigány* [Cigán. Martin Šulík, 2011]; *A cigányok szavazni mennek*; *Koza* [Ivan Ostrochovský, 2015]), az alkoholizmus (*Eva Nová*), a szexuális visszaéléseknek a #metoo mozgalom által katalizált kérdése (*Léna* [Špina. Tereza Nvotová, 2017]), vagy a többszörös, nyelvi-kulturális-gazdasági peremhelyzet (*Itt vagyunk*; *A határ*; *Hajnal szálló* [Hotel Úsvit. Mária Rumanová, 2017]).

A közép-európai filmmel való második kapcsolódási pont a román újhullám vonatkozásában kristályosodik ki. Eleinte a román film is önnön hátrányából, nevezetesen a pénzügyi támogatás hiányából kovácsolt tőkét magának, és a technikai–infrastrukturális feltételek meghatározták a filmek esztétikai arculatát is: ritkán használ nondiegetikus zenét, eszköztára minimalista, hosszú snittekben gondolkodik, alapvetően kézikamerát alkalmaz. A pénzügyi hátrányt a kortárs román film invenciózus ötletekkel, virtuóz párbeszédekkel, színvonalas színészi alakítással ellensúlyozta. Úgy vélem, a *Generácia 90* úttörő felismerésének köszönhetően hasonló tendencia zajlott le a szlovák filmben, amely a belső támogatási rendszer fogyatékoságait fordította a maga előnyére, s ennek tudható be, hogy a költségigényes játékfilmkészítés helyett előbb a viszonylag alacsony anyagi ráfordítást igénylő dokumentumfilm, majd az abból kinövő dokumentarista játékfilm lett a kortárs szlovák film domináns vonulata. Ez a tapasztalat már önmagában cáfolja azt az állítást, hogy a 2009-ben létrehozott Audiovizuális Alap jelentette volna a fordulópontot, hiszen a mélyben már megindultak a 2010-es években kiteljesedő, a nemzetközi sikerek felé mutató folyamatok. Az új szlovák dokumentarizmus osztozik a román újhullám intézményi és kulturális jellemzőiben (alacsony költségvetés, dokumentumfilmes jelleg, civil szereplők, természetes színhelyek), de abban is, hogy – ellentétben a nyugati filmkritika gyakori szűk olvasataival – ezek a román és szlovák filmek nem pusztán a közép-európai nemzetek frusztrációinak, történelmi traumáinak és jelenlegi nyomorúságainak manifesztumai. A konkrét tér- és időbeli meghatározottságokon túl sokkal általánosabb, emberi tanulságokkal szolgálnak nézőik számára: a *66 szezon* nemcsak egy többnemzetiségű közegnek a 20. századi kataklizmákon átívelő túlélési stratégiáiról beszél, hanem a mnemotechnika működéséről, az elmúlásról és a megbocsátásról; a *Vak szerelmek* (Slepé lásky. Juraj Lehotský, 2008) nemcsak a társadalmi egyenlőtlenségekről, hanem egyetemes szinten a szerelemről, a szolidaritásról és a megbékélésről; a *Koza* nemcsak a sportról mint egy roma férfi kitörési lehetőségeiről, hanem a kitartásról és az újrakezdés lehetőségéről is szól.

Az alábbiakban röviden két film, a *Kutyám, Killer* és az *Eva Nová* című alkotásokon keresztül szemléltetem, hogyan hasznosította a szlovák dokumentumfilm saját formanyelvét a fikciós játékfilmben.

Kutyám, Killer

Mira Fornay *Kutyám, Killer* című filmje arra fókuszál, hogy egy fiatal fiú, aki nélkülözi a meghitt

családot, hogyan válik szkinheddé és pit bull kutyája révén gyilkossá. Bár groteszk az alapszituáció, amely szerint Marek, a szkinhed azzal szembesül, hogy a féltestvére roma, a film tragédiával végződik. A film tematikailag rokon Flieg auf Bence megtörtént eseményeken alapuló, a 2009-es magyarországi romagyilkosságokra reflektáló *Csak a szél* (2012) című munkájával, amely a rendező addigi stílusának diametrális ellentéte volt. Fornaynál a narratíva fikciós, Flieg aufnál pedig valós gyökerű. Míg utóbbi roma szemszögből, Fornay egy bőrfejű nézőpontjából láttatja a romagyilkosságot, és az áldozatok nézőpontja helyett a gyilkosság okaira helyezi a hangsúlyt. Mindkét film kézikamerával követi a főszereplőket, amely egyfajta dokumentarista hitelességet kölcsönöz a képeknek. Fornaynál tetten érhető a természetes színhelyek mikrorealista megfigyelésének dokumentarista módszere, amely a film alacsony költségvetéséből is fakad. További párhuzam, hogy ennek folytán mindegyik minimalista, mellőzi a látványos díszleteket és az epikus akciókat. Flieg aufhoz hasonlóan Fornay is egy amatőrre, egy nem-színészre (Adam Mihál) osztotta a főszerepet, ami növeli a valószerűség és a hitelesség érzetét. A *Kutyám, Killerben* a hosszan kitartott, kontemplációra készítő, mozdulatlan nyitókép megelőlegezi az egész filmet jellemző komorságot, a természetes helyszínek, a lakótelep, a lepukkant kocsmá, a graffitis aluljáró és a vidéki szőlőskert lefojtott színvilága leíró szociográfiai keresztmetszet is egyszersmind, ami a román újhullámban található meg párját.

A szlovák rendező az a kérdést firtatja, hogyan alakul ki a rasszizmus, és miért lesz valakiből szkinhed. Apró mozaikokon keresztül azt vizsgálja, hogyan vezetnek látszólag jelentéktelen lépések a romagyilkossághoz. Noha Killer, a pitbull marcangolja szét a roma féltestvért, Lukást, a tettért Marek a felelős, mert az erőszakkal való játékba bele van kódolva a bűnösség, a gonoszhoz nem kell szörnyeteggé válni, az is elég, ha a rasszizmussal csak flörtölnek. Fornay játékfilmje olyan, mint egy valódi eseményeket megmutató, a „légy a falon” módszerét alkalmazó voyeurista dokumentumfilm a rutinszerű cselekvések szörnyű következményéről, illusztrálva a „gondolatlanságot”, amit Hannah Arendt a „gonosz banalitása” kapcsán fejtett ki. [31]



Kutyám, Killer

A pályafutását dokumentumfilmekkel kezdő Marko Škop *Eva Nová* című alkotása is a dokumentarista formát adaptálja a fikciós filmre. Škop újságírást és dokumentumfilmkészítést

tanult az egyetemen, ami tetten érhető riportszerű dokumentumfilmjeiben, melyeket a terepmunka antropológiai módszere és a szerzői részvétel jellemez. Amíg ezek közül a lokális/globális feszültségét kutató *Más világok* még nem volt dramatizált, a centrum/periféria kérdését vizsgáló *Telepó*hoz már narratív formát választott, amit a rendező az első játékfilmjében, az *Eva Novában* épített tovább. Az *Eva Nová* egy elvonókúráról frissen kikerülő idősödő színésznő kálváriája, aki megpróbál visszailleszkedni a kinti életbe. A rendező azt a kérdést boncolgatja, hogy vissza lehet-e térni a száműzetésből a bűnbeesés előtti állapotba, a színészi karrierhez és a családi harmóniához.

Eva Nová

A dokumentumfilmes örökség az eszköztelenségben mutatkozik meg: a film természetes helyszíneken játszódik Sabinovban és Petržalkán (Pozsony 5. kerülete), mellőzi a zenehasználatot (egyetlen kivétel, amikor karrierjének egyfajta búcsúdalaként a főszereplő, Eva Nová Karel Gott *C'est la vie című szonóját hallgatja*), a képkivágat többnyire csak a szereplők körüli szűk térre korlátozódik, a párbeszédnek életszerűek. A statikus kamera által megmutatott szűk, zárt terek Michael Haneke és Ulrich Seidl rideg stílusával ápolnak rokonságot. A mikrorealista megfigyelések dokumentarista módszerét azonban Škop kimondottan játékfilmekre jellemző fikciós összetevőkkel kombinálja: a film világos dramaturgiai ívvel, megszerkesztett kezdőponttal (a főszereplő színésznő épp kilép a rehabilitációs intézetből) és végponttal rendelkezik (a film zárlatában Eva Nová, az alkoholista anya és Ďoďo, a fia fanyar módon egymásra talál). Ugyancsak eloldják a filmnyelvet a dokumentarista módszertől a vizuális metaforaként működő markáns képi kompozíciók. Ilyen az, amikor a kamerához frontálisan beszélő színésznő idős arcát együtt látjuk a falon lévő fiatalkori poszterével, keresztezve és ellenpontozva egymással a múltbeli sikert és a jelen sivárságát. De vizuálisan erős jelképet alkalmaz a zárójelenet is, amelyben az anyát és a fiút együtt látjuk úszkálni egy kerti medencében: látszólag helyreáll a családi harmónia, amely a happy end felé terelné a végkifejletet, csakhogy a víz felszínén ott úszik egy alkoholos palack. Maga a címválasztás is szimbolikus, mivel az „Eva Nová”, a főszereplő díva tulajdonneve szlovákul „új Évát” jelent, ami bibliai konnotációval ruházza fel a filmet. Az ótestamentumi intertextus mitológiai síkra emeli a korosodó színésznő történetét, amennyiben a film a nő alkoholizmusát paradicsomkerti bűnbeesésként, színésznői mellőzöttségét pedig a bibliai édenkertből való száműzetésként értelmezi újra. A kert az elkorcsosult édenkert bibliai metaforájává súlyosbodik, ahová lehetetlen a visszatérés. Ez az erőteljes metaforahasználat, valamint az, hogy Škop Fornayval szemben egy ismert, professzionális színésznőre (Emília Vášáryová) osztotta a főszerepet (bár a szerep és a színész karaktere közel áll egymáshoz), eltávolítja a filmet a dokumentarizmustól.

Mind a *Kutyám*, *Killer*, mind az *Eva Nová* osztozik a minimalista esztétikában, de, mint látható, a dokumentumfilmes és a fikciós módszereket ellentétes irányba fejlesztik tovább.



Eva Nová

Romareprezentáció és közép-európai posztkolonializmus

Speciális témakörét képviseli a 90-es nemzedék által életre keltett új szlovák dokumentarizmusnak a roma kisebbség ábrázolása. Az alábbiakban azt igyekszem demonstrálni, hogy az új szlovák dokumentarizmus olyan témákkal, mint a romakérdés, maga mögött hagyta a Jana Dudková által említett „megkésettseget” és „anakronizmust”, és párbeszédképessé tette a szlovák filmet a kortárs nemzetközi áramlatokkal.

A szlovák film története bővelkedik a romák ábrázolásában. Dušan Hanák *Rózsaszín álmok* (Ružové sny. 1977) című lírai-romantikus filmje nemzetközileg is úttörőnek számított abban, hogy a kisebbségekkel szembeni, sztereotípiák által táplált előítéletekkel nyíltan foglalkozott. A szlovák „romafilm” heterogén kontextusát és széles tradícióját jelzi, hogy Juraj Jakubisko *Szőkevények és zarándokok* (Zbehovia a pútnici. 1968) című filmje filozófiai allegóriában mutatta meg a romákat, a *Koza* sportfilm keretében tárgyalja a helyzetüket, Martin Šulík *Cigány* című filmje és Ladislav Kaboš *Az összes gyermekem* (Všetky moje deti. 2013) című munkája hiperrealista megközelítést alkalmazva fókuszált az életükre. Szociológiai problémák megragadására vállalkozott a *Roma ház* (Rómsky dom. Marko Škop, 2001), az *Aš városáig* (Až do mesta Aš. Iveta Grófová, 2012) és a *Hajnal Szálló*, míg a roma Holokausztra fókuszált a *Lyuk a fejben* (Diera v hlave. Robert Kirchhoff, 2017). Véleményem szerint ezen filmek értelmezéséhez kitűnő szempontokat kínálhatnak a posztkolonializmus elméletei, melyeket ugyan főként, bár szűken a „harmadik világra” szoktak használni, de Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha vagy R. Siva Kumar meglátásai éppúgy érvényesíthetők az etnikai kisebbségeket, egyéni kultúrákat a történelem során folyamatosan és kölcsönösen elnyomó közép-európai országokra, népekre is. Végző soron ennek alkalmazására a másik oldalról mutat példát a bolgár Alexander Kiossev kiterjedt munkássága is. Csatlakozva Imre Anikó véleményéhez, aki szintén a posztkoloniális elméletek meghonosítását szorgalmazta a régiós filmre vonatkoztatva, kétségtelen, hogy a „posztszocialista régió egyúttal posztkoloniális is”.^[32] Most két filmben vizsgálom a „minor film”^[33] és a posztkoloniális megközelítések alternatív lehetőségeit.



A boldogság csengői

Jana Bučka és Marek Šulík filmje, *A boldogság csengői* (Zvonky šťastia. 2012) nem a hagyományos romareprezentációt örökíti tovább, mivel a roma témát a rajongói kultúrával keresztezi. A *boldogság csengői* a cigányság kultúráját és többszörösen hátrányos szociális helyzetét nem pusztán a kulturális másság, a társadalmi előítéletek vagy a rasszista megbélyegzettség felől vizsgálja. A szociográfiai vagy etnográfiai megközelítések dominanciája helyett a társadalmi és gazdasági emancipáció vágyától a populáris kultúra, a szubkultúra, a multikulturalizmus, a virtuálisvalóság-építés és a transzneműség problémáján át számos kérdést feszeget. Az alaptörténet szerint a két peremhelyzetben élő roma, Mariena és Roman a cseh Karel Gott és a szlovák Darina Rolincová rajongói, akik az egyik tehetségkutató műsort nézve elhatározzák, hogy az általuk előadott popdalról, az 1984-ben született *Zvonky šťastia* (csehül: *Zvonky šťastí*) című régimódi számról videoklipet forgatnak, és azt elküldik az énekeseknek. A dal strófái – a csehszlovákizmus hivatalos ideológiájának 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. Mariena és Roman megszállottan vagdossák ki a bulvárújságokból a két énekes képét. Vallásos imádatukat jelzi, hogy a házban jól megférnek a szakrális kegytárgyak Karel Gott legyek lepte poszterével – mely ironikusan felidézi Ferenc József császár légyürüléssel telepízkített arcképét a *Švejk*ből. Kilátástalan élethelyzetüket imaginárius módon kompenzálják, vágyaikat képzeletben élik ki, így a film a romareprezentáció szociográfiáját a szenvedélyes gyűjtögetés, a bálványimádás, az identitáskeresés kérdésével párosítja össze.

A boldogság csengői

A rajongói kultúra, mely extrém vonzalmat érez hírességei iránt és előszeretettel bújjuk azok bőrébe, többretegűvé teszi *A boldogság csengői* társadalmi drámáját. A filmszociográfia felé mutat a dokumentarista megközelítés, a kézikamera használata, a filmkészítőknek az adott közösségbe való familiáris beolvadása pedig a „résztevő megfigyelés” antropológiai módszereit implikálja. A mélyszegénységet, a gyertyafénnyel tompán megvilágított szobát a két sztárénekes reflektorfényével ellenpontozó film a nyomort speciális módon a popkultúrán keresztül tárja fel, de egyúttal túl is mutat a szokványos kérdésfelvetéseken.



A cigányok szavazni mennek

Šulík és Bučka művéhez hasonlóan eltér a hagyományos romaábrázolásoktól Jaroslav Vojtek a szlovákiai romák politikai képviselőjét középpontba állító *A cigányok szavazni mennek* című filmje is. Úgy mulatságos (vagy tragikomikus), hogy elkerüli az Emir Kusturica filmjeihez társított, bahtyini értelemben vett karneváli regiszter bohózatba fordulását, nem nézi le, de nem is idealizálja cigány (anti)hőseit. A fikciós és nem fikciós eljárások vegyítésével Vojtek filmje Vlado Sendreit, a neves szlovákiai roma zenészt annak választási kampányán kíséri el. Sendrei 2009-ben valóban indult a szlovákiai választásokon, és ennyiben a film a dokumentumfilm hagyományait követi. A jelölés folyamatától a politikai kampányon át a választási bukásig tartó dramaturgiai ív azonban láthatóan a játékfilm elbeszélői sémája szerint épül fel. A kamera – olykor erősen emlékeztetve a brit *kitchen sink* realizmusára – az események résztvevőjévé válik, és inkább analitikusan közelíti meg tárgyát, mintsem hogy ítélethozatalra törekedne.

Az ellentétes regiszterek használatát, a komikus és tragikus elemek kombinációját, amely a cseh/szlovák filmek hosszú tradíciójába ágyazódik, nem feltétlenül szerencsés csupán abból a szempontból értelmezni, hogy mennyiben örökíti tovább a sztereotip ábrázolást vagy közvetít negatív képet a romákról. Ahelyett, hogy a pozitív és negatív imázsok bináris logikáját tartanánk folyton szem előtt a romaábrázolások esetében, termékenyebbnek gondolom a posztkoloniális elmélet meglátásainak meghonosítását a roma filmek esetében, éppúgy, ahogyan maga az antropológia tudományága is hazatelepült „egzotikus” helyekről a nyugati világba. Gayatri C. Spivaknak az ábrázolhatatlanságra vonatkozó klasszikus kérdése (*Can the subaltern speak?/Szóra bírható-e az alárendelt?*), a gyarmatosító és a gyarmatosított közötti átmenetek, a Homi K. Bhabha által leírt kulturális elkülönböztetés (*cultural diversity*) és a hidriditás elméletei olyan támpontokat

nyújthatnak a közép-európai romareprezentációk posztkoloniális értelmezéséhez, melyeket eddig kevésbé vettek számításba a kortárs romafilmes diskurzusokban. Úgy vélem, hogy a kulturális kolonizáció révén létrehozott hibriditás és képlékeny identitások *A cigányok szavazni mennek* egyik alapproblémáját jelenti.

A cigányok szavazni mennek

Posztkoloniális kontextusban sokatmondó, hogy a roma identitás megkonstruálása során a film szereplői minduntalan a multikulturalizmus és a heterogén kulturális sajátosságok kérdéseivel találják szembe magukat. A széles nyilvánosság előtt Vlado Sendrei romaként pozicionálja magát, és azzal a céllal vág neki a politikai karriernek, hogy mandátumával a szlovákiai romákat politikai képviselőhöz juttassa. Az etnikai alapú politikai gyakorlattal szemben azonban a jelölt és stábja folyamatosan azzal kénytelen szembesülni, hogy egyáltalán nem világos, hogy kik és milyen tulajdonságok nyomán nevezhetők romának, és hogy mennyire képlékeny a roma identitás, mivel a kolonizáló és a kolonizált közötti cserefolyamatok következtében hibrid identitásformák jöttek létre. Ilyenformán a „roma közösség” címke egy belülről is tagolt, heterogén csoportra utal, a „roma képviselet” hívószava pedig már eleve gyarmatosító fogalom, amely újabb alárendeltségi viszonyokat, elnyomott, kisebbségi identitásokat termel ki magából. Burkolt öngyarmatosításra és mindenféle sztereotípiá abszurdítására mutat rá a film azon jelenete, amikor a roma kampánystáb sárga pólóban indul a választási hadjáratba, és elhangzik, hogy a sárga szín azért nem megfelelő, mert az úgyszólván „nem cigány szín” (ez internalizált rasszizmusként is értelmezhető). A kisbuszban folytatott beszélgetések arra világítanak rá, hogy mennyire nem egyértelmű ez az identitáspolitika, és hogy a szlovákiai romák többszörös identitásokat is magukénak vallhatnak. Az etnikai, nyelvi és kulturális sokszínűséget és az identitás rögzíthetetlen voltát példázzák azok a groteszkbe forduló párbeszéddek, amelyek során többek között a roma kampánystáb egyik tagjától szemrehányóan azt kérdezik a többiek, hogy ő roma-e egyáltalán vagy szlovák, mire az a csattanós válasz érkezik, hogy „szlovák roma vagyok, de magyarul beszélek”. A helyzet humoros és abszurd voltát felerősítik a kimondottan játékfilmes megoldásokra utaló montázsok. Miközben ugyanis éppen az identitásról zajlik a vita, a párbeszédet az út mentén elhelyezett óriásplakátokról készült vágóképek szakítják meg, melyeken a szlovák szélsőjobb boldogul a nyelvi homogenitás vágyát hirdető jelszavai olvashatók, mint például a *Pozsony? Nie, Bratislava! (Nem Pozsony, hanem Bratislava!)*.

Miközben tehát a politikai ideológia szintjén a szélsőjobb és a roma identitáspolitika egyaránt homogenitásra tör, a mindennapi élet gyakorlati szintjén a rögzített identitást a nyelvi-kulturális hibridizáció valójában örökre felszámolta. A nyelvi, etnikai és kulturális keveredés hatására többszörös és hibrid identitások jöttek létre, a homogenitás fikciója helyét a heterogenitás foglalta el, aminek következményei a posztkoloniális (film)elméletek Közép-Európára való alkalmazását sürgetik.

Szlovák újhullám 2.0?

Az úgynevezett 90-es nemzedék által elindított új szlovák dokumentarizmus jelentősége abban ragadható meg, hogy újra felhelyezte a szlovák filmművészetet a nemzetközi filmes térképre, és az 1960–1970-es évekbeli „szlovák újhullámhoz” hasonlítható virágzást hozott el. Története során a szlovák film mindig is a folyamatosság hiányával küszködött, a szlovák újhullám is torzóban maradt az 1968-as szovjet katonai invázió és az azt követő husáki „normalizáció” következtében. Derékba tört életművek, mozgalmak, elszigetelt kísérletek, folytonos újrakezdések után az elmúlt húsz évben nyílt csak először tartós lehetősége a szerves gyarapodásra. E „bársonyos regeneráció” nyomán az új szlovák dokumentarizmus hasonlóan erős műveket alkotott, mint az első szlovák újhullám, ezért nem tűnik túlzásnak ezt „második szlovák újhullámnak” felcímkézni. Az új szlovák dokumentarizmus belső előzményei között tarthatók számon többek között Dušan Hanák dokumentumfilmét és játékfilmét ötvöző filmjei vagy *Štefan Uher amatőr színészei*. Hanák és az etnofilmes Martin Slivka, a pályájukat a 60-as években kezdő jelentős rendezők lettek később a 90-es nemzedék tagjainak a tanárai a pozsonyi egyetemen. Esetükben személyi szinten is megfigyelhető a folytonosság a két szlovák újhullám között. Eközben a szlovák film szinte teljes pályafordulást hajtott végre: míg a 90-es években a kritika a nemzeti film eszképzizmusát bírálta és a társadalmi érzékenységet hiányolta belőle, mára a „társadalmi dráma” lett a vezető műfaj. Sőt Zuzanna Piussi, és különösen a fikciós dokumentarizmust új szintre emelő Mariana Čengel-Solčanská munkái (*Emberrablás* [Únos. 2017]; *Disznó* [Sviňa. 2020]) révén a film legújabban a politikai aktivizmus részévé is vált, amely már nemcsak reflektál az aktuális közügyekre, hanem alakítja is azokat.

[A tanulmány angol nyelvű változatát jelen tematikus számban közöljük]

Jegyzetek

1. A tanulmány újragondolása és jelentősen kibővített változata korábbi rövid esszémnek: Gerencsér Péter (2018): Kertektől a közügyekig. *Filmvilág*, 62. évf. 4. sz. 38-41.
2. Mazierska, Ewa (2010): Eastern European Cinema: Old and New Approaches. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 1. no. 1. 5-16.
3. Hames, Peter (2010): *The Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press. 223.
4. Palúch, Martin (2015): *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava, Vlna.
5. Václav Klaus 2003 és 2013 között volt a Cseh Köztársaság elnöke.
6. Hames: i. m. 12.
7. Dudková, Jana (2014): Contemporary Slovak Film: A Symptom of the Times or a Representation of Society. Ford. Jozef Ferencz. *Slovenské divadlo*. 62. sz. 40-53.
8. Dudková: i. m. 41. – Nem szabad elfelejtenünk, hogy a filmgyártás Csehszlovákiában 1993-ig állami monopólium volt, a kommunizmus összeomlása után is, ami azt jelenti, hogy a magánprodukciók (elméletileg) törvényellenesek voltak, azaz még intézményi szempontból sem történt meg a váltás.

9. Dudková: i. m. 42.
10. Gelencsér Gábor (2014): Hagyományos újítás. Az ezredforduló „fiatal magyar filmje”. In Uő: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szölamok*. Budapest, Gondolat, 320-324.
11. A mozgalomról összefoglalóan: Pop, Doru (2014): *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, McFarland.
12. Goscilo, Helena –Holmgren, Beth (szerk.) (2021): *Polish Film Today: A Bold New Era in Film*. London, Rowman & Littlefield.
13. Kováč, Dušan (2001): *Szlovákia története*. Pozsony, Kalligram, 317. A vonatkozó részt fordította H. Tóth Ildikó.
14. A támogatási alap alapelveit lásd az interneten <http://www.avf.sk/english.aspx>
15. Dudková: i. m. 41.
16. Branko, Pavel (2004): Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. *Film.sk*, 5. évf. 2. sz. 22-24.
17. Hames, Peter (2001): Bratislava and Beyond. *Central Europe Review*, 3. évf. 3. sz.
18. A csehszlovák újhullámos film fogalma nem keverendő össze a szlovák újhullámmal. Habár vitatott, milyen mértékben tekinthető a szlovák újhullám önállónak, és az elnevezés mennyiben egyenrangú a csehszlovák és a francia újhulláméval, mind a szlovák filmtörténet, mind a nemzetközi szakirodalom használja a terminust. Grandiózus filmtörténeti panorámájában a Jelena Paštékóvá és Václav Macek szerzőpáros azoknak az új szemléletű, generációs jellegű szlovák rendezőknek (Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Elo Havetta) a szerzői filmjeit sorolja ide, akik a hatvanas évek végén kezdték formálni a különálló mozgalmat, de ezt derékba törte az 1968-as szovjet bevonulás és azt követő „normalizáció” (Macek, Václav – Paštékóvá, Jelena (2016): *Dejiny slovenskej kinematografie. 1896–1969*. Bratislava, Slovenský filmový ústav / FOTOFO / Stredoeurópsky dom fotografie. 484-485.). Ilyen értelemben különálló jelenségként tárgyalja a szlovák újhullámot Jonathan L. Owen, aki szerint a nemzetközi kapcsolatok megerősödése, a folklór szerepe és az avantgárd tendenciák teremtik meg az önálló fogalom létjogosultságát [Owen, Jonathan L.: *Flight From History: Otherness, Politics and Folk Avant-Gardism in Juraj Jakubisko's The Deserter and the Nomads (1968) and Birds, Orphans and Fools (1969)*. In Uő (2011): *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York / Oxford, Berghahn Books, 129-130.]. Ráadásul a szlovák filmgyártás növekvő autonómiája – főként Albert Marenčin intézményi irányítása révén – kifejezetten szorgalmazta a „nagyobb testvér” csehek kolonizáló hatásától való megszabadulást, amely többek között szlovák alkotók és Alain Robbe-Grillet közös filmjeit eredményezte [Owen, Jonathan L. (2013): *Alain Robbe-Grillet in Slovakia: Transnational Encounters and the Art of the Co-Production*. *Iluminace*, 25. évf. 4. sz. 63-77.].
19. Dudková: i. m. 42.
20. Branko: i. m. 22-24.
21. Bosáková, Žofia (2016): Generácia 90. *Slovenské divadlo*, 64. évf. 4. sz. 385-396.
22. Bosáková: i. m. 388.
23. Bosáková: i. m. 391.
24. Palúch: i. m.
25. Gerencsér Péter (2017): Alter/natív identitások. A szlovák film transznacionalitása. *Metropolis*, 21. évf. 4. sz. 37-38.
26. Összefoglalóan lásd: Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris, 244-263. Szélesebb kontextusban: Gelencsér Gábor (2013): *Csend és kiáltvány: A fikciós dokumentarista forma hagyománya*. *Apertúra*, 8. évf. 3. sz. <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma->

27. Dudková, Jana (2013): Cultural Memory in Representations of Central Europe: The Case of Slovak Cinema after 1989. []/ *Cultsz* 83-84.
28. Ferencuhová, Mária (2014): Metaphor, Metonymy and Metalepsis: Three Tropes in Contemporary Slovak Documentary. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 15. évf. 24. sz. 29-34.
29. Gerencsér Péter (2019): Újraforgatott történelmek. Kerekes Péter filmjei. *Dunszt.sk*, <https://dunszt.sk/2019/07/31/ujraforgatott-tortenelmek/>
30. Mišíková, Katarína (2015): Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In *Nový slovenský film – produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Szerk. Mišíková, Katarína – Ferencuhová, Mária. Bratislava, Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta, 29-36.
31. Az antiszemitizmus és a romaellenesség logikájának összefüggését a *Kutyám, Killer* és az Oscar-díjas (cseh)szlovák Holokauszt-film, az *Üzlet a korzón* (Obchod na korze. Ján Kadar és Elmar Klos, 1965) kapcsán vizsgáltam: Gerencsér Péter (2017): Nielen viator. Ford. Galina Sándorová. *Vlna*, 70. <https://www.vlna.sk/nielen-viator/>
32. Imre Anikó (2014): The Case for Postcolonial, Postsocialist Media Studies. *Boundary*, 41. évf. 1. sz. 113-134. <https://doi.org/10.1215/01903659-2409694>
33. A „minor cinema” fogalmát Tom Gunning vezette be: Gunning, Tom (1989-1990): Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr, Lapore and Solomon. *Motion Picture*, 3. évf. 1-2. sz. 2-5.

Irodalomjegyzék

- Bosáková, Žofia (2006): Generácia 90. *Slovenské divadlo*, 64. évf. 4. sz. 385-396.
- Branko, Pavel (2004): Slovenský dokumentárny film – Generácia 90. *Film.sk*, 5. évf. 2. sz. 22-24.
- Dudková, Jana (2013): Cultural Memory in Representations of Central Europe: The Case of Slovak Cinema after 1989. []/ *Cultsz* 75-86.
- Dudková, Jana (2014): Contemporary Slovak Film: A Symptom of the Times or a Representation of Society. Ford. Jozef Ferencz. *Slovenské divadlo*. 62. sz. 40-53.
- Ferencuhová, Mária (2014): Metaphor, Metonymy and Metalepsis: Three Tropes in Contemporary Slovak Documentary. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 15. évf. 24. sz. 29-34.
- Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris.
- Gelencsér Gábor (2013): Csend és kiáltvány: A fikciós dokumentarista forma hagyománya. *Apertúra*, 8. évf. 3. sz. <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/>
- Gelencsér Gábor (2014): Hagyományos újítás. Az ezredforduló „fiatal magyar filmje”. In Uő: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólások*. Budapest, Gondolat, 320-324.
- Gerencsér Péter (2017): Alter/natív identitások. A szlovák film transznacionalitása. *Metropolis*, 21. évf. 4. sz. 22-42.
- Gerencsér Péter (2017): Nielen viator. Ford. Galina Sándorová. *Vlna*, 70. <https://www.vlna.sk/nielen-viator/>
- Gerencsér Péter (2018): Kertektől a közügyekig. *Filmvilág*, évf. 4. sz. 38-41.

- Gerencsér Péter (2019): Újraforgatott történelmek. Kerekes Péter filmjei. *Dunszt.sk*, <https://dunszt.sk/2019/07/31/ujraforgatott-tortenelmek/>
- Gunning, Tom (1989-1990): Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr, Lapore and Solomon. *Motion Picture*, 3. évf. 1-2 sz. 2-5.
- Hames, Peter (2001): Bratislava and Beyond. *Central Europe Review*, 3. évf. 3. sz.
- Hames, Peter (2010): *The Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Imre Anikó (2014): The Case for Postcolonial, Postsocialist Media Studies. *Boundary*, 41. évf. 1. sz. 113-134. <https://doi.org/10.1215/01903659-2409694>
- Kováč, Dušan (2001): *Szlovákia története*. Pozsony, Kalligram.
- Macek, Václav – Paštéková, Jelena (2016): *Dejiny slovenskej kinematografie. 1896–1969*. Bratislava, Slovenský filmový ústav / FOTOFO / Stredoeurópsky dom fotografie.
- Mazierska, Ewa (2010): Eastern European Cinema: Old and New Approaches. *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 1. no. 1. 5-16.
- Mišíková, Katarína (2015): Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In: *Nový slovenský film – produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Szerk. Mišíková, Katarína – Ferenčuhová, Mária. Bratislava, Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta. 9-36.
- Owen, Jonathan L. (2011): Flight From History: Otherness, Politics and Folk Avant-Gardism In Juraj Jakubisko's *The Deserter and the Nomads* (1968) and *Birds, Orphans and Fools* (1969). In *Uó: Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York / Oxford, Berghahn Books, 129-156.
- Owen, Jonathan L. (2013): Alain Robbe-Grillet in Slovakia: Transnational Encounters and the Art of the Co-Production. *Illuminate*, 25. évf. 4. sz. 63-77.
- Palúch, Martin (2015): *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava, Vlna.
- Pop, Doru (2014): *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, McFarland.

Filmográfia

- 322 (Dušan Hanák, 1969)
- 66 szезон (66 sezón. Kerekes Péter, 2003)
- 98 hangja (Hlas 98. Marek Kuboš, 1998)
- *A boldogság csengői* (Zvonky šťastia. Jana Bučka és Marek Šulík, 2012)
- *A cigányok szavazni mennek* (Cigáni idú do volieb. Jaroslav Vojtek, 2012)
- *A dévényi mészárlás* (Devinsky masaker. Gejza Dezorz, 2011)
- *A harmadik hatalmi ág betegsége* (Nemoc tretej moci. Zuzana Piussi, 2011)
- *A határ* (Hranica. Jaroslav Vojtek, 2009)
- *A kert* (Záhrada. Martin Šulík, 1995)
- *Aš városáig* (Až do mesta Aš. Iveta Grófová, 2012)
- *Az összes gyermekem* (Všetky moje deti. Ladislav Kaboš, 2013)
- *Bársonyos terroristák* (Zamatoví teroristi. Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský, Pavol Pekarčík, 2013)
- *Cigány* (Cigán. Martin Šulík, 2011)

- *Családi tűzfészek* (Tarr Béla, 1977)
- *Csak a szél* (Fliegauf Bence, 2012)
- *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál, 1978)
- *Disznó* (Sviňa, Mariana Čengel-Solčanská, 2020)]
- *Emberrablás* (Únos. Mariana Čengel-Solčanská, 2017)
- *Egy régi világ képei* (Obrazy starého sveta. Dušan Hanák, 1972)
- *Eva Nová* (Marko Škop, 2015)
- *Ficótól Ficóig* (Od Fica do Fica. Zuzana Piussi, 2012)
- *Gyerekek* (Deti. Jaroslav Vojtek, 2014)
- *Hajnal szálló* (Hotel Úsvit, Mária Rumanová, 2017)
- *Hogyan fő a történelem?* (Ako sa varia dejiny. Peter Kerekes, 2008)
- *Itt vagyunk* (My zdes. Jaroslav Vojtek, 2005)
- *Jutalomutazás* (Dárday István és Szalai Györgyi, 1974)
- *Koza* (Ivan Ostrochovský, 2015)
- *Köszönöm, jól* (Ďakujem, dobre. Prikler Mátyás, 2013)
- *Kutyám, Killer* (Môj pes Killer. Mira Fornay, 2013)
- *Legyen világosság* (Nech je svetlo. Marko Škop, 2019)
- *Léna* (Špina. Tereza Nvotová, 2017)
- *Lyuk a fejben* (Diera v hlave. Robert Kirchhoff, 2017)
- *Orbis Pictus* (Martin Šulík. 1997)
- *Más világok* (Iné svety, Marko Škop, 2006)
- *Minden, amit szeretek* (Všetko čo mám rád. Martin Šulík, 1993)
- *Rivers of Babylon* (Vladimír Balco, 1998)
- *Roma ház* (Rómsky dom. Marko Škop, 2001)
- *Rózsaszín álmok* (Ružové sny. Dušan Hanák, 1977)
- *Szabadgyalog* (Tarr Béla, 1980)
- *Szlovákia 2.0* (Slovensko 2.0. Ondrej Rudavský, Martin Šulík, Viera Čákanyová, Zuzana Liová, Mišo Suchý, Juraj Herz, Miro Jelok, Peter Krištúfek, Iveta Grófová, Peter Kerekes, 2014)
- *Szőkevények és zarándokok* (Zbehovia a pútnici. Juraj Jakubisko, 1968)
- *Telepóc* (Osadné. Marko Škop, 2009)
- *Vak szerelmek* (Slepé lásky. Juraj Lehotský, 2008)

© Apertúra, 2021. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/osz/gerencser-barsonyos-regeneracio-az-uj-szlovak-dokumentarizmus-az-ezredfordulo-utan/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.4>

