

LE VIRÁG MAI-LAN

Az érzékenyítés narratív eszközei.

Lionel Rogosin *Out* (1957)

című filmjének elemzése

[SZERZŐ]

Le Virág Mai-Lan az ELTE Kommunikáció- és médiatudomány mesterszakon, előtte a BCE Nemzetközi tanulmányok alapszakon tanult. Elérhetőség: mailanviragle@gmail.com

[absztrakt]

Az *Out* című film 1957-ben az ENSZ megrendelésére készült Lionel Rogosin rendezésében. Kifejezett célja a béke és a nemzetközi kooperáció hirdetése volt az 1956-os forradalom leverését követően kialakult migrációs válság idején (Thompson 2018), a probléma köztudatban tartása mellett. A film narratív technikáit a részvételi filmes hagyományok segítségével elemzem, rávilágítva a személyes perspektívák tudatos használatára mint az érzékenyítés eszközére. A film az általa kezelt tragédiák rétegeit az idő és tér torzulásával mutatja meg, melyek koherenciáját és többértelműségét is a belső monológok adják.

Out is a short film commissioned by the United Nations Film Board and directed by Lionel Rogosin in 1957. Its main purpose was to promote peace and international cooperation during the times of the migration crises which arose after the 1956 revolution in Hungary (Thompson, 2018), while also raising public awareness. During my research I analyzed the movie's narrative techniques by the help of participatory filmmaking traditions, which helped me highlight the conscious use of personal narrative, as a tool for sensitization. The movie is complex in several dimensions, the layers of tragedies it deals with are shown by the help of the distortion of time and space, which then are brought together and also given more than one potential interpretations by inner monologues.

Rogosin *Out* (1957) című filmje egy érdemtelenül keveset elemzett, szinte elfeledett darabja a filmes kultúrának. A rendező e munkáját, habár öröksége elismert, és nagy hatással bír a filmtörténetben, még így is méltánytalanul ritkán említik a megérdemeltéhez képest. Elemzésemben az *Out* című film műfaji, narrációs és szimbolikus megoldásait fogom megvizsgálni, illetve azok hatását a nézőre, akit a film érzékenyíteni próbál.

A film létrejöttének körülményei

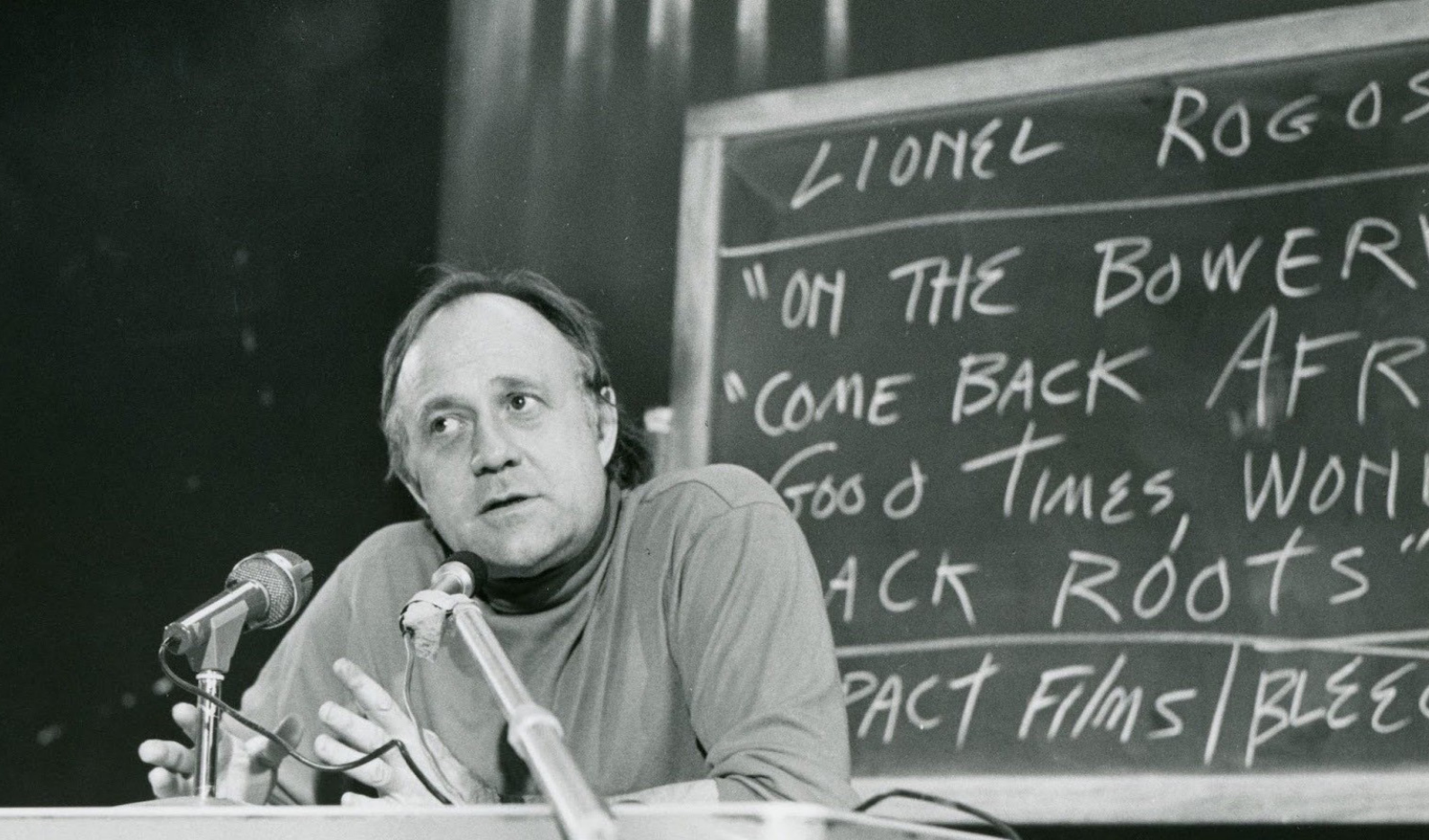
Ahogy az a film felvezetéséből és végéből is kiderül, az *Out* című film 1957-ben az ENSZ megrendelésére készült. „Az ENSZ Ismeretterjesztő Osztálya által készített film”, jelenik meg a film elején a felirat a bevezető zene kíséretében. Bár az ENSZ filmes részlege ma már abban a formában nem létezik, számos filmes projekt köthető hozzá, amelyekben különböző társadalmi igazságtalanságokat tett láthatóvá. Az *Out* kifejezett célja a béke és a nemzetközi együttműködés hirdetése volt az akkor zajló migrációs válság idején (Thompson 2018: 2), a probléma köztudatban tartása mellett. Hangsúlyosan megjelenik a filmben az elfeledés problémája: a legtöbbet látott szereplők táborokban felejtett, a kvótákból kimaradt emberek. A filmben az ő helyzetük érzelmi és mentális megélését mutatják be.

Az 1956. október 23-i forradalmat követően több százezer ember menekült el Magyarországról. A CIA becslései szerint az azt követő hónapokban 188.000 menekült Ausztriában, 18.000 az egykori Jugoszláviában, 1957. szeptember 1-én pedig 35.000 menekült az Egyesült Államokban kapott menedékjogot és engedélyt a letelepedésre (Coriden 1994: 2). Összességében gyakorlatilag a népesség 2%-a hagyta el az országot ezekben a hónapokban, nagyrészt a lakosság tanult, fiatalabb rétegéből. Őket mutatja be az *Out* című film is a migrációs válság legintenzívebb hónapjaiban: a filmet 1956. november 28-án rendelték meg, a forgatás 1956. december 3-án kezdődött el, 1957. január 4-én pedig már a forgalmazás is elindult (Lackey 2015: 128).

Az 1956-os forradalmat az év legdrámaibb eseményeként tartották számon, amit a szovjetek kis vacillálást követően levertek. A forradalom leverésének erős üzenete volt a nemzetközi riválisok felé is, így a függetlenedési kísérletek könnyörtelen és hatékony elfojtása kifejezett fontossággal bírt, illetve üzenetet hordozott mind kifelé, mind pedig befelé is (Békés, Byrne, Rainer 2002: 27). Ehhez a tekintélyteremtő erődemonstrációhoz hozzátartozott a hatalommal ellenszegülők könnyörtelen megbüntetése is, éppen ezért a filmben megjelenő szereplőknek, illetve a felhasznált történetek forrásainak az anonimitása is kifejezetten fontos volt biztonságuk megőrzése érdekében.

A film készítői

A film rendezője Lionel Rogosin, aki 1924-ben New Yorkban született Israel Rogosin amerikai textiliparos és filantróp, illetve Evelyn Vogedes Rogosin egyetlen fiaként. Rogosin, mielőtt filmrendezővé vált volna, a Yale Egyetemen végzett vegyészmérnökként, majd a tengerészetnél harcolt a 2. világháborúban. Filmművészetére hatással voltak ezek a tapasztalatok is, emellett pedig második generációs bevándorlóként (apja litván zsidóként az egykori Orosz Birodalomban született) az *Out* témájához gyökerein keresztül is kapcsolódni tudott (CCCB 2018).



Lionel Rogosin (ismeretlen fotós)

Rogosin 1954-ben hátrahagyta sikeres üzleti karrierjét, és első filmjének forgatásába kezdett. Az *Iszákosok utcájával* (*On the Bowery*, 1956) elnyerte az 1956-os Velencei Filmfesztivál nagydíját, illetve a legjobb dokumentumfilmnek járó BAFTA díjat 1957-ben. Sokat vitatott kérdés volt – a részvételi film definícióját megelőző időkben különösen –, hogy dokumentumfilmnek vagy játékfilmnek minősül-e a megrendezett jelenetekből álló film. Erre a kérdésre Basil Wright a filmkritikájában egyértelmű választ ad: Lionel Rogosin a valóságot gyakorlatilag rekonstruálja, hasonlóan Flaherty nagy klasszikusához, a *Nanook, az eszkimóhoz* (*Nanook of the North*, 1922) és a *Moanához* (1926), sőt, a kritikus Rogosint egyből a nagy dokumentumfilmek Pantheonjába helyezi (Masilela 1990: 2).

Az *Iszákosok utcája* nem csak megvalósításának eszközeiben, de témaválasztásában is kiemelkedő alkotás, ami Rogosin filmes attitűdjét is nagyon jól megmutatja. Filmjének alanyai hétköznapi emberek, akik nagy társadalmi folyamatok hatásait tapasztalva beszélnek saját nézőpontjukból saját sorsukról, mégis, mindeközben rajtuk túlmutató, szinte általános tapasztalatokról, ezzel is közelebb hozva, személyessé téve a klasszikusan személytelen, inkább politikailag, nem pedig az egyénekre gyakorolt hatásukban értelmezett problémákat. Ez a fajta hozzáállása a témáihoz erőteljesen megjelenik az *Outban* is, csakúgy, mint az összes filmes projektjében.

Következő nagyjelmjének, az 1958-as *Jöjj vissza, Afrikának* (*Come Back, Africa*) hasonló elvekkel kerültek kiválasztásra az alanyai. A dél-afrikai Johannesburgban játszódó filmben az alanyok elbeszélésein, személyes történeteinek és újrateremtett szituációin keresztül ismerhetjük meg az apartheid kegyetlenségét, rendszerszintű következményeit és az ott élőkre gyakorolt hatását. Rogosin egy zulu család megpróbáltatásait mutatja meg, akik igyekeznek együtt maradni a rezsim által állított akadályok ellenére, illetve dél-afrikai radikális kormánykritikus

értelmiségi hangok megszólaltatásával ad egy általános társadalmi képet. A téma több szinten zajló bemutatása visszautal az *Iszákosok utcája* kapcsán is említett globális problémák, illetve személyes tragédiák együttes megértésére való törekvése.



Iszákosok utcája (1955)

Érdekes megfigyelni, ahogy munkáiban az általános és a személyes bemutatás aspektusait összekapcsolja: társadalmi folyamatot a személyes emberi tragédiával, a dokumentumfilmet a fikcióval. Rogosin ezeket az elvileg egymással szemben álló perspektívákat ötvözve képes úgy elfogulatlanul bemutatni egy témát, hogy az a néző legmélyebb emberi érzéseire tud hatni; képes úgy hitelesnek, őszintének és autentikusnak maradni, hogy a művészin konstruált megvalósítás önmagában, esztétikai értékét tekintve is kimagasló alkotás. Filmtémái között gyakoriak és meghatározóak a mindennapi embereket sújtó problémák, mint a hajléktalanság, a rasszalapú hátrányos megkülönböztetés, a háború és a szegénység; az alanyai iránt tanúsított empátia pedig az egész munkásságát átjárja.

A két egész estés filmje keretezi időben az *Outot*, így ezek is mutatják, hogy milyen rendezői szemléletet képviselt Rogosin életművében is, de különösen az elemzett rövidfilm elkészítésénél. Ahogy azt a későbbi elemzések is kihangsúlyozzák, nem csak filmművészetileg kiemelkedő alkotásról van szó, de Rogosin politikai és emberi elköteleződése is jól látható benne, leginkább abban, ahogy elfelejtett vagy ignorált témákat, embereket és csoportokat választ filmjei alanyául (Lackey 2015: 128).

Külön említést érdemel a film írója, John Hersey, akinek a munkásságát hasonlóan átjárja a szociális érzékenység, illetve a háborús konfliktusok sújtotta társadalmak és csoportok témája. Hersey szintén a Yale Egyetemen végzett, majd újságíróként és íróként dolgozott a világ számos pontján, több kontinensről is tudósított.

Első ismertebb művében, a Pulitzer-díjas *A Bell for Adano* című regényében a 2. világháborúról írt dokumentarista fikciós műfajban a szövetséges hatalmak szicíliai megszállásáról. Műveiben újra és újra megmutatta tehetségét a pontos tényfeltárás és a fantázia szülte elemek ötvöztetésében. *A The Wall* című regényében a varsói gettófelkelésről írt, *Hiroshima* című könyvében pedig egy sok perspektívából összerakott beszámolót olvashatunk az atombomba becsapódása utáni időszakról a túlélők szemszögéből. A második világháború alatt Lengyelországban és Japánban eltöltött évei alatt szerzett személyes tapasztalataival egészíti ki a bemutatást (Britannica 2022). Hersey későbbi műveiben is erős társadalmi és szociális fókusszal választotta ki témáit: ezek között aktuálpolitikai, illetve társadalmi problémák szerepeltek, erős morális értékítéssel, illetve társadalomkritikával (Britannica 2022), ez a mentalitás pedig az *Outban* is jelentősen megmutatkozik.

A fikciós és dokumentarista elemek együttes használata közös projektjük, az elemzett film egyik fő jellemzője is. Bár valós eseményekről szól, illetve azokon alapul a film cselekménye, a bevezető arra enged következtetni, hogy a szereplők dialógusai egy bizonyos szintig előre megírtak, ezzel a nézők számára könnyen átélhető narratívát adnak. Áttekintve Hersey és Rogosin életművét, külön-külön is adottnak gondolhatnánk az *Outban* megvalósult megoldások alkalmazását, együttesen nézve a stáb tagjait pedig még inkább értelmet nyer a film felépítése. Mind az író, mind pedig a rendező olyan, kevésbé előtérben lévő témákat igyekezett szélesebb körben megmutatni, amelyeket áthatnak a nagyobb társadalmi folyamatok által okozott emberi tragédiák. Ezeknek az ábrázolásában pedig nem csak a tényszerű pontosságra és a hitelességre törekedtek, de ezen túlmutatóan a társadalom érzékenyítésére is – hiszen az érzékenység és a pontos információ hiánya talán a fő oka az emberi drámáknak, kilátástalanságuknak és elfeledettségüknek. Túlzottan felülről vizsgált folyamatok esetében, a (nagyon is valóságos)

nagyobb képet nézve elsőre talán hajlamosak lehetünk a marginálisnak tűnő személyes sorsokat figyelmen kívül hagyni. Hersey és Rogosin megakadályozzák, hogy a figyelmünk átsusszanjon fölöttük. Olyan közel hozzák ezeket a távoli alakokat, akiknek az élethelyzete a nézők többsége számára nehezen átérezhető és idegen, hogy a néző nem tehet mást, mint hogy mélyen együtt érezzen a szereplőkkel. Nem csak számokat és száraz beszámolókat, de valós, előadásmódjukban hitelesen teátrális jeleneteket mutatnak be, amelyek segítségével nem külső szemlélőként találkozunk ezekkel a számunkra eleinte megfoghatatlan sorsokkal, hanem az események szemtanúiként, szinte átélőiként tapasztaljuk meg azok láncolatát, illetve az érzelmi megpróbáltatásokat is, amelyekkel járnak.

A film további készítői Thorold Dickinson, a film producere és Alexander Hammid, aki a film vágásáért felelt. Az *Out* jelentősége már a stáb összetételében is megmutatkozik (Lackey 2015: 129-130.). Thorold Dickinson rendező, író, vágó, a brit filmipar egyik meghatározó alakja, aki számos kulcsfontosságú pozíciót töltött be munkássága során. Koordinátora volt az Army Kinematograph Service film részlegének, az ENSZ filmes vezetője volt, majd pedig a Slade School of Fine Art filmes professzora (Screen Online 2022). Dickinsonnak a brit filmművészetre gyakorolt hatása tagadhatatlan, mégis az egyik legellentmondásosabb figura annak történetében – az intézményi keretekbe való belesimulás nehézsége talán abban is megmutatkozik, hogy milyen sűrűn váltakoztak életében a szabadúszó és szervezeteken belül végzett munkáinak időszakai. Mire 1956 októberében elfoglalta az ENSZ *Chief of Film Services* pozícióját, több filmes háttérmunka-koordinációt, rendezői projektet és forgatókönyvírói tapasztalatot is a háta mögött tudhatott. Így lett végül az *Out* producere is, ami az ENSZ megrendelésére készült (Archives Hub 2023).

Az osztrák születésű avantgárd fényképész és filmes Alexander Hammidot, aki az *Out* vágói feladatait látta el, a csehszlovák underground filmes szcéna meghatározó alakjaként tartották számon, mielőtt 1939-ben az Egyesült Államokba emigrált. A két világháború között számos önálló kísérleti filmes és fényképészeti projektje volt, emellett pedig gyakran vett részt mások filmjeinek az utómunkálataiban is, többek között náciellenes dokumentumfilmek elkészítésében is segédkezett (Lightcone 2023). Emigrálását követően bekapcsolódott az amerikai filmes körökbe, feleségével, Maya Derennel az amerikai avantgárd mozi meghatározó alakjaivá váltak, közös filmjük, *A délután szövevénye* (Meshes of the Afternoon. Maya Deren, 1943) az avantgárd szubkultúra máig elismert alkotása (Monoskop 2023). Hammid, eredeti vezetéknévén Hackenschmied, aki nevét 1946-ban, amerikai állampolgárságának megszerzését követően változtatta meg (Monoskop 2023), nem csak szakmai szempontból kapcsolódik a filmhez. Szülővárosa, az osztrák Linz születésének pillanatában még az Osztrák-Magyar Monarchia része volt, így Hammid az *Out*-hoz gyökerein keresztül is kötődik.

A film műneme

Az *Out* műnemi besorolása önmagában is némi kihívást jelent, hiszen a dokumentumfilm és a játékfilm határzónáján helyezkedik el. Ez a probléma persze áthidalható, azonban újabb dilemmába ütközünk a szándékos információs deficit következtében: a film első pár képkockájából kiderül, hogy valós események alapján, de az alanyok védelmének érdekében változtatásokkal

közölt történeteket láthatunk, a pontos megfogalmazás szerint „a személyek védelmének érdekében, akik a filmben szerepelnek, bizonyos neveket és kapcsolatokat megváltoztattunk”.

Azt tehát tudjuk, hogy határzónáról, valós elemekkel operáló fikciós filmről van szó (e kettő közötti sorrend nem a hierarchiájukat jelzi). Azt azonban már talán nehezebb megállapítani, hogy dokudrámáról vagy fikciós dokumentumfilmről van-e szó, hiszen a film készítői szándékosan sejtelmes megfogalmazással közlik a nagyközönséggel, hogy bár az átfogó társadalmi igazságot láthatjuk, a tények szintjén valós adatokkal, a személyes szinten mégis változtatásokkal, illetve előre megírt szövegkönyvvel találkozunk (erre utal az is, hogy a film készítői között John Hersey-t mint dialógusírókat sorolják fel). Emiatt a fikciós dokumentumfilm besorolás tűnik a megfelelőnek, már a film szándékát tekintve is, hiszen a valós elemek nem a fikciós történetet szolgálva kerülnek felhasználásra, sokkal inkább fordítva, a valós történetek közlésének támogatására használnak fikciós elemeket.

A másik irányzat, amelyre ki fogok térni, a részvételiség, igaz, a film megelőzte magának a fogalomnak a létrejöttét. Bár erre pontos információt nem találtam, minden jel arra mutat, hogy a film alanyainak történetei a hivatásos filmesekkel kooperációban kerültek bemutatásra, így nem csak szereplői, hanem elbeszélői is azoknak.

A műfaj szerinti besorolásnak a jelentősége túlmutat az egyszerű igényen a film pontos kategóriájának megadására, az a film társadalmi céljának elérése szempontjából is fontos. Hogyan szolgálják a fikciós eszközök a film érzékenyítő szándékát? Milyen lehetőségekkel és megoldásokkal él, amelyek segítségével autentikusan mutathatják be a film témáját, és mindeközben növelhetik annak befogadhatóságát is? Hogyan segíti a nézővel való érzelmi kapcsolat megteremtését a film műfaja és ezen túl a részvételi jellege?

Fikciós dokumentumfilm

A dokumentarista és fikciós filmek határzónáján elhelyezkedő fikciós dokumentumfilmek gyakran feltűnő jelenségek, mégsem tekinthetők stílusukban egységesnek. A két irány, a játékfilmek, valamint a dokumentumfilmek, amelyek tipikusan szociológiai, közéleti és társadalmi témákat dolgoznak fel, egymástól hagyományosan elválnak. Bár találkozásuk és már maga a stílus is ellentmondónak tűnhet, mégis egy jelentős irányzatról beszélhetünk (Gelencsér 2001: 60). A hitelesség kérdése az egyértelműen a dokumentumfilmekhez sorolt alkotásnál is érvényes, ebben az esetben pedig még inkább aktuális.

Ahhoz, hogy a vegyes jellegéből adódó dilemmákat feloldjuk (hiszen adja magát a kérdés, hogyan lehet egyszerre fikciós és dokumentarista is egy film), először Martin Scorsese szavait idézem a 2007-es Raffaele Donatóval folytatott beszélgetésből, ahol Donato elsőként a dokumentumfilmek történetéről kérdezte a rendezőt:

Hova teszed a kamerát? Más szavakkal, lehetőség van lefotózni valamit, amit »életnek« nevezünk, hogy felvételt készíts róla, de hogyan teszed mindezt? [...] Ha felállítasz az utcán valahol egy kamerát, és pár autó elhalad előtte, az egy felvétel. Ha felállítasz egy kamerát egy kifejezetten kiszemelt utcasarkon, és vársz, amíg egy előre kiválasztott típusú ember elhalad előtte, vagy amíg a fények pont megfelelően állnak, az pedig interpretáció. Következik ebből a kérdés: mi volt előbb? A vágy a felvétel készítésére vagy egy interpretáció megalkotására? Szerintem ezek egyidőben jöttek létre. Számomra mindkettő ugyanolyan

érvényes. [...] Mondhatjuk úgy is, hogy a mozi első számú impulzusa az élet megmutatása, ahogy Lumière és Edison is tette. [...] Edison olyan eseményeket akart felvenni, amiket nem igazán lehetett, mint például az első kivégzés egy elektromos székben. Szóval el kellett játszania. [...] Megrendezheted és eljátszhatod az eseményeket. Egy természetes inger, csakúgy, mint a felvétel készítése. Kéz a kézben járnak. Pont ezért, számomra sosem volt lényegi különbség a fikció és a nem fikció között. (Scorsese 2007: 1-3.)

Scorsese válasza nem csak azért releváns az elemzés szempontjából, mert ezzel az új perspektívával feloldja az előbb említett lehetséges frusztrációt a mű besorolásával kapcsolatban. Az, ahogyan ezt teszi, további fontos szempontokat vet fel a valóságábrázolás hitelességét illetően. Ahogy Scorsese is fogalmaz, a felvétel készítése és az interpretáció létrehozása között van különbség, így a dokumentumfilm már a nulladik pontnál elveszíti teljes objektivitását, hiszen nem véletlenszerű felvételek összességét tartalmazza, nem egy totális megfigyelés felvételeit látjuk benne, hanem egy tudatos szelekciós elv vászonra kerülését, amelyhez számtalan kisebb és nagyobb rendezői, vágási és operatőri döntés vezet: a fények, a hangok, a szereplők kiválasztása, hogy milyen szögben áll a kamera, és ezzel mi az, amit megmutat, és mi az, amit nem lát a néző. Ezek mind befolyással bíró tényezők az esemény ábrázolásában, ezáltal pedig a nézőnek a látott eseményekről alkotott képében.

A film témája erősen átpolitizált, társadalmi kérdések számos rétege rakódik rá, így nem csak a pontosság, de a néző érzelmi elérése is fontos tényező. A befogadó előzetes feltételezései, gondolatai, előítéletei meghatározzák a látottak értelmezését. Épp ezért tartom fontosnak a film későbbiekben kifejtett megoldásait, amelyek a valós események átélőinek bevonásával újraalkotnak, újrajátszanak eseményeket, nem csak elmesélik azokat. Mindez úgy valósul meg, hogy a néző a film 27 percnyi hosszára ugyanúgy a történetek részesévé, átélőjévé válik. Ez a módszer hozza igazán közel a film alanyainak sorsát a nézőhöz.

A film helye a részvételi filmes kultúrában

Ahogy azt már felleveztem, a kép és az interpretáció torzít, azonban egy rendezői, másodkézből származó interpretáció még inkább. A legnagyobb jó szándékot feltételezve is, az elkészült mű szükségszerűen veszít a megbízhatóságából, minél több közvetítésen halad keresztül. Bár a film elkészülésének pillanatában még nem létezett a részvételi film fogalma, Rogosin a részvételi filmes kultúra egy meghatározó megelőlegezője, hiszen filmjeire jellemző az alanyok bevonása a filmkészítés folyamatába. Kutatómunkám során nem találtam forrásanyagokat az *Out* forgatókönyve megírásának a körülményeiről, a film fellevezetése mégis arra enged következtetni, hogy valós emberek valós sorsait hallhattuk, változtatásokkal a biztonságuk érdekében. Ez a tény, illetve a narrátorok akcentusa alapján valószínű, hogy a film megírása közben történt kooperáció a film magyar menekült alanyaival.

Ami a szereplőket illeti, mind a narráció felépítése, mind pedig a forrás kezelése azt a benyomást kelti, hogy a film tárgyai nem csupán testek és díszletek a saját történetükben, hanem valós elbeszélői azoknak, az előre megírt koncepció és a hivatásos stáb ellenére is. Azt pedig, hogy beazonosíthatóságukat megnehezítették, a film már taglalt veszélyei teszik indokolttá.

Az audiovizuális stílus szerepe

A film az első pillanatától kezdve hű az általa bemutatott alanyokhoz: az első aláfestést, amit a film elindulásakor hallhatunk, illetve a film egészét végigkísérő dalokat a 90 osztrák menekülttábor egyikében vették fel. Ezt a felvezetésben megjelenő feliratok egyikéből tudjuk meg, amelyek különböző információkat közölnek a nézővel a filmről. Ezek a szomorkás dallamok hangzásukban és szövegükben is kifejezőek, de az első, a bevezetőben megszólaló különösen érdekes szimbolikáját tekintve is:

Elindultam szép hazámból,
Édes kis Magyarországból,
Visszanéztem félutamból,
Szememből a könny kicsordult.

A dal a film ismételt megtekintése esetén még gazdagabb többletjelentéssel bír – gyakorlatilag a film egésze a határon játszódik. A „félutamból” kifejezés nem csak erre utalhat, hanem átvittén is értelmezhető: az otthon elhagyása után, a végcél el nem érése egy köztes, bizonytalan állapotot is jelenthet, ami a szereplők fő dilemmája és egyben megrázkódtatása. Mégis, a magyar dalok melankóliája, sóvárgása, amelyeket közösen énekelnek a táborokban ragadt menekültek, összezsengenek a dal szövegével, mintha a dal eléneklésének aktusa önmagában is egy „visszanézés” lenne a szép hazára. Ezek a közösen énekelt népdalok zenei aláfestésként később is megjelennek a filmben, a táborokba való megérkezést, közösséget, egyfajta – rövid ideig tartó – reményt szimbolizálva, mint ahogy az összetartás, az egymás segítése is sűrűn átszövi a filmet. Legyen szó a magyar közösségekről a táborokban, az osztrák önkéntesekről, vagy az egymást nem ismerő, útközben vagy a táborban összetalálkozó menekültekről, információkkal, tippekkel, tapasztalatokkal vagy egyszerűen biztató szavakkal támogatják egymást, amennyire helyzetükből fakadóan tehetik.

Bár egy nemzetközi szervezet megrendelésére amerikai alkotók által készített filmről van szó, az érintett magyarok a kezdetektől fogva jelen vannak a film minden egyes pillanatában, többek között a választott zenei aláfestés segítségével. A magyarok folytonos jelenlétét tovább erősítik a narrátorok is – a későbbiekben kitérek rájuk –, akik erős magyar akcentussal beszélnek. A zenei motívumok következetesen újra előjönnek a film közben: az első képkockák alatt a belső feszültséget is jelző baljós zenét hallhatunk, ami a ködös tájat festi alá, miközben a határátkelés fizikai és lelki nehézségeibe is beleláthatunk. Az első bukdácsolva feltűnő emberalak után érkezik el a váltás, egy gyorsabb, kapkodó zenemű, ami visszatérő eleme lesz a filmnek: a határhoz való utazásnak ad egyfajta feszültséget a gyorsabb ritmus, ami a menekülés és félelem érzetét teszi az utazás részévé, anélkül, hogy akár egyszer is konkrétan kimondaná azt.

Képi megjelenítés

A felvételeknél külön érdekes a belső megélések, lelkiállapotok, helyenként belső monológok vizuális megjelenítése – a film sokszor alkalmaz szubjektív kameraállást, így sok felvételnél olyan benyomásunk lehet, mintha egy menekült szemein keresztül látnánk a történéseket. Külön igaz ez a határátkelésnél, ahol a kameraállás mintha az eseményben résztvevő szereplő pozíciójához igazodna.



Out (Lionel Rogosin, 1957)

Az egyik epizódban két férfi beszélgetését hallhatjuk, akik a saját, illetve az általuk tapasztalt történeteiket osztják meg egymással. A néző mintha harmadik félként venne részt a beszélgetésben, szemben ülve az eseményeket kommentáló szereplőkkel. Ennél az epizódnál különösen hangsúlyos, hogy az illusztrációként megjelenő képek sok esetben emlékképek (egyik legegységelműbb példa erre a csecsemő elvesztésének a története és annak illusztrálása, hiszen az elbeszélő férfi maga is részt vett a keresésben), az emlékképeket pedig mindig egy-egy kézmozdulat, intés vagy odamutatás vezeti fel, mintha az aktuális narrátor a szalmabálák tövében elfoglalt helyéből rálátna a helyszínre, ahol az adott történet, amelyről épp beszél, megesett. Egy másik értelmezése ennek az abszolút helyszíni „rálátásnak” ebben a részben egy szintén érzékeny, empatikus olvasat, miszerint a helyszíneket gyakorlatilag az események alanyainak a szemén keresztül láthatjuk. Például a vízbe fulladt ember történetének esetében akár az az érzésünk is lehet, hogy az ő emlékképei jelennek meg előttünk, ahogy a csatornára néz, amelyen megpróbál egyedül átkelni, és ami később a halálát is okozza.

Az önkéntesek, bár rövid ideig szerepelnek a filmben, mégis az első fontos eseménynek, a megérkezésnek a szimbólumai, amit a képi eszközök is erősítenek: a hideg éjszakában rohanó, fekete kabátos ijedt magyarok és a világos ruhában, meleg fénnel megvilágított osztrák önkéntesek találkozása vizuálisan is jelez egyfajta megkönnyebbülést, szó szerint is fényt hoz a sötétségbe. Ahogy pedig a megvilágított alakok és a mögülük áradó fény a menekülőket is

eléri, a hangulatuk is szinte egyből megváltozik, ezt pedig a filmben szereplők a mozdulataikkal, interakcióikkal is kimutatják. A határhoz érkező menekültek boldogan, mosolyogva karolják át az önkénteseket, akik szintén örömmel köszöntik őket. Az első próbatétel végét jelenti ez, élve eljutni az osztrák határig. Noha a mélyebb dilemmák, amelyek a filmet leginkább meghatározzák, csak ezután a pont után kezdődnek el, mégis, az élet-halál küzdelem vége gyakorlatilag ez a pont, ez pedig a film vizualitásában is látványosan érzékeltetve jelenik meg.

A jelen időben értelmezhető képek ezzel szemben túlnyomórészt egy narrátorhoz, a film főszereplőjéhez köthetőek, hiszen Varga Mária tapasztalatait és az eseményekhez kapcsolódó belső és külső kommentárokat egyidőben látja és hallja a néző.

Fontos megemlíteni a képi átkötéseket a különböző elbeszélési síkok között. Ezt félközeli, szekond plánok használatával, illetve a félig szubjektív, társított beállítások használatával oldják meg, amelyek azt a benyomást keltik, hogy a fő eseményektől pár lépéssel hátrébb álló szemlélők nézőpontjából láthatjuk a történeteket, ugyanakkor lehetőséget adnak a nézőknek a narrációval párhuzamosan a perspektívák közötti váltásra is, vágás nélkül. Így a narrátor személye, sőt, gyakorlatilag a nézőpont is vágás nélkül változhat. Összességében tehát gyakran megfigyelhető, hogy amikor két narrátor váltja egymást, a képeket bármelyikük nézőpontjából „felvehették”: a keresésben résztvevő beszélgető férfi emlékei és a keretet adó fő férfinarrátor mintha mind egy csapat részét képeznék, az egyikük a menekülők egyikeként, a másik pedig az őket fogadó önkéntesként. Így akár egy megosztott visszaemlékezés, ugyanazon este más perspektívából való megélésének a részei is lehetnek a vetített képkockák. Egy másik értelmezés szerint akár az is elképzelhető, hogy a bemutatott tragédiák olyannyira általánosak és gyakoriak, hogy két különböző szemlélő, két különböző időpontban nagyon hasonlóan írhat le eltérő történeteket. Ha eszerint tekintünk a film egyes jeleneteire, azok tovább erősítik a menekültek személytelenné válását és ennek tragédiáját, ami a film egyik központi témája: az egyének sorsának egyformasága.

Ezt az eszközt, azaz egyazon snitten belül a nézőpontváltást, illetve a szekvenciák egymásba csúszását a fő férfi narrátor és Varga Mária esetében is alkalmazzák, ahol mindketten a menekülttáborba érkezés pillanatairól beszélnek, egymást váltva, miközben a néző ugyanazon szemszögből felvett snitteket látja.

Ennek az átkötésnek egy másik formája az időben való ugrás, szintén Varga Mária esetében, ahol azonban a narráció egységes, és a vágások jelzik az idősíkok közti váltást, egyfajta visszaemlékezésként. Bár a cselekmény folytonossága megmarad, vagy a narráció, vagy a montázsok végzik el az átvezetést, de sosem a kettő egyszerre.

A várakozás motívumai

A filmnek kimondottan oktató célja van, ezt már a bevezetőben is egyértelművé teszik. A legelső képkockák egyike a film megrendelésének és a megrendelés körülményeinek a bemutatása. Az ENSZ megbízásából készült alkotás nyíltan kimondja, hogy milyen szándékkal kerül a néző elé. Ennek egyik legfontosabb eleme nem csak a menekültek által megélt események tényszerű bemutatása, de a belső feszültségek láthatóvá tétele is, amelyeket különböző narratív elemekkel erősítenek. Ennek egyik formája a különböző motívumok ismételt megjelenítése a filmben.

Három fő motívumot fedeztem fel a filmben, amelyek külön-külön és egymást kiegészítve, erősítve is folyamatosan jelen vannak: várakozás, otthontalanság és megosztottság. Ezek a motívumok egyfajta előrevetítésként rögtön a film elején sűrűsödnek, a film egészét végigkísérő férfi narrátor egyes szám első személyben elhangzó, nem pedig általános mondatában: „Átkelek a határon, és megtanulok várni egy otthonra”. A várakozás az otthonra, miután átléptünk egy határt, ami – ahogy szintén a férfi narrátor szájából elhangzik – nem csak egy fizikai helyre vonatkozik, sokkal inkább egy tudatállapot. Ez a film bemutatott alanyainak a dilemmája.

A várakozás-motívumok talán a kevésbé egyértelmű kálváriát próbálják bemutatni. Az egész filmben jelen vannak, egyfajta keretet adva a menekültek problémáinak a megértéséhez. Megjelennek a film elején is, amikor a határ inkább egy mentális és érzelmi állapotként jelenik meg, amellet, hogy egy kézzelfogható földrajzi hely is. Maga a várakozás szó is gyakran elhangzik, gyakorlatilag minden narrátor szájából: elmondja az első férfihang, aki „átkel a határon és megtanul várni az új otthonára”, beszél róla Varga Mária, aki várakozik a sorsára, de még az egymással beszélgető két férfi is „várja az újonnan érkező menekülteket”. Várnak a buszra, amíg éjszaka van, várnak a papírjaikra, amíg be nem fogadják őket egy új országba, és várnak az engedélyekre, amíg ismét buszra szállhatnak. A türelem és a várakozás az, ami leginkább áthatja ezt a hontalan állapotot, és nem csak maga a szó hangzik el újra és újra kevésbé egyértelmű helyzetekben is, de a táborokról és átmeneti otthonokról készült felvételek is a várakozás perceit, napjait, éveit mutatják be. Egy légüres tér, amelyben az idő befagyása és közben mégis rohamos fogyása az, ami a szemünk előtt zajlik.

Ha ennél is drámaibban akarjuk értelmezni a várakozást, és hogy mit is jelent valójában, kontrasztba állíthatjuk a menekülés okával, ami lehet akár halál is – ez kiderül általános ismereteinkből is, de a példának hozott hozzátartozók sorsából is, akik életüket veszítették vagy ítéletükre várnak, így már nem tarthattak a menekülőkkel. Tehát a halál elől menekülve várakozó állapotba kerülnek a film szereplői és rengeteg honfitársuk, és bár életben vannak, éveik lassan elfogynak egy köztes, szinte vegetatív létben.

Otthontalanság

Szintén meghatározó az otthon kérdése. Szimbolikájában is megjelenik, a táborokba való megérkezést egy karácsonyfa égői mutatják a sötét éjszakában, ismerős magyar dalok hangzanak fel, amelyek aláfestésként hallhatóak az érkezés pillanatában. A zaklatott menekülést követő megérkezés, az új otthon ígérete, amelyet miután ténylegesen elérnek, rá kell hogy jöjjenek, hogy nem igazi otthon. Hiányzik belőle az állandóság és az igazi biztonság, mert bár az életveszély elmúlt, a több száz főt tömörítő táborok zsúfoltsága és kiszámíthatatlansága nem a várt menedéket adja.

Itt szintén egy köztes állapotot fedezhetünk fel, az igazi otthon és a zaklatott, halálfélelemben telt menekülés között. Igaz, monoton, sőt a határátkelés veszélyeihez képest nyugodt is, ha a felszínt vizsgáljuk. Mégis a zaklatottság megmarad, az itt töltött idő kiszámíthatatlansága pedig ugyanúgy félelemmel tölti el a mindennapokat. Ez nem a végállomás, csupán egy köztes, időben (és térben is) befagyott állapot, ami bár nem halál, de bizonyosan nem is élet.



Out (Lionel Rogosin, 1957)

Megosztottság, határ, szolidaritás

Végül pedig a megosztottság, amelynek a szimbóluma lehet maga az országhatár is, egy jelentéktelennek tűnő láthatatlan vonal egy jelentéktelennek tűnő hétköznapi mezőn. Érthetjük magára az emberek csoportjai közötti politikai határookra is, amelyek családokat szakítanak szét, embereket kényszerítenek menekülésre. Érthetjük alatta az első dalban elhangzó „félutat”, ami az új és a régi otthon között helyezkedik el a határon, egy vonalon egyensúlyozva, de se itt, se ott. Érthetjük alatta egy ország lakosságának a szétszóródását, a menekültek áramlását, vagy ahogy Trencsényi és Naumescu is fogalmaz, az „áthelyezést elszenvedő embereket” (*people suffering displacement*) (Trencsényi, Naumescu 2021: 117-118.). A „displacement” fogalma a térbeli és érzelmi „áthelyezést” is magába foglalja. Erre az olvasatra pedig a férfi narrátornak a film elején elhangzó első szavai is ráerősítenek: „A határt nehéz megtalálni. A határ valójában gondolatban létezik: egy olyan vonal, amelynek mentén az emberiség elképzei a megosztottságát.” (*The border, hard to find. The border is really a place in the mind. It is a line in the mind where mankind imagines itself divided.*)

Mégis, ennek a motívumnak van talán a legreménytelibb csengése is, hiszen a másik oldalán ott vannak a segítő kezek, amelyek ebben a nehéz helyzetben támogatják a Magyarországról menekülőket, mint például az osztrák segítő (talán önkéntesek) a határon, akik befogadják és

eljuttatják őket a létbiztonságot nyújtó táborokba, vagy az útközben összeálló csapatok, akik biztosítják, hogy mindenki élve eljusson eddig a pontig.



Out (Lionel Rogosin, 1957)

Erre erősít rá talán a határt megelőzően a folyón való átkelés története is, ami a film egyik legelső jelenete, és ahol egy csoportot láthatunk, akik létrával, majd csónakkal kelnek át, egymást átsegítve a folyón. Ennek a drámai ellenpólusán áll a halálra fagyott férfi története, aki – talán ugyanezen a csatornán? – próbált meg egyes egyedül átkelni, a parton levetkőzött, átúsztatta azt, majd futni kezdett a határ felé, azonban mielőtt elérte volna, holtan rogyott össze a hipotermiától. Bár a tragédia iszonytató, a két eset szembeállításának a költőisége tagadhatatlan és mellette reménykeltő is, hiszen láthatunk példát az összefogás és a szolidaritás erejére is.

Ez pedig talán a film fő célja. Ahogy a férfi narrátor is mondja: „Rengeteg szívet érintettek meg a történetek, és az emberek mindenhol a segítségünkre siettek.” Hiszen erre próbálja a film a

leginkább felhívni a figyelmet: rengeteg segítség érkezett eddig is a magyar menekültek számára, azonban a film elkészültének pillanatában, a menekülthullám csúcspontján a kvóták beteltek, az országok nem fogadtak már több embert – ez okozza a filmben szereplők otthontalanságérzetét és bizonytalanságát. Így bár van remény, mégis szükség van a további szolidaritásra, vagy ebben az esetben még konkrétabban a nemzetközi kooperációra. Ez az empátia, ami egymás segítségét motiválta, végig jelen van a filmben, a jó példák a kilátástalan és kétségbeesett helyzetben segítik növelni azt a tudatosságot, ami a film létrejöttének a fő célja volt.

Narrációs eszközök

A filmben három különböző narrációt is hallhatunk, amelyek különböző funkciókat töltenek be. Ami közös bennük, az a személyes hangvétel, az egyes szám első személyben elhangzó elbeszélés, az egyéni tapasztalatok megosztása, amelyek a menekültek helyzetét más-más időben, oldalról, nézőpontból mutatják meg, ezzel teljesebb képet, illetve lehetőséget adnak a nézőknek a menekültek helyzetébe való belehelyezkedésre. Fontos eszköze a filmnek, hogy minden tényt egy belső narráció segítségével adnak át, így bár informatívak, mégis könnyen empátiát ébresztenek a hallottak. Ahogy azt már a képi eszközöknél is említettem, a narráció nem elvágóan váltakozik, mindig szerepel köztük átkötés, akár képi, akár fogalmi kapcsolódás, így folyamatosságot ad a látottaknak és hallottaknak. Nem egymástól független emberi történeteket hallunk felsorolás formájában, hanem egy sokakat érintő problémának a különböző aspektusait és megéléseit láthatjuk.

A legrövidebb, epizódjellegű narrációt annak a két férfinak a beszélgetéséből kaphatjuk, akik a nemzetközi mentőcsapat tagjai (egymással tört angolsággal beszélgetnek), és akik a szalmabálák előtt ülve elevenítik fel a határ átlépésének és az odaútnak a körülményeit. Az ő elbeszélésük a leginkább kívülrre helyezkedő. Bár ők is megélik az eseményeket, egyfajta gyűjtést mutatnak be az emberi sorsokból, amelyeket megfigyeltek. Ilyenek a halálra fagyott férfi és az elveszett gyerek története is. Valószínűleg osztrák önkéntesekként ők is szemtanúi az eseményeknek, sőt, sok esetben aktív résztvevők is (pl. az elveszett gyerek keresésekor az egyikük a mentőcsapat tagja), mégis kívülrre helyezkedő szemlélőként figyelik a történeteket a menekülőkhöz képest. Az ő nézőpontjuk állhat a legközelebb a nézőhöz, a filmnek ezen a pontján rajtuk keresztül könnyebben belehelyezkedhetünk a történetekbe.

Külön kiemelendő az átkötés a képen látható osztrák férfi és a képen kívüli magyar férfi narrátor hangja között: az osztrák elbeszélő mint helyi segítő vesz részt az akcióban, a férfi narrátor pedig az átkelő csapat egy tagjaként, mégis ugyanazt a sötétséget láthatják az éjszaka közepén, miközben a menekültek a határ felé sietnek, így nem lehet eldönteni, hogy melyikükön keresztül szemléljük az eseményeket. Az epizodikus párbeszéd a két férfi között tehát távolibb, kevésbé személyes, a film elbeszélésének a szempontjából azonban fontos, hiszen ebből a beszélgetésből számos gyakorlati információt nyerhetünk, illetve a néző számára is megkönnyíti a párbeszédbe való belehelyezkedést. Gyakorlatilag persze a film nézője is kívülről figyel meg az eseményeket, de a helyzetet nem ismerő és érdeklődő beszélgetőtárs beavatása, illetve az egy vonalban elhelyezkedő két férfi szóváltása is elősegíti ezt.

A férfi narrátor adja a történet keretét, átfogóbban beszél a tapasztalatokról, általa a menekültek hosszúra nyúlt hányattatásait ismerhetjük meg. Ő szóal meg először képen kívül, illetve hozzá

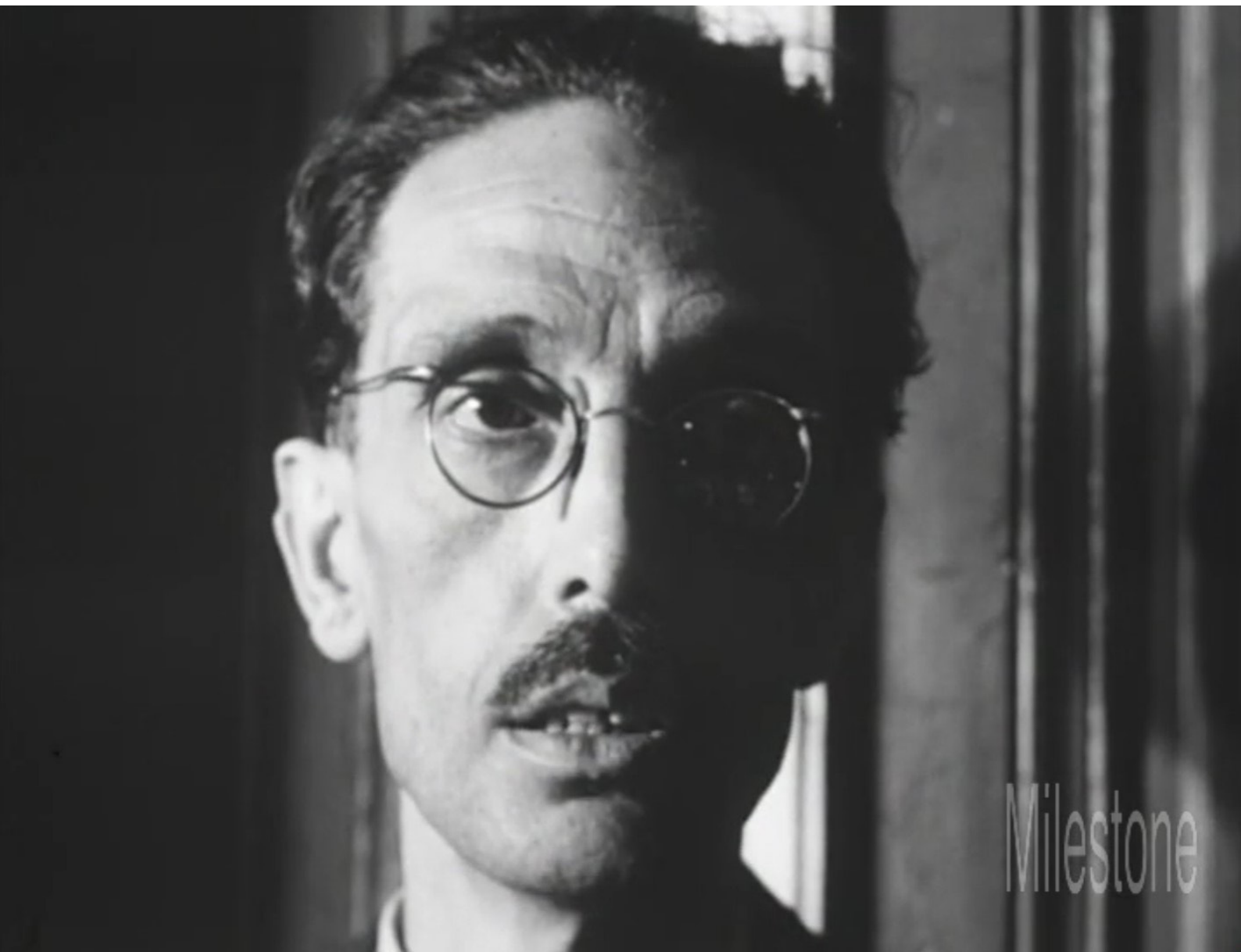
kapcsolódik a film csattanója is, amikor kiderül róla, hogy évek óta egy menekülttábor lakója. Ezáltal a tapasztalatai is mélyebbek a menekültek helyzetével kapcsolatban, más perspektívát ad, mint a másik fő narrátor, Varga Mária.



Out (Lionel Rogosin, 1957)

Ami a narráció stílusát illeti, ebben az esetben érezhetünk egyfajta fásultságot, ami szinte már beletörődöttségnek érződik – ez csak a film végén vált át hevesebb indulatba. Bár a film talán legmegdöbbentőbb momentuma (amikor fény derül a menekültként eltöltött idő tartamára) váratlanul érhet minket, jelen vannak erre tett utalások a film egésze alatt – például ahogy a férfi az „újonnan érkezettekről” beszél a táborban. Az, hogy az öt éve a táborban lévő bajszos férfi és a narrátor egy és ugyanaz a személy-e, nem derül ki egyértelműen a filmből, így két fajta értelmezés is lehetséges. Amennyiben egy és ugyanaz a két személy, úgy a narrátor öt évvel korábbi visszaemlékezéseit és Varga Mária jelen idejű tapasztalatait egyszerre hallhatjuk. Ez

egyrészt mélységet és több dimenziót ad a történeteknek, másrészt jelezheti az idő befagyását, jelentőségének elvesztését. Ahogy Varga Mária fogalmaz, már a második hét végén sem tudja pontosan megmondani, mikor érkezett. Ha pedig két külön személyről van szó, abban a menekültek sorsának hasonlóságait fedezhetjük fel – más-más emberek, különböző sorsokkal, mégis a táborokban elkopnak ezek a különbségek, a sorsaik pedig homogénné válnak. A várakozás és a hontalanság áthatja a tömegszálláson eltöltött napok monoton és szüntelen múlását. Ebben az esetben a férfi narrátor testetlensége még egy többletjelentést adhat, monológja megszűnik a sajátja lenni, helyette több száz, sőt több ezer menekült tragédiájának kölcsönöz hangot.



Out (Lionel Rogosin, 1957)

Varga Mária első mondatai felfoghatatlan emberi tragédiát mondanak el: egy halott férj, két kisgyerek, illetve ahogy később megtudjuk, egy hátrahagyott család. Szenvtelen, szinte érzéketlenné vált a tragédiákra, mégis amivel menekültként kell megküzdenie, újabb és újabb

félelmet és bizonytalanságot kelt benne. Mária elbeszélése talán a legszemélyesebb a három közül: könnyen rokonszenvet érezhetünk a személyével, hiszen minden, amit a táborban lát, újdonságként hat rá, az első benyomások erejével kommentálja az eseményeket.



Out (Lionel Rogosin, 1957)

Narrációja azért is érdekes, mert ő az egyetlen, aki – a film jelen idejéből tekintve – valós időben megélt eseményekről beszél, mégis történetének minden egyes karakterét, legyenek elhanyagolhatóak (ügyintézők) vagy lényegesek (Péter), az ő belső monológján keresztül ismerhetjük meg. Ez egy újabb réteget ad hozzá az elbeszéléséhez, hiszen nem csak az események alakulását követhetjük végig vele, de az erre válaszul érkező belső gyötrődését és őrlődését is.

Konklúzió

Rogosin *Out* című rövidfilmje műfaji megoldásaiban, szimbolikájában, narrációjának felépítésében, illetve vizuális és hangábrázolásában is sokrétűen értelmezhető, összetett és érzékeny mű. Már problémafelvetésében, témájában is nehéz feladatra vállalkozik: megmutatni az elfelejtetteket, segítséget kérni az időtlen időkre táborokban hagyott otthontalan menekülteknek. Az empátia felkeltése, a film alanyai külső körülményeinek és főleg mentális és érzelmi kálváriájának a megmutatása nem egyszerű feladat, de a film felépítése, a játék a személyes perspektívákkal és az elbeszélők váltakozásával mégis jól működik. Egy költői, sok szempontból összetett művet kapunk végeredményül, ahol minden képkocka és felcsendülő dallam egy jól felépített világot tár a szemünk elé. A film egyéneken túlmutató dilemmákat ábrázol, amelyeknek körébe tartozik élet és halál, az idő múlása és mozdulatlansága, az otthon kérdése, az összefogás értéke, a kilátástalanság fojtogató állapota. Bár a mai értelemben vett részvételi filmről itt még nem beszélhetünk, a film alanyainak a bevonása, a valós események újrarájátszása, a szereplők narrációja az intimitás érzetét kelti, és érzelmileg megragadó művet eredményez.

A film külső szemlélőként nehezen látható, érthető és ami ennél is fontosabb, nehezen átérezhető problémát tár a nézők elé: bár a szereplők, a menekültek már nincsenek közvetlen életveszélyben, mégis egy köztes állapotba ragadva, a mindennapokat félelemben, szorongásban és bizonytalanságban töltik el. Az audiovizuális megoldások, illetve a szereplők bevonása a film megalkotásába és magába a narrációba is egy szemmel láthatatlan, érzelmileg annál intenzívebb állapotot mutatnak meg, sőt huszonhét perc erejéig bele is helyezik ebbe az állapotba a film nézőit. Ezáltal empátiájuk nem pusztán szószólásból, hanem igazi megértésből fakadhat a film hatására.

Irodalomjegyzék

- Archives Hub (2023): Thorold Dickinson. <https://archiveshub.jisc.ac.uk/features/thorolddickinson/index.html>, letöltés dátuma: 2023.01.05.
- Békés, Csaba; Byrne, Malcolm; Rainer, János M. (2002): *The 1956 Hungarian Revolution: A History in Documents*. New York, Central European University Press
- Britannica (2022): John Hersey. URL: <https://www.britannica.com/biography/John-Hersey>, letöltés dátuma: 2022.05.15.
- Brown, Joseph (2010): Scripting the Docufiction: Combining the Narrative and Documentary Modes in a Social Issue Film. *Digital Commons: Electronic Theses and Dissertations*.
- Bruzzi, Stella (2000). *New Documentary*. London, United Kingdom, Routledge Press.
- CCCB (2018): Lionel Rogosin. URL: <https://www.cccb.org/en/participants/file/lionel-rogosin/11805>, letöltés dátuma: 2022.05.15.
- Coriden, G. E. (1994): Report on Hungarian Refugees. *CIA HISTORICAL REVIEW PROGRAM*.
- Donato, Rafael; Scorsese, Martin (2007): Docufictions: An Interview with Martin Scorsese on Documentary Film. *Film History*, 19.2. 199-200.
- Gelencsér, Gábor (2001): Fikciós dokumentumfilmek a hetvenes évek magyar filmművészetében. *Iskolakultúra*, 2001/10. 60-72.
- Lackey, E. (2015): *On the Bowery: The Films of Lionel Rogosin*. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 15.1. 128-130.
- Landesman, Ohad (2015): Lying to Be Real: The Aesthetics of Ambiguity in Docufictions. *Contemporary Documentary*. Szerk. Daniel Marcus és Selmin Kira. London, Routledge Press.
- Lightcone (2023): Alexander Hammid. URL: <https://lightcone.org/en/filmmaker-1395-alexander-hammid>, letöltés dátuma: 2023.01.06.
- Lionel Rogosin (2023): Biography. URL: <https://www.lionelrogosin.org/AboutLR.html>, letöltés dátuma: 2023.01.05.

Marfo, Amma (2007): The Evolution and Impact of Documentary Films. URL: <https://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/42/>, letöltés dátuma: 2022.11.20.

Masilela, Ntongela (1990): Lionel Rogosin: Making reality exciting and meaningful. *Jumpcut*, 1990. ősz. URL: <http://pzacad.pitzer.edu/NAM/general/essays/rogosin.pdf>, letöltés dátuma: 2023.08.03.

Monoskop (2023): Alexandr Hackenschmied. https://monoskop.org/Alexandr_Hackenschmied, letöltés dátuma: 2023.01.06.

Rhodes, Gary D.; Springer, Parris (2006): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. London, McFarland & Company, Inc., Publishers.

Screen Online (2023): Dickinson, Thorold. URL: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/531286/index.html>, letöltés dátuma: 2023.01.05.

Thompson, G. J. (2019): The 1956 United Nations Film *Out*: A Filmic Discourse of Displacement and Global Ethics. *Journal of Immigrant and Refugee Studies*, 17.3. 317-332.

Trencsényi, Klára; Naumescu, Vlad (2021): Migrant Cine-Eye: Storytelling in Documentary and Participatory Filmmaking. *Visual Methodology in Migration Studies. New Possibilities, Theoretical Implications, and Ethical Questions*. Szerk. Karolina Nikielska-Sekula és Amandine Desille. Springer, 117–140.

Filmográfia

A délután szövevénye (Meshes of the Afternoon. Maya Deren, 1943)

Izákosok utcája (On the Bowery. Lionel Rogosin, 1956)

Jöjj vissza, Afrika (Come back, Africa! Lionel Rogosin, 1958)

Moana (Robert J. Flaherty, 1926)

Nanook, az eszkimó (Nanook of the North. Robert J. Flaherty, 1922)

Out (Lionel Rogosin, 1957)