

Az érzékenyítés műfaji, szimbolikus és narratív eszközei

Lionel Rogosin: Out (1957) című filmjének elemzése

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
2. A film létrejöttének körülményei	3
3. A film készítői.....	4
3.1. Lionel Rogosin	4
3.2. John Hersey	6
3.3. Thorold Dickinson és Alexander Hammid	7
4. A film műfaja	8
4.1. Fikciós dokumentumfilm.....	9
4.2. A film elhelyezése a részvételi filmes kultúrában	11
5. Az audiovizualitás szimbolikája	11
5.1. A zenék és hangok szerepe	11
5.2. Képi megjelenítés	13
6. A menekültek belső feszültségének motívumai.....	14
6.1. Várakozás	15
6.2. Otthontalanság	16
6.3. Megosztottság, határ, szolidaritás	16
7. Narrációs eszközök	17
7.1. A párbeszéd	18
7.2. A férfi narrátor	19
7.3. Varga Mária narrációja	20
8. Konklúzió.....	20
Források.....	21
Felhasznált irodalom	23

1. Bevezetés

Rogosin *Out* című filmje egy érdemtelenül keveset elemzett, szinte elfeledett szelete a filmes kultúrának. Maga Rogosin is, habár elismert, nagy hatással bíró szereplője a szakmának és magának a filmtörténetnek, azt gondolom, hogy öröksége még így is méltánytalanul kevés említéssel bír a megérdemeltéhez képest.

Elemzésemben az *Out* című film műfaji, narrációs és szimbolikus megoldásait fogom megvizsgálni, illetve azok hatását a nézőre, mint eleinte külső szemlélőre, akit a film érzékenyíteni próbál.

2. A film létrejöttének körülményei

Ahogy az a film felvezetéséből és végéből is kiderül, az *Out* című film 1957-ben az ENSZ megrendelésére készült. „*Produced by the United Nations' Department of Public Information*”, jelenik meg film felvezetésében a felirat a bevezető zene kíséretében.

Bár a United Nations Film Board ma már abban a formájában nem létezik, mint a film készültekor, számos projekt köthető hozzájuk, ahol különböző társadalmi igazságtalanságokat film útján tettek láthatóvá. Az *Out* kifejezett célja a béke és a nemzetközi kooperáció hirdetése volt az akkor zajló migrációs válság idején (Thompson, 2018), a probléma köztudatban tartása mellett. Hangsúlyosan megjelenik a filmben az elfeledés problémája: a legtöbbet látott szereplők táborokban felejtett, kvótákba már be nem fért emberek, akiknek a helyzetének az érzelmi és mentális megélését is bemutatják.

Az 1956. október 23-i kitörést követően több százezer magyar menekült hagyta el Magyarországot, 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). 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 maga a vetítés is elindult (Coriden, 1994).

3. A film készítői

3.1. Lionel Rogosin

A film rendezője Lionel Rogosin, aki 1924-ben New Yorkban született Israel Rogosin amerikai textiliparos és filantróp 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).

Rogosin 1954-ben hátra hagyta sikeres üzleti karrierjét és első filmjének forgatásába kezdett, első filmje, az *On the Bowery* (1955-1956) el is nyerte az 1956-os Velencei Filmfesztivál nagydíját, illetve a legjobb dokumentumfilmnek járó British Award-ot (Rogosin hivatalos honlapja, 2022). Sokat vitatott kérdés volt – a részvételi film definícióját megelőző időkben különösen –, hogy dokumentumfilmnek minősül-e a megrendezett jelenetekből álló film, amire Basil Wright filmkritikájában egyértelmű választ ad: Lionel Rogosin a valóságot gyakorlatilag rekonstruálja, hasonlóan Flaherty nagy klasszikusához, a *Nanook és Moana*-hoz, sőt, a kritikus Rogosint egyből a nagy dokumentumfilmek panteonjában helyezi el (Masilela, 1990).

Az *On the Bowery* nem csak megvalósításának eszközeiben, de témaválasztásában is kiemelkedő alkotás, ami Rogosin filmes attitűdjét is nagyon jól ábrázolja. 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 egyénekre gyakorolt hatásukban értelmezett problémákat. Ez a fajta

hozzáállása a témáihoz pedig erőteljesen megjelenik az *Out*-ban is, csakúgy, mint az összes filmes projektjében.

Következő nagyjelmjének, az 1958-as *Come Back, Africa*-nak hasonló elvekkel kerültek kiválasztásra az alanyai: a dél-afrikai Johannesburgban játszódó filmben az alanyok elbeszélésein, személyes történeteiben és újra kreált szituációin keresztül ismerhetjük meg az Apartheid kegyetlenségeit, rendszerszintű következményeit és az ott élőkre gyakorolt hatását. Rogosin egy zulu család megpróbáltatásait mutatja meg, akik igyekeznek együtt maradni a rezsims törekvései ellenére, illetve dél-afrikai radikális kormánykritikus értelmiségi hangok megszólalásaival ad egy általános társadalmi szemlét is ezzel egy időben.

Ez a több szinten zajló bemutatása a témának visszautal az *On the Bowery* kapcsán is említett globális problémák, illetve személyes tragédiák együttes megértésére való törekvésekre, amit az *Out*-ban is megfigyelhetünk.

Érdekes megfigyelni ezeket az elsőre talán egymásnak ellentmondó, mégis egymást jól kiegészítő érték- és módszerpárokat. Társadalmi folyamat kontra személyes emberi tragédia, dokumentumfilm kontra fikció. Rogosin ezeket a szinte egymással szemben álló perspektívákat ötvözve képes úgy elfogulatlanul bemutatni egy témát, hogy az a néző legmélyebb emberi érzéseire képes hatni, úgy hitelesnek, őszintén és autentikusnak maradni, hogy a művészin konstruált megvalósítás önmagában, esztétikai értékét tekintve is kimagasló alkotás.

Filmjei témái között gyakoriak és meghatározóak a mindennapi embereket sújtó problémák, úgy, mint hajléktalanság, rassz alapú hátrányos megkülönböztetés, háború és szegénység – a témái iránt tanúsított empátia pedig az egész munkásságát átjárja.

A két bemutatott filmje keretezik időben az *Out*-ot, így jól mutatják, hogy milyen rendezői szemléletet képviselt Rogosin életművében is, de különösen az elemzett rövidfilm elkészítésénél. Ahogy azt 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).

3.2. John Hersey

Külön említést érdemel a film írója, John Hersey, akinek 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 fikció műfajban, a Szövetséges hatalmak szicíliai megszállásáról. Műveiben újra és újra megmutatta tehetségét a pontos tényfeltárás és a fantázia szülte elemek ötvözésében, a *The Wall* című regényében a varsói gettófelkelésről írt, *Hiroshima* című könyvében pedig egy sok perspektívából összerakott beszámolót olvashatunk túlélők szemszögéből az atombomba becsapódása utáni időszakból, személyes tapasztalataival ötvözve a szerző második világháború alatt Lengyelországban és Japánban eltöltött éveit alapján (Britannica, 2022).

Hersey későbbi műveiben is erős társadalmi és szociális érzékenységgel választotta ki témáit: ezek között aktuálpolitikai, illetve társadalmi problémák szerepeltek, erős morális értékítélettel, illetve társadalomkritikával (Britannica, 2022), ez a típusú érzékenység pedig az *Out-*ban is jelentősen megmutatkozik.

A fikciós és dokumentarista elemek együttes használata, úgy, ahogy Rogosin munkáiban, úgy a 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 szándékosan könnyen átérezhető narratívát adva.

Áttekintve Hersey és Rogosin életművét külön-külön is adottnak gondolhatnánk az *Out-*ban megvalósult megoldások alkalmazását, együttesen nézve a felállt stáb tagjait pedig csak még inkább értelmet nyer a film felépítése.

Mind az író mind pedig a rendező kifejezetten olyan, kevésbé előtérben lévő témákat igyekezett szélesebb körben megmutatni munkáik révén, amelyeket áthatnak a nagyobb társadalmi folyamatok által generált húsba maró emberi tragédiák. Ezeknek az ábrázolásában pedig nem csak a tényyszerű pontosságra és a hitelességre törekedtek, de ezen túlmutatóan is a társadalom érzékenyítésére – hiszen az érzékenységre és a pontos információ hiánya talán a fő okai ezeknek az emberi sorsoknak az elfeledettségének.

Túlzottan felülről vizsgált folyamatok esetében hajlamosak lehetünk a nagyon is valóságos, a nagyobb képet nézve elsőre talán elhanyagolhatónak, marginálisnak tűnő személyes sorsokat figyelmen kívül hagyni, Hersey és Rogosin pedig ennek az elsiklásnak tesz keresztbe a munkáival. Olyan közel hozzák hozzánk ezeket a távoli alakokat, akiknek az élethelyzete a nézők többsége számára nehezen átérezhető és idegen, hogy a néző nem tehet mást, mint mélyen együtt érez a szereplőkkel.

Hiszen nem csak számokat és száraz beszámolókat, de valós, előadásmódjában pedig épp elégségesen, de továbbra is hitelesen teátrális jeleneteket mutatnak meg nekünk, 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.

3.3. Thorold Dickinson és Alexander Hammid

A film jelentősége abban is megmutatkozik, hogy Rogosin kikkel dolgozott együtt az elkészítésén (Lackey, 2015). Külön meg kell említenünk Thorold Dickinsont, a film producerét és Alexander Hammidot, aki a vágásért felelt.

Thorold Dickinson rendező, író, vágó, az *Out* esetében pedig a film producere, a brit filmipar egyik meghatározó alakja, aki számos filmművészetileg 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 volt (Screen Online, 2022).

Dickinson jelentősége tagadhatatlan a brit filmművészetben, mégis, az egyik legellentmondásosabb figura is annak történetében – az intézményi keretekbe való belesimulás nehézsége talán abban is megmutatkozik, amilyen sűrűn váltakoztak életében a szabadúszó és szervezeteken belül végzett munkáinak az időszakai. Mire 1956 októberében elfoglalta az ENSZ *Chief of Film Services* pozícióját, több filmes háttér munka 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).

Meg kell említenünk Alexander Hammidot, az osztrák születésű avantgárd fényképész és filmest, aki mielőtt 1939-ben az Egyesült Államokba emigrált volna a csehszlovák underground filmes szcéna egy meghatározó alakja volt. A két világháború között számos önálló kísérleti filmes és fényképészeti projektje volt, emellett pedig gyakran vett részt mások filmjeinek az utómunkálataiban is, többek között náci ellenes dokumentumfilmek elkészítésében is segédkezett (Lightcone, 2023).

Emigrálását követően bekapcsolódott az amerikai filmes körökbe, feleségével, Maya Derennel az avantgárd amerikai mozi meghatározó alakjaivá váltak, közös filmjük, a *Meshes of the Afternoon* annak ikonikus mérföldköve (Monoskop, 2023).

Alexander Hammid, eredeti vezetéknévén Hackenschmied, aki nevét 1946-ban, amerikai állampolgárságának megszerzését követően változtatta meg (Monoskop, 2023), nem csak művészetét tekintve érdekes a film szempontjából. Szülővárosa, az osztrák Linz, világra jöttének pillanatában még az Osztrák-Magyar Királyság része volt, így Hammid az *Out*-hoz gyökerein keresztül is kötődik.

4. A film műfaja

Hogyan tudjuk meghatározni az *Out* műfaját és mi ennek a jelentősége? Hol helyezzük el a különböző filmes műfajok között? Hogyan segíti a film műfajválasztása az események és sorsok hiteles ábrázolását, illetve a nézőkkel való kapcsolat megteremtését? Milyen lehetőségekkel és

megoldásokkal él, amelyek autentikusan mutatják be a film témáját és mindeközben növelik annak befogadhatóságát is?

4.1. Fikciós dokumentumfilm

A Merriam-Webster szótár szerint a „docudrama” szó jelentése dráma (film), amely történeti eseményeket dolgoz fel szabadon, amelyek általában aktuálisak vagy megosztóak a társadalom számára (Merriam-Webster, 2022). A Thesaurus definíciója igaz egyszerűbben és általánosabban fogalmaz, mégis talán közelebb visz minket az *Out* műfaji meghatározásához: egy olyan film vagy televíziós program, amely tényeket mutat be egy eseményről vagy egy személyről (Thesaurus, 2022).

A legpontosabb definíciót azonban a „docufiction” fogalom bevezetésével kapjuk: a „docufiction” (fikciós dokumentumfilm) egy olyan film stílust vagy műfajt meghatározó fogalom, amely kombinálja a fiktív elemeket dokumentarista jegyekkel, dokumentumfilm részekkel, illetve dokumentumfilm stílusú filmkészítéssel (Dictionary, 2022).

Ahhoz, hogy egyáltalán a műfajból adódó, elsőre talán zsigeri ellentmondásnak tűnő dilemmákat feloldjuk (hiszen adja magát a kérdés, hogy nem-e egymást kizáró a fikciós és a dokumentarista műfaj), először Martin Scorsese szavait idézném 2007-es Raffaele Donato-val folytatott interjújából, ahol Donato elsőként a dokumentumfilmek történetéről kérdezte a rendezőt:

„Hova teszed a kamerát? Más szavakkal, lehetőséged 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 egy időben jöttek létre. Számomra mindkettő ugyanolyan érvényes. (...) Mondhatjuk úgy is, hogy a mozi elsőszámú impulzusa az élet megmutatása, ahogy Lumiere 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, csak úgy, mint a felvétel készítése. Kéz a kézben járnak. Pont ezért, számomra sosem volt lényegi különbség a fikció és a nem fikció között.” (Scorsese, 2007)

Scorsese válasza nem csak azért releváns az elemzés szempontjából, mert ezzel az új perspektívával feloldja az előbb említett lehetséges frusztrációt a műfajjal kapcsolatban. Az, ahogyan ezt teszi, további fontos szempontokat vet fel a valóságábrázolás hitelességével kapcsolatban.

Mert ahogy Scorsese is fogalmaz, egy felvétel készítése és egy interpretáció felállítása között van különbség, így egy dokumentumfilm már a nulladik pontnál elveszíti teljes objektivitását, hiszen nem véletlenszerű felvételek összességét tartalmazza, nem egy totális megfigyelés felvételeit látjuk benne, hanem egy tudatos elv, egy szkopikus rezsim vászonra kerülését, ameddig 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 látott eseményekről alkotott képében a nézőnek.

A film témája erősen átpolitizált, társadalmi kérdések számos rétege rakódik rá, így nem csak a pontosság, de a néző – akár érzelmi – elérése is fontos tényező. Egy alkotást, jelen esetben filmet egyébként is nehéz lefordítani a befogadó egyéni értelmezése szerint, az ikonoklasztikus vizsgálat ebben az esetben talán még fontosabb, hiszen a szem, ami lát, sosem átlátszó (Mitchell, 2002).

Épp ezért tartom fontosnak a film későbbiekben kifejtett megoldásait, amelyek a szereplők, az események átélői bevonásával újra alkotnak, újra játszanak eseményeket, nem csak elmesélik azokat, mindezt pedig teszik úgy, hogy a nézői élmény során gyakorlatilag a megfigyelő a történetek részeseivé, a film 27 percnyi hosszára ugyanúgy átélőivé válnak. Ez a módszer hozza igazán közel a film alanyainak sorsát a nézőhöz.

4.2. A film elhelyezése a részvételi filmes kultúrában

Ahogy azt már felleveztem, a kép és az interpretáció torzít, mégis, egy rendezői, másodkezű interpretáció még inkább. A legnagyobb jószándékot feltételezve is, szükségszerűen veszít az elkészült mű az autentikusságából, minél több „elbeszélői” csatornán halad keresztül.

Bár a film elkészülésének pillanatában még nem létezett a részvételi film fogalma, Rogosin a részvételi filmes kultúra egy meghatározó alakja, filmjeire jellemző az alanyok bevonása azoknak az elkészítésének a folyamataiba.

Kutatómunkám során nem találtam választ a forgatókönyv megírásának a körülményeire, mégis arra enged következtetni a film fellevezése, hogy valós emberek valós sorsait hallhattuk, apróbb változtatásokkal a biztonságuk érdekében („*For the perceptions of persons who appear in this film, certain names and relationships have been altered.*”). Ez a tény, illetve a narrátorok akcentusa alapján valószínű, hogy a film megírása közben történt kooperáció a film alanyaival.

Ami pedig a szereplőket illeti, mind a narráció felépítése mind pedig a forrás feltételezett 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 felkért hivatásos stáb ellenére is.

5. Az audiovizualitás szimbolikája

5.1. A zenék és hangok szerepe

A film az első pillanatótól kezdve hű az általa kezelt alanyokhoz: az első aláfestést, amit a film elindulásakor hallhatunk, illetve a film egészét végig kísérő dalokat a 90 osztrák menekülttábor egyikében vették fel. Ezt a fellevezetésben megjelenő feliratok egyikéből tudjuk meg, amelyek különböző információkat közölnek a nézővel a filmről a bevezetés alatt, az aláfestő zenékről így ezt tudjuk meg: „*With music recorded in one of the ninety refugee camps in Austria.*”.

Ezek a szomorkás dallamok hangzásukban és szövegükben is kifejezőek, de az első, felvezetés alatt megszólaló különösen érdekes szimbolizmusát tekintve is:

„Elindultam szép hazámból,

Édes kis Magyarországból,

Visszanéztem félutamból,

Szememből a könny kifolyt.”

A dal a film ismételt megtekintése esetén még gazdagabb többlet jelentéssel bír – a film gyakorlatilag egésze a határon játszódik, a „félutamból” kifejezés nem csak erre utalhat: az otthon elhagyása után, a végcél el nem érése egy köztes, bizonytalan állapotot is jelenthet, ami a film fő dilemmája, megrázkódtatása a benne szereplők számára. Mégis, a magyar dalok, amiket közösen énekelnek a táborokban ragadó menekültek, azok melankóliája, sóvárgása, összecsengenek a dal szövegével, mintha a dal eléneklésének aktusa önmagában is egy „visszanézés” lenne a szép hazára, ahogy a dal szövege is említi.

Ezek a közösen énekelt népdalok, mint zenei aláfestés, később is megjelennek a filmben, a táborokba való megérkezést, közösséget, egyfajta – rövid ideig tartó – reményt szimbolizálva, mint ahogy az összetartás, egymás segítése a filmet sűrűn átszövi. Legyen szó a magyar közösségekről a táborokban, az osztrák önkéntesekről vagy egy-egy egymást nem ismerő, útközben vagy a táborban összetalálkozó menekülővel, akik 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 a zenéhez hasonló eszközökkel is szerepeltetve vannak a végső produktumban. Ezt tovább erősítik a narrátorok is – akiket a későbbiekben elemezni fogok –, akiknek erős magyar akcentus érezhető a hangjukban.

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 sietséget inkább feszültséget a gyorsabb ritmus, ami a menekülés és félelem érzetét teszi az utazás részévé, anélkül, hogy akár egyszer is konkrétan kimondaná azt.

5.2. Képi megjelenítés

A felvételeknél külön érdekes a belső narratíva vizuális megjelenítése – sok felvételnél olyan benyomásunk lehet, mintha egy menekült szemein keresztül látnánk a történeteket. Külön igaz ez a határátkelésnél, ahol a kameraállás mintha egy az eseményben résztvevő pozíciójához igazodna.

Megfogható narratív epizód, amikor két férfi beszélgetését hallhatjuk, akik a saját, illetve látott történeteiket osztják meg egymással, és ahol a néző mintha harmadik félként venne részt a beszélgetésben, egyvonalban ülve az eseményeket kommentárral ellátókkal. Ennél az epizódnál különösen hangsúlyos, hogy minden illusztrációként megjelenő kép vagy egy emlékkép (példa erre a csecsemő elvesztésének a története, hiszen az elbeszélő férfi maga is részt vett a keresésben), vagy pedig a bevágást egy-egy kézmozdulat, intés vagy odamutatás vezeti fel, mintha az aktuális narrátor a szalmabálák tövében elfoglalt helyéből rálátna a helyszínre, ahol az adott történés, amelyről épp beszél megesett. Egy másik értelmezése ennek az abszolút helyszíni „rálátásnak” ebben a részben egy szintén érzékeny, empátikus olvasat, miszerint a helyszíneket gyakorlatilag az események alanyainak a szemén keresztül láthatjuk, például a vízbe fúló ember esetében, akár az az érzésünk is lehet, hogy az ő megboldogult emlékképei jelennek meg előttünk, ahogy a csatornára néz, amin megpróbál egyedül átkelni és ami később a halálát is jelenti.

Az önkéntesek bár rövid ideig szerepelnek a filmben, mégis az első fontos eseménynek, a megérkezésnek 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, egy kicsit közhelyes kifejezéssel élve,

szó szerint is a fényt a sötétségben. 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 mozdulataikkal, interakcióikban 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. Persze a film még mélyebbre szántó dilemmái, 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.

Fontos megemlíteni a képi átkötéseket a különböző történetelbeszélési síkok váltakozása között, amelyek átmenetet biztosítanak az egységek között. Gyakran megfigyelhető, hogy amikor két narrátor váltja egymást, a képeket, amiket látunk, bármelyikük szemein keresztül „felvehették”: a keresésben résztvevő beszélgető férfi emlékei és a keretet adó fő narrátor férfi 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. Ez az eszköz a fő férfi narrátor és Varga Mária narrációjában is megjelenik, ahol mindketten a menekülttáborba érkezés pillanatairól beszélnek, egymást váltva, ugyanazon képjeleneteket látva.

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

6. A menekültek belső feszültségének motívumai

A filmnek kimondott oktatócélja van, ezt már a felvezetés alatt is egyértelművé teszik. A legelső képkockák egyike a film megrendelésének és a megrendelés a körülményeinek a bemutatása. Az ENSZ megbízásából készült alkotás nyíltan kimondja, hogy milyen szándékkal kerül a néző elé. Ennek pedig egyik legfontosabb eleme nem csak a menekültek által megélt események tényszerű

bemutatása, de a belső feszültségek láthatóvá tétele is, amelyet 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, összefüggve is folyamatosan jelen vannak a filmben: várakozás, otthontalanság és megosztottság. Ezeknek a szimbólumok egyfajta ominózus előrevetítésként, rögtön a film elején sűrűsödnek, a film egészét végig kísérő férfi narrátor első személyes, egyes szám első személyben elhangzó, nem pedig általános mondatában:

„I cross this border and I learn how to wait for a home”.

A várakozás az otthonra, miután átléptünk egy határt, egy határt, ami – ahogy szintén a férfi narrátor szájából hangzik el – nem csak egy fizikai hely, sőt, sokkal inkább egy tudatállapot. Ezek a film bemutatott alanyainak az igazán szétfeszítő dilemmái.

6.1. Várakozás

A várakozás-motívumok talán a kevésbé egyértelmű kálváriát próbálják bemutatni a nézőnek. Az egész filmben jelen van, egyfajta keretet adva a menekültek problémáinak a megértéséhez. Megjelenik a film elején is, amikor a határ inkább, mint tudatállapot jelenik meg, semmint kézzelfogható földrajzi hely.

Maga a várakozás szó is gyakran elhangzik, gyakorlatilag minden narrátor szájából: elmondja az első férfigang, 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 busszal, amíg éjszaka van, várnak a papírjaikra, amíg be nem fogadják őket egy új országba és várnak az engedélyekre, amíg ismét buszra nem 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.

6.2. Otthontalanság

Szintén meghatározó az otthon kérdése. Szimbolikájában is megjelenik, a táborokba való megérkezést egy karácsonyfa égője mutatják a sötét éjszakában, az ismerős magyar dalok, amik aláfestésként hallhatóak az érkezés pillanatában. A feszült menekülést követő megérkezés, az új otthon ígérete, amivel kapcsolatban – leginkább Varga Mária narrációját követve – egyértelművé válik, hogy nem igazi otthon. Hiányzik belőle az állandóság és az igazi biztonság, mert bár az életveszély elmúlik, a több száz főt tömörítő táborok zsúfoltsága és kiszámíthatatlansága nem a várt menedéket adják.

6.3. Megosztottság, határ, szolidaritás

Végül pedig a megosztottság, aminek a szimbóluma lehet maga az országhatár is, egy jelentéktelennek tűnő láthatatlan vonal egy jelentéktelennek tűnő hétköznapi mezőn. Érthetjük magára a politikai, emberek csoportjai közötti határookra is, amik családokat szakítanak szét, embereket kényszerítenek menekülésre. Érthetjük alatta az első dalban elhangzó „félutat”, ami az új és a régi otthon között helyezkedik el, egy 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 tanulmányukban a menekült szó helyett, „*people suffering displacement*” (Trencsényi, Naumescu, 2021). Ezért is lehet pontosabb fogalom a „*displacement*”, hiszen a térbeli és érzelmi „áthelyezést” is magába foglalja.

Erre az olvasatra pedig a férfi narrátornak a film elején elhangzó első szavai is ráerősítenek: „*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 segítőkezek, amik ebben a nehéz helyzetben támogatják a Magyarországról menekülőket, mint például az osztrák menekültek 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.

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 egy létrával majd egy csónakkal kelnek át közösen, egymást átsegítve a folyón. Ennek a drámai ellenpólusában áll a halálra fagyó 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 hipertermiától. Bár a tragédia, amit megismerhetünk, iszonytató, a két eset szembeállításának a költőisége gyönyörű. Gyönyörű 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: „*Many hearts were touched and people came to help us from everywhere*”. 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 menekülők hullámának csúcspontján a kvóták beteltek, az országok nem fogadnak már több embert – ez okozza a filmben szereplők otthontalanság érzetét és bizonytalanságát. Így bár van remény, mégis, szükség van a megosztottság ellenszerére hozzá: a szolidaritásra, vagy ebben az esetben még konkrétabban a nemzetközi kooperációra.

Ez az empátia és egymás segítése pedig végig jelen van a filmben, melengető példaként egy kétségbeejtő és kilátástalan helyzetben, aminek a növelését a film céljának tűzte ki az érzékenyítésével.

7. Narrációs eszközök

A filmben három különböző narrációt is hallhatunk, amelyek különböző funkciókat töltenek be. Ami közös bennük, az a személyes hangvétel, egyes szám első személyben elhangzó elbeszélés, az egyéni tapasztalatok megosztása, amelyek a menekültek helyzetét más-más időben, oldalról, nézőpontból mutatják meg, ezzel teljesebb képet adva, illetve lehetőségeket eltérő nézőknek a

menekültek helyzetébe való belehelyezkedésre. Fontos eszköze a filmnek, hogy minden tudnivalót és 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 narrációk nem elvágóan váltakoznak, mindig szerepel köztük átkötés, akár képi, akár fogalmi kapcsolódás, így folyamatosságot adnak a látottaknak és hallottaknak. Nem egymástól független emberi történeteket hallunk felsorolás formájában, hanem egy sokakat érintő problémának a különböző aspektusait és megéléseit láthatjuk.

7.1. A párbeszéd

A legrövidebb, epizód jellegű narrációt a két férfi beszélgetéséből kaphatjuk, akik a szalmabálák előtt ülve elevenítik fel magának a határ átlépésének és az odaútnak a körülményeit. Az ő elbeszélésük a leginkább kívülre helyezkedő, bár ők is megélik az eseményeket, egyfajta gyűjtést mutatnak be az emberi sorsokból, amiket 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 kívülre helyezkedő szemlélőként figyelik a történeteket a menekülőkhöz képest. Az ő nézőpontjuk állhat a legközelebb a nézőhöz, a filmnek ezen a pontján rajtuk keresztül könnyebben belehelyezhetjük magunkat a történetekbe.

Külön érdekes az átkötés a párbeszéd közben előjövő visszaemlékezés és a magyar férfi narrátor belső 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 operatív információt nyerhetünk, illetve a néző számára is megkönnyíti a párbeszédbe való belehelyezkedést. Nem csak, mert gyakorlatilag a film nézője is kívülről figyeli meg az eseményeket, de a helyzetet nem ismerő, de ismerni akaró beszélgetőtárs beavatása, illetve a

közvetlen, egymással egy vonalban elhelyezkedők (két férfi és a kamera) szóváltása is elősegíti ezt.

7.2. A férfi narrátor

A férfi narrátor adja a történet keretét, átfogóbban beszél a tapasztalatokról, általa a menekültek hosszúra elnyújtott hányattatottságát ismerhetjük meg. Ő az először megszólaló belső monológ, illetve ő adja a film „csattanóját” 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.

Ami a narráció stílusát illeti, ebben az esetben érezhetünk egyfajta fásultságot, ami szinte már beletörődöttségnek érődik – ez csak a film végén vált hevesebb szomorú dühbe. Bár a „csúcspont”, a menekültként eltöltött idő nagysága váratlanul érhet minket, jelen vannak utalások a film egésze alatt – erre példa, ahogy a férfi narrátor 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 ezelőtti 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, azzal a menekültek sorsának hasonlóságait fedezhetjük fel – más-más emberek, különböző sorsokkal, mégis, a táborokban tapasztaltak során elkopnak ezek a különbségek, a sorsaik pedig homogénné válnak. Áthatja a várakozás és a hontalanság a tömegszálláson eltöltött napok monoton és szüntelen múlását. Ebben az esetben a férfi narrátor testtelensége még egy többlet jelentést adhat, a belső monológja megszűnik a sajátjává lenni, helyette több száz, sőt, ezer menekült tragédiájának kölcsönöz hangot.

7.3. Varga Mária narrációja

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 rokonságot érezhetünk a személyével, hiszen minden, amit a táborban lát, újdonságként hat rá, az első benyomások erejével kommentálja az eseményeket.

Narrációja azért is érdekes, mert ő az egyetlen, aki – a film szempontjából – valós időben megélt eseményekről beszél, mégis, történetének minden egyes karakterét, legyenek elhanyagolhatóak (ügyintézők) vagy lényegesek (Péter), az ő belső monológján keresztül ismerhetjük meg. Szavaikat, sőt, szinte tetteiket is. 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 őrlődést is megéljük vele együtt.

8. Konklúzió

Rogosin *Out* című rövidfilmje egy műfaji megoldásaiban, szimbolizmusában, narrációjának felépítésében, illetve vizuális és audio ábrázolásában is egy sokrétűen értelmezhető, összetett és érzékeny mű. Már problémafelvetésében, témájában is egy nehéz feladatra vállalkozik: megmutatni az elfelejtetteket, segítséget kérni az időtlen időkre táborokban hagyott otthontalan menekülteknek.

Pontosan ezért, az empátia keltése, a film alanyainak nem is igazán külső körülményeinek, hanem mentális és érzelmi kálváriájának a megmutatása nem egy egyszerű feladat, de a film felépítése, a játék a személyes perspektívákkal és az elbeszélők váltakozásával mégis sikerrel jár. Egy költői, szimbolikusan összetett művet kapunk végeredményül, ahol minden képkocka és felcsendülő dallam egy jól ábrázolt érzelmi világot épít fel a szemünk előtt, egyéneken túlmutató dilemmákat ábrázol, aminek körébe tartozik élet és halál, az idő múlása és mozdulatlansága, az otthon kérdése, az összefogás értéke, a kilátástalanság fojtogató állapota.

Bár magáról részvételi filmről itt még nem ebszélhetünk, hiszen maga a fogalom sem létezett még, a film a részvételi filmes kultúrába tartozik. Fikciós dokumentarista műfaja („docufiction”), a film alanyainak a bevonása, a valós események „újrajátszása”, a szereplők narrációja egy intimitás érzését keltő, érzelmileg megragadó filmet eredményeznek.

Források

Archives Hub (2023). Thorold Dickinson.

<https://archiveshub.jisc.ac.uk/features/thorolddickinson/index.html>, letöltés dátuma: 2023.01.05.

Britannica (2022). John Hersey. <https://www.britannica.com/biography/John-Hersey>, letöltés dátuma: 2022.05.15.

CCCB (2018). Lionel Rogosin. <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*.

Dictionary (2023). Docufiction. <https://www.dictionary.com/e/pop-culture/docufiction/#:~:text=What%20does%20docufiction%20mean%3F,elements%20or%20documentary%2Dstyle%20filmmaking>, letöltés dátuma: 2023.01.07.

Donato, Rafael; Scorsese, Martin (2007). Docufictions: An Interview with Martin Scorsese on Documentary Film. *Film History*, 19(2), 199-200.

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.

Lightcone (2023). Alexander Hammid. <https://lightcone.org/en/filmmaker-1395-alexander-hamid>, letöltés dátuma: 2023.01.06.

Merriam-Webster (2023). Docudrama. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/docudrama>, letöltés dátuma: 2023.01.07.

Mitchell, W.J.T. (2002). Showing Seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165-181.

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

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

Thesaurus (2023). Docudrama. <https://www.freethesaurus.com/Docu-fiction>, letöltés dátuma:
2023.01.07.

Thompson, G. J. (2018). The 1956 United Nations Film Out: A Filmic Discourse of
Displacement and Global Ethics.

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*, 117–140.

Felhasznált irodalom

Brown, Joseph (2010). Scripting the Docufiction: Combining the Narrative and Documentary Modes in a Social Issue Film. *Digital Commons: Electronic Theses and Dissertations*, 92.

Bruzzi, Stella (2000). *New Documentary*. London, United Kingdom: Routledge Press.

Landesman, Ohad (2015). Lying to Be Real: The Aesthetics of Ambiguity in Docufictions. *Contemporary Documentary*, London, United Kingdom: Routledge Press.

Lionel Rogosin (2023). Biography. <https://www.lionelrogosin.org/AboutLR.html>, letöltés dátuma: 2023.01.05.

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

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