

Kékesi Attila

A DOKUMENTUMFILM-RENDEZŐ FELELŐSSÉGE,

avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései

(különös tekintettel „A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában”

című dokumentumfilmre)

Témavezető:

Almási Tamás

SZFE Budapest 2009.

TARTALOM

The table of contents is empty because none of the paragraph styles selected in the Document Inspector are used in the document.

1. ELŐSZÓ

A dokumentumfilmes magára van hagyva a tekintetben, hogy saját etikai érzéke, erkölcsisége határozza meg szakmai felelősségét. Nincs átfogó kidolgozott etikai normarendszer, amelyre támaszkodhatna. Ez a dokumentumfilm-készítés gyakorlatában egy lényeges és feltáratlan terület. Jelen dolgozatomban egy olyan első áttekintéses kutatásba fogtam, amelynek a problémák feltérképezése, bemutatása, összefoglalása a célja. Nem kívánok erkölcsi katekizmust a dokumentumfilm-készítésről letenni az asztalra, de gazdag tárházát felmutatni azoknak a kérdéseknek, amelyek az alkotói munka során joggal merülnek fel. Vizsgálódásaimban elsősorban saját rendezői tapasztalataimra támaszkodom, és azokra az élményekre, amelyek más alkotások nézőjeként hatottak rám, gondolkodtattak el. Talán a tudományos dolgozatok megszokott stílusától eltérően hosszabb idézeteket is közlök dokumentumfilmes alkotóktól, jelezve az etikai problémák összetettségét, az egyes esetek rendszerbe szinte alig foglalható voltát. A kötetlen, őszinte, szakmai jellegű beszélgetések előszóban történtek, ezért az idézetek ezek hangulatát adják vissza.

GONDOLATOK A FELELŐSSÉGRŐL:

Mindenki felelős valakiért, illetve valakikért. A felelősség az emberi viszonylatokban meghatározó etikai kategória. Ha a munkás egy munkadarabot kiad a kezéből felelős azért, hogy az beillesztve az egészbe tökéletesen működjön. Ha az utasszállító repülőgép pilótája elalszik, több százan válhatnak áldozattá. Ha a statikus eltéveszt egy számot, lehet, hogy rádől az emelet a bentlakókra. Ez mind felelősség.

Az értelmiség felelőssége más természetű, szélesebb körű, hiszen véleményformálónaként ráhatással van a társadalom egészére, a társadalmi mozgásokra. Az értelmiségen belül talán a legnagyobb felelőssége a művésznek van, hiszen olyan eszközzel rendelkezik, amely az érzelmekre is hatva (katarzis) a legjelentősebb hatást gyakorolhatja a társadalom értékrendjére, vélekedésére, tudatára.

De miben áll a dokumentumfilmes felelőssége? A dokumentumfilm-rendező a művészek csoportján belül kiemelt, speciális helyet foglal el, hiszen alkotásai, tudatos témaválasztásai, a pozitív társadalmi ügyek felkarolása konkrét állásfoglalásra és cselekvésre készítheti az embereket.

Évek óta foglalkoztat a dokumentumfilm-rendező felelősségének problematikája, illetve a dokumentumfilm-készítés etikai megközelítése.

Almási Tamás szerint a dokumentumfilm-készítő „...*saját magán keresztül átszűri, átértelmezi, újraformálja a megfigyelt, rögzítésre kerülő cselekményt, változást, eseményt. Éppen ezért a dokumentumfilm alkotójának erkölcsi tartása, felkészültsége és tehetsége határozza meg a film igazságát és hitelességét – amelyek egyben a műfaj kereteit is jelentik...*”¹

Tehát elengedhetetlen a szilárd erkölcsi tartás, hiszen az alkotó erkölcsisége alapvetően befolyásolja, hogy milyen mű születik.

Bár írásomban arra törekszem, hogy megpróbáljam számba venni a felmerülő kérdéseket, ám azt is tudnunk kell, hogy van olyan nézőpont, például Ferenczi Gáboré, amely szerint ez eleve reménytelen: „*Vannak alapbűnök, amik a filmkészítéssel és az élet rögzítésével kapcsolatosak, és amik alól nincs felmentés. Tehát a dokumentumfilmezés az nem egy erkölcsös tevékenység. Az egy bűnös tevékenység. Én azt gondolom, hogy semmiféle jó ügyet nem szolgál, és az a tevékenység, amit művelünk, az általános, erkölcsi, európai, kulturális normák szerint és józan erkölcsi érzék szerint nem megengedett.*”

Így lenne? A tapasztalat szerencsére ellentmond, hiszen azt látjuk, hogy az alkotói gyakorlatban nagyban egészben működik az erkölcsi kontrol és ritkán kerül vászonra olyan alkotás, amely alapvető erkölcsi normatívákba gázolna.

Mély, kidolgozott koherens erkölcsiséggel rendelkező alkotó feltehetően nem követ el dokumentumfilmjében durva erkölcstelenségeket. Ám senki nem szavatolja, hogy a nem mély, nem kidolgozott erkölcsiséggel rendelkezők ne kerüljenek a dokumentumfilmes pályára.

¹ Almási Tamás: Ahogy én látom (doktori pályamunka)

2. BEVEZETÉS

2006-ban készült el *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* című dokumentumfilmem, amely egy kutatás történetét követi végig. 1956. október 30-án, a Múzeum körúton készült az a fotó, amely a Paris Matchban jelent meg a magyar forradalomról szóló tudósítás nyitóképeként „Budapest hősök” címmel, s később bejárta az egész világot.



1. kép A „Budapesti hősök” - Gyuri és Jutka

45 évvel a kép elkészülte után két kutatóval arra vállalkoztunk, hogy kiderítsük, mi történt a fotón látható fiatal párral, kik is lehettek ők? Megtudtuk, hogy a fiú, Gyuri, még a harcok során meghalt, a lánynak, Jutkának sikerült Ausztriába menekülnie. A forradalom leverése után a belügyi szervek a különböző külföldi lapokban megjelent képeket felhasználva fogták el a forradalom résztvevőit. Jutka aktáját is megtaláltuk az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában, pedig a harcokban nem vett részt, csak a sebesülteket ápolta. Tehát a Paris Matchban megjelent kép örökre meghatározta Jutka életét. Az újság szerkesztői hamar felismerték a képek közzétételéből fakadó súlyos következményeket és a lap egy héttel későbbi számában már kitakarták a felkelők arcát.



2. kép Balázs Eszter és Phil Casoar kutatók Russ Melcherrel beszélgetnek

Elhívtuk Budapestre Russ Melchert, a fotó alkotóját, hogy a helyszínen meséljen a kép szereplőivel való találkozásáról. Megkérdeztük, hogy kell-e a fotósnak arra gondolnia, hogy az elkészített képnek mi lesz az utóélete? Számolt-e azzal, hogy később az ő fotóját a képen szereplők ellen felhasználhatják. Russ Melcher azt mondta, hogy természetesen nem. Amikor a képet készítette, meg akarta örökíteni a fiatal forradalmárokat, akik forradalomban való részvételüket büszkén vállalták. A fotósnak az a feladata, hogy képeivel felhívja a világ figyelmét fontos problémákra, eseményekre, helyzetekre, ugyanakkor nem vállalhat felelősséget minden egyes ember tettéért, hiszen azok az emberek, akik a képein szerepelnek, önálló döntéseket hozó felnőtt nők és férfiak, nyilván számoltak a következményekkel. *(ld. 1. sz. DVD melléklet)*

Vagy mégsem? Kell-e a fotósnak ezen gondolkodnia? Russ Melcher, mint ahogy feltehetően a többi fotós is, a lehető legjobb szándékkal fordult szereplőikhez, akik önként álltak a kamera elé. Mégis, többségüket ezek alapján a képek alapján azonosították be, sokukat később ki is végezték. Jutka tudta, hogy nem térhet vissza Magyarországra, mivel a külföldi lapok tele voltak a fényképeivel. Nem is jött vissza soha. Az elnyomó rendszer azóta megdőlt, a fotó szereplői mind meghaltak. A kép megmaradt az utókornak, örök lenyomata annak, hogy Gyuri és Jutka forradalmárként áll a Múzeum körúton.

Susan Sontag így fogalmaz: *„A fénykép nem pusztán eredménye az esemény és a fotós találkozásának; a fényképezés maga is esemény, méghozzá mind önkényesebb: joga van bármibe beleavatkozni, bárhová betolakodni vagy éppenséggel bármi fölött szemet hunyni.*

Helyzetérzetünket manapság a fényképezőgép közbeiktatásával fejezzük ki. A fényképezőgép mindenütt-jelenvalósága óhatatlanul azt sugallja, hogy az idő érdekes események – lencsevégre kívánczó események – egymásutánja. Ebből aztán könnyen következik az a meggyőződés, hogy minden történést – erkölcsiségtől teljesen függetlenül – hagyni kell: ha már elkezdődött, menjen végbe a maga útján; mindezt azért, hogy létrejöhessen valami más: a fénykép. Ha az esemény véget ér, a kép mindig megmarad, s olyan hallhatatlansággal (és jelentőséggel) ruházza fel témáját, amilyen máskülönben sose jutott volna osztályrészéül. Miközben hús-vér emberek javában pusztítják önmagukat vagy más hús-vér embereket, a fényképezőgépe fedezékében megbúvó fotós megalkotja egy másik világ parányi elemét, azét a képvilágét, amely alighanem mindannyiunkat túlél majd.”²

A fentiek felvetik a dolgozatom tárgyát képező kérdések egy részét: hogyan alakul az alkotás utóélete. Számolhat-e a művész, a filmkészítő azzal, hogy alkotását szándékától eltérő célokra használják fel? Egyáltalán, meddig terjed az alkotói felelősség?

A dokumentumfilmes munkája során folyamatosan döntési helyzetbe kerül, amelyben a film szereplőjével, a nézővel, illetve a társadalommal szemben merül fel felelőssége. Ez adja rendszerezésem alapját.

A rendező kollégák véleményeiből kiderül, hogy hasonló helyzetekben gyakran eltérő döntéseket hoznak. Az etikai nézőpontok különbözősége nem pusztán a különféle etikai meggyőződésen alapul, hanem magának a dokumentumfilm mibenlétének értelmezéséből is.

² Susan Sontag: A fényképezésről, Európa Könyvkiadó, Bp. 2007.

3. MI A DOKUMENTUMFILM?

A fejezetcím kérdésének megválaszolása nem csupán a rendezők szemléletének másságán múlik, hanem azon is, hogy koronként, társadalmi rendszerenként másképp és másképp értelmezik mibenlétét. Például az Új filmlexikon (1971) szerint a dokumentumfilm: *„különböző események valóságú, krónikaszerű megjelenítése. Hitelét nem a művészi általánosítás, hanem a bemutatott világ életszerű ábrázolása biztosítja. „Megtervezésekor” nagy szerepet játszik a rendező megfigyelőkészsége és kompozíciós érzéke. Ügyelnie kell arra is, hogy a keresettséget elkerülje. A dokumentumfilmben színészek nem játszanak és díszleteket nem használnak fel; teljesen mellőzik a játékfilmben megszokott fogásokat. (...) Mivel a dokumentumfilm általában nagy jelentőségű, aktuális kérdésekkel foglalkozik, s a mindennapok történelmét rögzíti, nagy szerepet játszik a világnézetű nevelésben.”*³

Jól látszik a meghatározásból, hogy az akkori rendszernek az ideológiai szerepe miatt volt fontos a dokumentumfilm, amelyre főként mint propagandafilmre tekintettek. Másrészt látható, hogy a dokumentumfilm egy folyamatosan változó műfaj, aminek határai nehezen húzhatóak meg, hiszen már a '70-es években a *Budapesti iskola* filmjeiben (Dárday István, Szalay Györgyi: Jutalomutazás, 1974, Schiffer Pál: Cséplő Gyuri, 1978, Tarr Béla: Családi tűzfészek, 1979) keverednek a dokumentumfilm és a játékfilm elemei. Mára pedig a műfaji határok a kettő között egyre jobban elmosódnak. Éppen ezért több dokumentumfilm-rendező nem is műfajnak, hanem inkább módszernek tartja a dokumentumfilmet, de ebben a megközelítésben fontos Ungváry Rudolf pontosítása: *„Ilyen alapon a fikciós film is csak módszer, horribile dictu⁴ maga a film is. Ezen az alapon módszer és a módszer eredménye nem választható szét, holott tudható, hogy a módszer nem azonos azzal, ami általa keletkezik. Például a fikciós film és a dokumentumfilm esetében azt mondhatjuk, a két műfaj a módszer alapján válik egymástól el, de ettől még a két műfaj nem azonos a módszerével. A dokumentumfilm szerzőjének — egészen leegyszerűsítve — az a módszere, hogy dokumentumok felhasználásával készít magáról a valóságról (legalábbis arról, amit annak tekint) filmalkotást. (...) Ezért a módszer tekintetében nem az a pontos állítás, hogy „a*

³ Új filmlexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971

⁴ még kimondani is szörnyű

dokumentumfilm módszer”, hanem az, hogy „a dokumentumfilm olyan film, melyet a dokumentumok felhasználása, mint módszer különböztet meg más filmműfajoktól.”⁵

Érdeemes elidőzni Ungváry Rudolf zárójeles beszúráján - *amit valóságnak tekint* -, mert ez a későbbi fejezetekben fontos kérdés lesz, amikor a nézővel szembeni felelősség kérdését tárgyaljuk, hogy mi is tekinthető valóságnak. Ugyanis az etikusság szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy a filmkészítő szándékosan változtatja, esetleg manipulálja a valóságról kialakított képet, vagy maga is, öntudatlanul, hamis képpel rendelkezik a valóságról. (Tehát a valóságról alkotott kép szubjektív.)

Érdekes idéznünk ide Dér András vélekedését: *„A dokumentumfilm furcsa műfaj, mert azt mondjuk, hogy dokumentáljuk a valóságot, de hát az mégiscsak az alkotó hártáján keresztüli dokumentáció, a valóság szubjektív láttatása. Már a dokumentáció is manipulál, azzal, hogy milyen szeletet választok ki, mert nem mutathatok meg mindent. Mindenképpen ez a valóságnak egy szublimációja és egy interpretációja.”*

Ezek alapján azt mondhatnánk, hogy a dokumentumfilm-rendező kialakít magában a valóságról egy képet, tehát megfigyeli a valóságot, értelmezi, s amit leszűr belőle, arról készít filmet a valós szereplőkkel. A rendező sokszor olyan eseményt, folyamatot, jelenséget mutat be, amit ő maga sem ismer. Nem tudja esetleg kiszámítani a kimenetelét, nem látja előre a történetet. Tehát nem csak egy állapotot kell bemutatnia, hanem magát a változást is, ami nem feltétlenül tervezhető.

Losonczy Ágnes Ember Judit valóságértelmezéséről a dokumentumfilmben ezt írja: *„Hogy mi a valóság és hol vannak a határai, mindig vitatható. A fikció ott kezdődik, ahol az alkotó önkényesen kiemeli a valóságból egy részletet, kialakítja és meghatározza szemszögét, szemléletmódját, és eldönti, kinek a „valóságát” teszi láthatóvá, hogy abból a bonyolult konglomerátumból melyik töredékvalóságból bontja ki a téma középponti igazságát.”⁶*

Dolgozatom mondanivalója szempontjából tanulságos egymás mellé állítani néhány véleményt, amelyek sokszor polemizálnak is egymással:

Ferenczi Gábor:

⁵ Ungváry Rudolf: Dokumentumfilm-tipológia (filmontológia)

⁶ Az Ember-lépték – Ember Judit portréja, Osiris Kiadó, Bp. 2003.

A dokumentumfilm egy művészeti forma. A valósághoz semmi köze. Annyiban képezi le a valóságot, amennyiben a forma hitelesíti önmagát, vagyis hogy a néző ráismer valamilyen mélyebb összefüggésre, vagy valamilyen felismerése támad. Olyan analógiákat talál a valóság képéről, amitől a forma hitelessé válik. Igazából a történetnek kell hitelesnek lennie. A dokumentumfilm célja, hogy azokkal a szereplőkkel, helyzetekkel amiket talál, azokkal adjon egy világgépet. És ez a világgép, ez a tiéd, ahogy te látod a világot. A valóságról, mint olyanról, egyszerűen nem lehet beszélni. Annak mindig csak egy szeletét lehet megmutatni.

Varga Ágota:

A dokumentumfilmnek minél inkább úgy kell rögzíteni mindent, ahogy zajlik. Miért akarnál egy kozmetikázott világot odarakni mások elé? Miért mutasd szebbnek, vagy másnak, mint amilyen? A dokumentumfilmekben semmit nem rendezhetsz meg előre, bár segíted, hogy létrejöhessenek szituációk, lehet, hogy provokálhatsz is, hogy meg tudd mutatni, milyen az valójában. A cél minél inkább azt megmutatni, ami egyébként is van.

Salamon András:

A dokumentumfilm egy interaktív műfaj, amelybe bele van kalkulálva a néző is, aki eldönti, hogy az ő valóságérzékelésének a kis műszere hol billen el erre vagy arra. Tehát én felnőttnek tekintem a nézőket. Rájuk bízom, ha ők úgy gondolják, hogy az én valóságábrázolásom nem objektív vegytiszta valóság, akkor majd kialakítják a véleményüket a filmemről. Az fontos, hogy nem hírműfajról beszélünk.

Ma teljesen virtualizálódnak, feloldódnak a határvonalak módszerben, megközelítésben, eszközökben. Van olyan igényes dokumentumfilm, ami játékfilmes eszközöket használ, óriási hangsúlyt fektet a vágásra, a forgatókönyvre, a zenére, az operatőri munkára, a szereplők kiválasztására, és a szereplőkkel való bánásmódra egyaránt.

Felmerül a valóság - nem valóság kérdése. Ha öt méterre megközelíted a kameráddal a valóságot, akkor az mennyiben változik meg. De elképzelhetjük azt is, amikor egy utómunka során a naplementét elkezdjük órákon keresztül addig fényelni⁷, ameddig teljesen meg nem változik minden, elérsz egy olyan eredményt, ami már alig hasonlít az eredetire, de hozzád

⁷ fényelés: A rendezői szándéknak megfelelő szín, fény, kontrasztviszonyok, hatások megteremtése

közelebb áll. Tehát iszonyú erővel avatkozol bele az úgynevezett valóságba. És ez szerintem teljesen rendben van.

A valóság engem sokkal kevésbé érdekel a dokumentumfilm esetében is, mint a szubjektum, mint az, akinek a személyén, az összes érzékszervén keresztül szüremkedik.

Sós Ágnes:

Az én értelmezésemben a dokumentumfilm mindig valós helyzeteket, valós sorsokat, egy bizonyos cél, tanulság, fontosság érdekében a lehető legmélyebben megmutató, a valóságot a legmélyebben tükröző valami, amiben nekem nincs benne a fikciónak egyetlen fikarcnyi eleme sem - ami másoknak benne van. A valóság csomag, amit te kapsz, és amit abból te használsz, mazsolázol ki és eresztesz át magadon, a stílusodon és az ízléseden, az határozza meg, hogy milyen filmet készítesz.

Zsigmond Dezső:

Nekem az alapfilozófiám, hogy tömöríteni kell. A rendezőnek dolgoznia kell azon, hogy a valódi dokumentum-történet úgy működjön, mint a művészetek, mint az irodalom, azaz a valóság egy tömörített égi mása legyen. Ezért a rendező látszólag beleszól a valóságba, de csak azért, hogy azt ábrázolni lehessen. A dokumentumfilm valóságos elemekből épül fel, amelyeket a rendező úgy kezel, mint az író a szavakat, a zeneszerző a hangjegyeket, tehát ezekből épít fel egy olyan valóságot, ami az ő valósága. Nincs embertől független valóság, nincs embertől független dokumentumfilm sem. Ha te egy rendkívül objektív dokumentumfilmet csinálsz, akkor is végletesen szubjektíven szólsz bele a valóságba.

Groó Diana:

Minden jó dokumentumfilm valamiféle személyes indítatásból készül. Ha csak úgy csinálunk valamit, annak nincs tétje, ha nincs érzelmi amplitúdója a dokumentumfilmnek, akkor nem hatásos. A filmben a nézőnek egy utazást kell tennie a szereplőjével, ami azt jelenti, hogy valahonnan valahová eljutunk, megismerem X-et, Y-t, és a végén vagy a szereplőben magában, vagy a szereplőn keresztül történetek alapján a nézőben megy végbe valamilyen érzelmi fejlődés és ítélet. De a rendező az első perctől fogva tudja, hogy mi a témája. A szereplőjén keresztül akarja elérni a katarzist, vagy az őt lekövető eseményeken keresztül a közönségnek mutatja meg, hogy ez az ember ilyen, ítéljetek ti.

Láthatjuk, hogy a dokumentumfilm mibenlétének megítélése az idők során és szakmailag is nagyon változik. Kitűnik, hogy még a kortárs dokumentumfilm-rendezők sem gondolkodnak egységesen ebben a kérdésben. Konkrétan a valóság leképezésének tárgyában sincs egyetértés, hiszen vannak rendezők, akik a valósághű ábrázolás elkötelezettjei, míg mások tágabban értelmezik a dokumentumfilm határait, s szerintük nem feltétlenül a valóság merev ábrázolásával érhetjük el a megfogalmazni kívánt igazságot.

Megítélésem szerint a dokumentumfilmről alkotott képünk, és gondolkodásunk alapvetően összefügg a filmkészítés során tapasztalható etikai magatartásunkkal, ezért a dolgozat szemléletének egyfajta alapjául fontosnak tartom megfogalmazni a saját meghatározásomat. Ennek tükrében kap értelmet mindaz, amiről a további fejezetek szólnak, minden erkölcsi felelősséggel kapcsolatos kérdésfelvetésemet, és válaszomat ehhez viszonyítva kell értelmezni.

Tehát az én dokumentumfilm meghatározásom:

A filmkészítő értelmezi és formába önti a valóság általa kiválasztott, megfigyelt szeletét (eseményt, folyamatot, jelenséget, stb.), úgy, hogy a kialakított szubjektív képet - a valóság elemeit mint a kifejezés eszköztárát felhasználva - a lehető leghitelesebben, filmes eszközökkel, művészi módon ábrázolja, azzal a céllal, hogy megfogalmazzon egyfajta igazságot a jobbítás szándékával.

Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a különböző típusú dokumentumfilmek más és más erkölcsi döntési helyzetek elé állítják a rendezőt. Más problémák merülnek fel például tudományos-ismeretterjesztő, tényfeltáró, oknyomozó, történelmi dokumentumfilm, portréfilm, vagy filmszociográfia esetében. Továbbá nem mindegy, hogy a történet mikor, hol játszódik és hogy a megvalósításhoz milyen formát és stílust választ a rendező.

Fontos kérdés, hogy az előbbieken tárgyalt sajátos nézőpontokat, milyen közös etikai normatíva alá rendelhetjük.

4. LEGFŐBB ETIKAI SZEMPONT: NE ÁRTS!

Az orvósetika legfőbb szabályát kölcsönöztem magunkra nézve is talán a legfontosabb erkölcsi alapelvnek. Ha ugyanis a rendező eredeti szándékával ellentétben filmjével nem tud használni, akkor legalább ne ártson. A nyilvánvalónak tűnő szabály alkalmazása és betartása azonban a rendezői munka során korántsem egyszerű. Például szükségszerűen árt egy leleplező típusú dokumentumfilm a leleplezett egyénnek (a közösség érdekében), de ezzel számolni kell. Vannak azonban a véletlen, esetleges, talán alig észrevehető kisebb károkozások, vagy a „még belefér” negatív következmények. Ha a lelkiismeretes alkotó ezeket mind el akarja kerülni, gyakran kerül nehezen megoldható dilemmába. Alapvetően az orvosi beavatkozás is sokszor kisebb-nagyobb fájdalommal jár, de a cél érdekében mégis el kell viselni – orvosnak, betegnek egyaránt.

5. A TÉMA KIVÁLASZTÁSA, A TÉMÁVAL SZEMBENI FELELŐSSÉG

A dokumentumfilm készítésének első, és egyben az egész folyamatot meghatározó fázisa. Szakmai berkekben sokszor elhangzik, hogy nem is a rendező választja a témát, hanem a téma a rendezőt, mert megérinti, felkínálja magát. Már a téma kiválasztásakor is szembekerülhet a dokumentumfilmes etikai kérdésekkel, ugyanis maga a téma is hordozhat olyan ellentmondásokat, amelyek sajátos problémákat vetnek fel. Ugyanakkor elengedhetetlen a rendező személyes jelenléte, az érdeklődés, az érzékenység. A téma belső elmélyítése nélkül valószínűleg nem lehet filmet készíteni, illetve a rendezőnek ezen elmélyülése mentén szembesülnie kell a lehetségesen felmerülő etikai problémákkal.

Megkerülhetetlen, hogy a filmkészítő tisztában legyen azzal, hogy miért fontos számára az adott téma, hogy pontosan megfogalmazza a film célját és az elérni kívánt hatást. Orosz Katalin klinikai pszichológus ezt a fajta felelősséget így fogalmazza meg: *”Egy igazi dokumentaristának úgy kell témát választania, hogy az a társadalom lelki életét az egészség irányába vigye tovább. Nagyon fontos, hogy mit akar ezzel mondani és mi az üzenete. De az is felelősség, hogy megszólaljon a dokumentarista, ahol le kell leplezni, ahol lehet valamit tenni - egy művész nem csak önmaga. Ebben nagy változás van a mi korunkban, amikor annyira lehatároljuk az egyéniséget, hogy sokkal jobban felszabadítjuk a személyes ambíciókat, amik viszont a pszichológia szerint törvénytörően önzőek és abszolút a személyes ego növekedését szolgálják, egy művésznak viszont igenis van egy másik fajta beépülése egy társadalmi létezésbe, és ebben a másik fajta beépültségben az ő én-határai nem ott húzódnak, ahol más embereknek. Ha ő igényt tart arra, hogy művésznek tekintsék, s ilyen szempontból a dokumentaristát messzemenőleg látnoknak, művésznek lehet tekinteni, nagyon fontos kötelessége elébe menni a folyamatoknak - ez a feladata.”*

A pszichológus szakember sajátos aspektusból fogalmazza meg a dokumentumfilmesek felelősségét. A rendezők egyéni kötelessége tehát, hogy azt a témát, amit választanak, tudásukhoz mérten, a lehető legtisztességesebben, a legnagyobb szakmai és erkölcsi körültekintéssel dolgozzák fel úgy, hogy az elkészült film üzenete a társadalom számára érthető, felfogható és progresszív legyen. Felmerül a dokumentumfilmeseknek - mint kortárs alkotók csoportjának - kollektív felelőssége is a tekintetben, hogy valamennyi társadalmi fontossággal bíró témát, feltárjanak és feldolgozzanak.

- A FILMKÉSZÍTÉS LEGITIMÁLJA-E A TÉMÁT?

A téma kiválasztásánál az alkotónak figyelnie kell egy sajátos jelenségre, ami magából a film természetéből, társadalmi tekintélyéből fakad. Ez abból a sajátos tényből adódik, hogy maga a nyilvánosságra került dokumentumfilm beemeli a témát a társadalmi tudatba, ami által tematizált, elfogadott lesz, a közbeszéd része, tehát a film mintegy legitimálja a témát, a jelenséget.

A legitimáció másik problematikus esetével kerülhetünk szembe negatív jelenségek, visszás viszonyok bemutatásakor. Bár nyilvánvalóan a film célja az, hogy ellentétes érzelmeket, gondolatokat keltsen, ám bizonyos esetekben, bizonyos csoportok felé fennáll a legitimáció esélye azáltal, hogy a témát bemutatom. Ugyanis számos befogadással foglalkozó pszichológiai kutatás bizonyította a beállítódás erejét. A beállítódás kialakulása során a személyiség részévé vált irányultságoknak, vagy egyenesen kész válaszmintáknak fontos szerepe van a pszichológiai értelemben vett alkalmazkodásban. Miközben ennek hasznát nap mint nap élvezzük, ugyanez a jelenség a befogadás során olyan reakciókat hívhat elő, amelyek az alkotó számára az egyes befogadó szintjén kiszámíthatatlanok. Egy szélsőséges példa: ha egy neonáci gyűlésről készül dokumentum, vélhetőleg a többségre riasztóan hat, míg elképzelhető, hogy másoknak felhívásként működik. Tehát az alkotónak számolnia kell a kamera erejével, miszerint nemcsak az általa kívánt erő hat, a példa szerinti esetben a szándékkal ellentétes hatás is létrejöhet.

- A PREKONCEPCIÓRÓL

Peter F. Drucker írta: *„Az eredményesség függ attól, milyen célokat tűzünk ki, és hogyan tartjuk ezeket szem előtt.”* Ám a gyakorlat során azt tapasztaljuk, hogy a pontosan megfogalmazott céltól is eltérhetünk, sőt adott esetben el kell térni, ha az elénk táruló anyag, a körülmények és a szereplők alaposabb megismerése úgy kívánja.

Ezt talán egy személyes példán keresztül tudom jól megvilágítani. A *Vargabetű* című filmet egy alapítványi továbbképző iskolában készítettem, ahol hátrányos helyzetű fiatalok szakmai képzése folyt. Néhányan kerámiázni, néhányan varrni tanultak meg, másokból szitanyomók lettek. A közösség bemutatását tűztem ki abból a célból, hogy közös erőfeszítéseikkel képesek, hátrányos helyzetüket leküzdeni, és munkát találva beilleszkedni a társadalomba. Forgatás közben kiderült, hogy változtatni kell az eredeti koncepción, mert lényegesebb az a felismerés, hogy ezek a fiatalokban az a közös, hogy továbbviszik múltjukat, szüleik sorsát, tehát hátrányos helyzetüket görgetik tovább.

Egy pozitív út helyett etikusabbnak tartottam a nézőket nem becsapva a szomorú valóságot feltárni.

Tehát fontos, hogy a rendező ne erőltesse rá saját prekonceptióját a filmre, mert ezzel a történetének hitelességét alááshatja.

Almási Tamás Zolnay Pál gondolatából kiindulva megerősíti a fentieket:

„A prekonceptió arra való, hogy a forgatás napján eldobjuk, mondta mindig Zolnay Pál. Ez nagyon sokat jelentő mondat, tudniillik prekonceptió nélkül nem lehet filmet készíteni. De ha a prekonceptió elűt a szereplők karakterétől, céljaitól, a történések fő irányától, akkor természetesen a rendező a prekonceptiót korigálja, és nem a szereplőit igyekszik megváltoztatni. Amíg eredeti elképzelésünk stimmel, addig azt forgatjuk, de csak addig. Soha nem a prekonceptió élvez előnyt. A dokumentumfilm készítő ott követi el a legnagyobb hibát, hogyha próbálja ráerőszakolni a valóságra a saját elképzelését.”

Losonczy Ágnes hasonló észrevételt tesz Ember Judittal kapcsolatban: *„Amennyire fontosnak tartja, hogy a film készítése előtt kialakult koncepciója legyen, annyira vigyáz arra, hogy azt ne erőltesse rá a valóságra. Irtózik a hamisítástól.”*⁸

⁸ Az Ember-lépték – Ember Judit portréja, Osiris Kiadó, Bp. 2003.

6. AZ IGAZSÁGOSZTÓ KAMERA, A DOKUMENTUMFILM ETIKAI SZEMPONTBÓL KÜLÖNÖS VÁLFAJA

- TÉNYFELTÁRÓ, LELEPLEZŐ, OKNYOMOZÓ FILMEK

Etikai szempontból külön kell tárgyaljuk ezeket a filmeket, mert sajátos problémákat vetnek fel. Ezeknek a dokumentumfilmeknek a szereplői sok esetben büntetőjogi értelemben is elmarasztalhatóak, tehát kívül esnek a társadalmat szabályzó etikai kereteken. A hozzájuk való viszony is bonyolultabb, mint általában, s a rendező részéről is eltérő magatartást kíván. Érintkezvén a jogi normákat nem tiszteletben tartó emberekkel szélsőséges helyzetekbe is sodródhat a stáb és az alkotó. A társadalmat súlyosan fenyegető problémákról, mint például a kábítószer terjesztésről, vagy a lakásmaffia működéséről szóló filmek készítése, olyan elemek vagy csoportok közelébe viszi az alkotót, hogy akár az élete is veszélybe kerülhet, és ebben az esetben nehéz a filmkészítéshez szükséges jogi vagy más esetben érvényes etikai normákat betartania. Ilyen helyzetekben fel sem merülhet, hogy forgatás előtt a szereplővel aláírassunk szerződést, vagy hozzájáruló nyilatkozatot a filmben való szerepléshez, illetve az elkészült film adásba kerüléséhez.

Sokszor kerül különös érzelmi helyzetbe az alkotó akkor, amikor tudja, hogy szereplői tisztességtelen dolgokat művelnek, áthágják a törvényeket, és mégis korrekt magatartást kell biztosítani velük szemben. Ezeket részben az érvényben lévő jogi előírások szabályozzák - pl. a személyiségi jog megköveteli, hogy felismerhetetlenné kell tenni a szereplőt, ha nem járul hozzá, hogy megmutassuk az arcát, de a filmet nem tiltathatja le. (Ez a kötelezettség egyébként a többség igazságérzetét bántja, mondván a bűnözőnek miért nem jár az a büntetés is, hogy a közösség megismerje az arcát.)

A feldolgozás hogyanja, a bánásmód, a hangnem a negatív szereplővel azért is fontos szempont, mert ha ez nem korrekt, objektív, hanem mondjuk ellenséges, akkor a befogadó megsajnálja és érzelmileg mellé áll. Ekkor pontosan a film célja hiúsul meg.

- A REJTETT KAMERA INDOKOLTSÁGA ÉS ERKÖLCSTELENSÉGE

Rejtett kamerát a tényfeltáró, oknyomozó, leleplező filmekben indokolt használni. Más filmek esetében csak akkor lehet, ha a szereplőknek erről tudomása van, vagy ha utólag eldönthetik, hogy vállalják-e a felvételeket, vagy sem. Azért tehetünk kivételt az oknyomozó filmekkel kapcsolatban, mert itt a film célja pontosan az, hogy valakiről, valakikről, vagy különféle visszaesésekről lerántuk a leplet, kiderüljön a hazugság, a képmutatás, és egyéb erkölcstelenség, amelyeket más módon nem tudnánk feltárni. Ezekben az esetekben a szereplőnek nem érdeke, hogy kiderüljön az igazság, s a filmkészítőnek vállalnia kell azt a kockázatot, hogy az alanyok perre viszik a dolgot. Azonban, ha a rendező igazat állít, akkor már nem etikai, hanem jogi kérdéssről van szó, ugyanis a rendezőt etikailag felmenti az, hogy egy fontos, közérdekű ügyet szolgált.

Almás Tamás érdekes példát hoz a témával kapcsolatban: *„Vannak rendezők, újságírók, televíziósok, akik szeretik ezt a műfajt és jól csinálják. A '70-es évektől ellepték Németországot a török vendégmunkások, és velük végeztették az alja munkát. A németek visszaéltek a többségi társadalom erejével, számtalan emberjogi, pszichológiai problémát okoztak, és akkor egy híres riporter, a kék szemű Günter Wallraff, befestette a haját feketére, fekete kontaktlencsét tett a szemébe, és beállt törökként dolgozni egy német vállalkozó csapatába. Két évig elviselte a megszegényítést, néha fizikai bántalmazást, és megírta Legalul című könyvét, amelyben hitelesen mutatja meg a törökök hátrányos, gyakran megalázó helyzetét. Ezt mérhetetlenül becsülöm. Fontos lenne, ha valaki Magyarországon leleplezné az olajmaffiát, az uzorásokat és még számos dolgot, de nálunk ennek nincs se múltja, így eredménye sem. Kínában készült egy film, arról hogy a problémás újszülötteket hagyják meghalni. Ezt valaki rejtett kamerával felvette, és kijuttatta az országból. Óriási felháborodás kísérte a külföldi bemutatókat, ami nyilván visszahatott Kína ez ügyben követett gyakorlatára. Én kedvelem ezt a műfajt, amikor nemes célja van.”*

Mindenesetre az megállapítható, hogy ez egy nehéz műfaj, és könnyen belecsúszhat az alkotó a bulvár oknyomozásba. A gátlástalan, kíméletlen paparazzi-stílust a szakma is elítéli, nemcsak az „áldozataik”. Az ilyen filmek riportereit minősítette Ben J. Wattenberg: „A

tényfeltáró-riporterek olyanok, mint a piranha hal – mindennek utána vetik magukat, ami vérzik.”⁹

Tekintettel arra, hogy a leleplező, oknyomozó filmek a dokumentumfilmek **különös** válfajához tartoznak, dolgozatom további részében kifejtett erkölcsi kérdéseket, megállapításokat ezekre a típusú filmekre nem vonatkoztatom.

⁹ William L. Rivers - Cleve Mathews: Médiaetika, Bagolyvár Könyvkiadó, 1993.

7. A SZEREPLŐVEL SZEMBEN KÖVETENDŐ ERKÖLCSI MAGATARTÁS A DOKUMENTUMFILM KÉSZÍTÉS ALKOTÓI FOLYAMATA SORÁN

A dokumentumfilm-rendezőnek különös kapcsolata van filmjének szereplőivel. Egyfajta kölcsönös kötődés. A rendező azért választja ki szereplőjét, mert valamit „belelát”. Úgy gondolja, hogy annak a témának, amit feldolgoz, ő lesz a leghitelesebb közvetítője. Sok esetben viszont a szereplő inspirálja arra, hogy filmre vigye a témát.

De miért fontos a szereplőnek, hogy részese legyen a dokumentumfilmnek? Több oka is lehet. Részben a szereplési vágy miatt, de ami ennél fontosabb, hogy arra az időre olyan figyelmet kap a filmkészítőtől, amelyet esetleg még soha senkitől. Ez önmagában is számtalan problémát rejt. Attól, hogy ilyen intenzív a kapcsolatuk, többnyire a forgatások alatt a szereplő „túlteljesít”, megváltozik a viselkedése, lehet, hogy konkrét segítséget vár, vagy barátságot, mert félreérti a rendező közeledését. Komoly erkölcsi dilemma, hogy milyen mélyen lehet vájkálni egy szereplő életében, érzéseiben, kihasználva azt, hogy a bizalmába férkőztünk.

A szereplővel szemben követendő erkölcsi magatartásról felmerülő kérdéseket a dokumentumfilm-készítés alkotói folyamatának fázisai szerint csoportosítottam.

7.1. A FILM ELŐKÉSZÍTÉSI FÁZISA

Az előkészítési fázisnak fontos része a szereplők kiválasztása, a terepszemle, a helyszínek megválasztása és az anyaggyűjtés, (amelyekben azonnal) – néha talán meglepő módon – felvetődnek erkölcsi kérdések is.

7.1.1. A SZEREPLŐ KIVÁLASZTÁSA, A HELYSZÍN MEGVÁLASZTÁSA

- A SZEREPLŐ KIVÁLASZTÁSA

A szereplők kiválasztása bizonyos szempontból ugyanolyan fontos, ha nem fontosabb, mintha játékfilmet forgatnánk, hiszen ők lesznek, akik arcukkal, gesztusaikkal és valós élethelyzeteikkel hitelesítik a filmet. Valójában, amikor a témához keresünk szereplőket, olyanokat igyekszünk találni, akik jól beszélnek, akik karakteresek, akik valóban hitelesek a „filmszerepben”, akik ezért a nézőre hatást tudnak gyakorolni. Ezeknek az embereknek a történeteiből áll össze a film története, ami nem feltétlenül igazolja vissza az eredeti célkitűzésünket. Erről már írtam a prekoncepció kapcsán.

A szereplőválasztás és a választott téma közötti összefüggések etikai megközelítése szempontjából két szélsőséges rendezői magatartás létezik: Az egyik, hogy ragaszkodunk az elképzelésünkhöz, és a választott szereplőkkel próbáljuk igazolni eredeti koncepciónkát, vállalva annak kockázatát, hogy hamis az állításunk. A másik, hogy a saját koncepciónkát, témánkat csak kiindulásnak tekintjük, és hagyjuk, hogy szereplőink története szerint alakuljon, változzon a mi történetünk, vállalva annak kockázatát, hogy az átalakult történet nem fut ki sehová, vagy esetleg a végeredmény már nem lesz érdekes. Ugyanakkor az igazán izgalmas dokumentumfilmekben a folyamatok, a változások a kamera előtt mennek végbe, éppen ezért a szereplő története általában nem ismert előre. Mégis azt gondolom, hogy egy rutinos rendező ráérez arra, hogy mire számíthat. Ezt hívhatjuk a szereplőkre vonatkoztatva jó emberismeretnek, tágabb értelemben, az egész filmre, a történet lehetséges útjára nézve egyfajta látónoki képességnek, s ha már korábban beszéltem a dokumentumfilmes fontos tulajdonságairól, akkor ezek is mindenképpen közéjük kívánkoznak.

A szereplőválasztás bár a fent említett tudatos szempontok szerint történik, mégis érzelmi alapon választunk. Ezért az előbbieken leírt két szélsőséges út a filmkészítés során összemosódik. A szereplő kivált belőlünk valamit, úgy *érezzük*, hogy ő a legmegfelelőbb médiuma a mondandónknak, és valószínűsítjük, hogy ő az, akinek a története majd a legközelebb áll az eredeti elképzeléseinkhez. Erkölcsei szempontból nagy kérdés, hogy mit kezdünk a szereplőnkkel, milyen helyzetekbe hozzuk, milyen helyszíneket választunk, egyszóval hogyan „használjuk”. (Ezekről bővebben később.)

- A HELYSZÍN MEGVÁLASZTÁSA

Annak érdekében, hogy a Vargabetű című filmemben a kiválasztott szereplők elmeséljék kamera előtt is az életüket, annak minden megrázó mozzanatával együtt, olyan helyszíneket választottam, ahol intim légkör alakulhatott ki, ahol őszintén tudtak beszélni. A szereplőn és rajtam kívül csak a félrehúzódo hangmérnök volt jelen. Négy olyan fiatalal beszélgettem, akik első találkozásunkkor bizalmatlanok, zárkózottak voltak. Ahhoz, hogy ezek a mélyinterjúk létrejöhessenek, az előkészítés során több hónapig jártam rendszeresen az alapítványi iskolába, vettem részt a csoportnak tartott pszichológiai foglalkozásokon, később már vittem magammal kamerát, de vagy be sem kapcsoltam, vagy csak lényegtelen dolgokat vettem fel, azért, hogy szereplőim szokják a jelenlétét. Ezzel a módszerrel nem csak én ismertem meg őket alaposan, nem csak annak a kulcsát találtam meg, hogy hogyan nyíljanak meg, hanem ők is megismerhettek engem, és tudták, hogy megbízhatnak bennem. Az azonban, hogy a fiatalok megnyíltak, és a felvételek sikerültek, újabb etikai problémát vetett fel, de ezzel később a *Gyógyító kamera* című fejezetben foglalkozom.

A helyszín megválasztása szempontjából tanulságos volt egy televíziós műsor. Hajléktalanokat vittek el Karácsonykor egy első osztályú szálloda éttermébe. Az étterem csillogott-villogott, a kiszolgálás elsőrangú volt, a felszolgált ételek kitűnőek. A szálloda tulajdonosai és a műsor készítői valószínűleg szép ajándéknak tekintették, ám empatikus érzék híján nem számoltak a valós emberi reakciókkal. Egy átlagos életformát élő ember is zavarba jön, ha egy osztályon felüli helyen több őt körülugráló pincér szeme láttára kell például feltörnnie egy rák ollóját. A hajléktalant sokkal nagyobb szakadék választja el ettől. Felmerül a kérdés, hogy szabad-e a jótékonykodás jegyében ilyen kiszolgáltató helyzetbe hozni másokat. A szervezők kifejezték szándékukat, hogy a nagy sikerre való tekintettel jövőre is megismétlik a jótékonyági akciót. Bizonyára csak azokkal, akik a tél folyamán nem fagytak meg, illetve nem haltak éhen.

Ebből is látszik, hogy még a helyszín megválasztása is mennyire meghatározó a filmkészítés során. A rossz döntésnek szándékunkkal ellentétes hatása lehet és akár súlyos erkölcsi problémákhoz vezethet.

7.1.2. A CÉL ÉS ESZKÖZ PROBLEMATIKÁJA

Tudva azt, hogy a címben megfogalmazott probléma az etika egyik legnehezebben megválaszolható kérdése, mégis a dokumentumfilm készítése során gyakran találkozunk vele. A filmes gyakorlatban sokszor szembekerül az alkotó azzal a dilemmával, amit a köznapi életben úgy fogalmazunk meg, hogy „a cél szentesíti az eszközt”, és további etikai megfontolásokra késztet, hogy milyen cél szentesíthet milyen eszközt. Tehát mi mit ér meg?

A felelős döntéshozó rémálma pl., hogy feláldozhat-e egy becsületes, ártatlan embert azért, hogy megmentsen egy másikat. Nem? És hogy kettőt, hármat, tizet, százat, vagy tízezret megmenten meg? Egyszerűbbnek tűnik a döntés, ha a leendő áldozat nem becsületes, nem ártatlan ember. Hasonlóan van ezzel a dokumentumfilm-rendező is. Könnyebben hozza rossz helyzetbe a negatív szereplőjét a többi száz, vagy ezer ember, vagy az egész társadalom érdekében. És szinte mindig így történik, a már korábban említett oknyomozó, tényfeltáró jellegű dokumentumfilmek esetében, különösen, ha magát a szereplőt leplezi le a film.

- A SZEREPLŐ „SZEREPE”, MENNYIBEN ESZKÖZ A SZEREPLŐ?

A szereplő filmben betöltött szerepe fontos, meghatározó és nem felcserélhető. Ha másik szereplő helyettesítené, másik film készülne. Nélkülözhetetlen eszköze a filmnek, sokat várunk tőle, de valóban tekinthető-e csupán eszköznek? Meglehetősen eltérőek az erről alkotott vélemények. Sós Ágnes például nyíltan vállalja a szereplő eszköz minősítését: *„A dokumentumfilmekben, hacsak nem portréfilm egy híres emberről, a szereplők, úgy gondolom, hogy a szó legnemesebb értelmében eszközök. Nem a nevük számít, amit sokszor szinte felesleges kiírni - én magamról is így gondolkodom -, hanem arra használja őket a filmkészítő, hogy tartalmakat, tanulságokat, szépségeket közöljön. Ami a legfontosabb, hogy erre **használja** őket, ez egy kicsit talán csúnya, de sokkal szebb annál, mint hogy **kihasználja**, és ez itt a lényeg. Én végig tudtam, hogy a nagymamámat a **Teri nagy**i című filmben nem **kihasználom**, hanem **használom**, tudtam, hogy a helyzetével nem **visszaélek**, hanem **élek**, és*

*ezek óriási különbségek, hogy valamilyen helyzettel élsz, és akkor tálcán kínálsz valami szépet a nézőnek, vagy fontosat, vagy szívszorítót, ami téged nem hagy nyugodni, meg kell mutatnod. Véleményem szerint az emberek egy jó dokumentumfilmben felcserélhetőek. Nem a személy, a név fontos, hanem az, hogy mit képvisel. Mert a szereplő eszköz. Mi számít? A film tartalma. Az érdekel, hogy mi történik egy emberrel, hogy a börtön után kiszabadul, adott esetben fillér nélkül, család nélkül, nincs hová lehajtsa a fejét, és nincs munkahelye. Szeretném figyelni, a sorsát követni. A **Van a börtön, babám** című filmben például mi történik három emberrel a szabadulásától az általam tökéletesen sejtett visszaeséséig. Innentől kezdve az a három ember névtelen. Kiválasztasz három embert, s etika, vagy nem etika, ha nem élsz vissza a helyzettel, ha nem alázod meg, akkor a személyisége felcserélhetővé válik, akár pap, akár bűnöző, és ez nem azért van, mert az egyénnek nincs súlya. Ettől a pillanattól kezdve nem kell, hogy minden kiderüljön a valóságból, mert a cél számít.”*

Groó Diana Leni Riefenstahl példájával a legembertelenebb és legszélsőségesebb szemléletmódot idézi: *„Leni Riefenstahlról 94 éves korában készült egy dokumentumfilm, Afrikában élt és virult, teljesen természetesen fényképezte a feketéket, búvárkodott velük, az fel sem merült benne, hogy az 1941-42-ben készített játékfilmjét (Tiefland, operafilm) úgy csinálta, hogy statisztákat koncentrációs táborból hozatott, leforgatta a filmjét és visszaküldte a foglyokat az auschwitzi koncentrációs táborba pusztulni. Moral insenity. Felelősségének tudatában egyáltalán nem érdekelte az embereknek az emberi mivolta, használta őket.”*

Ferenczi Gábor a szakma oldaláról közelítve a problémát, általános, absztrakt szintre viszi a kérdést és így értelmezi a szereplő eszköz voltát: *„A szereplő mindenképpen áldozata a filmesnek. Rögzítve van egy élethelyzete, állapota, holott pont a változás a lényege. Amikor a szereplőnek azt hazudjuk, hogy mi csak rögzítjük, hogy te is lásd, hogy hol voltál, az egyáltalán nem igaz. Nem az a cél. A cél az, hogy mi csináljunk egy filmet.”*

Ferenczi Gábor fenti gondolata a szereplő dokumentumfilmben betöltött szerepével kapcsolatban további viták kiindulópontja lehet. Többek között nem mindegy, hogy a rendező hogyan használja a szereplőt, humánus körültekintéssel, akár lelkiileg, akár egzisztenciát figyelembe véve nem ártó módon, vagy csak „kifacsarja és eldobja”.

7.1.3. A SZEREPLŐ HOZZÁJÁRULÓ NYILATKOZATA

A dokumentumfilm rendezőjének felelőssége, hogy számon tartsa, ismertesse és alkalmazza a szereplő jogait, és továbbá ne csak a formális jogi szabályozást vegye figyelembe, amely esetleges kibúvókat is biztosít számára, hanem mindenkor etikusán járjon el.

Ma már elengedhetetlen a szereplővel aláíratni hozzájáruló nyilatkozatot. Ugyan Magyarországon nem kérik még a televíziók, de tőlünk nyugatabbra e nélkül nem lehet eladni a filmet. Ez biztosíték a rendezőnek, a producernek arra az esetre, hogyha jogvita alakulna ki a filmkészítők és a szereplők között.

Barry Hampe *Making Documentary Films and Reality Videos* című könyvében így fogalmaz: *„Azoknak a dokumentaristáknak, akik nem a nyereség reményében készítik filmjeiket, a hozzájáruló nyilatkozat az életbiztosításuk. Ez védi meg őket azoknak a szereplőknek a felesleges pereskedéseitől, akik további kompenzációban reménykednek, illetve akik a filmezés után döntenek úgy, hogy az megzavarta magánéletüket.”*¹⁰

A jogi része csak az egyik szempont. Nem elhanyagolható a pszichológiai vonatkozása sem, mert a szereplő az aláírásával érzelmileg is kötelezettséget vállal, nyomatékot ad a saját szereplésének, és ezzel a felelősségérzetét is tudatosítja, erősíti. A harmadik szempont a gazdasági tényező, hiszen nem tehetjük meg, hogy hatalmas pénzeket pazaroljunk el egy bizonytalan kimenetelű nyilvánosságra hozatal érdekében.

Ilyen nyilatkozatot egy oknyomozó, leleplező film szereplőitől természetesen nem kér és nem is kap a filmkészítő.

De tapasztalatból tudom, tudjuk, hogy a nyilatkozat aláírásával kapcsolatban számtalan probléma adódhat. Célszerű a nyilatkozatot az előkészítési szakaszban aláíratni, de a legfőbb nehézséget az adja, hogy az addig aprólékosan kialakított bizalmi légkör abban a pillanatban megszűnhet. Ugyanis a mai dokumentumfilmek lehetséges szereplői, a film és a

¹⁰ Barry Hampe: *Making Documentary Films and Reality Videos*, Fitzhenry & Whiteside Ltd., Ontario, 1997

televízió mindennapivá válásával, rendelkeznek azokkal a információkkal, amelyek alapján bizalmatlanok és óvatosak lesznek. Ennek a filmre nézve hátrányos lélektani következményei lehetnek. Azonban ha nem találjuk meg a módját a hozzájáruló nyilatkozat aláírásának, nincs biztosítékunk a nyilvánosságra hozatalra.

A szereplő részvételével kapcsolatban Barry Hampe ezt mondja: „...az egyetlen lehetőség arra, hogy egy személy garantálni tudja a saját jogainak védelmét az, ha visszautasítja a dokumentumfilmben való szereplést. Ha valaki nem akarja, hogy más rendelkezzen a róla készült képek jogaival, akkor megtagadhatja a felvételt, megtagadhatja a hozzájáruló nyilatkozat aláírását. Kamerában is megtagadhatja a hozzájárulást. Felkelhet és elhagyhatja a rendezvény, vagy más esemény színhelyét (akkor is akár, ha azon részt kívánna venni), hiszen maradása olyan ráutaló magatartásként értelmezhető, hogy részese kíván lenni a filmnek.”¹¹

Kálmán Gábor véleménye szerint nem lehetséges az, hogy a szereplő beleszóljon a vágott anyagba: „Úgy van megírva a hozzájáruló nyilatkozat, hogy amit felvettem az már az enyém, azért nem perelhetnek. De nagyon ritkán van ebből probléma. Ez azon múlik, hogy hogyan közelítesz a szereplőidhez, hogy miért csinálod ezt a filmet.” Ez természetesen akkor marad etikus, ha a rendező nem helyezi a felvett anyagot a tartalmával ellentétes kontextusba.

Calvin Pryluck tovább mélyíti ezt a kérdést: „Mindegy, hogy a hozzájárulás megtevesztés, vagy megfélemlítés miatt nem tekinthető megadottnak, a „direkt cinema” alapvető etikai problémája az, hogy anélkül használjuk az embereket egy jelenetben, hogy a lehetséges veszélyekről elégséges mértékben tájékoztatnánk őket. Még mi magunk sem ismerhetjük a kockázatokat. A filmkészítők nem lehetnek tisztában azzal, hogy mely cselekedetük sérthet másokat: elbizakodottság részükről, ha úgy tesznek, mintha tudnák.”¹²

Calvin Pryluck relatív etikai álláspontja igazán nem megnyugtató sem az alkotó sem a szereplők számára, ám felvetett nézőpontja mindenképpen továbbgondolásra készítő.

¹¹ Barry Hampe: Making Documentary Films and Reality Videos, Fitzhenry & Whiteside Ltd., Ontario, 1997

¹² Calvin Pryluck: Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming
Alan Rosenthal & John Corner: New Challenges for Documentary, Manchester University Press, 2005

7.1.4. A MÁR NEM ÉLŐ SZEREPLŐHÖZ VALÓ VISZONY

Ennek a témának a tárgyalásánál jó példával szolgál *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* című filmem. A film előkészítési fázisában még azt sem tudtuk, hogy a címben szereplő lány él-e, vagy meghalt. A későbbi forgatásokhoz el kellett döntenünk, hogy mi lesz a film stílusa. Annak érdekében, hogy a nézők átélhessék a kutatás jelen idejű izgalmát, követéses módszert választottam. Az előkészítés párhuzamosan zajlott a forgatással, mivel az anyaggyűjtés is a forgatás részét képezte. A forgatás alatt szerzett információk segítségével jutottunk el a további szereplőkhöz, és az újabb helyszínekre, így nem ismerhettük történetünk végkimenetelét sem. Ez a választás kivette a kezünkből az irányítást, és emiatt nagyobb súllyal nehezedett ránk az erkölcsi felelősség is, hiszen akár az is kiderülhetett volna a forradalom hősről, hogy mondjuk bűnöző volt.

A film címszereplője, Jutka sajnos nem élhette meg azt, hogy mi felkeressük. Ebből következett, hogy a szemtanúk vallomásait, egyes állításait sem megerősíteni, sem cáfolni nem tudta. Ugyanakkor ezek a visszaemlékezések is szubjektív torzításokat, a hosszú idő elteltével pontatlanságokat tartalmazhatnak. Jutka forradalomban betöltött szerepéről így nem tudtunk bizonyosságot szerezni, ezért személyének végső beállításában fontos szerepet játszott személyes intuícióm, etikai viszonyulásom.

A fentiekből is jól látható, hogy a nem élő szereplő esetében a dokumentumfilm-készítő személyes felelőssége nagyobb, és különösen így van ez, ha ez a szereplő történelmi személyiség.

7.1.5. TÖRTÉNELMI DOKUMENTUMFILMEK – A MÚLT SZEREPLŐI

Az ilyen filmek esetében nagyon fontos a lelkiismeretes előkészítés, azon belül is az anyaggyűjtés. Ha a történelmi személyekről csak részinformációk, vagy téves információk alapján állítok valamit, „akaratlanul” is etikátlanul járhatunk el. A lehető legjobb szakirodalmat, szakértőket, kutatókat kell megkeresni, így biztosítható, hogy a lehető

legkorrektebb információk birtokába jussunk. A megfelelően összegyűjtött anyagok alapján dönthetjük el, hogy a film elkészítéséhez elegendő ismerettel rendelkezünk-e. Ez a döntés azért fontos, mert *információkat tényként narrációban közölni a nézővel csak pontos ismeretek birtokában lehet.* A rendező hasonlóan felelős a filmben megszólalók kijelentéseinek igazságtartalmáért is. Sajátos helyzet, ha a megszólalókat, mint szemtanúkat kérdezzük, akik részesei voltak az eseményeknek, és saját emlékeiket mondják el. Abban az esetben, ha az emlékek eltérést mutatnak a rendező feladata e különbözőségek objektív bemutatása. Ha ezeket a különböző nézőpontokat egyfajta rendezői prekonceptió szerint szelektáljuk, akkor is helytelenül járhatunk el. Ilyen szándékos csúsztatások leginkább politikai, vagy vallási témájú filmekben fordulnak elő, ahol az adott történelmi személyt aktuál politikai nézetek igazolására használják fel.

7.2. A FILM FORGATÁSI FÁZISA, RENDEZŐ ÉS SZEREPLŐ VISZONYA

Ebben a fejezetben azokkal az esetekkel foglalkozom, amikor a rendező a forgatás során közvetlen kapcsolatban van a szereplőjével. Sajátos etikai problémákkal kell szembenéznie és azokra gyors megoldást találnia.

7.2.1. A SZEREPLŐ BEMUTATÁSA

Azért érdekes kérdés, hogy hogyan kell egy szereplőt bemutatni, mert első ránézésre könnyedén válaszolunk rá, hogy természetesen objektíven, mindenkit olyannak, amilyen. Ez alatt az objektivitás alatt azt értjük, hogy minden szereplőhöz hasonló módon közelítünk, megadva nekik az esélyt, hogy ne váljanak a mi manipulációnk áldozatává. Ugyanis a szakmai eljárások önmagában hordoznak manipulatív elemeket. Illúzió lenne azt gondolni, hogy bárkit, vagy bármit bemutatathatunk objektíven, vagy tárgyilagosan. Manipulálunk már a felvételek készítése során is, például a kamera elhelyezésével, manipulálunk az interjúk készítése során is, például a kérdések megfogalmazásával, a kérdések sorrendjével, a hangsúlyozással, vagy a szituáció, a légkör megteremtésével. A kamera jelenléte már eleve megváltoztatja a szereplő viselkedését, és hatalmas küzdelmet folytatunk azért, hogy a szereplőnket minél kevésbé befolyásolja a kamera, illetve, hogy a filmben ezt ne lehessen észrevenni. Varga Ágota a dokumentumfilm készítésével kapcsolatban azt mondta, hogy *„A dokumentumfilmnek minél inkább úgy kell rögzíteni mindent, ahogy egyébként is zajlik. Miért akarnál egy kozmetikázott világot odarakni mások elé?”*, de nem azzal manipuláljuk-e a valóságot, ha mindent úgy mutatunk be, ahogy éppen zajlik. A cél az, hogy azt a művészi igazságot, ami bennem a valóságról kialakul, a valóság elemeiből építkezve, a lehető leghitelesebben mutassam be.

A szereplő, amikor szerepel, tudatosan vagy nem tudatosan, de szinte minden esetben kozmetikázza a magáról megmutatott képet. Ezt a rendezőnek kompenzálnia kell abban az esetben, ha ő ténylegesen azt a képet akarja bemutatni, olyannak akarja láttatni a szereplőt, amilyenek ő megismerte. Ha nem ez a cél, ha a rendező tudatosan másnak akarja bemutatni a szereplőjét, mint amit ő gondol róla, akkor a szereplővel szembeni erkölcsös rendezői

magatartás oldaláról nézve – még szabályként is felállítható, hogy – a szereplőről pozitívabb képet festeni, mint amilyen, szabad, negatívabb képet festeni pedig nem szabad. Ez a „szabály” azonban más fénytörésbe kerül, ha a nézővel szembeni felelősségre is kiterjesztjük.

- A RENDEZŐ ERKÖLCSI DILEMMÁI, AMENNYIBEN NEM TUD AZONOSULNI A SZEREPLŐJÉVEL

Erre a sajátos etikai helyzetre kitűnően világít rá Groó Diana *Trapé* című filmjének forgatása, amelyet mint az alkotás egyik operatőre jómagam is megéltem. A film komoly dilemma elé állította a rendezőt, mert a szereplő múltjában olyan részletekre derült fény, amelyek mind általános humanista szempontból, mind saját érintettsége miatt súlyos ellenérzést váltottak ki benne: *„A Fővárosi Nagycirkusz cirkusztalálkozóján találkoztam Erwinoval, aki fekete uniformisban, kopaszon, Popeye pipával jelent meg. Megtudtam róla, hogy 70 éves, légtornász, állandóan leesik, összetöri magát, egyébként SS tiszt volt. És akkor úgy éreztem, hogy ez az ember engem nagyon érdekel. Erwino 70 évesen pont azon a nyáron készült újra fellépni.*

Kiderült, hogy a nagymamámmal majdnem egyidős, és a háború idején lejárt szórakozni Nagykanizsára, ahonnan az én családom származik. Pont akkor csatlakozott az SS-hez, amikor a nagymamámékat összegyűjtötték a kanizsai gettóba. Ez egy nagyon furcsa párhuzamnak tűnt nekem. Később Erwino ott volt a sztálingrádi csatánál, és a varsói gettó felkelésének leverésénél a büntető században is részt vett. Felkészítettek rá, hogy ha majd belépek a lakókocsijába, ne lepődjek meg, mert tele lesz náci szimbólumokkal, horogkereszttel, és néha ilyen indulókat hallgat.

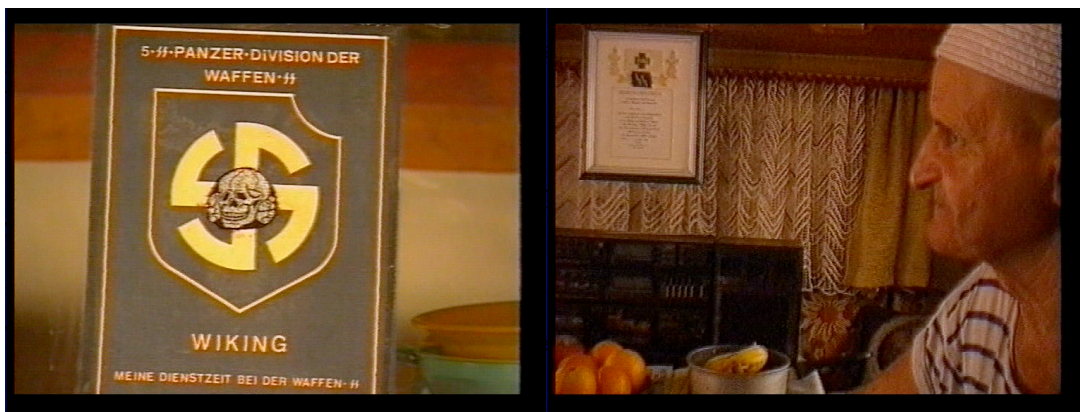
Az életének az előzményeit tudván, iszonyatos dilemma volt bennem, hogy ezzel az emberrel egyáltalán kezdet fogjak-e, és megmondjam-e neki, hogy én zsidó vagyok, és ő is segédkezett a nagyszüleim elhurcolásában. Aztán arra jutottam, miután konzultáltam Simó Sándor osztályfőnökömmel és Schiffer Pállal, hogy ahhoz, hogy ez az ember megnyíljon nekem - lehet, hogy ez becsapás -, arra kell koncentrálnom, és azt kell elhítenem vele, hogy engem az érdekel, hogy ő mit tud, mint artista, hogy hogy csinálja meg ezt a visszatérést 70 évesen. Holott kimondatlan belső szándékom szerint a náci múlt bemutatását tartottam fontosnak,

annak minden negatívumával, s valamiféle bosszú működött bennem a nagyszüleimen esett sérelem miatt. Tehát meg kellett őriznem azt a távolságot, ami megnyitotta felém az ő múltját. Körülbelül három hónapig csak azt filmeztem, hogy hogyan gyakorol abban a sufnyiban, garázsban két centiméterrel a föld fölött. Olyan mutatványokat csinált, amiről azt gondoltam, hogy a magasban is milyen jól nézne ki, és ha nem ismertem volna az ő múltját, akkor azt mondtam volna, hogy de jó lenne, ha sikerülne neki ez a szám, és természetesen nem mondtam el neki, hogy alig várom, hogy jöjjön a premier és úgy essen pofára, mint a pinty. Az egész figura is groteszk volt, Popeye pipával, matrózruhában, tréningruhában lengett, és rettenetes önfegyelemmel napi húsz órát gyakorolt. Azt gondoltam, hogy egy idő után meg fog nyílni nekem, és így is lett, bár sokszor nagyon barátságtalan volt, és kiverte a hisztit, hogy zavarom a próbában azzal, hogy nézem és filmezem a garázsban, de a végén mégis elfogadta a lételemet, hogy ott vagyok. Beülhettem a lakókocsijába, és akkor már könnyebben tudtam rákérdezni az SS relikviákra. Kiderült, hogy ez az ember a mai napig SS katona, akárhogy is mosakodott, hogy ő nem ért azzal egyet, hogy mit tettek szegény zsidókkal. Mint mondta, még zsidó menyasszonya is volt, akiknek a szüleit nem tartotta normálisnak, mert amikor meglátták az SS uniformisában, mégsem adták hozzá a lányukat. Egyébként is olyan érzéketlenül beszélt a halálról, hogy az elképesztő. Mesélte, hogy a második felesége kitörte a nyakát, pedig csak ilyen alacsonyan esett le a trapézáról, ennyi volt a hozzáfűznivalója. Zéró érzelem, zéró empátia. Ez az ember parancsokat teljesített, és feladatokra volt mindig szüksége. Az, hogy vándorcirkuszos lett, a véletlen műve, mert amikor a háború vége felé jöttek az oroszok, beugrott egy tyúkólba, ahol vándorcirkuszosok találtak rá, elégették az SS uniformisát, így egy pillanat alatt eltűnt a náci múlt, és új karriert kezdett, mint erőművész. Tehát egy feladatorientált ember, és ha nem mondják meg neki, hogy mi a feladat, akkor magának tűz ki végrehajtandó feladatokat, méghozzá nem könnyűeket. Ezért lett légtornász, noha előtte soha nem járt cirkuszban.

Ha neki megyek indulattal, és szembesítem azzal, hogy részese volt a rokonaim kiirtásának, akkor nincs film. Azt gondoltam, hogy a személyes bosszúm az lesz, hogy ez a film majd elkészül, nagyon jó lesz és valami drámai történik. Egyébként lehet, hogy valami isteni sugallatra, vagy a belső énem diktálta, de beleírtam a forgatókönyvbe, hogy a premier napján le fog esni a trapézáról. Végül, nem ott, és nem akkor, de tényleg leesett. Megvolt a premier, azt végigcsinálta, pedig égtek a lámpáink, reméltem, hogy valami jut a szemébe is, meg is

jegyezte, hogy a világitással valami probléma volt, de nem esett le. Egész nyáron követtük a cirkuszt mindenhova, és csak nem esett le. Már vágtuk a filmet, amikor jött a telefon, hogy leesett.

Ekkor fogalmazódott meg bennem a morális kérdés - megkérdeztem Simó Sándortól és Schiffer Páltól -, hogy szabad-e ilyenkor filmezni, azt sem tudom, milyen állapotban van. Mindketten azt mondták, hogy gondolkodás nélkül menjek le, nézzem meg, hogy hogy van, és akkor lementem, még banánt is vittem, amit nagyon szeretett, és először csak kamera nélkül mentem be megkérdezni, hogy forgathatunk-e.”



3. kép Erwino a lakókocsijában a *Trapé* című filmben

Groó Diana elbeszéléséből kiderül, hogy nem tudta és nem is akarta feloldani az objektív filmrendező és a szubjektív magánember státuszának ellentétét: „Az *Erwino* ugyanolyan *moral insanity*, mint *Leni Riefenstahl* volt. *Erwino* is azt mondja, hogy semmi olyat nem csináltam, amiért szégyellni kellene magamat. Közben büntetőszázadban volt, közben szórakozásai közt agyonlőtt kurvákat, közben zsidókat ölt, ott volt a varsói gettólázadás leverésénél. De hiába van bennem ez az indulat, én hogyha pellengérré állítom, és megmutatom neki, hogy mit művelt, archív anyagokkal, a lágerek felszabadításánál készített filmkockákkal, akkor nem jutok sehová.

Osztálytársam, Hajdu Szabolcs egyes snitteket túlzásnak tartott, mondván, hogy túlságosan is benne van az én indulatom, például, amikor *Erwino* fekete egyenruhában *Pesterzsébeten* elmegy a boltba vásárolni, és a tarkóját mutatom. Szerintem ez nem elfogultság, hanem jelzés arra, hogy honnan jött. Én nem egy átlagos *pesterzsébeti* lakost filmeztem, hanem egy olyan embert, aki a vásárláshoz felvette a fekete egyenruhát és a bakancsot.

Az a kérdés, hogy milyen filmet készít a rendező. Mert bizonyos esetekben az is járható út, hogy indirekt módon a rendező szembesíti a szereplőt a múltjával, és a történet végén a szereplő személyiségváltozáson megy keresztül, és összeomlik. De van olyan szereplő, akinek a karaktere azt sugallja, hogy nem érdemes leleplezni, szembesíteni, mint például Erwinot, aki nem fog a végén összeomlani, mert nem az a típus, akit valaha bármi is megrendítene. Hiába erőszakoskodtam volna, hatást nem értem volna el.

*Ha magával Mengelével találkozom, akkor nem biztos, hogy ilyen toleráns tudok lenni. Eichmann például úgy hal meg, hogy a hazáért, Németországért, ez az utolsó szava, amikor felakasztják, és nem az, hogy megbántam. A Leni Riefensthlről készített dokumentumfilmben megnézetik vele **Az akarat diadalát**, ahogy a katonák masíroznak, lengetik a karjukat, megállítja a vágóasztalon a filmet, kimerevíti, és azt mondja, hát nem gyönyörű? - 50 évvel később.*

Tehát a dokumentumfilmnél a karakter típusától függ, és a rendezőnek rá kell éreznie arra, hogy mi az, amivel megfogható az ember. A filmben van egy jelenet, amikor nem sikerül neki a gyakorlásnál egy-két lengés, és mint egy szánalmas öreg oroszán leül, és teljesen magába van zuhanva.

Vannak olyan dokumentumfilm-alanyok, akik az emberiség ellen bűncselekményt követnek el, amire nincs felmentés. A nézőnek megvan a lehetősége, hogy a főszereplővel együtt érezzen, vagy ellenszenvet érezzen iránta.” (Isd. 2. sz. DVD melléklet)

Az elkészült mű szempontjából fontos, hogy a nézőt világos állásfoglalásra készítse, mozduljon meg valami, egyszóval létrejöjjön a katarzis. Ezt a figurát, Erwinot a nézők jelentős többsége elítéli, természetesen nem várhatunk ilyen hatást például egy neonáci nézőtől.

A dokumentumfilm-rendezőtől nem várható el a téma, a szereplő érzelmentes megközelítése, de nem is *érdemes* „nekimenni” az alanynak. Ha ellenségesen közelít alanya felé, ha látványosan sarokba szorítja, ha előnytelen helyzetekbe hozza, akkor pont a film céljával ellentétes eredményt ér el, például a szereplő visszavonulhat a film elkészítésétől. Előfordulhat az is, hogyha az egyébként negatív szereplőt nyíltan számon kérjük és „büntetjük”, ez kiválthatja a néző együttérzését, sőt, a néző szemében áldozattá válhat.

7.2.2. HELYZETTEREMTÉS ÉS A SZEREPLŐ „HELYZETE”

A dokumentumfilmeket a helyzetek felől osztályozva, két nagy csoportot különíthetünk el: egyik a természetesnek mondható helyzetek csoportja, amely kevésbé problematikus etikai szempontból; a másik a kreált helyzetek csoportja, amely számtalan problémát vet fel.

Ez utóbbira jó példa a „sokk-dokumentumfilmeknek”, vagy „shockumentarista” filmeknek („shockumentaries”) az irányzata, amelyek legfőbb képviselői az olasz Gultiero Jacopetti, Franco Proserpi és Paolo Cavara. Hírhedt dokumentumfilmjeikben a szereplőket olyan szituációba hozzák, amiben fogalmuk sincs, hogy mi történik velük. Drámai helyzeteket élnek meg, amelyeknek kísérleti alanyaivá válnak. (Ilyen például a sivatagban lerobbant terepjáró benzín és ivóvíz nélkül, vagy a felrobbantott épület tele emberekkel.) Az alkotók arra voltak kíváncsiak, hogy kiélezett szituációkban hogyan viselkednek a különböző emberek.

Nyilvánvalóan ez a módszer megengedhetetlen a kellő felelősséggel, erkölcsiséggel rendelkező filmkészítő számára.

Ugyanakkor „kicsiben” ezek a módszerek tetten érhetőek a mai dokumentumfilmekben is. A már korábban említett hajléktalanok vacsorája a luxusszállóban is ilyen mesterséges szituáció, ahol egy szociológiai-pszichológiai kísérletnek is felfogható helyzet alanyai a megvendégelték.

A kreált helyzetek másik válfaja, amelyben a szereplő nem kísérleti alanyként funkcionál, nem ellenére történnek az események, hanem beavatottja a szituációnak. Azonban még az ilyen helyzetek, helyzetteremtések sem problémamentesek, különösen így van ez, ha a szereplők egymáshoz való viszonya is kritikus.

Ennek jó példája Almási Tamás *Itéletlenül* című filmje, amelyről a szerző így fogalmaz: *„Az egyik fő problémám az volt, hogy hogyan tudom a múltat megjeleníteni. Akkor már elkészült Gyarmati Livia - Böszörményi Géza kitűnő Recsk filmje, és láttam számos más láger filmet, amelyeket nagyon becsültem, mert olyan tényeket tudtak megrendítő módon elénk tárni, amelyeket addig nem láthattunk a rendszer cenzúrája miatt, és ettől maga a tényanyag bemutatása revelatív hatású volt. Saját filmem esetében ki kellett találnom, hogy a múlt*

milyen módon tud megelevenedni. Többet akartam egyszerű tényközlésnél, visszaemlékezésnél. Arra gondoltam, hogyha a rács mindkét oldalán lévőket meg tudom nyerni, hogy találkozzanak egymással a történetek eredeti helyszínén, Kistarcsán, akkor abban benne lehet egy egészen különleges időutazás, érzelmek és emlékek hatására visszamegyünk a múltba, de ezt a jelenben látjuk megelevenedni. Ebből következik az erkölcsi része is, hogy mivel a rács két oldalán lévőkről volt szó, voltak, akik szenvedtek, és voltak, akik a szenvedésük okozói voltak. Mivel nem szerettem volna egyoldalú filmet készíteni - még akkor sem, hogyha az erkölcsi érzékem, az igazságtudatom, a rokonszenvem, a politikai hitvallásom az ártatlanul, ítéletlenül fogva tartottak oldalára sorol engem -, azt gondoltam, hogy teret kell engedni a másik oldalon állók véleményének is.

Az egykori fogvatartottak '53-tól '91-ig nem találkoztak Piroskával, a börtönőrrel, és nekem kellett ezt a találkozást létrehoznom. Ebben önmagában benne van a beavatkozás. Úgy gondoltam, hogy ezt meglepetésszerűen nem tehetem, bármennyire jó lenne a filmnek, hiszen idős emberek megrázkódtatásáról van szó. Másrészt nem is az a stílus, amit én szívesen alkalmazok. Az a típusú dokumentumfilm, amit művelek, az inkább az ember lényegét érintő kérdésekkel foglalkozik, és azt leleplezéses módszerrel elég nehéz elérni. Tehát ez esetben meg kellett kérdeznem mind a két oldalt, hogy vállalnának-e egy ilyen találkozást. Kamerában rögzítettem is az ő igenjüket, illetve esetenként a nemjüket, hogy a néző is legyen beavatva. A hét-nyolc szereplőből kettő nem vállalta, mondván, hogy beláthatatlan érzelmi hatást okozna.”

Másik fontos erkölcsi kérdés, hogy a rendező felelőssége azonos mértékű-e a pozitív és a negatív szereplővel szemben, jelen esetben a fogvatartóval és a fogvatartottakkal szemben. Almási Tamás erről így vélekedik: *„Úgy gondolom, hogy alkotóként, mint emberrel, mindenkivel ugyanolyan a viszonyom. A filmben Piroška negatív figura, de nem az én ítéletem számít, hanem a nézőé. Piroskának ugyanolyan megnyilvánulási teret kell hagynom, mint a többieknek. Nyilván a rendezőben minden szereplő iránt van egy kialakult érzés, ami a szereplők felé valamennyire kisugárzik, de ezt igyekezni kell minél jobban elrejtteni.*



4. kép Pirooska találkozik a volt fogvatartottakkal az *Ítéletlenül* című filmben

Emlékeim szerint Pirooskának korábban elmondtam, hogy nagyon vegyes fogadtatásra számíthat. Arra nem készült föl, hogy majdnem totális elutasításban lesz része, mert az emberi emlékezet csalóka, és nyilván sokkal pozitívabban értékelté a saját egykori szerepét, mint ami a találkozáskor számára kiderült.

*A feltételezett körülményeket én el szoktam mondani a szereplőimnek, nem utolsó sorban azért, mert így kevesebb problémám adódik a forgatás során. Nem szeretek meglepetéseket **okozni** nekik, miközben a filmben nagyon szeretem a váratlan fordulatokat, különösen, ha a kamera előtt jön létre.” (lsd. 3. sz. DVD melléklet)*

Adódhat olyan helyzet, amikor a rendező a szereplőt kritikus helyzetbe hozza, amire körültekintően fel kell készülnie. Erre is jó példa az *Ítéletlenül* című film említett jelenete. Almási Tamás erre így emlékszik: „*A találkozás jelenethez mentőt kértem a forgatásra. Azt gondolom, hogy ha rendkívüli helyzetet szervezek a filmem kedvéért, akkor ehhez azon túl, hogy kell a szereplők hozzájárulása - például tudjanak róla, hogy hamarosan bevisszük őket a jeges tengerbe, vagy félmeztelenül kell megjelenüik a forgatáson -, biztosítanom kell a minél optimálisabb körülményeket, adott esetben a mentőt. Az *Ítéletlenül*nél volt egy pont, amikor olyan magas hőfokú volt az egymásnak feszülés, hogy féltem elpattan a húr, tehát közbeléptem és csillapítottam a vitázó feleket. A szereplő élete, egészsége fontosabb, mint bármely dokumentumfilm.”*

Dolgozatom témája szempontjából Almási Tamás megfogalmazásában az egyik legfontosabb intelmet kapjuk a rendező szereplővel szembeni etikai felelősségével kapcsolatban.

7.2.3. SPECIÁLIS ALANYOK

A dokumentumfilmekben szereplők sajátos csoportját képezik a speciális alanyok. Ezek különleges figyelmet követelnek a rendező részéről.

A speciális alanyok közé tartoznak azok, akik nem, vagy kevéssé tudják mérlegelni saját helyzetüket: gyerekek, fiatalkorúak, szenilis öregek, értelmi fogyatékosok, elmebetegek, egyes testi fogyatékosok, egyszóval kiszolgáltatottak. Kiszolgáltatottak azért, mert vagy olyan életkorban vannak még, amikor a felelős döntéseket mások hozzák meg helyettük, vagy mert szellemi illetve fizikai állapotuk miatt önmagukat nem képesek képviselni.

Itt követhető el az egyik legsúlyosabb etikai vétség, **ha valaki visszaél mások kiszolgáltatott helyzetével.**

Felmerül a kérdés, hogy bemutatható-e egyáltalán dokumentumfilmben olyan személy, aki nem maga hoz döntéseket. Elég például egy állami gondozott gyerek, vagy szellemileg sérült esetére gondolni, akkor is ha a gyám hozzájárul a forgatáshoz.

A speciális alanyok másik csoportjába tartoznak azok, akik tudják mérlegelni helyzetüket, de esetleg rosszul ítélik meg. Ilyenek lehetnek egyes hátrányos helyzetűek, börtönlakók, kurvák, szexuálisan aberráltak, AIDS-esek. Ezeknek az embereknek a beszámíthatóságát nem korlátozza semmi, tehát képesek önálló döntéseket hozni, hogy szerepelnek-e a filmben, hogy vállalják-e másságukat azáltal, hogy ez a filmen keresztül nyilvánosságra kerül. Előfordulhat, hogy abban a hiszemben, hogy jó ügyet szolgálnak, elkerüli figyelmüket az a tény, hogy a nyilvánosságra hozatalnak negatív hatása is lehet rájuk nézve. A rendezőnek azzal kapcsolatban, hogy bemutatja őket, jogi felelőssége nincs, de erkölcsi felelőssége annál nagyobb.

A speciális alanyok harmadik csoportját képezik a hajléktalanok, mert bár elméletileg tudják mérlegelni helyzetüket, de társadalmi kívülállásuk miatt nem foglalkoznak a saját szerepük megítélésével sem.

Ezekből a speciális csoportokból kikerülő szereplők speciális bánásmódot igényelnek. Elengedhetetlen velük szemben a megfelelő odafigyelés és a tapintat. Bár általánosságban is igaz, mégis itt írom le, kiemelt hangsúllyal, hogy **a rendező nem alázhatja meg a szereplőjét**. Nem figurázhatja ki, nem neveltetheti ki, nem hozhatja méltatlan helyzetbe még akkor sem, ha a szereplő ezt nem veszi észre. A megalázott ember akkor is megalázott, ha ennek nincs tudatában.

Ez persze nem jelenti azt, hogy a szereplőt nem lehet kellemetlen helyzetbe hozni, ha az valamilyen módon okot adott rá. Ha egy bűnözőről készül film, akivel szemben a rendezőnek komoly ellenérzései lehetnek, akkor is korrekt filmkészítőként kell eljárnia. A szereplőt a tetteivel kell szembesítenie, mert nem a filmkészítőnek, hanem a nézőnek kell ítéletet hoznia.

A valamilyen módon kiszolgáltatott helyzetben lévő szereplők esetében a rendező felelőssége, hogy átlássa, és megfelelően kezelje ezt a helyzetet. Amennyiben a szereplő nem tudja megítélni, nem látja át szereplésének személyére nézve negatív következményeit, a rendező feladata, hogy mindenkor az emberség, a humánus követelte határon belül maradjon, még akkor is, ha a film hatásossága esetleg mondanivalója múlik ezen. Különösen kerülni kell, hogy a rendező maga teremtsen a szereplő számára kedvezőtlen helyzetet.

A speciális alanyokkal történő munkának az etikai megközelítésen kívül jogi vonatkozásai is vannak. Egyes alanyok arcát csak a gyám, ill. gondnok hozzájárulásával mutathatjuk meg, mások, pl. a fiatalkorú bűnelkövetők arcát akkor sem. De ez a jogi szabályozáson túl is gyakran komoly erkölcsi dilemma elé állítja az alkotókat. Például megmutathatjuk-e a huszonéves börtönből szabaduló és éppen becsületes életre készülő szereplő arcát, még ha maga vállalja is, de nem számol a következményekkel, hogy esetleges munkavállalás esetén, vagy akár személyes életében működik az előítélet a börtönviselt személlyel szemben.

Fogyatékosokat megmutathatunk, akár az arcukat is, de nyilván nem hangsúlyozhatjuk a fogyatékoságukat (ha nem kifejezetten ez a film témája). A felelősségteljes rendezői magatartás az, ha a rendező a speciális alanyok helyett is dönt. Ez nagyobb empátiát követel tőle.

A rendezői felelősség sajátos kettősségének példáját találjuk Zelki János: *Játék az egész* című dokumentumfilmjében. A szellemileg sérült, down-kóros fiatalokból alakult Baltazár

Színház első nyolc hónapját követi nyomon a film az első előadásig. A filmben jelen vagyunk a próbákon, egyes gyerekeket elkísér a stáb az otthonukba is. A kamera mindvégig megpróbál belehelyezkedni a szituációba, részese lenni a történetnek. A szituáció érzelmileg érzékeny mind a rendező, mind az operatőr, mind a foglalkozást vezető tanár számára. A például szolgáló képsorban látjuk, amint a tanár megpróbálja az egyik testileg is sérült gyerekből kihozni a maximumot. Szeretné elérni, hogy a felkeljen a földről, látjuk a gyerek kínlódását, s halljuk a tanár erőteljes biztatását: „meg tudod csinálni, meg tudod csinálni”. A nézőben megfogalmazódik a kérdés, hogy a már-már erőszakos biztatás helyén való-e, és nem a film hatásának növelése érdekében történik-e. Még akkor sem, ha látjuk a film végén az eredményt, látjuk az előadás sikerét és a boldogságot a szereplők arcán.

Vajon ezzel értelmet nyer a sok szenvedés a próbákon, és talán visszamenőleg a néző megbocsátja az alkotóknak, hogy részeseivé váltak a „kínzásnak”? Mert nehéz egy értelmi fogyatékosnál eldönteni, hogy mennyiben saját akarata, hogy szenvedés árán szerepeljen az előadásban.

Miközben a film pozitív célja vitathatatlan, kérdés, hogy a fentiekben megfogalmazott etikai határokat nem feszegeti-e. Példánkban felmerül mind a rendező, mind a foglalkozást vezető tanár sajátos felelőssége. Különbség van-e aközött, hogy a rendező kényszeríti bele a szereplőit kiszolgáltatott helyzetekbe, illetve, hogy a rendező „csak” rögzíti, ahogy mások kényszerítik bele a szereplőket ezekbe a helyzetekbe. Felmenti-e a rendezőt az, ha csak kívülállóként megfigyel? Nyilván nem, kivéve, ha nem tehet ellene semmit, ha a helyzet nem a film kedvéért, hanem mindenképpen létrejönne, és azzal, hogy megmutatja a jelenséget, segíteni tud más hasonló helyzetben lévőknek.



5. kép A Baltazár Színház társulata – a *Játék az egész c.* film szereplői

A fejezet elején a speciális alanyok között említettük a hajléktalanokat, illetve a gyerekeket. Ezzel kapcsolatban érdekes Andrzej Celinski és Hanna Polák filmje: *A pályaudvar gyermekei* (2005). A film Moszkvában játszódik az un. „Leningradszki” pályaudvaron. Főszereplői 10-12 éves hajléktalan, otthonról megszökött, vagy árva gyerekek, akik szemünk láttára élik mindennapi életüket: koldulnak, lopnak, szipuznak, isznak, néha verekednek. Máskor inkább szeretik egymást, alszanak az aluljáróban, és a hideg elől télen bemenekülnek a fűtőcsövek közé, összetartanak, mint egy család. Néhányan segítenek rajtuk, élelemmel, takarókkal, mások kihasználják őket, visszaélnék nyomorúságos sorsukkal. A lányokat még prostitúcióra is kényszerítik, de a legtöbb ember közömbösen kerülgeti őket. Aztán váratlanul meghal az egyik kislány, akit korábban egy ragasztóval teli zacskóval a kezében láttunk. Bár a szituációk többségében egyértelmű, hogy a helyzetet nem a rendezők teremtették, mégis felmerülhet a nézőben, hogy vajon nem kellett volna-e beleszólni az adott pillanatban az eseményekbe, és kivenni a kislány kezéből a szipus zacskót. Milyen felelőssége van ilyen esetekben a rendezőnek, egyáltalán van-e? Mondhatnánk, hiába veszi ki, ha 10 méterrel odébb úgyis kap másikat, és egyébként is, a szerencsétlen sorsú gyerekek mindegyikén úgysem segíthet. (Izd. 4. sz. DVD melléklet)



6. kép Tánya, *A pályaudvar gyermekei* című filmben meghalt kislány

Erről a kérdésről, hogy a filmkészítő mennyiben felelős a szereplői sorsáért, életéért, Salamon András így vélekedik: *„Nem hiszem, hogy felelősséget lehet vállalni. Én mindig hangoztattam azt, hogy nem szociális munkásnak szegődtem. Hiszek abban, hogy egy film szociális ügyekben, nehéz sorsú emberek életében tudhat segíteni akkor, ha jó a film, és akkor, ha ezzel bizonyos társadalmi érzékenységet tud növelni. De ha egy filmkészítő összekeveri magában a szociális munkást és a filmkészítőt, akkor abból szerintem nem lesz jó dolog.”*

A rendezői felelősség még plasztikusabb példája *A pályaudvar gyermekei* című film egy másik jelenete, amelyben a gyerekek csoportba verődve megtámadnak idősebb hajléktalanokat. A rendező szeme előtt rugdosnak meg valakit. Kicsit még úgy is tűnhet, hogy néhány kölyök kifejezetten a kamerának játszik. A felelősség kérdése egyértelmű, még akkor is, ha az eset megtörténhet a kamera jelenléte nélkül is. Eljutunk a filmkészítő sajátos paradox helyzetéhez, amelyben a művész erkölcsisége (a minél erőteljesebb hatáskeltés, a társadalom figyelmének felkeltése) szembe kerül a mindennapi ember erkölcsi elvárásaival, a felelősségteljes ember magatartásával (eszerint be kellett volna avatkoznia és megvédeni a szerencsétlen hajléktalanokat, ám ebben az esetben nincs rögzítve a fontos jelenet).

Érdekességként említhetjük, hogy a problémát jómagam személyesen is felvettem Hanna Poláknak, a film egyik rendezőjének, amit ő megértéssel fogadott, és elmondta, hogy 10 éve foglalkozik utcagyerekekkel, alapítója az Active Child Aid nevű segélyszervezetnek, amelyik feladatául tűzte ki, hogy minél több hajléktalan gyereket megmentsenek,

visszavezessék őket a társadalomba. Példája rávilágít arra, hogy a rendező amellet, hogy „kegyetlen művészként” rögzíti az eseményeket, saját etikai meggyőződése szerint tevőlegesen is részt vállalhat a társadalom szociális gondjainak megoldásában.

Etikai értelemben egy másik érdekes lehetséges rendezői magatartást állít elénk Vadim Antonevich: *In the Company of a Dead Cat* (2006) (Egy halott macska társaságában) című filmje, amely Izraelben, Tel Aviv déli részén egy parkban játszódik. Egy orosz bevándorlókból álló hajléktalan csoportot mutat be. A csoport alkoholba fojtott látszólagos nyugalma megtöri egy új hajléktalan, a heroin függő „Koreai”, aki képtelen normálisan beilleszkedni a többiek közé, és elkezd a nála gyengébb, részeg hajléktalanok fölött zsarnokoskodni. A film szereplői érezhetően közel engedik magukhoz a film készítőjét. A megteremtett jó kontaktuson túl azonban a rendező-operatőr kívül marad az eseményeken. Ám eljön egy pillanat a filmben, amikor a „Koreai” erőszakos magatartása, a védtelen hajléktalanok folytonos zaklatása már felveti a nézőben azt a kérdést, hogy a rendező miért nem avatkozik bele az eseményekbe. Aztán egyszerre csak forgatás közben a rendezőben elpattan a húr, a kamerát bekapcsolva leteszi a földre, belép a képbe és egy hatalmas ütéssel leteríti az agresszort. A szokatlan jelenet kérdőjeleket támaszthat a nézőben. Egyfelől kielégíti azt a várákozást, hogy az agresszív ember megkapja méltó büntetését, és ezt különösen érdekessé teszi, hogy ennek maga a rendező a végrehajtója. Ám óhatatlanul felmerül a kétség, hogy a szereplők és a rendező közötti íratlan megállapodást - miszerint a filmkészítő csak szemlélője az eseményeknek - maga a rendező rúgja fel, ezáltal (etikailag is) váratlan helyzetet teremtve.

A speciális alanyok filmbeli szereplésének, szerepeltetésének és az ezzel kapcsolatos etikai dilemmáknak egy sajátos példáját láthatjuk Sós Ágnes: *Teri nagy* című filmjében. A film főszereplője, aki egyben a rendező nagymamája a filmkészítés során veszti el önálló ítélőképességét, illetve meg is hal. Így a róla festett kép teljes felelőssége a rendező-rokonra hárul. Ez a különös helyzet egy hosszabb lélegzetű megnyilatkozás közzlésére ad módot.

Mint az a filmből és Sós Ágnes elmondásából is kiderül, nagymamája többnyire annyira rossz tudatállapotban volt, hogy nem érzékelte, hogy filmezik, így ehhez természetesen a hozzájárulását sem tudta adni. A kész film bemutatásáról is kizárólag a szerző döntött

egyedül. Az elkészült film megrázó képsorai a haldokló magatehetetlen állapotának méltatlansága, kendőzetlen bemutatása és az emberi méltóság tisztelete rendkívül nehéz erkölcsi dilemmát hordoz magában:

Sós Á.: „Nem szeretek családtagról, vagy közeli ismerősről filmet készíteni, mert amikor kész a film és meg kell mutatni nagyon nehéz a szemébe nézni. Az ember ilyenkor szeretné abbahagyni ezt a munkát. A nagymamámmal nagyon jó kapcsolatban voltunk, annak ellenére, hogy ritkán találkoztunk. Aztán beteg lett. Nem megbolondult, hanem teljesen kihagyott szellemileg, s a tiszta pillanatok váltakoztak a nagyon zavaros pillanatokkal, de a tiszta pillanatai olyan megdöbbentően szépek voltak, hogy mint egy filozófusnak töredékes fozslányokban jönnének fel a valaha megírt mondatai, a valaha kitalált gondolatai. Korábban bőbeszédű ember volt, de aztán nagyon elcsöndesült, néha egy-egy mondatot mondott, de az úgy állt ott a levegőben, hogy az fantasztikus volt. És akkor azt gondoltam, hogy ezt muszáj megörökíteni. És mivel nem volt rá pénzem, hogy operatőrt vigyek magammal, és különben sem lett volna jó ilyen intim helyzetben, megfogtam a kamerát, és forgattam én. Ettől kezdve nem voltak bennem különösebb etikai kérdések, bár hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem motoszkált volna végig az, hogy a felvett anyagból valóban dokumentumfilmet fogok készíteni. És amikor kész lett az anyag, ez, hogy kész lett az anyag, azt jelenti, hogy meghalt a nagymamám, magam sem tudtam, hogy mi legyen vele. Végül úgy döntöttem, hogy megvágom, annak ellenére, hogy a saját magatehetetlen nagymámról szól. Végig volt egy lelki biztonságom, hogy nekünk nagyon jó viszonyunk volt, bizalom volt közöttünk.



7. kép Teri nagyi otthon

Így meg tudtam mutatni egy elmenőben lévő ember állapotát. Így indult, aztán látjuk mi lett a vége. Még azokat a képeket is vállaltam, amelyeket amatőr operatőrként magam sem találtam a legtökéletesebbnek, ám a film mondanivalója szempontjából hasznosnak bizonyultak. Kihagyhattam volna bármit, amikor egy lavórban áll és a nagynéném a fenekét mossa, de ösztönösen úgy vettem fel, hogy véletlenül se látszódjanak a szemérmes részek.” (Izd. 5. sz. DVD melléklet)

Sós Ágnes gondolatmenetéből a már korábban általa is érintett fontos kérdésbe ütközünk, hogy a rendező használja vagy kihasználja a szereplőjét, él egy adott helyzettel, vagy visszaél vele.

Sós Á.: „Minden egyes esetet külön kellene tárgyalni, természetesen mindig a dokumentumfilmes erkölcsi érzéke határozza meg. Én rengeteget szoktam gondolkodni, mert a dokumentumfilmben élő emberek vannak, akikből nem csinálhatsz hülyét, nem teheted nevetségessé őket, sőt, a dokumentumfilm csak pozitív lehet. Bérgyilkosról sem lehet negatív filmet csinálni, mert negatív dokumentumfilm szerintem nincs. Nem gyűlölheted a szereplődet, nem haragudhatsz rá. Az a dokumentumfilm készítői szemlélet minimuma, hogy az emberhez empátiával közelíts, értsd meg. Nem muszáj megszeretni.

A nagymamát gondozó nagynéni bemutatása sok fejtörést okozott, mert nyersessége, ridegsége, mögött a hosszantartó gondozói munka áll. De szerencsére a nézők közül sokan

megéreztek , hogy alapvetően jó ember, mindamellett, hogy megkeseredett. Persze rettegettem attól, hogy ő maga hogyan látja filmbeli szerepét, mert tudtam, hogy akár negatívan is lehet értelmezni a róla alkotott képet. Én a valóságot akartam bemutatni, amúgy sem csalunk a dokumentumfilmben, maximum nem az egész igazságot tárjuk fel, hanem csak egy szeletét, de az a szelet általában tükrözi a valóságot. Ott van nehéz dolgunk, amikor egy személyiség olyan értelemben kettős, hogy van a személyisége és van egy image, tehát mondjuk én vagyok Sós Ági, olyan vagyok, amilyen és van a dokumentumfilm-rendező, akinek valamit mutatni kell. Én általában egy személyiségnek érzem magam. Az image általában nem érdekes a filmben, a film mélyre megy, az már a személyiség, és ha az alany nem adja a személyiségét, akkor nincs film. A nagynénémnél például ezért nem volt probléma, mert ő felvállalta önmagát, amit viszontlátott.

Ahhoz, hogy filozófiai mélységbe, sorsszerűségbe belemenjek, azért kicsit a szereplőt is valamennyire fel kell áldoznom, de nem úgy, hogy kiszúrok vele. Nem szándékom, hogy kinevessék, hogy lenézzék, vagy megvessék, és itt van bennem a határ, de sokszor akaratlanul is, önmaga szembesítésével okozom a legrosszabbat.



8. kép Teri nagy a kórházban - nem sokkal halála előtt

Szerintem Teri nagy büszke lenne rám, ha látná az elkészült filmet, és néha még bögök is, amikor vetítik, hogy a Teri nagytól kaptam ezt a filmet, olyan érzésem van, hogy ez az én örökségem. Mert olyan mélységeket mutat meg az emberről, méltó és méltatlan emberi helyzetekről, öregségről, kiszolgáltatottságról, amitől ez szép szerintem, és amiért muszáj volt

megcsinálni. A Filmszemlén amikor vetítették kezem lábam remegett, és attól féltem, hogy a végén lesz aki odajön és pofán vág, és kikéri magának ezt a filmet. Rettegtem hogy nem a film a szépsége vagy fontossága fog átjönni, hanem az, hogy hogy tehetted ezt... De hál istennek, talán sikerült, nem billent el úgy, hogy pofán vágjanak.”

A fentiekben láttuk, hogy a dokumentumfilm forgatása során különféle hatások érhetik a szereplőket, amelyek a speciális, kiszolgáltatott alanyoknál fokozott figyelmet kívánnak a rendezőtől. Ezeknek a hatásoknak a mélysége és minősége nagyban különbözik egymástól. A kamera jelenléte és az interjút készítő személye egyaránt szerepet játszik a kiváltott hatásban. Ugyanakkor a rendező ilyen irányú felelőssége valamennyi szereplő vonatkozásában igaz. Különösen így van ez a mélyinterjúk esetében.

7.2.4. GYÓGYÍTÓ KAMERA, A MÉLYINTERJÚ

A gyógyító kamera meghatározást nem véletlenül alkalmazom a dolgozat ezen alfejezetében, mert szakmai tapasztalataim szerint mélyinterjúk során létrejöhet ez a hatás.

A már említett *Vargabetű* című filmben, négy fiatallal készített mélyinterjú látható. Több hónapos előkészítés után került sor ezekre a beszélgetésekre. Előtte hetente, mint rendező, jómagam is részese voltam a pszichológiai csoport-foglalkozásoknak, illetve forgattam a szakmai gyakorlatokon. A szereplők így elfogadtak, őszintén közeledtek felém. A megteremtett intim légkörben vált lehetővé, hogy a kamera előtt valljanak olyan belső titkaikról, sokszor önmaguk előtt is rejtett gondolataikról, amelyeket még közvetlen barátaiknak, hozzátartozóiknak sem tártak fel. A helyzet így nagyon hasonlított a pszichoanalízisre, amikor a páciens elmondja problémáit, elbeszéli múltját a pszichológusnak, aki visszafejti az alany élete meghatározó eseményeit, traumáit, és ezáltal megtalálja a problémák gyökerét. A forgatás során hasonló hatás keletkezett, miután kiürítették lelkük mélyén megbúvó régi gyötrelmeiket, meg is könnyebbültek. *(lsd. 6. sz. DVD melléklet)*

Más esetben is tapasztalható, hogy a szereplők a mélyinterjú jellegű forgatási szituációban szinte lelki segítséget várnak, ám kérdés, hogy a rendező, vagy a riporter alkalmas-e, jogosult-e erre a szerepre.

A *Vargabetű* című film forgatása során együttműködtem egy pszichológussal, aki szakmai segítséget nyújtott munkámhoz. Bár nem volt szükség a közvetlen beavatkozásra, de a mélyinterjúk utáni sajátos lelki feszültség feloldását elvégezte, így ennél a filmnél a forgatás valódi terapikus hatást is elért.

A dokumentumfilmes tehát a munkája során olyan mértékben felkavarhatja a szereplője lelkét, amely már-már végzetessé is válhat, nyersen fogalmazva hogyan vállalhatja a filmrendező azt a ránehezülő felelősséget, hogy a beszélgetést követően, a riportalany hazamegy és felköti magát.

Dér András filmrendező erről így vall: *„Sokszor megyünk bele olyan témákba, ami nem a szakmánk, és ilyenkor fel kell készülni a válság kezelésére. Nem mindig dönt jól a filmrendező, ahogyan egy pszichiáter, vagy pszichológus sem dönt mindig jól, egy ügyvéd, egy orvos sem kezel mindig jól egy helyzetet, vannak felelőségek, csak akkor ezeket a felelőségeket viselni kell, meg a következményeket is.”*

Kálmán Gábor szerint a dokumentumfilmes felelősége nem különbözik annyira az átlagemberétől, hiszen a mindennapi életben folyamatosan beszélgetünk másokkal, a barátainkkal, akik elmondják problémáikat, és ezekre mi reagálunk. Tehát a kiváltott hatásért nem tartozunk filmesként nagyobb felelőséggel, mint az átlagember. Ez a megfogalmazás nem számol azonban azzal a ténnyel, hogy a kamera különös autoritással ruházza fel kezelőjét, megváltoztatja a viszonyokat, az alaphelyzetet, illetve a szereplők magatartását. Ez spontán módon akkor is létrejön, ha a rendező szándékával nem egyezik. A rendező felelősége, hogy visszaél-e ezzel a helyzettel. A kamera jelenléte nemcsak a felvételi szituációban létrejövő emberi alá- és fölérendeltségi viszonyokat változtatja meg, hanem a kamera, mint a nyilvánosság hordozója sajátos szerepjátékra kényszeríti a szituáció szereplőit. Ugyanakkor a felelősségteljes filmrendező, mindamelllett, hogy többnyire örül a megkülönböztetett figyelemnek, mert így könnyebben elérheti célját, másra sem törekszik, minthogy láthatatlanná váljon, hogy olyan helyzetet teremtsen, olyan légkört, amiben a szereplőt a legkevésbé zavarja a kamera jelenléte, és a lehető legtermészetesebben tud mozogni, viselkedni. Ferenczi Gábor ezt így gondolja tovább: *„Egy mérhetetlen zsákutcába*

csaljuk bele folyamatosan az embereket, hogy csináljon úgy, mintha nem az lenne, mint ami van, mintha nem látná kívülről, és ebbe örömmel besétál, mert kettős a csábítás, egyrészt végre olyanról beszél, ami őt is nyomasztja, és nem zavarja, hogy egy kamera jelenléte teszi ezt lehetővé a számára, másrészt meg figyel rá valaki, ami szintén ritkán történik meg vele. Ebből a szempontból nem bűnös, amit az ember csinál, a probléma az akkor kezdődik, amikor onnan felállsz, és azt mondd, kösz szépen, akkor anyádra vigyázz, és ne öld meg, nekem mennem kell. Az egy kicsit gáz, de végül is akármi ennek a formája, ez fog történni.”

Egyetérthetünk Ferenczi Gábor gondolatával. Valóban, nem mindegy, hogy mit kezd a filmkészítő azzal a helyzettel, amikor vége a beszélgetésnek. Mert nem megoldás az, hogy miután a rendező „meztelenre vetkőztette” szereplőjét, aki feltárta neki a teljes életét, és ott ül kiszolgáltatva magát „reszkelve”, ahelyett, hogy szépen „visszaöltöztetné”, „odadob egy pokrócot”, hogy azért ne fázzon. Ez a rendező intuíciója és felelőssége, hogy mit tesz, mert nincs írott szabály az ilyen helyzetek kezelésére. Aki mindezt valamilyen szinten nem érzi, nincs benne empátia, szociális és pszichológiai érzékenység, az ne készíthessen dokumentumfilmet, ám a valóságban azt tapasztaljuk, hogy sokszor diplomával rendelkező, sikeres szakemberek is túllépnek ezen a problémán. (A témára még **A szereplő utógondozása** című fejezetben visszatérünk.)

7.2.5. A FELVÉTEL (LEHETSÉGES) LEÁLLÍTÁSA A SZEREPLŐRE VALÓ TEKINTETTEL

A következőkben azokat a sarkalatos döntési helyzeteket tekintjük át, amelyekben felmerülhet a felvétel megszakítása a szereplő igénye, vagy a rendező sajátos belátása szerint.

Ez kétféle okból történhet: ez egyik esetben a szereplő fél a megnyilatkozásának lehetséges következményeitől, a másik esetben a szereplő nem veszi észre, hogy az rá nézve valóban hátrányos lehet. Jellemzően az adott szituációt a szereplő és a rendező különböző módon ítélik meg, ezért mindkét eset etikai kérdéseket vethet fel.

- AMIKOR A SZEREPLŐ LEÁLLÍTTATNÁ A KAMERÁT

Ez általában akkor történik, amikor a szereplő jelezni akarja, hogy valami olyat fog most mondani, amit a rendezőnek, mint magánembernek bizalmasan elmondana ugyan, de azt szeretné, hogy ez ne kerüljön bele a filmbe, mert úgy ítéli meg, hogy az a külvilág szempontjából árthat neki. Felülbíráhatja-e a szereplő kérését a rendező?

Sós Ágnes erről így vall: *„Van aki soha nem állíttatja le velem a kamerát, mert vállalja önmagát, tehát nincs image problémája. Vannak a „jófejeskedők”, akik leállíttatják a kamerát, azzal, hogy ezt most csak neked mondom Ági. De bevallom, van, hogy ilyenkor sem állítom le. Mert az az én anyagom, és amit felveszek, az úgysem kerül ki a kezemből. Nem tudja mit jelent dokumentumfilmet készíteni, mivel nem a szakmája. Nem tudja, hogy egy egész film közegében, amibe ő is be van ágyazva, azok a bizonyos mondatok hogy állják meg a helyüket, s hogy ez kényes-e számára, vagy nem. Mert lehet, hogy a tizedik mondata már számára is vállalható lenne, és különösen jó lehetne a filmbe, de nem forog a kamera. Tehát ilyen szempontból hiéna vagyok, csalok – egyébként csak ebben az egyben –, és félek közben, hogy ki ne derüljön, de van amikor rájön az illető, azt mondja, hogy szemét vagy, nem is állítottad le a kamerát, és olyan is van, hogy hazudok, hogy de. Aztán úgyis megmutatom neki a kész filmet a végén.”*

Ha Sós Ágnes gondolatát alaposabban szemügyre vesszük, az a kérdés merül fel, hogy a dokumentumfilm-készítés gyakorlatában a különféle műveleteknél esetleg avatatlan kézbe kerülhet a nyersanyag, s ez már valóban kompromittálhatja a szereplőt. A másik kérdés a bizalom, illetve a csalás kérdése. Becsaphatjuk-e a szereplőt, még akkor is, ha a szándékunk szerint a végeredmény számára is elfogadható? Azért veszélyes így nekiindulni a forgatásnak, mert felborulhat a bizalmi viszony, és ez az egész munkára kihathat.

Érdekes az ilyen helyzeteket nyíltan tisztázni, vagy megelőzni. A forgatás megkezdése előtt megbeszélhetjük a szereplővel, hogy ne kérjen tőlünk ilyet, mert a készítés végső fázisában úgyis bemutatjuk neki az anyagot, és a számára vállalhatatlan szövegrészeket kivágjuk. Ám ha nincs lehetőség ezt előre tisztázni, és a forgatás alatt mégis le kell állítani a kamerát, Ferenczi Gábor szerint még ez a helyzet is kezelhető: *„Ilyen esetben egy praktikához folyamodom. Azt mondom a riportalanyomnak, hogy figyelj ide, én azt vágok belőled, amit akarok. Vagy bízol bennem, vagy nem, amire általában azt szokták mondani, hogy bízom benned. Tehát mondja ki. Most éppen egy olyan filmet vágok, amiben a szereplő a forgatás*

után azt mondta, hogy ebből egy szót sem használhatok fel. Én tiszta lelkiismerettel bevágom a filmbe, mert azt gondolom, hogy majd a végén, amikor megnézi a kész filmet, hozzá fog járulni. Ő csak hiszi azt, hogy az ciki, amit mondott, igazából az a lényeg, és attól ijedt meg. Én meg azt gondolom, hogy nagyon jól látja, én is úgy látom, tehát benne fogom hagyni, és bízom benne, hogy majd belátja, hogy közös volt a célunk.”

Ha sikerül is a szereplővel elfogadtatni, hogy a forgatás során ne kérje a felvétel leállítását, akkor is adódhat olyan váratlan szituáció, amikor a szereplő mégis kéri, és azt a rendezőnek akceptálnia kell. Ilyen helyzet, amikor a szereplő emberi méltóságába gázolnak, megalázzák.

- AMIKOR A SZEREPLŐ NEM VESZI ÉSZRE, HOGY ÖNMAGÁRA NÉZVE HÁTRÁNYOS, AMIT MOND, VAGY TESZ

A rendező felelőssége, hogy abban az esetben, amikor a szereplő nem veszi észre, hogy önmagára nézve megnyilatkozása hátrányos, megfelelően kezelje az adott helyzetet. Ennek egyik szélsőséges megoldása lehet a kamera leállítása. Ám Kálmán Gábor erről így gondolkodik: *„Én még soha nem álltam meg a kamerával azért, hogy azon gondolkodjak, hogy felvegyem, vagy ne, én mindent felveszek. Aztán, hogy használom-e, az más kérdés. Viszont ha nem veszem fel, lehet, hogy pont az a rész fog hiányozni a vágás során. Ha felveszem, még mindig van rá lehetőségem, hogy úgy döntsek, hogy nem használom.”*

Más dokumentumfilm-rendezők véleményét is figyelembe véve, elfogadhatjuk azt az álláspontot, hogy amennyiben az lehetséges az esetek nagy százalékában a kamerát nem állítjuk le, mindent fel kell, fel lehet venni, és utólag a vágóasztalnál kell eldönteni, hogy használjuk-e a felvételt vagy sem.

Speciális a helyzet akkor, amikor olyasmire derül fény a felvétel készítése során, ami ugyan nem tárgya a filmnek, de amit elmond az alany, az például a közösség érdeke ellen irányul, vagy esetleg büntényt fed fel, mert ebben az esetben már nem pusztán a filmes etikai szabályok érvényesek, hanem a felmerülő állampolgári kötelesség szerint kell eljárni.

7.2.6. A RENDEZŐ FELELŐSSÉGE A SZEREPLŐ SORSÁÉRT A FORGATÁS IDEJE ALATT

A dokumentumfilmek sajátos válfaja az ún. követéses módszerrel készülő filmek. Itt az alkotó, az alkotó stáb hosszú ideig érintkezik a szereplőkkel, és így a szereplők életére való hatása is sajátosan intenzív.

Zsigmond Dezső *Élik az életüket – kárpátaljai szilánkok* című filmje három testvérről szól, akik rendkívül nagy szegénységben, munka nélkül élnek egy kis kárpátaljai faluban. Szüleik meghaltak. Mindannyian rendszeresen isznak. Kátival és Nórival együtt él Kati kislánya Szabina is, Imre külön házban lakik. A film arról szól, hogy a körülmények és saját önsorsrontásuk miatt hogyan süllyednek egyre mélyebbre, és ez hogyan hat ki egymással és másokkal való kapcsolataikra is. A szegénység miatt az egyébként is alkoholista Imre nem tudja fűteni a házát, és egy téli napon, miután megpróbál bekéredzkedni részegen az egyik szomszédhoz sikertelenül, a háztól ötven méterre lévő kerítés tövében megfagy. A tragikus esemény a forgatás időszakában, ám a stáb távollétében történt. Felmerülhet a kérdés, hogy vajon ilyen esetben van-e felelőssége a rendezőnek, befolyásolhatja-e a szereplők életét. Zsigmond Dezső ennek kapcsán így vélekedik: *„Imrének még normális ruhája sem volt, s ahogy csak tehettük mi próbáltuk pátyolgatni. Engem nem érdekel ilyenkor a **filmes** etika, már olyan értelemben, hogy az ember ne szóljon bele a másik sorsába, én beleszólok. Ha valaki ennyire rossz állapotban van, én próbálok valamit tenni. Úgy volt, hogy Imre bekerül a kórházba, erről beszéltünk testvérel, Kátival is, de Imre semmiképpen nem akart bemenni. Nekem éppen egy másik filmem bemutatója volt, amikor telefonáltak a lányok, hogy az Imre meghalt. A halálát nem lehetett előre tudni, már csak azért sem, mert olyan szörnyű halált halt, hogy odafagyott a templom kerítéséhez. Imrét koporsó nélkül vitték körbe a falun, mert nem tellett a lányoknak koporsóra. Én megvettem volna a koporsót Imrének azonnal, és ezzel a filmes hatást le is lőttem volna, mert sokkal szebb lett volna filmileg, ha úgy viszik, mint Antigonét. Senki ne gondolja, hogy ez egy felvett póz, hanem egy belső ösztönös valami, hogy ha elzuhansz mellettem, akkor elkaplak. Akkor nincs mérlegelési idő. Ösztönösen elkaplak, nem érdekel a dokumentumfilm.”*

Tehát Zsigmond Dezső közlése nyomán leszűrhetjük azt a következtetést, hogy a filmes beleszólhat a történetbe, még akár filmes érdekei ellenében is, amennyiben erkölcsi érzelme felülemelkedik a film hatásossága igényelte művészi szükségén.

A film szélsőséges példáját adja a követéses módszer során kialakuló erkölcsi felelősség kérdésére. Meghal a film egyik szereplője, mert nincs rendes ruhája, nincs pénze fűtésre, mert részeges. Erre az esetre vonatkozik Salamon András korábban idézett kijelentése, hogy „*nem szociális munkásnak szegődtem*”. A filmrendezőnek tehát nem feladata, hogy közvetlenül javítson szereplői élethelyzetén, például kifizesse a fűtésszámlát, vagy ruhát vásároljon nekik, hiszen a szereplők élnek az életüket.

Közvetlen felelősséggel tartozik ellenben, a stáb jelenlétében bekövetkező eseményekért, például a szereplő testi épségét veszélyeztető helyzetben. Ugyanebben a filmben volt egy olyan jelenet, amelyben Kati megy haza az élettársához, Bélához elhozni a kislányát Szabinát. Béla már reggel is meglehetősen részeg és számon kéri Katin, hogy hol volt az éjszaka. A felvétel egyik mozzanatában látjuk, hogy Kati fájdalmas gesztussal nyúl az arcához, a látható képen kívül elcsattant egy pofon. Zsigmond Dezső erre a jelenetre így emlékezik: „*Amikor a Bélánál volt a kislány és megjött a Kati, majdnem összeverekedtek, csak azért nem, mert ott volt a kamera. Nem állítottam le a jelenetet bízva abban, hogy a kamera jelenléte, a nyilvánosság jelenléte, ezt az embert valamennyire korlátozza. És tulajdonképpen ez igaznak is bizonyult. Abban a pillanatban, ha abbahagyom a felvételt, ez az ember úgy nekiesik Katinak, hogy félholtra veri. Nyilvánvaló, hogy a verekedésnek azon a pontján, amikor már életveszélyről van szó, akkor az ember bele kell, hogy avatkozzon. Mondjuk ahhoz, hogy én a Bélát lefogjam, azért elég erőtlenség vagyok, mert Béla egy tizenegynéhány éves börtöntréningen vett részt. De biztos, hogy tiltakoztam volna, ha például egy kés előkerül. Nagyon gyorsan történtek a dolgok, a kamera le is maradt a váratlanul elcsattanó pofonról, csak a reakciókon látszik, hogy a kamerán kívül megtörtént. Életveszélyt ott nem éreztem, csak egy nagy verekedésnek az előzengését, hogy esetleg a Béla megagyalja a Katit. De kamerán kívül is annyiszor megagyalta már, aki ennek ellenére nem hagyta el Bélát, hogy még azon is gondolkodik az ember, hogy Isten ments, nehogy aztán még a lányok okoljanak azért, hogy beleszólok a mindennapi életükbe, vitájukba, azokba a kedves verésekbe, amitől férfi a férfi.*

*Ez egy kultúra, amibe beleavatkozni nem lehet, különösképpen nem, amikor a nő is majdhogynem természetesnek tartja a verést. Nagyon nehéz megállapítani, hogy hol a határ. Én folyamatosan vettem a pofon után is a jelenetet. Akkor le kell állni, hogyha emberi életet fenyeget, vagy mást végletekig megaláz, kivéve, ha ennek a dolognak a felvétele, nyilvánosságra hozatala erősebb, fontosabb a hasonló helyzetben lévők érdekében, és pontosan a film által védhetőek ki az ilyen szituációk. De ezt nagyon nehéz ott megállapítani, csak az „öszönre” hagyatkozhatunk. **A lényeg az, hogy az ember és a filmkészítő az hol azonos, hol pedig kettéválik, és hogy melyik a domináns, azt mindig a helyzet, a jellemed, a lelked, a habitusod hozza.**” (lsd. 7. sz. DVD melléklet)*



9. kép Béla rátámad Katira az *Élik az életüket* című filmben

Valóban a rendező személyisége, habitusa, etikai érzéke határozza meg azt, hogy egy adott helyzetben hol a határ, mikor kell beavatkoznia, a dokumentumfilm érdekeinél mikor fontosabb a valós emberi helyzet megoldása. A még nem létező dokumentumfilmes etikai normarendszer egyik fontos pontjának kell lennie ennek tisztázása, rögzítése. Például életveszélyes jelenet esetén nincs az a társadalmilag fontos ügy, aminek érdekében tovább lehet forgatni, a rendezőnek mindent meg kell tennie az életveszély elhárításáért.

Amit a két eset segítségével be akartam mutatni, hogy alapvetően **meg kell különböztetni** a filmkészítőnek a szereplő sorsa iránti felelőssége szempontjából **a szereplő** (általában) **társadalmi helyzetéből adódó tartós állapotát a forgatás során létrejövő aktuális szituációtól**. A rendező nem lehet felelős azért, mert a szereplő fizikailag vagy

lelkileg rossz helyzetben, vagy állapotban van - ha nem maga a rendező idézi azt elő -, tehát például szegény, részeges, beteg, depressziós, és emiatt történik vele valami, de az adott pillanatban, amikor jelen van, és vészhelyzetbe kerül, igenis felelős érte.

7.2.7. A DOKUMENTUMFILM-SZEREPLŐ HONORÁLÁSA

A téma bevezetéséhez egy korábbi élményemet kívánom idézni. Egy ismert rendező kollégám forgatott a Deák téren. Míg ő interjút készített egy hajléktalannal, a háta mögött egy különös dialóg zajlott a film gyártásvezetője és egy másik hajléktalan között. A gyártásvezető visszafojtott hangon kiabált: „Mit képzelsz, megkaptad a pénzt, most már nyilatkoznia kell!” A félig részeg ember ránézett, majd megadóan megkérdezte: „Jó, de mit kell mondanom?”

A példa is bizonyítja, hogy nincs igazán kialakult összhang a tekintetben, hogy kell, vagy lehet-e fizetni és mi módon a dokumentumfilm szereplőjének. Azok, akik azon az állásponton vannak, hogy nem szerencsés a riportalannak fizetni, azzal indokolják, hogy ezáltal mintha megvásárolnánk a szereplőt, fizetünk valamiért és cserébe várunk tőle valamit, és egyben befolyásolhatjuk a szereplőnk természetes viselkedését. Másik álláspont viszont hangsúlyozza, hogy filmünk alanya időt és energiát szán ránk, valamiért, ami sokszor leginkább nekünk fontos, és akkor jogos a kérdés, hogy miért tenné ezt ingyen. Míg a játékfilmek szereplőinél fel sem merül, hogy ellenszolgáltatás nélkül játszanak a filmben, addig a dokumentumfilmek szereplőinél sokan elvárnák ezt, annak ellenére, hogy alanyaink is hasonlóan szereplők, csak önmagukat „játsszák”.

Hadd idézzem saját gyakorlatomat, jómagam igyekszem elkerülni, hogy pénzzel kecsegtessem a leendő szereplőket, a fent említett okokból. A dokumentumfilm speciális esetében a rendezői viszonyulás maga is fizetség lehet, a személyes kapcsolat, az őszinte érdeklődés, a korábban már említett empátia sokszor többet jelent, mint a honorárium. Ettől eltekintve a rendező fizethet a riportalannak. Más megítélés alá esik, ha a fizetségért cserébe azt várja, hogy szereplője másnak mutassa magát, mint amilyen (szerepet játsszon). (A fizetségből származó esetleges megfelelési kényszer problematikájával egy későbbi fejezetben foglalkozom.)

Ennek a problematikának érdekes kifejtésével találkozunk Almási Tamásnál: „*A pénzadás nagyon bonyolult dolog, attól függ, hogy miről van szó. Ha az ember használja a szereplő lakását, az áramot, felfordulást okoz, az illető miattunk nem tud elmenni dolgozni, akkor legalább pótolja a kiesését. Más kérdés az, hogy fizetünk-e a szereplőnek a szereplésért. Az embernek azért, hogy a saját életét élje, nem szoktunk fizetni. Én ez alól csak akkor tettem kivételt, amikor a szociális érzékem azt súgta, ha tudok segíteni valamilyen módon, akkor azt teyem meg, bár semmi nem kötelez rá. De ez mindig forgatás után történik, hogy ne avatkozzak bele a szereplők életébe.*”

7.2.8. A SZAKÉRTŐ-RIPORTER "SZEREPE"

A dokumentumfilm-készítés során gyakran előfordul, hogy sajátos szereplő lép be a filmbe, a szakértő-riporter. Azáltal, hogy akár képen kívül, akár képben, szereplőjévé válik a filmnek, ugyanazon etikai relációba kerül, mint a többi szereplő. Tehát a rendező etikai helyzete bonyolultabbá válik, hiszen mint alkotótárs is kezelnie kell a munka során esetlegesen kialakuló konfliktusokat.

A már idézett *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* című filmemben két elhivatott kutató is szerepet vállalt. A velük való együttműködés különlegessége az volt, hogy ők, mint kutatók és egyben a film riporterei más-más igényeknek kellett hogy megfeleljenek. A tudományos kutató szemlélete és módszere természetesen különbözik a dokumentumfilm riporterének módszerétől, hozzáállásától. Míg a kutatói módszer a tények iránt elkötelezett, a film a hangulatok, érzelmek finom leképezését is célul tűzi ki. Így a rendezői munkához hozzátartozott a szakértők elvárásainak és a film szükségének sajátos egyeztetése. Mivel ők a fent említett módon, a filmben szereplőkké is váltak, a megszólaltatott alanyokkal való kapcsolatukban is rám hárult a különféle nézőpontok egyeztetése és ennek etikai ódiума. Nehéz elvárni valakitől, hogy empatikus riporter legyen, ha nem az a szakmája.

Különös nehézséget jelentett ennél a filmnél e két szempont egyeztetése. Megtapasztaltam, hogy a rendezőnek minden esetben a kutatói szempontokat is folyamatosan

szem előtt tartva kell meghoznia a film sikere érdekében a fontos döntéseket, de rá hárul a felmerülő etikai problémák kezelése is.

A mégoly felkészült szakértő ellentmondásos filmbeli szereplésének egy másik példáját idézem a *Béke poraikra* című filmemből, amelyben nagybajomi túlélők emlékeznek a II. Világháború eseményeire. A riporterként szereplő hadtörténészt jobban érdekelték a technikai részletek hol, mikor, kik harcoltak, milyen fegyverrel lőttek, míg engem, a rendezőt inkább az emlékek érzelmi része foglalkoztatott. Ez majdnem a film rovására ment, mert érdeklődése megszakította a visszaemlékezők érzelmi folyamatait, az emlékek hangulati egységét. (Utóbb jöttem rá, hogyha jobban beavatom a filmkészítés módszerébe, illetve rendezői szándékaimba akkor szereplése jobban hozzájárult volna a film sikeréhez.)

A fentiekből látható, hogy a döntések, a részletek mennyire egy ember kezében koncentrálódnak, beleértve a felelősségvállalás kérdését is. A rendező semmiféle olyan etikai felelősséget nem háríthat át másra, ami a filmkészítéssel kapcsolatos. Nem oszlik meg a felelősség akkor sem, ha a szakértő-riporter - történész, antropológus, szociológus stb. - szereplője és alkotótársa a filmnek.

7.3. UTÓMUNKA, A RENDEZŐ, MINT SZERKESZTŐ

(AVAGY A VÁGÓASZTAL ETIKÁJA)

Az utómunka során a rendező a már felvett anyaggal gazdálkodik, szelektálja, sorba rendezi, filmmé kerekíti. Kiválogatja a legjobban sikerült felvételeket, illetve azokat, amelyek leginkább beleillenek a koncepciójába. Fontos kiemelni, hogy sokszor nem az eredeti koncepcióba, hanem abba, amivé átalakult a forgatások során. Bár a rendezőnek az utómunka során nincs közvetlen kapcsolata a szereplővel, de legalább annyira felelősséggel tartozik iránta, mint a forgatások alatt. Azzal is befolyásolja a történetet, hogy mit választ ki a felvett anyagból. A rendező a vágás során a drámai hatás ismeretében irányítani tudja egy-egy kijelentés valóságtartalmát, tehát befolyásolja a szereplő szavahihetőségét, megnyilatkozásának igazságtartalmát. Például mindig a később elhangzott vélemény, vagy

kijelentés nyomatékosabb, mint a korábban elhangzottak. Nem mindegy, hogy ha két ember ellentétes dolgot állít, ki reagál a másik megnyilvánulására, ki cáfolja meg a másik érvelését. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a szereplő az arcát, a személyiségét adja a történethez, így nem mindegy, hogy a kész filmben mi a szerepe, hogy a néző ítélete pozitív, vagy negatív irányába, hogy szerethető-e, vagy esetleg taszító.

Az utómunka során a történet sok olyan beavatkozáson megy keresztül, ami a rendezői szándékot szolgálja, részben az érzelmi hatáskeltés eszközeinek segítségével, mint a zene, a zörejek, a képi és hangyi effektek, részben pedig az információk kiegészítésével, narrációval, feliratozással. A zene, az effektek, a zörejek a rendező habitusát kifejező szubjektív eszközök, amelyek alkalmasak arra, hogy kinyilvánítsa véleményét, érzéseit az adott történésről és a szereplőről. Ezek helyes használata legalább annyira fontos, mint amennyire természetesnek vesszük azt, hogy nem hazudhatok a narrációban, vagy nem írhatok ki hamis, megtévesztő információkat. Az érzelmi hatáskeltés ráadásul sokkal ravaszabb, mert nem lepleződik le úgy, mint egy téves, vagy hazug információ, ezért eszközei alkalmasak a néző manipulálására.

7.3.1. A SZEREPLŐ HAMISÍTATLAN BEMUTATÁSA

Mint említettük, az utómunka során elkövethető legnagyobb etikai vétség a szereplővel szemben, ha a személyiségét, vagy szerepét negatív irányban torzítjuk. Bár nem követünk el vele szemben etikai vétséget, ha ez a változtatás pozitív irányú, hiszen ezzel nem ártunk neki, ám így más irányú etikai problémák merülhetnek fel azokkal szemben, akik ugyan nem szereplői a filmnek, de érintve vannak. Például egy sorozatgyilkos is lehet sármos, lehet megnyerő, „emberi”, ám az áldozatok hozzátartozóinak érzéseit sértheti, ha ilyennek láttatjuk. Így válhat problematikussá a „valóság-hű” ábrázolás, mert nem feltétlenül azt kell bemutatnunk, ami a valóságból látszik.

A rendező a valóság elemeinek szubjektív lenyomatát adja. A feladat bemutatni a valóságos elemekből összeálló lényegét, ami nem más, mint az **igazság. Ez az alkotó morális felelőssége.**

A probléma összetettségét és sokágúságát jól illusztrálja a következő gyakorlatból származó példa. Ferenczi Gábor és Sós Ágnes közös filmje a *Van a börtön, babám* három ember útját követi nyomon azután, hogy a börtönből kiszabadulnak. Az alkotói folyamat során felmerült etikai problémákra Ferenczi Gábor így emlékezik: *„Elhatároztuk, hogy követjük a börtönből szabadultakat. Első leosztásban olyanokat választottunk, akiktől azt reméltük, hogy nem fognak visszaesni, ígérették, hogy soha többet, ez volt az utolsó, de mi sejtettük, hogy a történetnek, a filmnek akkor van jó vége, hogyha ezek visszaesnek. Tehát gyakorlatilag arra vártunk, hogy mikor fognak visszakerülni a börtönbe. Ez az erkölcsi helyzet volt a legnehezebb, és éreztük, hogy ez alól a spekuláció alól nincs felmentés. Az, hogy boldogan élnek, míg meg nem halnak, az nem film, szóval a filmnek valahol véget kell érni. Aztán, amikor kiderült, hogy az egyikük már benne van ilyen-olyan ügyben, akkor mint a hiénák sűrítettük a látogatást, hogy ott legyünk, amikor tényleg le is bukik. Nem tudom, hogy lehet ezt feloldani, ezt nem lehet feloldani. És az történt, amire számítottunk. Az egyiket felvettük, ahogy a börtönbe visszakerült, a másik, hogy visszakerüljön csak hajszálon múltott, a harmadikat meg már körözték.*

Filmezés közben nem nagyon foglalkozom ezzel, hogy etikus-e, vagy nem. Valószínűleg ott van az erkölcsi felelősség a szereplővel szemben, hogy amibe őt berakod, ne legyen a te meglátásod szerint ellentétes azzal, ami az ő lényege. Hogy hogyan használod ki az ő megnyilatkozásait annak érdekében, hogy egy olyan általánosabb összefüggésrendszerbe rakd, amiben nem úgy használod őt, ahogy azt magát gondolta, de a te meglátásod szerint mégis beleillik, akkor te etikusan jártál el. Hogyha ez a formában, amit létrehozol, nem igazolódik vissza, akkor nem jártál el helyesen.” (lsd. 8. sz. DVD melléklet)

Az alkotói folyamat további nehézségei abból eredtek, hogy Ferenczi Gábor és Sós Ágnes másképp ítélték meg bizonyos helyzeteket, és ez már a történet irányára és végső mondanivalójára is kihatott. Ferenczi Gábor ezt így összegzi: *„Áginak más volt a fenntartása, mint nekem. A film elején egyik hősünk, a cigány fiú megy haza vonattal a falujába. Amikor megérkezik várja egy nő, aki elsírja magát, nyakába borul, és kiderül, hogy az az anyja. De nekünk a fiú előtte elmondta a vonaton, hogy az anyja majd jól a nyakába fog borulni, és biztos sírni is fog, de ő az, aki berakta őt intézetbe és 18 éves korában hozta ki, akkor is csak azért, mert az aláírása kellett ahhoz, hogy a házat megszerezzék örökségbe, és ahogy*

megszerezte a házat, ki is rúgta. Ám ezt nem árultam el a filmben, itt vitába is keveredtünk Ágival, mert én inkább feláldoztam a valóságos körülményt, a fiú előéletét, mivel ebben a történetben ez egy meseszövési elem volt. Ott exponálom, hogy a fiú hazaérkezik, anyja fogadja, és új életet kezd. Ez az egyszer volt, hol nem volt... (lsd. 9. sz. DVD melléklet)



10. kép Kavisánszki Gusztáv szabadul a börtönből

*Ami nekem nagyobb problémát okozott, az a film igazsága, a **témával** és nem a szereplővel kapcsolatos erkölcsi felelősségem. Végig nem értettük, hogy miért nem javul meg ez a srác, amikor helyes, okos, ügyes, kedves cigánygyerek, miért kell neki bűnözni? Össze-vissza hazudozott, eljátszotta a szánalomra méltót, hogy megsajnálod. Egyszer nagyon berágtam, keményen leszúrtam, hogy most már mondd meg az igazságot, mert nagyon zavar, hogy hülyének nézel minket. Kérdeztem, hogy miért törsz be, miért lopsz? Azt mondta, hogy azért, mert ezt tudja egyedül jól csinálni, és ezt élvezzi igazából. Azt ő élvezti, hogy ott bent alszanak ketten a franciaágyban, és ő közben a redőnyön keresztül kivágja az ablakot, bemegy, elhoz mindent, még a tévét is, és a franciaágyat is kilopja alóluk. Ezt attól a nagynénjétől tanulta tíz éves korában, aki vitte magával, anyja helyett anyja volt. Ez nincs benne a filmben, mert ezzel olyan lavinát indítottam volna el, amit nem tudtam volna elvarrni. Ez a jobb sorsra érdemes fiatalember egyszerű története, ami nagyon megbonyolódott volna, és ellenszenvet váltott volna ki. Azt akartam, hogy a három szereplő közül ő legyen a jobb sorsra érdemes. Tehát ez a hősfelosztás mint meseszövé, nekem jobban kézre állt, egyszerűbbnek tűnt. Az beláthatatlan*

volt, hogy hogy fogok én egyensúlyozni azzal, hogy vannak betörők, akiknek ez a szakmájuk. Nem akartam az előítéletre rátenni egy lapáttal a cigányellenességre, hogy minden cigány betörő, és nem tudtam volna ebből kirángatni a történetet. Megkerülhetetlen, hogy az ember valamilyen koncepciót végigverjen.”

7.3.2. HITELESSÉG

A dokumentumfilm-készítőtől magától értetődő elvárás a hitelesség. De mint azt a fentiekből is láthattuk ez a fajta hitelesség, a művészi hitelesség sokszor áttételeken keresztül érvényesül. A film hitelessége nem csak az egyes megjelenített részletek hitelességéből adódik össze, hanem akár egyes részletek elhallgatásából, illetve a vágás során történő kihagyásából is. Erre is találunk példát *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* című film alkotói folyamatában. Az egyik szemtanú, Mlinárcsik Mihály együtt került a film főhősével, Jutkával és a Vajdahunyad utcai csoport néhány tagjával Svájcba. Visszaemlékezéseiben olyan történeteket mesélt ott tartózkodásukról, amelyek mindenképpen rossz fényt vetnek erre a forradalmi csoportra. Elbeszélése szerint a Vajdahunyad utcai csoport tagjai nap, mint nap verekedtek, randalíroztak, megerőszakolták a lányokat és rendszeresen kijárt hozzájuk a svájci rendőrség. A vágás során nekem, mint rendezőnek három dolgot kellett mérlegelnem: igaz-e mindaz, amit a szemtanú elmesélt (más szemtanúk ezt nem erősítették meg), másrészt hogy a hitelesség szem előtt tartásával ezekből az **elmesélt emlékekből** mit használhatok fel a filmben, harmadrészt, amit felhasználok, mennyiben érinti a film eredeti célját, azaz főhős életútjának objektív nyomon követését. A filmből végül is kivágtam, hogy a csoport tagjai megerőszakolták a lányokat. Ez az információ túl nagy teher egy olyan filmen, ami nem erről szól. Érzelmileg olyan hatást gyakorolna a nézőre, amely figyelmét más irányba terelné, esetleg azt gondolná, hogy a csoport összes tagja ilyen volt, sőt, hogy ilyenek voltak a forradalmárok. *(lsd. 10. sz. DVD melléklet)*

Fontos, hogy a rendező szűrje az információkat a film egyensúlya érdekében, hogy ne tolódjanak el a hangsúlyok. Itt jelenik meg tehát a rendező erkölcsi kompetenciájának kérdése, hiszen sok esetben csak az intuícióra hagyatkozhat.

Vitatom azt az álláspontot, miszerint fel *kell* használni valamennyi rendelkezésre álló információt, mert minden más esetben torzítunk a valóságon. Sok esetben éppen azzal torzítunk, hogyha rázúdítunk a nézőre minden információt.

A hitelesség kérdésénél kiemelhetjük, hogy az emlékezet szubjektív, szelektív, sok esetben torzít. Tehát a hasonló történelmi filmek esetében, amelyek két fő alkotóelemből építkeznek: a kutatómunka révén talált dokumentumokból és a szemtanúk elmeséléseiből, mindig ellenőrizni kell a dokumentumok hitelességét, és fenntartásokkal kell kezelni a szemtanúk emlékezését.

7.4. AZ ELKÉSZÜLT MŰ, A FILM UTÓÉLETE

A szereplővel szembeni erkölcsi felelősség nem ér véget a film leforgatásával és utómunkálataival. A történet valójában akkor kel életre, amikor a film találkozik a közönséggel. Ez a szereplők számára is gyakran meglepő, új helyzetet teremt. Végképp leválik róla a szerep, s önálló életet kezd élni a közönség lelkében. Sokszor nem problémamentes ezzel a képpel való találkozás, mind lélektanilag hathat a szereplő pillanatnyi léte, érzelmeire, önértékelésére, mind egzisztenciálisan nem várt folyamatokat indíthat el, oly módon, hogy a magánéleti, illetve szakmai megítélése új fénytörésben jelenik meg. Például ilyen következményekkel járhat, amikor a börtönből szabadulóról, vagy a leszokott drogosról új munkaadója a filmen keresztül értesül alkalmazottja, a szereplő előéletével.

Ezért fel kell készíteni ezekre a lehetőségekre a szereplőt, személyes beszélgetésben felhívni a figyelmét minderre. Továbbá alkalmat kell teremteni számára a film előzetes megtekintésére, hogy később a nagyközönség előtti bemutatáskor ezek a lehetséges hatások ne ériék váratlanul.

7.4.1. A KÉSZ FILM MEGMUTATÁSA A SZEREPLŐKNEK

Ezt általában mindig meg kell tenni, azon extrém esetek kivételével, amikor nem érdemes, mert az oknyomozó, leleplező film szereplője úgysem járulna hozzá a film bemutatásához.

A film megmutatására általában akkor kerül sor, amikor már gyakorlatilag elkészült, befejeződtek az utómunkálatok, vagy már csak az utolsó simítások vannak hátra, tehát a rendező azt szeretné, ha a szereplő mindent úgy találna jónak, ahogy van, sőt elégedett lenne vele. Ezeknek a vetítéseknek komoly a tétje, mert súlyos következményei lehetnek annak, ha a szereplőnek mégis vannak kisebb-nagyobb problémái a „kész” filmmel. De erre a lehetőségre is fel kell készülni, hiszen ismerjük a filmünket, a szereplőnket, tudjuk, hogy mi lehet számára kényes, és hogy nekünk miért fontos, hogy az benne legyen a filmben, és úgy legyen benne. Minden egyes változtatási igény plusz munkába, vágási kapacitásba, ezáltal pénzbe is kerül, arról nem beszélve, hogy hatással lehet filmünk szerkezetére, ritmusára, dramaturgiájára, mondanivalójára, üzenetére.

A film előzetes megtekintésére persze nem csak a személyes vetítés lehetőség, hanem vannak más módszerek is. Sós Ágnes filmes gyakorlatában annak érdekében, hogy a szereplő elfogadja a kész filmet, többféle megoldást alkalmaz: *„Nekem még soha nem kellett filmet átvágnom. Van, akinek elküldöm DVD-n, van, akivel együtt nézem végig és van, amikor elhívok magammal még valakit, hogy segítsen esetleg meggyőzni a szereplőt a film igazáról. Mert ha megijed, nem biztos, hogy egyedül el tudom osztatni a kételyeit. Gyakran rettegek az elutasítástól, mert letenni valaki elé az igazságot, sokszor nagyon kemény. Csináltam egy filmet üzletember srácokról, **Tőkések vagyunk, vagy mi** címmel, és bele is tört olyan értelemben a bicskám, hogy az egyik szereplő nem járult hozzá a film bemutatásához. Valójában azért nem, mert a filmben látható magánember, nem egyezett azzal az image-dzsel, amit kifelé mutatnia kell.”*

Sós Ágnes azért volt nehéz helyzetben, mert filmjének szereplői egyben gyerekkori barátai is voltak. Az egyik szereplő elutasítása miatt egy egész film bemutatása vált lehetetlenné. Sokszor előfordul, hogy a bemutathatóság érdekében a szereplő igényei szerint változtatni kell a kész anyagon.

7.4.2. A SZEREPLŐ VÁLTOZTATÁSI IGÉNYEI

Noha dolgozatom témája a rendező etikai felelőssége, érdemes megemlíteni, hogy azzal, hogy a szereplő részesévé válik a filmkészítés folyamatának, bizonyos értelemben ő is felelősséggel tartozik a film egészéért. Ebben a fejezetben erről a sajátos, a rendező és a szereplő közötti kölcsönös felelősségi viszonyról, annak különféle eseteiről lesz szó.

A szereplő változtatási igényeit végül is a rendező a film egésze szempontjából minősíti. A szereplő felelőssége abban nyilvánul meg, hogy ha a rendező nem változtatja meg mondandóját és személyiségének lényegét, akkor fogadja el a vágott anyagot. Egyébként be kell látnia, hogy egy igényes dokumentumfilm rengeteg munkából és pénzből áll össze, és bár ebben a szereplő „munkája” is benne van, de részéről felelőtlenység például Sós Ágneséhez hasonló helyzetbe hozni az alkotót.

Almási Tamás is került már hasonló helyzetbe a *Sejtjeink* című filmje kapcsán: *„Soha nem mutatok forgatott anyagot, félkész filmet a szereplőimnek. A közös munka legelején megbeszélem velük, hogy ha megengedik, hogy forgassak intim helyzetekben, vagy akár életüknek olyan mozzanatairól fognak mesélni, amiről másnak nem, akkor annyi bizalommal legyenek, hogy csak az összevágott, majdnem kész filmet mutassam meg nekik. Azért, mert a szereplők nagy része, mint néző nem szakember, és ha megmutatom félkész állapotban, ahol még nincs vágókép, nem jó a hang, nincs zene, számukra mást jelent a film. Mi már tudjuk, hogy mit akarunk, de a szereplőnk még nem tudja és félreértheti.*

Van, amikor a szereplő ellenére ragaszkodom ahhoz, hogy úgy maradjon, ahogy az a filmben van, de ehhez egy nagyon mély meggyőződés és egy nagyon pontos és érvényes film kell. Én a bizalmi elven működő filmkészítést azért kedvelem, mert ott ilyen helyzet gyakorlatilag elképzelhetetlen. Van, hogy ideig-óráig megsértődnek emberek, azt hiszik, hogy esetleg rossz színben tünteted fel őket, hiszen a szereplő máshogy értékeli önmagát. Lehet, hogy azt nézi, hogy a hajtincs a füle mögött kibukkant, és nem azért akarja letiltani az anyagot, mert két olyat mondott, ami szerinte nem vállalható, hanem a hajtincs miatt. Ezeket nem lehet pontosan tudni.

A Sejtjeink című filmnél már megvolt a bemutató, hihetetlenül büszke volt rá minden szereplő, az orvos is, aki a meddőségi központ vezetője. Egy kollegája megkérdezte tőle, hogy

mondd, te nem válsz nevetségessé attól, hogy a filmben a főszereplő nőnek nem születik gyereke, illetve amikor már gyereke születik, az égi áldás és nem te segítettél abban? És a buta szakmai kritika a hiúságát annyira sértette, hogy azt mondta, hogy nem engedi, hogy forgalmazzuk a filmet. És akkor kellett másfél hónap, meg végiggondolt stratégia és persze sziszifuszi munka, hogy elérjem véleménye megváltozását. Kértem, hogy gondolkodjunk rajta közösen, majd elküldtem neki számos véleményt, pozitív kritikát a filmről és róla. Ezek együttesen meggyőzték, hogy a legjobb orvos sem lehet mindenható. És aztán, hál istennek, ezt belátta, és hozzájárult a film forgalmazásához. Azóta is jó viszonyban vagyunk.” (Izd. 11. sz. DVD melléklet)

Almás Tamás diplomatikus rendezői eljárása és a szereplő belátása (felelős magatartása) megmentette az alkotást a közönség számára. Más kihegyezett esetekben, amennyiben a felelősségteljes szereplői magatartás nem működik, a jog lehet segítségére a filmesnek, ha a szakmai eljárása nem kifogásolható.

Csillag Ádám rendező a *Dunaszaurusz* című film kapcsán egy ilyen esetnek volt részese: *„89-ben volt egy perem, mivel a film két főszereplője ki szeretne volna vetetni a nyilatkozatát. Arra hivatkoztak, hogy az általuk elmondott anyag olyan környezetbe került, és a film végső kicsengése is olyan, amivel nem értenek egyet. Akkor kiszállt a bíróság, megnézte a teljes interjút, megnézte a filmet, világos lett, hogy nem hamisítottam meg semmit. Én mindig ragaszkodom a hitelességhez, még a dátumokra is ügyelek. Így végül a bíróság nekem adott igazat.”*

Vizsgálódásunk elsősorban az etikai kérdésekre szorítkozik, de ha belátás és a kompromisszum nem működik, akkor a rendezőnek nincs más lehetősége, mint elfogadni, hogy a jog útjára terelődjön a konfliktus.

Látszólag könnyebb a helyzet, ha „csak” változtatásokat kér a szereplő. Ezeket a józan kompromisszum mentén el lehet fogadni, mindazon esetben, ha nem változtatja meg a film lényegét. Ám a rendezőnek kötelessége azoknak a szereplői kifogásoknak helyt adni, amelyek ténybeli, vagy a szereplő személyiségére vonatkozó torzításokat tartalmaznak. Abban az esetben, ha a rendező mindvégig etikusan jár el a filmkészítés során, olyan bizalmi viszonyt

alakít ki a szereplőkkel, amire Almási Tamás is utal, akkor ezekre az utólagos változtatási igényekre ritkán kerül sor.

Ennek ellenére adódhat olyan helyzet, hogy a rendező etikusan jár el, hiteles képet mutat be, a szereplő azt mégsem tekinti annak. Különös példája ennek az elutasításnak *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* című film, amelyben a film főhősének fia csak a filmből szembesül azzal a ténnyel, hogy édesanyját korábban Ausztráliában lopáson érték. Kérése szerint ezt az epizódot ki kellett volna vennem a filmből. Ezt azonban nem tettem meg, mert úgy ítélt meg, hogy a szereplő hiteles bemutatásához, karakterének ábrázolásához ez a negatív vonás is hozzátartozik. (Különös tekeintettel arra, hogy szemtanúk szerint már korábban, Svájcban is tetten érték lopáson.)

Érdekes probléma ennek kapcsán, hogy vajon beleszólhat-e Jutka fia abba, hogy mi hangozhat el anyjáról a filmben. Itt az etikai megítélés két irányban működik, egyfelől a fiú szempontjából, aki joggal igyekszik megőrizni édesanyja emlékének tisztaságát, másfelől a film igazságtartalma szempontjából. A fiú magatartása ugyanakkor érzelmi vonatkozásokat is tartalmaz, hiszen hiába látta a filmben saját szemével a Melbourne-i rendőrségi jelentést, mégis ország-világ előtt érthetően takargatná.

7.4.3. A SZEREPLŐ „UTÓGONDOZÁSA”

Annak, amit Almási Tamás korábban bizalmi elven működő dokumentumfilm-készítésnek nevezett van egy nagyon lényeges velejárója: a rendező és a szereplő rendkívül szoros kapcsolatban kell, hogy legyen egymással. Azért férközünk a szereplő bizalmába, hogy a forgatások alatt a lehető legtermészetesebb módon, a legőszintebben tárja fel akár legmélyebb titkait is, és ne kételkedjen abban, hogy vallomását, érdekeit szem előtt tartva használjuk fel. Azonban ennek a szoros kapcsolatnak, a sűrű találkozásoknak egyenes következménye, hogy a szereplő azt vélheti, hogy az iránta mutatott érdeklődés barátságot jelent. Félreérti ezt az intenzív munkakapcsolatot, és a barátságban szövődő etikai normák mentén vár el további törődést.

Tehát miután kész a film, nem tűnhetünk el egyik napról a másikra, se szó, se beszéd az életéből. Számára ez sokszor felér egy szakítással, amiben az elhagyott fél nem érti, hogy mit követhetett el, mert úgy érzi, hogy nem adott rá okot. Természetesen nincs arra recept, illetve semmilyen szabály, hogy mit kell tenni és hogyan, amikor vége a film forgatásának. Sokszor a szereplők nem igénylik a további kapcsolattartást, de ha igen, akkor igyekezzünk úgy leépíteni a kapcsolatot, hogy azzal a lehető legkisebb lelki sérülést okozzuk.

A fenti gondolatokhoz hasonlóan vélekedik Almási Tamás: *„Ha bizalmi kapcsolatod van a szereplővel a filmkészítés során, szinte szimbiózisban élsz vele. Naponta telefonálgatsz, beszélgetsz vele, tehát folyamatosan életben tartod a kapcsolatot - követéses módszerrel készülő filmeknél ez feltétel. Elengedhetetlen, hogy tudd, hogy mit csinál a szereplőd, hogy tájékoztasson téged a történetekről. Ezek után furcsán nézne ki, hogy október 11.-én megvolt a bemutató, szervusz, szervusz, nagyon köszönöm, és aztán soha többet nem hívod fel. Van akit jobban kedvelek, van akit kevésbé, de ezt a filmben persze nem érzékeltetem. Valakinek hónapokkal, évekkel később is elmegyek a gyerekének a keresztlőjére, vagy a családi kirándulására, és van akinek csak időnként karácsony tájt kívánok kellemes ünnepet, vagy boldog új évet.”*

A szereplőhöz való kötődés extrém példáját idézi Ferenczi Gábor: *„Odafigyelsz a szereplődre egy csomó ideig, aztán egyszer csak elengeded. Ez abszolút erkölcstelen, alapvető bűn, nincs bocsánat. **Valakit megszeretni, az nem csupán jóérzés, hanem felelősség is.** Lehet ezt úgy is csinálni, mint ahogy Kőszegi Edit vagy Bódis Kriszta, de ehhez anyai ösztönök kellene. Ők ebben élnek, az idejük jelentős részét foglalja ez el. Nekik rengeteg energiájuk van. Én nagyon bírom, amit a Bódis Kriszta csinál, alapítványt hoz létre, gyűjt, lemegy, közben filmezi őket. A Kőszegi Edit is egy családdal matat már tíz éve, kijár oda, ellopják a kameráját, visszamegy, a másik kameráját is ellopják. Hát ő abban él, és tudja, hogy lopják, és aztán mondják, hogy elnézést, hogy elloptuk, de hát nem volt pénzünk, jó, semmi baj... Gyakorlatilag minden évben ott tölt néhány hónapot, mert belezúgott. Valaki meg nem zúg bele.”*

* * *

Vizsgálódásunk egy sajátos területe a rendező nézővel szembeni felelőssége. Ennek tárgyalásánál beleütközünk a dokumentumfilm-készítés újkori történetének szemléleti változásaiba, a műfaj határainak módosulásába, a hihetőség és a hitelesség dilemmájába. Mit várnak el a nézők a dokumentumfilmtől, s a rendezők hogyan értelmezik ezt az elvárást? A kérdés tovább bontható, hogy a rendezőnek egyáltalán kell-e a néző elvárásaival foglalkoznia.

8. A NÉZŐVEL SZEMBENI ERKÖLCSI FELELŐSSÉG

A műfaji határok bizonytalansága a rendező nézővel szembeni erkölcsi felelősségének határait is relatívvá teszi. Például a rekonstrukció kérdésében sincs egységes álláspont. Ma már egyáltalán nem lepődünk meg, amikor egy angolszász típusú dokumentumfilmnél nem a valós szituáció képeit, hanem megrendezett jelenetet látunk. Míg a repülőgép szerencsétlenségre visszaemlékező túlélő felidézi az eseményeket, a megelevenedő emlékekben színészek játsszák el az egyes szerepeket, a történetet komplett játékfilmes jelenetek sorával építi fel a rendező.

A *Zuhanás a csendbe* (Kevin MacDonald: *Touching the Void*, 2003) című angol dokumentumfilm két hegymászó történetét mutatja be, akik az Andok egyik 7000 méter magas csúcsának a megmászására tettek kísérletet. Felértek a csúcra, de a visszaúton egyikük, Joe eltörte a lábát. Társa, Simon megpróbálta őt méterről méterre lesegíteni a hegyről, de Joe megcsúszott és egy szakadék fölött lebegve lógott. Mivel nem volt lehetséges visszahúzni, Simonnak döntenie kellett, hogy együtt pusztulnak, vagy a kötelet elvágva ő megpróbál tovább haladni. Végül elvágta a kötelet, s leereszkedett a hegyről. Nem tudta, hogy a vastag hóréteg felfogta Joe testét, s túlélve a zuhanást egy barlang fogságába esett. Joe-nak végül is több napi küzdelem után, törött lába ellenére sikerült megmenekülnie.

Miközben az eredeti szereplők mesélik a történetet, a rendező színészekkel játszatta el a jeleneteket. Látjuk a mászást, a zuhanást, ahogy „Joe” törött lábbal vonszolja magát. A néző szinte az első pillanatban rájön a módszerre, érzékeli a különbséget az emlékezők és a színészek között, elfogadja ezt a „játékszabályt” és így a film eléri a kívánt hatást. Tehát a rendező nem vét a hitelesség ellen, nem csapja be a nézőt. Ha a nézőt beavatjuk a film működésébe, ha számára egyértelműek a szabályok, akkor szinte minden művészi eljárás megengedhető.

Igazolja ezt az eljárást Kálmán Gábor is: *„Pár évvel ezelőtt nagyon keményen a régi cinema verité álláspontját vallottam volna, de a dokumentumfilm-készítés módszerei folyamatosan változnak. Errol Morris új filmjében az Abu-Ghraib börtönről (Standard Operating Procedure, 2008) rengeteg jelenetet színészekkel játszat el. Dokumentumfilm és nagyon nagy sikere volt. Ez jó példa arra, hogy mennyire változik a dokumentumfilm. Szerintem az etikai határokat a film diktálja, de azok mégis bennünk vannak filmesekben. Úgy*

érzem, sokkal nagyobb terünk van a dokumentumfilm-készítésben, mint valaha volt, de azért a közönségnek kommunikálnunk kell, hogy amit látnak, az rekreáció-e, vagy sem. Ott van a nagyon éles határ, hogy mit osztunk meg a nézővel. Ha senki nem jönne rá például, hogy nem egy eredeti 1920-as archív anyagot lát, hanem csak valakivel eljátszatom, akkor is tudatnom kell a nézővel. A korábbi gyakorlat az volt, hogy kiírták a film elejére, hogy bizonyos jelenetei rekonstruáltak, de ilyet már nagyon régen láttam.”

Fontos szempont, hogy a dokumentumfilm műfaji átalakulását mennyire követik maguk a nézők, akiknek készítjük. Az biztos, hogy a néző tanul, sőt valamiféle kölesönhatás is van néző és rendező között, és ebben érlelődik folyamatosan maga a műfaj. A rendező elkészíti újszerű filmjét, s a néző visszajelzései, a film sikere hat a későbbi filmekre, így tud egy-egy kísérlet később irányzattá válni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a rendezőnek a film készítése során a néző elvárásainak kell elvtelenül megfelelnie.

8.1. MANIPULÁLÁS - HITELESSÉG

A művészetben általában, így a dokumentumfilmben is a művészi hatáskeltés bonyolult eszközrendszerrel történik. A kérdéskör problematikáját jól vezetik be Király Jenő szavai: *„Minthogy a fotonikus közegben minden egyéb szemiotikai cselekvésmódot a ténymegállapító állításérték, a dokumentatív bemutatás közvetít, a hazugság és félrevezetés különféle típusait is a ténymegállapító igazságértéknek kell közvetítenie, ami különlegesen hatékonyra teszi a filmet mindenféle befolyás, meggyőzés, csábítás, reklám, propaganda és manipuláció számára... A film, az igazság hazudik, hazugsága az igazság erejével hipnotizál.”*¹³

- MANIPULÁCIÓ

A filmkészítőnek a kezében összpontosuló hatalom birtokában, hallatlan erkölcsi felelőssége van, hogy mire és hogyan használja az említett eszközrendszert. Philippe Breton

¹³ Király Jenő: Mágikus mozi, Korona Kiadó, 1998.

szakmailag pontosítja mindezt: „*A manipuláció a tények eltorzítását, átcsoportosítását feltételezi, s célja, hogy a helyzet megerősökölésével olyan beleegyezést csikarjon ki, amely korábban nem létezett. A manipulatív beállítás ott hat, ahol az eredeti beállítás működésképtelen volna.*”¹⁴

Csak a rendező erkölcsi érzéke szab határt annak, hogy a film érdekében milyen eszközökhöz nyúl, és az eszközök használatában meddig megy el. Mint már tárgyaltuk, a forgatások során már a kamera jelenléte is hatással van a szituációra, a szereplőre. A rendező saját maga is manipulatív módon nyúlhat a valóság eseményeibe. Dér András megfogalmazása szerint ez így zajlik: „*Bizonyos dolgokat lehet provokálni. Általában a művészet jelentős része a drámaiságon alapul. Nyilván a dokumentumfilmben sem árt, ha vannak konfliktusok. Ezeket nagyon sokszor maga a rendező generálja, ne szépítsük. A rendezőnek van egy elképzelése, s bár szoktuk mondani, hogy prekonceptiója ne legyen, a rendező legyen nyitott, legyen ártatlan tekintete, azért ez nem így van, ezt lehet tettetni, tehát igenis a dokumentumfilm rendező az egy manipulátor. Az, hogy ez mennyire etikus, mindig a filmrendezőn múlik: hogyan van kalibrálva, mennyire mohó, szemérmes, agresszív, vagy sikerorientált, és ezt kell valahogy önmagával egy olyan harmonikus állapotba hozni, ahol nem fogja szemén köpni magát, ha tükörbe néz. Nyilván van egy felelőssége, hogyha készít egy filmet, akkor vállalja annak hitelét - az emberek okulásául.*”

Érdekes Salamon András vélekedése a manipuláció és az azzal kapcsolatos felelősség kérdéséről: „*Minden manipuláció, minden hamisítás, ami a mozgóképpel kapcsolatos. Mint néző, biznod kell az érzékelésed pontosságában, mert amikor hírt látsz, már ott is résen kell lenned, hogy az az ember, akit egy üvegfal mögé leültettek, és azt állítják róla, hogy ő a tettes, és elváltakoztatják a hangját, ettől az ábrázolástól te valóban elhiszed-e, hogy tényleg ő a tettes, csak éppen nem ismerheted fel, vagy felmerül benned az a kérdés, hogy tudván, hogy ezt úgysem tudod megítélni, bárkit odaültethetnek. Mint ahogy azt sem tudhatod, hogy a politikusok, újságírók, bírók, ügyvédek, bűnözők hazudnak vagy sem, amikor tényeket kérdezel tőlük. Neked, illetve a nézőnek kell eldöntenie. Mindenhol ott van a személyesség, a személyes felelősség. Filmkészítő, néző egyaránt felelősséggel tartozik azért, hogy el tudja dönteni, hogy*

¹⁴ Philippe Breton: A manipulált beszéd, Helikon Kiadó, 2000.

mi a norma. Nem tudjuk áttenni senkire ezt a felelősséget. Nincs egy dokumentumfilmes Alkotmány Bíróság.

Láttam már áldokumentumfilmet olyat, amit elhittem, láttam áldokumentumfilmet olyat, amit nem hittem el. Az áldokumentumfilmnek óriási jelentősége van. Nagyon fontos, hogy ma 2009-ben beszélgetünk erről. Iszonyú fontos műfaj, vagy eszköz, mert felhívja a figyelmet arra, hogy folyton potenciális áldozatai vagyunk annak, hogy becsapnak.”

Egyetérthetünk-e, hogy mindenki egyformán felelős a manipulálásért? Véleményem szerint a néző nem lehet felelős azért, hogy manipulálva van. Ugyan a bűnüldözésben beszélnek a sértett felelőségéről, ha áldozatként viselkedett, de nem etikai szempontból felelős (mint ahogy a büntetést sem ő üli le). Talán inkább pszichológiai felelőségről beszélhetünk, valamint „számon kérhetjük” a néző filmes felkészültségét, de felelőségről beszélni ez esetben is eltúlzott.

Ha egy film tudatosan vezeti félre a nézőt, és ez a félrevezetés sikerül, az annyit jelent, hogy a filmkészítő ügyes, de etikátlan. A néző nem tehet arról, hogy át lett verve.

Mint láttuk vannak szakemberek, akiknek szavaiból kiolvasható, hogy magát a filmet is manipulatívnek tekintik. Beszélnek arról, hogy jó értelemben véve minden film megpróbálja manipulálni a nézőt. A rendező célja, a hatáskeltés, s ennek érdekében úgy alakítja a felvételeket, úgy rendezi azokat sorba, úgy használ zenét, zörejeket, atmoszférát, hogy az valamilyen érzelmet váltson ki. A nézőnek azt az ítéletet kell meghoznia, ami a rendezői szándékkal azonos. Itt a manipuláció szó értelmezésének kérdésébe ütközünk, vitatkozhatunk azon, hogy szabad-e a film hatásmechanizmusának pusztán működtetését manipulációnak nevezni, hiszen a szó eredeti jelentésében mindenképpen pejoratív, ugyanis a nem tudatos befolyásolás etikailag elítélendő, a már említett nézői becsapás fogalmával azonos.

- HITELESSÉG: NARRÁCIÓ, ILLUSZTRÁCIÓ, REKONSTRUÁLT DOKUMENTUM

Meg kell különböztetnünk, hogy a filmkészítés egyes eszközeinek használatakor a művészi hatáskeltés szakmai trükkje, vagy direkt manipulációs szándék húzódik meg. Tehát

érdekes szemügyre vennünk az alcímben szereplő eszközök, a narráció, az illusztráció, a rekonstruált dokumentum hiteles használatának lehetőségeit. Érdekes példája ennek a megengedhető művészi csalásnak *A cipész szerencséje* című film egyik jelenetének képanyaga. A főhőst 1949-ben cipész létére kinevezték főkonzulnak, és a Queen Elizabeth óceánjárón utazott állomáshelyére, New Yorkba. Logikusnak tűnt, hogy az akkor még mindig üzemelő hajóról felvételeket készítsék a New York-i kikötőben. Sajnos ottlétemkor a hajó éppen a másik kontinensen tartózkodott. Így itthoni archívumokban kerestem olyan felvételeket, amik hangulatában visszaadják az óceán átszelésének élményét. Végül az Odessa tengerjáróról készült archív felvételek kerültek a filmbe. Mivel a film központi gondolatától távoli illusztrációs képanyagként szerepelt az adott képsor, sem manipulációnak, sem csalásnak nem tekinthető. Más lett volna a helyzet, ha a film magáról a Queen Elizabeth-ről szólt volna, s közben az Odessa-t mutatja. Fontos azonban megemlíteni, hogy amikor nem egyértelmű, hogy a látott felvétel illusztráció, azt tudatni kell a nézővel. *(lsd. 12. sz. DVD melléklet)*

A rekonstruált dokumentumok nem bizonyítékok, nem alkalmasak arra, hogy alátámasszák a mondandónkat, csak a történet megértését segítik elő, belehelyezik a nézőt egy adott korba, környezetbe, szituációba, hangulatba.

A narráció a sűrítés egyik legalkalmasabb eszköze. Azt az érzést kelti a nézőben, hogy a rendező az információt hiteles forrásból tudja. A narráció ugyanakkor mindig a rendező szemszöge.

A hitelesség azonban nem pusztán a művészi kifejezés egyes eszközeinek helyes használatán múlik, ugyanis előfordulhat, hogy a rendező akaratán és tudtán kívül nem hiteles maga a rögzítésre kerülő anyag. Felmerül a kérdés, hogy ebben az esetben hogyan értelmezhető a rendező felelőssége a nézővel szemben.

- A KÖZLÉS HITELESSÉGE

Idézhetünk a kérdés tárgyalásánál egy tömör sajtóetikai megfogalmazást, miszerint: *„Felelünk minden olyan információért, amit máshonnan kapunk, legyen az egy interjúalany,*

vagy egy másik sajtóorgánium. A bíróság több esetben kimondta: a sajtójogi felelősség nem kerülhető meg azzal, hogy a valótlan tényállítás közlésekor másokra hivatkozik az adott médium.”¹⁵ A jogi megközelítés tartalmaz etikai vonatkozásokat, amelyek főleg a hírműsorok esetében magától értetődőek, de vajon alkalmazható-e mindez a dokumentumfilm-készítés gyakorlatára?

Tekinthetjük-e hitelesnek a szereplő elbeszélését, ha nem áll módunkban ellenőrizni annak valóságtartalmát? Torzíthatjuk-e a valóságot, ha ellenőrzés nélkül közöljük történetét? Az igazságtartalom elfogadása vagy elvetése a rendezői koncepció függvénye, és belesimul az elkészült film igazságába. Nincs szükség például a személyes történetek egyes állításainak ellenőrzésére. Ha például *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* című filmben narrációban mondanám el, hogy ’57 januárjában a magyar menekültek randalíroztak Neuchâtelben, sokan kérdőre vonhatnának. Azáltal, hogy a film ezt Mlinárcsik Mihály visszaemlékezésén keresztül közli, a hitelesség szempontjából nem érhet támadás. Mivel a film nem általában ’56 forradalmárjairól szól, hanem egy személyes sorsot szándékozik bemutatni a szemtanúk segítségével. Tehát mint említettük, kulcskérdés, hogy mi a film célja, mi a rendező vállalása.

Rainer M. János erről így nyilatkozik: „*A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* című film abszolút erénye és vívmánya, amiért ez a 2006-os nagy filmhullámból messze messze kiemelkedett az, hogy egy átélhető, személyes történeten keresztül és csak ezen keresztül próbált megjeleníteni egy történelmi eseményt. A másik, hogy ez egy rendkívül dinamikus ábrázolás volt, nem ragadt le egyetlen esemény néhány napjának boncolásánál, hanem egy személyes életútba ágyazva bemutatta az előzményeket és következményeket, majdnem egy évszázadot jelenített meg. A harmadik érdeme, hogy ezt a mai modernitás utáni világ egy központi paradigmatis fogalma segítségével tette, és ez nem más, mint a keresés. A film a keresés izgalmát nyújtva, egy személyazonosság titkát próbálja megfejteni, és tárja fel hitelesen.”

8.2. MEGRENDEZETT JELENETEK A DOKUMENTUMFILMBEN

¹⁵ Az RTL Klub Televízió Hírigazgatóságához tartozó műsorok szakmai, etikai és jogi kódexe, Klub Publishing Kft., 2008.

A nézővel szembeni erkölcsös rendezői magatartás egyik leglényegesebb kérdése, hogy lehet-e és hogyan lehet dokumentumfilm „anyagául” szolgáló valós helyzetekbe beleavatkozni jeleneteket megrendezni.

Stella Bruzzi *Az új dokumentumfilm: kritikai bevezetés* című könyvében a BBC 1998-as etikai kódexének témába vágó vonatkozásait idézi:

„Alkalmanként lehetséges újraforgatni valamit, ami megszokott vagy nem lényeges cselekmény, de soha nem szabad megrendezni, vagy újrarájtszatni olyan eseményt, amely lényeges a történet, vagy a narratíva szempontjából, anélkül, hogy ezt egyértelműen jeleznénk a közönség számára.

A közreműködőket nem szabad arra kérni, hogy lényeges eseményeket rekonstruáljanak, anélkül, hogy ezt egyértelművé tennék a filmben.

*Amennyiben a kamera számára kerültek megrendezésre olyan lényeges események, amelyek egyáltalán nem történtek volna meg a műsorkészítők beavatkozása nélkül, akkor ezt nyilvánvalóvá kell tenni a közönség számára.”*¹⁶

Szinte kivétel nélkül minden rendező valamilyen szinten beleszól a szituációkba. Annak megfelelően, hogy mi a rendező alapfelfogása a dokumentumfilmről, más-más mértékű ez a beavatkozás. Vannak, akik mozgatják a szereplőiket, vannak, akik provokálnak egy helyzetet, vannak, akik szituációkat hoznak létre, mások átrendezik a jelenetet, megismételtetik a szereplőkkel a technikailag jobb felvétel, kép, hang, vagy akár a fajsúlyosabb megszólalás, cselekmény reményében. Nehéz megállapítani, hogy meddig mehetünk el. Sokan vallják, hogy mindaz megrendezhető, ami amúgy is megtörténne. Ezt a megfogalmazást úgy pontosítanám, hogy **minden olyan helyzet, jelenet előidézhető, megteremthető, aminek reális esélye van, hogy megtörténjen akkor is, ha én, mint filmkészítő nem vagyok ott, nem avatkozom bele**, hiszen mindaddig, amíg valami nem történt meg, nem lehetünk biztosak abban, hogy tényleg meg is fog történni.

Azonban az önkényes szituációteremtéssel megváltoztatjuk a valóságot. Ha tehát a korábbi példában idézett televíziós műsor rendezője elvisz hajléktalanokat osztályon felüli étterembe, akkor hamis, hazug helyzetet hoz létre, s már nem a személyükre vagyunk

¹⁶ Stella Bruzzi: *New Documentary: a critical introduction*

kíváncsiak, hanem arra a viselkedési módra, amelyet egy számukra ismeretlen, inadekvát világban tanúsítanak, s így a rendező kísérleti alanyokká minősíti vissza szereplőit.

Zsigmond Dezső filmjeiben gyakran él a szituációteremtés módszerével. Az *Élik az életüket - kárpátaljai szilánkok* című filmjében is alkalmazott technikáról így vall: „A dokumentumfilm-rendező fontos eszköze a tömörítés, ezáltal beleszól a valóságba. A határ ott van, és jön be a nagy piros jelzés, ha olyan jeleneteket akarnánk megrendezni, olyan szituációkat teremteni, amely kívül esik a szereplők világán. Volt, aki számon kérte, hogy ebben a filmben voltak olyan jelenetek, mint például a karácsonyi jelenet, ami talán nem jött volna létre nélkülem. Csak egy-két héttel Karácsony előtt tudtunk menni a családhoz. Azt én találtam ki, hogy vegyünk egy fenyőfát. Egy fillérjük sem volt, és mi hoztunk még ajándékokat is. Szerettem volna egy kis jelenetet, hogy ezek az emberek átéljék a Karácsonyt. Amikor a Bélával akartam egy külön jelenetet, és a kis fűtött helyiségből ki kellett küldenem a többieket, Szabina, a kislány elkezdett sírni: „Dezső bácsi, Karácsonykor kiküldeni az embereket?”. Én néztem rá és azt mondtam: „De Szabina, még nincs Karácsony”. Mire Szabina: „De az van”. A Karácsonyra vágyás, a fenyőfa köré gyűlés, nem kívülről megrendezett valamivé vált így, hanem annak a belső szükségletnek, hogy legyen Karácsony, a megvalósulása volt, ami végtelenül hamis lett volna, ha ők nem élik át. És ez nem mindegy, mert ha csak külsődlegesen a filmesek kedvéért, a hatásos, jó jelenet kedvéért van Karácsony, abban a pillanatban tuti a lebukás. Nekem nincs ebben az ügyben lelkiismeret-furdalásom, a valósággal szemben sem. De elgondolkodtató, amit mondasz, hogy lehet, hogy a Karácsony hiányát kellett volna ábrázolni. Nem tudom. Egy biztos, hogy nekem a karácsonyfa arra kellett, hogy összejöjjenek ezek az emberek, és a valódi énjüket mutassák meg egy viszonylag kreált helyzeten belül. Én csak a nyomorult kis fenyőfát vittem oda, meg azt a néhány ajándékot...” (lsd. 13. sz. DVD melléklet)

A fenti példa jól mutatja a kérdéskör etikai nehézségeit, a szituációteremtés és a lehetséges igazság viszonyát. Felmerül, hogy bár a karácsonyi jelenet gazdagítja a film érzelmi motívumait a néző számára, ám lehetséges, hogy perel az „élik az életüket” gondolat tartalmi igazságával.

A módszer használatának és az azzal kapcsolatos problémáknak egy másik érdekes példáját adja Salamon András *Huttyán* című filmje. A történet szerint az elhunyt Rostás (Huttyán) Károly fia felfedezi a Deep Forest együttes egyik számában, amint apja az *Esik az eső* című nótát énekli. Rostásék egy ügyvéd társaságában felkerekednek, hogy Brüsszelben érvényesítsék a szerzői jogokat. A kérdés, hogy azzal, hogy a rendező bérelte a mikrobuszt, fizette az ügyvédet, az utat, adott a család kezébe kis videokamerát, és mindezt a filmben nem árulta el, vajon mennyire járt el erkölcsösen a nézővel szemben. Erről megoszlanak a vélemények. Sós Ágnes a következőt mondja: *„Én nagyon haragudtam, bár gonoszságot nem csinált. Csak az életbe olyan módon nyúlt bele, amit én nem teszek, mint filmkészítő, hogy kiragad egy embert az élethelyzetéből és más élethelyzetbe teszi bele, de közben dokumentumfilmnek mondja. Olyan helyzetbe teszi őket a rendező, ami soha nem állna elő.”* Valóban ez a film is olyan helyzetet teremt, ami nem jönne létre, a rendező nélkül, de nem öncélúan ragadja ki saját élethelyzetéből szereplőit az alkotó, hanem az ügy érdekében, a cigánycsalád megillető jogok érvényesítéséhez nyújt segítséget. Almási Tamás ezt így látja: *„Az a kérdés, hogy mi volt a szándéka a rendezőnek. Ennél a filmnél Salamont fel kell mentsem, mert nem az volt a szándéka, hogy elhitesse: az autó a cigánycsalád tulajdonában van, hogy ők szerződtek az ügyvédet, és a kamerát saját maguknak vették. Amennyiben így lett volna, akkor azt mondom, hogy megvezetett, nincs köszönő viszonyban a valósággal. A film vállalása ennél nagyobb, ezért én kedvelem ezt a filmet, mert ő a másságot akarta bemutatni. Ehhez eszköz volt, hogy bérelt egy autót, vett egy kamerát, fizetett egy ügyvédet, és már az sem zavar ebben az esetben, hogy Belgiumba nem feltétlenül Párizs felé kell menni. Neki az volt a fontos, hogy eljusson a tengerhez a cigánycsalád. A film meg akarta mutatni az egyenlőtlen esélyeket, és az ennek érdekében tett rendezői beavatkozást el tudtam fogadni.”* (lsd. 14. sz. DVD melléklet) Almási Tamással egyetértve, tehát a hangsúly azon van, hogy milyen célból készül a film, és hogy a rendezői beavatkozás ennek a célnak az eléréséhez könnyíti-e meg az utat, tehát egy eszköz, vagy a rendező a történet lényegét, a film mondanivalóját változtatja-e meg.



11. kép A cigánycsalád a tengernél a *Huttyán* című filmben

Hegedűs Péter *Örökség: Egy halász története* (2003) című filmjével kapcsolatban Kálmán Gábor kiemeli, hogy bizonyos esetekben elengedhetetlen a beavatkozásról tájékoztatni a nézőt: „Hegedűs Péter egy szegény halászból készített filmet, akinek tönkrement a megélhetése. A halász úgy megy el Ausztráliába, hogy Péter vesz neki jegyet. De ez benne van a filmben, tehát tudjuk, hogy a rendező segített. Szerintem itt van a kulcs, hogyha megosztod a nézőközönséggel, akkor jóformán mindent csinálhatsz, ha nem osztod meg, akkor vagy nem vagy teljesen etikus, vagy nem egy dokumentumfilmet csináltál. Én eszerint cselekedtem eddig mindig.”

Csak aláhúzhatjuk Kálmán Gábor gondolatát, mert valóban túl nagy lett volna a kontraszt a halász itteni élete és a kiutazás között, a nézőnek elterelte volna a figyelmét a lényegről, és azon törte volna a fejét, hogy honnan volt a halásznak pénze repülőjegyre. A probléma nem csak etikai, hanem szakmai kérdés is.

A felhozott példákban jól látszik, hogy alapvetően a cél az, hogy a dokumentumfilmben a szereplőt valós élethelyzetének megfelelően mutassuk be. Ezeknél a filmeknél az alapszituáció megteremtésével hozták helyzetbe szereplőiket az alkotók. Ferenczi Gábor a beavatkozás dilemmáját egy sajátos nézőpontból értelmezi: „Beállítom én is a jeleneteket. Például a *Van a börtön, babám* című filmben a cigányfiú Sajókazán bemegy egy hivatalba, el akar valamit intézni, és akkor mondják, hogy ebédszünet van, kint várjon egy kicsit. És ül az üres folyosón és vár, és mi beindítjuk a kamerát, és észreveszi, hogy mi azért filmezzük őt,

mert itt ül a folyosón egyedül, és hogy milyen kiszolgáltatott helyzetben van, és ettől elkezd panaszkodni. Teljesen nyilvánvaló volt, hogy ezt fogja csinálni, azért indítottuk el a felvételt. Lehet azt mondani, hogy én beállítottam jelenetet, hogy panaszkodjon, hogy úgy tűnjön, hogy packáznak vele, pedig tényleg csak ebédszünet volt. Tehát az ilyen helyzetfelismerésekkel én is beállítom a filmi jelenetet. Nem tudom, hogy ez erkölcsösebb megoldás-e, mint ha azt mondanám neki, hogy most elmegyünk a hivatalba, te ott szerencsétlenül várakozni fogsz, azt mi föl vesszük, mert ezt így találtam ki.” (lsd. 15. sz. DVD melléklet)

Ferenczi Gábor példáját továbbgondolva felvethetjük a kérdést, hogy egy szituációt konkrét dramaturgikus irányok megjelölésével is létrehozhatunk-e, tehát játékfilmes módszerekkel készíthetünk-e dokumentumfilmet. Egy-egy jeleneten belül szabad-e a szereplőt irányítani, ha tetszik színészi megnyilatkozásokat kérni. Salamon András híve a fikciós megoldásoknak: *„Sokkal könnyebb dolgunk lenne, ha egyszerűen azt mondanánk, hogy tilos, nem lehet jelenetet megrendezni, nem nevezzük dokumentumfilmnek azt, amibe a rendező újjal belenyúlt, de szerencsére ma már tudjuk, hogy nem így van. Attól kezdve, hogy te engem megkérdezel, biztosan mást mondok neked, mint egy nyolc emberrel való beszélgetésben, egy színpadon, egy katedrán.*

*Gyarmathy Livia: **Kishalak... Nagyhalak...** című filmje orvhalászokról szól. Úgy kommunikál, hogy te azt hidd, hogy ő tetten éri az orvhalászatot. Ezt több egyértelmű jelzéssel adja a tudtadra. Például az orvhalászok autójának a rendszámát kitakarja. Tehát az én percepcióm az, hogy mivel ki van takarva a rendszám, akkor bizonyára az elkövetőt látom. A következő jelenetben az orvhalász közeliben hirtelen oldalra kapja a fejét, hogy jönnek a rendőrök. Majd látok is egy képet, hogy jönnek a rendőrök. Igen ám, csak ha megnézzük ezt a jelenetet, a plánozásból, a kameraállásból kiderül, hogy ez egy - rosszul sikerült - rendezett jelenet. A film ezáltal visszamenőleg is leleplezi magát. Ez a rendező felelőssége, csak én itt elmosolyodok, és azt mondom, hogy ez nem jött össze. De ez nem erkölcsi kérdés, ez egy mesterségbeli kérdés. Ezt nem így kellett volna megcsinálni.”*

Továbbgondolva Salamon András vélekedését, megállapíthatjuk, hogy nehéz határokat kijelölni a módszerrel kapcsolatban, és e határok mentén erkölcsi ítéletet hozni egy-egy rendező tevékenységéről. Mert szembe találjuk magunkat azzal a relatív helyzettel, amely az

abszurditásig fokozva odáig vezethet, hogy ha egy film szakmailag szuggesztív és hihető, akkor bármit állíthat és annak az ellenkezőjét, tehát lehet, hogy vannak orvhalászok, de lehet, hogy nincsenek, vannak olajszőkítők, vagy sín-tolvajok, de lehet, hogy nincsenek.

Bár a műfaji korlátok kitágítása világjelenség, és ez a dokumentumfilm népszerűségének fokozását jelentheti, azonban a hamis információk, nem igaz, vagy téves eszmék terjesztését, a világról való ismeretek ferdítését semmiképpen sem fogadhatjuk el.

8.3. A SZEREPLŐ MEGFELELÉSI KÉNYSZERE A FELTÉTELEZETT RENDEZŐI ELVÁRÁSOKNAK

Mint már említettük, a film hitelességének elsőrendű bázisa a hiteles szereplői jelenlét. A filmkészítés gyakorlatában megfigyelhető, hogy a szereplőben sokszor kialakul egyfajta megfelelési kényszer, nem önmagát adja, hanem „szerepet kezd játszani”. Dolgozik a pszichológia, egyfelől oly módon, hogy a rendezőtől kapott odafigyelést, törődést úgy ellentételezi, úgy hálálja meg, hogy feltételezett elvárásainak meg próbál eleget tenni. Másfelől azért akar megfelelni, mert a filmbeli képét a társadalmi elvárásokhoz igazítja, és ez esetben számára a társadalmat a rendező személyesíti meg. A készséges szereplő, aki „hozza a figurát”, aki lesi a rendező gondolatait segítségnek tűnik, látszólag megkönnyíti a forgatást. Ez az attitűd azonban probléma forrása lehet, amit ki kell védenie a rendezőnek, mert ha a szereplő cselekedetei, története csak azért illenek bele a rendezői elképzelésekbe, mert a szereplő igazodik a prekonceptióhoz, a rendezőnek észre kell vennie és meg kell akadályoznia, ha nem akar a nézőnek hamis képet adni.

8.4. A RENDELKEZÉSRE ÁLLÓ INFORMÁCIÓK MEGOSZTÁSA A NÉZŐVEL

Talán kisebb súllyal jelentkező etikai probléma, hogy a rendező a film készítése során szerzett összes információt köteles-e megosztani a nézővel. Bár számára valamennyi információ dramaturgiai támpontul szolgálhat, de a film korlátolt időtartama miatt közlésük általában lehetetlen, legtöbbször nem is célszerű. Ugyanakkor erkölcsileg káros lehet, ha az

információk önkényes visszatartásával, vagy manipulatív szerkesztésével az alkotó félrevezeti a nézőt.

Hasonló kérdést vetett fel *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* című filmem egyik dramaturgiai szempontból kulcsfontosságú információja. Érdekes módon a vetítésen a nézőkben felmerült a kérdés, hogy hogy mertünk kiutazni a stábbal Ausztráliába (sok pénzért), annak ellenére, hogy kétséges volt, hogy főhősünket megtaláljuk-e, s egyáltalán él-e még. Azt a néző nem tudhatta, hogy korábban természetesen informálódtunk, s kiderült, hogy Jutka 1990-ben rákban meghalt. A film és a kutatás szempontjából fontosnak tartottuk, hogy Jutka legközelebbi hozzátartozóit, férjét és két gyereket is megszólaltassuk, azonban a filmben Jutka haláláról szóló információt, a drámai feszültség fenntartása miatt, csak késleltetve tártam fel.

A dokumentumfilm célja nem az, hogy az információk halmazát adjuk át, hanem hogy érdekesen, izgalmasan meséljünk el történeteket, úgy hogy azok átélhetőek, szórakoztatóak is legyenek. Tehát számon kérni egy ilyen típusú filmnél, hogy az adott pillanatban milyen információk birtokában van a rendező, és ezekből az információkból mit és mikor használ fel, értelmetlen.

* * *

Az előbbieken a nézői befogadást, mint individuális befogadás vizsgáltuk, a következőkben a nézővel, mint a társadalmat alkotó szubjektumok együttesével, azaz a társadalommal szembeni rendezői felelősség kérdéskörét tekintjük át.

9. A TÁRSADALOMMAL SZEMBENI FELELŐSSÉG

A dokumentumfilm társadalmi célját tekintve különféle elgondolásokkal találkozhatunk, amelyek akár külön, akár együttesen is érvényesek egy-egy alkotásra: **hívja fel a figyelmet fontos kérdésekre, legyen a társadalom lelkiismerete, szolgáljon kisebb-nagyobb közösségi, társadalmi célokat, közvetítsen progresszív üzeneteket.** Tehát mivel a dokumentumfilm-rendező vállalása, hogy művével hatást gyakoroljon a közösségre, a társadalomra, **a morális felelőssége is itt jelentkezik a legnagyobb súllyal.**

9.1. A DOKUMENTUMFILM TÁRSADALMI HATÁSA

Beszéltünk már a dokumentumfilm manipulatív lehetőségéről, a jó és a rossz különválasztásának nehézségeiről, így ahhoz hogy morálisan helyesen ítélkezzünk, marad a művészi intenció, a jó megérezés, hogy ráérezzünk a „rosszra”. Nézzünk a dokumentumfilm történetéből egy példát: a képen egészséges, szép fiatalok az együttes mozgás örömeivel építik testüket, és szinte érezhető, hogy a közös mozgás örömteljes társas élményt nyújt mindannyiuknak. A csillogó tekintetű, tiszta arcú fiatalok mintha a felhők magasságában járnának, és minket is magukkal röpítenének. A képek megfellebbezhetetlen értékeket sugallnak, ki merne velük vitatkozni. Figyelmes szemlélőnek feltűnhet, hogy a szereplők valahogy hasonlóak, nincs köztük tüzes szemű cigány, vagy erősödni vágyó zsidó fiatal.

Persze, mert ez Leni Riefenstahl filmje (*Az akarat diadala*) és a hitleri Németországban készült. Önmagában a film nem buzdít semmi rosszra, nincs az a büntetőtvénykönyv, amely a rendezőné számlájára bármilyen büntettet írhatna, még nem géppuskáztak le ukrán falvakat, még nem főztek emberből szappant, még nem öltek orvosi bizottságok utasítására csecsemőket, de amit kimondatlanul is szolgál, azzal mégis kérdésessé válik a képsorok létrehozóinak moralitása. Valamit kellett volna tudniuk, érezniük, vagy tudták, érezték? Azt mondják egyesek jók ezek a filmek. Azáltal, hogy a szépen komponált képek, jól vágott képsorok, jól illeszkedő zenével, kiváló dramaturgiai ívvel rendelkeznek, valóban jók?

Kinek csapda ez? Az alkotónak, aki ugyan társadalmi elismerésben él, de az ördöggel cimborál, vagy a nézőknek, akik majd ezen képsorok által is befolyásolva önfeledten ölnek és számosan közülük maguk is áldozattá válnak?

Egy másik példa: egy stáb megbízást kap egy fejlett ipari országtól, hogy a híradókban látott fejlődő országbeli borzalmaknak (meggyilkolt csecsemő, csonkolt gyermek a kórházban, kiéhezett anya felpuffadt hasú gyermekkel, stb.) egy dokumentumfilmben ásson a dolgok mélyére. Nem kis szakmai lehetőség, ki tudná visszautasítani? Elkészül a film, valódi emberi tragédiákról szól a humánus jegyében. Olyan film, amelyet valóban meg kell csinálni – ecce homo. Az alkotók egyéni szakmai és humánus teli emberi motivációi a dokumentumfilm elkészítése mellett szólnak, sőt, várható társadalmi hatását is csak pozitívan lehet értékelni. Mindemellett a televíziók számára egy kiválóan promotálható anyag kerekedik, amely jól szolgálja a jóléti államban élő polgárok elaborációs igényeit. A televíziót néző világ felháborodik. A fejlett ipari országnak most már ország-világ előtt erkölcsi indoka (is) van, hogy katonai eszközökkel szerezzen érvényt a humánus érvényesülésének. Még az sem kizárt, hogy az így meginduló háború igazságosnak mondható, de honnan tudhatjuk ezt előre? Nincs-e manipulálva maga az alkotógárda is, és egyáltalán, belátható-e a film által kiváltott indulatok hatása? Mennyiben érezheti felelősnek magát az alkotó a szépen fotózott, hatásos képekért? Függetlenül attól, hogy az alkotógárda manipulációs eszközt hozott világra, menthető-e a részvételük, ha utólag kiderül, hogy a politikai stratégiai cél nem a humánus győzelmére szorítkozott? A modern társadalmi élet az alkotó számára gyakran relatív morális helyzetet teremt, amelynek végső megítélése csak nagy történelmi távlatból lehetséges.

Amit biztosan állíthatunk, hogy egy dokumentumfilm társadalmi hatása csak részben tervezhető az alkotók által. A film az alkotóktól független, önálló életet kezd élni, illetve a társadalom általános értékrendje által megalapozott célok elérése érdekében „használják”, így morális megítélésük is ennek függvénye. Kálmán Gábor egy példát említ: *„Láttam egy megrázó filmet az anorexiáról. Nagy botrány volt, hogy a nagyon híres modellek, főleg Párizsban, annyira anorexiásak, hogy volt olyan is, aki meghalt. A rendező valahogy elérte, hogy ezek a híres modellek levetkőzzenek meztelenre, illetve bugyira, és úgy néztek ki, mint az auschwitzi csontvázak. A film hozzájárult ahhoz, hogy egy új törvény megszabja, hogy a divattervezők hány kiló alatt nem vehetnek fel modelleket. Szóval a filmek akár ilyen hatást is tudnak gyakorolni.”* Érdekes, hogy a fenti példában azt látjuk, hogy a dokumentumfilm

nemcsak morális figyelmeztetést hordoz, hanem jogi szankcionálást is elér. Ez azonban egyedi eset, többnyire a hatás lényegesen lassabb, hiszen maguk a társadalmi folyamatok is lassúak. Néha több emberöltő sem elég egy-egy negatív jelenség teljes felszámolásához. Sokszor még a jogi szabályozás sem éri el a társadalmi gyakorlatban az azonnali változást. Könyves Kálmán után néhány száz évvel még üldözték a Tisza parti kis faluban a boszorkányokat, és hiába ítéli el a törvény az állatkínzást, vagy a rasszizmust, tudjuk, hogy létezik. Ezek például azok a fontos társadalmi ügyek, amelyek a dokumentumfilm eszközeivel - többek között a társadalmi figyelem ébrentartásával - „gyógyíthatóak”.

9.2.A SZEREPLŐ ÉS A KÖZÖSSÉG ÉRDEKE KÖZÖTT FESZÜLŐ ELLENTÉT

A társadalommal szembeni morális felelősség mellett gyakran jelen van a már korábban más aspektusból tárgyalt szereplővel szembeni felelősség.

Ha egy helytelen szemlélet, például a rasszista beállítódás megváltoztatására teszünk kísérletet, nem tehetjük meg, hogy egy cigánygyűlölő nagyon kövér tinédzsert beviszünk egy tornaórára, ahol kicsúfolják túlsúlya miatt, ezzel kívánva elérni, hogy maga is megélje a kirekesztés élményét, hogy a saját bőrén tapasztalja az előítélet működését. De mit váltanánk ki a nézőből azzal, hogy az ügy és a nagy tanulság érdekében beáldozzuk a szereplőt. Mi lenne a filmmel, elérhetnénk-e vele a kívánt társadalmi hatást. Nyilván nem.

Csillag Ádám erről a kérdésről ezt gondolja: *„Ha azért mutatunk be egy-egy jelenséget, vagy egy-egy személyt, csoportot, mert annak fontos társadalmi üzenete van, amibe be szeretnénk avatni a társadalom széles rétegeit, találhatja úgy az alkotó, hogy, amit ábrázol, van annyira fontos, hogy adott esetben, esetleg a szereplő érdekei ellen is bemutassa. Bár azt gondolom, hogy ha a film úgy sikerül, ahogy azt az alkotó elgondolja, akkor nyilván nem lesz belőle hátránya a szereplőnek.”*

Valóban előfordulnak olyan kiélezett helyzetek, amikor azzal szembesül az alkotó, hogy az egyéni érdekeket nem kell, sőt nem szabad figyelembe venni, mert a közösségi érdek sokkal fontosabb. Ilyenkor persze meg kell fontolni, hogy ez milyen mértékben megy az

egyén rovására. Bár szakdolgozatom elején azzal kezdtem, hogy a legfontosabb etikai szempont, hogy ne ártsen a filmkészítő, de ez sokszor sajnos nem tartható be. Vannak olyan helyzetek, amikor a sok rossz választási lehetőség közül a legkevésbé rossz mentén kell dönteni, s döntésünknek bizony lehetnek károsultjai. Ez esetben a „ne árts!” a „lehető legkevésbé árts!” megengedő gesztussá módosul.

Ám fontos a megengedő gesztus határaival is tisztában lenni. Erre lehet példa saját gyakorlatomból, amikor 1999-ben többszörösen hátrányos helyzetű gyerekekkel forgattam dokumentumfilmet egy roma-táborban. A kísérleti műhelymunka közben olyan érzelmi viharok keletkeztek, amelynek során a szereplők némelyike megalázó helyzetbe került, s ebből nem adódott más kivezető út, minthogy abba hagyjam a forgatást, következésképp feladva ezzel a film azon eredeti szándékát, hogy a roma kérdés egy sajátos aspektusát bemutassa.

9.3. SZABAD-E ROMBOLNI A TÁRSADALOM TUDATÁBAN ÉLŐ MÍTOSZOKAT?

A dokumentumfilm egyfelől napi társadalmi problémák mentén fogalmazza meg mondanivalóját, a hétköznapi tudás szintjén, másfelől mélyebb tudati tartalmak kibontása, az önmagunkról alkotott kép és a történelmi összefüggések mitikus megfogalmazása is megjelenik.

Azt látjuk, hogy a gyakorlatban a mítosz, a mítoszteremtés az emberek elemi szükséglete, szerepe van a nemzeti-, a társadalmi identitás, az önértékelés erősítésében, ezért tudja a politika, a hatalom a mítoszokat saját céljaira felhasználni az emberek manipulálásához. Tehát szükségünk van arra, hogy az ősünk hős volt, s ez a szükséglet az, ami mítoszokat teremt. Ezért fontos az ezzel kapcsolatos felelősség kérdése. Mi van abban a helyzetben, ha fennáll a lehetősége annak, hogy esetleg a rendező a filmjével egy meglévő mítoszt romboljon le. Ugyanakkor vajon nem éppen azzal manipulálunk-e, hogyha segítjük a mítosz továbbélését. Itt megint csak eljutunk az érték kérdéséhez, hogy mit tekintünk hosszútávon társadalmi értéknek, hogy mit preferálunk és mit vetünk el. Például a történelmi

hősök, a történelem mitikus alakjai mennyiben szolgálnak rá a megkülönböztetett tiszteletre, a valós történelmi ismeretek alátámasztják-e, vagy esetleg megsemmisítik értékelésük pozitív tartalmát. A művész felelőssége itt kezdődik, valószínűleg nem szabad fenntartani azokat a mítoszokat, amelyek nem valós értékeken alapulnak, hiszen az igazság, sok esetben bármilyen fájó, mégiscsak a moralitás fundamentuma. Hangsúlyozzuk, ha bizonyítható, valós ismeretek teszik kérdőjelessé egy-egy mítosz tartalmát, akkor a művésznek e tudás alapján a társadalomban tudatosítani kell azt is, hogy ezek a mitikussá vált alakok nem szentek, nem is kell elvárni, hogy azok legyenek, és nem kell szentekként kezelni őket. Hús-vér emberek, közülünk valók, és ez bizonyos szempontból még szerethetőbbé teszi sok ember szemében az ilyen hősöket.

A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában című filmem forgatása alatt, mint láthattuk számos olyan dolog derült ki Jutkáról, a film főhőséről, ami nem előnyös rá nézve. Kétségtelen, hogy az '56-os forradalom óta eltelt 50 év alatt a kutatás kiindulópontját is jelentő „Budapesti hősök” című képet, s így a képen látható fiatalokat is, sokféleképpen, a magyar történelem alakulásának megfelelően ítélték meg. 1956 a '89-es rendszerváltás után ártértékelődött. A forradalom résztvevői a hivatalos megítélés szerint ellenforradalmárokból forradalmárokká, üldözöttekből hősökké váltak. Azok alapján, amit a szemtanúktól megtudtunk a menekültekről (randalírozás, erőszak), Jutkáról (lopások, nagyotmondások), jogosan vetődik fel a kérdés, hogy mi a rendező feladata, mi a felelőssége egy ilyen helyzetben, mennyire kell figyelembe vennie a történetével kapcsolatban kialakult társadalmi mítoszt? (Isd. 16. sz. DVD melléklet)

A dokumentumfilm-készítés elengedhetetlen része hogy a rendező tisztázza magában, hogy mit gondol a saját szereplőjéről. Mivel a nézőhöz az ő szűrőjén keresztül jutnak el az információk, így egyáltalán nem mindegy, hogyan viszonyul a szereplőhöz, milyen érzéseket táplál iránta, tudja-e szeretni, megérti-e motivációit, elfogadja-e akár a szereplő kisiklásait is - ez mindenképpen jelen lesz az elkészült filmben.

Zsigmond Dezső a filmbéli hősöm szerepéről a következő gondolatot fogalmazza meg: „Ez a nő valójában nem a személyes sorsával volt a forradalom arca, ő csak kölcsönözte a forradalomnak az arcát, ami hárommillió megkeserített magyar nő arcából állt össze. Maga a

szimbólum attól, hogy megismertük a nőt abszolút nem rombolódott le, csak a szimbólumnak az arcát kölcsönző ember életét ismertük meg.”

Jutka életútját végignézve, s az egyes szemtanúk elmondásaira hagyatkozva kellett egyrészt jellemrajzot kialakítani a lányról, másrészt az információk birtokában eldönteni azt is, hogy vajon **nevezhetjük-e** egyáltalán **forradalmárnak**.

A viszontagságos gyerekkor és a történelem sodrása vitték Jutkát az események sűrűjébe. A paraszti sorsból a forradalom által kiemelkedő lány váratlanul új lehetőséget kapott az élettől. Kötözte a harcolók sebeit, megjelent az újságok címlapján, a cikkekben, a fotókon a világsajtóban, egyre jobban azonosult ezzel a szerepkörrel, és egyszer csak forradalmárnak érezte magát. Ahogy térben és időben távolodott az eseményektől, a valós történeteket a hős forradalmárnak megfelelő sztorik váltották fel. Mindezt elősegítette, hogy Ausztráliában a magyarokból álló környezetének is szüksége volt arra, hogy hős legyen. Egyre inkább tudatosodott benne, hogy ő egy kiemelkedő magyar forradalmár, és ezzel az éntudattal élt évtizedeken keresztül.

Azzal hogy azonosulunk valakiknek a nézeteivel, még nem tartozunk közéjük, de hogyha ebben a forradalmi sodrásban benne vagyunk, mert jelen vagyunk, mert átéljük a forradalmárok cselekedeteit, már érezhetjük, hogy közéjük tartozunk. Ezt a lányt az különböztette meg a többi embertől, hogy ők otthon maradtak, ő pedig kiment az utcára és kötözte a sebesülteket, menekült a lövések elől, részt vett a forradalomban. Tehát kimondhatjuk, hogy Jutka forradalmár volt, akkor is, ha soha nem sütött el egy fegyvert sem. Jutka sorsa szépen példázza az egyéni mítosz kialakulását, illetve azt a folyamatot, hogy az egyéni mítoszból hogyan lesz közösségi mítosz (lásd az ausztráliai magyarok közösségét) és ez hogyan kapcsolódik egy még nagyobb történelmi mítoszhoz, az 1956-os forradalom ethoszához.

Rainer M. János a filmmel kapcsolatban a jelenségről a következőket mondja: *„Egyszerre van jelen egy történelmi probléma és egy történetfilozófiai probléma is, hogy ki csinálja a történelmet, ki a szereplője az eseményeknek, hogyan kerül bele, és valóban szereplője-e? Úgy látom, hogy a filmben az a kérdés, hogy a lány mit tett a forradalomban, nyitva marad, és a nézőnek kell véleményt alkotnia, hogy vajon mi volt a szerepe. ’89 után szabaddá váltak a források, megismerhetővé váltak a történetek, és azok, a mi fejünkben is*

óhatatlanul élő hősi klisékkel nagyon ritkán vágtak egybe. Számtalan ilyen történetet ismerek, például sokan elmesélték, hogy fegyverrel harcoltak, több oroszot lelőttek, majd kiderült, hogy csak ott álltak az utca szélén. Mi mind a ketten, történész és filmrendező, más módszerekkel, valamiféle igazságot keresünk. Ez az igazság elsősorban bennünk van. Én a történelem eszköztárával és értékrendjével, sőt valamiféle morális krédójával teszem ezt, te a dokumentumfilm normarendszerét figyelembe véve dolgozol, és nem hallgathatod el a tényeket. Az, hogy a mitikus '56 képet ezek hogyan rombolják, ennek óhatatlanul tudatában vagy, de hogyha ez vezérel, akkor nem tudnál jobbat készíteni egy propagandafilmnél, és ezt egy jó lelkiismeretű ember nem vállalhatja. A dokumentumfilm-rendező azzal az előnnyel rendelkezik, hogy sokkal jobbak a dramaturgiai lehetőségei, így a film nagyobb erővel hat. A történész is kiemel, súlyozással él, kisebb drámai erővel, kevésbé látványosan, kevésbé tud közvetlenül hatni az érzelmekre, hiszen a képek ereje az nagyobb minden retorikánál. A dokumentumfilm-rendező sem mindegy, hogy mit és hogyan emel ki, de nem lehet cél az önmagáért való deheroizálás.”

Rainer M. János gondolatai szerint a mítosz rombolása, vagy megerősítése kívül esik a dokumentumfilm szemléletének lényegén, mert maga a történet a fontos, annak kell emberinek és művészi értelemben helytállónak lenni, tehát a cél nem az, hogy szépítsünk a szereplőnk életútján, hanem hogy engedjük a nézőt hősünk történetén keresztül belelátni az adott világba, hogy beleélhesse magát a főszereplő helyzetébe, hogy rájöhhessen az ok-okozati összefüggésekre. Minél árnyaltabban ábrázoljuk a filmben a szereplőnk jellemét, karakterét, a néző annál pontosabb képet kap, és közelebb tudja engedni magához a főhőst, és talán meg tudja bocsátani a gyengeségeit is. Ha a film elnagyolt, hamis képet mutat, akkor kisebb az esélye a nézői pozitív befogadásnak, a film szándékai sem érvényesülnek, s ezáltal a film létjogosultsága kérdőjeleződik meg.

10. ETIKA ÉS KULTÚRA. A KULTÚRA-FÜGGŐ ETIKAI NORMARENDSZEREK PROBLEMATIKÁJA A DOKUMENTUMFILM-KÉSZÍTÉSBEN

Az európai gondolkodásban már korábban is felmerül etika és kultúra összefüggése. Immanuel Kant egységben látja az emberi méltóság, kultúra és morál viszonyát: *„A célok birodalmában mindennek vagy ára van vagy méltósága. Aminek ára van, annak helyébe másvalami is állítható egyenérték gyanánt; ami ellenben minden árnak fölötte áll, tehát semmilyen ellenértéket nem tűr, annak méltósága van.”*¹⁷ Ezt a gondolatot Maróti Andor így magyarázza: *„A munkabeli jártasságnak, a szorgalomnak piaci ára van, ezért külső érték. Az ígérethez való hűségnek és az elvi jóakaratnak viszont belső értéke van, tehát méltósága. Ebben az ember önmaga ura, személyileg független, akit a belső erkölcsi törvény felszólító ereje motivál. Így a léte is autentikus, hiteles. E fogalmak kapcsolódásából kiolvasható Kant felfogása az erkölcs és a szabadság egymásra utaltságáról, ami felfogása szerint egyúttal a kultúra megvalósulásának is feltétele.”*¹⁸

A dokumentumfilm-rendező morális beállítódásának fontos szerepe van a jelenségek bemutatásában, illetve a film készítése során adódó erkölcsi helyzetek kezelésében. A fenti megfontolás, mint a méltóság és morál, szabadság és erkölcs fogalmainak szoros kapcsolata fontos útmutató lehet a rendezői munka gyakorlatában.

A modern ember számára Samuel Butler tömör megfogalmazása még világosabbá teszi az erkölcs kulturális beágyazottságát: *„Az erkölcsös magatartás az egyén hazájának szokása és társainak általánosan elfogadott vélekedése. A kannibálok országában az emberevés erkölcsös dolog.”*¹⁹

Az etikai normarendszerek alapvetően kultúra-függők. Ez két kérdéscsoportot foglal magába. Az egyik, hogy a különböző kultúrák találkozása esetén a filmkészítőnek melyikhez

¹⁷ Immanuel Kant: Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, Gondolat Könyvkiadó, 1991.

¹⁸ Maróti Andor: Sokszemzőgből a kultúráról, Trefort Kiadó, 2005.

¹⁹ William L. Rivers - Cleve Mathews: Médiaetika, Bagolyvár Könyvkiadó, 1993.

kell alkalmazkodnia, a másik, hogy a kultúra fejlődésével, változásával együtt hogyan változnak a dokumentumfilm-rendező számára az etikai határok.

Az első esetben mit tegyen például a filmes, ha elmegy forgatni bennszülöttek közé? Felvegye-e, ahogy megsütik és megeszik a legyőzött ellenséget, vagy ne vegye fel, sőt tiltakozzon, vagy ne is menjen oda? Egy biztos, hogy nézzen utána annak, mi várhat rá, s akkor eldöntheti, hogy belemegy-e a kritikus helyzetbe. Miközben tiszteletben kell tartania filmje szereplőinek kulturális szokásait, a filmet mégis saját környezetében, kulturális közegében vetítik, így elsősorban ennek az etikai normarendszernek kell megfelelnie a film készítése során. Tehát például az európai kultúrából nézve nem vehet fel kannibál-lakomát. Kicsit hasonló helyzetnek állt ellen erkölcsi meggyőződésből Salamon András operatőrként, amikor egy áldozati állat halálát nem akarta megörökíteni egy dokumentum-műsor kedvéért.

Zsigmond Dezső további szélsőséges etikai példával szolgál: *„Egy ismerősöm az édesapjának hozott Afrikából ajándékokat, hozott egy gyönyörűen kifaragott fadarabot, egy szép porcelánt, és harmadikként odatett egy kis valamit, s amikor kicsomagolta, akkor látta, hogy egy fonnyasztott emberfej. Az ajándékozó mesélte, hogy az ellenségek levágják egymás fejét, s hogy fel lehessen használni, ezért kis értéktárgyat készítenek belőle. Megdöbbsentem, azért ez mégis csak egy ember feje, mire azt mondta, hogy jó, de ez egy szárított emberfej, és várta, hogy azt mondjam, hogy de gyönyörű. Nem mondtam. Tehát egészen szélsőséges kulturális dolgok történhetnek meg bizonyos helyeken.”*

Nem feltétlenül kell messzire utaznunk, hogy más kulturális hagyományokkal találkozzunk. Európában, sőt Magyarországon is a különböző népcsoportoknak, illetve társadalmi rétegeknek eltérő kulturális szokásai vannak, s ennek megfelelően mások a közösségek által elfogadott etikai normák. Az ezeknek megfelelő határok sokszor nem találkoznak a jog által elfogadott törvényekkel. A rendezőnek amellet, hogy ezeket is figyelembe kell vennie, szem előtt kell tartania saját erkölcsi mércéjét, aminek még szigorúbbnak kell lennie, mint amit környezete elfogadhatónak tart.

A másik fontos kérdés, hogy hogyan kell a rendezőnek alkalmazkodnia az idő múlásával bekövetkező kultúraváltozásból adódó etikai normák változásához. Magyarországon belül is sokat változtak az elfogadott normák az elmúlt évtizedekben is. Ez kihatással van a

dokumentumfilm készítésére. Hihetetlenül felgyorsult az információáramlás a fejlett világban az Internet elterjedésével, s így megváltoztak személyes határaink is. Miközben napirenden van az intimszféra, a személyiségi jogok védelme, felerősödött az individuuum jelentősége, és saját otthonában egyre több ember használja az Internet adta nyilvánosságot arra, hogy megmutassa önmagát, illetve hogy voájörként bepillantson mások életébe. Nem véletlen, hogy a kereskedelmi csatornákon népszerűek a valóságshow-k, ami a dokumentumfilm-készítésre is kihat, gyakran fontosabb a szenzáció, mint a mélység, mint a téma felelősségteljes, erkölcsös megközelítése.

11. VÉGKÖVETKEZTETÉS

Végigtekintve a dolgozat kérdésfelvetésein, felmerül, hogy vajon létrehozható-e egy olyan általános dokumentumfilmes etikai kódex, amely áttekinti a szakma valamennyi etikai problémáját, minden kérdésre megoldást nyújt, szabályozza a viszonyulást és eljárásokat.

Sós Ágnes erről így gondolkodik: *„Az etikai kódexről az embernek rögtön az jut az eszébe, hogy leírható-e. Szerintem nem, és ez baj. A filmrendezőben magában vagy van, vagy nincs. Adott korban, adott országban, adott kultúrában a filmkészítők egy részében létezik egy hallgatóságos valami, és húzhatja a száját egyik-másik, ha valaki ezen átlép, de valójában nem megfogalmazható.”*

Egy örök érvényű etikai kódexet valószínűleg nem lehet létrehozni, hiszen láttuk, hogy kultúránként más és más érvényes etikai szabályok határozzák meg az életet, tapasztaljuk, hogy időben is változnak a kulturális szokások és az érvényes etikai viszonyulások. A demokrácia kiteljesedésével, illetve a szakma technikai hátterének fejlődésével ma már bárki filmrendezőnek tekintheti magát. Nincs szakirányú végzettsége, esetleges, hogy van-e szakmai felkészültsége, és teljesen esetleges, hogy a dokumentumfilm-készítés során erkölcsösen jár-e el vagy sem. De hogyan is kérhetnénk rajta számon, ha még a filmrendező végzettséggel rendelkezők sem kapnak etikai képzést.

Egy magas erkölcsiséggel rendelkező filmrendezőt feltételezve felmerülhet a kérdés, hogy minden etikai szempont betartása mellett lehet-e egyáltalán dokumentumfilmet készíteni? A rövid válasz erre az, hogy kompromisszumok nélkül nem. Az erkölcsös eljárás gyakran kényszeríti a rendezőt arra, hogy adott esetben leállítsa a kamerát, hogy kivágja a legizgalmasabb jelenetet, hogy kitakarja a szereplő arcát, és mindezt ambivalens érzésekkel.

Kálmán Gábor erről az ambivalenciáról a következőt mondja: *„Ha te etikus ember vagy, akkor valószínűleg etikus filmes is vagy, de ha túl sok időt töltesz azzal, hogy mit miért nem szabad, mi etikus és mi nem, akkor azt a film megsínyli. Én nem azt mondom, hogy a film előtérben van más emberek érdekével szemben, de valahogy össze kell a kettőt hozni. Ez most biztosan rosszul fog hangzani, de én nem azért vagyok ott, hogy embereket mentsek, mert akkor mást csinálnék, de talán a filmmel tudok embereket menteni.”*

A fentiek értelmében arra a végkövetkeztetésre is juthatunk, hogy nincsenek egyértelmű etikai törvények, szabályszerűségek, hiszen számtalan bonyolult helyzet adódik egy-egy dokumentumfilm készítése során, s a különféle erkölcsi helyzetek és megoldásaik nem skatulyázhatóak be erőszakkal egy etikai rendszerbe, egyszóval nem létezhet egy általános dokumentumfilmes etikai kódex.

Megítélésem szerint viszont ez helytelen végkövetkeztetés, ebbe nem nyugodhatunk bele, hiszen ez a szemlélet olyan relativizmushoz vezet, amely tökéletesen elbizonytalaníthatja a szakmát. Ez a bizonytalanság nem tartható, igenis a nehéz helyzetek megítélésében segítséget jelenthet egy kidolgozott dokumentumfilmes szaktika, amelyet már az egyetemi képzés során sajátíthatnának el a rendezőhallgatók. Így vértettebben állhatnának azon döntési helyzetek elé, amelyek lelkeket, emberi sorsokat érintenek.

Jelen tanulmányommal a szaktika megfogalmazásának és megjelentetésének fontosságára kívántam ráirányítani a figyelmet és a lehetséges tartalmi kérdéseket – ha vázlatosan is – áttekinteni.

MELLÉKLETEK

A. DVD LEMEZ MELLÉKLET

Filmrészletek:

1. sz. Kékesi Attila: A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában (2001-2006) (3'44")
2. sz. Groó Diana: Trapé (1996) (4'37")
3. sz. Almási Tamás: Ítéletlenül (1991) (6'12")
4. sz. Andrzej Celinski – Hanna Polák: The Children of Leningradsky (A pályaudvar gyermekei) (2005) (4'46")
5. sz. Sós Ágnes: Teri nagy (2003) (5'59")
6. sz. Kékesi Attila: Vargabetű (2002) (10'30")
7. sz. Zsigmond Dezső: Élik az életüket – kárpátaljai szilánkok (2006) (2'42")
8. sz. Ferenczi Gábor – Sós Ágnes: Van a börtön, babám... (2000) (2'49")
9. sz. Ferenczi Gábor – Sós Ágnes: Van a börtön, babám... (2000) (2'44")
10. sz. Kékesi Attila: A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában (2001-2006) (2'57")
11. sz. Almási Tamás: Sejtjeink (2001) (3'40")
12. sz. Kékesi Attila: A cipész szerencséje (2000-2001) (1'51")
13. sz. Zsigmond Dezső: Élik az életüket – kárpátaljai szilánkok (2006) (7'34")
14. sz. Salamon András: Huttyán (1996) (4'33")
15. sz. Ferenczi Gábor – Sós Ágnes: Van a börtön, babám... (2000) (42")
16. sz. Kékesi Attila: A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában (2001-2006) (4'17")

B. IRODALOMJEGYZÉK

Almási Tamás: Ahogy én látom (doktori pályamunka)

http://www.filmacademy.hu/data/files/350/AlmasiT_dolgozat.pdf

Sontag Susan: A fényképezésről

Európa Könyvkiadó, Bp. 2007.

Új filmlexikon

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971

Ungváry Rudolf: Dokumentumfilm-tipológia (filmtológia)

<http://www.magyar.film.hu/object.fb3bbc20-0001-4528-a7f4-dbc6660eca0e.ivy>

Az Ember-lépték – Ember Judit portréja

Osiris Kiadó, Bp. 2003.

William L. Rivers - Cleve Mathews: Médiaetika

Bagolyvár Könyvkiadó, 1993.

Barry Hampe: Making Documentary Films and Reality Videos

Fitzhenry & Whiteside Ltd., Ontario, 1997.

Calvin Pryluck: Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming

Journal of the University Film Association, 1976.

Alan Rosenthal & John Corner: New Challenges for Documentary

Manchester University Press, 2005.

Philippe Breton: A manipulált beszéd

Helikon Kiadó, 2000.

Király Jenő: Mágikus mozi

Korona Kiadó, 1998.

Az RTL Klub Televízió Hírigazgatóságához tartozó műsorok szakmai, etikai és jogi kódexe,

Klub Publishing Kft., 2008.

Stella Bruzzi: *New Documentary: a critical introduction*
Routledge, 2000.

Immanuel Kant: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*
Gondolat Könyvkiadó, 1991.

Maróti Andor: *Sokszemzőgből a kultúráról*
Trefort Kiadó, 2005.

C. SZAKMAI TAPASZTALAT

- 2001—2004 Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest
DLA (doktorandusz) képzés
- 2001— Oktatás a Színház- és Filmművészeti Egyetem filmrendező szakán rendezői tanársegédként (Almási Tamás mellett)
- 2001—2003 Stúdiógyakorlat — adásrendezés oktatása a Népszabadság Oktatási Központjának videó-műsorkészítő és szerkesztő-riporter tanfolyamán
- 2001—2003 A Főnix Média Stúdió egyik alapítója és vezetője
- 2000— Arted Művészeti Stúdió Kft. néven produceri cég alapítása, amely filmek gyártásával, finanszírozásával, forgalmazásával foglalkozik; valamint oktatással más művészeti ágak területén is.
- 1998— A saját gyártású filmek produceri munkája
- 1997—2001 Vágásoktatás a Népszabadság Oktatási Központjának médiatanfolyamain
- 1997 Nemzetközi dokumentumfilm-es kurzus - Grožnjan, Horvátország
- 1993—1996 Színház- és Filmművészeti Főiskola, Budapest
Kisfilm-dokumentumfilm rendező és operatőr szak
1999 rendezői diploma
1996 operatőri diploma
- 1993, 1995 Nemzetközi operatőri mesterkurzus - Budapest

(tanárok: Dean Candy, Billy Williams, Zsigmond Vilmos)

1992—1993 Féner Tamás fotóstúdiója

Tagság szakmai szervezetekben:

2002— A Magyar Rendezők Céhének (MRC) tagja

2001— A Magyar Filmművészek Szövetségének tagja

2000— A Dokumentumfilm Rendezők Klubjának (DocClub) alapító és vezetőségi tagja

1996— A Magyar Újságírók Szövetségének (MÚOSZ) tagja

1996— A Magyar Operatőrök Társaságának (HSC) tagja

D. VÁLOGATOTT FILMOGRÁFIA

Hajni (1994) rendező-operatőr-vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Színház- és Filmművészeti Egyetem)

Tandori (1996) operatőr

(dokumentumfilm, gyártó: Színház- és Filmművészeti Egyetem, rendező: Papp Gábor Zsigmond)

1997 – 28. Magyar Filmszemle – versenyprogram

1997 – Famalicao, Portugália – zsűri díja

Jézus Krisztus Sükösdön (1996) operatőr-vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Színház- és Filmművészeti Egyetem, rendező: Gaál Ildikó)

A kollégium végnapjai (1996) vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Unio Civilis Képműhely Bt., rendező: Papp Gábor Zsigmond)

1997 – 28. Magyar Filmszemle – versenyprogram

Plakát (1996) vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Fórum Film Alapítvány, rendező: Oláh Gábor)

Trapé (1996) operatőr

(dokumentumfilm, gyártó: Színház- és Filmművészeti Egyetem, rendező: Groó Diana)

1997 – 5. Filmfesztivál – Trenčény-teplíce, Szlovákia – fődíj;

1997 – Médiawave '97 – Győr – ifjúsági kategória fődíja;

1998 – 29. Magyar Filmszemle – dokumentumfilm kategória díja

Valahonnan valahová (1997) operatőr-vágó

(kisjátékfilm, gyártó: Színház- és Filmművészeti Egyetem, rendező: Groó Diana)

Ottavio (1997) rendező-operatőr-vágó

(dokumentumfilm, rendezőtárs: Groó Diana)

1998 – I. Filmfesztivál – Motovum, Horvátország – dokumentumfilm kategória fődíja

Bírós emberek (1997) vágó

(játékfilm, gyártó: Fórum Film Alapítvány, rendező: Martinidesz László)

Fegyver (1997) vágó

(dokumentumfilm, rendező: Oláh Gábor)

Szerencsés emberek (1997) vágó

(dokumentumfilm, rendező: Oláh Gábor)

Labirintus (1998) rendező-operatőr-vágó

(ismeretterjesztő–dokumentumfilm, gyártó: Art Editor Bt., rendezőtársak: Bedő Ilona, Molnár Magda)

A kor szelleme (1998) rendező-operatőr-vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Art Editor Bt.)

1999 – 30. Magyar Filmszemle – versenyprogram

Budapest retró I. (1998) vágó

(dokumentumfilm, rendező: Papp Gábor Zsigmond)

Csávók a dzsumbujból (1998) vágó

(dokumentumfilm, rendező: Oláh Gábor)

Életbevágó (1998) vágó

(dokumentumfilm, rendező: Oláh Gábor)

Diákjog (1998) vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Fórum Film Alapítvány, rendező: Martinidesz László)

Esterházy-vacsora (1999) társrendező-operatőr-vágó

(dokumentum-portréfilm, rendező: Papp Gábor Zsigmond)

2000 – 31. Magyar Filmszemle – diákzsűri dokumentumfilm kategória díja;

2000 – Sepsiszentgyörgy, Románia – dokumentumfilm kategória díja

Sihedernyi koromban (2000) vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Bologna Kkt., rendező: Papp Gábor Zsigmond)

Tisztulás (2000) vágó

(dokumentumfilm, rendező: Oláh Gábor)

A cipész szerencséje (2000-2001) rendező-operatőr-vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Arted Művészeti Stúdió Kft.)

Kimaradtak (2001) rendező-operatőr-vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Arted Művészeti Stúdió Kft.)

Vargabetű (2001-2002) rendező-operatőr-vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Arted Művészeti Stúdió Kft.)

Az út vége (2003) vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft., rendező: Almási Tamás)

2003 – 34. Magyar Filmszemle – dokumentumfilm kategória fődíja

2003 – 34. Magyar Filmszemle – diákzsűri dokumentumfilm kategória fődíja

Hadmennyen (2003-2004) rendező-operatőr-vágó

(kisjátékfilm, gyártó: Arted Művészeti Stúdió Kft., rendezőtárs: Nyári Oszkár)

Béke poraikra (2003-2004) rendező-operatőr-vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Arted Művészeti Stúdió Kft.)

A mi kis Európánk (2006) operatőr

(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft., rendező: Almási Tamás)

2007 – 38. Magyar Filmszemle – versenyprogram

A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában (2001-2006) rendező-operatőr-vágó

(dokumentumfilm, gyártó: Arted Művészeti Stúdió Kft.)

2006 – 3. Verzió Fesztivál – Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál, Budapest – versenyprogram

2007 – 38. Magyar Filmszemle – versenyprogram – elismerő oklevél a kiemelkedő művészi teljesítményért;

2007 – 4. film.dok Magyar-Román Dokumentumfilm-fesztivál, Csíkszereda (Miercurea Ciuc) – Legjobb rendező díja;

2007 – Mar del Plata Független Filmek Fesztiválja, Argentína – versenyprogram;

2007 – Kamera-díj az év legjobb dokumentumfilmjének, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (MADE);

2008 – Dialektus Fesztivál, Európai dokumentum- és antropológiai filmfesztivál – versenyprogram

2008 – Kamera Hungária Fesztivál – dokumentumfilm kategória fődíja

2008 – XXV Certamen Unicaja de Cine Científico, Ronda, Spanyolország – versenyprogram