

Pálos György Ali

PÁRHUZAMOS MONTÁZS

Egy dokumentumfilmes - tanár dilemmái
a XXI. század első éveiben

DLA pályamunka

Témavezető

Almási Tamás (DLA)
egyetemi tanár

SZFE. Budapest 2014.

Tartalomjegyzék

Előszó	4
Személyes indíttatás	4
A DLA dolgozat nyelvezetéről	5
Preface	6
Personal motivation	6
The language of the doctorate essay	7
1. Nézőbarát-e a dokumentumfilm?	8
1.1. Ami élvezetes, az gyanús is?	8
1.2. Hol tanulunk filmet nézni?	11
1.3. Ami nem gyanús, az unalmas?	12
2.4. Mihez viszonyítunk?	15
2.5. Kit szólít meg a dokumentumfilm?	16
2.6. Van-e története a dokumentumfilmnek?	18
2. Hol találunk érdekes témát?	23
2.1. Miért érdekes téma a feminizmus?	23
2.2. Ki fogja megrendezni a témámat?	25
2.3. Mit tudsz a témádról?	29
2.4. Rólam is szólhat a filmem?	34
2.5. Ellátni Budáról Csenyétére?	38
3. Hogyan találhatunk rá a premisszára?	41
3.1. Mire való a szinopszis?	41

3.2. Dokumentumfilmnek is lehet premisszája?	44
3.3. Hogyan képelem el az ötlet megfilmesítését?	48
3.4. Mi a viszonyom a szereplőkhöz?	56
4. Hogyan forgassunk filmet?	64
4.1. Egyedül nem megy?	64
4.2. Az operatőr a rendező?	70
4.3. Mekkora legyen a stáb?	74
4.4. Digitális töltőtollal írhatunk?	78
4.5. Kis kamerával könnyebb?	81
4.6. Sok pénz kell a forgatáshoz?	86
4.7. Dolgozzunk a mozinak?	87
5. Fikció vs dokumentumfilm?	94
5.1. Megkomponált valóság?	94
5.2. Dokumentarista fikció?	98
5.3. Elhisszük-e amit látunk?	106
6. Kinek készítjük a filmjeinket?	113
6.1. Azt csinálhatok, amit akarok?	113
6.2. Magyar dokumentarista trend?	114
6.3. Gondolkodj globálisan, cselekedj lokálisan?	120
6.4. Milyennek képzeljük el a nézőinket?	125
7. Megválaszolhatók-e a feltett kérdések?	129
Válogatott Filmográfia	134

Előszó

„Documentary filmmaking combines the power and grace of fictional filmmaking with the boldness and authenticity of stories taken directly from life.”
Mark Freeman¹

Személyes indíttatás

A filmezéshez, s azon belül is a dokumentumfilmezéshez két szálon is kötődöm: egyrészt tanárként, több, mint húsz éve naponta szembesülök filmszakmai problémákkal, kérdésekkel, másrészt évtizedek óta magam is készítek játék- és dokumentumfilmeket, valamint televíziós műsorokat, s alkotóként a saját bőrömon érzem a műfajjal – a műfajokkal kapcsolatos teoretikus és praktikus felvetések súlyát.

Egyik legelső mozi élményem egy szovjet partizánfilm volt, amit a televízióban láttam. S hiába a történet pozitív végkicsengése, szüleim elmondása szerint a Koniec felirat után még fél óráig zokogtam, mire túl tudtam lépni ezen az érzelmi megrázkodtatáson. Későbbi pályámon magam is törekedtem arra, hogy munkáim, tanítási gyakorlataim ennyire élményszerűek legyenek, de ilyen erős hatást nem hiszem, hogy valaha is sikerült volna kiváltanom a nézőkből vagy a tanítványokból.

Az úgynevezett tanításba – örök, mai napig tartó vívódásom, lehet-e egyáltalán tanítani a filmkészítést, a *filmcsinálást* – szinte véletlenszerűen keveredtem, s tettem mindezt már akkor, amikor még a jelenlegihez képest is jóval szerényebb filmes és élettapasztalatokkal bírtam. Ha mai fejjel végiggondolom, talán bele sem vágok. Mostanra azonban lényegesen fontosabb szerepet játszik az életemben a tanítás, identitásom, gondolkodásom, ismeretszerzésem megkerülhetetlen pillére: felsorolni is hosszadalmas lenne, mi mindent köszönhetek annak a szerencsének, hogy taníthatok a mai napig.

DLA dolgozat nyelvezetéről

Az alábbi DLA dolgozatom három különböző szöveg egymás mellé rendelésével születik meg. Alkotói és tanári példákon keresztül közelítek általam fontosnak gondolt szakmai kérdésekhez, melyek a dokumentumfilmezéshez, illetve annak

¹ Mark Freeman : *A guide to the study of documentary films*
<http://www-rohan.sdsu.edu/~mfreeman/images/DOCFILMS.pdf>

tanításához köthetők, a 2000 évek elejétől napjainkig, s ezeket a néhol naplószerű feljegyzéseket külsős *szakértők* teoretikus megfogalmazásaival támasztom alá, vagy kérdőjelezem meg. A szöveg, a film elbeszélésmódjához hasonlóan vágásokból építkezik, hol a tér-idő-cselekmény ugrást jelent, hogy sűrítést, hol asszociációs gondolati vágást jelent. Filmkészítői és tanári munkáimat párhuzamosan végeztem, összekapcsolódásuk a valóságban nem volt annyira szoros vagy tudatos, mint ahogyan ebből a dolgozatból kitűnhet. Ez az írás számomra jó lehetőséget teremt arra is, hogy megvizsgáljam, mennyi tudatosságot tudok felfedezni tetteimben, s milyen áttételeken keresztül szűrődtek bele a gondolataimba a kívülről érkező hatások.

Ebben a dolgozatban nem kívánok új definíciókat alkotni magáról a dokumentumfilm műfajról, nem hiszem, hogy a jeles és közismert gondolkodókhoz képest bármilyen új teoretikus elemmel tudnám gazdagítani a filmelméletet. Abban azonban mélyen hiszek, hogy a teoretikus felvetések ütköztetése a napi alkotói vagy tanítási gyakorlattal valóban új megközelítési módot eredményezhet. A filmkészítés és a tanítás eredményessége egyaránt *a terepen* dől el. Hogyan tudom tanárként vagy filmkészítőként értelmezni a helyzetet, megérteni és a magam javára fordítani, a cél érdekében kihasználni a helyzet kínálta lehetőségeket. Meglátni, illetve amennyire lehetséges, megérteni a szereplők motivációját, elkötelezettségét a téma vagy a filmezés iránt.

Reményeim szerint a dolgozat végére az olvasóban megfogalmazódik egy benyomás arról, milyen szakmai kérdések merülnek fel a dokumentumfilmezéssel összefüggésben a 2010-es évek közepén mind alkotói, mind tanári szemszögből, legyenek azok a műfajjal vagy akár a technikával kapcsolatosak. A filmkészítés és a tanári munka is igazán innovatív, kreatív megoldásokra sarkalló szakma, mely csak a legtehetségesebbek esetében válik igazi művészi tetté, műalkotássá. A szürke hétköznapiakban azonban mindkettő nagyon gyakorlatias, bizonyos értelemben földönjáró, röghöz kötött szellemi és fizikai tevékenység. Mindig egyedi megoldásokat keresünk alkotóként és tanárként az egyedi és meg nem ismételhető esetekre, ezeken a terepeken csak áttételeken keresztül kapunk segítséget a munkához természetesen nélkülözhetetlen teoretikus világból.

Preface

*Documentary filmmaking combines the power and grace of fictional filmmaking
with the boldness and authenticity of stories taken directly from life.*

Mark Freeman²[1]

Personal motivation

I have been connected to filmmaking in two ways; as a teacher in the past twenty years I had been addressing film related issues and questions on a daily basis. Simultaneously as a filmmaker, I was keen to further explore questions about documentaries, fiction films and television shows. The various projects that I had the chance to work on and the several years of teaching, made me face the practical and theoretical issues that arose on the way.

My very first encounter with cinema was a Soviet movie about partisans during World War II, screened on television. Regardless the rightful victory of 'the good side', according to my parents, thirty minutes after the ending credits I was still crying and it was only after that that I could cope with my heightened emotional response. During my career - both as a teacher and filmmaker - I was aiming to provoke strong responses from audiences through my work, whether it be cinema audiences or a group of students. However, I doubt that I ever achieved the previously described effect on that scale.

Due to several events – many of which were somewhat close to coincidence - I started teaching at a time when I possessed significantly less life experience of life and filmmaking than today. Throughout my career, I was never fully certain whether this profession can be taught. Had I known the challenges and issues on the way – its possible - that I would not have started teaching. Having said that teaching plays a fundamental role in my identity, in my thinking and in my education. It would be difficult to list all the positive effects that teaching had on both my professional and personal life.

² Mark Freeman : *A guide to the study of documentary films*

The language of the doctorate essay

The doctorate essay is a parallel montage, based on three different kind of approaches. I choose to elaborate on issues concerning my personal experiences in filmmaking and the process of teaching the practical and theoretical side of this genre. My argument is supported by the quotations of theoretical experts in the field and by my personal pieces of experience in the form of short anecdotes from the beginning of the turn of the century until present time. The text - similarly to most films – consists of associative 'cuts'. My career as a filmmaker and a teacher developed simultaneously and the connection between them were not as intentional or close as this essay might suggest. This essay is a great opportunity for me to evaluate the outcome of my rationale and/or instinctive decisions, and the extent of which I was affected by outside influences.

I do not intend to form new definitions about the documentary genre as I am not certain that I would be able to constitute new theoretical arguments that have not been voiced previously. On the other hand I strongly believe that the collision of theoretical arguments with the everyday practical education of documentaries can result in a new approach. The success of documentary filmmaking and teaching is decided on the field. It is the question how can I – both as a filmmaker and teacher - make sense of a situation, understand it and make it work in favour of my plan. Recognise, as much as possible, the motivation of the subjects and their dedication towards the theme or filmmaking.

I do hope that by reading my essay, the reader will have some impressions about the contemporary aspects of documentary filmmaking and teaching, whether they concern technique or genre. The process of filmmaking and teaching is an extremely innovative and creative profession that can only, under the hands of the most talented, become art or artwork. However, at the same time, both professions require rather practical, down to earth physical and mental activity. Filmmakers and teachers are often in the search of the best handling of given situations and within that process they can often rely for answers on the theoretical world.

PÁRHUZAMOS MONTÁZS

„You have to understand, my dears, that the shortest distance
between truth and a human being is a story.”
Anthony de Mello³

1. Nézőbarát-e a dokumentumfilm?

1.1. Ami élvezetes, az gyanús is?

A 2000-es évek második felében járunk, német dokumentumfilmet vetíték az órán, *Vater und Feind*⁴ a címe. Ez nyitja a félét, reményeim szerint kellően provokatív a téma, és könnyen nézhető, fiatalos munka. A történet a következő: egy középkorú német fotográfus, aki annak idején nagy botrány kíséretében hagyta el az NDK-t, rájön arra, hogy apja Stazi ügynök volt, és ezen belül róla is, a saját fiáról is jelentett. A film három réteggel dolgozik. Egyrészt a mában vagyunk, követjük a fotóst a lakásától a munkahelyén át egészen a szülői házig, ahol megtörténik a talán elkésett, talán mindent megmagyarázó beszélgetés apa és fia között. Másrészt a jeleneteket archívok szakítják meg, (nézés közben számolgom, mennyibe kerülhettek...), amatőr filmek a régi NDK-ról, korabeli híradóbejátszások a híres disszidálás körülményeiről, valamint a fal lerombolásáról. Ezen kívül egyes jelenetek, melyekről nincs archív, rekonstrukcióként jelennek meg, 16mm-es filmre forgatva. Magyar viszonylatban igen drága produkció lenne, Németországban ez egy fiatal, 25-30 éves filmrendező hallgató vizsgafilmje, melynek elkészítésébe az egyik tartományi filmalap és egy közszolgálati televízió is besegített. A finanszírozási kérdésekkel egyelőre nem foglalkozunk (bár megérne egy kört...), a téma erős, a film, amennyire a vetítés közben megítélhető, hat a közönségre. Bár nem feltétlen és kritika nélküli a befogadás, többen is megjegyzik, soha nem gondolták volna, hogy egy dokumentumfilm ilyen izgalmas is lehet. Szinte észre sem vették, már véget is ért a 60 perces film. Ám ahelyett, hogy egyszerűen csak örülnének ennek a felismerésnek, hogy igen, egy dokumentumfilm is lehet élvezetes, magával ragadó -, feszengést, bizonytalanságot érzek a felvetések mögött. Szabad-e szeretni az ilyen furcsa filmeket, nem túl hatásvadász-e a kivitelezés, nem hat-e túlságosan az érzelmeinkre?

³ Anthony de Mello (1931-1987) jezsuita pap és pszichoterapeuta

⁴ Susanne Jäger : *Vater und Feind* (Apa és ellenség), 2005

Megkaparjuk a felszínt, a stiláris jegyeket vizsgálgatjuk, s a fő kérdés is előbújik: egyáltalán dokumentumfilmet láttunk-e, s ha igen, mit is jelent mindez? Egyesek, bár feszülten követték a történetet, kijelentik, a fikciós elemek kilógnak, gyengítik az összhatást, s nem is illenek a műfajba. A dokumentumfilm legyen dokumentumokon alapuló film (*a krumplileves legyen krumplileves...*), ott csak a valóságot mutassuk a nézőnek, szubjektivitásnak - fikciós elemeknek nincsen helyük. Érdekesen alakul a közhangulat, a korábban javarészt elfogadó közeg igen erős kritikával viszonyul immáron a filmhez. Egyre többeket zavar ez a műfaji határátlépés, miért is?...

Bill Nichols a *Bevezetés a dokumentumfilmbe* című tanulmányának elején felteszi magának a megkerülhetetlen kérdést: hogyan különböztethetjük meg egymástól a dokumentum- és a fikciós film stílus és tartalmi elemeit. Filmes nyelven beszélnek, a film sajátos eszközeit használják – mi mást tehetnének persze – de a *létező valóságot* különböző szemszögből mutatják be:

“It is certainly possible to argue that documentary film has never had a very precise definition. It remains common today to revert to some version of John Grierson’s definition of documentary, first proposed in the 1930s, as the „creative treatment of actuality.” This view acknowledges that documentaries are creative endeavors. It also leaves unresolved the obvious tension between „creative treatment” and “actuality.” „Creative treatment” suggests the license of fiction, whereas „actuality” reminds us of the responsibilities of the journalist and historian. That neither term has full sway, that the documentary form balances creative vision with a respect for the historical world, identifies, in fact, one source of documentary appeal. Neither a fictional invention nor a factual reproduction, documentary draws on and refers to historical reality while representing it from a distinct perspective.”⁵

A hallgatókat valószínűleg a határok kijelölésének kérdése foglalkoztatja: milyen messzire mehet el a dokumentumfilmes a valóság kreatív ábrázolásában? Meddig tekinthetjük kreatívnak, és mikortól ítéljük túlságosan manipulatívnak az eljárást? A kérdésekre természetesen nincsenek egyértelmű és megnyugtató kész válaszok, ezért a vita más irányt vesz. Hogyan lehetséges, kérdezem őket, hogy amikor nézőpontot, pozíciót váltotok, megváltozik a toleranciaszintetek? Egyszerű nézőként élvezitek a

⁵ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary (2nd Edition)*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2010, p 6.

filmet, elfogadjátok a szabályrendszerét, a műfaji határátlépéseit, egyetemi hallgatóként pedig sokkal szigorúbban viszonyultok a valóság kreatív ábrázolásához. Vegyünk egy példát: a főszereplő felidézi, hogyan próbálta annak idején, az 1980-as évek vége felé illegálisan átlépni a magyar-jugoszláv határt, hogy a későbbiekben nyugatra távozzon. De nem jár szerencsével, lekapcsolják a határőrök, és fogdába kerül. A film a –fizikai - határátlépés élményét kívánja megadni a nézőknek, a menekülés hangulatát, tehát nem komplett játékfilmrészletet látunk, hanem csak a szökés, az erdőben bolyongás rekonstrukcióját. A történet egészének igazságtartalmát nem befolyásolja ez a részlet, pusztán megmutat egy olyan eseményt, amelyről nem készülhetett korabeli felvétel. Az persze egészen más kérdés, - ezen nyilván el lehet gondolkodni - hogy az ilyen illusztrációk hozzáadnak-e bármit is a filmélményhez, vagy csak kiszolgálják az elkényeztetett helyzethez szoktatott nézőt, akinek általában mindig mindent megmutatnak? S bár magam kedvelem ugyan, de nem vagyok elkötelezett és harcos híve a műfajok feltétel nélküli keveredésének, s a konkrét film megvalósításai sem feltétlenül egyeznek teljes mértékben az ízlésemmel, mégis *védelfmembe* veszem a filmet az alkotói szándék felől közelítve. A fiatal rendező, aki talán csak 3-4 évvel lehet idősebb a jelen levő hallgatóságnál, azaz 30 év alatti kortárs, azzal a szándékkal készítette a filmjét, hogy minél szélesebb nézői rétegekhez jusson el, az NDK megszűnése után felcseperedő fiatalokhoz és szüleik generációjához. Tehát egy fiatal alkotó a kortárs fiatal közönséget célozza meg, kortárs filmnyelven, s előítéletmentesen, felszabadultan fogalmaz, mi ebben a zavaró tényező? Hiszen a film végül is nagyon izgalmas, élvezetes munka, sok csavarral, feszültséggel.

A vita érdekesen alakul, némileg felcserélt szereposztásban: a hallgatók – akiknek a dokumentum műfaj alapvetően idegen, ismeretlen terep - képviselik a hagyományosabb, a letisztultabb, ám konzervatívabb formanyelvet, én pedig a szabálytalanabbat, az innovatívabbat. Ők gyözködnék engem – a lázongó renitenst - arról, hogy a műfaji előírásokat illene betartani, bár ezekről a szabályokat még nem is érintettük.

1.2. Hol tanulunk filmet nézni?

Kamaszkorom legfontosabb éveiben folyamatosan filmklubba jártam. Az 1970-es évek második felében már túljutottunk a szerzői filmek kultuszának csúcspontján, de még mindig élt az örökbecsű mondás, ami számunkra, gimnazistáknak megkérdőjelezhetetlen igazság volt: *a film valamennyi közül a legfontosabb művészet*. Ha valamit meg szerettünk volna tudni a világról, Magyarországról, az emberi érzelmekről, a nagykorúságról, akkor a könyvekkel legalábbis egy szinten, de talán még magasabban jegyeztük a filmes alkotásokat. Nemcsak menő volt filmklubba bérletet szerezni, filmklubbot csinálni, vitákat generálni, de egyenesen kiváltság: nem kevés fejtörést okozott, hogy 16 évesen hogyan juthatok be az egyetemisták akkor még zárt világába, az *Egyetemi Filmtárlat*ba. A filmklubok jelentették a szabadság kis köreinek egyik lehetséges megvalósulását, az akkori civil szféra tűrt és támogatott fontos szellemi központját. Segítette a virágzó filmklub mozgalmat, hogy a televíziózás Magyarországon még visszafogott volt az 1970-es években, s bár 1971-től már két állami csatorna sugárzott műsorokat, de hétfőn például egyáltalán nem volt adás, a kereskedelmi tévénél pedig még a gondolata sem született meg. A külföldi filmes behozatal pedig meglepő módon nagyon sok értékes alkotás bemutatását is jelentette, amitől a nézők, a filmbarátok, a filmesek úgy érezhették, némi lemaradással ugyan, de lépést tarthattak a világgal, a kortárs filmekkel.

Játékfilm és dokumentumfilm eleinte nem is különültek el egymástól markánsan a fejekben. Ebben nyilván az is közrejátszott, hogy az elméleti megközelítéssel mindig is bajban voltam-vagyok, de annak valószínűleg döntőbb szerepe lehetett, hogy a híres bölcsészkar Filmtárlaton, vagy a Jean Vigo filmklubban, ahonnan legelső filmes ismereteim származtak, a két műfaj békésen megfér egymással.

„1974-ben lehetőséget kaptam az Egyetemi Filmtárlat vezetésére. Igyekeztem úgy összeállítani a műsort, hogy arra filmtörténeti képzést lehessen építeni. Szándékom szerint a válogatás a hatvanas évek közepénél lezárult volna. Állandóan frissítettem ezeket a programokat, ugyanazokat az irányzatokat más és más filmekkel illusztráltam, hogy aki négy-öt éven át eljár a tárlat vetítéseire, minél több filmet nézhessen meg. Akkoriban kétszer-háromszor több filmet mutattunk be, mint ma. Volt egy másik elképzelésem is, a „mesterkurzus”: különböző filmrendezők tartsanak foglalkozásokat, egyet-kettőt-hármat.... A filmtárlat mellett létezik két sorozat az

Egyetemi Színpad szervezésében is, az egyik a Jean Vigo filmklub, a másik a magyar filmek premier előtti vetítése, mindkettőt Förgeteg Balázs vezeti. Régebben volt egy Film és... című sorozatunk, előadásaink anyaga egy-egy téma – például a szex, a képzőművészet, a szürrealizmus – köré szerveződött, filmrészleteket vetítettünk, majd három-négy szakértő vitatkozott a jelenségről.”⁶



A sorozatok szerkesztői csak nívós, művészi értelemben is számottevő alkotást vetítettek. Így kerültek egymás mellé a *8 és fél*, a *Türelmetlenség*, a *Patyomkin* páncélos, az *Ember a felvevőgéppel*, a *Nizzáról jut eszembe*, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* vagy a *Nevelésügyi sorozat*. Számomra filmek voltak mind, egyenlő mértékben fontosak, műfajuktól függetlenül. Természetes adottságként fogadtam el, mai szemmel nézve kritikátlanul, hogy a művek között témaválasztásban, stílusban lehetnek számottevő különbségek, a filmezés minőségében, a kész alkotás művészi értékében azonban nem feltétlenül. Hiszen egy alkotó akár több műfajban is mozoghat otthonosan, mint pl. akkoriban Magyarországon Dárday István, Gaál István, Huszárik Zoltán, Sára Sándor vagy Zolnay Pál.

1.3. Ami nem gyanús, az unalmas?

Az 1956-os forradalom 50-ik évfordulójára a főbb filmfinanszírozók pályázatokat írtak ki az eseményekkel kapcsolatos filmek elkészítésére. Ennek eredményeként több játékfilm, és megszámlálhatatlanul sok mozgóképes dokumentum is született. Ezek a kísérletek rendszerint felvetik az alapkérdést, hogy van-e értelme az irányított, *meghívásos pályázatoknak*, melyek nem a filmkészítők érdeklődésére, probléma-érzékenységére alapoznak, hanem a finanszírozó szempontjait követik. A filmtámogatás módja, technikája jelentős hatással van az elkészülendő művekre s az

⁶ Szabó Balázs interjú részlete Schubert Gusztáv *A látás iskolái?* című cikkében, *Filmvilág* 1981/11

alkotók szakmai hozzáállására egy olyan helyzetben, ahol az állam - finanszírozási szempontból - az egyetlen jelentős szereplő, tekintettel a magyar filmes piac szűkös méreteire. Ettől függetlenül persze az alkotók előtt megadatik a lehetőség, hogy innovatív, konfrontatív tervekkel pályázzanak, összességében annyi elmondható, hogy a végeredmény nem ezt a feltételezést igazolta.

Az 56-os forradalom 50-ik évfordulóján a korábban kiírt filmes pályázaton sikeresen szerepelt pályaművekből szemlét tartottak Budapesten több helyszínen, így az ELTE-n is. Mivel dokumentumkurzust tartottam éppen, kértem a hallgatókat, jelenjenek meg nagy számban, hiszen a vetítés után lehetőségük adódik közvetlenül párbeszédet kezdeményezni az alkotókkal. Tartottam némileg a rendezvénytől, hiszen éppen azon munkálkodtam, hogy kedvet csináljak a dokumentumfilmzéshez olyanoknak, akiknek nincsenek - vagy csak igen elvétve - pozitív tapasztalatai a műfajról, s nehogy egy markánsan kudarcos élmény elvegye a kedvüket, elveszítsék formálódó érdeklődésüket a műfaj iránt. Másrészt úgy gondoltam, ha véletlenül nem is nyerné el azonnal a közönség tetszését a mű, érdekes dialógusra számíthatunk a fiatalabb és az idősebb generáció között. Ez utóbbi feltételezésemben nem is csalódtam. Tanulságos vetítésen vettünk részt azon a délutánon.

A film, mely inkább mozgóképes riportnak nevezhető, nem ragadta magával nézőit. Egy idősebb szemtanú *filmes – interjú*s fotelban ülve felidézte azokat a bizonyos múltbeli eseményeket, amelyek nagy szerepet játszottak életében. A szereplőválasztás sajnos nem bizonyult szerencsésnek, a bácsi nehézkesen, vontatottan beszélt, ami nem életkorából, inkább habitusából következett, s a mondandója sem stílusosan, sem tartalmában nem tudta lekötni a publikumot. Képileg sem volt izgalmas, vágással alig-alig gyorsítottak a ritmuson, de ami a lényeg, a film nem haladt semerre, csak egyhelyben állt és toporogott. Láttam a hallgatóimon, hogy csak azért nem hagyták el a termet, mert én is ott ültem, s talán nem akartak megsérteni gesztusukkal. A vetítés után az alkotó bemutatta a film főszereplőjét a közönségnek, s meginvitált mindenkit, kérdezzenek csak nyugodtan a bácsitól, aki mindenre fog válaszolni. Ezek után természetesen senki nem kérdezett semmit, passzív ellenállás érződött a teremben. Végül, néhány udvarias tapogatózó kérdés-felelet után az egyik hallgató, talán a legbátrabb, kulturált hangnemben ugyan, de szenvedélyesen kikérte a többiek nevében is, hogy ilyen filmeket kelljen nézniük. Saját magát filmszakos egyetemistának definiálta, s mint filmbarátot ez a munka egyáltalán nem érdekelt,

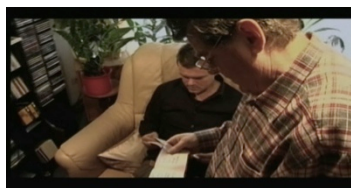
mert nem is film volt szerinte, csak egy riport. S ebben a helyzetben igen szerencsétlennek érezte, hogy neki most a szereplőt kellene faggatnia 1956-ról, mintha csak történelem szakon ülnénk, bár abból a szempontból sem hangzott el semmi érdemleges, ami a múltból alkotott képet árnyalta, gazdagította volna. Ebben a munkában, véleménye szerint, fel sem merültek filmszakmai kérdések, különböző nézőpontok vagy konfliktusok, csak szóáradat volt, ami sajnos nem tette átélhetővé az amúgy sem lebilincselő történetet. Világos beszédnek, hallgatóktól nagyon ritka és bátor tettnek élte meg mindenki, s a filmkészítőnek is elakadt a szava.

Ebből a konkrét vetítésből természetesen nem vonhattunk le messzemenő következtetéseket a dokumentumfilmfesztiválon. Egy gyenge végterméket láttunk, ahol az alkotó, szemmel láthatóan nem tett látványos erőfeszítéseket azért, hogy megdolgozzon a sikerért, talán nem volt rá ambíciója, vagy forrása, az ügy szempontjából lényegtelen. Ugyanakkor számos olyan kérdést vetett fel számomra, melyeket a későbbiekben próbáltunk közösen megválaszolni.

A kudarcos élmények, ahogyan a pozitívak is, új kereteit adhatják a műfaj megértésének. Mit nevezünk dokumentumfilmnek, milyen film felel meg leginkább a nézői elvárásainknak? Hiszen, bár beható ismeretei például a hallgatóknak nincsen a dokumentumfilmről, mint műfajról, előképekkel, referencia pontokkal mégiscsak rendelkeznek. Ezek az előképek, szinte észrevétlenül megkötik a gondolkodásukat, lehorgonyoznak mellettük, anélkül, hogy mindezt tudatosítanák magukban.

Némi idő elteltével, miután a szemeszter során több külföldi filmet is vetítettem, s az 56-os munka is ott mocorgott még a hallgatók emlékezetében, rákérdezek, honnan ered ez az előfeltevésük, miszerint az ideális dokfilm olyan előírásokat követ, amelyeket a *Vater und Feind* kritikusai annak idején érvként hoztak fel. A hallgatók zavartan mosolyognak. S ha választhatnátok, folytatom, melyik filmet néznétek szívesebben: a *Vater und Feind* típusút, vagy a szokásosabbat, a dokumentumfilmesebbet? Egy filmszakos hallgató melyiket választaná?

Nevetéssel ér véget az óra.



1.4. Mihez viszonyítunk?

Don Ariely a *Kiszámíthatóan irracionális* című tanulmányában számos példát hoz fel arra, hogy korábbi tapasztalásaink milyen mértékben befolyásolják cselekedeteinket, gondolkodásunkat. S mi akkor is engedünk ennek a befolyásolásnak, amikor pedig a racionalitás más megoldást kívánna. Ha pl. lakást szeretnénk bérelni egy új városban, mindig egy korábbi árat tekintünk referenciának, függetlenül attól, a bérbevenni kívánt lakásnak milyen kereskedelmi értéke lehet a konkrét helyen. Azaz, képtelenek vagyunk kivonni magunkat az első találkozás, az első szerelem, az első lakásbérlés, az első filmélmény hatása alól. Akár tudatában vagyunk, akárcsak küzdünk is ellene, az első benyomások maradandó nyomokat hagynak.

“Most people don’t know what they want unless they see it in context. We don’t know what kind of racing bike we want – until we see a champ in the Tour de France ratcheting the gears on a particular model. We don’t know what kind of speaker system we like – until we hear a set of speakers that sounds better than the previous one. We don’t even know what we want to do with our lives – until we find a relative or a friend who is doing just what we think we should be doing.”⁷

Számomra az első filmnézői élmények nagyszerűen szerkesztett – felépített filmklubbokhoz köthetők, ezért nagyon szerencsésnek mondhatom magam. Semmilyen igazi erőfeszítést nem kellett tennem, csak bejutni a rendezvényekre, ahol megtapasztalhattam a műfajok széles skáláját, s a műveket rossz érzések és előfeltevések nélkül élvezhettem. Számomra a filmnézés, műfajtól függetlenül, örömevűnek számított, ahol kreativitás és történet kéz a kézben haladtak a vásznon. A rendszerváltás utáni globalizált világban felcseperedő filmbarát fiatalok lelki beállítódása azonban az enyémnél sokkal bonyolultabb volt. Egyrészt megszűntek – elsovadtak az évtizedekig jól működő filmklubbok, közösségi terek, ahonnan a mintákat meríteni lehetett volna, ahonnan a filmekről való beszédmodot szinte erőfeszítés nélkül lehetett elsajátítani, másrészt a hirtelen feltűnő médiumok sokasága anélkül öntötte rá a nézőkre a befogadhatatlan mennyiségű mozgóképet, hogy ebben

⁷ Don Ariely, *Predictably Irrational: The Hidden Forces That Shape Our Decisions* (2008), E-Book.

bárki is segítségükre kelt volna. Nem fikciós filmek esetén ez a tanácstalanság hatványozottan jelentkezett.

1.5. Kit szólít meg a dokumentumfilm?

A filmszakos egyetemisták dokumentumfilmmel jóformán csak kivételes alkalmakkor, ünnep vagy történelmi évfordulóhoz kötött napokon találkoztak, s ez Don Ariel szóhasználatát idézve horgonynak, azaz referenciapontnak mondható. Az ünnepekhez, a kötelező jeles napokhoz, pl. egy október 23-ához, igen nehéz érzelmileg kötődnie egy fiatalnak, ezért a filmnézés sok esetben a kötelezőség élményével is párosult, mert a kötelező olvasmány, mint ezt saját magamon is észleltem, a legritkább esetben vált belső élménnyé. S ráadásul, az ünnepi alkalmak filmjei nem a fiatalokhoz szóltak s ez megint csak az értő befogadás ellen dolgozott. Tehát, igen leegyszerűsítve, mire egy átlagos fiatal belépett a felsőoktatásba, a dokumentumfilmekről jobb esetben az jutott eszébe, hogy fontos, ünnepélyes és unalmas, rosszabb esetben semmi sem. Ugyanakkor a mély rétegekbe mégiscsak lerakódhatott egy kódrendszer, ami számukra, a műfajjal kapcsolatos elvárásként jelentkezett: a dokumentumfilm általában fontos dolgokról szól, amihez jó esetben nincs közünk, mert másokat érint, *de jó ügyet* szolgál, a filmkészítő eleve csak jó ügyet karol fel, tehát kritikai attitűdnek – váratlanul jelentkező konfliktusoknak nincs is helyük (pl. olyasmi nem fordulhat elő, hogy valaki nem ünnepelje meg október 23-át, vagy hogy ne legyen szolidáris a szegényekkel). A főszereplők mindig az igazságot képviselik mikor hozzánk beszélnek, azaz interjút adnak, amihez le kell ülniük, a dokumentumfilm ritmusa lassú, nem olyan pergően hatásvadász mint a kereskedelmi tévék bejátszásai, érzelmesen szép, lehetőleg klasszikus, azaz komolyzenével illik aláfesteni a múltidézt és még sorolhatnánk. S mivel mind a filmmel való találkozás helyszínei - iskolai nagyterem, művelődési ház, ritkábban mozi -, mind az időpontja - tanítási nap utolsó óra, de ünneplőben kell megjelenni - mind tematikája nagyban eltért a hagyományos filmekétől, ezért a lelkek mélyén a dokumentumfilmnek befogadásának kialakul egy láthatatlan, de kötött szabályrendszere, amiktől az eltérés csak komoly erőfeszítés után valósítható meg. Tehát a hallgató, nézőként enged ugyan a csábításnak és élvezi az izgalmasan elkészített filmet, de gondolkodóként, filmszakosként referencia pontok híján nem

tudja könnyedén és természetesen integrálni korábbi tapasztalásaival s ez belső feszültséghez vezet.

Az 1956-os magyar és a kortárs német dokumentumfilm összehasonlító elemzése módszertani szempontból rendkívül tanulságosnak bizonyul. A hazai munka egyfajta kánont követ: a nagy idők szemtanúja, a témához és életkorához illően ünnepélyes keretek között, a kronológiai sorrendet követve, ünnepélyes beszédmodot használva az eseményről nyilatkozik, ünnepélyes zenei kísérettel. Újkori passiójátéknak lehetünk szemtanúi, s a megkerülhetetlen, elhagyhatatlan stációkon mindig végig kell menni, az *Egmont nyitány* zenei aláfestésével. A film középpontjában a *történelmi pillanat* áll, melyhez a szereplő csak illusztratív elemként csatlakozik. A szemtanúknak nincs elő vagy utóéletük, nem önmagukban érdekesek, a történelmi pillanat miatt irányul rájuk a kamera érdeklődése. A *Vater und Feind* ezzel szemben egészen más módon építkezik. Főhőse egy középkorú német állampolgár, aki fotósként éli az életét, miközben családi – múltbeli titkok foglalkoztatják. Nem официális keretek között ismerhetjük meg - annak is tanúi vagyunk, hogyan alszik otthon, s mekkora a rendetlenség körülötte - hanem a hétköznapiakban, éppen ezért semmilyen előzetes hősképnek nem tud és nem is kíván megfelelni. Nem nyilatkozik a filmnek, hanem beszél, dialógusban van a körülötte élőkkel. Az idősíkok is változtatják egymást, a mából, asszociációkon keresztül halad a *történet* a múltba. A film nem a *történelemről* kíván beszélni, nem az *NDK átalakulásáról*, beolvadásáról az NSZK-ba, hanem egy középkorú férfi lelki tusájáról, aki a kommunista NDK utolsó periódusában, majd disszidálása után szembesül avval, hogy apja az ottani III/III-asnak dolgozott, jelentéseket írt a rendszer ellenségeiről, többek között róla, a fiáról is. Személyes és megrendítő történetet tárnak elénk a szereplők, akik vállalva a veszélyeket, kitergetik a családi – nemzeti szennyest. A múltat. Ami ilyen is, meg olyan is, fekete is, meg fehér is. Meg szürke is. Feszengve nézünk talán ilyen filmeket, ahol apáinkról, felmenőinkről, a múltunkról van szó, vajon kiigazodunk-e a sűrű homályban. Ennek a filmnek a hangvétele nem különösebben patetikus, sőt, mondhatni antipatetikus. Nincsenek par excellence hősök, és par excellence áldozatok, nem halljuk *Beethoven V. Szimfóniáját*, a Sors-ot, helyette kortárs rockzenét, és korabeli NDK-s slágereket. Vele együtt izgulunk, sikerül-e megbeszélnie a közös múltjukat a szüleivel, a kamera jelenlétében, amiről köztudomású, hogy adott esetben fegyver...



Ez az összehasonlítás semmi esetre nem jelenti azt, hogy Magyarországon ne készültek volna átélhető és szép dokumentumfilmek mondjuk 1956-ról, vagy bármely más múltbeli eseményről. Igenis készültek, s konkrét példával is szeretnék a későbbiekben szolgálni. A két párhuzamba állított munka, a magyar és a német leginkább az alapállásukban térnek el egymástól: az egyik a szakralitást megillető áhítattal viszonyul a kanonizációs folyamathoz, melyhez egy dokumentációval kíván hozzájárulni, s az alkotói beavatkozást lehető legkisebb mértékűre szorítani, a másik élményszerűen szeretne mesélni, melyhez történetre van szüksége, dramatizációra, erős alkotói irányítás mellett: a téma önmagában nem létezik, hanem *létre kell hozni*, meg kell teremteni. Ha a játékfilmek esetében természetesnek tekintjük a különböző mesélési módokat, rendezői felfogásokat, stiláris választásokat, miért ne várhatnánk el egy dokumentumfilmtől hasonló megoldásokat?

1.6. Van-e története a dokumentumfilmnek?

“People tend to think that documentary films are typified by two conditions. First, the events we see are unstaged, or at least unstaged by the filmmaker. If you mount a parade, the way that Coppola staged the Corpus Christi procession in The Godfather Part II, then you aren’t making a documentary. But if you go to a town that is holding such a procession and shoot it, you are making a doc—even though the parade was organized to some extent by others. Fiction films stage their events for the camera, but documentaries, we tend to think, capture spontaneous happenings.

Secondly, in a documentary the camera is seizing those events photographically. The great film theorist André Bazin saw cinema’s defining characteristic as its capacity to record the actual unfolding of events with little human intervention. All the other arts rely on human creation at a basic level: the novelist selects words, the painter chooses colors. But the photographer or filmmaker employs a machine that impassively records what is happening in front of it. “All the arts are based on the presence of man,” Bazin writes; “only photography derives an advantage from his

absence.” This isn’t to say that cinema can’t be artful, only that it offers a different sort of creativity than we find in the traditional arts. The filmmaker works not with pure imaginings but obstinate chunks of actual time and space.”⁸

Az alkotói beavatkozás minimálisra szorítása nem ismeretlen fogalom a magyar dokumentumfilmek történetében. Egy olyan korban, ahol az alkotói valamint a szólásszabadság csak korlátozott formában érvényesülhettek (lásd *Kádár-korszak*), védelmet is biztosíthatott a tények tiszteletének e különös kultusza: filmesként én csak lefilmezem a valóságot, nem manipulálom, dramatizálom, ha mégis asszociál a néző más tartalmakra, az az ő dolga, az ő képzeletében létezik csupán. Kérdés azonban, fenntartható-e ez az álláspont akkor is, amikor már nemcsak a *sorok között olvasás* a legfőbb filmbefogadási metódus, amikor már nemcsak a politikával, hanem a kereskedelmi szempontokkal is meg kell küzdenie egy filmnek?

Másik, a film természetéhez köthető alapkérdés: egy időben kiterjedt narratív műfaj, jelen esetben a film - a néhány percestől a több órás óriás opuszig - létezhet-e hagyományos értelemben vett történet nélkül? Avagy a dokumentum műfajnak a fikciós filmhez hasonlóan szüksége van jól elmesélhető, átélhető történetre? A kérdésre egy átlagos, *Hogyan készítsünk dokumentumfilmtervet* típusú weboldalon is messzire ható következményekkel teli állításokat olvashatunk:

“You have your idea and you are passionate about it. Good. Now I want you to ask yourself this: Will someone other than you care about this film? Is this a compelling story? Will it make your viewers laugh and cry? Will your viewers relate to your story because they somehow experience a similar situation?”⁹

A történet szükségességének egyik közismert ellenérve a dokumentáció és a dokumentumfilm sajátosságainak összemosása. Miért ne lehetne történet nélküli mozgóképek, hiszen a 9/11-es terrortámadás élő közvetítését is milliók nézték, pedig se szerkesztve nem volt, sem vágva. Valóban, bizonyos médiatörténeti pillanatokban

⁸David Bordwell: *Observations on Film Art, Internet Blog*,
<http://www.davidbordwell.net/blog/2009/03/04/showing-what-cant-be-filmed/>

⁹Morgan Paar, *How to Make a Documentary?* 2010
<http://www.videomaker.com/article/14803-how-to-make-a-documentary-part-1-story-development>

elképzélhető hogy a *Reality TV*-s közvetítés mindennemű külső szerkesztői beavatkozás nélkül is kaphat dramatikus karaktert, lásd a korunk színházának is tekintett sporteseményeket, pl. a foci VB-t. Bár ha közelebbről megvizsgáljuk ezeket a közvetítéseket, felfedezhetjük a fogyasztásra felkínált dramatikus elemeket, melyek segítségével a néző végső soron történetet kreál egy labdarúgó mérkőzésből is: hősök és antihősök vetélkedését, a pénz és a lelkesedés összecsapását, a sunyiság-dopping győzelmét a becsületesség felett, vagy éppen azt, hogy a sportban nem lehet hazudni. S a 9/11-es események sem maradtak meg a dokumentáció szintjén, szimbolikus történetekké alakultak már megszületésük pillanatában: *a Gonosz támadása a Jó Világ ellen, A legyőzhetetlen hatalom is sebezhető, Az amerikai nép összefog és legyőzi a Gonoszt, Az emberek jók és önfeláldozók, A pusztítás helyén új világrend alakul...* Meséket, történeteket kreál a néző - különösen, ha ebben a média is a segítségére siet - a legkisebb mozgóképes elemekből is, miért ne hinnénk tehát el, hogy a film esetében különösen megkerülhetetlen az átélhető történet?



“Documentary storytelling does not refer only, or even primarily, to films that are narrated. Observational films - the "fly-on-the-wall" style of work such as Gimme Shelter or Harlan County, U.S.A. - are also story-driven. Story helps define documentary and separate it from visual material that simply documents an actual person, place, or event. You might shoot a wedding or town meeting or a series of interviews, for example, but even if you edit the raw footage for length, what you create is not a documentary. You might set up a camera to record a "day in the life" of a local barbershop and end up with some interesting footage, but until it's been shaped and given meaning by the filmmaker - until it tells a story in some form - it's not a documentary.”¹⁰

Lehetséges-e, hogy e két nagyon különbözőnek feltételezett műfaj, a fikciós és a dokumentarista, sokkal közelebb áll(hat) egymáshoz, sokkal többet merít a másik

¹⁰ Sheila Curran Bernard: *The Drama of Real Life* (gondolom, a hivatkozások változatos megjelenése nem direkt van...) <http://www.writersstore.com/documentary-storytelling-the-drama-of-real-life/>

tapasztalataiból, mintsem azt feltételezzük a hétköznapiakban? S lehetséges-e, hogy a kortárs megrendelői és filmfogyasztási szokások még inkább elvárják, presszionálják a történet megfogalmazásának igényét? Összeegyeztethető-e a történetmesélés igénye, kiereszkedett megjelenítése a dokumentumfilmnek oly fontos igazságkeresés igényével? E felvetések Magyarországon az ezredforduló időszakában, és talán napjainkban sem feltétlenül költői kérdések: nagy és erős hagyománya van nálunk a filmkészítő minél visszafogottabb alkotói jelenlétének, a valóságba történő minél kisebb beavatkozásának. Az élményszerű filmezéssel kapcsolatos fenntartásoknak. Éppen ezért elgondolkodtató, hogy *Pigniczky Réka*, a rendkívül sikeres *Hazatérés*¹¹ című film rendezője is fontosnak véli felelegetni ezt a problémát még 2010-ben is:

*“Sokan úgy érezték, hogy nem is kifejezetten dokumentumfilm-élmény volt, inkább amolyan feel-good movie. Ez persze nem azt jelenti, hogy kizárólag szórakoztatni szerettem volna ezzel a filmmel, de nagyon fontos szempont volt, hogy élvezzék az emberek. Magyarországon a dokumentumfilm sokak számára azt jelenti, hogy kicsit kötelező és kicsit unalmas, pedig nem kéne, hogy így legyen, hiszen igazi emberi sorsokról van szó, és nagy a tét. A férjem (Gerő Barnabás, a film producere) az egyik legkeményebb kritikusom, azt mondja, hogy őt nem érdekli annyira, hogy dokumentumfilm vagy sem, csak legyen nézhető, ne kelljen neki is szenvednie.”*¹²

A 2007-es Magyar Filmszemlén két dokumentumfilmet is láthattak a nézők, melyek számos rokon vonást mutattak. Túl azon, hogy mindkettőnek a rendezőjét Rékának hívták, már a vetítés közben is világossá vált, két olyan alkotásról van szó, amelyek nem követték a tradicionálisabb magyar hagyományt. Sem elbeszélésmódjukban, sem témaválasztásukban. Mindkettő személyes, szinte intim családi történetet dolgoz fel, s a filmkészítő érzelmi és rokonsági érintettsége ellenére is bátor, rizikót vállaló alkotás. De amiben talán a leginkább elvált a hagyománytól, az a történetmeséléshez fűződő komplexusmentes viszonya. Nem véletlen talán az sem, hogy az alkotók – bár erős magyar gyökerekkel és identitással rendelkeztek – más filmes kultúrában szocializálódtak, mint az itthoniak: amíg *Kincses Réka* Romániából indulva éppen a berlini filmfőiskolán végezte a tanulmányait, addig *Pigniczky Réka* az amerikai emigrációban nevelkedett.

¹¹ *Pigniczky Réka: Hazatérés, 2007*

¹² *Pigniczky Réka: Megkérdezem, hogy ki vagyok, www.magyar.film.hu, 2010 jan.26.*

Az 1956-os forradalom 50. évfordulójára kiírt filmes pályázatok kontextusában különösen revelatívnek hatott Pigniczky Réka *Hazatérés* című munkája, mely nagyon is konkrét családi történetet mesél el. Az amerikai emigrációban felnövő lány, jelen esetben a filmkészítő, arra kíváncsi, vajon az apja milyen szerepet játszott az események idején, a valóság és a családi emlékezet tablói átfedésben vannak-e.

„De tényleg hős volt-e a papa? Valóban halál várt volna rá, ha itthon marad? Vagy csak tódított, színezte-hízlalta saját legendáriumát? A lányokban ott bujkál a kétség, ami a levéltári kutatások nyomán egyre nő. Egy ponton Eszti elsírja magát, s azt hüppögi, haza kéne menni, abbahagyni az egészet, nem bolygatni apjuk emlékét. Igazi dráma ez, nem lehetett előre kitalálni, megírni. Miként a folytatást sem, a megnyugvást, a heppiendet, a hazatalálást, mely egyike a legmegrázóbb és egyben legfőlemelőbb pillanatoknak, amit mostanában filmvásznon láthattunk.”¹³



A *Hazatérés* a klasszikus angolszász *investigative journalism* – a tényfeltáró újságírás nyomdokain halad, azaz kíméletlen, és ha kell, bizonyos pontokon szembeszállhat akár a filmkészítő saját vagy családi érdekeivel. A forma, amit az alkotó választott – a nyomozás - testhezálló, hiszen a rendező eredetileg újságíró, s egy olyan kultúrában nevelkedett, ahol a filmkészítésnek ez a műfaja jól ismert és elfogadott régóta. S ezen azt is érthetjük, hogy történetet alkot a film, a családi múltfeltárás kedvéért, olyan átélhető történetet, amelynek egyik főszereplője saját maga. Ismeri a műfajt, tökéletesen uralja, a személyes érintettsége sem nagyobb teher számára a kelletténél, nem viszi sem túldimenzionálásba, sem álszerény titkolózásba a mesélést. Használja, vagy akár kihasználja jó ízléssel és szakmai profizmussal a műfaj lehetőségeit. Nem véletlen tehát, hogy miután a filmszakos hallgatók megnézték a filmet, s személyesen is találkozhattak az alkotóval, nehezen tudták kezelni azt a számukra furcsa helyzetet, miszerint érzelmileg is erősen hatott rájuk egy dokumentumfilm. Hogy igazi filmet láthattak.

¹³ Báron György: *Végtelen történetek*, Filmvilág, 2007/04.

2. Hol találunk érdekes témát?

„I would say that I don't care about the subject. The subject is...is totally secondary. You can make, I think, a greay film with a very tiny subject. I'm convinced that you can make films in the next café, because in the next café there are men and women and stories and suffering people and all of life. It's a question of a way of looking at reality, much more than the subject, which is important for me.”
Nicolas Philibert¹⁴

2.1. Miért érdekes téma a feminizmus?

A dokumentumfilm kurzus egy adott pontján mindenkinek elő kell állnia a farbával: ki miben gondolkodik, kit milyen megvalósításra alkalmas tematikák érdekelnek. Az első felvetéseket a nagy nyilvánosság előtt hallgatjuk meg. Látom, sokakat zavar, hogy mások előtt kell feltárnia az alapötletét, azonban a közös gondolkodást, az esetlegesen bekövetkező nyílt *brainstormingot* az alkotói folyamat részének, talán az egyik legkiemeltebb pillanatának gondolom. Ha képesek vagyunk hangosan, mások füle hallatára, az elhangzott kommentárokat is figyelembe véve újfogalmazni a kiindulási pontunkat, jelentősen előreléphetünk a munkafolyamatban.

D lendületesen ecseteli, hogy őt a feminizmus problematikája érdekli, erről szeretne filmet forgatni. Megkérem, fejtse ki bővebben, s a személyes motivációi is érdekelnének. Örül a lehetőségnek és belevág. Őt igazából a feminizmus abból a szempontból foglalkoztatja, amennyiben meg lehet fogalmazni annak kritikáját. A feminizmus szerinte unatkozó, emancipálódni kívánó hölgyek időtöltése, hiszen a társadalmilag és biológiailag rögzült szerepeken amúgy sem lehet változtatni, tehát kár is olyasmire áldozni az időt, ami kivitelezhetetlen. Elfogadja ugyan nőként is, hogy a jelenleg érvényes férfi-nő szerepfelfogás nem feltétlenül az egyetlen modell, viszont erősen megkérdőjelezi annak a lehetőségét, hogy a modell kritikájából megszülető új szerepfelfogás hosszabb távon életképes lehet. Érdeklődéssel hallgatom az okfejtést, de nem igazán értem: mi az állítás? A feminizmus vagy annak tagadása? Rákérdezek, de megnyugtató választ nem kapok. Igen, mindkettő fontos, de főleg a kritikája. És D már sorolja az érveket, a feminizmus túlhaladott, a 60-as évek szexuális felszabadulásának a terméke, tele rengeteg torzítással, elhajlással, hiszen végső soron a nemek egyenlősége pusztán vágyálom: a gyerekeket még sokáig a nők

¹⁴ Nicolas Philibert rendezőt idézi Jerry Rothwell: *Creative Documentary*, Routledge 2013, p 57.

fogják kihordani. Jelzem, nekem a feminizmussal kapcsolatban nincsen kialakult álláspontom, bármelyik oldal mellett vagy ellen érvelhetnék, de itt most az a kérdés, hogy ő, az alkotó mit szeretne? No meg az sem világos, hogyan lesz mindebből mozgóképes változat? A hallgató szemén látom a csalódottságot: minek annyit akadékoskodni, honnan is tudhatná már így előre, hogy mit is szeretne, majd forgat jó sokat, és összevág valamit.

Ha valaki tőlem azt kérdezi a húszas éveimben, hogy egy kiválasztott témából hogyan lesz film, bizonyára zokon veszem, és talán meg is sértődöm. Hiszen nyilvánvalóan úgysem értheti a másik ember, mi motoszkál a fejemben, különben sem árulom előre, hadd legyen meglepetés majd mindenkinek. A film alapja ugyanis egy indulat, egy érzés, s abban a pillanatban, hogy lerántom az elképzelést az egekből a valóságba, meg is szüntetem, kisütöm a bennem meglevő feszültséget. A film egy bizonyos életkorig maga volt számomra a megtestesült miszticizmus, mit nekem a racionális megközelítés!... Eleinte csak képeket láttam, képzeltem el, tartalmi és műfaji megfontolás nélkül. Elhatároztam például, hogy a középiskolai osztályteremben fogok forgatni, akkor még 16 évesen fekete–fehér fordítós normál 8-as film volt a nyersanyag, amit persze magam laboráltam a fürdőszobában. Megkértem néhány osztálytársamat, maradjanak bent még a tanítás után, vegyék vissza a kék köpenyüket, s üljenek a padban, álljanak fel, majd üljenek vissza s megint pattanjanak fel. Ez volt a jelenet amit elterveztem, amihez, ha megölnék sem tudtam volna magyarázattal szolgálni. Utólag persze elmondhatom, milyen célokat követtem: a rosszérzésemről szerettem volna beszélni a nézőknek, az osztálytársaimnak, roppantul zavart, ahhoz hogy legálisan megszólalhassak óra közben a tanteremben, előbb jelentkeznem kellett, fel kellett állnom, megigazítanom a ruházatomat, ki kellett a hátamat egyenesíteni, s csak ezután beszélhettem. S mire ez a folyamat lezajlik, el is megy az ember kedve attól, bármit is szóljon az osztályban.



Kastingoljuk az ötleteket a hallgatókkal, körbejárjuk a témát, ki-ki hozzászólhat, s újabb szempontokat adhat társának a továbbgondoláshoz. Most még minden lehetséges, a konkrét forgatás még várhat. A feminizmus valóban gazdag és érdekes

téma, de ebben a pillanatban még nagyon teoretikus. Próbáljuk megkeresni az élményt, feltárni az előképet, amennyiben lehetséges. D szorgosan jegyzetel, komolyan veszi a helyzetben rejlő lehetőségeket, hiszen a csoport jelenleg éppen az ő ötletén dolgozik. D -t szemmel láthatóan váratlanul éri egy rendkívül egyszerű, de messzire mutató kérdés: *Neked mi a viszonyod a feminizmushoz?* Mit gondolsz róla? Nőként kívánsz a témához viszonyulni, vagy amolyan semleges alkotóként? Hova pozicionálsz magad, mint filmkészítő? A kérdés provokatív - teszem hozzá - mert semleges pozícióból nem lehet filmet forgatni, akár akarjuk, akár nem, a film eredendően szubjektív, hiszen mégiscsak ember készíti. A hallgatót sikerül zavarba hoznom. Méghogy érintett lehetne a témában! Ez benne fel sem vetődött. Ő nem saját magáról kíván filmet készíteni, hanem egy problémáról, amit szeretne objektíven bemutatni, minden oldal, minden nézőpont teret kapna. Az a tény, hogy ő is nő, nem jelent sem helyzeti előnyt, sem hátrányt, amúgy is az a kíváncsi, ha a filmes megmarad a háttérben, s nem válik főszereplővé.

2.2. Ki fogja megrendezni a témát?

Ismerős és rendszeresen visszatérő gondolatmenet: amíg a fikció esetén a hallgatók fejében teljesen elfogadott konvenció (különösen a szerzői -művészfilmek esetében) a szerzői attitűd, a szubjektivitás, addig a dokumentumnál akár csak a tervezés időszakában is mindez ördögtől való. A játékfilmnél kíváncsi a világ teremtésének gesztusa, az alkotói *ego* minél markánsabb megjelenítése, hiszen a film végső soron egyedi műalkotás, felismerhető stílusjegyekkel. Az alkotó hatalma végtelennek tűnik a fikciós szereplők felett, *Hitchcock* megfogalmazásában:

„*In feature films the director is God; in documentary films God is the director.*”¹⁵

A dokumentumfilmben az alkotó itt jobbra háttérben marad, szemérmesen előtérbe tolja a témát és a szereplőket, amolyan kiegyensúlyozó szerepet játszik: mindenkit, aki a témában fontos, szóhoz kell juttatni. Ez a dilemma érdekes alkotás-lélektani és kulturális-szocializációs problémát feszegethet.

¹⁵ *Alfred Hitchcock: Personal Quotes*, <http://www.imdb.com/name/nm0000033/bio>

Játsszunk el a gondolattal, javaslok egy szemináriumon, miszerint a műfajválasztás szorosan összefügghet az alkotó személyiségjegyeivel, beállítottságával. Amíg a játékfilmesnél megengedett, sőt elvárt a teremtő akarat karakteres megjelenése (a rendező hadvezér, diktátor, az ő egója messzire kitüremkedik a forgatás során) addig a dokumentumfilmes szerényen meghúzódik egy sarokban: *Bocs, hogy élek! Én nem is számítok!* A fikciós rendező létrehoz - előállít (figurákat, helyzeteket, konfliktusokat, érzelmeket, stb...), a dokumentumfilmes megfigyel, elles, esetleg ellop pillanatokat, élethelyzeteket. A fikciós rendező rendez, beállít, instruál, a dokumentumfilmes lekövet, dokumentál, archivál. Egy kezdő pályaválasztási tanácsadó ezek szerint két csoportra bontaná a társaságot: a kék sarokba kerülnének az önző, akaratos, szólista, ám bevállalós zsarnokok, a *játékfilmesek*, a pirosba pedig az empatikus, szerény, toleráns csapatemberek, a *dokumentaristák*. Ha elfogadnánk ezt a felosztást, a dokumentumfilmes rendezői felfogásból egyenesen következne a kiegyensúlyozottnak ez az érthető, ám némileg idealista felfogása, belső követelménye. Az alkotó bánjon *igazságosan* a szereplőkkel, adjon mindenkinek időt és teret álláspontja kifejtésére. Az alkotó igazából egy moderátor, pusztán közvetít, de a saját viszonyulásáról nem mond semmit, illetve ha mégis, azt is nagyon csak áttételesen.

Fordítsunk egyet a nézőpontra, javaslok. Vajon a játékfilmben is érvényesek ezek a szabályok, vagy ott mindent szabad? Az alkotónak abban a műfajban nincs is kötöttsége, szorító felelőssége? Szabadon *szubjektívkedhet*, amennyit csak akar? S a dokumentumfilmben nem érvényesíthető alkotói elképzelés, netán vízió? Mindez csupán a fikciósok privilégiuma?

Természetesen a két műfajt nem lehet teljesen összemosni, így a válasz. Az egyikben a szereplők saját életüket, gondolataikat játsszák el, real time-ban, a másik esetben fizetett vagy önkéntes színészek kitalált és betanult szerepekben mozognak a vásznon.:

„For fiction films the answer to the question of what to do with people is simple: we ask them to do what we need them to do. „People” are treated as actors who are working in their professional capacity. Their social role in the filmmaking process is defined by their professional role as actors.... For nonfiction or documentary film, the answer is not so quite simple. „People” are treated as social actor rather than

professional actors. Social actors continue to conduct their lives more or less as they would have done without the presence of a camera. They remain cultural participants rather than theatretical performers.”¹⁶

Az első esetben pusztán a képzelet játékát láthatjuk, míg a másodikban az alkotó morális felelőssége óriási, a szereplők bőrét viszi a vásárra a filmes, tehát jogos a dokumentumfilmes önkorlátozása, állapítja meg a csoport. S ebből az is következhet, hogy más személyiség szükségeltetik a dokumentumfilmhez és más a fikcióhoz.

A játék természetesen tudománytalan, és semmilyen valós következtetést nem vonhatunk le belőle. Ugyanakkor lehetőséget ad arra, hogy a műfaj alapkérdéseiről kötetlen formában beszéljünk. Saját tapasztalataim egyáltalán nem igazolják vissza az eredeti feltevést: találkoztam már rendkívül szerény és félénk fikciós rendezővel, valamint diktátor hajlamú dokumentaristával is. Arról nem is szólva, akár *házon belül* is tarthatnék önvizsgálatot, hiszen magam is próbálkoztam – próbálkozom a két műfajban, s mindezidáig nem fedeztem fel más alkotói lelkületet, személyiségtorzulást-változást magamban. Elképzelhető, mindez csak annak a következménye, hogy nem vettem vizsgálat alá saját szerepfelfogásomat a különböző körülmények közepette. Hiszen igenis valószínűsíthető, hogy más képességeket, *skill*-eket, más tudást, stratégiát mozgósíthatunk különböző helyzetekben.

1995 és 1999 között három alkalommal forgattam filmet *Csenyétén*, az első egy hagyományosabb televíziós riport-dokumentum műsor¹⁷ volt, a második játékfilm¹⁸, a harmadik pedig dokumentumfilm¹⁹. Bármennyire kutatok is az emlékeimben, ugyanazt a *flow* érzést éltem meg mindhárom esetben, a kutatás – felfedezés örömét és izgalmát, s úgy érzem, szerepfelfogásom sem változott meg gyökeresen a különböző műfajokban. Különböző méretű stábokkal dolgoztunk, a TV-s produkcióban kb 7-en BETA SP-re, a játékfilmbe 25-30-an 35mm-es filmre, a dokumentumfilmbe 4-en mini DV-re, más – más költségvetéssel, bár mindegyik a maga műfajában rendkívül szerénynek számított. S mivel mindhárom munkában fontos szerepet kapott az éppen aktuális eseményekre való nyitottság, az improvizatív elemek beépítése a forgatási folyamatba, ezért szinte természetes módon, különösebb

¹⁶ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary (2nd Edition)*, p.45-46.

¹⁷ *Iskolák a láthatáron, 5. Rész Csenyéte, 1995*

¹⁸ *Országalma, 1998*

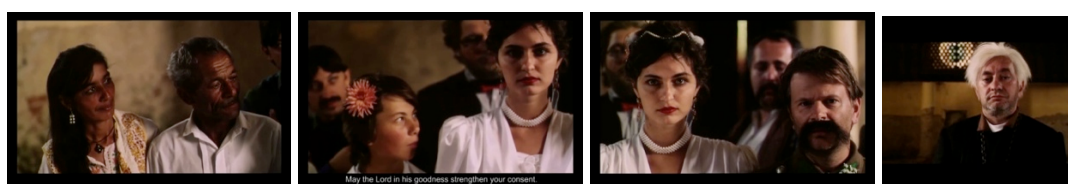
¹⁹ *Variációk Csenyétére, 1999*

fejtőrés nélkül ugráltunk egyik munkából a másikba. A módszer talán hasonló lehetett, de a végtermékek különbözőek. Avagy *Schiffer Pál* szavai szerint:

“Alapállásom, hogy a dokumentumfilm nem filmműfaj, hanem módszer, amellyel sokféle filmet lehet előállítani. Azaz: nem-fikciós film módszerével készíthető népszerű tudományos film, történelmi dokumentumfilm, híradás, propaganda, riport, filmvers vagy akár filmelbeszélés.

Ez a módszer nálam azt jelenti - ami egyben kritérium is -, hogy dokumentumfilm az, ahol azt filmezem le, ami történik, akkor, amikor történik, azzal, illetve azokkal, akivel vagy akikkel történik.”²⁰

Ebben az időben még fel sem merült bennem, hogy létezhetnek különböző szerepfelfogások az operatőri vagy a rendezői munkában. Minden helyzetből a legjobbat kellett kihozni akár megírt jelenetről, vagy spontán eseménysorról volt is szó. Minden esetben kommunikálnom kellett a stáb felé, milyen célok vezettek az adott szituációban, s ők ehhez tartották magukat. Ha mégis találnék magyarázatot így utólag a látszólag zökkenőmentes átállásra, talán abban keresendő, hogy magamban sem különítettem el a szerepeket: operatőrként vagy rendezőként az éppen aktuális munka volt a legfontosabb, nem rangsoroltam, rangsoroltuk a műfajokat. Nem váltottunk identitást, nem lettünk empatikusabbak a dokumentumfilm esetében, sem cinikusabbak a fikciónál. Nem gondoltuk, hogy a játékfilm magas művészet, a dokumentum pedig alkalmazott műfaj.



A dokumentumfilmes rendezői szerepfelfogás továbbra is nyitott kérdésként lebeg az óra végén. Megmaradhat-e a háttérben az alkotó, elrejtheti-e személyiségét, gondolkodásmódját magában az alkotási folyamatban? Célszerű-e korlátoznia saját szellemi vagy pszichés mozgásterét, szabadságvágyát a téma kiválasztásakor? Mert ha igen, fordulok D felé, ebben a megfogalmazásban a te elképzelésed inkább emlékeztet újságírói szerepfelfogásra, mintsem dokumentumfilmesére, teszem hozzá óvatosan.

²⁰ *Schiffer Pál gondolatai Almási Tamás DLA dolgozatában, <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/almasitdolgozat.pdf>*

Vagy talán pusztán riportokat szeretnél készíteni a feminizmus témakörében, mondjuk egy televízió számára, kérdezem a hallgatót, akit mintha szíven ütöttek volna, olyan az arckifejezése.

2.3. Mit tudsz a témáról?

Egri Lajos ma is korszakos jelentőségű műve, a *Drámaírás Művészete*, egyszerűen és nagyon érzékletesen szembesíti a jövőendő alkotót az előtte álló feladatokkal.

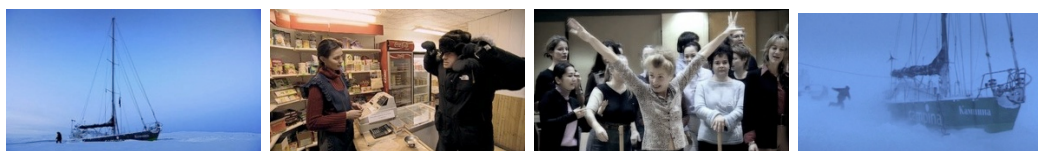
*”Amikor az ember leül forgatókönyvet írni...a kezdéshez elég egy karakter, egy helyzet, egy gondolat. Ez aztán tovább fejlődik, és a történet lassan kibomlik magától...Fontos, hogy megtaláld, mi a véleményed a témáddal kapcsolatban.”*²¹

Egri szerint a történet természetesen csak akkor bomlik ki *magától*, ha ebbe munkát, energiát fektetünk. Ennek az evidenciának a felismeréséhez nagy segítséget kaptam tanári szerepkörömtől. Oktatóként bármikor bármit kérdezhetek, bizonyos értelemben kötelességem is a néha kellemetlen kérdések megfogalmazása. Alkotóként sérülékenyebb vagyok, mivel bizonytalan a kifejeletben, feleslegesen érzelmi síkra terelem a racionális kritikai attitűdöt, ezért magammal szemben sajnos megengedőbb vagyok.

Szemináriumon témaként felmerül egy virágáros néni élete, aki az Astoria aluljáróban árult nap mint nap virágokat. V - az ötletgazda - így írja le a *témát*: nagyon *érdekes*. Próbálom megtudakolni tőle, miért tartja figyelemreméltónak, de sajnos azonnal lélektani falakba ütközöm. Biztosítom V-t, nagyon örülök ennek a választásnak, mert nem az emberiség egyik legnagyobb problémakörét szemelte ki (bár adott esetben annak is örülnénk, viszont az órai – szemeszteri kereteket egy ekkora vállalás bőven meghaladná) s a kis virágáros néni 5 – 7 percesnek gondolt tervét megvalósíthatónak látom. Ugyanakkor az is érdekelné, hogyan kívánja fejleszteni a tervet. V jólesően fogadja, hogy a terve szimpatikus számomra - ki ne örülne annak, ha megerősítést kap a külvilágtól? -, ugyanakkor őszintén meglepődik azon, hogy a tervet fejlesztenie kellene. Ha ugyanis a terv jó, miért kellene neki ezt a projektet továbbfejlesztenie, hiszen ez a mondat a terv kritikája is egyben. Fejleszteni csak a félig sikerült ötletet kell, ez pedig nem az, már látja maga előtt a megvalósítást is. Egyik délután odamegy, és titokban lefilmezi, messziről, majd közelebb megy hozzá, és csinál a nénivel egy

²¹ Egri Lajos *A Drámaírás Művészete (The Art of Dramatic Writing) 1942-2008*

interjút. A forgatottat összevágja, s keres egy hozzá illő zenét. V gondolatmenete racionális, sőt kivitelezhető a munkamódszer is, bár a titokban filmezés etikai kérdéseket is felvet - amelyekre a későbbiekben még visszatérünk - s azt is elismertem, hogy amit ő felvázol, az tökéletesen illik egy televíziós műsorba rövid bejátszásnak. De ettől még nem feltétlenül film, véleményem szerint. A film ugyanis önmagában is megáll, mégha rövid is, elmesél valamit, ha nem is szó szerint, azaz nem csak mesei formában, narratívában, van eleje, közepe, vége, szerkezete, s bárhogyan kerülgetjük is a forró kását, a filmnek van története is. Ami nem egyenlő a cselekménnyel. Abban maradunk V-vel, végiggondolja, milyen lehetőségeket lát a folytatáshoz, újra megkeresi a nénit, és ha lehetősége nyílik rá, felvesz néhány snittet, próbaforgatásként.



Évekkel korábban az egyik INPUT-os előzsűrizésnél véleményt kellett mondanunk a *The Flying Dutchman - Fire and Ice*²² című osztrák dokumentumfilmről, mely két egymással párhuzamosan futó eseménysorra épült. Az egyik szál Bécsbe visz, az Operába, ahol éppen Wagner operájának, a *Bolygó Hollandinak* a próbái folytak. Bepillanthattunk a titkos, a közönség elől eltakart művészvilág kisebb rejtjelmeibe, s jelen lehettünk néhány próbán is. A másik szálon pedig Észak-Szibériába jutottunk, ahol egy kalandos kedvű holland hajós a telet töltötte, kényszerből, mivel kishajójával megrekedt a befagyott tengeren. Az absztrakt és a valós *hollandi* párhuzamba állítása valóban szellemes ötletnek tűnt, és figyelemfelkeltőnek, de a film megtekintése közben az *érdekesnek* feltételezett egymás mellé rendelésen kívül a filmnek nem lehetett felfedezni a főszórát, a témáját. A két eseménysor békésen megfér egymás mellett, de valójában nem kerültek interakcióba, megmaradtak az *érdekesség* szintjén, amibe egy idő után az egyszerű néző beleunt. A két szál nem sikerült sem tartalmilag, sem érzelmileg összekapcsolni, a történet, illetve annak hiánya miatt, szép lassan elfogyott, kiürült a film. A néző ugyanis történetre – mesére vágyik, benne erős karakterekkel, fordulatokkal, feszültséggel. A holland hajós nem *filmes karakter*, nem kísérli meg a lehetetlent, nem indul meg gyalog a hazavezető úton, de nem is telepszik

²² Werner Boote: *The Flying Dutchman - Fire and Ice*, 2005

le Szibériában, s nem vesz feleségül orosz asszonyt, akivel a későbbiekben együtt hallgathatják a jégkunyhóban a Wagner operát. Amíg *Flaherty*, jóval szerényebb eszközökkel ugyan, de képes volt filmes karaktert formálni Nanuk²³-ból, a családjáért és a mindennapos fennmaradásért küzdő hétköznapi hős eszkimót, akiért izgulunk, szorítunk, s akinek a teljesítményét csodáljuk, addig az osztrák rendező megmaradt a kellemes és esztétikus dokumentálás szintjén.

V-nek sikerül kapcsolatba lépnie a virágárussal, de legnagyobb meglepetésére a néni egyáltalán nem örül a megkeresésnek, mint mondta, ő kisnyugdíjas, és végső soron illegálisan árul virágot, ami után nem adózik, és kizárólag a rendőrök jóindulatán múlik, meddig maradhat az aluljáróban. De V nem látszik elkeseredettnek, egy másik néni ugyanis vállalja a szereplést, ő ugyanis nem csak a megélhetés miatt árul virágot, szívesen tölti az idejét emberek között, s mivel nincs más dolga, mindennap kijár az Astoriához. Le is fixálják a következő találkozót, V készített néhány próbafelvételt az új szereplőről, amelyekről közösen megállapítjuk, hogy túlságosan messziről filmezték a nénit, a szó fizikai és átvitt értelmében. Nem készültek pl. olyan közelik, amelyekről jobban megismerhetnénk, arcjátékát, beszédmódját, azaz a személyiségét. A messziről készített felvételek azt sugallták tudat alatt a nézőknek, hogy a forgatási körülmények bizonytalanok, szinte lopakodva kellett filmezni, viszont a teljesen átlagosnak mutatott történések nem igazolták vissza a rejtett kamerára gyanakodó nézői elvárásokat, melyek az illegalitáshoz, a dramatikus eseménysorhoz kapcsolódnak. Abban maradunk V-el, hogy ezt a bizonytalanságot jó lenne felszámolni, határozottabban kellene *filmesként* fellépnie, vállalja fel a néni és a világ előtt azt aényt, hogy ő filmet szeretne forgatni. Ameddig az alaphelyzet tisztázatlan s nem kommunikálja világosan, melyek az ő szándékai, addig a felek nem tudnak egyről a kettőre jutni: a *közelkerülés* dokumentumfilm esetében kardinális kérdés. Mindkét félnek, a szereplőnek és a filmkészítőnek is meg kellene mutatkoznia, előlépni a homályból. V ezzel egyetértve jelezi, immáron azt fontolgatja, hogy meglátogatja a szereplőt a későbbiekben az otthonában is.

Ran Tal az egyik legsikeresebb középkorú filmes Izraelben. Az ezredforduló vége felé készítette el a *67 Ben Tsvi Road*²⁴ című munkáját, amely egy igazságügyi kórbonctani intézet munkájáról és munkatársairól szól. A téma, első ránézésre *érdekesnek*

²³ *Flaherty: Nannok of the North, 1922.*

²⁴ *Ran Tal: 67 Ben Tsvi Road, 1998.*

tűnhetett, amolyan horror elemekkel tűzdelt riportfilmnek a *halál birodalmából*, de az alkotás rácafolta minden előzetes feltételezésre. Túllépett az ötlet kínálta legelső – direkt leíráson, dokumentáláson, s pontos *dramaturgiát* követve vezette be a nézőt egy olyan intézménybe, amely előítéletektől és rossz asszociációktól terhelt. Lépésről lépésre kerülünk közelebb e (tévesen) félelmetesnek gondolt szakma hétköznapijaihoz s az ott dolgozók szakmai és emberi dilemmáihoz. Váratlan őszinteséggel tárulkoznak fel a szereplők, a rendező nyilván nagy titkok tudója lehet, ha ennyire megbíznak benne. Paradox módon a halál ürügyén az életszeretetről szól a film, az izraeli társadalomról s annak belső feszültségeiről, drámáiról, megkönnyebbüléseiről. Szellemi és fizikai utazáson vehetnek részt a nézők, akik minden egyes megszólalással még *közelebb* kerülnek az alapkérdésekhez, az életszeretnek és a halál közelségének ütköztetéséhez.

A *The Garden of Eden*²⁵ című munkájának a témája látszólag a *Gan HaShlosa* nemzeti park bemutatása, de ahogyan korábbi filmjében, itt is az emberi történetek érdeklik a rendezőt, a látogatók vágyai, titkai, fantáziaképei. Szelíd humorral közelít a szereplőkhöz – a címadás is meglehetősen ironikus - akik megejtő nyíltsággal tárják fel az intim szférájukat, a vívódást a halállal, a magánnyal, az erőszakkal vagy a kivándorlás gondolatával. A filmes képes túllépni a felszíni megközelítésen, a feltétlen vidámságot sugalló környezeten, s érdeklődéssel hallgatja a melegvízben és környékén relaxáló különböző, az izraeli társadalom különböző nemzetiségű és kultúrájú látogatóinak útkeresését.



A történetmesélés technikájának megismerésekor az első stádium annak a felismerése, hogy a cselekmény és az arisztotelészi értelemben használt *dráma* - történet nem azonos fogalmak. Aristotelész szerint a teljességre törekvő drámának a sok közül csak egy eleme a mese, a cselekmények utánzása:

“A teljes tragédiának szükségképpen hat eleme kell, hogy legyen, ami a tragédia milyenségét megadja, és pedig:

²⁵ Ran Tal: *The Garden of Eden*, 2012

A mese (müithosz), a jellemek (ethosz), a nyelvezet (lexisz), az érvelésmód (dianoia), a látvány (opszisz), és az ének (melopoia).”²⁶

Film esetén különösen érvényes a megállapítás. Ahogyan egy cselekmény önmagában nem képes történetté válni, egy dokumentumfilm sem válik filmmé pusztán attól a ténytől, hogy bemutat egy létező *eseményt*. Dokumentálás és dokumentumfilmkészítés között persze van átjárás, hiszen a film egyben mindig dokumentáció is, ám a dokumentáció önmagában még nem jelenthet filmet. A film ugyanis beállításokból, plánokból áll, szerkesztve van, egy valós eseménysor sűrített, megvágott verziója. Azaz interpretációja. Ismerek olyan neves magyar dokumentumfilmeset, aki felesküdt a *valóság* minél hűségesebb rögzítésére, azaz az alkotói beavatkozás lehető legkisebb mértékét tűzte ki célul. Dolgoztam egy filmjében, és emlékszem, nagyon udvariasan ugyan, de jelezte, ne készítsek különböző plánokat, azon belül is közeliket a szereplőkről, ő a minél totálisabb képeket preferálja, nem szereti az erőszakosan kiemelt művészi részleteket. Kérdeztem tőle, akkor hogyan kívánja majd összevágni a filmet a hasonló plánokból, mire ő sejtelmesen mosolygott.

Az egyetemi hallgatók, tekintettel arra, hogy a fikcióhoz képest óvatosabban, félénkebben mozognak a dokumentumfilmes világban, a dokumentumfilmről való gondolkodásban, leginkább a személyesen megélt tapasztalatok árán képesek belátni, elfogadni a dokumentáció és a filmkészítés közötti különbséget, egy lassan beérő szellemi nyitás eredményeként. Túlnyomó többségük (a *profi* filmesek jelentős csoportjához hasonlóan) az eredeti ötletet azonnal munkaanyagnak tekinti, s nem pusztán kiindulópontnak. Egyszer kezembe került egy filmterv, melyet az *ARTE* csatorna szerkesztőihöz juttatott el az alkotó, egy későbbi koprodukciós szerződés reményében. A több, mint 50 (!) oldalas szöveg a legapróbb részletességig feltárta a témában rejlő dramaturgiai, történetmesélési és esztétikai lehetőségeket. Mégpedig úgy, hogy ekkor még egyetlen percet sem forgattak. Az ötlettől, a téma meghatározásától a filmtervig hosszas és fáradságos út vezet, s ezt nem sokan vállalják.

A téma, vagy amit annak feltételezünk dokumentumfilm esetén, valójában reflexió a külvilág eseményeire, történéseire. Az alkotó reflexiója, adaptációs kísérlete, s mivel

²⁶ *Aristotelész: Poétika, Ritoók Zsigmond fordítása*

a *valóság* elemein, eseményein, cselekményein alapul, követi azok logikáját, kronológiáját és dramaturgiáját: azaz folyamatosan változhat minden eleme, tehát maga a téma, s a film terve is módosulhat nap mint nap. Ami lélektanilag komoly kihívást jelent alkotói oldalon. Életünkben sem vagyunk feltétlenül mindig nyitottak az új, váratlan fordulatokra, hát még ha a munkánkról van szó: ki ne szeretné a lehető legnagyobb rálátással jól végezni azt a tevékenységet, amelyet magának választott? A vállalt terv folyamatos fejlesztése, újraértelmezése a filmes – hallgató számára az első gondolatnál kezdődik, s az utolsó vágásig, a film teljes lezárásáig tart, ami szellemileg és pszichésen is nagyon megterhelő tud lenni. Stabil énképre, de egyben szinte korlátok nélküli nyitottságra is szükség lehet a filmkészítőnek ahhoz, hogy a váratlanul felbukkanó új motívumokat, előre nem látható történéseket képes legyen beemelni az eredeti tervbe, amennyiben azok hozzátesznek, gazdagítják az ábrázolást, a történetmesélést. Szerencsés esetben a szellemi nyitottság és a józan ítélőképesség kéz a kézben, egymást támogatóan vannak jelen, a filmes, pláne ha fiatal pályakezdő, ugyanis könnyen elbizonytalanodik. Eddigi hallgatóim közül a többség, már az első ártatlan kérdéseknél elbizonytalanodott, a felvételeket saját ötlete kritikájaként fogta fel, nem a fejlesztési folyamat részének.

V azok közé tartozik, akik nem adják fel könnyen. Az új virágáros nénivel forgatnak egy napot, kissé sutára sikeredik ugyan néhány jelenet, de az előrelépés egyértelmű. Sok hasznos információ derül ki a szereplőről, egyre beljebb kerülünk az ő történetébe, s a kezdeti dokumentáció finoman elmozdul a filmes megfogalmazás felé. V jelenetekben gondolkodik, időstruktúrában (egy nap története), a helyszínek is bővülnek (otthon, Astoria, szomszédok), s maga a virágok eladása az Astorián elveszti kizárólagos szerepét. V anélkül, hogy tudatosítaná, megvalósítja a sokak által misztikusnak tartott filmtervfejlesztést. Mire a szemeszter s vele együtt a kurzus a végéhez közeledik, a terv eljut abba a fázisba, amikor a munkákat már meg lehetne kezdeni.

2.4. Rólam is szólhat a filmem?

Az 1990-es évek közepén *Herskó János* bemutatott egy korábbi svédországi tanítványának, *Lars Mullback*-nak. A találkozó egy budapesti ír sörözőben esett meg, a Városmajor közelében, ami zsúfolásig tele volt, talán még élő zene is szólt a

hátterben. *Lars Mullback* súlyos agykárosodással született, aminek eredményeképpen nehezen mozgatja a végtagjait. Járni elég jól tud segédeszköz nélkül is, viszont a kezeit szinte alig használta még ebben az időben. Szellemileg tökéletesen ép embert ismertem meg, az egyik legokosabbat, legtájékozottabbat, akivel valaha találkoztam. A beszédét azonban a mai napig nehezen értem, mert a szavak megformálása (de nem a gondolatoké) igen nehezére esik, az artikuláció komoly problémát jelent számára. Mullback rendezőnek jelentkezett korábban a stockholmi filmakadémiára, amiről *Herskó*, aki akkoriban már a rektori pozíciót töltötte be, eleinte megpróbálta lebeszélni. A fiatalember azonban nem adta fel, ragaszkodott az elképzeléséhez, s hosszas beszélgetések után a tanár úr végül engedett. Felvették. Már maga az eljárás is szokatlannak tűnhetett. A rendkívül toleráns svéd társadalomban hogyan fordulhatott elő, hogy egy fogyatékossgal élő embert eltanácsolnának a filmfőiskolától? Ott, ahol mindennemű diszkrimináció elfogadhatatlan. *Herskó*, a felek elmondása szerint úgy érvelt, hogy a rendezőnek egyik legfontosabb munkaeszköze a kommunikáció, a közvetlen beszéd a szereplőkkel, a munkatársakkal, az alkotókkal, s ha mindez eleve nagy nehézségek árán valósulhat csak meg, komoly hátrányt jelenthet későbbi munkája során. Az elszánt fiatalember azonban, ahelyett hogy megsértődött volna az érvelésén, új kihívásként élte meg, s elhatározta, meggyőzi az idős mestert. Utólag elmondta, életében először tapasztalta meg, hogy valaki felnőtt, egyenrangú félként kezeli, keményen és őszintén szembesíti a helyzetével, ahelyett, hogy mindent ráhagyott volna, a pozitív diszkrimináció jegyében, ahogyan a svéd szokások megkívánták.

Lars Mullback azért jött Budapestre, hogy megnézzze, hogyan működik a nemzetközi hírű *Pető Intézet*. Filmesként és páciensként egyaránt, hiszen ő maga is kemény munkába kezdett egy konduktorral, akit már Magyarországon ismert meg. A velem való találkozót azért kezdeményezte, mert munkatársakat keresett, operatőrt, hangmérnököt a készülő új filmjeihez. Ahogy ültünk a Pub-ban, s minden idegszállammal próbáltam követni a mondandóját, amit természetesen kiváló angolsággal adott elő, érzékletesen, sok humorral fűszerezve, azon vettem észre magam, hogy folyik rólam a verejték. Pusztán attól az intenzív erőfeszítéstől, hogy megértsem a szavait ebben a zajos környezetben. Ő, aki nálam lényegesen nagyobb fizikai erőfeszítést kellett hogy tegyen a jó artikulációért folytatott küzdelmében, nem látszott kimerülni, vagy akár csak megizzadtnak. S miről szólna a film, kérdeztem,

mi a témája? A film róla szól, hangzott a rövid válasz, arról a helyzetről, hogy ő Lars, 32 évesen először van egyedül életében, asszisztensek, segítők nélkül, egy idegen országban, ahol kevesen beszélnek angolul, s ahol megpróbálja a lehetetlent: egy konduktor segítségével szeretne eljutni abba az állapotba, hogy egy napon egyedül is képes legyen elfogyasztani egy vacsorát anélkül, hogy mások segítségére szorulna. De ne izguljak, ő majd mindig előre elmondja, mi fog történni, mikor hol kell forgatni. S ha már itt tartunk, folytatta, megkér, hogy a tányérján látható szendvicset vágjam fel, és tegyem a szájába, mert ő erre jelenleg képtelen, viszont nagyon éhes ettől a sok beszéd-től. Ezek után természetesen igent mondtam a filmre és felvágtam a szendvicset.

Életemben nem hallottam tömörebb és pontosabban megfogalmazott filmtémát még senkitől. Tiszta és egyértelmű alaphelyzet, izgalmas és nem megjósolható a végkifejlet, minden filmes vágya ez a fajta letisztultság. Csakhogy ekkor még nem ismertem *Lars Mullbach* munkamódszerét és dramaturgiai képességeit.



A *Yes, you can*²⁷ felvételei két országban készültek, *Svédországban*, és *Magyarországon*, oly módon, hogy a két fő helyszín szereplői, a svéd szakemberek és a magyar résztvevők (beleértve a stábokat is) a munkálatok közben nem tudtak egymásról. Fizikailag sem találkozhattak, de ami fontosabb, nem ismerték egymás gondolkodását sem. Mindenki a saját helyzete és alapbeállítottsága alapján képzelte el a készülő filmet, ettől vált a forgatás – így utólag visszatekintve – különösen izgalmassá. A svéd résztvevők a skandináv szokásoknak megfelelően empátiásként tarták a filmes – páciens elé, hogy milyen esélyekkel vág bele ebbe a kalandba. Szerintük *Lars* soha nem lesz képes arra, hogy étkezéshez használja a kezét, ebbe bele kellene törődnie, ugyanakkor a rendkívül fejlett svéd egészségügyi szolgáltatásoknak köszönhetően, asszisztensek állandó segítségével ugyan, de képes lehet elfogadható, szinte teljes életet élni a továbbiakban. A magyar oldal, a svédhez képest kevésbé elfogadó társadalmi berendezkedés közepette azt ígérte, hogy nagyon komoly fizikai kórával járó erőfeszítés árán ugyan, nem zárja ki, hogy a tervezett cél, az önálló

²⁷ *Lars Møller: Yes, you can, 1995*

étkezés, egy napon megvalósuljon, de ez nemcsak a szakembereken, hanem a filmes – páciensen is múlik.

A két helyszín ebben az esetben - ez is az *ötlet* része volt már a kezdetektől, bár még mi, a stábok sem lettünk ebbe beavatva - nem színesítő elemei voltak egy szép zenével aláfestett hősies - romantikus történetnek, hanem, éppen ellenkezőleg, tudatosan felépített, igen erős konfrontációt megjelenítő késleltetett dramaturgiának a része. A magyarországi példa gyökeresen rákérdez a svéd modellre, s ez külön bája a filmnek, az intoleránsabb magyar társadalomban megszülető túlélési stratégia igazságára is: *ha itt és most nem leszel képes arra, hogy egyedül egyél, várhatsz arra, hogy enni kapj. De ezért küzdened kell!* Érdekesen alakult a film képi világa is. A svéd rész látszólag nyugodtabb környezetben játszódik, könnyedebb, fésületlenebb a kamerakezelés, ehhez képest a magyarországi forgatottak rendkívül sok drámai elemet tartalmaznak. Hiszen a tényleges kínokkal teli erőfeszítés is itt történik meg. Több a közeli, a részlet, a fájdalom és az öröm is. Tekintettel arra, hogy a film rendezője egyben főszereplője is a történetnek, nem volt és nem is lehetett ideje, lehetősége arra, hogy kézben tartsa a képi világot, engedte, hogy a két operatőr saját szűrőjén keresztül látassa az eseményeket. A kiválóan végiggondolt, precízen irányított, rendkívül sikeresen végigvitt²⁸ alkotói folyamatnak, amelynek részese lehettem, az alapja volt a pontos önismeret. Hogyan látom magam, hogyan láthatnak a többiek, mire vagyok, vagy lehetek képes.

Tehetséget véleményem szerint nem lehet tanítani, az egy adottság, egy kiindulási pont, amelyre egy tanár támaszkodhat, ha időben felfedezi. A tehetséges fiatal olyan összefüggéseket láthat meg, olyan asszociációkra lelhet, amelyek egy tanárnak is újak, meglepetésszerűek. A tehetséget lehet motiválni, esetleg demotiválni, de ő nem a tanárától fogja megtanulni a filmkészítés titkait. Amiben a tanár ténylegesen hozzá tud járulni a sikerességhez néhány konkrét szakmai javaslaton felül, az talán a fiatal önismeretének a fejlesztése. Lars Mullback pontos filmes látásmódjához, meggyőződésem szerint, nagyban hozzájárulhatott *Herskó* eleinte talán kegyetlennek is felfogható elutasítása, mellyel a tanár is rizikót vállalt, amikor elutasította, s akkor is, amikor már nem. A Mester eleinte nem köntörfalazott, szembesítette a felvételizőt azokkal a kihívásokkal, amelyek a későbbiekben rá vártak, amennyiben filmesként

²⁸ Lars Mullback: *Yes you can! Prix Europa 1996.*

kívánt dolgozni. S tette mindezt egyszerűen, tárgyyszerűen. Ahogyan a habitusából, a tanári szerepfelfogásából következett. Herskó nagy filmpedagógus volt, talán a legnagyobb, akit közelről figyelhettem évtizedeken keresztül. A legendás, és sokak számára titokzatos *Herskó-módszer*²⁹ – mely szavakkal nem leírható - egyik legfontosabb eleme a reflexió, az önreflexió megtanulása, gyakorlása volt. *Herskó* mindig azt kérdezte a fiataloktól, vagy a filmes kollégáktól az ötleteik ismertetésekor, milyen gondolat foglalkoztat, s hogyan látod magad ebben a kérdésben? A filmesnek – *Herskó* felfogása szerint az értelmiséginek, a gondolkodó embernek – ezekre az alapkérdésekre mindig válaszolniuk kell. Ez a kiindulási pont, amire a későbbiekben lehet építkezni. *Herskót* mindig is a személyiség kérdései foglalkoztatták, különösen a tanári szerepkörben. Vastag keretes szemüvegén keresztül figyelte a fiatalok és az idősebbek reakcióit, dilemmáit. Mint aki a veséjükbe lát.



2.5. Ellátni Budáról Csenyétére?

Dokumentumfilmes szemináriumon ülünk, az átlagnál jó 10 évvel idősebb, szociológiát végzett hallgatón a sor. Az ő filmtémája a következő: a cigány nők anyaságával, anyaszerepével szeretne foglalkozni. Véleménye szerint a cigány nők sokkal jobban megfelelnek a hagyományos értelemben vett társadalmi és biológiai elvárásoknak, ők elsősorban anyák, s életük egyéb momentumai ehhez képest másodlagosak. Milyen helyszíneken és kikkel képzei el a téma kifejtését, kérdezem. A hallgatót nem éri váratlanul a kérdés. A filmet *Csenyétén* képzei el, az egyik legszegényebbnek kikiáltott kis borsodi faluban, ahol távol a nagyváros forgatagától él a cigányság a természetes közegében. Falun amúgy is lassabban telik az idő, az emberek ráérősebbek és nyitottabbak. Forgatás szempontjából tehát ideális. Megkérem, mondjon egy-két példát, milyen jeleneteket képzel el. Látványos, akár

²⁹ *Filmnyelvi gyakorlatok Herskó Jánossal, dokumentumfilm, szerkesztő-riporter: Hartai László, operatőr Pálos György (1999, Inforg Stúdió)*
<http://www.filmkultura.hu/regi/1999/news/public.hu.html>

filmindító kép lehetne - említi - a reggeli busz érkezése, amikor azok a férfiak, akik munkába indulnak, a buszmegállóban várakoznak álmosan. S miután a busz eltűnik a dombok között, az asszonyokat otthonaikban felkeresi a stáb. Ez egyszerű, ám hatásos bemutatása a különböző társadalmi szerepeknek, teszi hozzá végszóként. Ezzel akár még egyet is érthetünk, ám nem bírok ellenállni a kísértésnek, és megkérdem a szociológia hallgatót, honnan a bizonyosság? Miért pont Csenyétét választanád? Onnan, feleli, hogy Csenyéte egy, a világtól elzárt település, amiről alig tudunk bármit is, ez mind a kutatás, mind a forgatás szempontjából előny, hiszen még se mozgókép, se nagyobb tanulmány nem készült róla korábban.

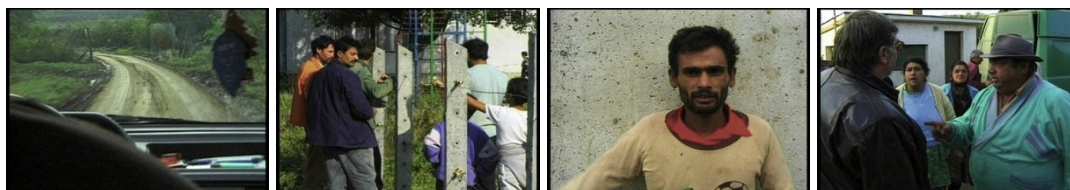
Próbálok uralkodni magamon, de a bennem felgyülemelő feszültség egyre inkább tapinthatóvá válik és betölti a termet. Mentségemre legyen mondván, nem szerencsés, ha egyetemi környezetben semmilyen előtanulmányt nem folytat a hallgató, pl. az interneten, mielőtt beül egy szemináriumra, s ott markáns véleményt formál. Az ismeretlen területre tévedt bozótharcos nem veszi észre, hogy az általa erdei ösvénynek gondolt turistaút a valóságban aknamező. Bosszantott, hogy pont egy szociológiát végzett hallgatóról derül ki, hogy még a saját szakterületén is ennyire tájékozatlan. Még hogy ne foglalkoztak volna soha Csenyétével korábban! Hiszen ha volt magyar falu, amit a kortárs szociológia kiemelten kezelt ezekben az évtizedekben, nos, az pont Csenyéte volt. Csenyéte az utóbbi évtizedek egyik legkutatottabb és igen jól dokumentált - lefilmezett kistelepülése, a par excellence *mélyszegénység* mintafalvává nőtte ki magát. S nem utolsósorban, a magyar szociológia elitje kutatta, Havas Gábortól Ladányi Jánoson át Szelényi Ivánig.

“Szelényi Iván és Ladányi János a csenyétei cigányság történetét feldolgozó tanulmányukban így jellemzik a települést: „Csenyéte tehát a hazánkban kialakulóban lévő kislelusi cigány gettó jó példájának tűnik. A kislelusi cigány gettó több szempontból is számot tarthat a társadalomkutatók érdeklődésére. Mindenekelőtt itt egy új, és legjobb tudásunk szerint számát és társadalmi jelentőségét tekintve növekvő súlyú jelenséggel találjuk szembe magunkat, ami a hazai cigányság nyomorúságának új fejezetét jelentheti. ...Csenyéte amellet, hogy „kiváló” kutatási terepnek minősült a kislelusi cigány gettók tanulmányozásához, „a kísérleti ló” szerepét is betöltötte (mint ahogyan az egyik „felfedezője”, F. Havas Gábor jellemezte a kialakult helyzetet). “³⁰

³⁰ Pócsik Andrea: *A Csenyéte trilógia*, Iskolakultúra 2004/3.

Csenyété a rendszerváltás utáni időszak egyik kiemelt kutatási helyévé vált, jómagam is az említett kutatásoknak köszönhetően jutottam el Csenyétére a 90-es években, ahol 3 filmet is forgattam, egy trilógiát.

Türelmetlenségem és tanári tapasztalatlanságom is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a csenyétei asszonyokat középpontba állító filmterv a későbbiekben nem valósult meg. A szociológia hallgató talán azért lépett vissza, mert elszégyelhetette magát, amiért ennyire tájékozatlannak mutatkozott saját főszakjának témakörében, hogy ennyire mellélőtt a témaválasztásánál. Vagy a látszat ellenére mégsem érdekelt őszintén a csenyétei nők anyaszerepe. Engem meg, sajnos, elragadott az indulat, ahelyett, hogy észrevettem volna a helyzetben rejlő nagyszerű lehetőséget. Bátorítanom kellett volna a hallgatót, igenis, próbálja meg az említett helyszínen leforgatni a fejében megfogant témát, vagy amennyiben nehézségek adódnának, reflektáljon az új és váratlan helyzetekre. A filmes, jól fűtött budapesti környezetben elképzelni a vidéki cigány lakosság életét bemutató filmtervét, s ezt a tervet, forgatókönyvet megpróbálja megvalósítani a tényleges helyszínen. Milyen érdekes és a valósággal szembesítő tanulmánnyá válhatott volna ez az ütköztetés. A busz megérkezik ugyan a feltételezett időpontban, de nem száll fel rá senki, mert Csenyétén nagyon kevesen engedhették meg maguknak már a 90-es években is, hogy busszal járjanak be egy másik településen, esetleg Miskolcon levő munkahelyükre. A szinte teljes és általános munkanélküliség idején.



3. Hogyan találhatunk rá a premisszára?

*„Nem, nem muszáj tudni a premisszát az elején.,
Elég a kezdéshez egy karakter, vagy egy helyzet, sőt elég egyetlen gondolat.
Ez a gondolat aztán továbbfejlődik, és a történet lassan kibomlik magától.
Később még lesz időd, hogy az írásodból kihámozd a premisszát. A lényeg, hogy megtaláld.”
Egri Lajos³¹*

3.1. Mire való a szinopszis?

Dokumentumfilmes óra végén a hallgatók az alábbi házi feladatot kapják: a következő alkalomra, az általuk kiválasztott témából készítenek szinopszist. Milyen hosszú legyen? - érkezik az obligát kérdés. Ne legyen több egy oldalnál, mondom, talán egy picivel lehet rövidebb is. A hallgatók gondterhelten bólogatnak, igen, persze, a szinopszis nem nagy dolog, majd csak összeütik valahogy. Van valakinek kérdése? Nincs? Akkor viszontlátásra.

Amint véget ér a hivatalos óra, többen is megkeresnek, s azt firtatják, mit kell beleírni a szinopszisba? Visszaülünk, az óra folytatódik. A szinopszis, - a hangom magabiztosan cseng - olyan információkat tartalmaz, amelyekre az alkotónak szüksége van ahhoz, hogy dolgozni tudjon. Tehát, a szinopszis rövid leírata annak, mit, kivel, mikor, hol és hogyan szeretne az alkotó megvalósítani, lefilmezni, stb. A szinopszis a vállalat esszenciája, sűrítőmánya, mely a téma felvetését, a lehetséges történet leírását, a kivitelezés módját is tartalmazza. A szinopszis tehát nem pusztán az egyik kötelező eleme, mondjuk egy pályázatnak, vagy egy egyetemi szemináriumnak, épp ellenkezőleg, a szinopszis egy nagyon is hasznos, mi több, megkerülhetetlen állomása az alkotói folyamatnak, a filmterv előkészítésének.

Alkotóként eddig talán még soha nem írtam jó szinopszist, olyat legalábbis, amire ma is elégedetten tekinthetnék vissza. Szinopszist írni nagyon nehéz. Kiválasztunk egy témát, amelyről azt feltételezzük, hogy jól ismerjük, vagy amit érdekesnek gondolunk, s megpróbálunk élményszerűen papírra vetni egy víziót, mely a későbbiekben a megvalósítás kiindulópontja lehet. Egyszerre vagyunk tehát a téma, a történet sodrásában, azaz legbelül, de ugyanakkor arra is törekszünk, hogy hidegfejú

³¹ Egri Lajos: *A Drámaírás Művészete, 1942-2008, 13.o.*

megfigyelők is lehessünk saját vállalkásunkat illetően. A romantikus hevületünket a külső nézőpont próbájának is alávetjük. A jó szinopszis ebből fakadóan nem elégedhet meg a téma ismertetésével, hanem információval szolgál az olvasó és az alkotó számára is arról, hogyan, milyen módszerrel kívánunk a téma megvalósításába belevágni. Milyen pozíciót, megfigyelőit vagy részvételeit kívánunk elfoglalni az alkotói folyamatban, tehát, akarva – akaratlan beleütközünk az alkotói szerepvállalás kényes kérdésébe, mely a tapasztalataim szerint előbb-vagy utóbb megkerülhetetlen kérdés. Formai szempontból persze lehetséges filmes tapasztalatok nélkül is jó szinopszist írni, de olyat írni, mely valóban hasznos és használható a filmgyártási folyamatban, véleményem szerint csak olyan személy tudhat, aki már a valóságban is szembesült a filmkészítés nehézségeivel.

A következő alkalomra szinte senki nem hoz igazi szinopszist. Szövegkezdeményeket hoznak, ha hoznak, melyek kissé iskolásan, színtelen-szagtalan stílusban kívánják felém demonstrálni, hogy meghallották a kívánságomat. Ha valaki tőlem ennyi idős koromban szinopszist várt volna el, minden valószínűség szerint én is így élem meg ezt a szörnyű feladatot.

Jelenleg Hongkongban tanítok az egyetemen. Minden óra elején köszöntöm a diákokat, amit ők eleinte kétkedve fogadnak, itt egyáltalán nem *kötelező* szokás, de a szemeszter végére általánossá válik egymás köszöntése. A kínai kultúrában (is) a másik ember megszólítása igen kényes feladat, szakértelmet és illemet igényel. Nem köszönünk csak úgy össze-vissza, mindennek megvan a módja, a formája. Én, mint *nyugati tanár* természetesen megtehetem, s a diákok a kedvemért viszonozzák ezt a gesztust, de érzem, nem várhatok tőlük lehetetlent. Mi ezen a ponton nem érthetjük meg egymást, de mivel udvariasak vagyunk, megpróbálunk egymás kedvében járni. Pontosabban ők az én kedvemben. Ha nekem ez a köszönés *annyira fontos, megteszik* nekem. Ahogyan a magyar hallgatók sem utasítják el élből a szinopszis írás lehetőségét.

Akárhányszor próbálkoztam eddig Magyarországon vagy Hongkongban, a szinopszis megírása mindig kellemetlen feladatnak bizonyult, a hallgatók kizárólag kényszer hatására cselekedtek, ha egyáltalán elkészítették, ezt az iskolásan kivitelezett öröm nélküli szöveget. Hongkongban amikor ez volt a feladat, mindannyian határidőre teljesítették. Amit a műfaji meghatározás során kértem tőlük, az mind szerepelt az

írásokban. Témaleírás, szereplők, helyszínek, rövid történetvázlat. A helyi kultúrában a tanár kérése parancs, ha tehát valaki nem készíti el a feladatát, büntetésre számíthat. Ami óriási szégyen. A kínai diák abból indul ki, a tanár az adott téma szakértője, ha tehát ő kér valamit, azt gondolkodás nélkül meg kell valósítani. Magyarországon a hallgatók egy kisebb része mutatott érdeklődést a szinopszis iránt, általában bosszantásnak vették a feladatot. Akik ennek ellenére nekiálltak megírni, hamarosan szembesültek a műfaj nehézségeivel: nem könnyű világosan és egyszerűen megfogalmazni egy állítást, egy munkamódszert, különösen olyan helyzetben, amikor még a témát sem ismerjük eléggé.

A magyar és a hongkongi diákok a jelentős kulturális különbségek ellenére egy ponton közös platformra kerültek. Egyaránt nehezen bírkóztak meg avval a fogalommal, amit úgy definiáltam, hogy *personal point of view* - *személyes látásmód*. Őszintén nem értették, hogyan lehetséges, dokumentumfilm esetén különösen, megfogalmazni a *személyes látásmódot*, hiszen a valóság ábrázolása csak egy lehet, az alkotói szerep, részvétel igen korlátozott. Mit értek azon hogy *personal*?

A szinopszis megírásának, tapasztalataim szerint, kulcsfontosságú eleme a személyes látásmód megfogalmazása. Pontosabban fogalmazva, annak felismerése, hogy az eltervezett munka szükségképpen tükrözni fogja a személyességet, a *personal point of view*-t. A személyes érdeklődést, a munkamódszert, a filmkészítési és életviteli habitust. A diákjaimnak mindig azt tanácsolom, próbáljanak olyan munkakörülményeket teremteni a forgatás során, amelyben otthonosan érzik magukat, amely nem idegen a személyiségüktől. Eleinte nem nagyon értik mire utalok, de néhányan, akik a gyakorlatban is szereznek filmes tapasztalatot, jobban elfogadják a felvetést.

*Claude Lanzmann Shoah*³² című dokumentumfilmje nem követ korábbi mintákat, nem sorolható az átlagosnak mondott *Holocaust*-ot feldolgozó munkák közé. A teljes vetítési időtartama több, mint 10 óra, de nem kizárólag ebből a szempontból különleges alkotás. *Lanzmann* nem használ archív filmbejátszásokat a nézők érzelmi bevonására, csak *kortárs* felvételeket láthatók. Lassan, aprólékosan halad a múltidézés, s a megszólaltatott személyek kínos részletességgel elevenítik fel az átélt eseményeket. *Oral history*-nak lehetünk szem- és fültanúi, amelyben az áldozatok

³² *Claude Lanzmann: Shoah, 1985*

mellett a vétkesek és a *kívülállók* is szót kapnak. *Lanzmann* módszere egyes esetekben rendkívül kellemetlen, titokban, a szereplő tudta nélkül forgat pl. egy volt náci tiszttel, akivel németül kommunikál, s a beszélgetés elején hosszasan faggatja annak egészségi állapotáról. *Lanzmann* szenvtelenül, kitartóan és kérlelhetetlenül kérdez, minden egyes apró részletet kicsikar a szereplőkből, akik valamiért elviselik és vállalják ezt a szokatlan helyzetet. Hogy mi a rendező eredményességének a titka, valószínűleg kideríthetetlen. Talán a személyes jelenlét lehet az egyik kulcsa, a filmes és a civil személy nem különbözik egymástól, érdeklődése hitelesnek látszik a kamera túloldaláról is:

*„A Shoah, amely nem fikció, de nem is dokumentum, úgyszólván a semmiből - néhány helyszínből, néhány hangból és arcból – rakja össze újra a múltat. Claude Lanzmannnak abban rejlik a művészete, hogy tudja, hogyan kell szóra bírni, hogyan kell néhány hanggal felidézni a valamikori helyszíneket, és hogyan kell, pusztán egy-egy arccal, azt is elmondani, ami valójában elmondhatatlan.”*³³

3.2. Dokumentumfilmnek is lehet premisszája?

Kamaszkoromban az a szerencse ért, hogy Franciaországban járhattam iskolába, ott végeztem el 4 osztályt. A francia iskolarendszer nem különösebben híres az eredményességéről, a nyitottságáról, nem követi a poroszos hagyományokat, de a skandináv típusú integratív iskolamodellt sem utánozza egy történelmileg erősen centralizált nyugat európai országban. Ugyanakkor a tanárok szabadnak érezhetik magukat, mind a tankönyvek, mind a tananyag kérdésében. Tizenkét éves lehettem, amikor francia irodalom óra keretében, a tanárnőnk ránk szabott ötlete alapján dolgozatot kellett írunk az alábbi témakörben: *Fejtsd ki a gondolataidat Jean Paul Sartre híres állításáról: L'enfer, c'est les Autres! (A pokol a többiek!)*³⁴ Mondanom sem kell, semmit nem tudtam – tudtunk *Sartre*-ről, sem az egzisztencializmusról, sem arról a korszakról, amikor ez a gondolat megszületett. Nem ismertem a szerzőt, hiszen az órákon még csak említésre sem került, ekkor *La Fontaine*-nél, esetleg *Racine*-nél jártunk a tananyagban. Tisztán emlékszem viszont arra, mekkora örömmel töltött el a feladat, pedig az írásbeliség soha nem tartozott az erősségeim közé.

³³ *Simone de Beauvoir előszava, Claude Lanzmann: Shoah, Kossuth kiadó 1999.*

³⁴ *Jean Paul Sartre: Huis clos, (Zárt Tárgyalás), 1944.*

Oldalakat voltam képes megírni, mai szemmel szinte érthetetlen lelkesedéssel, komplexusok nélkül vettem bele magam a *magas filozófia* felnőtt világába. Pedig tudtam, a tanárnőnk a dolgozatok javítása során nem bánik velünk kesztyűs kézzel, ő nem volt eleve elragadtatva attól, hogy a kisdíjak milyen érdekes gondolatokat fejtenek ki. Jó jegyre csak azok számíthattak, akik képesek voltak a saját maguk által lefektetett gondolatokat, *alaptételeket* kellő következetességgel, logikai levezetéssel igazolni. A feladat felnőtt fejjel arra kérdezett rá, képesek vagyunk-e önálló kijelentéseket tenni, s szükség esetén azokat megvédeni, intellektuális kontsrukcióba beágyazni. Később, mikor visszatértem a magyar iskolarendszerbe, órai keretek között nem igazán volt bárki is kíváncsi a véleményemre – véleményünkre, s ehhez hasonló, a képzelőerőt megmozgató feladatra szinte soha nem került sor. Talán ezek a korai külföldi és hazai élmények is hozzájárultak ahhoz, hogy a rendszerváltás környékén, amikor már szülőként találkoztam újra az iskolarendszerrel, magam is bekapcsolódtam a magyar alternatív iskolaalapítási mozgalomba, s ennek hatására 1995-től 2010-ig kb. 90 televíziós és dokumentumfilmet forgattam a magyar iskolarendszerről, s a pedagógiai innovációról, illetve annak hiányáról.

Minden szemeszter elején szinte traumatikusan éltem meg Magyarországon és újabban Hongkongban is, hogy a diákok milyen mértékű szorongással és bizalmatlansággal érkeznek az órákra, egy idegen környezetbe, s ezek a defenzív stratégiák milyen lassan képesek csak oldódni a félév során. Ez a kiindulópontja szinte minden eddigi gyakorlati órának, s ezeken a kezdeti félelmeken nem is igazán tudtam minden esetben úrrá lenni. Tanári szempontból, különösen a kreatívnak tekintett filmes gyakorlati órán rendkívül zavaróan hat ez a kezdeti viselkedési és gondolkodási helyzet. A friss egyetemi hallgató órai szemináriumon, gyakorlati foglalkozáson elsősorban a tanárjának, vagy a tanári karnak kíván megfelelni. Vagyis, azok a minták, melyek mélyen bevésődtek az általános- és a középiskolai éveik során, tovább élnek. A hallgatók elsősorban a tanárra figyelnek, a tanárnak válaszolnak, a tanártól kérdeznek, s még akkor is a tanárra emelik a tekintetüket, amikor egymással szállnak vitába. A tanár az ismeretszerzés origója, élet – halál ura, a jegybeíró és a hiányzásokat számonkérő autoritás, aki a hallgatók fölött áll.

A filmkészítés nagyon komplex munka, számos személyes és szociális kompetenciát igényel, ui.: önállóság, felelősségtudat, döntésképeség, kezdeményezőképeség, kommunikációs rugalmasság, helyzetfelismerés, együttműködési képeség,

önreflexiós képesség, stb. A kompetencia fejlesztés sem Magyarországon, sem Hongkongban nincs az oktatás középpontjában, ezért is különösen elgondolkodtató az európai és észak-amerikai tanár kollégák eleinte tapasztalható értetlensége: hogy lehet az, sorolják elkeseredve: *Megkérdézem a hallgatókat a véleményükről, s ők nem válaszolnak. Lehet, hogy nincs is véleményük? Vagy nem értik a kérdést?*

A tanár és tananyagközpontú, erősen hierarchikus oktatási modelleken szocializálódott diákok számára módfelett zavaróan hathat, ha a megszokottól eltérő pedagógiai módszerrel él egy oktató. Például amikor a tanár nem mondja meg a diáknak, mi az az *egyetlen lehetséges helyes megoldás*, hanem különböző – nem hierarchizált - alternatívákat kínál fel egy-egy probléma megoldására. Az alternatívák nyithatnak kapukat, állíthatják szellemi kihívások elé a hallgatókat, de ez a folyamat, mivel nem támaszkodik a korábbi szocializációjukra, időigényes folyamat. A 15 évvel ezelőtti időbeosztásomhoz képest ma már egyre hosszabbra nyújtom a kreatív gondolkodáshoz nélkülözhetetlen bizalmi légkör megteremtését, az egymás jobb megismerését, a kritikai attitűdök és a csoportmunkák megalapozást, s csak ezekkel párhuzamosan, *mintegy mellékes* elemként foglalkozunk filmszakmai kérdésekkel is. Ez a módszer felvet persze kérdéseket is: érdemes-e, illetve eredményes-e ebben az életkorban - 20 – 25 éves felnőttekről van szó –ilyen gyerekes feladatokkal tölteni a drága időt? Nem az általános iskolában vagyunk már, több komolyságot kellene vinni a szemináriumokba, a workshopokba! S mi köze mindennek a filmkészítéshez?

Egyik megszokott gyakorlat, amivel az évet kezdeni szoktuk, kollázs készítése újságkivágásokból. Csoportokban kell dolgozniuk a fiataloknak, s mindegyik csoport ugyanazokból az alapanyagokból - újságokból dolgozik. A hallgatók kénytelenek már az első alkalommal szóbaállni egymással, nincs mindenkinél olló, ragasztó, egyeztetni is kell az ötleteket, itt-ott beszélgetések is megindulhatnak, másrészt azonnal szembesülhet mindenki avval a lehetőséggel, hogy ugyanazokból a képekből más – más műfajú, különböző megoldások születhetnek. Azaz, az egyes csoportok különböző vélemények, ötletek alaján választottak, döntéseik ezeket a nézőpontokat tükrözték.

A magyar és a hongkongi egyetemisták többségének defenzív alapállása kívülről nézve nagyon is érthető, bár lelkileg sokszor nagyon megterheli a tanárt is, és lassítja eleinte a közös munkát. A hallgató eredendően tiltásokat lát, megkötéseket, saját

maga emelte falakba ütközik, s a szabályok felrúgása, megkerülése nem magától értendő *diákcsíny*. A *mit nem szabad?*, *mit nem illik?*, *mit nem szokás?* kérdései megelőzik a *mit szeretnék?* *mit lehet kihozni ebből a témából?* kérdéskörét. A választás kényszere adott, legyen szó tiltásról vagy lehetőségről, választani mindig kénytelen a hallgató és a filmes, kérdés, szabad akaratból teszi mindezt, vagy megfelelési kényszerből.

„Tegyük fel, hogy egy drámaíró egy éjjel, úton hazafelé tanúja lesz, hogy egy fiatal csapat megtámad egy járókelőt. Felháborodik. Tizenhat, tizennyolc, húszéves fiúk – és már profi bűnözők! Annyira megfogja a dolog, hogy elhatározza, ír egy drámát a fiatalkori bűnözésről. Rá kell jönnie, a téma végtelen. Melyik mozzanatot ragadja ki? Úgy dönt, a rablást. A rablás fogta meg őt, és bízik benne, a közönséget is megragadja majd.

Az író úgy okoskodik, ezek a kölykök ostobák. Ha elkapják őket, az életüknek vége. Rablásért húsz évtől életfogytiglanig ítélik őket. Bolondok! Fogadok, fűzi tovább a gondolatot, az áldozatnál alig volt pénz. A semmiért kockáztatták az életüket. Így is van, jó drámai kép, elkezd dolgozni rajta. De a sztori sehova sem halad. Végül is nem szólhat három felvonás a rablásról. Az író dühöng, nem érti, miért képtelen ebből a remek ötletből darabot kerekíteni.”³⁵

A *Drámaírás Művészete* című könyvet Bibliaként emlegetik forgatókönyvírói körökben. Egri egyszerűen, és nagy láttató erővel közelít a legbonyolultabb kérdésekhez is. Módszere nyitott, alkalmazható a műfajok széles skáláján, a drámától, a forgatókönyvön át az újságcikkekig, vagy a tanulmányokig. Egyik leghíresebb állítása, melyet magam is megkerülhetetlennek érzek, a premissza megtalálása. Ami nélkül a vállalkozás célt téveszthet, érdektelenségbe sülyedhet.

„A drámaírók általában rálelnek egy ötletre, vagy megfogja őket egy szokatlan helyzet, és úgy döntenek, írnak belőle egy színdarabot.

A kérdés az, vajon az ötlet, a helyzet elegendő alap lehet-e egy darabhoz. A válaszuk: nem, noha tisztában vagyunk vele, hogy ezer drámaíróból kilencszázkilencvenkilenc így áll neki a munkának.

³⁵ Egri Lajos: *A Drámaírás Művészete, 1942-2008*, 23.o.

Egyetlen ötlet, egyetlen helyzet sem lehet elég erős ahhoz, hogy világos premissza nélkül elvezessen a logikus befejezésig.

Ha nincs ilyen premisszád, mozgósíthatod, cizellálhatod, variálhatod az eredeti ötletet, helyzetet, akár tovább is léphetsz egy újabb helyzetre, csak épp azt nem fogod tudni, merre tartasz.”³⁶

A premissza Egri szerint az a legvégsőkéig lecsupaszított, leegyszerűsített, ám ettől még igaz, világot elrendező gondolat, amely megfogalmazza az alkotó viszonyát a kibontani kívánt témáról, ötletről.

„Premissza: vélt vagy bizonyított előtétel, vitaalap. Olyan tétel, amely kimondva, vagy vélelmezve valamely következtetéshez vezet.”³⁷

Filmkészítőként és tanárként is izgalmas felvetés: lehetséges-e pontos premisszát, s annak alapján érvényes szinopszist írni egy készülő dokumentumfilmhez? Igaz lehet-e az a módszertan, amelyet pl. a fikciós filmek készítésekor elvárhatunk az alkotótól? Játékfilm esetében a témát szinte teljes egészében képesek vagyunk uralni, illetve a történetet úgy csűrjük-csavarjuk, ahogyan arra éppen szükség lehet. Ha kell, karaktereket, szituációkat iktatunk be a cselekménybe, vagy törölünk ki, anélkül, hogy mindez lelki válságot okozna. De a dokumentumfilmet elvileg az *ÉLET* írja, a dokumentumfilm ezért nem támaszkodhat előzetes prekonceptióra, hiszen, ahogyan már láttuk is, az előfeltevés hamisnak is bizonyulhat. Nem fikciós munkánál minden percben változhat az alaphelyzet, új karakterek bukkanhatnak fel, előre nem látható szituációkban. Mit lehet kezdeni ezzel a sokváltozós helyzettel? Nem lenne egyszerűbb, ha mi irányítanánk az eseményeket, és nem az *ÉLET*? Vagyis mi írnánk a premisszát?

3.3. Hogyan képelem el az ötlet megfilmesítését?

H régi tanítvány. Számos alkalommal találkoztunk különféle nevű, című órákon, előadásokon, szemináriumokon. Mindig nagyon érdeklődőnek láttam, aktívna, de egyben csendesnek is, visszahúzódnak, akinek az alkotási folyamat során rengeteg

³⁶ Egri Lajos: *A Drámaírás Művészete, 1942-2008, 7.o.*

³⁷ Egri Lajos: *A Drámaírás Művészete, 1942-2008, 2.o.*

problémával kell megküzdenie. Mint pl. nekem is. H -nak valószínűleg fogalma sincs, mennyi mindent tanultam a vele folytatott beszélgetésekből.

H hosszas gondolkodás után azzal áll elő, hogy ő egy emberi érzésről, a boldogságról szeretne forgatni. Emberekkel szeretne beszélgetni a boldogságról, de a helyszíneket és az alanyokat random módon választja ki, pl. úgy, hogy reggel felülnek egy vonatra, mindegy melyikre, s ahol leszállnak, ott próbálnak kapcsolatba kerülni a helybéliekkel. Dokumentumfilm készítése a cél, amolyan *cinéma vérité*-s módszerrel - legalábbis az én elképzelésem szerint. Tervezés és esetlegesség kéz a kézben.

Tetszik a kiindulás, de tanárként ennyivel nem elégedhetek meg. Néhány egyetemista véletlenszerűen kiválasztott kisvárosi – falusi emberrel beszélget a boldogságról. A film témája – javasolom H-nak - magának a kiválasztásnak a módja is, tehát az alkotók maguk is szereplőkké válnak a történetben. S a két közeg, a fiatal egyetemisták és a vidéki civilek előre nem tervezhető párbeszéde adja majd ki a film gerincét.

Legalábbis az én fejemben.

A valóságban azonban komoly ellenállásba ütközik a felvetésem. *Hogyisne, én nem akarok látszani, ez a film nem rólam szól*, szögezi le H határozottan. *A hangom persze beszűrődhet, a kérdéseimet nyilván nem lehet mindig kívágni, de hogy ő is feltűnjön a képeken, netán megszólaljon szereplőként, arról szó sem lehet. Ez a film a többiek boldogságról alkotott képét kell, hogy bemutassa, én csendben meghúzódok a háttérben*, teszi hozzá halkán.

H elképzelése a filmezésről jószándékú és naív. A filmes megteremti az alaphelyzetet, s onnantól szerény, *láthatatlan* megfigyelői pozíciót vesz fel. Az angolszász szakirodalom elnevezést is alkotott erről a némileg idealizált módszerről, *Fly-on-the-wall*³⁸ - *Légy a falon*, mely a valóságban ellentmondásos helyzetet ír le. A filmes oly módon forgat a szereplőivel, mintha a kamera ott sem lenne, az emberi cselekvéseket a stáb pusztán megfigyeli. Ez lenne megvalósulásában az Egyesült Államokban kifejlesztett *direct cinema*, amely szituációkat filmez le, akár hosszan kitartott s el nem vágott snittekben – amely még inkább a valóság illúzióját erősíti – és nem kívánja ezt a természetesesség érzését sem riportokkal, sem narrációval megtörni. A szerény, láthatatlan attitűdöt persze nem tanácsos szó szerint értelmezni. A filmes,

³⁸ *Fly On the Wall: amerikai elnevezés, diszkréten, észrevétlenül dolgozó filmeségi mód*

puszta jelenlétével megváltoztatja az eredeti *természetes* szituációt, s *Fly-on-the-wall* szintén képletesen értendő: lehetetlen meghúzódó pozícióból filmet készíteni. A kamera mindig a legjobb helyet keresi az adott helyzetben, másként nem lenne képes élményátadásra, s a megtalált – kiharcolt hely leggyakrabban az események középpontjában van. A direct cinema egyik legismertebb alkotója *Frederick Wiseman*³⁹, nyíltan tárja fel a beavatkozás – nem beavatkozás filmkészítői dilemmáját:

*„[My films are] based on un-staged, un-manipulated actions... The editing is highly manipulative and the shooting is highly manipulative... What you choose to shoot, the way you shoot it, the way you edit it and the way you structure it... all of those things... represent subjective choices that you have to make... In [Belfast, Maine] I had 110 hours of material ... I only used 4 hours – near nothing. The compression within a sequence represents choice and then the way the sequences are arranged in relationship to the other represents choice.”*⁴⁰

H naivitása abban nyilvánul meg leginkább, hogy rejtett, megbúvó pozícióból szeretne filmezni, de ez a rejtőzködés nem szűkíthető le a forgatási körülményekre, hanem filmkészítői szerepének felvállalására – fel nem vállalására is érvényes lehet. Javasolom, olyan forgatási módszert találjon ki, amelyikben jól érzi magát, s olyan társakkal dolgozzon együtt, akikkel bizalmi viszonyban van. S az előkészítés során arra is válaszolnia kellene – legalább saját maga számára – miért jutott ez a téma az eszébe? Milyen élmények alapján fogalmazta meg a gondolatot, hogy neki forgatnia kell a boldogságról? Azaz, mi a film vállalása, miről fog szólni ez a munka?

Évekkel korábban, tévés dokumentum-riportfilm előkészítésén dolgoztunk szerkesztő kollégámmal, amikor terepszemléztünk egy olyan intézményben, ahol szenvedélybeteg fiatalok csoportterápiás foglalkozásokon keresztül próbálnak rátalálni igazi énjükre. Azaz józanodni. A közeg nem volt teljesen ismeretlen számomra, egyszer forgattam már egy társintézményben úgynevezett nehezen szocializálható, problémás, *anyagos* fiatalokkal, ez volt azonban az első alkalom, amikor heroint használókkal találkozhattam.

³⁹ *Wiseman ismertebb munkái: Hospital 1970, Basic Training 1971, Meat 1976*

⁴⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Frederick_Wiseman#cite_note-6

Amint beestünk a *házba*, azonnal csoportmegbeszélésen vettünk részt, ahol az egyik fiattal éppen azon folyt a vita, hogy ő nem akart részt venni a közös mosogatásban, ami pedig a munkája lett volna aznap délelőtt. A *ház* egy közösség, ahol nincsenek külső alkalmazottak, nincs se takarító, sem konyhai személyzet, mindenkinek részt kell vállalnia a feladatokból. Kitartó és erős indulatokat kiváltó vita zajlott a felek, a renitens, illetve a többi csoporttag között. Mi, mint a stáb előörse tulajdonképpen csak belecsöppentünk ebbe a helyzetbe. Gondoltuk, kicsit szétnézünk, s aztán mehet ki-ki a dolgára, ahogyan szoktuk. De mivel mi magunk is beültünk a *körbe*, azaz ha passzívan is, de részesei lehettünk a műhelymunkának, fel sem merülhetett, hogy mi innen hamarabb kiszálljunk, s a dolgunkra siessünk. Mondanom sem kell, eszünkbe se jutott, hogy elhagyjuk a megbeszélést, lebilincselően izgalmas vitát láthattunk, s csak a többiekkel együtt bontottuk meg a kört, kb. két órával később.

A csoportot” a hely vezetője irányította, számomra meglepő határozottsággal és türelemmel. Igen, talán az önuralomnak ez a kivételes megnyilvánulása tette oly emlékezetessé ezt a napot. Engem, mint külső megfigyelőt, érzelmileg erősen érintett a sokszor nagyon is provokatív és konfrontálódó attitűd, amit a renitens fiatal képviselt, nálam már sokkal hamarabb elszakadt volna a cérna. De a csoport bírta, nem is akárhogyan. Talán ettől vált számomra krimiszerűvé a történet, lebilincselően izgalmassá. Szinte elröppent a két óra, ami után kollégámmal megszólalni sem tudtunk, csak hebegtünk valamit, hogy akkor majd jelentkezünk.

Ezen a délelőttön forgattam le életem legjobb dokumentumfilmjét. Fejben, kamera nélkül. A *Fly-on-the-Wall* módszert követtem, csendben meghúzódtam, nem is zavartam meg a beszélgetéseket, a szereplők valóban megfélelkeztek a jelenlétünkről. Kérdés, ha mindez egy stáb jelenlétében történik, mennyiben változik meg a szituáció? A kamera a legjobb helyen általában akkor áll, ha a szereplők közötti területen mozog – a kör belsejében –, azaz sokszor kitakarja az egyik beszélőt, amit a résztvevők udvariatlan, barátságtalan gesztusnak értelmeznek, teljes joggal. A kamera – s vele együtt a kamerás ember – aktív szereplője a helyzetnek, figyelme látványosan irányul egyik szereplőről a másikra, vagyis svenkel, átáll, elemet cserél vagy kazettát, kártyát, pozíciót. Tehát az alapállás tisztázása a legelemibb feltétele a további munkának: amit vagy engedélyez a csoport, vagy nem.

H ahogyan ígérte, nekiáll a munkának, s valóban leforgat barátokkal néhány jelenetet egy kisebb faluban a boldogságról. Filmes szempontból egy falusi helyszín már félsiker, az emberek jóval nyitottabbak, érdeklődőbbek, mint a fővárosban. S jobban is engedik filmezni magukat, ha bizalmat éreznek a stáb iránt. Mert a kamera jelenléte többek között azt az alapérzést erősítheti meg bennük, hogy ők is fontosak lehetnek, rájuk is kíváncsi lehet valaki. Például néhány budapesti egyetemista. A rögzített kis jelenetek között vannak persze kevésbé érdekesek, meg erősebbek is, kisebb gyöngyszemek akár, de a forgatási módszer bizonytalansága ott lebeg végig a muszteren. A diákok *kívülről* kérdeznek, képen és sokszor hangban is *kívülről*, azaz rosszul hallhatóan beszélgetnek a helybéliekkel. Gondosan kerülnek annak még a lehetőségét is, hogy bármelyikük feltűnjön a rejtőzködő operatőr képein. H. ettől függetlenül néha elég jó beszélgetőtársnak bizonyul, mivel sikerül kizökkennie a klasszikus riporter szerepkörből. Ráérez arra, mondhatni ösztönösen, hogy az alapkérdés valójában csak *ürrügy* egy jó beszélgetéshez. Egy jó forgatáshoz. Hagyja a szereplőket, hogy arról beszéljenek, amiről akarnak, nem kíván belőlük kicsikarni semmi egyebet.

Az Egyesült Államokban, az 1950-es években már hihetetlenül befolyásos televíziós ipar, s azon belül is a televíziós újságírás felől jelentkezett elsősorban olyan igény, hogy a közéleti eseményeket, a főbb közszereplők, a sztárok vagy akár a kisemberek életét a nézők a lehető legközelebről figyelhessék meg, belátva a kulisszák mögötti, korábban a nézők tekintetétől elzárt világba. Különböző televíziós hírműsorok sugároztak életszerű, nem kizárólag narrációval alátámasztott bejátszásokat, melyeket az alkotók - hála az erre az időszakra dátumozható technikai innovációknak – mobil kamerákkal és hangrögzítőkkel készítettek el. S mivel látványos, jól dramatizálható közéleti eseményekben az USA-ban sohasem volt hiány, e televíziós próbálkozásokat nagy siker övezte. E műfaji megvalósítás logikáját követte a *Primary*⁴¹ című 1960-as dokumentumfilm, mely komoly nézettséget ért el, azaz nagy elismerést is jelentett a film alkotóinak, s műfaj, a *Direct Cinema* megszületését is ehhez az alkotáshoz szokták kötni. A következő évtizedben megsokasodtak a direct cinema-ból kiinduló, *Fly-on-the-Wall* módszert követő, akár egész estés, azaz játékfilm hosszúságú dokumentumfilmek a mozikban, egyik legjelentősebb alkotója a korszaknak és a műfajnak *Frederic Wiseman*, aki saját alkotásait *Reality Fiction*-ként határozta meg.

⁴¹ *Primary, r: Drew, R Leacock, D.A. Pennebaker, 1960.*

Ez annyit tesz, hogy a filmes observational – megfigyelői pozícióból rögzít jeleneteket, nem kívánja azokat különböző prekonceptió szerint befolyásolni, a vágás-szerkesztés során azonban dramatikus tartalmakat fejezhet ki a filmben, ettől a nézők a fikciós filmekhez hasonló élményekben részesülhetnek:

*“What I try to do is edit the films so that they will have a dramatic structure, that is why I object to some extent to the term observational cinema or cinéma vérité, because observational cinema to me at least connotes just hanging around with one thing being as valuable as another and that is not true. At least that is not true for me and cinéma vérité is just a pompous French term that has absolutely no meaning as far as I'm concerned.”*⁴²

[△] Wiseman szerény, minimalista alkotói stílusához és filmes felfogásához képest valóban fellengzősen hathatott a *Cinéma Vérité*⁴³ kifejezés, melyet Franciaországban használtak először. Jean Rouch Edgar Morin-nel forgatott dokumentumfilmje, az *Egy nyár krónikája*⁴⁴ igazi reveláció volt 1961-ben a Cannes-i filmfesztiválon, ahol elnyerte a nemzetközi filmkritikusok díját, melyet korábban olyan alkotások érdemelték ki, mint De Sica *Csoda Milanóban*⁴⁵, Tati *Les vacances de Monsieur Hulot (Hulot úr nyaral)*⁴⁶ vagy Fellini *Édes élet*⁴⁷ című filmje. Ezt a különös, kísérletinek is mondható dokumentumfilmet a zsűri azonnal a legnagyobb művek rangjára emelte. Jean Rouch ekkoriban már öreg rókának számított a filmes világban, az afrikai kontinensen forgatott etnografikus munkái ismertté és elismertté tették az 1950-es években. Ő maga eredetileg vízügyi mérnökként érkezett Afrikába az 1940-es évek elején, s a második világháború után kezdett el filmezni. Noha alapvetően a dokumentum műfajában alkotott, munkáiban egyre inkább feszegette a műfaji kereteket, ez vezethetett az *etnofiction*⁴⁸-ből kiindulva a *Cinéma vérité*-ig, mely kiegészítette, s új kontextusba helyezte a *Direct Cinema* módszertanát.

⁴² F. Wiseman: <http://www.answers.com/topic/wiseman-frederick>

⁴³ Utalás Dziga Vertov *Kino Pravda* (az újság nevéből) sorozatára, illetve annak félrefordítása

⁴⁴ Jean Rouch: *Chronique d'un été*, 1960

⁴⁵ Vittorio De Sica: *Miracolo a Milano*, 1951

⁴⁶ Jacques Tati: *Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953

⁴⁷ Federico Fellini: *La Dolce Vita*, 1960

⁴⁸ Az *etnofiction* kifejezést leginkább a J. Rouch: *Moi, un Noir* (1958) című filmje után kezdték alkalmazni más művekre is.

E két, párhuzamosan kifejlesztett filmkészítési attitűd, a *Direct Cinema* valamint a *Cinéma Vérité* látszólag ugyanazt az alapkérdést feszegeti: hogyan lehetséges olyan forgatási körülményeket kialakítani, mely során a natúr szereplő (*Nichols* definíciója szerint a *social actor*⁴⁹) életének lefilmezett jelenetei minél hűebben jelenítsék meg a valós eseményeket, a lefilmezett *valóságot*. A hasonlóságok ellenére jelentős eltérések is felfedezhetők a két módszer vizsgálatakor. Míg az Egyesült Államokban az 1950-es évek végétől közkedvelt *Direct Cinema* az *observational mode*, a megfigyelésen alapuló filmezés gondolatmenetét követi, addig a *Cinéma Vérité* a *Nichols*-i felosztás szerint a részvételi, a *participatory mode*-ba tartozik.

A *Cinéma Vérité*, mint műfaji megjelölés 1960 után került a köztudatba Európában, maga *Jean Rouch* határozta meg így az *Egy nyár krónikáját*, egyszerre utalva a *Flaherty* hagyományait követő *observational* és antropológiai megközelítés módra, valamint a forradalmi szovjet filmes hagyományokra, a *Dziga Vertov* féle *Kino Pravda*-ra. Módszere a következő: könnyen kezelhető, mobil kamerával és szinkrongangot rögzítő vállra akasztható magnóval, különösebben nagy előkészületek nélkül kísérlék meg az alkotók a forgatást a *természetes* szereplőkkel, minél *természetesebb* - valódinak mondott közegükben, s ezáltal érnek el olyan hatást, hogy amit a vásznon látunk, az maga a *való élet*. A stáb a forgatás során a *Nichols*-i *observational mode*-ot, a megfigyeléses módszert alkalmazza, de a helyzet megteremtését, a forgatást magát erőteljes és nyílt beavatkozással éri el.



Az *Egy nyár krónikája* a boldogság keresésével indít. Az alkalmi riporter, aki a valójában szociálpszichológus, arról faggatja az utca emberét, hogy megtalálta-e a boldogságát, hogyan érzi magát az életben. Csakhogy, H kísérletével ellentétben, *Rouch* önleleplezéssel indít: a kamera előtt gyözködik az amatőr szereplőt, vállalja el a közvetítő - riporter szerepét, mert nekik – a filmeseknek – szükségük van egy mediátorra ahhoz, hogy a film elkészüljön. A filmkészítő látszólag beavatja a szereplőt, s rajta keresztül a nézőt a játékszabályokba, de azért biztos, ami biztos

⁴⁹ *Nichols, Bill. Introduction to Documentary (2nd Edition), p.45.*

megjegyz, tudja kisasszony, *mi azért ravasz filmkészítők vagyunk*: mindent megmozgatunk ahhoz, hogy célunkat elérjük. Még dokumentum jelenetet is kreálunk, ha a filmnek erre van szüksége ahhoz, hogy elmondjuk a nézőknek: olyan hangulatot szeretnénk elérni, ahol az amatőr szereplők magukat tudják adni, úgy, hogy ne jöjjenek zavarba a kamera jelenlététől. Ezzel a gesztussal egy csapásra kijelölik a film vonalvezetését, más szóval premisszáját: az emberek életéről kívánunk forgatni úgy, hogy bár mi is ott vagyunk – hiszen mi szabunk kereteket a beszélgetéseknek - csak éppen nem látszunk. Míg játékfilmek esetén a jelenlét soha nem szorul külső magyarázatra – a színész mesterséges körülmények között eljátssza a szerepét, tehát engedi magát filmezni – addig dokumentumfilmnél nagyon sokszor felmerül a kérdés, hogyan érte el a filmes stáb azt, hogy az amatőr szereplők beengedjék az életükbe a kamerát és a mikrofont? H kevés tapasztalattal a háta mögött még abban reménykedik, a szerény filmkészítő meghúzódhat a háttérben, anélkül, hogy pregnánsan meg kelljen mutatkoznia.

Zolnay Pál *Fotográfia* (1973) című filmjében, a *valóság* megragadását szintén riporter funkciókat is ellátó mediátorok segítik, profi színészek, mint Iglódi István és Zala Márk. Ebben a munkában fikció és dokumentarista elemek kéz a kézben járnak, könnyedén lépkedsz a film egyik műfajból a másikba. A filmbeli vándorfényképész házról házra jár a vidéki Magyarországon, legfőbb célja *megörökíteni a mást*, ahogyan Sebő Ferenc énekli a film betétdalában. Dokumentarista és fikciós beállítások váltogatják egymást, megrendezett és spontán jelenetek. A film vállalása tehát annak ellenére, hogy fikciósabb, játékosabb *Rouch* alaphelyzeténél, mégis világos, egy pillanatra sem tesz úgy, mintha az emberek maguktól szólalnának meg, mintha a film saját magától forogna.



Ahhoz, hogy a kamera előtt valódi beszélgetés alakuljon ki, mindkét félnek, a civil szereplőnek valamint a filmkészítő riporter-mediátornak is fel kell vállalnia a helyzetet, fel kell adnia valamennyit a rejtőzködő alapállásából. Elég nyitottnak kell lenniük ahhoz, hogy együtt legyenek képesek az improvizációra, a valódi kommunikációra, függetlenül attól, hogy motivációik eltérőek. A szereplő megnyílik

a kérdezőnek, mert érdeklődést tapasztal irányából, a filmkészítő pedig mindeközben az elkészítendő végtermékre koncentrálna. Azaz, mindenki teszi a dolgát. Az alaphelyzetet tisztázása lélektanilag megkerülhetetlen, ám a módszertant, a technikai igényeket is alakíthatja. Ha úgy dönt az alkotó, hogy mindkét fél mondandója fontos lehet – a filmes oldalé és a natúr szereplőé -, akkor rögzíteni kell mindkét hangot, mindkét képet. Ebből az is következik, hogy a filmes nem lehet többé észrevétlen, képen kívüli.

3.4. Mi a viszonyom a szereplőkhöz?

“A klasszikus dokumentumfilm problémáinak gyökere az emberhez, vagyis a szereplőkhöz fűződő filmkészítői viszonyban keresendő. Mit akar a szereplő, és mit a film (a rendező), lehetséges-e bárminemű azonosság e két fél szándéka között? A dokumentumfilm uralom mások felett, hatalom azokkal szemben, akiket látszólag megérteni szándékozom. A szereplő sztorija ugyanis eszköz az én sztorimhoz, miközben a szereplő számára ez a legritkábban nyilvánvaló..”⁵⁰

H rejtőzködő álláspontja nagyon is érthető. Szerény és visszafogott a magánéletben is, őszinte rémület tükröződik a tekintetében, amikor szóba kerül a filmkészítő esetleges megjelenítése, szerepvállalása, a *Participatory mode*.

„The filmmaker steps out from behind the cloak of voice-over commentary, steps away from poetic meditation, steps out from a fly-on-the-wall perch, and becomes a social actor (almost) like any other. (Almost like any other because the filmmakers retains the camera, and with it, a certain degree of potential power and control of events.”⁵¹

H számára nem természetes elbeszélésmód a *Participatory mode*. Talán azért sem, mert H nem ismeri a műfaj ikonjait, vagy talán azért is újszerű a felvetés, mert a magyar dokumentumfilmek döntő többsége nem így módon készült. Valóban, egyes elszigetelt példától eltekintve, a fő sodornak inkább a rejtőzködő, a háttérben maradó filmes tekinthető, ezen szocializálódhatott azon magyar fiatalok szűkebb csoportja, már akik láttak dokumentumfilmet az életükben.

⁵⁰ Gayer Zoltán: *Tetszhalál*, 1999/04

⁵¹ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary* p. 182

Abban maradunk H-val, újabb anyagokat forgat a következő találkozásig, s majd meglátjuk, hogyan tovább.

Az önsegítő terápiás csoportról elkészült 25 perces riport-dokumentumfilmemet sugározta a tévé, szakmailag korrektnek gondolom, de egyáltalán nincs meg bennem az a jó érzés, hogy mindent kihoztam volna a témából. Jóformán csak kapargattam a felszínt. Talán maga a televíziós műfaj sem hoz – hozhat olyan sikerélményt, mint egy nagyobb lélegzetű, szabadabb műfajú alkotás, túl sok a megkötés, kevés a forgatási nap, igen korlátozott az utómunka, túl sok a kompromisszum. Mindig is idegenkedtem például attól, hogy riporter – műsorvezető vezesse fel a témát, kösse össze a részeket, s ezzel eluralja a terepet. Magától a filmtől, az élménytől. Bizonyos műfajoknál ez persze elkerülhetetlen, de mivel magamat inkább filmesnek, mint televíziósnak gondoltam – gondolom, pusztán az a tény, hogy a jelenetek között egyszer csak belép egy elidegenítő személy, a műsorvezető, hogy összekösse a blokkokat, pusztán a megjelenésével szétveri a dokumentumfilmes hangulatot, függetlenül attól, mit is mond. Játékfilmben sem biztos, hogy örülnénk annak, ha időközönként feltűnne egy sztárriporter, és összefoglalná a látottakat. Ettől függetlenül, sok kortársamhoz hasonlóan, nagyon sokat köszönhetek a televíziózásnak, ennek a sokszor igen méltatlanul lenézett, alkalmazott műfajnak. Rengeteg munkát adott, komoly filmkészítői tapasztalatokat, rutint szerezhettem az eltelt évtizedek alatt. Megtanulhattam például, hogyan lehet igen gyorsan, koncentráltan és hatékonyan dolgozni, s azt is, milyen meghatározó szerepet visz – vihet a szerkesztő egy adott produkcióban. A szerkesztő felel a tartalomért, ő építi fel a struktúrát, neki kell megválaszolnia az alapkérdést, hogy miért is forgatunk éppen ott, ahol, és mit szeretnénk evvel elérni. Más szóval, ő mondja ki a premisszát, amelynek mentén a kollégák munkához láthatnak.



A szenvedélybetegek önsegítő terápiás csoportjához vissza-visszajárok. Mindig találok valamilyen indokot, DVD-t viszek, segítsek beállítani a számítógépet, vagy csak beugrom. Mágnesként vonz a hely, noha nem feltétlenül befogadó a közeg. Nem fogadnak kitörő örömmel, nincs felesleges udvariaskodás, igaz, negatív hullámokat

sem érzek. Talán észre sem veszik, ha megjelenek. Itt mindenki alapvetően saját magával van elfoglalva, a saját gyógyulására figyel, s azt tanulja, lassan, hosszasan, hogyan lehet egy közösségben élni, a másokra odafigyelni, saját életüket kritikusan és őszintén megítélni, megélni. Itt semmit sem adnak ingyen. Nincsenek előjogok, kiváltságok, társadalmi különbségek, nincs a nemek közötti pozitív vagy negatív diszkrimináció, nem tisztelik jobban az időseket, mint a fiatalokat. Kemény, direkt kommunikáció zajlik, az emberek olyasmiket vágnak egymás fejéhez, amit máshol főleg a hátuk mögött szoktak. S ha beállsz elmosogatni, senki nem köszöni meg neked.

Ösztönösen emelem a tétet. Ha másként nem megy, olyasmibe kezdek, ami hasznára lehet a közösségnek, és engem is érdekel. Videoszakkört indítok, heti egy konzultációval, amitől legitimmé válok mások és magam előtt is. Tanítási gyakorlatom van ahhoz, hogy ne essek kétségbe szakmai kihívásoktól, de hogy ebben a körben el tudom-e fogadtatni magam tanárként, az más kérdés. Látszólag leteszek a forgatás gondolatáról, s csak az új, önkéntes munkámnak élek. Szabad vagyok, csak a saját elvárásaimnak kell megfelelnem, a *Ház* ugyanis örömmel veszi a kezdeményezésemet. A heti rendszeres találkozóknak köszönhetően a terápiások megszokják a jelenléteimet, s bár privát beszélgetésekbe csak ritkán engednek be – nem vagyok anyagos, úgysem érthetem – információk is eljutnak hozzám, milyen programok, közösségi rendezvények várhatók. Így szerzek tudomást arról, hogy közeleg az új jelentkezők beiratkozásának az időpontja. Ezzel indíthatna a film. Csak a premisszát nem látom még. Mindegy is. *Lesz ahogyan lesz*. Ekkor még nem fogom fel, hogy a premissza már kéznyújtásnyira van tőlem.



H megakadt a folytatással. Egyre inkább úgy érzem, hogy az idő előrehaladtával megy el a kedve az egésztől. A fel nem vállalt szerep okozza a problémát. A rejtőzködés. Nyögvenyelősen, vagyis akadozva halad a munka. Kényszerből, a befektetett munka igazolására születik még néhány jelenet, s ezeket H összevágja. Csalódottnak látszik. A kezdetben elképzelt szárnyalóan szabad dokumentumfilmhez képest egyszerű riportfilmrészletet látunk. Körkérdésre körkérdés válaszok születtek.

Ki így, ki úgy, mindenkinek van véleménye a boldogságról, de semmi több. Megállapítjuk közösen, mások véleménye önmagában nem érdekes, mi nézőként emberi történetekre vagyunk kíváncsiak. H említ konkrét példákat, előképeket, milyen filmek hatottak rá korábban. Az *Egy nyár krónikája*-t nem említi. Talán ha látja, el sem kezd dolgozni ezen az ötleten. Dramatikus, egyszerű szerkezetű történeteket hoz példaként, ahol megismerhetjük a szereplőket, s izgulhatunk értük. H belátja, a körkérdéses módszer nem feltétlenül segíti az azonosulást, a szereplők távoliak maradnak, s bár mondhatnak érdekeset akár, csak kirakatnézőkké leszünk. Televíziós bejátszáshoz készültek anyagok, híradós stílusban, melynek ezúttal nem a beigli-helyzet volt az apropója, hogy ki - mikor - hogyan és milyen áron vesz mákot karácsonykor, hanem mondjuk a boldogság igen elvont kérdésköre. H beadja a derekát, s rábólint: újragondolja az alapvetést, s nézzük majd meg az eredményt.

Elgondolkodom: tanárként milyen eszközökkel rendelkezem, milyen célokat szeretnék elérni? Hogyan tudom felszabadítani a hallgatót a saját maga alkotta béklyóktól, s ha elérem is a célokat, milyen áldozatok árán, milyen módszertannal érhetem el a rejtőzködés feladását? Nem vagyok én pszichológus, nem ez a szakmám!

„Good teachers know well that the most effective way to get someone understand something is to engage the students emotions. To wholly engage with a student through the intellect may not be enough or often yields partial results.

*To engage someone's emotions, you need to work with something that relates directly to the experience of the student. Often, this involves stories, either in the form of engaging with texts or engaging in narrative situations. In a similar way, the filmmaker needs to engage the feelings and emotions of his or her viewer in order to convey the themes of the story. ”*⁵²

H-nak, úgy gondolom, már elment a kedve a filmtől, kudarcnak éli meg, hogy elakadt, csak azt a sok időt sajnálja, amit rászánt. Én sem erőltetem – végül is nem kell mindenkinek dokumentumfilmet forgatnia – a tanulási folyamat az elsődleges. Mert ebből is lehet tanulságokat levonni: nem ment a filmterv megvalósítása, mert nem volt tiszta a kiindulási pont, a szemszög, ami nélkül képtelenség dolgozni. Mert az alkotó vagy nem volt még képes intellektuálisan átlátni a feladat nehézségeit, vagy még

⁵² Erik Knudsen: *Creative documentary, The nature of stories and narratives*, 2012

érzelmileg nem volt felkészülve arra, hogy teljes személyiségevel legyen képes részt vállalni a munkából. Ahogyan egy fikciós filmes is tenné.

Félbehagyni munkát nem szeretek, ki kellene valamit találni, hogy szépen tudjuk elvarrni ezt a szálát, ha már nincs más megoldás. Rendben, mondom H-nak, vessük el egyelőre ezt a témát. Ha elhalt benned az indulat, pihentessük. Most, hogy már túl vagyunk a nehéz döntésen, mondd el kérlek, így utólag, miért is érdekelt téged ez a kérdés? Mi a te személyes érintettséged a témában? H zavarban van. Miért kellene neki erre válaszolnia? Ez a film nem róla szól! Hosszú hallgatás következik. Lassan felvesszük a beszélgetés fonalát. H mesélni kezd, magáról is elárul részleteket. Mintha teher esett volna le a vállairól. Persze mindezt visszafogottan teszi, diszkréten. Csak a szeme csillog másként, mint ahogyan szokott.

A szinopszis, s a hozzá kapcsolódó premissza megtalálását a mai napig a filmkészítés megkerülhetetlenül fontos előfeltételének gondolom, de arról nem vagyok meggyőződve, hogy a forgatás megkezdése előtt is rendelkezésünkre kell-e állnia. Premisszát végső soron, ahogyan Egri Lajos is írja, *útközben* is felállíthatunk, akár naponta finomíthatjuk, adaptálhatjuk a folyamatosan változó helyzethez. Viszont amennyiben erre a bizonyos premisszára a forgatás során vagy az utómunkák alatt sem sikerül rálelnünk, akkor ezek hiányát a film sínyli meg a későbbiekben.

G. réges-régi tanítvány, ma már egyenrangú alkotótárs, ha úgy adódik. Kitartó, szorgalmas, innovatív alkat, ám rendkívül szerény és szemérmes. Nem egy szereplő típus. Hosszú hetekig, hónapokig forgatott egy furcsa, non-konform magyar vállalkozóval, akit egyesek innovatívnak, mások egyszerűen bolondnak tekintettek. Sokat kísérletezett, volt, amibe belebukott anyagilag, volt, ami átütött. Rengeteg muszter gyűlt fel – itt már az olcsó video nyersanyag adta szabadságérzéssel forgattak az alkotók – de a film a különböző verziók alapján csak nem akart összeállni. Hiába voltak érdekes, jó jelenetek, izgalmas szituációk, közéleti és magánéleti pillanatok, a hangvétel végig bizonytalan maradt. A filmnek nem volt meg a vezérmotívuma, a biztonságot adó sorvezetője.

G-vel sokat beszélgetünk a problémáról, amely között erkölcsi aggályok is felmerülnek. A film főszereplőjének élete kiszámíthatatlan, első pillanatra bukásra predesztinált ötletei eleinte megvalósulnak, a későbbiekben pedig életképtelennek bizonyulnak. Viszont komoly életszeretetet van benne, örökké derűs jövőkép, s ötletei -

ahogy mondani szokás – bolondok, de *van bennük rendszer*. G-t a hangvétel problémája izgatja, nem találja az elbeszélés egyszerre korrekt, tárgyilagos, ugyanakkor humoros elbeszélésmódját. Nem szeretné kinevetni a főszereplőjét, azaz nem felülről lefelé kívánja ábrázolni – ki ne tudná, milyen könnyen lehet nevetségessé tenni bárkit is sok forgatott anyag birtokában – hanem vele együtt kíván nevetni az élet furcsaságain, a hétköznapi szürkeségéből kitörni vágyó ember naiv életkedvén.



Jobb ötlet híján G-nek azt tanácsolom, hagyjon fel ennél a filmnél az *objektív* hangnemmel, hiszen a tényszerű események magukban egyéb titkokat is rejthetnek, s próbálja megfogalmazni, miért is érdekli ez a téma, ez a szereplő? Mi köze van neki személyesen ehhez a történethez? Ásson le mélyebbre az emlékeiben, a saját élményvilágában.

John Grierson már 1936 körül világosan fogalmaz a dokumentumfilm lehetséges mélységeit illetően, szerinte az alkotót ambíciózusabb vágyak vezérlik, mintsem a valóság pusztá ábrázolása:

*“In documentary we deal with the actual, and in one sense with the real. But the really real, if I may use that phrase, is something deeper than that. The only reality which counts in the end is the interpretation which is profound.”*⁵³

G minden kísérletemnek ellenáll, amikor a szubjektív hangvétel felé próbálom terelni. Elfogadja elvileg az irányt, de a megvalósulását nem tartja kivitelezhetőnek. Ő semmilyen körülmények között nem kíván sem feltűnni a filmben, sem a személyes gondolatait megjeleníteni. Külföldi példákkal próbálom kimozdítani a holtpontról. A magyar dokumentumfilmes hagyományokban jobbra narráció nélküli, egymásra vágott jelenetekből és interjúkból álló műveket találunk, a személyes hangnem valóban nem képezi a magyar dokumentarizmus fő sodrát. Bizonyos értelemben bizalmatlanság is övezi ezt a mesélési módot, miért kellene, hogy az alkotó előtérbe tolja magát a filmben, ez nem televíziós showműsor, nem kell róla szólnia mindennek. Mintha az alkotó szerepeltetése kizárólag önpromóciós célokat

⁵³ *John Grierson: First Principles of Documentary, 1934-36.*

szolgálhatna, s nem járhatna ugyanannyira veszélyekkel. Például az önleplezés veszélyével.

„Participatory documentaries like Chronicle of a Summer, Portrait of Jason or Word is out involve the ethics and politics of encounter. This is the encounter between one who wields a movie camera and one who does not. How do filmmaker and social actor respond to each other? How do they negotiate control and share responsibility? How much can the filmmaker insist on testimony when it is painful to provide it? What responsibility does the filmmaker have for the emotional aftermath of appearing on camera? What ties join filmmaker and subject and needs divide them?”⁵⁴

Az izraeli dokumentumfilmek körében a *participatory mode* az ezredforduló környékére teljesen elfogadott, mondhatni *mainstream* történetmesélési módnak számított. Egy rendkívül sok külső és belső konfliktussal terhelt társadalomban, a személyes kiállás nem pusztán civil bátorságot jelentett – jelent csupán, hanem megkerülhetetlen válaszadásra készíteti az alkotókat is. Lehetetlen kívül maradni az eseményeken, a filmkészítő egyben morális lény is, s nem kíván kibújni e felelősségvállalás alól. Michal Aviad nőként számos dokumentumfilmet forgatott nőkről, a férfitársadalom és a nők viszonyáról, legyenek ez utóbbiak zsidók vagy palesztinok. A 2002-ben elkészült *For My Children*⁵⁵ című filmje oly messzire megy a személyességben, hogy az gyakorlatilag egy ügyesen felvett és megszerkesztett *Home video*-nak hat. A filmkészítő, miközben tartja a kamerát, beszélget a családtagjaival, a filmben feltűnő egyéb szereplőkkel. A megfogalmazás sokszor valóban esetleges, hiszen nem profi operatőr készíti a felvételeket, mégis, mivel profi filmben gondolkodó áll a kamera mögött, minden pillanatban sejti, tudja, mit kell rögzíteni, és mit nem. Az első jelenet a lakás konyhájában zajlik, a rendező éppen mártást készít a vacsorához, miközben a televízióból, melyet a férje néz, beszűrődnek a második Intifada zavargásainak háborús hangjai. A férj összetörten figyeli a bejátszásokat, s szomorúan fordul a feleségéhez: Hogyan lehetséges itt élni a jövőben ezek után? A személyesség ebben az esetben megkerülhetetlen, mondhatni a történetmesélés alapszöveve, fő dramaturgiai szála, a filmkészítő a saját civil szűrőjén

⁵⁴ Bill Nichols, *Introduction to documentary*.p 182

⁵⁵ Michal Aviad: *For my Children*, 2002

át vizsgálja a talán sokakat foglalkoztató kérdést: mi lesz az ország jövőjével? S teszi mindezt egyszerűen, felesleges és álságos patetizmus nélkül.

*„Documentary filmmakers also go into the field; they, too, live among others and speak about or represent what they experience.... Participatory documentary gives us a sense of what it is like to be in a given situation and how that situation alters as a result. The types and degrees of alteration help define variations within the participatory mode of documentary.”*⁵⁶

Szinte műfaji paródiaként is nézhetjük Avi Mograbi, *How I learned to overcome my fear and love Arik Sharon*⁵⁷ című filmjét, melynek felütése a rendező vallomása arról, hogyan befolyásolta – tette tönkre a magánéletét Arik Sharon, neves izraeli politikus. A film a politika és a magánélet, az egyéni élet és az ország történelmének asszociációkon alapuló összekapcsolására alapoz, hol játékosan, hol gyilkos iróniával, hol tényszerűen.

„A feleségem, Tammi elhagyott. Talán viccesen hangzik, de valóban Arik Sharon miatt hagyott el”. Ezzel a kamerán keresztül közvetlenül a nézőkhöz forduló gesztussal indul a film, amely szokatlansága, zavarbaejtő őszinteségén keresztül megfogja a nézőt. A filmkészítő maga is szereplővé válik, eljátssza a filmkészítő szerepét, megnevetteti a nézőt és összeborzolja az idegeit. Az alkotó személyes jelenléte azonban nemcsak a hangnemet, a stílust változtatja meg, hanem a tartalmat is. A film nem kizárólag arról szeretne beszélni, mit tett vagy nem tett a korábbi miniszterelnök, hanem arról is, vagy legfőképpen arról, hogy mindezt hogyan élte meg a filmes. Mi az ő, felvállaltan szubjektív szűrőjén keresztül látjuk a világot, az ő világát. Bizonyos értelemben *Cinéma vérité* ez is, a kamera a filmkészítő – szereplő – moderátor - médium felé fordul.



⁵⁶ Bill Nichols: *Introduction to documentary*, p. 181

⁵⁷ Avi Mograbi: *How I learned to overcome my fear and love Arik Sharon*, 1997.

G-től természetesen nem kívánnék hasonló személyes színrelépést, a téma sem indokolna ehhez hasonló azonosulást a film alapkérdésével, a vállalkozó életének, sikereinek, kudarcainak a bemutatásával. De különböző felvetésekkel bombázom, hátha segítségére lesznek ezek a külföldi példák egy napon. Amúgy, végső soron neki kell majd eldöntenie, mit is szeretne, ez tényleg az ő felelőssége. S a kísérlet, bár magam már titokban lemondtam róla, sikeresnek bizonyul. Egy napon G levetít egy új verziót, amelyet személyes narráció kísér. Bár ez még csak egy első kísérlet, mindketten izgatottan nézzük a vágottat. Egy új film körvonalazódik a szemünk előtt. A narrátor behozatala nagy segítség, könnyedén összeköt amúgy nehezen illeszthető jeleneteket, megmagyaráz időmúlásokat, és a térbeli eligazításban is hasznos. Az igazi új elem azonban a hangnemből következik. A narrátor nem mindent tudó, hűvös – ironikus isteni hang, aki megítél, hanem a filmkészítő bátortalanabb, megoldást kereső belső monológja, egyfajta azonosulása a szereplő nehézségeivel. Ahogyan a főhős sem tudja mindig megmagyarázni a tetteit, és kitalálni a következményeit, úgy a filmkészítő is vívódik folyamatosan a saját filmes vállalkozása sikerességén, vagy lehetetlenségén. Megszületik tehát az azonosulásnak az a pontja, ami összeköti a filmkészítőt és a főszereplőt. Megszületik tehát a film alapgondolata, szinopszisa, és premisszája – *soha nem tudhatjuk előre mi vár ránk, siker vagy bukás...* -, a többi már csak technikai, azaz szerkesztési, vágási, és pótforgatási kérdés.

4. Hogyan forgassunk filmet?

"Make visible what, without you, might perhaps never have been seen."
Robert Bresson⁵⁸

4.1. Egyedül nem megy?

T a fiatalabb filmes nemzedékhez tartozik, jelenleg 30-as éveinek közepén jár, több kisfilmmel a háta mögött. Több diplomát is szerzett, régóta kapcsolatban vagyok vele, külsősként járt be egy időben az egyetemi *órákra*, így évek óta láthatom közelről, ahogyan öles léptekkel halad előre a szakmában. Ő már az újabb (dokumentum)filmes generáció tagja, aki nemcsak alkotó, hanem producer is egy személyben. Világlátott ember, külföldön is élt korábban, számára magától érthető volt mindig is, hogy egy projekt sikere nagyban függ a megfogalmazás módjától illetve a gyártási

⁵⁸ <http://www.pinterest.com/eanieves/robert-bresson-cinema/>

körülményektől. T nagyon nagy hangsúlyt helyez a tanulásra. Ebből a szempontból különlegesnek számít kortársai között, folyamatosan kérdésekkel bombáz, a legegyszerűbbektől a legbonyolultabbakig. Mélyen hisz abban, vagy talán csak feltételezi, hogy a filmkészítés jobbára tanulható mesterség, s ő a forgatást is a tanulási folyamat részének tekinti.

T dokumentumfilmes tervet dédelget, talált vagy rátalált egy fiatal fiú történetére, aki autóversenyző szeretne lenni, bár sem családi háttere, sem életkörülményei nem predesztinálják a sikerre. T *komoly* mű létrehozását tervezi, mely nem kézikamerás, lekövetős, mindig a szereplő hátát láttató film lenne, hanem olyan, amely mind vizuálisan, mind dramaturgiailag igényes, sok forgatási nappal számoló vállalkozás. T-re minden bizonnyal hatottak olyan külföldi – európai példák, melyek a téma mellett a film vizualitását is kiemelten kezelték. T nem foglalkozik különösebben a hazai pályázati viszonyokkal, és a televíziók műsorpolitikájával, kifejezetten európai léptékű művet tervez, melynek megvalósításához megpróbálja végigjárni a lépcsőfokokat. Nemzetközi pitch-ekre jár – potenciális filmvásárlók előtt az alkotók néhány perces prezentációt tartanak a koprodukciós partner megtalálásának reményében - néhány napos előforgatás nyersanyagából nemzetközi trailert (előzetest) vág, abból is több változatot, az igényeknek megfelelőt. Eközben beszáll egy gyártó cégbe, részben produceri munkát is végez, nem várja el bárkitől, hogy az ő filmjét gondolja. Az idősebb magyar dokumentumfilmes generáció tagjaihoz képest lélektani előnyben van, számára a jelenlegi helyzet nem a fokozatos romlás, hanem a lassú építkezés időszaka. T hosszabb, évekig tartó munkával számol, nem siettet az eseményeket, türelmesen megvárja a legmegfelelőbb pillanatot a pénzszerzésre és a forgatásra egyaránt. Alkotóként is nemzetközi közönség elérése a cél. Tipikusan magyar történetet kíván lefilmezni, de az elbeszélésmódban a közérthetőségre, az általános emberi bemutatására törekszik, oly módon, hogy a globális néző is élvezze, ne pusztán a hazai szűkebb nézői réteg.

Kitartását lassanként sikerek jutalmazzák, egy német tartományi filmalap jelentősebb támogatásával végre megindulhat a komolyabb és hosszabb forgatás. Ekkor már kamerát vásárol, hogy a forgatási eszköz mindig kéznél legyen, s amit a forgatás befejeztével esetleg majd tovább ad, hiszen az eszközök elavulása manapság igen gyors. Mivel vidéki helyszínen kénytelen dolgozni, lakókocsit szerez, ahol nem túl kényelmesen, de olcsón lehet aludni, így szállásra nem igen kell költenie a szűk

stábnak. Ezeken a kis lépéseken keresztül sikerül olyan gyártási környezetet teremtenie, ahol hatékonyan képes végezni forgatni, mely a megszokottnál sokkal több forgatási napot, és ebből következően több nyersanyagot eredményez. S lassan, szinte észrevétlenül átveszi a nemzetközi filmgyártás módszertanát, gondolkodásmódját, elbeszélésmódját.

T eleinte, még a próbaforgatást is csak külső operatőrrel tudja elképzelni, ráadásul kettővel, mivel két szinkronképet szeretne egyszerre használni, így operatőrből is kettőre lenne szüksége. A két különböző kameraképet jobban lehet vágni, egészen élményszerű, szinte fikciós montírozást tesz lehetővé, ami jelentősen növelheti a filmélményt. Második kamerának egy könnyen beszerezhető DSLR digitális fényképezőgépet tervez, mely némileg eltérő karakterisztikájú, de mozgóképek készítésére is alkalmas lehet. Csakhogy két operatőr, ráadásul rutinos szakmabeli megnyerése egy büdzsé nélküli produkcióhoz nem könnyű, pláne úgy, hogy maga a forgatás Budapesttől jó 2 órányira zajlana, nemegyszer ottalvással egybekötve. Érdekesen alakul T viszonya az operatőri kérdéshez. Eleinte úgy gondolja, hogy klasszikus operatőr nélkül nem képzelhető el forgatás, olyan munkatársat keres, aki mindig tudja a dolgát, profi szakember, instruálni sem kell. Néhány próbálkozás után azonban jelentősen árnyaltabban viszonyul a kérdéshez. A kétkamerás koncepció eleinte működik is, a videokamerát egy „profí” kezeli, aki éppen a Színművészetire jár, vagy egy tapasztaltabb, korábban végzett filmszakos az ELTE-ről, vagy akit éppen sikerül odaszervezni, a második kamerát azonban felváltva kezelik a barátjával, akivel együtt kezdték el a filmet. S hamarosan rá kell jönnie, hogy az eredmények nem feltétlenül igazolják vissza az alapfeltevést. Mármint, hogy külsős operatőrrel mindig minden könnyebb.

A forgatás vidéki kistelepülésen zajlik, a megközelítés nehézkes, saját autóval két óra, de elég költséges is, az autópályadíj mellett fontos tétel a benzinpénz és az amortizáció. Ezenkívül az operatőrökre, ha sikerült is őket leszervezni, gyakran várni kell, ezért a jobb eseményekről rendszeresen lekések, illetve a fontosabbnak ítélt történések idején már vissza is kell utazniuk. S mivel több személy váltja egymást, ezért a felvett anyag sem egységes, tehát T egyre elkeseredettebben néz szembe a felmerülő nehézségekkel. Az eredeti elképzelés tehát annyiban módosul, hogy a jó operatőrre tényleg nagy szükség lenne, ha ott tudna lenni a kellő pillanatokban.

Elemzés alá vesszük a felvett anyagot, azt tekintjük át, hogyan dolgozott eddig a gyakran változó stáb, mi működött jól ebben a konstrukcióban, s mi az, amin érdemes lenne változtatni.

A csoportterápiás helyen készülődöm egyedül, összeállítom a kis szettet, egy kézikamera, és egy mikrofon. Úgy tervezem, ez utóbbit majd leteszem valahova, jól kiválasztott központi helyre, a kamerával pedig szabadon mozoghatok. Én persze anyaggyűjtésnek nevezem ezt az alkalmat, kevésbé nyomaszt, mintha forgatásnak hívnám, utóbbit akkor lehet megkezdeni – szoktam a hallgatók előtt érvelni – ha már kialakítottunk egy koncepciót. Amivel jelenleg még nem rendelkezem, csak egy érzet van, hogy itt forgatni kell. Saját kamerával, saját kazettára, egyedül. Költségvetés és kényszer nélkül. Mit veszíthetek? - teszem fel magamnak századszor is a kérdést, és nem nyugtat meg, hogy nyilván semmit se. Csak az időmet, de abból még van bőven. Találomra választom ki a napot és az időpontot a forgatáshoz, hiszen akármit terveztem is korábban, soha nem az valósult meg, amire számítottam. Mert az élet sodrása, a pillanatnyi helyzet mindent felülírt eddig is, ez nem egy hivatal, amelynek fix a napirendje, itt problémákkal küszködő fiatalok keresik egyéni gondjaikra az egyéni megoldásokat, s bár terveknek készítenek minden napra, az élet és a szükség gyakran felülír mindent. Gondoltam, ha mást nem is, felveszek majd néhány kisebb jelenetet, életképet, még jól jöhetnek majd a későbbiekben.

Egy beszélgető kör előkészületeire érkezem, ami általában azt jelenti, hogy 6-10 ember zárt kört alkot, s az intézményben dolgozó tanári kar beszélget majd ügyes-bajos ügyekről. Várható-e valamilyen téma, ki vezeti a kört, próbálkozom naívtájékozódó kérdéseimmel, szeretném filmesként tudni mire számíthatok, hol várható csata, kik lesznek a főbb szereplők. Semmi különös, hangzik a válasz innen-onnan, csak a napi rutin.

A résztvevők mind megérkeztek, elkezdődik a *csoport*. A kamerával téblábolok, keresem a pozícióm, keresem a helyem ebben a furcsa helyzetben. Egyedül vagyok, egy külső mikrofonnal, de nem tudom hova letenni, mert a szereplők zárt kört alkotnak, s a kör közepe is túl messze lenne a hangrögzítéshez. Kint vagyunk a szabadban, a *Nyóckerben*, ahol sem a szomszédok, sem a város alapzaja, sem a közelben dolgozó légkalapácsos munkások nincsenek tekintettel arra, hogy én csöndet szeretnék. Ráadásul a szereplők nem lakossági fórumot tartanak, azaz nem erősítőbe beszélnek, hanem halkán, alig hallhatóan, mert ez egy intim beszélgető kör, ahol nem

a hangerő számít. Viszont nem érdemes forgatnom, ha nem rögzíthetek hangot. Kattog az agyam. Elvetem a külső mikrofon pozicionálását, lemondok róla, s elhatározom, a hangot a kameramikrofon segítségével rögzítem a továbbiakban. Aki valaha próbált már beszédhangot rögzíteni kameramikrofonnal, tudhatja, veszélyesen amatőr megoldás. Minden behallatszik, még az operatőr lihegése is, csak a lényeg, a szereplők beszéde veszhet el. Tehát, hozom meg a nehéz döntést, a továbbiakban mindent a hang érdekeinek kell alárendelni, s csak ezután következhet a kép problematikája. Hiába vennék fel nagyszerűen komponált, úgynevezett szép, *érzékeny* képeket (magyar film, kritikákban olvasom gyakran ezeket a sablonos jelzőket), ha nincs hang, dobhatom ki az egészet. Tehát itt és most, a rendezővel és az operatőrrel szemben kibújik belőlem a botcsinálta hangmérnök. Nem arról van szó a továbbiakban, hol legyen a kamera, hanem arról, hogy a hangrögzítő – amely mellel kamera is – a lehető legjobb helyről tudjon felvételeket készíteni.



T jó beszélgető partner, megizzaszt, igazi kihívás a muszter elemzése operatőri, rendezői, vágói szempontokból. S bár nem kifejezett vagy bevallott célom, hogy rávezessem *egy* megoldásra, *egy* konkrét forgatási szisztémára, azt a kérdést járjuk körül, hogyan lehet rábírní az operatőrt arra, hogy azt és úgy vegye fel, ahogyan a film és a rendezője kívánja. Egy érzetről beszélgetünk, amit a rendező szeretne viszontlátni a képernyőn, s helyette pusztán képeket kap. De azt a bizonyos valamit hiába keresi a forgatott anyagban, nem találja. T-nek ugyanis már van érzelmi kötődése a helyszínhez, a szereplőkhöz, a ritmushoz, ő már sokkal többet tud arról a világról, ahova a diszponált operatőr mindig az utolsó pillanatban esik be. S talán már eleve türelmetlenül kérdezgeti, *mikor kezdünk?*, *mit veszünk fel?*. Holott a forgatás már jóval a felvétel készítése előtt kezdődik. A folyamatosan cserélődő operatőr zavarhatja a szereplőket is. A kamera mint tudjuk fegyver, s nem mindegy, ki kezeli ezt a veszedelmes eszközt. Mert az összeszokáshoz idő és tapasztalat szükséges, közös élmények, kölcsönös szimpátia, közös tempó. Mert a közegnek is van ritmusa, sajátosan helyi, amit a filmesnek is tudnia kell, élni kell vele, és nem ellene dolgozni.

T-t valószínűleg a képek tempója is zavarja, talán túl gyorsak a váltások, talán túl lassúak, neki már működik a belső órája, ami nem egyezik az operatőrével.

A drogterápiás csoport életét évekig egyedül követtem, engem úgy-ahogy elfogadtak, nem kívántam bonyolítani a helyzetet. Viszont az egyszemélyes stáb egyben jelentős kötöttség is. Szituatív dokumentum forgatásánál a hang különösen fontossá válik, mivel nincs riport vagy narrátor, a jelenetet önmagában kellene értenie a nézőnek, ettől kapcsolódhat be a történésekbe. Hangot viszont egyedül rögzíteni lehetetlen, pláne szabadtéren, viszonylag laza térelrendezésben.

Tábortüzet ülünk körül, valahol Lengyelországban, a csoport tagjai elég messze ülnek egymástól, s halkán, szinte intim hangulatban folyik a beszélgetés. Fontos, nagyon személyes ügyekről van szó, ki hány napja tiszta, ki hogyan küzd magával, a visszaeséseivel, ki kit utál, vagy nem tud elviselni. A kör közepére ezúttal sem tudok belépni, ott van ugyanis a tűz, marad tehát a külső pozíció, a féloldalas, rejtett filmezés. A tűz fényereje is változik folyamatosan, s nincs beépített emberem, aki időközönként rárakna újabb hasábokat, amennyiben a fényviszonyok ezt megkívánnák. Az est hangulata forgatást kíván, azon töröm a fejem, mit tehetnék: hangot rögzíthetek ugyan a kamerával, ha közelebről teszem, de mi legyen a kép? Nem vágthatok be ide más forgatottat, netán állóképeket. Drámai pillanatokat élünk meg, s a tűz is szinte kialszik. Egyedül a parázs látható. Sokat jártam magam is táborokba korábban, ahol esténként mindig a tüzeknél beszélgettünk, s néztük a lángokat. Döntést hozok hirtelen: nem törődök egyelőre a képpel, főleg hangot rögzítek, ha netán mégis látszana valami is, tiszta nyeremény. S ha lezajlott az est, megrakom egy kicsit a tüzet, és hosszasan filmezem majd a parazsat, ezeket a képeket láthatja majd a néző is, mintha ő is az est részese lenne. Tábortűznél ugyanis az ember nem feltétlenül néz a másokra, nem is láthatja időnként, tehát a tűznézés természetes gesztus, mintha magába nézne az ember, nincs szüksége konkrét realitásra, miért ne vállalhatná fel a film is? Megnyugszom, beletörődöm a helyzetbe, amitől türelmesebbé válok. Nem siettetem, elfogadom a csoport belső ritmusát, annak a logikáját, bármi történik is, annak úgy kell történnie. Ez az a fordulópont, amikortól megértem a film ritmusát és dramaturgiáját. Elfogadóbbá válok.

Mire idáig jutottam, hosszas, kudarcokkal teli forgatásokon voltam már túl. Bármit terveztem is korábban, soha nem valósult meg a tervem, illetve soha nem úgy történt,

ahogyan elképzeltem, vagy szerettem volna. A szenvedélybetegek önmagukkal folytatott harca kiszámíthatatlan kudarcokban és sikerekben gazdag élményanyag. Akire korábban építeni kívántam a filmet, mondjuk főszereplőnek gondoltam eleinte, eltűnt egy napon, és nem láttuk többet. És bár végül minden tervezett program így vagy úgy megvalósult, de sohasem akkor, amikor tervezve volt. A filmkészítésnek fontos része a tervezés, a tervezhetőség. De kérdés, lehet-e nem tervezhető eseményeket tervezhetően forgatni? A tábortüzes este megváltoztatta a viszonyomat a forgatáshoz, a csoporthoz. Türelmesebb lettem, s talán ezért is, eredményesebbé váltak a forgatások.



4.2. Az operatőr a rendező?

Ha saját tapasztalataimból indulok ki, a játékfilmes és a dokumentumfilmes operatőri munka bár nagyon sok elemében hasonlít, de igen erősen különbözik is. Játékfilmnél az operatőr jó esetben hosszas előkészületek, tervezés után, kialakult koncepció vagy ötlet mentén dolgozik, alkotó munkájának jelentős része a kép megállapítása, a „keretezés”, de ezen felül a fényekért is felel, a jelenet hangulatáért. A munkaidő nagyobb részét tölti technikai jellegű kérdésekkel, a kameramozgató eszközökkel, a lámpákkal, valamint a stáb különböző tagjaival történő kommunikációval. Ez persze egy nagyon kreatív, sok tapasztalatot és tudást igénylő foglalkozás, ami állandó figyelmet, ébrenlétet kíván, az újra való nyitottságot, korábbi koncepciók részleges vagy teljes felülírását percek alatt, ha arra van szükség, de mindezen improvizáció eltörpül a dokumentumfilmes operatőr munkájához képest. Egy szituatív, azaz valós élethelyzetben játszódó, amatőr szereplőkkel készülő, megírt forgatókönyv és dialógusok nélküli film forgatása legelsősorban folyamatos improvizáció az egész stáb részéről. De leginkább az operatőr részéről. A felvétel megkezdésének a pillanatától az operatőr végzi a legfontosabb munkát (a hangmérnökkel együtt), ő dönt a plánokról, az irányokról, ráadásul saját kezűleg húzza az élességet, állítja – korrigálja az íriszt. Éles helyzetben a rendező nem tud igazán kapcsolatba lépni a

stábtaggokkal, csak súghat, ha olyanok a körülmények, ötleteket adhat, de mivel nem látja a képet, nem tudhatja, melyik az a pillanat, amikor váltani kellene plánt, szémszöget, pozíciót. Illetve, mire szólhatna, talán már túl későn teszi. Minden szituatív dokumentumfilm élete az operatőrön múlik, azon áll vagy bukik a produkció, milyen átéléssel, és spontaneitással képes a kamerát kezében tartó munkatárs megrendszabályozni a kaotikus életet, és képekké, képsorokká rendezni a történeteket. Igen, bármilyen kellemetlen ezt kimondani, az operatőr ilyen szituációban rendezővé lép elő.

Az operatőri improvizáció képessége valószínűleg egy adottság, egy képesség, ami fejleszthető, de igazából nem tanulható. Hogy a filmkészítés más területéről vegyünk példát: van olyan színész, aki tud utószinkronizálni, van, aki nem. De ettől függetlenül a színészi teljesítmény lehet nagyszerű. Van, aki szeret kézből forgatni, és van, aki nem. Persze számos operatőrt fel lehetne sorolni, akik mindkét műfajban maradandót alkottak, de az esetek nagyobb részében szétválnak az utak. Jazz zenész ritkán játszik klasszikust, és fordítva. Az improvizáció ugyanis egy érzéki, nem tudatosan végiggondolt, ösztönös reakció a külvilágból érkező ingerekre. Nincs idő a töprengésre, azonnal kell cselekedni, a kamerát a tengely körül elforgatni, kompozíciót váltani, kiválasztani a fontosnak gondolt cselekményt, a szereplő beszédes részét vagy a másik szereplő reakcióját, hallgatását, s együtt mozogni velük, együtt élni. Egy drámai szituáció közepén nem kiabálhatja be a rendező, hogy ennyi, álljunk le, szemben a játékfilmmel, ahol a színésznek az is a feladata, hogy a megkívánt érzelmi hőfokot ha kell, tízszer is elérje a kamera előtt. Az amatőr szereplő jobb esetben csak megzavarodik, kiesik a szerepéből, rosszabb esetben összeomlik és a pokolba kívánja a filmet. Teljes joggal.

A csoport ismét körben ül, és megkezdí átlagosnak beharangozott munkamegbeszélését. Szakad rólam a veríték, egyrészt mert már kellemes nyári meleg van az udvaron, másrészt mert akármekkora erőfeszítést teszek is, semmilyen használhatót nem sikerül rögzítenem, pedig már legalább 10 perce forgatok. És ugye, az ember vagy felveszi a ritmust, rátalál az ütemre, vagy elszáguld mellette az esemény, és lesütött szemmel hazakullog. Amit persze nem szeretnék. Ahogyan a felesleges izzadást is kerülném, nehogy ezzel kelljen foglalkozniuk a szereplőknek, *nézd szegényt, hogy igyekszik...* Pedig egész egyszerűen arról van szó, nem találom a helyem, nem érzem a ritmust. Az esemény ritmusát - zenéjét.

Keresem a helyem, ez nyilván látszódhat kívülről is, s amíg fennáll ez a belső bizonytalanság, a többiek sem lazulnak el, bár úgy tűnhet, nem foglalkoznak velem. Egyelőre. Tíz-tizenöt perc után azonban a korábban kaotikus tűnő állapotok kezdenek megnyugodni, már nem beszél mindenki egyszerre össze-vissza, kezdenek kialakulni az éppen aktuális erővonalak, s ettől immár kiszámíthatóbbá válik a történés. Egyre több hasznosat forgatok, bár a tartalomra még nem tudok figyelni, csak a technikai megvalósításra. Ezen a ponton már nem érzékelem többé az összes szereplőt kifejezetten ellenségnek, amikor lehetetlen helyről, nyilván takarásból, rendkívül visszafogott hangerővel hozzászól a vitához, amiből még én se, aki tőle maximum két méterre vagyok, nem hallok semmit se. Nekem, rendező-operatőrként mindenre kell figyelnem, a történésre, az élességre, a mozgások lehető legcsekélyebb mértékére és a hallhatóságra. Magányos szerepem problematikája azonban szépen lassan háttérbe szorul, s ahogy mindenki a körben, én is a beszélgetésre figyelek immár, semmi másra. Viselkedésem ösztönössé válik, öntudatlanul cselekszem, helyezkedem, vagy maradok mozdulatlan. De ezt is csak utólag fogalmazom meg. S mintha a külvilág is tenne ekkor egy apró gesztus. A légkalapács sem zakatol folyamatosan.

T az elemzés során azzal szembesül, nem azt látja viszont, amit szeretett volna. Nem a képekkel van egyenként baj, mert azok úgy ahogy korrektek, de valami nincs rendben, így nem lehet dolgozni tovább: változó, örökösen rohanó operatőrökkel ez a munka így nem megy. A módszerrel van baj. Mire elkezdik a forgatást, már vége is, kifutottak az időből. A képek nem képesek visszaadni azt a hangulatot, amit ők a faluban korábban átéltek. T immár világosan látja, a forgatás szoros együttműködést jelent a szereplőkkel, s noha a célok nem esnek, nem is eshetnek általában egybe, a résztvevők egymásrautaltsága nyilvánvaló. A szereplő éli az életét, a filmes ezt szeretné megörökíteni. A szereplő az életével foglalkozik, a vágyaival, a problémáival, őt ebben a fázisban nem érdekli a filmes szándék: milyen érdekes lesz egyszer visszanézni ezeket az eseményeket, amiket talán sikerült rögzíteni. A szereplő, mint érzékeny műszer reagál a filmes viselkedésére, s talán bizalmat ébreszt benne, ha a másik félen is azt érzékeli, nagyon nagy erőfeszítést tesz azért, hogy a film elkészüljön. Az a film, aminek ő egy fontos, ha nem a legfontosabb szereplője. A filmes pedig elsősorban abban érdekelt, hogy a film elkészüljön, függetlenül attól, hogy a főbb szereplők elérik-e céljaikat vagy nem. Kegyetlenül hangozhat, de a filmes számára nem elhanyagolható a drámai fejlemények megmutatása. A film, *par*

excellence, drámára érzékenyített audiovizuális műfaj. Tehát a filmes magánemberként szurkolhat a szereplő sikeréért, de filmkészítőként egy kikerekedő, teljes történet bemutatása lenne kívánatosabb, aminek a bukás ugyanolyan, ha nem fontosabb része, mint az esetleges siker. Drámai jelenetet bizalmi környezetben lehet általában rögzíteni. A felek kölcsönösen elfogadják egymást, ismerik egymás célját, cselekvéseinek logikáját. A filmes nem sietteti túlzottan az történeteket – bár igazából azt tenné, ha tehetné - a szereplő pedig nem tesz keresztbe az alkotói szándéknak. Ehhez sok közös együttlétre, bizalomra van szükség.

“Bizonyos filmeknél - például mint a Sejtjeink - nem volt kérdés, hogy rendező-operatőr leszek. A témából következő intimitás megkövetelte a lehető legkisebb stábot. Többnyire ketten-hárman forgattunk. Többen nem fértünk volna el a múltóban, a laboratóriumban, a „rózsaszín szobában”. A szereplők magánéletét sem terhelhettük nagy létszámú stábbal.

A rendező-operatőr szerepösszevonásnak lehet előnye és hátránya. Előnynek számít a félreértés lehetőségének kizárása. A képen az és úgy fog látszani, ahogy a rendező láttatni akarja. (Egyúttal elveszítjük az operatőr szakmai tudása nyújtotta biztonságot és megtermékenyítő közreműködését. Magunkra vagyunk utalva.)”⁵⁹

Almás Tamás olyan (dokumentum)filmes, aki rendkívül közel tud kerülni a szereplőihöz. Ez részben nyitott, érdeklődő személyiségéből, részben munkamódszeréből fakad. A *jelen lenni* imperatívuszát követi, ha tudomást szerez egy újabb, a film szempontjából fontosnak gondolt eseményről, megjelenik a helyszínen, ha kell egyedül, saját kamerájával. Magánemberi és filmes megnyilvánulása, elkötelezettsége bizalmi légkört eredményez, a szereplők nemcsak engedik magukat filmezni, talán még örülnek is annak, hogy göröngyös útjaikon külső társra is leltek, legalábbis egy film erejéig. Más-más célokat követnek, de mivel elismerik egymás teljesítményét, szolidárisak is a másik irányában.

Megkérdezem T-t, hogy ebben a helyzetben miért nem ugrik be ő is operatőrként. Neki már van bizalmi viszonya a helyiekkel, egyre több időt tölt velük, ez is érték, és nem is kevés. Persze ezt a szakmát nem gyakorolta még eléggé, tanult vagy sokat

⁵⁹ *Almás Tamás: Ahogy én látom, DLA pályamunka, <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/almasitdolgozat.pdf>*

dolgozó kollégái nyilván sokkal rutinosabbak, de készített már több filmet, és amennyiben meg tudjuk határozni, milyen képekre, vizualításra van szükség, talán ő is el tud kapni jó pillanatokat. Olyanokat különösen, amit senki más nem tudna rögzíteni. Hiszen ő annyi ideig maradhat a faluban, ameddig csak akar. S a legutóbbi felvételekből látszik, a second unit anyaga sem rossz, a fényképezőgéppel már ők forgatnak egy ideje. T elzárkózik, ez biztosan nem fog menni, ő nem tudja a figyelmét megosztani, neki más teendői vannak. Abban viszont megállapodunk, hogy hangmérnököt egyelőre nem visznek magukkal, inkább kölcsönkért zsinór nélküli mikrofonokat használnak, s ha a hang nem is lesz ugyan tökéletes, viszont érthetők a dialógok, már félig nyert ügyük van. Olcsó és jó hangmérnököt találni talán még olcsó és ingyenes operatőrnél is nehezebb.

4.3. Mekkora legyen a stáb?

Felkészületlenül érkeztem az 1990-es évek közepén a média világába, az akkor még monopolhelyzetben levő Magyar Televízióhoz külsős rendező-operatőrként, egy pedagógiai sorozathoz. Szerény tapasztalatokkal bírtam filmkészítőként, viszont elszánt voltam, és lelkes. A legelső benyomásom a megkötöttségek széles hálója volt, nem éreztem magam szabadnak alkotóként. Mindent előre meg kellett mondani, leegyeztetni, a spontaneitás szó nem tartozott a népszerű fogalmak közé. S valóban, a forgatás (véges) kapacitást jelentett, mondjuk 2-3 külsős napot egy 26 perces műsorhoz, az utómunkát hasonlóan gyors munkafolyamatnak definiálták, kb. egy hasznos perc per óra volt az átlagos *sebesség*. Azaz 26 óra alatt kellett az első vágástól a műsorban leadható kevert-feliratozott adáskazettáig eljutni. Én, aki nem voltam ehhez a tempóhoz szokva, úgy gondoltam eleinte, hogy ilyen gyártási módszerrel csak *favágás* jöhet szóba, az elmélyültebb alkotómunka lehetetlen.

Azonban nem a gyors munkafolyamat okozta eleinte a legnagyobb fejtörést, hanem a stáb nagysága és személyi összetétele. Alkotóként a korábbi időszakban csak olyan munkákban vettem részt, ahol hozzám hasonló, azaz erős motivációkkal rendelkező barátok, munkatársak között dolgozhattam. Ahol nem volt kérdés a munkaidő, s a minőség kérdése. A 90-es években a magyar köztelevíziózás azonban mind szervezetiileg, mind emberileg már a szétesés jeleit mutatta. Itt volt például a stáb, azaz a munkatársak hada. Filmesként úgy szocializálódtam, ez már a magyar film

leszálló korszakát jelenti, azaz a 80-as évek végét, hogy csak és kizárólag annyi munkatárs dolgozik egy forgatáson, amennyi még éppen elégséges, azaz a kelleténél valamivel kevesebb. Hiszen egy ember adott esetben több feladatot is el tud látni, ha szorult helyzetben kénytelen dolgozni a produkció. Dokumentumfilm esetén ez néhány – 3-4 kollégát jelentett, s ebben már a rendező és az operatőr is benne voltak. Emlékszem az első televíziós dokumentumfilmes módszerrel készített műsorra, ahol rendező–operatőrként dolgoztam, csak a forgatásra kilenc segítőt kaptam, a rendezőasszisztentstől a szkripten át a gépkocsivezetőig egy kisebb hadsereget diszponáltak aznapra. Fel nem foghattam, mire jó ez a módszer, ami nemcsak felesleges, hanem kártékony is.

A dokumentumfilm és a játékfilm között az egyik legfontosabb demarkációs vonal a szereplők különböző alapállásában van. Míg a fikciónál a színész általában „fizetett” munkatárs, addig a dokumentumfilmnél a szereplő „amatőr”, a leggyakrabban saját szerepét játssza és még fizetség sem jár érte feltétlenül. E különbség a forgatási módszerben is tetten érhető. Amíg a profi színészt nagy átlagban kevésbé zavarja a nagy létszámú stáb, mert már hozzászokott, illetve a jeleneteket meg is lehet ismételni néhányszor, addig a „natúr” szereplő, mivel saját életét alakítja, zavarban van, intímabb közegre vágyik. Most tekintsünk el attól, hogy adott esetben a profi fikciósfilm is kihasználhatja a forgatás intim, családi légköréből adódó előnyöket, az amatőr, forgatáshoz nem szokott személyeket minden apróság zavarhatja. Tehát, abban a pillanatban, amikor a televíziós kisbusz leparkolt a kiszemelt helyszínen, és kikászálódott a velem együtt tízfős csapat, tudtam, hogy hosszabb távon így lehetetlen élvezetes, megfigyelésen alapuló dokumentumszerűséget forgatni.

Komoly kihívást jelentett továbbá az akkori professzionálisnak mondott technika használata. A televíziós produkciók ekkor még BETA SP-re dolgoztak, nagy és nehéz szalagos kamerákkal, melyekhez hivatalból járt technikus is, s az utómunkáknál sem lehetett számítógépre számítani. Tehát a tervezés valóban életfontosságúnak bizonyult. Szinte alig lehetett improvizálni ennyire szabott munkakörülmények között. Hiszen minden mozdulatomat legalább 6-8 ember figyelte, akik közül többen minden lehetséges alkalommal kifejezték rosszallásukat, amennyiben eltértem a megszokott gyakorlattól. Márpedig dokumentumfilmet nem lehet merev, szűkre szabott keretek között forgatni, az élet valahogy mindig felülírja a koncepciót és a

munkaidőt. Világossá vált számomra, hogy a munkakörülményeken, beleértve a stáb nagyságát és összetételét változtatni kell, amint lehet.

M dokumentumfilmes kurzusokra jár, korábban számos kisfilmet készített. Eddigi vállalkozásait javarészt egyedül valósította meg, ő maga volt a szerkesztő–riporter, az operatőr, az összes egyéb feladatot is ő maga látta el. Nagyon kedves, személyes hangvétellő felvételek jellemzik eddigi munkáit, a szereplők valóban természetesen éltek a kamera előtt, azonban se a kép, se a hang nem érte el a kívánt minőséget. Az operatőr rendszerint lemaradt a jó pillanatokról, s a dialógok sem voltak érthetőek a jórészt kameramikrofonnal rögzített, tehát kellemetlenül zajos jeleneteknél. M-re azonban rámosolygott a szerencse, az egyik tervét, mely egy bensőséges anya–fia kapcsolatokról szól, komolyabb körülmények között valósíthatja meg. Néhány napig kap maga mellé egy operatőrt, egy jó minőségű kamerát valamint egy fiatal mikrofonost. M izgatottan várja a lehetőséget, s gyakorlásképpen, a nagy munka előtt, előforgatást terveznek. Apró kis kiegészítő jelenetekről van csak szó, melyek inkább árnyalják a film főszereplőit, de semmiképpen nem meghatározó jelentőségű pillanatok.

Az első muszterek után M összetörten üldögél a monitor előtt. Teljes kudarcnak éli meg az előforgatást, nem tudott mit kezdeni a hatalmasnak tűnő, három fős stábbal, s a forgatottat is katasztrófálisnak ítéli meg. Lányként nem tudott mit kezdeni avval a helyzettel, hogy fiatal férfiakat kellett (volna) instruálnia, irányítania. Nem találta fel magát, idegennek érezte személyét a saját filmje forgatásán. Nem tudta mikor és hogyan kellene kérnie, hogyan fejezhetné ki a rendezői kívánságait. Egyszerűen fogalmazva, nem érezte magát szabadnak. Biztosítom M-t, hogy mindez természetes, ezt a stábos felállást még tanulni, szokni kell.

A korábbi forgatásai során M elsősorban barátként, együttérző társalkodóként volt jelen, akinek éppen ezért megengedték, hogy forgasson. M a *civil* személyiségét fogadtatta el elsősorban, s csak másodjára a filmest, a szakmabelit. A helyzet lélektanilag, csoportdinamikailag azonban az új stábtagnak feltűnésével megváltozik. A rendezőnek immár nem kizárólag a szereplőkkel kell foglalkoznia, hanem a kollégákkal is, megszűnik, illetve átalakul a korábbi, a szereplőkhöz fűződő intim kapcsolat. Idegen elemek zavarják meg a kialakult munkamódszert, amelyre természetesen reagálni kell.

Tekintettel a kiélezett helyzetre, a közeli napokban már indul a forgatás, a fiatal és tapasztalatlan operatőr helyére - aki amúgy sem adott biztonságot a rutintalan rendezőnek, s a leforgatott anyag sem tűnt meggyőzőnek – keresünk egy jól bevált, rutinos kollégát. Két bizonytalan pályakezdő ebben az esetben nem bizonyult jó elképzelésnek, M mellé egy kellemes természetű, nyitott szellemű operatőrt sikerül leigazolni, ami döntő fordulatot eredményez. Hangügyben abban maradunk, innentől fogva nem a mikrofonos dönti el, mit érdemes felvenni, hanem a rendező, s ő, mint szakember, megpróbálja, a lehetőségekhez mérten kiszolgálni az alkotói igényeket. M szerepzavara szépen lassan megszűnik, kollegiális közegben magára talál, a forgatási napok előrehaladtával egyre magabiztosabban viselkedik a forgatáson, *rendezni* kezd, a maga kedves és szerény, de álhatatos módján.

Christophe de Ponfilly 1998-ban bemutatott dokumentumfilmje, a *Massoud l'Afghan* a szerző nyolcadik munkája, amely az afganisztáni eseményekkel foglalkozik, s benne közeli barátjának, a legendás afgán vezérnek a hétköznapijaival. A szerző *filmes naplónak* nevezi ezt a 90 perces mozgóképet, hangvétele rendkívül személyes, főlvállaltan elfogult. *De Ponfilly* a barátjának tekinti a főhőst, számára *Massoud* személyiségének a bemutatása a fő cél, s persze személyes felelősségvállalása elől sem szeretne kitérni – a kamera fegyver, ki tudja, mikor milyen következményekkel jár egy ártatlannak tűnő forgatási helyzet. A filmes ugyanis részese a történelmi folyamatnak, például azzal, hogy megalkotja az afgán ellenálló portréját a nemzetközi közvélemény számára, s ezzel komoly hatást gyakorolhat akár a politikai döntéshozókra is. *Massoud* a filmben karizmatikus ám józan katonai–szellemi vezető, s bár szorul körülötte a hurok – az ezredforduló idején már csak *egy völgy katonai vezetője*, ő a végsőkéig kitart ebben az egyre reménytelenebb helyzetben. Zárkózott, titokzatos szereplő *Massoud*, akiről köztudott volt, hogy nemigen ad interjút, de filmezni hagyja magát. *De Ponfilly*-nek.

A francia filmes újságíró szintén tudatos, praktikusan gondolkodó józan szakember, tekintve, hogy nem szokványos körülmények között kell dolgoznia, ráadásul teljes titokban, *illegalitásban*, szűk stábbal képzei el a megvalósítást. Egy barátja ügyel a hangra, ő maga az operatőr, egy új és könnyen hozzáférhető technikát visznek magukkal, az egy-két évvel korábban megjelent új generációs 3 CCD-s Mini DV kamerát, s egy-két mikrofont. A külvilág számára ők ketten egyszerű turisták, s mint olyanok, nem keltenek akkora feltűnést, mintha nagy, nehézkes profi technikát és

stábot vinnének magukkal. *De Ponfilly* - aki szerkesztőként, újságíróként indult a szakmában – eleve adottságnak tekinti a kistábos forgatást. Már a legelső afganisztáni forgatásánál is 1985-ben (*Les combattants de l'insolence*), a stáblistán két személy szerepel a kép és a hang rovatban, ők ketten felváltva dolgoznak kamerával és mikrofonnal.

Christophe de Ponfilly tapasztalt filmesként tér vissza a 90-es évek második felében Afganisztánba, személyes naplót forgat, saját elképzelése szerint is talán az utolsót *Massoud*ról, az Afgánról. *Massoud* körül egyre fogy a levegő, ekkor már nem a Szovjetunió, hanem a Tálibok ellen harcol, valószínűleg állásai már nem tarthatók sokáig. A filmkészítő is úgy gondolja, egyszer ezt a témát abba kell hagynia, el kell eresztenie, segíteni úgysem tud és nem is szándékozik, viszont jelentős morális kérdésekkel kell szembenéznie. Az ő forgatási kényszere magán kívül másokat is veszélybe sodorhat, nem beszélve *Massoud*ról, akinek láthatóvá válik a rejtőzködése. S a valós élet drámai módon igazolja vissza a rendező megérzését, valóban az utolsó közös filmjüket forgatják ekkor. Három évvel a bemutató után, két nappal az emlékezetes 2001-es szeptemberi terrorcselekmény előtt, *Massoud*ot törbeccsalják, s egy interjúnak álcázott helyzetben végeznek vele az ellenségei: a *kamerába* helyezik el a gyilkos robbanószeret.



4.4. Digitális töltőtollal írhatunk?

Az ezredforduló technikai innovációi radikálisan alakították át a (dokumentum)film forgatásának technikai körülményeit. A filmezés, legyen szó fikcióról vagy dokumentumról, megszületésétől fogva azt jelentette, hogy az alkotók *celluloidra*, fényérzékeny nyersanyagra dolgoztak, mely nagyüzemi infrastruktúrát igényelt, a forgatástól, az előhíváson át az utómunkáig. Vagyis olyan gyártási folyamatot feltételezett, melyben sok ember tudására és sok eszköz használatára volt szükség, azaz nagyon drága volt. A forgatás a magas költségek mellett komoly tervezést, szervezést, előrelátást igényelt. A stábok lehetőség szerint előre lekötött

szakemberekből álltak, a világosítóktól a mikrofonoson át a focuspullerig, vagy az operatőrig, akik előre meghatározott időpontokban álltak a produkció rendelkezésére. A nyersanyag, nem úgy mint manapság, szűk keretek között állt rendelkezésre, hiszen az eleve költséges filmet a laborokban még elő is kellett hívni, s azokról munkakópiát készíteni, amit a vágószobában majd a laborban *valódi* vágással kellett véglegesíteni, külön szalagon hangosítani, majd vetítési kópiákon terjesztani, TV sugárzásra *átírni*, s ezek a munkálatok tovább terhelték a költségvetést. Ezen a munkafolyamaton, illetve a stábok összetételében az első elektronikus képrögzítők sem hoztak, hozhattak forradalmi változást, mivel a kor (1970-80-as évek) professzionális video technikája szintén drágának számított, s a filmezés a korábbihoz hasonló nagyságú stábokkal működött. Emlékszem, milyen megrökönyödéssel szemléltük a 80-as évek vége felé a Magyarországon előforduló kétszemélyes mini stábokat, akik vagy nyugati mainstream televízióktól jöttek, vagy *independent* alkotók voltak, s két ember készítette a képet, a hangot korszerű eszközeikkel, s szervezték közben a forgatást. Magyarországon az 1990-es években jelentek meg az első megfizethető árú félprofesszionális kép- és hangrögzítők, a (dokumentum)filmesek legnagyobb örömére. Jelenleg pedig megszámlálhatatlan sok professzionális eszköz között lehet válogatni, s mindez a korábbi árak töredékéért. A technika ezért szinte folyamatosan elérhető az alkotók számára, ma már kis létszámú, rugalmas stábbal szinte korlátlanul lehet forgatni, s ez megnöveli a forgatási napok, s a forgatott percek, szituációk számát. A forgatás költségeinek radikális csökkenése jelentős hatással van a filmkészítők és a szereplők viszonyára, a korábbi időszakhoz képest rugalmasabb a tervezés, a gyártás, s olyan szituációkban is lehetségessé vált a munka, melyek korábban elképzelhetetlenek lettek volna.

A technika változása közvetlenül kihatott az elkészülő művek esztétikájára, dramaturgiájára valamint gyártásra is. Megváltozott a stáb összetétele, a belső munkamegosztás is átalakult. Jelenleg már nem a technika a legnagyobb költség, hanem a munkaerő díjazása, szemben mondjuk az 1970-es évek gyakorlatával. Az a dokumentumfilmes, aki saját kameráját–mikrofonját használja, nem kényszerül arra, hogy másoktól bérelje az eszközöket, de ha bérelnie kellene is mindezt, a stábtagnak bérezése messze fölötte lenne a jó minőségű technikának. A dokumentumfilmek forgatásán résztvevők létszáma folyamatosan csökken, míg el nem éri mára az elméleti határt: az egy főt. Egyre több munkakörrel derült ki például, hogy némi

pluszmunkával, így vagy úgy pótolhatók. Eltűntek a gépkocsivezetők, a szkriptesek, a világosítók, a focuspullerek, a kameratechnikusok, az asszisztensek, a felvételvezetők, a gyártás, majd legvégén a hangcsapatra sem számítottak többé. Nem kétséges például, hogy forgatás esetén nagyon fontos lenne mindig jó hangot rögzíteni. Amíg a játékfilmeknél állandóan foglalkoztatnak *hangos* csapatot, dokumentumfilm esetén csak elvétve. Jómagam számos alkalommal egyedül végeztem a hangrögzítést is (bár tanárként ennek az ellenkezőjét szoktam tanácsolni), ami nyilván (még elfogadható) minőségromlással járt, de sok esetben nem volt választásom. Vagy én veszem fel, vagy senki. Egyedül.

“To come to the point: the cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all the other arts have been before it, and in particular painting and the novel. After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the images of an era, it is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of camera-stylo (camera-pen).”⁶⁰

Astruc a *kamera-töltőtoll* elméletét teoretikus szempontból fogalmazza ugyan meg, a praktikum felől nézve az 1990-es évekre megvalósulni látszik a francia újhullám egyik álma, a kamera töltőtollként történő, természetes használata. A technika könnyen elérhetővé válik, állandóan rendelkezésre áll, s mindez gyökeresen átalakítja az alkotók és a szereplők viszonyát egy filmforgatás során. Természetesebbé, közvetlenebbé válik a viszony, megnövekszik a forgatási napok száma, hiszen a mindig kéznél levő, kisméretű, könnyen kezelhető kamera új szituációkban is lehetővé teszi a forgatást. Soha nem látott intimitást képes megmutatni a fényérzékeny (kevesebb világítást igénylő), rugalmasan használható kis eszköz. A filmes operatőri munka korábban sokkal specifikusabb szaktudást igényelt, a video-digitális kamerák operatőrei viszont ma már úgy viselkedhetnek, mint az átlagos autós a hétköznapi életben: ahhoz, hogy jól vezessenek, nem szükséges mechanikai szempontból is érteni a járművekhez. Az operatőri szaktudás persze ma is

⁶⁰ Alexandre Astruc, *"L'Écran française" March 30, 1948, "Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo"*

elengedhetetlen része a filmforgatásnak, ugyanakkor az *amatőr* felhasználók közül sokan, mivel ebbe a környezetbe születtek bele, s gyerekkoruk óta napi gyakorlatukká válik az új technikák használata, meglepő teljesítményekre lehetnek képesek. Az elkötelezett – innovatív filmesek közül is sokan választják az 1990-es évek óta azt a kézenfekvő megoldást, hogy egyszerre legyenek a filmek operatőrei, s egyben rendezői is (sok esetben még vágói, producerei, sőt akár még szereplői is). A filmkészítés ebben a formájában legalább oly mértékben válik személyessé, mint egy író vagy egy képzőművész munkafolyamata, s a személyességből közvetlenül következhet a *Participatory Mode* előtérbe kerülése. Az alkotó szerepvállalása, beavatkozása a *valóságba* fontos tematikává válik e posztmodern korban, s beépül a film narratívájába.

4.5. Kis kamerával könnyebb?

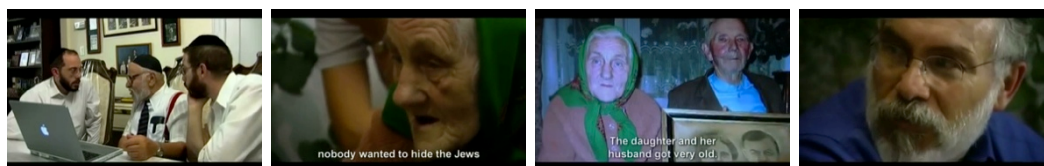
Az olcsó és széleskörben hozzáférhető professzionális minőségű félprofi technika révén a filmezés az ezredforduló éveiben átlépi az intim szféra határait. Korábban a filmesek javarészt *másokról* készítették filmjeiket, külső megfigyelőként, mely éles határvonalat húzott a filmkészítő és a téma közé. Az új forgatási metódus, a *handycam* kamera és az egy-két zsinórnélküli mikrofon használata lehetővé teszi a hagyományos értelemben vett stábtagok kiiktatását, illetve az egyes munkaköröket barátok, családtagok is el tudják látni, amennyiben a vállalkozás stílári értelemben felvállalja a fésületlen, ám spontán filmezést. A családi filmezés, mely korábban főként az amatőrfilmes világba bezárva létezhetett - lásd *Forgács Péter*⁶¹ munkásságát, mely XX. századi amatőrfilmek feldolgozásán alapul - felnőtt státuszt kap az ezredforduló időszakában a nyugati világban, s jelentősen tágítja a dokumentumfilmezés tematikai határait.

A *Hiding and Seeking*⁶² című film rendezője egyben a film egyik főszereplője is. Az amerikai ortodox zsidó apa a család tiltakozása ellenére rábírja két, Izraelben élő ultra ortodox fiát, keressék fel azokat a lengyelországi helyszíneket, ahol a felesége szülei a második világháborúban bujkáltak. Az intolerancia a családon belül is jelen van, a filmkészítő kezdeményezéséhez mind az idősebb, mind a fiatalabb generáció igen

⁶¹ <http://www.forgacspeter.hu/magyar/filmek>

⁶² Menachem Daum, Oren Rudavsky: *Hiding and Seeking*, 2004

elutasítóan viszonyul. Ebből a nem jelentéktelen konfliktusból – fel kell-e keresni a múlt helyszíneit és szereplőit – építkezik a film, mely egyben road movie is, egy utazás története. Szinte családi vállalkozásnak lehetünk szemtanúi, az operatőri munkát egy filmezésben jártas, inkább rendezőként jegyzett barát⁶³ látja el (aki egyben a film társrendezője is), s ezért is hihetetlenül közel kerülünk az eseményekhez és a családhoz, beleértve a vitákat, konfliktusokat is. Bátor, de egyben elgondolkodtató is az alkotói hozzáállás: a világ tudomására hozhatom-e saját családom történetét, kitergegethem-e a családi szennyest anélkül, hogy begyógyíthatatlan sebeket okoznék? Végso soron a dokumentumfilmezés egyik legalapvetőbb kérdéséről van itt is szó, csak ebben az esetben a főszereplők - a *social actorok* - a családtagok. Felejthetetlen filmet látunk, katartikus végkifejlettel, s mindezt alacsony költségvetésű home videos megoldásokkal.

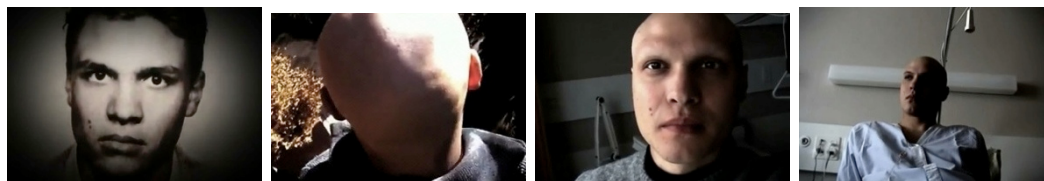


Az intim szférának egy másik, szintén a határokat feszegető alkotása a *Chrigu*⁶⁴ című film, melynek középpontjában a filmkészítő élete, pontosabban a betegséggel folytatott túlélési harca van. A fiatal filmes eleinte saját magát filmezi, – talán terápiás hatás reményében is – dokumentálja a folyamatosan romló egészségi állapotát, s kommentárokat fűz a látottakhoz. Egy adott ponton, amikor egészségügyi okokból már nem képes ellátni a filmkészítői feladatát, beszáll a jóbarát, s ketten végzik el a drámai feladatot. Ebben az esetben már tényleg csak egy kamera marad a technikából, a film annyira személyessé válik, hogy mi, a nézők, feszengünk a helyünkön. A határookra kérdez rá a film, mennyi fájdalmat bírunk ki nézőként, de egyben azt is kutatja, mennyi mutatható meg egy ember életéből és halálából? A halál bemutatása dokumentarista módon továbbra is tabunak számít, nyilvánvaló hogy csak késői időpontban sugározható, miközben a játékfilmekben tucatjával halhatnak meg a statiszták, főmüsoridőben. A *Chrigu*, a drámai tematika ellenére szép és bölcs, életigenlő film, szikár megfogalmazásban, önsajnálat és felesleges érzelmi ráhatás

⁶³ Oren Rudavsky, http://www.imdb.com/name/nm0748589/?ref_=ttfc_fc_cr10

⁶⁴ Jan Gassmann, Christian Ziörjen: *Chrigu*, 2007

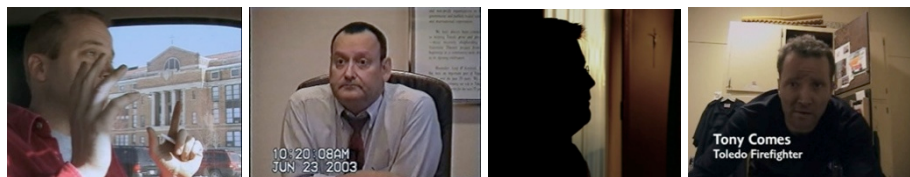
nélkül. A *camera stylo* ebben az esetben olyan rétegeit tárja fel az emberi létezésnek, melyekről a film műfajában korábban kevesebbet tudhattunk.



Igen rizikós témát dolgoz fel a *Twist Of Faith*⁶⁵, egy átlagos amerikai, 30 év körüli tűzoltó szembesülését avval a nehéz felismeréssel, hogy ő maga is áldozat, egy pedofil pap abuzálta őt gyerekkorában a helyi katolikus iskolában. Tabutéma a pedofília több szempontból is. Nagyon nehézkes és lelkileg rendkívül fájdalmas a bizonyítási eljárás, az elkövető, különösen ha bírja a rendkívüli anyagi és szellemi hatalommal bíró egyháza támogatását, nem fogja beismerni a tettét, a megrontás tényét, az áldozatnak pedig meg kell mutatkoznia, színre kell lépnie, beismerni saját maga és a külvilág előtt, milyen megaláztatáson ment keresztül. Ilyen dramatikus helyzetben különös felelősség hárul a filmesre, meg tud-e maradni megfigyelői, dokumentátori pozíciójában, avagy az események előmozdítója, katalizátora lesz-e. Minden egyes pillanat, amelyet a családban tölt el, újabb és újabb fájdalmak előidézője lehet, megítélése a hosszas forgatási szakasz során nem is egyszer változhat. Tekintettel a téma rendkívüli intimitására, a filmesek egy kamerát bocsátanak a két főszereplő, az áldozat és a felesége számára, hogy ők, saját magukat filmezve, videonaplót készítsenek. Egyszerű és dramaturgiailag is indokolt választás, részben utal a katolikus egyház egyik alappilléreire, a gyónásra, másrészt a videonapló-írás terápiás eszköz is egyben, az áldozatok traumafeldolgozásában. Ettől a gesztustól a filmes és a szereplők viszonya is megváltozik: kollégákká válnak, filmkészítőkké. A szereplő egyenrangú partnere a film alkotóinak, ő maga is alakítja nemcsak az életét, de a film sorsát is. Nincs minden esetben ráutalva a filmes jelenlétére, akkor és úgy forgathat magáról, ahogyan jónak látja. Ennek az új szerepleosztásnak legnagyobb nyertese természetesen a film maga, olyan új felvételek is elkészülnek, amelyekre hagyományos eszközökkel nem lenne túl sok remény, ráadásul új nézőponttal gazdagodik a forgatott anyag, a filmes és a szereplők nézőpontja ütköztethető, egymásra vágható. Amitől még hűségesebb a trauma

⁶⁵ Kirby Dick: *Twist Of faith*, 2004

megélése, feldolgozása, s talán a szereplő sem sérül a forgatás során, a film megjelenésével.



Magyarországon Almási Tamás alkalmazta egyik munkájában azt a módszert, hogy kamerát adott a szereplők kezébe. Saját bevallása szerint is komoly nehézséget jelentett számára, hogy a film igen fiatal szereplőit nem tudta, majd nem is kívánta külső pozícióból élményszerűen bemutatni, s ezzel a megoldással kívánta a filmes és a szereplők, valamint a különböző életkorú generációk közötti távolságot lebontani:

„Készítettem egy filmet, amit talán jövőre mutatunk be, Alagsor a címe, eddig csak a filmszemlén volt látható. Tizenhárom-tizennégy éves srácokról szól, akik lakótelepen élnek, és levonultak a pincébe a világ elől. Nem akarom magyarázatni, ebben nyilván a szeretetlenség, a rossz szocializáció, sok minden benne van. Kifestették narancssárgára a pincét, és ott töltötték az idejüket. Unatkoztak. Szép lassan elkezdtek iszogatni, bulizgatni, a lányokat akkor még éppen nem erőszakolták meg, de majdnem. Amikor elkezdtem forgatni ezt a történetet, rájöttem, hogy minden rutinom kevés ahhoz, hogy a közöttünk levő falat áttörjem. Hiába voltam jóban, tegeződtem az egyik sráccal, totál más világban mozgunk. Megkértem az egyik barátomat, aki jóval közelebb állt hozzájuk, 26-27 éves volt, hogy ő legyen a beszélgetőtárs. A film egy részében így is történt. Mégsem voltam elégedett, azt éreztem, hogy ez még mindig nem az, amit szeretnék. Még mindig ott a fal közöttünk. Akkor jutott eszembe: mi lenne, ha a kezükbe adnánk a kamerát. Béreltem egy HI-8-at és levittem az alagsorba. Hozzáteszem, hogy néhány óra alatt megtanulták azt, amit mi a Színház- és Filmművészeti Egyetemen hónapokig tanítunk. A főszereplő srác rettentő kreatív volt. Magától bevilágította a pincét, elkezdte pörgetni a kamerát, furcsa, de jellemző gépállásokat talált. Ezeken a felvételeken nem is voltam jelen. Kicsit izgultam, hogy a kamerát el ne adják, el ne igrák, össze ne törjék. Megérte, hihetetlen jó anyagot vettek

föl, egy csomó részt nem is tettem be a filmbe, mert úgy gondoltam, hogy ártana nekik.”⁶⁶



A magyar televíziókban évek óta fut egy műsor - szűk stáb állítja elő - amely szintén a könnyen kezelhető technikának is köszönheti a létét. Az *On the Spot*⁶⁷ riport-dokumentum sorozat, kevert műfajú vállalkozás. Részben klasszikus televíziós magazin, műsorvezetőkkel, részben dokumentumhelyzetben gazdag tematikus műsor. A két fiatal alkotó⁶⁸, akik egyben riporterek, operatőrök, műsorvezetők, szerkesztők, rendezők, producerek, az újságírás felől érkeztek a mozgóképek világába, s érdeklődésük is eleinte inkább a tartalomra, s kevésbé a technikai megvalósításra irányult. De mivel ők már az új digitális világ gyermekei, könnyedén elsajátították az vizuális beszédmódot és a kamerák, a hang kezelését. Csakúgy, mint a minket körülvevő egyéb megkerülhetetlen tárgyakét, legyen szó laptopokról, tabletekről, vagy okostelefonokról. Az *On the Spot* könnyed hangvételű, külföldön forgatott anyagokból áll, a következő módon: a két műsorkészítő minden lehetséges forgatási feladatot ellát. Hol operatőrök mind a ketten, hol az egyikük veszi fel a jeleneteket, amíg a másik riportot készít vagy összekötő szöveget mond, hol mindez megfordítva. Miközben szervezik az utazásokat, kapcsolatokat építenek helyi összekötőkkel, töltik az akkumulátorokat, winchesterre mentik a forgatott anyagokat, és cserélik az elemet a mikrofonban. Nem állítom, hogy a sokszor fésületlen, de egyben kortárs trendeket követő operatőri munka minden esetben egyenértékű egy nagytudású mesterével, de képileg is korrekt a műsor, és hangja is van a szereplőknek. Nézhető, élvezetes adások születnek, ráadásul számos egzotikus külföldi helyszínen, törzsi alvóhelyekre vagy dél amerikai diktátor megbeszélésére, ahova hagyományos nagyobb stábbal esélyük sem lett volna eljutni. A felszerelés gyakorlatilag megegyezik egy átlagos nyugati turista kamera és hangeszközeivel, semmivel nem foglal el több helyet, mint ami egy átlagos utazó hátizsákjába belefér, s a végeredmény természetesen megfelel korunk

⁶⁶ *A történetek maradandók, interjú Almási Tamással*
<http://www.filmkultura.hu/regi/2003/articles/profiles/maradando.hu.html>

⁶⁷ <http://onthespot.blog.hu/>

⁶⁸ *Az On the Spot alkotói: Cseke Eszter, S Takács András*

televíziós kritériumainak, tehát HD minőségű. S bár a most említett példa műfajilag közelebb áll a televíziózáshoz, mint a korábban említett dokumentumfilmekhez, az összevetés talán mégsem alaptalan. A műfajok között nagy az átjárás, oda–vissza hatnak egymásra megoldásaikban, módszertanukban. Mindkét műfajon látható, hogyan hat a technikai innováció a hagyományos mozgóképes megvalósításokra. Az okostelefonok és a jó minőségű fényképezőgépek éppen mostanában foglalják el az *ósvi* videokamerának nevezett nehézkes tárgyak helyét.

4.6. Sok pénz kell a forgatáshoz?

Az intim szférában játszódó családi történetek lefilmezése általában nem igényel nagyobb költségvetést, bár kiadások így is keletkeznek, ezeket eleinte maga a filmes finanszírozza a későbbi bevételek reményében. E szerényebb produkciók mellett természetesen továbbélnék - élhetnek komolyabb – esetleg óriási – költségvetésű vállalkozások is, főként azokban az országokban, ahol él és virágzik a filmipar napjainkban is. Műfajilag ezek a munkák természetesen lehetnek különbözők, ám a mainstreamben, azaz főként angolszász világban készülő filmek témaválasztásukban markánsan különböznek a korábban említett példáktól. A mainstream jelen esetben azért kiemelendő, mert a folyamatosan megújuló nemzetközi filmipar alapvetően a központból, főként az USA-ból érkező termékekre érzékeny, azokat másolja vagy adaptálja. Manapság, ha a fiatalabb generáció dokumentumfilm-élményét kutatnánk szerte a világban, nagy valószínűséggel az elsők között említenénk a *Fahrenheit 9/11*⁶⁹ vagy a *Super Size Me*⁷⁰ című filmeket. Mindkét munka, bár karakterében közel áll a klasszikus televíziózáshoz, valójában hosszabb lélegzetű one man shownak is nevezhető, lazább, szinte kihívóan fésületlen formanyelvük is a 90-es évek *Reality TV-jére* és a *Docusoap*-ra emlékeztet, ugyanakkor valós problémafelvetésükkel, provokatív és konfrontatív, no meg személyes felelősségvállalásukkal óriási népszerűsége tettek szert a nagyvilágban. Ami a költségvetésüket illeti, akár a ráfordítást nézzük, akár a realizált nyereséget, egészen más kategóriába tartoznak ezek a filmek. Ugyanakkor ha közelebbről is megvizsgáljuk az egyes produkciókat, meglepő eredményekre juthatunk. Minden idők legsikeresebben forgalmazott dokumentumfilmje, a *Fahrenheit 9/11* gyártási költsége 6 millió \$ volt, a forgalmazási

⁶⁹ Michael Moore: *Fahrenheit 9/11*, 2004

⁷⁰ Morgan Spurlock: *Super Size Me*, 2004

bevétel az USA-ban több, mint 119 millió \$⁷¹ volt, azaz a bekerülés kb. húszszoros. A *Super Size Me* ugyan 11,5 millió⁷² bevételt hozott *csak*, de 65 ezer (!) dollárba került, azaz a megtérülés ebben az esetben kb. 180-szoros. Azaz az olcsóbb, európai körülmények között is szerény költségvetésű produkció sokkal több hasznot hozott arányaiban, s legalább akkora presztízzsel bír, mint a jóval drágább *anti-Bush* film. S függetlenül attól, hogy ezek a filmek populáris témát járnak körül, amelyekhez rendkívül populáris elbeszélésmódot választanak, tény, hogy a nézők tömegei voltak hajlandók jegyet váltani a mainstream mozikba, hasonlóan a játékfilmekhez. Michael Moore *celebritynek* - *hírességnek* számított - számít, amire dokumentumfilmek körökben alig akadt korábban példa.

Ahogyan a játékfilmek esetében, a dokumentumfilmeknél sem mehet biztosra a filmes vagy a producere, s minél nagyobb a költségvetés, annál több a megkötés, bonyolultabb az előkészítés, a pénzszerzés, a koprodukciós partnerek bevonása, a gyártás önköltsége, s nem utolsósorban rizikósabb a megtérülés is. Az igen igényesen kivitelezett *The Thin Blue Line*⁷³ pl. hiába hozott, több, mint 1,2 millió \$ bevételt, ami tisztes eredménynek hathat első ránézésre, a gyártási költségek a rendező állítása szerint meghaladták a hasznot, anyagi értelemben a film veszteségesnek bizonyult⁷⁴. Hiába tehát a minőség, a nagy befektetés, az izgalmas nézőbarát kivitelezés, hiába a presztízsnövelő nemzetközi hírverés, a piac mégiscsak a saját játékszabályai szerint működik. Ami azonban egyértelmű pozitívumként értékelhető e filmek hozadékaként, nem más, mint hogy a nézők millióit a mozikba csalogatták, nem fikciós alkotások megtekintésére.

4.7. Dolgozzunk a mozinak?

Minden dokumentumfilmek titkos álma, hogy filmjeit egy napon hagyományos mozikban vetítsék. Nagy vászonra, jó hanggal, kényelmesen üldögélő nézőknek, akik a filmre váltottak jegyet, s nem otthon nézik a filmet, a tévében, mosogatás vagy gyereknevelés közben. Kétségtelen, a nagy vászon intenzívebb vizuális és

⁷¹ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm>

⁷² <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=supersizeme.htm>

⁷³ Errol Morris: *The Thin Blue Line*, 1988

⁷⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Thin_Blue_Line_%281988_film%29#cite_note-15

emocionális élményt jelenthet, ám a kép- és hanghibákra is jobban felhívhatja a figyelmet. Ezenkívül más, nem várt kontextusba helyezheti a filmet, mellyel az alkotók nem feltétlenül számolnak. A moziterem napjainkban egészen más funkciót lát el, mint pl. 30 évvel ezelőtt. A televíziók és az online médiumok korszakában a nagyvásznas, mozitermi vetítés egyre szigorúbban szelektált filmek vetítésére alkalmas, melyek látványvilágukban és hanghatásaikban olyan élményt nyújthatnak, melyeket a nézők otthonaikban, televíziós monitorok előtt nem élhetnek meg. Aki tehát moziforgalmazást tervez, számolnia kell a közeg elvárásaival, igényeivel. A mozihálózatoknak kialakult, jobbára igen fiatal közönségük van, akik jobbára a kikapcsolódás, a könnyed szórakoztatás igényével vásárolnak jegyet, s nem elmélyültebb, bonyolultabb dokumentumfilmek megtekintésére vágnak. A hagyományos mainstream mozikba tehát a komplexebb megfogalmazású, súlyosabb tematikájú dokumentumfilmek nem csak tematikai váltást jelentenének, hanem közönségcserét is. Az art–mozi típusú, alternatív vetítőhelyeken persze természetesebb közegre lelnek az alkotások, de ebben az esetben mindez jobbára presztízst jelent, és nem komolyan megnövekedett nézőszámot. Hiszen a dokumentumfilmek természetes *vetítőhelye* évtizedek óta a televíziós monitor, esetleg az annál is szerényebb méretű laptopok, tabletek. Hogy az okostelefonokat ne is említsük. A filmek döntő többsége ezért televíziós vagy egyéb, kis monitoros képpel számol, s a formátum tudatos megválasztása esztétikai következményekkel is jár. Míg moziban nyugodtan mutathatunk nagytotált, a néző szívesen nézelődik motívumokban gazdagabb, látványos tágabb képeket, addig a TV formátum (újabbán laptop, tablet, okostelefon, google szemüveg, stb.) inkább a sok közelit preferálja. Kisebb a kép, egyszerűbb a vizuális fogalmazás. Igaz, hogy napjainkban a technikai feltételek ebben a tekintetben is jelentősen javultak, s ma már lehetséges jó minőségű totálokat készíteni – ami kb. 10 évvel ezelőtt még nem lehetett elvárás, ám a fogyasztási szokások arra kondicionálják a nézőt, hogy minél egyszerűbben felismerhető jeleket, információt kapjon, ne kelljen töprengenie a képek, a plánok, a film dramaturgiájának megfejtésén. Moziban megváltozik egy film ritmusa, a nagyobb vásznon némileg hosszabb ideig tart, mire a néző felfogja, amit lát, s a hirtelen kameramozgásokra is érzékenyen reagál. Az operatőrnek eleve tisztában kellene lennie avval, milyen közegben lesz a munkája bemutatva, a nagy vásznon a kisebb életlenségek is meglátszanak és zavaróan hatnak, míg a TV monitoron mindez fel sem tűnik. Különösen érzékeny kérdés a hang minősége, moziban a néző tökéletes hanghoz van

szoktatva, a sokcsatornás dolby sztereó minőség alapkövetelmény, amennyiben egy dokumentumfilm ezt nem tudja nyújtani, szintén hátráltató tényező. Dramaturgiai szempontból a nézői elvárások hasonlóak a mozifilmekéhez, átélhető, dramatikus emberi történetek kelljenek, jó karakterekkel, fordulatokkal, intenzív érzelmi hatásokkal.

Mozikban vetített dokumentumfilmeket az Egyesült Államokban még napjainkban is találunk szép számmal, az amerikai filmek, ezen belül a nem fikciósak is - talán az elsődleges kereskedelmi környezet miatt, talán a filmes beidegződések, fogalmazások hagyományaként - mindig is kiemelten fontosnak tekintették a nézők elérését. A néző az elsődleges, annak az elvárásnak kell tehát megfelelni, hogy a munkákat minél többen megnézzék. A műfaj egyik úttörője, *Flaherty* is így készítette filmjeit, majd évtizedekkel később is, a különböző irányzatok dokumentumfilmes irányzatok megjelenésekor is hasonló motivációk vezették az amerikai alkotókat.

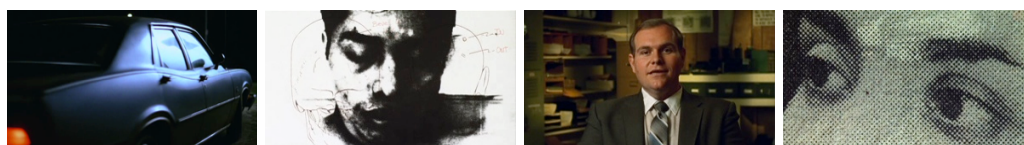
A *direct cinema* egyik legkiválóbb alkotója, *Frederick Wiseman* az 1960-as évben kezdett játékfilm hosszúságú dokumentumfilmeket készíteni, melyeket a mozizás igényével forgatott, az akkori technikai igényeknek megfelelően természetesen filmre. A *Meat*⁷⁵ című munkájában látszólag semleges témához nyúl, a hús előállításának folyamatát mutatja be, az állatok összetételétől az ipari feldolgozásig. A *Fly-on-the-Wall* módszerével filmez, külső megfigyelőként nem értékel, nem moralizál, ugyanakkor drámai erővel mutatja meg a hús elkészítésének a láncolatát. S noha az elbeszélésmódja jelentősen eltér a hagyományos mozi gyakorlatától, hiszen nem magyarázza el direkt módon a nézőknek, mire kellene figyelniük, ravasz szerkesztéssel, erőteljes képi világgal természetes egyszerűséggel vonja be a nézőt a legszemélyesebb dimenziókba: tudhatom-e, szeretném-e tudni, hogyan kerül a hús az asztalomra? A filmben semmi sem véletlen, például az sem, hogy miért éppen a marhák bevagonírozását, levágását helyezi a középpontba, melyet a birkák követnek. Lehetetlen itt nem arra gondolni, hogy a *steak*, a marhasült az amerikai álom része – a film cowboyokkal indul, akik napjainkban is terelik az állatokat – s a bárányok a zsidó-keresztény kultúrkörben igen erős szimbolikus tartalmak hordozói. De még azok a nézők is, akikhez nem jutnak el ezek a rejtettebb jelentések, lélegzetvisszatartva figyelik a *Hitchcock*-i értelemben vett *pure cinema*

⁷⁵ *Frederick Wiseman: Meat, 1976*

fogalmazásmódot: az állatok felkészítése a levágásra kb. 10 perces rész a film elején, pontos, dramatizáló vágási-szerkesztési technikával, amelyben nincsenek interjúk vagy zenei aláfestés, csak eredeti élő hangok. S mivel a nézőnek nincsen elmesélve, mit kell gondolnia, belső élményként, felfedezésként éli meg a látottakat, de egyben rendkívül egyszerűen, szinte szívszorítóan dramatizálja a levágásra váró állatok utolsó pillanatait.



Tematikailag a bel- és a külpolitikára, a kulturális ikonokra, esetleg nagyon egyszerű, ám mindenkit foglalkoztató különös emberi történetekre fókuszálnak az amerikai dokumentumfilm-gyártók. E munkák nem feltétlenül az értelmiségi réteget, az iskolázott társadalmi csoportokat célozzák meg, fogalmazásmódjukban a mainstream fikciós mozi eredményeit is felhasználják, s oly módon szerkesztik meg a történeteket, hogy az néző önmagában is értse a filmet, ne kelljen feleslegesen sok háttértudásra támaszkodnia. Egyes amerikai dokumentumfilmek a büdzsé szempontjából természetesen az álomkategóriába tartoznak, különösen az európai, s azon belül is a magyar filmkészítő szemszögéből, de filmes megoldásaikban elgondolkodtatók, s számos megoldásuk, felfedezésük átemelhetők a gyakorlatba máshol is.



Errol Morris az angolszász dokumentum filmgyártás egyik legnagyobb hatású alkotója az elmúlt évtizedekben számos érdekes, provokatív vállalkozásban vett részt. Filmjei – melyek európai szemmel nézve is óriási költségvetéssel készülnek – szakmai érdekességeket is tartalmaznak. A *The Thin Blue Line*⁷⁶ egy híres–hírhedt rendőrgyilkosság hátterének a feltárása fikciós elemekkel dúsítva, s filmre forgatva. A stáb felkeresi az ügy egykori szereplőit, a nyomozókat, az elítélteket, a bírókat, a szemtanúkat, s próbál megnyugtató eredményre jutni ebben a nehezen megítélhető

⁷⁶ *Errol Morris: The Thin Blue Line, 1988*

ügyben. *Morris* az oknyomozó attitűdjével egyben rákérdez a halálbüntetés intézményére is: tényleg biztosak lehetünk-e abban, hogy mindig a bűnöst ítéljük el, s nem valaki mást helyette. S ahogyan mondani szokták, a jó filmesre a szerencse is rámosolyog, a történet a legvégén váratlan fordulatot vesz, s kiderül talán az igazság is.

A riportok között rekonstrukciókat láthatunk, *film noir* stílusban, s erőteljes zenei aláfestés – *Philip Glass* kompozíciója - kíséri a teljes filmet. Míg a *Nanuk*-ban valójában nincsen a nézők tudomására hozva, hogy a felvételek jelentős része reprodukált jelenet, ebben az esetben nincsen homályos lebegtetés: utólag megrendezett, absztrakt, azaz nem realista filmjeleneteket látunk. A mű, mind ritmusában, mind dramaturgiájában klasszikus filmes *suspense* történetet, lassan, aprólékosan haladunk, s végig bizonytalanságban vagyunk tartva, ki hazudik, és ki mond igazat. Érdekes formai megoldás a riportalanyok elrendezése a képmezőben: mindenki, szokatlan módon, a kép középpontjához közel ül, tekintete közvetlen az optika mellé irányul, ettől a nézőnek olyan érzése támadhat, a szereplők közvetlenül hozzá beszélnek.



*Ozu*⁷⁷ az 1930-as években fejlesztette ki saját, jól felismerhető stílusát, melynek egyik ismérve e különös kompozíciós elv volt. Az akkori, és azóta is elfogadott *Hollywoody*-i térkezeléssel és beállításokkal szembemenve teremtette meg ezt a furcsa viszonyrendszert a szereplők és a néző között. A szereplők, amikor egymással beszélnek, tulajdonképpen a nézőkhöz szólnak, a nézőkön keresztül lépnek érintkezésbe, a néző közöttük ül, s olyan szögben láthat rá az eseményekre, melyre korábban nem volt lehetősége.



⁷⁷ *Yasujirō Ozu, (1903 – 1963) japán filmrendező*

A formai megoldás *Morris* filmjeiben is erős hatást eredményez. A centrális kompozíció miatt is a néző kénytelen-kelletlen a folyamat részesévé válik: hogyan döntenék, ha nekem kellene ítélnem? Ha én is az esküdtszék tagja lennék? Ha mindenki engem kívánná meggyőzni vagy megvezetni?

A későbbi munkájában Morris továbbfejleszti ezt a technikát, és egy hagyományos olvasógép jellegű tükrösrendszer segítségével a *The Fog of War*⁷⁸ főszereplője, *Robert S. McNamara* korábbi külügyminiszter immáron valóban a kamerába, a lencse középebe néz. Hiszen ott láthatja áttételesen a rendező–riporter képét, tehát számára ez a természetes nézési irány, az optikán keresztül létrejövő szemkontaktus. A szereplő, mivel szemben ül velünk, feltárulkozik, lemeztelenedik, oly mértékben, amely szinte már túllép az intimitás határain. S mivel a film azt is kutatja, milyen információk és érzelmek alapján győzte meg *McNamara* az amerikai elnököt a vietnami háború kirobbantásának szükségességéről, ebben a helyzetben a szereplő nem hazudhat: a néző a legapróbb rezdüléseket is érzékeli, mivel a teljes arcot láthatja, közvetlen közről.



Az európai filmkészítők, talán az amerikaitól eltérő, főként az állami szerepvállaláson alapuló támogatási rendszereknek is köszönhetően, nincsenek abban a kényszerben, hogy mindenáron rendkívül dramatikus, sok esetben bombasztikus történetekkel álljanak elő. Európa számos országában a finanszírozók, akik maguk sem feltétlenül piaci szereplők, nem csak az anyagi megtérülés szemszögéből ítélik meg a támogatásukat, ezért az alkotók bizonyos esetekben nagyobb alkotói szabadsággal, rizikósabb tervekkel is megvalósíthatnak. A kifinomult direkt és indirekt finanszírozásnak köszönhetően számos lebilincselő, bár első ránézésre érdektelennek tűnő mű is elkészülhetett, némelyike nagyon igényes kivitelezésben. Az egyik legizgalmasabb számomra az *Être et avoir*⁷⁹, mely amellet, hogy a hozzám igen közelálló témáról, az oktatásról szól, megközelítésében, stiláris megoldásaiban igencsak távol áll a mainstreamtől. Egy franciaországi kistelepülés tanítójának

⁷⁸ *Errol Morris: The Fog of War, 2003*

⁷⁹ *Nicolas Philibert: Être et avoir, 2002*

hétköznapijait követjük, amint a különböző életkorú, összevont osztályokban tanuló gyerekekkel dolgozik. Szép, a kortárs dinamikához képest lassú film pereg a szemünk előtt, különösebb világrengető szenzáció nélküli történetet látunk, amely ennek ellenére izgalmas.

Az *Être et avoir* megfigyeléses dokumentumfilm, a mű kétharmadánál rövid riport szakítja meg a szituatív ábrázolást. Órajeleneteket látunk, amely során a tanító egyszerre alkalmazza a frontális és az egyéni munkát, a személyközpontú módszertant, a virtuózok egyszerűségével játszik a különböző pedagógiai regisztereken, legyen szó matematikáról, vagy a gyerekek közötti konfliktusok megbeszéléséről. Fellengzősen szólva, a pedagógia legmélyebb kérdéseiről szól a film, a *mire való az iskola* filozófiai dilemmájáról, ám nem teoretikus, szakértői szemmel, hanem élethű jelenetek, szituációk bemutatásával. Hosszan kitartott képekkel mesélnek az alkotók, akik nem is a legegyszerűbb, legkézenfekvőbb technikai megoldást választották: szuper 16-os filmre forgattak, amely a 2000-es évek elején, különösen dokumentumfilm esetén már nem volt jellemző.

A technikai választás, a filmes kép választása számos bonyodalom forrása is lehetett. A filmtekercseket folyamatosan cserélni kellett, a videokamerákhoz képest *focuspullerre*, csak az élességgel foglalkozó munkatársra is szükség lehetett, talán a nyersanyag fényérzékenysége sem érte el a kortárs digitális eszközökét, s a kamera saját hangjával is kellett kezdeni valamit, ahhoz, hogy eredeti hangos felvétel készüljön. Arról nem is beszélve, hogy a digitális technikához képest a filmes nyersanyag sokkal drágább, tehát a korlátlan forgatás – filmfelhasználás lehetőségét is elvethetjük. Mindezen bonyodalmakból a megvalósult műben semmit nem érzékelünk. Intim pillanatokban tobzódik a film, a szereplőkön nem érződik a stáb jelenléte, természetesen élük meg az életüket, a konfliktusaikat és az örömeiket. A tanító nyugodt, elfogadó ritmusát követi a türelmes filmes stáb, együtt élnek, lélegeznek a legapróbb rendülésekkel, s a bonyolultabb technikát sikerül az igényekhez alakítani. Kérdés persze, milyen pluszt adhatott az elkészült alkotáshoz a film, mint nyersanyag használata? A kérdés így utólag teoretikus, mivel nem ismerjük az ellenpróbát, a digitális változatot. Ha mégis belemegyünk feltételezésekbe, a filmélmény, a *filmszerűség* keresése lehetett az egyik legfőbb cél. A klasszikus filmes fogalmazás, a nyersanyag nagyobb kötöttségeiből adódó szigorúbb, és talán tudatosabb filmezési mód, és persze az eredményen is tetten érhető vizuális élmény. A

celluloidra rögzített filmkép, a digitális képhez képest némileg lebegőbb, bizonytalanabb. A szemcsék elrendeződése a hasznos képben soha nem lehet annyira egyenletes, mint a digitális képeknek a pixel állománya, tehát ez utóbbi tárgyyszerűbbnek, ridegebbnek tűnhet az egyszerű néző számára. A filmes technika azt is jelenti, hogy a kamera és az objektívek is filmesek, más a képalkotásuk, ég és föld mondhatnánk, ha összehasonlítanánk a kor digitális kameráinak optikáival.

Az *Être et avoir* megjelenése óta a technika óriásit lépett előre, megjelentek az olcsó s ezért könnyen hozzáférhető DLSR fényképezőgép-kamerák, melyek a korábban említett filmes képalkotást imitálják, ezért napjainkban szinte már kötelező előírásként használják amatőrök és profik, többek között dokumentumfilmes célokra is. Kezelése azonban a látszat ellenére nagy szakértelmet és gyakorlatot igényel, azaz a szép végtermékért igencsak meg kell dolgozni manapság is, különösen, ha netán nagy vászonra tervezik.



5. Fikció vs dokumentumfilm?

*“ - So you don't necessarily feel a different impulse to make a documentary or a feature?
- No, I don't care, it's all movies for me.
And besides, when you say documentaries, in my case,
in most of these cases, means "feature film" in disguise.”⁸⁰*

5.1. Megkomponált valóság?

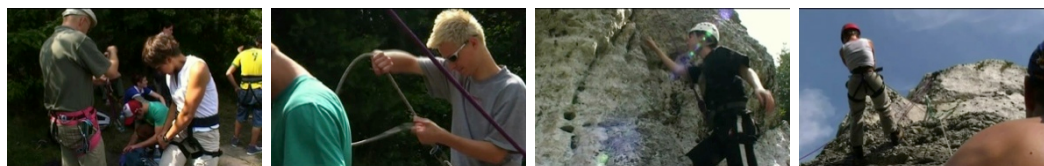
T egyre komolyabb erőket mozgat meg a készülő dokumentumfilmhez, több időt tölt a helyszínen, lakókocsit vontat a szereplőhöz közeli helységbe, abban lakik a stáb, amely egyre kisebb természetesen, hiszen senkinek sincs annyi ideje, mint a

⁸⁰ *A Documentary is Just a Feature Film In Disguise: An Interview with Werner Herzog*
<https://mubi.com/notebook/posts/a-documentary-is-just-a-feature-film-in-disguise-an-interview-with-werner-herzog>

rendezőnek, és az anyagi lehetőségek is korlátozottak. T. eleinte félénken, később nagyobb önbizalommal maga is kezeli a kamerát, s a felvételei nem lógnak ki a többi forgatottból. Végül elhatározza, beszerez egy jó minőségű kamerát, így az állandó ám szükséges (ingyenes, de nem mindig tervezhető) kölcsönkérések is kiválthatók. A film műsztere egyre növekszik, a felvételek hangvétele egyre merészebb, intimebb. Olyan helyzetekben engedik meg neki a forgatást, ami nagyobb stáb esetében elképzelhetetlen lenne.

T az egyre tornyosuló nehézségek közepette is kitart a minőségi filmezés eszménye mellett. Nem szereti az elkapkodott, rángatózó kézikamerázást, lehetőség szerint megkomponált, sok esetben statívról készített fix vagy nyugodt beállításokat alkalmaz, mely egyszerre ad stílust és ritmust a készülő filmnek. Miután a forgatási módszer kialakul, figyelmünk a rendszeres konzultációk során egyre inkább a történetmesélés és a tervezhetőség felé irányul. S bár nem tudatosul T-ben, de a jobb dramaturgiai előkészítés eredménye a felvételeken is látszik. A várható eseményeket megpróbáljuk közösen értelmezni a karakterábrázolás, és a *főszodor* szempontjából. Dokumentumfilmről lévén szó, a *premissza* folyamatosan módosul, az újabb és újabb fejlemények és forgatottak átértelmezik, új megvilágításba helyezik a korábban lineárisabbnak gondolt cselekményvázst. Minden egyes újabb ott töltött nap rákérdez az alapvetésre: miről is szól a film valójában? Továbbra is az autóversenyzésről álmodó öntörvényű fiúról, esetleg az önpusztító életmódjáról, melynek az autóversenyzés csak egy epizódja? Netán a szüleivel való bonyolult kapcsolatáról, az apa iránti romantikus vágyakozásáról, s a neki is szóló bizonyítási vágyáról? A családi jelenetek oly erővel törnek fel, hogy az autóversenyzés, mint fő szál olykor háttérbe szorul. Viszont ha az autóversenyzés dramaturgiai szerepe csökken, mi pótolhatja szerkezeti funkcióit? Mivel T az idő előrehaladtával mentálisan egyre felkészültebben vesz részt a forgatáson, nagyobb bizonyossággal tud dönteni abban, mi lehet fontos egy adott szituációban, hova érdemes leszúrní a kamerát. Immáron a dokumentumhelyzetre saját rálátással bír, melyet nevezhetünk akár *szemszögnek*, vagy megfigyelési pozíciónak. T az *observational mode* híve, szituatív, jelenetekből építkező filmet készít, interjúk és más hangsúlyos szerzői beavatkozás nélkül. S bár a valóságban a jelenetek tartalmának, kifutásának nem kíván irányt szabni, a felvételi módban viszont egyre magabiztosabb, ezért a jól kiválasztott kamerapozíciók lehetővé teszik számára az igényesen megkomponált beállításokat, amelyeknél a

kamera végül is semmi érdemlegesről nem marad le. Klasszikus értelemben vett film műszere bontakozik ki a szemünk előtt, karakterekkel, cselekménnyel, ritmussal, komponált képekkel.



Évekig forgattam a terápiás csoporttal, s mindennemű filmes tervezhetőségre, rendcsinálásra vonatkozó kísérletem megbukott a valóságban. Hiába a sok forgatás, igazi főszereplőt nem sikerült találnom a csoport tagjai között, akit kiválasztottam magamnak, eltűnt, majd váratlanul évekkel később tűnt csak fel. Az időkeret sem segített, nem tanévben, naptári évben számolnak a terápiások, a talpraállás hosszas és kiszámíthatatlan folyamat, s még a lezárásban sem lehetünk soha biztosak. Olyan forgatási tervet alakítottam tehát ki, hogy *nincsen konkrét tervem*, nem követek olyan sorvezetőt, amit a tanítványoktól persze elvárnék, s megpróbálom az összes a kamera előtt kialakuló, létrejövő helyzetből kihozni a maximumot. A csoport munkája ugyan töredékesnek látszik, látszólag sok improvizatív elemmel, de a célok és a módszerek szempontjából konzekvens, és átélhető. Beláttam, hogy hagyományos lineáris történetet nem fogok tudni kihozni az anyagból, s talán nem is az lenne a cél, hogy egy ember személyes szűrőjén keresztül éljék meg a nézők a közösség belső életének dramatikus folyamatát.

Szemem előtt körvonalazódott egy olyan történetmesélési technika, mely párhuzamosan futó szálakkal dolgozik, s nem kell foglalkoznom az időrenddel, a helyszínekkel, mint problematikával. Nem az a fontos ugyanis, mi és hol történt, s mindezek milyen sorrendben, hanem inkább azt szerettem volna megmutatni, hogy milyen sok apróságon és megpróbáltatáson kell túlesniük a szereplőknek ezen az intenzív önismereti tanfolyamon. Elhatároztam tehát, főszereplőnek a *Házat*, mint intézményt tekintem, s minden a vásznon feltűnő további szereplő ennek a bemutatásnak, ábrázolásnak a része. Úgy mutatom be ugyanakkor a *Házat* és nappali lakóit, mint aki az élményeket a helyszínen spontán módon éli meg, csak a legszükségesebb külső magyarázattal. Minden a szemünk előtt történik, mindig a szituációból és a szereplők reakcióiból kellene megértenünk az eseményeket, a konfliktusok jellegét, tétjeit. A terápiás munkát vezető egykori szenvedélybetegek,

akik maguk is rendkívül érdekes személyiségek, késleltetett dramaturgiai eszközökkel dolgoznak, előre soha nem tárják fel a szándékaikat, de akik jól ismerik a helyet, előbb-utóbb maguk is rájönnek, mire megy ki egy-egy konkrét probléma vagy konfliktus kezelése, körbejárása. Filmesként, ebben a helyzetben nem is maradhatott más feladatom, mint hogy közvetítem ezt a sokszor a lélektani krimihez hasonlatos élményt, megadva a nézőknek a lehetőséget, hogy a csoporttagokkal együtt legyen lehetőségük elemezni a látottakat, felfedezni a számukra élményszerűt, s mindezt erőteljes külső, rendezői közbeavatkozás nélkül.

Szerencsére T-nek, mint az újabb filmes generáció tagjának, nincsenek prekonceptiói a dokumentumfilmmel, mint műfajjal kapcsolatban, s nem tekinti árulásnak, a szabályok áthágásának az eredeti kronológia elhagyását, a jelenetek dramaturgiai értékének a meghatározását. Nyitottan viszonyul a készülő filmhez, nem kíván felesleges és túlzottan szűk keretek között mozogni, tehát hajlandó dolgozni az anyagon, akár többször is átszerkeszti, hogy lássa, mi működik, és mi kevésbé. Javasolom, a fikciónál megszokott elemekkel építkezzen, a szereplőket – s a főszereplőt - be kell mutatni, majd konfliktusokon keresztül megismerhetjük a személyiségét, a viselkedését. Ehhez minden jelenetet konkrét dramaturgiai funkcióval illene ellátni, amiből a későbbiekben az is kitűnhet, hogy vannak-e ismétlődések az anyagban, mert ezeket a nézők unhatják, vagy feleslegesnek érezhetik. Gyakorlatilag a felvett anyagokból új forgatókönyv-vázlat születik, amely persze még így is rengeteg variációs lehetőséget tartalmaz. S amihez, szükség esetén, hozzá lehet még forgatni.

Különös kegye a sorsnak, hogy T számára a munka során új lehetőség is adódik, kisjátékfilm készítésére kap lehetőséget, amelyet a dokumentumfilm főszereplőjével képzel el, valós élményeken alapuló megírt történetet. A kisfilmnek, tekintettel a véges forgatási napokra, s a befejezési kötöttségre, az időkerete véges, egy hosszú nap története, amely a valóságban búcsúzás a környezetétől, a barátaitól, talán a régi életétől, mielőtt bevonulna a börtönbe letölteni a büntetését. A két film munkálatai párhuzamosan folynak, a dokumentum utómunkái közben alakul a fikció dramaturgiai fejlesztése. Érdekes megfigyelni, a két film műfajilag milyen erősen hat egymásra, illetve azt is, az alkotói koncepciókban milyen változások történnek.

Amíg a dokumentumfilm mind formai, mind dramaturgiai értelemben fikciós eszközöket használ, általában szépen komponált, stabil, nem feltétlenül és feleslegesen mozgó kameraképet, pontos pszichológizáló szerkesztést, karakterépítést, konfliktuskezelést, addig a fikciós változat inkább a dokumentarizmus irányába tesz lépéseket. A kisjátékfilm natúr - amatőr szereplőkkel készül, ami a nagyszerű spontán életérzésen túl problémákat is okoz – hasonlóan a dokumentumhoz – például a szereplők beszéde sokszor nehezen érthető, hadarnak és nem artikulálnak megfelelően. Előre megírt ugyan a történet, persze némi improvizációval, viszont a film kifejezetten dokumentarista hatásra törekszik, vállon a kamera, mely nem mindig találja a szereplőket, kutat, egy külső megfigyelő, spontán operatőr szemén keresztül látjuk az eseményeket. A világítás is esetlegesre van tervezve, nem lesznek szépen megvilágított éjszakai totálók, eredeti helyszíneken szinte eredeti fényviszonyok között forgatnak. Mindkét vállalkozás a maga módján kívánja feszegetni a műfaji kereteket, egyben meg is haladni a másikat: a fikciónál néha tényleg *valóságélményünk* van nézőként, a dokumentumfilm esetében pedig el sem tudjuk képzelni, hogy mindaz, amit látunk, nem megrendezett.

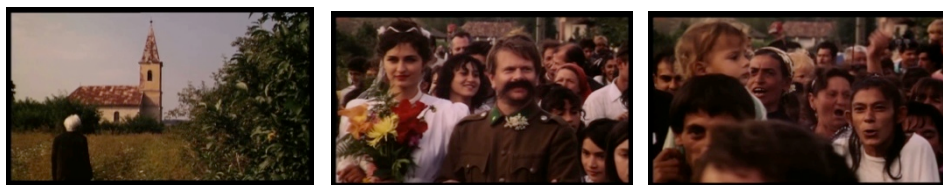
5.2. Dokumentarista fikció?

Televíziós munka jóvoltából jártam először a faluban 1996-ban, az *Iskolák a láthatáron* című sorozatot forgattuk, mely alternatív pedagógiai módszereket kívánt bemutatni szerte az országban. S *Csenyétén*, a szinte teljesen elhagyatott, 300 fő körüli, 98%-ban cigányok és munkanélküliek lakta faluban is működött ekkoriban egy iskola, melyet lelkes fiatal pedagógusok próbáltak megtölteni élettel és hasznosítható tudásátadással. Emlékszem, már a megérkezésünk is emlékezetesre sikeredett. A televíziós kisbusz leparkolt a település egyetlen, és csak időközönként nyitvatartó vegyesboltja előtt, a stábtagok pedig a hosszú utazás után – ekkoriban még kb. 4 óra autózást jelentett ez a 220km-es távolság – betértek tízórai vásárlásra. Természetesen nem árultak luxus élelmiszert, csak párizsis zsömléket készítettünk a bevásárlást követően. Nekiláttunk falatozni, amikor közülünk valaki visszament további beszerzésre, de a kísérlet kudarcba fulladt. Néhány tagú stábunk a falunak szánt teljes párizsi- és zsemlekészletét felvásárolta a megérkezést követően, az újabb szállítás csak néhány nap múlva lehetett esedékes.

Csenyétén éreztem meg először, hogy abból a világból, ami elém tárult, szinte semmit sem értettem. Mintha valamilyen egzotikus távoli országba tévedtem volna, bár a lakosok magyarul beszéltek. *Csenyétén* minden apróság drámai erővel hatott ránk, elkényeztetett fővárosiakra, s úgy láttam, a sokat tapasztalt profi kollégákra is rátelepedtek az élmények. A bontás alatt álló házak - még benne laktak, de építőanyagként adták el a falakat, a tetőt -, a sáros, nem kövezett utak, a végtelen sok gyerek, és a rossz életkilátásokkal élő felnőtt társadalom, a szinte minden családban haldokló öregek, akik valójában csak 40–45 évesek lehettek. *Csenyéte* a sok tragédia mellett az egyik legszebb fekvésű település Magyarországon, bár érthető okokból a környezet szépségét a helyiek nem igazán értékelték. Ebben a mesei tájban működött még ekkoriban egy reform általános iskola, ahol valódi toleráns, a gyerekek érdekeit a középpontba állító program működött. De ez a módszer, a várakozásokkal ellentétben, nem talált megfelelő elismerésre, a helyiek igencsak fenntartásokkal, kritikákkal illették a pedagógusok munkáját. Nem tetszett nekik például, hogy a tanárok gyakran kirándulni vitték a gyerekeket, s azt különösen sérelmezték – az általános magyarországi gyakorlathoz hasonlóan -, hogy a diákok tegezhettek a pedagógusokat. S az sem számított a viták során, hogy a gyerekek megtanultak írni és olvasni, míg szüleik nagyrészt írástudatlanok maradtak a régi jól bevált rendszerben.

A *Csenyéte élmény* tehát ez első perctől fogva befészkelte magát a gondolataimba, s csak jóval a televíziós műsor elkészülte után próbáltam kialakítani a viszonyomat a látottakkal. Azaz megfogalmazni a magam számára, milyen lehetséges feldolgozása lehetne annak a témának, amit úgy is nevezhetnénk, hogy *Csenyéte*. Mert *Csenyéte* természetesen számos lehetőséget kínál napjainkban is az átlagos filmesnek, ahol a mozgókép-készítő bizonyíthatja a szakma és a társadalom előtt mennyire érzékeny az elesettek problémájára, s milyen szépen és esztétikusan viszonyul az emberi nyomor ezen magasfokához. A bennem továbbélő indulat és kiváló barátaim-munkatársaim talán megóvtak attól, hogy az említett utat válasszam, s a szép könnyfacsaró dokumentumfilm helyett egy vígjátékot képzeltem el *Csenyétén*, az *Országalmát*. Amelyben nem kizárólag az eredeti téma, a *csenyétei* létezés a főszál, hanem az erre az erős alapélményre adott filmes válasz is: hogyan viszonyulunk filmesként az elénk táruló valósághoz, amelyben - a falusiakhoz hasonlóan - mi is szereplökké leszünk azáltal, hogy reménytelenül keressük az utat a *teljes valóság* bemutatásához:

“Nem egyszerűen dokumentum és fikció vegyítéséről van szó. A két tévériporter alteregóként való szerepeltetése, ezáltal a független filmkészítés reflexiója az öntudatos elbeszélésmód alapköve. Már a faluba érkezésükkor tanúi leszünk az első séma-ütköztetésnek: érdekes történet, illetve riportanyag után kutatva a nyomorúságos körülmények között élő cigányok panaszáradatával szembesülnek. A film ezzel nem egyszerűen a dokumentum és a fikció egymásra vetítéséből származó előnyök „kizsákmányolásába” kezd, hanem kijelöli a filmkészítés alapidilemmájának sarokkövét: hogyan lehetséges mesét forgatni egy kicsiny falusi cigány gettóban, lehet-e egyáltalán olyan viszonyokat kialakítani a stáb tagjai, a színészek és az ott lakók között, hogy abban senki ne sérüljön és a film se kezdjen rossz irányba hatni?”⁸¹



Majd 20 évnyi távolságból nézve, az *Országalmában*⁸² arra tettünk kísérletet az alkotótársakkal, hogy a dokumentumfilmes megfogalmazás nehézségeit is vászonra vigyük, a *valóság* megragadásának a lehetetlenségét is a fókuszba állítsuk. Végso-
 soron nem tettünk mást - öntudatlanul ugyan - mint *Jean Rouch* útmutatását követtük: moderátorokat közbeiktatva, a két *amatőr* filmet, a *Cinéma vérité* alkotói módszerét alkalmaztuk csenyétei körülmények között. Igaz, ebben az esetben színészeket is hívtunk, írott szövegekkel dolgoztunk, és 35mm-es filmre forgattunk.

Az *Országalma* című játékfilm a korábban említett *Csenyéte élményből* született meg. Abból a nagyon összetett, ellentmondásos élményből, melyet én, a budapesti filmes megéltem a világ másik tájékán, kb. 220 km-re a fővárostól. A benyomás, az érzelmi sokk nem leírható, nem magyarázható, keveredik benne a megismerés döbbenete és a tehetetlenség frusztrációja. Párhuzamos világokban élünk, mi *budaiaiak*, s ők, a *csenyéteiek*, s ezen sem filmesként, sem civilként nem igazán találom meg az igazi átjárást. Filmesként - akkori ismereteimre alapozva – szűknek ítéltam a dokumentum műfaji kereteit, nem szerettem volna még egy filmmel gazdagítani a szociálisan

⁸¹ Pócsik Andrea: *A Csenyéte trilógia*, *Iskolakultúra* 2004/3.

⁸² A film Kárpáti Péter azonos című színműve alapján készült

érzékeny, a szörnyűségben a szépséget is meglátó, s ettől önmagától is meghatódó filmesek növekvő táborát. Nem létezett számomra a téma önmagában, önreflexió nélkül. Ebből a szempontból ösztönösen a cinéma vérité gondolkodásmódját követtem. Egyszerre kívántam történetet mesélni, és önleleplezést tartani, a filmes létezésem végtelen tudatlanságát, és tehetetlenségét is bemutatni.

Dokumentumfilmesként úgy éreztem, ehhez a célhoz szűkek a lehetőségek, a dokumentumfilm *komoly, szigorú etikett* szabályozta műfaj, s ezért is választottam helyette a fikciót. A játékfilm, ahogyan a magyar nyelv megnevezi a fikciós műfajt, eleve a játékon, a játékosságon alapul, a szerzői szabadságon. Ugyanakkor a játék, ebben az esetben, csak a valós környezetben lehetséges, gondoltam én, a világok konfrontációja csakis ebben a kontextusban lehetett érvényes, legitim vállalkozás. *Csenyéte* fizikai valósága keveredett a mitikus elemmel, az egykor élt valóságos magyar *Mátyás* király titkos kapcsolatából megszületett cigány gyerekének meséjével. E célból, az alkotótársakkal, arra törekedtünk, minél több valóságos elemet építsünk bele a fikciós történetbe, ezzel is bevonva a nézőket, akik soha nem lehetnek biztosak abban, a valóságot látják-e, avagy annak filmes másolatát. Segítette paradox módon az alkotói munkánkat az igen erőteljes pénzszerzés. A jelenetek nagy részét a 35 mm-es technikával csak egyszer tudtuk felvenni, többszöri ismétlésre nem is gondolhattunk. Az egyszeri felvételek szintén a dokumentumfilmes forgatásokra emlékeztettek, ami ott és akkor történt, az egyszeri és megismételhetetlen volt. Utólag úgy vélem, ez a nehezítő körülmény inkább javára vált a vállalkozásnak, hihetetlen koncentrátságot igényelt a stábtagoktól és a színészekről, szereplőktől egyaránt. Élőszínházat játszottunk sok esetben valóságos közönség előtt. Dokumentarista stílusban előadva és felvéve. A forgatás fénypontja valószínűleg az esküvői jelenet lehetett, amikor is szándékainktól teljesen független irányt vettek az események. A falu, amelyik a szegénység okán talán 30-40 évvel korábban láthatott utoljára valódi esküvőt, önállóan megszervezett egy esküvői menetet, egy igazi falusi lakodalmat, s ebben az eseményben a 35 mm-es kamera, meg a kis videó is egyaránt dokumentumfilmesként rögzítettek. Katalizátorokból megfigyelőkké váltunk, az események irányítása – szerencsére – teljesen kicsúszott a kezeink közül. S a nászmenetben, majd az azt követő mulatságban mindenki részt vett és képbe került, pozíciójától függetlenül. Együtt ünnepeltek a csenyétei tanítók, a gyerekek, a szüleik, s a budapesti színészek, stábtagok. No meg a rendőr, aki éppen arra járt a felvétel idején.

Az *Országalma* című játékfilmünk a fikció és a dokumentarizmus határmezsgyéjén mozgott, a filmet a nézők döntő többsége úgy élte meg – szerencsére – hogy alapvetően improvizációkat láthattak, minden úgy és akkor történt a kamera előtt, ahogyan a vásznon látható. A spontaneitás érzését fokozta az a tény is, hogy professzionális színészek keveredtek amatőrökkel, s a falusiak nagyrésze szereplőként látható a jelenetekben. Persze aki egy kicsit is járatos a filmkészítésben, azonnal láthatta, 35 mm-es technikával nem lehet csak és kizárólagosan improvizálni, s a dialógok hangját sem könnyű rögzíteni, érthetővé tenni. Ha az arányokat számolnánk, kb. 85% megírt jelenetre jutott talán 15% színtiszta improvizáció. A spontaneitás és a valóság élményt számos eszközzel érzékeltettük, többek között a főszereplő vidéki televíziósok amatőrségének bemutatásával. Mivel film a filmben dramaturgia végigkíséri a történetet, ami valójában egy rekonstrukciós kísérlet, egy videokamera is szerepel rögzítő eszközként, ráadásul nem is kellett elrejteni, hiszen *játszó kellék* volt. Megszokott konvenció a játékfilmekben, hogy az amatőr operatőr képeit profik készítik, pusztán kicsit elrontják a beállításokat, félrekomponálnak, rángatják a kamerát, hiszen úgy tesznek, mintha valójában keresnék a lefilmezendő eseményt. A mi esetünkben alapvetően nem is volt szükség pótlólagos forgatásra, az operatőrt alakító szereplő, a film zeneszerzője, valódi amatőrként viselkedett, fogalma sem volt sokszor, mi a teendő. Én csak annyit kértem tőle, bármit bármikor lefilmezhet, csak a stábot – a valódi stábunkat – hagyja ki, az összes többi felvétel hasznos innentől fogva. S mivel amúgy is lefoglalták egyéb teendői, például szerepelnie kellett a jelenetekben, az amatőr operatőrünk tökéletesen hozta az amatőr operatőr képi világát, sokszor szinte nézhetetlen lett az anyag, amitől a valóságélmény csak erősödött.

Hongkongban szinte minden egyetemistának van okostelefonja, és állandó internetkapcsolata. Az eszköz birtoklása szinte elengedhetetlen, a térbeli tájékozódástól kezdve a nap teendőikig rengeteg alkalmazást használnak a diákok, beleértve a fénykép és filmkészítést is. Nem állítom, hogy okostelefonnal úgy lehet mozgóképet rögzíteni, mint egy komolyabb kamerával, de arra kiváló, hogy gyorsan megvalósítható filmes gyakorlatokat lehessen kivitelezni az egyetemen korrekt minőségben. Az egyik alkalommal azt a feladatot kapták a hallgatók, hogy turistacsoportként látogassák meg az egyetemi épületet, s a látogatásról spontán amatőr felvételeket készítsenek. Ők úgy gondolták, ennél könnyebb feladat nem is

létezhet, gyorsan elkészítették, és interneten feltöltötték a szerverre, ahonnan kivetítettük a teremben. S nagyon meglepődtek, amikor közöltem velük, nem sikerült a feladatot maradéktalanul teljesíteni, mivel az elkészült felvételek nem elég spontánok. Eleve beállításokat terveztek, csak a hasznosat vették fel, különböző plánok, totálók-közelik váltogatták egymást, a kamera sokszor fogadja az eseményeket, s nem lohol azok után, ha fordul, svenkel, akkor mindig tudja, hol ér véget a mozgás, egyszóval a készítő *túlképzett amatőr*. Ezek után vissza kellett menniük s újra leforgatni az anyagot, immáron egy *valódi amatőr* gondolkodásával, ami valljuk be, egy gyakorlottabb filmesnek sem evidens vállalkozás. Az okostelefonok korszakában az egyszerű és képzetlen felhasználó is megtanulja spontán módon, hogyan célszerű használni az eszközt úgy, hogy jobbra élvezhető felvételek készüljenek. Igaz, arra viszont minden évben fel kell hívnom a figyelmet, hogy a hagyományos mozikép vízszintes, azaz nem függőleges képpel dolgozik.



A kortárs nemzetközi dokumentumfilmélet egyik legzavarbaejtőbb vállalkozása a *The Act of Killing*⁸³. A film technikai adatai is elgondolkodtatóak. Akit rendezőként tartunk számon, amerikai állampolgár s Dániában él, a társrendező egyike meg van nevezve, a harmadik személy anonim, csakúgy, mint azon stábtagnak akiket életvédelmi okokból nem lehetett kiírni. A tervet a londoni *University of Westminster* - en kezdték fejleszteni, s a producerek között közismert szakmabeliek szerepelnek, *Wermer Herzog* és *Errol Morris* mellett *Andre Singer*, a *BBC Fine Cut* sorozatának megrendelő producere. Igazi nemzetközi produkció, melyet Indonéziában forgattak angol, dán és norvég finanszírozással. A *The Act of Killing* két főhőse a film elején büszkén felvállalják, hogy 1965-66-ban részt vettek abban a többszázezer áldozatot követelő tömegmészárlásban, melynek hivatalos célja a kommunisták megsemmisítése volt, a valóságban a diktatúra intézményesítéséhez lehetett elrettentő eszköz.

⁸³ *Joshua Oppenheimer: The Act of Killing, 2012*

A mozifilmek Indonéziában is nagy népszerűségnek örvendenek, a filmszereplők idolkok, sztárok, a társadalom érinthetetlen példaképei, hősei. A nyugati filmes tehát rábeszéli az egykori események indonéz túlélőit, mármint a gyilkosokat, hogy a játékfilm eszközeivel jelenítsék meg a múltbeli történeteket, a saját kezűleg végrehajtott fojtogatásos kivégzéseiket. A film, mára már koros főszereplői szinte érthetetlen módon – talán az igazuk biztos tudatában - belemennek ebbe a nagyon is rizikós játszmába.. Film a filmbent látunk, egy furcsa forgatás előkészítését, irányítását, melyet egy külsős stáb dokumentál. Életveszélyesnek hat az ötlet, itt mindenki a tűzzel játszik, a szereplők is, a nyugati filmesek is. Az egykori gyilkosok nem számolnak talán a következményekkel, s a nyugatiak felelőssége is óriási: ők egy napon elhagyják Indonéziát, s esetleg csak romokat, konfliktusokat hagynak maguk után.

A fikciós forma felszabadítóan hat a szereplőkre, tényleg filmszínészként élik meg a forgatást, képzeletbeli, rettenthetetlen akcióhősként. Eleinte felszabadítja őket a múlt terheinek viselése alól. A fikcióban elkövetett bűnök, gyilkosságok a konvenció részei, az egyéni felelősség nem jelenik meg, színészként nem vagyok felelős a tetteimért. Ahogy azonban haladnak a forgatással, s ők maguk kénytelenek eljátszani az áldozatok szerepét, tehát nem filmhősök többé, megváltozik a helyzet megélése, váratlanul komoly fordulatot vesznek az események. Színészként és szereplőként azonosulnak az áldozatok kiszolgáltatottságával, megaláztatásával. Lefilmezett színházterápiás kísérletet látunk, a trauma megélésének és feldolgozásának első fokozatát, az első szembesülést, a hősi múlt képének lerombolását. Fikció keveredik dokumentummal, azaz az egykori valóságos események fikciós feldolgozása a jelen valóságával ütközik, vitatkozik, vív drámai csatát. Az egykori magabiztos vezérek megtört öregemberekké válnak a kamerák előtt, nekik magukkal marad elszámolnivalójuk a filmek végeztével. Csakhogy nem lenne fair, ha őket pusztán azért tennék meg bűnbaknak, mert voltak olyan bátrak, vagy naivak, hogy vállalták a nyilvános tetemrehívást. S bár méltányolható a rendező erőfeszítése, hogy megmentse szereplőit a várható társadalmi reakcióktól, valójában semmit nem tehet a védelmükben:

„Scope: You were with these men for how long?

Oppenheimer: I started filming with Anwar seven years ago.

Scope: Do you care about them?

Oppenheimer: *I do. Especially about Anwar and Herman. I will try to ensure that Anwar isn't scapegoated for this. He is one of 10,000 killers in Indonesia. He wasn't a nobody: he was the head of a notorious killing squad. He's a leader in a paramilitary organization, but he shouldn't be scapegoated as the face of a genocide. If only Anwar is arrested, that would be horrible.*

Scope: *Do you think that you could ever see him again, if it was in a different context?*

Oppenheimer: *No, I don't think so. But over the last few weeks, I've talked to him all the time, trying to talk about what the film means, how it's being received. He may know things about the film, but he still had to function in the world and get up and live with himself. He has to hang out with the other gangsters. It's to get money.*⁸⁴

A dokumentumfilmek egyik legnagyobb morális kérdése, hogy a filmes munkája befejeztével milyen állapotokat hagy maga mögött. Az *Act of Killing* rendezőjének helyzetéről még az újkori gyarmatosító – igazságosztó szerep sem áll távol, mondhatnánk, a helyiekhez viszonyítva tökeerős pozíciójából elő tudja teremteni a szükséges költségeket a forgatáshoz, s olyasmire is rábíthatja őket, amit maguktól talán nem tennének, s ami bajba sodorhatja őket. A forgatás végeztével, akármilyen eredmény született is, a filmkészítő elhagyja a terepet, a szereplők viszont ott maradnak. A forgatás során intenzív érzelmi és munkakapcsolatok szövődnek, a negatív következményeket jobbra a natúr szereplők viselik, az esetleges sikerből sokkal kevésbé részesülnek a későbbiekben, magánéletükben. A filmes végső soron mások véréből és életéből táplálkozik, keres pénzt, ér el sikereket. Jobban megérthetjük a dilemmát, ha arra gondolunk, egyes természetes népek a fényképkészítést azonnal a tolvajlással kötötték össze: aki lefényképezte őket, meglopta az életüket.

A *The Act of Killing* hátborzongatóan mutatja meg a gyilkosok szembesülését egykori tetteikkel. Személyes szerepvállalásuk túlmutathat az egyéni terápia hozadékán: a trauma kollektív feldolgozásában is lehet szerepe ennek a filmnek. A film, mint minden komolyabb műalkotás, szolgálhat terápiás célokat is. Platformot teremthet az amúgy egymással szóba sem álló ellenségek között, akik ha barátokká nem válnak

⁸⁴ <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/24-find-me-guilty-joshua-oppenheimers-the-act-of-killing/>

ugyan, de legalább egy rövidke pillanatra beleláthatnak a másik fél, az *ellenség* gondolkodásába, és érzelmeibe. S végezetül a filmes lemondhat-e arról a vágyálmáról, hogy munkájával, ha megoldást nem is, de talán társadalmi párbeszédet generáljon, például avval, hogy felelősen felvállal kényes témákat, s azokat legjobb tudása szerint, felesleges moralizálás és ítélkezés nélkül a közösség elé tárja?

5.3. Elhisszük-e amit látunk?

A XXI. században egyre nehezebben tudunk olyan kritériumokat kijelölni, melyek alapján a néző saját maga el tudná dönteni, milyen műfajú filmet vagy fényképet néz. Természetesen már a kezdetek óta alapkérdés a fénykép vagy a film viszonya a valósághoz, a valóságábrázolásához, jelen korunkban azonban a kérdés messze nem csak filozófiai természetű többé: elhisszük-e amit látunk? Elhisszük-e, hogy *valóságos*, s ha igen, mi alapján tesszük ezt? A XXI. században a digitális kép a legfőbb hordozó, melynek alakítása, manipulálása szinte természetes, köznapi tevékenységgé vált, életünk részévé, a valóság számonkérése immár nem is szerepel az elvárások között. Ki ne tudná, hogy a reklámokban szereplő karcsú modellek egyáltalán nem úgy néznek ki a valóságban, mint a posztereken, s hogy a szuperzsíroldó mosogatószer sem olyan hatékony, ahogyan a tévékben látjuk? A fénykép vagy a film immáron semmi esetre sem szolgálhat egyértelmű bizonyítékként, mint ahogyan azt a XIX. században még feltételezték:

“Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we're shown a photograph of it. In one version of its utility, the camera record incriminates. Starting with their use by the Paris police in the murderous roundup of Communards in June 1871, photographs became a useful tool of modern states in the surveillance and control of their increasingly mobile populations. In another version of its utility, the camera record justifies. A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what's in the picture. Whatever the limitations (through amateurism) or pretensions (through artistry) of the individual photographer, a photograph -- any photograph -- seems to have a more

innocent, and therefore more accurate, relation to visible reality than do other mimetic objects.”⁸⁵

A film vagy fényképfelvétel ma már nem bizonyít semmit. Egyszerű szoftverekkel megváltoztatható a helyszín, a világítás, el lehet tüntetni szereplőket és importálni lehet helyettük másokat. A CGI – *Computer Generated Image* – mindennapos vizuális elem. S amennyiben a kiválasztott műfaj közismert és általánosan elfogadott szabályait betartja az alkotó, igazából senki nem képes lassanként megállapítani, hogy fikciót látunk-e, avagy dokumentumot. Többek között az áldokumentumfilmnek is ez a vonzereje, ez a játék a nézői elvárásokkal, hasonlóan a dokumentumnak álcázott játékfilmekhez. *A The Blair Witch Project*⁸⁶ dokumentumnak álcázott horror film, mely ügyesen játssza el a valóságghű történetet, s a nézők, bár örülnek az új történetmesélési formának, csak annyiban tekintik valóságnak a látottakat, amennyiben a moziban szokásos. A nézők a kialakított játékszabályok szerint nézik meg a filmet, s mivel játékfilmnek harangozták be, annak is tekintik. Érdekesebb talán a felvetés, amennyiben megfordítjuk a helyzetet, s dokumentumfilmet veszünk vizsgálat alá: miért és mitől hisszük el, hogy pl. a *Grizzly Man*⁸⁷-ről hogy dokumentumfilm?



A *Grizzly Man* egy fiatalember életének és a medvék iránti vonzalmának, egy különös szenvedélynek a története. A főszereplő, aki a dokumentumfilm készítésekor már nem élt, korábban minden nyáron kitelepült a grizzly medvék birodalmában, konkrétan behatolt az emberre veszélynek ítélt területükre, mellyel, eleinte érthetetlen módon, az életét kockáztatta. A *Grizzly Man* hagyományos dokumentumfilm, sok riporttal – családtagokkal, barátokkal, munkatársakkal -, a rendező narrációjával, s persze a főhős videóanyagainak felhasználásával. Ritka szerencse mosolygott a filmkészítőre, több, mint 100 órányi mozgóképből kellett kiválasztania a legmegfelelőbb részleteket a vágás során, melyek többsége a medvék között készült, néhol egészen közről. A

⁸⁵ Susan Sontag: *On Photography*, Picador, 1977, p 15.

⁸⁶ D.Mzrick, E. Sanchez: *The Blair Witch Project*, 1999

⁸⁷ Werner Herzog: *Grizzly Man*, 2005

film minden elemében megfelel a dokumentumfilm kívánalmainak, s eszünk be sem jut talán, hogy megkérdőjelezzük a látottak valósághűségét. Bár, minden filmkészítő tudhatja is, áldokumentumot forgatni sem lehetetlen, kellő szakmai rutinnal megvalósítható ötletnek tűnik, a kérdéses hátborzongató medvés jeleneteket is elő lehet állítani idomított állatokkal, védettebb környezetben. Bizonyítóerejű szakmai érvet nem tudnék felhozni arra, hogy igazoljam a film valóságtartalmát, de talán két dolgot lehetne felemlíteni:

1. A film összességében, egészében és részleteiben is *igazinak tűnik*, és dokumentumfilmre emlékeztet. Nincsenek benne eleve gyanús pillanatok, fals hangok.
2. A film rendezője és terjesztői *azt állítják*, hogy a szóban forgó munka dokumentumfilm. S mivel ezzel kapcsolatban komoly ellenérvek nem merülnek fel, nézőként elfogadjuk.

A Grizzly Man, melynek szakmai és nézői elfogadottsága teljes körű, s csak a szellemi kalandként kérdőjeleztem meg dokumentum jellegét, valójában a személyiség mélyebb rétegeinek feltárására törekszik, s nem egyszerű szenzációhajszárol van szó. A megértés, a feltárás szándéka vezérli a filmet, aki egyfajta pszichológiai oknyomozáshoz használja fel az archívokat is, s nem öncélú hatáskeltés érdekében.

Az igazi, minőségi dokumentumfilm, az igazi minőségi játékfilmhez hasonlóan a cselekmény mögött meghúzódó mélyebb tartalmak, összefüggések iránt is érdeklődik, nem elégszik meg a látszat felmutatásával, a szenzációval, a tulajdonképpeni történnel. Kontextusba helyezi a hőseit, ütközteti a környezetének elvárásaival, a társadalmi normákkal, s felmutatja az egyedit, a meg nem ismételt emberi történetet. *Eddie Schmidt* dokumentumfilmes és producer egyszerű megfogalmazásában:

“Literal Truth: *Bob went to the market.*

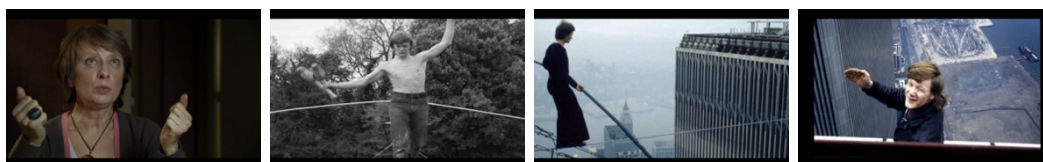
Essential Truth: *Bob went to the 7-11 at midnight for a six-pack because he's an alcoholic.*

Both may be true statements, but one is basic and without insight or analysis, while the other is more insightful due to its analysis. Or, some would say, insightful because

of its judgments...but aren't "insights" and "judgments" often one and the same, defined only by the eye of the judge and juror? And who in the documentary field would deny their true callings as amateur psychologists? Isn't that why we're all here--to judge?

Thus, I believe it can (and should) be argued, that the craft of documentary filmmaking--good filmmaking--is to provide the analysis needed to reveal human insights, the essential truths. A movie composed of literal truths would be 100 percent true in the strictest sense, but also quite possibly the most bereft of real insight, while attaining, perhaps, complete unwatchability in its dogged pursuit of honesty."⁸⁸

Az utóbbi évtized egyik legsikeresebb portréfilmje a *Man on Wire*⁸⁹, egy örültnek gondolt egyensúlyozó művész teljesen lehetetlennek tűnő vállalkozásáról szolt. Az azóta lerombolt New York-i toronyházak között titokban kifeszített kötélén a főhős átkelést tervez, mindennemű biztosítás nélkül, egy sereg beavatott barát segítségével. Hónapokig tervezik a performanszt, a legapróbb részletekig átgondolják a veszélyeket és a megvalósítandó feladatokat, míg végre eljön a nagy nap. A film felidézi a vállalkozás lépéseit, az örömöket, a konfliktusokat, nem az egyszerű kronológiát követi, hanem gondolati ugrásokkal, játékosan halad előre, lassan de biztosan kelt feszültséget a nézőben. Tekintve, hogy illegális cselekmények alkotják a film gerincét, meglepően kevés archív bejátszást láthatnak a nézők. Pedig, mint tudható, az archív, a kép hitelesít, ami látható, az megtörtént valamikor. A *Man on Wire* alkotói nem az igazolást, a hitelesítést kutatják, nem a bizonyítékként működő képsorokat, hanem a fejekben továbbélő élményt, az elképzelhetőt. Bizonyításul persze láthatunk korabeli újságcikkeket, híradókat, de a film nem a tényfeltáró újságírás nyomdokait követi. *Alfred Hitchcock* elképzelése szerint a film hatásmechanizmusa nem igényli feltétlenül a realisztikus ábrázolást, a horror jelenetet sokkal félelmetesebb elképzelni, mint megmutatni.



⁸⁸ *Eddie Schmidt: Where the Truth lies – or not?*

<http://www.documentary.org/magazine/where-truth-lies-or-not>

⁸⁹ *James Marsh: Man on Wire, 2008*

A *Man on Wire* egy *pure cinema*,⁹⁰ a fogalom *Hitchcock*-i értelmében, szintiszta mozi, ahol az ábrázolás és a nézői képzelet együttesen hozzák létre az élményt: a műalkotás, a tornyok között kifeszített kötélén átsétáló ember olyan képként rögzül az agyunkban, amelyet szinte alig láttunk a valóságban. S ez a kép messze túlmutat azon a realitáson, melyet a kötélháncs jelenthetne hétköznapi, szenzációt kutató környezetben: képpé válik, melynek intenzitása, élményszerűsége pont abban áll, hogy megfogalmazhatatlan. Nem is csoda, hogy amikor a főhős egykori szerelme megpróbálja elmesélni az élményt, elakad a szava. Mert azokra nincsenek se képek, se szavak.

Összességében és részleteiben is valóságű a *Waltz with Bashir*⁹¹, annak ellenére, hogy egész estés *animációs* dokumentumfilm. Korábban természetesen léteztek már animációs dokumentarista kisfilmek, vagy betét részek hagyományos dokumentumfilmekben, pl. már a *Nanuk az eszkimóban* is látható egy animációs helymeghatározás, de nagyobb lélegzetű történetmesélésnél nem igen gondoltak az alkotók az előző században. A digitális filmkészítés, a képmanipulálás rohamos terjedésével az ezredforduló környékén a szoftverek felhasználása egyre hozzáférhetőbb lett, s a szakértelem, mely korábban nagy és drága technikát alkalmazó stúdiók privilégiuma volt, sokkal szélesebb felhasználói kör számára tette lehetővé az animáció készítését.

Az animáció nem a valós fizikai világ lefényképezésén alapul, hanem annak megrajzolásán, ezzel mesterségesen előállított vizuális, filmes valóság megteremtését teszi lehetővé. A dokumentumfilm a hagyományok szerint nem tekintette legitimáló eszköznek az animációt, éppen ellenkezőleg, a kreált vizuális világot a szubjektivitáshoz kötötte, köti, ami dokumentumfilm esetében kétséges eredményhez vezethet. Az animáció alkalmazása bizonyos értelemben valóban felülírja a konvenciót, a valós események ábrázolásának hagyományát. Hiszen ha elfogadjuk, hogy a film saját eszközeivel dolgozik, plánokban, jelenetekben fogalmaz, a játékfilmhez hasonló hatásmechanizmussal él, sűrít, kiemel, struktúrál, mi a garancia arra, hogyha mindezt még animációs formában teszi is, mi a valóságot lássuk, s nem

⁹⁰ *Hitchcock definíciója szerint a klasszikus filmes illúziókeltés kameramozgásokkal, beállításokkal, és vágásokkal, szerkesztéssel érhető el, nem naturalisztikus ábrázolással.*

⁹¹ *Ari Folman: Waltz with Bashir, 2008.*

annak égi mását? Napjainkban már legitim animációs filmet dokumentumnak nevezni, de Ari Folman rendező-producerként még igen nehezen talált finanszírozót a filmtervéhez:

“When I tried to raise money for this film I went to documentary funds and they told me, ‘Listen, if it’s animated it can’t be documentary, you know, it doesn’t work together. So go to animation funds.’ I went to animation they told me, ‘If it’s documentary it’s not animated go back to the documentary.’ And I was kind of stuck in the middle for a long time. And I had to take many personal risks in order to finance the film.”⁹²

A *Waltz with Bashir* valóságos személyek visszaemlékezésein, interjúin alapul, amelyek mind az 1982-es libanoni hádjáráthoz köthetők. A film egy úgynevezett átlagos izraeli katona szemével próbálja láttatni a háborút, a nosztalgia vagy a megbocsátás legkisebb engedménye nélkül. Az emlékekből, az álmokból, a szorongás képeiből áll össze az alkotás, melyek megmutatásához, előállításához az animációs technika valóban nem ördögtől való. *Folman* egy pillanatig sem állítja, hogy a munkája objektív kívánt volna maradni:

I don't believe in objectivity. There is no objectivity in filmmaking. Logically, it cannot exist. The basic fact that you go into an editing room with 200 hours of footage and by the end of the editing process come out with a film that is 50 minutes or an hour negates objectivity... When you go on a very personal journey, in the end you hit all the political points that you didn't think you would. It's true. And I think by utilizing the personal, you achieve more because audiences sense that your initial inspiration was not just to do an anti-war film. When you are honestly personal, an audience feels less manipulated.”⁹³

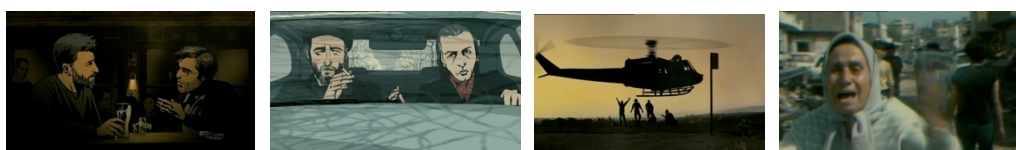
A *Waltz with Bashir* az egyik leghitelesebb műalkotás, mely a közel-keleti háborús konfliktusokról készült, talán a legmélyebre és a felelősség rendszerének és a háborús mentalitásnak a bemutatásában. Izraeli katonák szemével látjuk ugyan az eseményeket, de hazafias elfogultság, nemzeti sztereotípiák használata nélkül. Ha valami hitelessé tehet egy animációs dokumentumfilmet, az talán ez a kérlelhetetlen

⁹²<http://scholarworks.montana.edu/xmlui/bitstream/handle/1/2874/HannJ0812.pdf?sequence=1>

⁹³ <http://twitchfilm.com/2009/01/waltz-with-bashirinterview-with-ari-folmon.html>

antiromantikus, antiideologikus álláspont. Nincs jó háború, meg rossz háború, csak háború van, meg szenvedés, rémálmok és feldolgozhatatlan traumák. S hogy a végén végleg meggyőzzön az alkotó arról, hogy mindaz, amit bemutat nem pusztán a képzelet játéka, egy néhány perces *natúr* dokumentumrészletet láthatunk, amelyben valódi palesztin asszonyok síratják a valóságban ténylegesen elhunyt rokonaikat, gyerekeiket. A félreértelmezések elkerülése végett is.

A digitális animáció - képmanipuláció további térnyerése a közeljövőben megíósolható. Ez a filmkészítési technika napról napra elfogadottabb, legitimebb a dokumentum műfajban is – ma már a fesztivál nevezéskor külön alkategóriát képez⁹⁴ – s számos előnnyel jár. Az animáció egyrészt teret nyit az alkotói fantázia mind szélesebb megnyilvánulása előtt, még személyesebb interpretációt tesz lehetővé, másrészt költséghatékony, olcsóbb, mint az archívok jogainak megvásárlása, mely sok esetben szinte megfizethetetlen. Az elért hatás természetesen nem egyezik meg a hagyományos mozgóképes archív felvételek történeti és egyéb – pl. filmtörténeti, érzelmi töltetével, de mivel kortárs vizuális megoldásnak fogadják el a nézők, talán szélesebb rétegek elérésére is alkalmasak. Digitális képalkotáson természetesen nem kizárólag megrajzolt világot értünk. A digitális utómunka a meglevő filmes anyagok újraértelmezését is lehetővé teszi, legyen szó állóképek megmozgatásáról, felvételi hibák korrekciójáról, korabeli fekete-fehér felvételek színessé tételéről, vagy három dimenziós megjelenítéséről. A digitális beavatkozás nem a jövő, hanem a jelen kérdése. Eredményei ma is láthatók a kész produkciókban, az eredmények annyira meggyőzők, hogy nem is mindig vesszük észre.



⁹⁴ <http://www.dok-leipzig.de/festival/festivalstruktur/festivalstruktur/?lang=en&>

6. Kiknek készítjük a filmjeinket?

„...a pályázatok többsége heterogén, nem rajzolódik ki belőlük valamiféle „magyar trend”, amely a közönség érdeklődését és a „korszellemet” tükrözné. Ez arra utal szerinte, hogy a filmes értelmiség elszakadt a magyar valóságtól... A mostanit kísérleti pályázatnak kell tekinteni – hangsúlyozta –, és célszerű lenne a jövőben tematikus tendereket kiírni. Az általa fontosnak vélt témákra utalva példaként említett mezőgazdaságról szóló, egészségüggyel, demográfiai kérdésekkel, a cigánysággal, vallási problémákkal foglalkozókat. Ilyen kiírásokat fog javasolni.”⁹⁵

6.1. Azt csinálhatok, amit akarok?

Mai szemmel nézve teljesen abszurdnak is nevezhető lehetőséghez jutottunk 1994-ben, amikor az egyik frissen alakult helyi érdekeltségű kereskedelmi televízió vezetője felől felkérést kaptunk egy kreatív kulturális heti műsor gyártására. Nagy lendülettel vágtunk bele a *Kékharisnya*⁹⁶ készítésébe, bár televíziós gyakorlattal ekkor még nem rendelkezünk. Inspirálónak hatott többek között az a körülmény is, hogy nem kellett figyelniük a nézettségi mutatókra, életünk során először, s talán utoljára, azt csinálhattunk a heti műsorban, amit csak akartunk. *Kísérleti stúdió*ként definiáltuk magunkat, ahol feszegettük a műfaji kereteket, s az alapkérdésekkel is próbáltunk szembesülni: kik vagyunk mi, és kinek csináljuk az adást, kik a potenciális nézőink. Ez az időszak az egyik legkreatívabb, legproduktívabb időszaka volt az életünknek, ám minden álmom egyszer véget ér, s 1995 végén a csatorna anyagi helyzete miatt leállította a sorozatot. Az utolsó adást, a *KVB-TV I-t*⁹⁷ már gyakorlatilag *házon kívül* készítettük el, teljesen ingyen, adáskötelezettség nélkül, a stúdió egyik bejátszási helyszíne a konyhánk volt, ahonnan *ál - élő kapcsolatban* beszélgettünk a stúdióban ülő műsorvezetőkkel, akik szintén mi voltunk. Avantgarde gesztusnak gondoltuk ezt a vállalkozást, *farce macabre*-nak, s nem is sejtettük, hogy szándékunktól teljesen függetlenül egy nemzetközi közegben beletrafálunk majd a már akkor létező mozgóképes valóságba. Amikor 1996 - ban bekerült az *INPUT*⁹⁸ programjába, egy több millió dolláros költségvetésű amerikai produkció mellé, a szakmai közönség

⁹⁵ A „korszellem” filmes tükre, Vitézy László, MTVA kuratóriumi elnök, *Népszabadság online* 2012 jan 30,

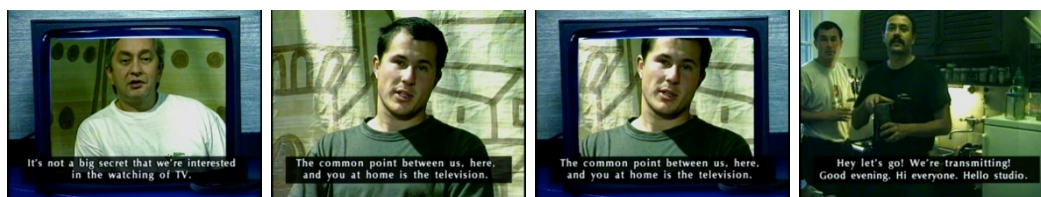
⁹⁶ *Független kulturális magazin*, r: Bakács Tibor Settenkedő, Czabán György, Pálos György, 1994 -1995

⁹⁷ *KVB TV I.* 1996.

<https://www.youtube.com/watch?v=scIHRABnw5A>

⁹⁸ *International Public Television Conference*

gesztusunk iróniáját méltatta, mely kigúnyolta a hagyományosabb műsorkészítési rendszert, s az új televíziózás, az új filmkészítés hírnökeként aposztrofálták a *KVB TV* /-t. Hiszen mind a televíziózás, mind a filmkészítés, nem utolsósorban a forgatási technika átalakulásának köszönhetően, óriási változáson ment keresztül, a szubjektívebb lakás-televíziózás képtelen ötlete már valóság volt ebben az időben, s a személyesebb filmezési mód is trendinek számított. Csak mi ezekről Magyarországon akkor még nem tudtunk.



6.2. Magyar dokumentarista trend?

1996-ben a Magyar Filmszemlére neveztük *Czabán György* alkotótársammal a *Kenyereslány balladáját, amely a Közgáz Vizuális Brigád*, mint gyártó logója alatt készült. Ebben az időben még mindig a korábbi nagy állami stúdiók vagy azok utódai uralták a filmpiacot, részesültek az állami támogatások javából, de a filmkészítési lehetőség valóban megnyílt mindenki előtt, akik tudtak olcsón vagy szinte ingyen is filmeket készíteni. Mi ez utóbbi kategóriát választottuk, akkori kifejezéssel élve független filmesnek számítottunk, egyik nagy múltú stúdió sem állt mögöttünk, s a szó szoros értelmében minden forgatási és *produceri* munkát magunk végeztünk. A nevezési lapot időben kitöltöttük, a kész 35mm-es kópiával sem késlekedtünk, s izgatottan vártuk, milyen lesz a visszhangja. Ám a fesztivál szervezőinek a film besorolása váratlanul komoly gondot okozott. A játékfilmes konzultánsok szerint ez dokumentumfilmnek számított, tehát eltanácsolták, s a dokumentaristák szintén a másik fél felé mutattak, ezért ők a játékfilmes kategóriába utalták vissza. S mivel a későbbiekben sem sikerült a feleknek dűlőre jutniuk, a film amolyan köztes, semmilyenes kategóriába került, információs vetítésként. Mi magunk traumaként éltük meg az eseményeket.

“A kenyereslány balladája elsőre dokumentum portréfilm, ha jobban megnézzük: műfaji határeset. Az alkotók végighurcolják hőseiket az eredeti helyszíneken, Herskó pedig újrátjátssza nekik, nekünk az egész történetet. Valóságos időutazásra visznek

minket, a múltat felidéző mai felvételek közé csempészve az első és az utolsó Herskó-film, az 1958-as Vasvirág és az 1970-es N. N., a halál angyala részleteit... Ezek a bejátszások nem pusztán színesítik az anyagot, Herskó példás bűnösként mindig visszatér a tett színhelyére, s így egymás után viszontláthatjuk az elbeszélte történet helyének 1958-as, 1969-es és 1995-ös képét.”⁹⁹

A játékfilmesek avval érveltek, hogy a film eredeti helyszíneken forgatott múltidézés, a film főszereplője Herskó János magyar filmrendező - tanár személyes életének egy részletét mutatja be, nincs benne semmi, ami a fikciós műfajra utalna, sem formailag, sem tartalmilag. A dokumentaristák ezzel szemben azt érezték problematikusnak, hogy bár valóban eredeti helyszíneken forgatott, *a valóságon* alapult a történet, de az elbeszélés módja túlságosan *szituatívra, filmesre* sikeredett, a végső forma – a 35mm-es kópia – szintén szokatlanak számított már akkor is. Mi magunk – a film készítői, Herskó Jánossal teljes egyetértésben - valóban nem törődtünk forgatás közben a teoretikus műfaji kérdésekkel, csak vitt minket a lelkesedés. Mai szemmel nézve különösen naivak voltunk.

“Három éve a Czabán-Pálos alkotópáros filmje, a Kenyereslány balladája... tavaly Moldoványi Ferenc Az út című filmje váltott ki vitákat, és igazolt végül át a játékfilmes kategóriába. Pedig mindkét dokumentumfilm csupán azzal az ősi, de hatásos művészi fogással élt, hogy folytonosan és következetesen szituációba helyezte főhősét. Elfelejtettük volna, hogy létezett itt cinema direct, vagy hogy mi az a szituatív dokumentarizmus? Vagy ne tudnánk, hogy a helyzetbe hozott hős története többszörösen átélhető, művészileg sokkal erőteljesebb hatást nyújt?”¹⁰⁰

A kenyereslány balladája szakmai fogadtatása több problémára is rávilágított. Ekkoriban szembesültem markánsan avval a kimondott - ki nem mondott trenddel, amit a magyar dokumentumfilmek egy markáns – bizonyos értelemben meghatározó csoportja képviselt, gondolt magáról a műfajról, a határokról. Alkotóként ösztönösen választottunk egy köztes, asszociáción alapuló formát, amely a műfajok közötti átjárhatóságra épült. *Herskó János* mind filmkészítőként, mind filmtanárként szintén természetes filmes nyelvnek tekintette e kevert műfajt, talán ezért is alakult ki a későbbiekben szoros baráti - munkakapcsolat közöttünk a nagy

⁹⁹ Bori Erzsébet *Filmvilág*, 1996/12

¹⁰⁰ Kövesdy Gábor: *A magyar ugaron*, *Filmvilág*, 1998/7

korkülönbség ellenére. E dolgozat megszületését többek között a vele folytatott hosszas beszélgetéseknek, és a sok közös munkánknak is köszönhetem.



Az *INPUT*-os szocializációm óta nem hagy nyugodni egy kérdés: van-e, létezik-e kifejezetten magyar stílusú, magyar tematikájú, magyar stílusú dokumentumfilm, specifikus magyar nézői rétegeknek? Másképpen fogalmazva, magyar dokumentumfilmesként tekintettel kell-e lennem, s ha igen, milyen mértékben, a magyar médiára, a magyar nézőre, mint potenciális megrendelőre? Vagy mindez romantikus vágyálom csupán?

Bizonyos korokban léteztek könnyebben kitapintható mozgalmak, fogalmazásmódok, amit *magyar útkeresések* is hívhatunk, az 1960-70-es években, s ezek valóban meghatározták-befolyásolták a hazai dokumentumfilmes felfogást, beszédmódot:

“1969-ben jelent meg a Filmkultúra Ellenvélemény című rovatában a Szociológiai filmcsoportot! című manifesztum, melynek aláírói fiatal rendezők, operatőrök és írók voltak, és azt indítványozták, hogy jöjjön létre egy olyan csoport, amely

- 1. Rendszeres és szervezett formában, folyamatosan és tudományos alapon céltudatosan, a filmi feldolgozás elvei szerint kiterjedt anyaggyűjtési munkát végez. A célkitűzés: a szociológiai gondolkodás bevitele a dokumentumfilm látásmódjába. (...)*
- 2. Az anyaggyűjtésben – szociológusok bevonásával – tudatosan és átfogóbban alkalmazná a szociológia módszereit.*
- 3. A gyűjtők a csoportosított tényanyagot nyersen vagy „irodalmi novella”, szociográfia formájában az egyes stúdiók rendelkezésére bocsátanak. A kollektív feldolgozás (...) szociológusok, tudományos munkatársak bevonásával történne. (...) A munka kialakuló keretei között bárki bekapcsolódhat a csoport tevékenységébe, így a csoport nem a zárt „stúdiószerűség” elkülönültsége felé fejlődne, hanem fokozatosan a művészi megismerés egy speciális fajtájának műhelyévé.*
- 4. A tudományos módszerekkel feldolgozott tényeket a dokumentarista módszerek továbbfejlesztésével megfogalmazni: ez újfajta dramaturgiát kíván, amely nem*

egyszerűen »dramatizálná a tényeket«, hanem magát a megismerő analízist tenné meg szerkesztési elvnek.”

A Szociológiai Filmcsoportnak rövid ideig a volt I. Stúdió adott otthont, később a szociológiai filmprogramot szorgalmazó generáció a Balázs Béla Stúdióban megindította, illetve felerősítette azt a folyamatot, mely által a Stúdió a 70-es években alapvető műhelyévé vált a dokumentumfilm lehetőségei kibontakoztatásának, valamint újfajta játékfilmes koncepciók kidolgozásának. Szinte közhelyszámba megy annak méltatása, hogy a BBS milyen lényeges szerepet játszott a hetvenes évek valóságának feltárásában. A „balázs bélás” dokumentumfilm fogalommá vált.”¹⁰¹

A balázs bélás dokumentum mozgalom mind indíttatásában, mind a valóságot megismerni szándékozó indulatában egy irigylésre méltó pillanata a magyar filmtörténetnek. Egyes alkotók, akik az alapvetésben egyetértenek, társulásra adják a fejüket más tudományágak szakértőivel egyeztetve, helyet követelnek maguknak – szabadabb mozgásteret, nagyobb önkormányzatiságot és nem utolsósorban önálló forrásokat - egy erősen centralizált, állami kontroll alatt működő filmgyártás keretei között. De visszaálmodható-e ez az *aranykor*, egy ilyen típusú értelmiségi – művész együttműködés, vagy annak ideája több, mint 40 évvel később, teljesen átalakult média és filmgyártási körülmények között? Elvárható-e a XXI. század elején, egy szerény körülmények között dolgozó, a globális kihívásokkal megvívni kényszerülő, erősen decentralizált és megosztott, alulfinanszírozott, talán még az alapkérdésekben sem egyetértő filmes közegetől egy sajátos magyar trend kidolgozása? Ami vagy tematikájában, vagy stílusában, módszertanában speciálisan magyar vonásokat mutat? Felléphet-e ilyen igénnyel a fő finanszírozó, nem rejti-e magában újfent a kurzus dokumentumfilm veszélyét? Amely ellen talán a *Szociológiai Filmcsoport* is megalakult 1969-ben? Ha ugyanis a pénzosztó határozza meg az irányokat, akkor a filmtermés is ezt fogja visszatükrözni, mint pl. a 2005-ben kiírt 1956-os tematikájú filmek dömpingje, amely egyáltalán nem valós társadalmi érdeklődésből fakadt. A sors fintora, hogy manapság éppen *Vitézy László* az – mint az erősen centralizált filmfinanszírozás legfontosabb szereplője – aki tematikus tenderek kiírásában gondolkodik, s aki egykoron, jó 40 évvel ezelőtt, még a decentralizációért küzdő fiatal dokumentumfilmes mozgalom jeles tagja volt. Művészeti trendek, mozgalmak a

¹⁰¹ Kovács András Bálint: „Gyönyörű válság” *A Társulás Stúdió előzményei és törekvései, Filmvilág, 1982 március.*

legritkébb esetben születnek felülről vezérelve, akár az újhullámokat ha vesszük, akár az egyes nemzeti filmgyártásokban elért eredményeket – lásd pl. legutóbb a dán filmeket, a *Dogma*¹⁰² kiáltványt, a dél-koreai új generáció színrelépése – a trendek alulról jönnek általában, alkotói oldalról. Természetesen számos módon elő lehet segíteni az alkotási folyamatot, pl. a külső körülmények javításával, a finanszírozás, az adókedvezmények intézményesítésével, vagy infrastruktúra-fejlesztéssel. A francia újhullám kialakulása sem véletlenül esett egybe pl. avval, hogy az 1950-es évek végén számtalan elsőfilmes jutott lehetőséghez, s készíthette el első nagyjátékfilmjét.

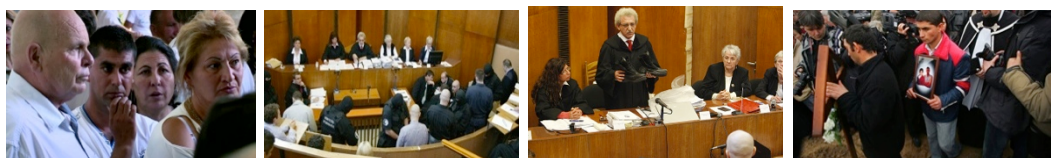
Elméleti úton, felülről szervezni a trend kialakulását nem túl ígéretes. A globalizálódó filmgyártás keretei között már a magyar film meghatározása is vita tárgya lehet, s a kvóta rendszertől függetlenül, magyarnak nevezhetjük-e azt a filmet, amelyben külföldi színészek angolul vagy más nyelveken beszélve külföldi, azaz nem magyar történetben szerepelnek. S magyarnak számítana-e pl. az a dokumentumfilm, amely témáját nem a hazai kultúrából választja ki, s külföldi helyszíneken játszódik. A nemzetközi koprodukciók sem feltétlenül nemzeti témákra épülnek, általánosabb emberi történeteket keres mindenki, gyártó, alkotó, finanszírozó, melynek helyszíne lehet Európa vagy bármely más kontinens. Optimális esetben a hazai alkotó persze találhat olyan hazai történetet, melynek vagy a témája, vagy a feldolgozás módja globális jelentéssel is bírhat, de ennek az elvárásnak megfelelni nem mindig könnyű.

Bátor és talán már nem egyedi példa az *Ítélet Magyarországon*¹⁰³ című munka, mely jelentős hazai és külföldi sajtóvisszhangot váltott ki, s amelyet kivételes alkalomként mozikban is vetítettek. A film az úgynevezett magyarországi cigánygyilkosságok bírósági tárgyalását és az ítélethozatalt mutatja be, a vádlottak és a tanúk bemutatása mellett a bíró személyisége is a figyelem középpontjába kerül. *Hajdú Eszter* nem várt támogatásra, megrendelőre, saját költségén vágott bele a bizonytalan hosszúságú forgatásba. A több, mint 170 (!) napos *kamikaze* vállalkozás költségei milliós nagyságrendűek, de ennek az árát soha senki nem fogja megfizetni. A film, akárhogy alakulhatott is a gyártása, s nem kizárt, hogy a befejezésre a nagy befektetések után sikerült forrásokat bevonni, mindenképpen az alkotók önkizsákmányolásán keresztül valósulhatott csak meg, melyet filmszakmai örületként, elhivatottságként, társadalmi felelősségvállalásként is lehet értelmezni. Vagy egy régi

¹⁰² http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html

¹⁰³ *Hajdú Eszter: Ítélet Magyarországon, 2014*

- új modell előhírnökeként. Az *Ítélet Magyarországon* talán egyik formája lehet egy új típusú hazai filmgyártásnak, mely elemeiben már tartalmaz piaci elemeket is, de megőrzi kulturális identitását is. Mivel a filmtámogatási rendszer bizonytalan, amúgy erősen centralizált, s ettől átpolitizált, pusztán erre építeni egy gyártónak vagy egy alkotónak, nem célszerű. Manapság már nem a technika a legfőbb költségelem, hanem az *élő* munka, az az a munkatársak bére, ezért motivált, és anyagi tartalékokkal rendelkező alkotótársakkal meg lehet kezdeni a munkát, az előforgatást, teaser vagy trailer készítését, amelyekkel meg lehet próbálni a későbbiekben hazai vagy külföldi partnereket keresni. S egy adott készültségi fokon, amikor már mutatható elemeiben a készülő mű, talán könnyebb nemzetközi pre-sale eladásokat megvalósítani, vagy koproducereket találni. A befektetett sok ingyen munka ebből az esetben jelzés szinten forintosítható, vagy eurósítható, azaz a koprodukciós egyezkedésen már tényező lehet.



Különös és bizonyos szempontból *radikális* gesztus Csillag Ádám¹⁰⁴, jórészt egyszemélyes vállalkozása a kortárs történelem egyes epizódjainak megörökítésére. Valójában dokumentációt készít olyan eseményekről, melyek politikai vagy műsorpolitikai okokból nem kerülhetnek be a nagy médiumok kínálatába. A késztermékek inkább hasonlítanak a kommentárok nélküli Reality TV módszertanára, nem készít a szó klasszikus értelmében megvágott filmeket. Ő korunk *Dziga Vertov* ideálja, az *Ember a felvevőgéppel*, aki mindenütt jelen van és forgat. Mindennemű anyagi támogatás nélkül vágott bele ebbe a munkába, mely során főleg köztéri politikai és civil közéleti eseményeket rögzít kamerájával. Csillag az egykori, a rendszerváltás környékén fontos szerepet betöltő *Fekete Doboz*¹⁰⁵ újkori reinkarnációja, egyszemélyes intézmény. Nincs megrendelője, szerkesztője, forgalmazója, a forgatástól a publikációig mindent ő maga végez. Csillag Ádám a digitális korszak alkotója, a közösségi média¹⁰⁶ nyújtotta lehetőségeket használja,

¹⁰⁴ http://hu.wikipedia.org/wiki/Csillag_%C3%81d%C3%A1m

¹⁰⁵ http://w3.osaarchivum.org/index.php?option=com_hwdvideoshare&Itemid=66&task=viewcategory&cat_id=23&order=dateDESC&limitstart=192&lang=en

¹⁰⁶ <https://www.youtube.com/user/filmcsillag>

támogatottsága is a civil közösség adományaiból származik, bár biztos megélhetés ebből nem következhet.

6.3. Gondolkodj globálisan, cselekedj lokálisan?

A 2008-as budapesti *Mini INPUT*¹⁰⁷-on, melynek egyik szervezője voltam, vetítésre került egy 2006-ban készült, bizonyos szempontokból tipikusnak is tekinthető dán dokumentumfilm, a *Smiling in a war zone*¹⁰⁸ amely még a nehezen mozduló magyar közönséget is zavarba hozta, felrázta. A 2001-es, repülőgépekkel végrehajtott terrorista támadásokat követően az amerikai hadsereg, nyugati szövetségeseivel, megszállta Afganisztánt, melyet felelősnek tartott a kialakult háborús állapotokért. Egy dán filmkészítő nő – aki civilben amatőr repülőgép pilóta - pedig évekkel később elhatározta, hogy Kabulban, az afgán fővárosban felkeresi azt a fiatal lányt, akiről korábban azt olvasta a nemzetközi sajtóban, minden vágya, hogy egy napon ő is pilóta lehessen. A dán filmes saját maga vezette repülővel kívánta elérnie célját, mégpedig úgy, hogy a hivatalos NATO légtérzárlatot kijátszva illegálisan lépjen be az afgán légtérbe, s jusson el végül Kabulba. A vetítést követő beszélgetés néhány kérdésre is választ adott. Például arra, mennyiben tükrözi a film témája és megvalósítása a „dán” mentalitást? A vállalat magyar, de talán európai szemmel nézve is az örület határán mozog, ilyen életveszélyesen abszurd ötlet is – mondhatnánk – csak egy skandináv fejében fordulhat meg. Aki az egyedi boldogságra törekvést helyezi cselekedetei középpontjába, az akár irracionális szabadságvágy kielégítését. De teszi mindezt úgy, hogy az erős (ön)kritikai nézőpontját folyamatosan fenntartja, a szó eredeti értelmében vett PC-t, a Politikai Korrektséget egy pillanatra sem felejtí el: *helyesen cselekszem-e*, ha megszegem a szabályokat, ha áthágok tilalmakon, s bizonyos vagyok-e abban, hogy az általam képviselt értékek magasabb rendűek-e azoknál, melyeket megkérdőjelezek? Egy jól szocializált, szabálykövető nyugat-európai azért nem vágna bele, mert tiltott területre nem szabad berepülni, veszélyes is, a kelet-európai filmesnek pedig, aki talán kevésbé szabálykövető attitűddel él, eszébe sem jutna, hogy ő repülőt vásároljon, s rengeteg szabadidőt és pénzt szánjon arra, hogy ezt

¹⁰⁷ <http://magyar.film.hu/filmhu/naptar/kategoriak/klub/az-mtv-onkritikat-gyakorol-mini-input.html>

¹⁰⁸ Simone Aaberg Kærn: *Smiling in a War Zone*, 2006.

a projektet megvalósíthassa. Hiszen a skandináv filmes könnyebben képes nagy pénzeket mozgósítani, mint bárki más a nagyvilágban.

A film elkészítésének körülményei azonban nem igazolták teljes mértékben azokat az előítéleteket, melyek szerint a gazdag Dániában a filmkészítő azt tehet, amit csak akar. Egyrészt a film producere és főszereplője személyes vagyonát tette fel a vállalkozásra, tényleges, és nem virtuális rizikót vállaltak, amikor a bizonytalan végkimenetelű kalandba belefogtak. Ők eleinte nagyon hosszú ideig csak investáltak, befektettek – energiát és pénzt – s csak miután már fel tudtak mutatni tényleges eredményeket, akkor tudtak koprodukciós partnereket találni, eleinte Skandináviában, később más nyugat-európai országokban is. Másrészt a kor lehetőségeit kihasználó igen egyszerű és olcsó felvételi technikát használtak, jobbra handycamet, azaz szinte amatőr kamerát, és ők maguk voltak a stáb is, a kép, a hang és a gyártás is. Ennél egyszerűbb és rugalmasabb filmkészítési mód nem is nagyon létezhet. Tehát a *gazdag és elkényeztetett* skandináv filmesnek is nagyon meg kellett küzdenie az előtte tornyosuló veszélyekkel, s ebből a teljesítményből az sem vonhat le sokat, ha tudjuk, hogy a *pre-sale* és hagyományos eladásokból megtérült bőven a befektetett összeg.

Az pedig csak külön bónusz, hogy a filmkészítők a heroikus vállalkozás végén sincsenek elragadtatva saját teljesítményüktől, és hiteles kritikai attitűddel szemlélik saját *arrogáns* beavatkozási kísérletüket egy, a dántól jelentősen különböző társadalom szokásaiba, a fiatal afgán lány életébe, akinek a későbbiekben persze le kell mondania erről a gyerekkori álmáról, a repülésről. Szép és őszinte film a kultúrák találkozásáról, a megértés hatáiról. A nyugati ember szembenézése saját kulturális előítéleteivel, a demokrácia és a boldogság nyugati koncepciójának egyszerűnek gondolt exportjáról, a látenszen meghúzódó nyugati kulturális fölény elutasításáról. Ennyiben talán sajátosan dán és skandináv ez a globálisan is követhető és átélhető történet, amelynek célközönsége messze túllép a nemzeti kereteken. Sok országban megvásárolták a televíziók, többek között Magyarországon is.



Az utóbbi években külföldön dolgozom, egy ázsiai egyetemen¹⁰⁹, ahol filmkészítést és filmtörténetet tanítok. Az itteni körülmények között nyugatinak számítok, keletről nézve az európai országok kulturálisan egyformáknak tűnnek. S bár készültem lélekben az itt várható sajátságos körülményekre, s arra, hogy legyek minél befogadóbb az új élményekre, mégis egyfajta kulturális sokként értem meg az első éveket. Nem értettem a helyi kulturális kódokat, ahogyan valószínűleg a helybeliek sem értették az én kommunikációm, s ebből arra a téves következtetésre jutottam, miszerint a szakadék amely a két világ, a kelet és a nyugat között feszül, áthidalhatatlan. Éveknek kellett eltelnie ahhoz, hogy mélyebben is megértsem, és próbálom megérteni napjainkban is, hogy az a nyelv, amelyen például én is fogalmazok, az a filmkészítői vagy tanári attitűd, melyet én is képviselek valójában a nyugati ember kulturális kódjaira épül, melyek megértése egy keleti egyetemi hallgató számára nem mindig egyszerű.

Az első ázsiai benyomásaim saját hatékonyságomat illetően eléggé lelombozóak voltak. Nehezen éltem meg, hogy olyan környezetbe kerültem, ahol a megszokott kulturális referenciák hiányoznak, a *félszavakból értjük egymást* okolmelegéből pedig nem maradt semmi. Igaz, ennek az előszelét már Magyarországon is egyre határozottabban éreztem, pl. amikor a 2000-es évek környékén egy filmes témában interjút készítő újságírónak el kellett magyaráznom, ki volt *Huszárik Zoltán*. Hong Kongban minden gondolatért, fogalomért, netán mondatért meg kell küzdenem, amennyiben a kommunikáció és egymás megértése a cél.

A kulturálisan idegen környezetben, idegen nyelven – angolul – történő kommunikáció az egyszerűbb és pontosabb fogalmazás igényét szülte és szüli meg bennem. Hogyan tudnék bonyolult kérdéseket tárgyalni a lehető legegyszerűbb, legközhírheterőbb nyelvezettel? S bármekkora erőfeszítést teszek is, a hatás sajnos igen gyakran kiszámíthatatlan. Az egyik filmgyakorlat során szóba került például a *Film noir*, az 1940-es évektől nagyon népszerű, eredetileg amerikai filmtípus. A világitás tárgyalásakor említettem meg, magas kontrasztú fekete-fehér filmekből játszottam be részleteket, s megjegyeztem, a fekete nem feltétlenül a monokróm nyersanyagra vonatkozik, hanem inkább a tartalomra, a happy nélküli tragikus végkifejletre. A sors, a *destiny*, a *fate* beteljesülésére, a múltbeli bűnök előli reménytelen elbújdosás

¹⁰⁹ City University of Hong Kong, School of Creative Media

kísérletre. Ezt a sötét, mondhatni *fekete* világképet ábrázolják ezek a monokróm, azaz fekete – fehér, magas kontrasztú, keményen világított filmek, melyek jobban kifejezik a bűnhöz, a múltbeli titkokhoz kötődő sötét gondolatokat, szorongásokat. A hallgatók udvariasan bólogattak, én pedig abban a boldog tudatban folytattam az órát, hogy sikerült elmagyaráznom a *film noir* esztétikai alapállását.

Csak a későbbi hosszas hallgatásból s az azokat követő óvatos kérdésekből körvonalazódott bennem a felismerés, hogy már a kiindulási pontnál elágaznak a foglmaink. A keleti gondolkodás alapvetően nem ismeri és nem is értheti a *fátummal* kapcsolatos, görög – római hagyományokból kiinduló nyugati elképzeléseket. Ázsiában *sors* helyett talán *karmát* mondanának, de ezek a fogalmak semmi esetre sem helyettesíthetik be egymást. S ahogyan a világot is más fogalmakkal közelítik, úgy a világ színeinek jelentése sem egységes. A fekete szín Európában, a zsidó-keresztény kultúrkörben a halál, a gyász, az ördög stb. színe, a nyugati *film noir* kézenfekvően használja e gondolatársítást: a sötét gondolatokat, a sötét titkokat, a bűnöket a fekete, a fény hiánya jelenítheti meg természetesen. Kínában és számos ázsiai kultúrában a fekete semleges, különösebb konkrét tartalom nélküli, talán leginkább az íráshoz köthető szín, a pirossal együtt. A gyász és a halál színe leggyakrabban a fehér, mely Európában teljesen más jelentésekkel bír.

Tekintve, hogy sem foglmaink, sem szavaink nem fordíthatók le könnyedén a másik kultúra nyelvére, egymás jobb megértése talán a szavak, a gondolatok egyszerű megfogalmazásán keresztül vezethet. Az egyszerűség és a minél aprólékosabb megfogalmazástól persze nem válik a mondandó automatikusan univerzálissá, globálissá, netán érthetővé. Nyugati emberként, s azon belül is magyar kultúrán szocializálódott filmesként és tanárként magam sem tudok kitörni a kódjaim, a gondolkodási kereteim szűk rendszeréből, legfeljebb kísérletet tehetek a határok rugalmasabb kezelésére.

Egyik hallgatómmal, K-val, sokat beszélgettünk a személyesség kérdésköréről. K filmet forgat édesanyjáról, aki jelenleg már idős asszony, s Alzheimer kórban szenved, nagyon feledékeny, és önellátásra képtelen. Az anyuka az egyik testvérüknél lakik, tehát szinte sohasincs egyedül, s azok a gyerekek, akik már nem laknak vele, rendszeresen látogatják. K avval a kéréssel keres meg, adjak neki tanácsokat, hogyan kell jó dokumentumfilmet készíteni.

K nem tipikus hongkongi diák, érettebb és talán idősebb az átlagnál, elmélyülős típus, bár az okostelefonjától ő sem válna meg egy percre sem. Korábban különböző művészeti ágakban próbálkozott, a képzőművészettől az előadóiig, amatőr színtársulatban szerepelt színész – rendezőként. Ez a szellemi nyitottság e dokumentumkísérlet esetében is érezhető. K a legszemélyesebb intim szférában kíván forgatni, családi környezetben, amely még a nyugati kultúrában sem örvendene mindenhol nagy népszerűségnek. A család a társadalom alappillére, az emberi létezés egyik legfontosabb és legmeghatározóbb kerete, oda idegent – egy kamerát beengedni nemcsak, hogy rizikós, de illetlen is. A család az egyén életében biztonságot nyújtó fedezék, annak privát, netán kellemetlenségekkel járó eseményeit, problémáit nem tesszük közszemlére, nem terheljük problémáinkkal a többieket sem. A konfucianus társadalmakban az idősök tisztelete amúgy feltétel nélküli, megsegítésük, eltartásuk kötelező, az idősök javarészt nem kapnak nyugdíjat az államtól, tehát a teljes gondoskodás a szélesan értelmezett családra hárul.

Próbálom kifaggatni K-t, mi a célja evvel a filmmel, és milyen segítséget vár tőlem? K kifejti, szeretné megmutatni a világnak, milyen együtt élni egy Alzheimer kóros beteggel. Gondolom, terelgetem a beszélgetést, azt is megmutatnád, milyen nehézségekkel jár a gondozás, milyen gondolatok születnek meg benned, a filmkészítő – családtagban az együttlétek során. K sűrűn bólogat, igen, ő is erre gondolt, megmutatja, hogy milyen szépen élnek együtt. Mert ő mindig arra gondol, hogy milyen szép ez az együttélés. Viszont megkér arra, fejtsem ki bővebben, mit értek azon, hogy milyen gondolatok születnek meg a fejében? Ezt hogyan kell érteni, és megvalósítani, kérdezi, egyúttal papírt, tollat tesz maga elé a jegyzeteléshez.

Sokáig beszélgetünk, ránk esteledik, próbáljuk megérteni egymás gondolatait. A különbség kettőnk között annyi, én nem készítek jegyzeteket, pedig talán hasznos lenne. Az alkotó témához fűződő személyes motivációiról folyik a szó, a személyesség és az alkotás kapcsolatáról, ám a valóságban két eltérő kultúrájú egyén párbeszédkísérletéről. A kínai gondolkodásban az alkotói folyamatban az *én* messze nem tölt be olyan kiemelt szerepet, mint a *nyugati* féltekén. A művész megfigyeli a legjobb tudása szerint ábrázolni kívánja a világot. Ennek az ábrázolásnak van technikája, hosszas tradíciója, ám az *én*, az *ego* nem a kézjegyekben, a stílusban, hanem az elsajátított tudásban, a technikai tökéletességben nyilvánul meg. K ebben a helyzetben igazából Mestert keres, akitől ellesheti, megtanulhatja a fogásokat, akitől

választ kaphat a *hogyanra*. A technika és az ábrázolás az ő elképzelésében tanítható, az alkotási folyamat konkrétan leírható. K, belátom, nem tud mit kezdeni az én töprengéseimmel, ugyanis filmkészítőként és tanárként azt képviselem, én nem lehetek omnipotens mester, tanár, aki le tudná diktálni, hogyan kell jó filmet készíteni. Hiszen az én fejemben az alkotási folyamat evvel a módszerrel nem leírható, nem megvalósítható. Az ábrázolás az egyén szűrőjén keresztül történik, az egyén szubjektív látásmódját fogja tükrözni, az én szerepem tanárként az lenne, segítsek a fiatal hallgatónak tisztázni, miért is érdeklődik ő a téma iránt. A tervezett film megvalósítása számomra ebből az alapkérdésből indulhatna ki.

Kérdéseimmel láthatóan megzavarom K-t, s abban sem vagyok immár biztos, hogy mindezt jól teszem. Az általam javasolt *személyesség* túlzott erőltetése végső soron görcsös megfelelési kényszerszerűt okozhat benne, s nem megélt alkotói felszabadulást. Ezen felül, ha javaslataimat megfogadja is, súlyos belső konfliktusba kerülhet, társadalmi szerepvállalása – a feltétel nélküli odaadó fiú – erősen konfrontálódik a filmes – idegen fiú szerepfelfogásával. A filmes ugyanis, az én elképzelésem szerint, mindenre kíváncsi, kritikai attitűdjét, megfigyelői pozícióját akkor sem adja fel, ha az adott téma közvetlen közletről érinti, mondhatni húsába vág. De belátom, ez nem az a helyzet, amikor feszíteni kellene a húrt, s hagyom, K úgy forgassa le a filmet, ahogyan valójában ő szeretné. S K örömmel lát a munkához, szép felvételeket készít, s a személyes vonulatot éppen csak hogy érinti a kész filmben. Neki van igaza.

6.4. Milyennek képzelük el a nézőinket?

T évekig tartó forgatási szakasz után belekezd az utómunkába. Rendszerezi a musztert, kiválasztja a jó jeleneteket, a hasznosakat, és tervet készít arra, hogyan építse fel a kb. 1 órára tervezett film történetét. Végre, hetek munkájának eredményeként elkészül a 1.0-ás verzió, amely ígéretes. Láthatjuk a főbb irányokat, a különböző tematikai motívumok keveredését, az autóversenyzést, a családi – iskolai jeleneteket, a magánéleti dilemmákat, a baráti kapcsolatokat. A filmnek jó a tempója, pereg a bevezetés, jól alakul a szereplők bemutatása, majd jönnek a dramaturgiailag még izgalmasabb főtémák, dinamikus a ritmus, szikár és tárgyyszerű a hozzáállás az anyaghoz. Az újabb és újabb verziók további pontosításokat tartalmaznak, még

finomabb dramaturgiai átkötések jelennek meg. Úgy gondoljuk, a film lassan, de fokozatosan javul.

Egynapon T új verziót készít, amitől elakad a szavam. Az eddigi, már többszörösen bizonyított szerkezet teljesen át van szabva, az egyik főszál szinte kikerül a filmből, s a többi sem találja a helyét. Mivel számítógépes az utómunka, feltételezem, a korábbi verziók még nem veszték el, ezért nem aggódom. Viszont az más kérdés, meddig tud egy alkotó, vagy a konzultánsa naiv, elfogulatlan szemmel megnézni a film sokadik verzióját, meddig képesek kellő nyitottsággal fogadni az új, váratlan javaslatokat. Faggatom T-t, mi okozta ezt a megmagyarázhatatlan váltást, amitől úgy érzem a mű visszajutott a kiindulási ponthoz.

T-nek valaki vagy valakik azt javasolták, hogy a film kezdődjön még dinamikusabban, ütősebben, a nézőnek ne legyen ideje semmivel sem foglalkozni. Legyen dramatikus az indítás, már a legelején, s noha nem ismerjük még a főszereplőt, a néző már ettől a jelenettől fogva érzelmileg oda kell láncolni a képernyőhöz. Különös vita alakul közöttünk: én próbálom védeni a film korábbi verzióját, a nyitva hagyott és megoldatlan problémákkal együtt, T pedig arról győzköd, mennyivel jobb szerinte az új verzió. Mivel egyikünk sem presztízsalapon érvel, a vita pusztán szakmai, dramaturgiai alapon zajlik, személyes érintettség nélkül (ami ritka, mint a fehér holló). Lassan kezdem megérteni T álláspontját, s felfogni, miről szól a vita valójában.

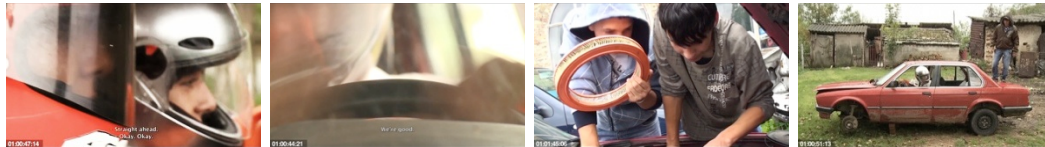
T egy átlagosan türelmetlen, televíziózáshoz szoktatott nézőt képzel el, akit már a legelső pillanatokban meg kell ragadni, akár bombasztikusnak ható eszközökkel is. S noha a film nem ebben a szemléletben fogant, s ő sem ebből a perspektívából forgatott, most az utómunka folyamán tesz kísérletet a minél *szexibb* kezdésre. Nem ismerem T tanácsadóit (minden filmkészítőt óvok attól, hogy túl sok egymással ellentétes véleményre hallgasson a filmkészítés során), de azt valószínűsítem, hogy fiatal lehet, és túlzottan a televíziózás perspektívájából látja a filmeket, ennek megfelelően türelmetlen. Számomra ez egy lassabb ritmusú, ám így is dinamikus film, nincs szüksége arra, hogy mesterséges beavatkozással még kíváncsabbnak, vonzóbbnak láttassa magát. A néző, még az izgalmas játékfilmek esetében is, eleinte megismeri a szereplőket, s annak fényében várja el a folytatást, a váratlan fordulatokat.

A BBC típusú dokumentumfilmek esetében, még azoknál is, amelyek nincsenek végig narrálva, a konfliktusnak néhány percen belül ismertté kell válnia, különben a szerkesztő átvágatja az anyagot. Ezzel az elvvel nem is szállok vitába, pusztán annyit állítok, a film saját útját kell hogy járja. *Observational* módszerrel forgott, klasszikus filmes megfogalmazásban, szituatív jelenetekkel és nem narrációval mesél, tehát idegennek érzem ezt az erőszakosabb, televíziósabb megközelítést. Végül is, szegezem a kérdést T-nek, azt kellene eldöntened, hova *pozicionálsz* a filmet, milyen közegnek szánod? Ha még egyszerűbben tesszük fel a kérdést, hagyományos magyar vagy külföldi kereskedelmi csatorna, esetleg inkább köztvé lehetne a cél?

Ez a dilemma nem kizárólag T-t készíti végiggondolásra. Véleményem szerint a kérdés nehezen megkerülhető, ezért a vele való szembesülés sem felesleges. Itt ugyanis a film *identitásának, önismeretének* a meghatározásáról lenne szó: elmélyülésre nyitott, kifejezetten érdeklődő nézőréteget képzelünk a monitorok előtt, vagy kikapcsolódásra vágyó, a világ megértsére nem kifejezetten törekvő háttértelevíziózót? Amennyiben ez utóbbi a cél, el kell fogadnunk, hogy munkánkat, nem abban a kontextusban láthatjuk majd viszont, mint amit elképzelünk. Tegyük fel, hogy dokumentumfilmünk, mely kb. 1 óra hosszúságú, egy kereskedelmi tévében kerül adásba. Hova tennénk ebben az esetben szükséges szüneteket, kiállási pontokat, melyeknél bekeverhetők a reklámok? Egyáltalán, el tudjuk-e képzelni, hogy filmünket reklámok szabdadják szét?

A pozicionálás kérdését kevésbé szélsőségesen is nézhetjük: miért bízunk abban, persze mindenkit ez a vágy hajt, hogy munkánk képes lenne főműsoridőben is helytállni? Olyan témát, filmnyelvet, dramaturgiát választottunk-e, amelyek alapján joggal várhatjuk el a minél szélesebb közönség réteget? Ismerjük-e egyáltalán a potenciális nézői elvárásokat? Mennyiben szeretnénk szórakoztatni? Vagy inkább elgondolkodtatni szeretnénk? Mi magunk nézőként, milyen filmeket szoktunk megnézni, televíziókban, vagy az interneten? Nehéz, és sokszor fájdalmas kérdések, melyekre nincsenek egyértelmű válaszok. Filmgyártóként nincs arra ráhatásunk, hogy megváltoztassuk a forgalmazási, sugárzási szokásokat, vagy hogy egyetlen filmmel képesek legyünk fordulatot elérni a nézői elvárásokban. Jól működő köztelevíziók, hosszas munkával teremthetnének közeget főműsoridőben akár a minőségi filmeknek, de ez csak lassú, tudatos építkezés eredményeként valósulhatna meg. Erre való törekvést egyelőre Magyarországon nem figyelhetünk meg.

Véleményem szerint, T akkor végzi jól a dolgát, amennyiben minden tőle telhetőt megtesz azért, hogy filmje a lehető legnyitottabb legyen, követhető és átélhető, de amely nem kíván feleslegesen versenyre kelni a bombasztikus megfogalmazásokkal, az erőltetett drámai szerkesztéssel, a turistákat megtámadó cápák és elefántok *érdekességével*. Még a *Thin Blue Line* sem volt képes kiugró nézettséget, s ezáltal bevételt elérni az USA-ban, pedig populáris témát dolgozott fel, populáris – krimyszerű nyelvezettel, váratlan végefordulattal. Hiába minden erőfeszítés és álca, a gyilkosság oknyomozó rekonstrukciója erősen intellektuális tartalmakat is hordoz, s ezt a közönség azonnal megérzi. Javaslom tehát T-nek, kövesse inkább a saját eredeti vállalását, művészi – elemző hozzáállását, és addig csiszolja a filmet, ameddig az engedi. Szép és árnyalt film lehet belőle, egy fiatal fiú útkereséséről, makacsságáról, felnőni nem akarásáról, drámákkal és örömteli pillanatokkal.



7. Megválaszolhatók-e a feltett kérdések?

„Ma nálunk minden 6 éves gyermekkel az történik, ami szokott történni minden apagyilkossal,
hogy elítélik 12 év szabadságvesztésre és szigorított kényszermunkára.
Az iskolában a gyermeki lélek minden erénye, a pajkosság, a vidámság, az elevenesség bűn.
A gyermeki lélek tudásra való szomját magolással és fenyegetéssel, élettelen tanítással elégítik ki.
És mikor 12 év után ilyen előkészítéssel a serdülő ifjút hozzánk küldik az egyetemre,
mi az után tanítjuk, tanítjuk és tanítjuk őket.”
Szent-György Albert ¹¹⁰

1990 óta tanítok, eleinte egy reform középiskolában, a Közgazdasági Politechnikumban, majd kb. 2000 óta az ELTE-n, s az utóbbi években egy hongkongi egyetemen. Visszatérő és soha meg nem válaszolható kérdés számomra, mit érdemes vagy célszerű tanítani? Másként fogalmazva, a filmkészítés egy kreatív, alkotói folyamat, amelyhez rendelhetünk konkrét, átadható ismereteket, taníthatunk praktikus módszertani fogásokat, de hogy egy fiatal hogyan lesz jó szakemberré, alkotóvá, arra nem tudom a konkrét választ. Továbbá az is kérdés számomra, vannak-e olyan, a kulturális beágyazottságtól függetleníthető részei a dokumentumfilm tanításának, melyek, a személyes példából kiindulva, alkalmazhatók magyar vagy hongkongi környezetben?

Hongkongban, Budapesthez hasonlóan, a hallgatók döntő többségének nincs semmilyen dokumentumfilmes élménye, előképe. E két nagyvárosban a fiatalok hozzávetőlegesen ugyanazokat a globális mozgóképeket fogyasztják, helyi sajátosságokkal kiegészítve, mint a hongkongi krimik és vígjátékok, vagy a magyar televíziós szappanoperák, pl. a *Barátok közt*. A 2010-es évekre a több évtizedes amerikai filmdömpingnek, a televíziók óriási, de főleg a mainstream-re alapozó, tehát szintén észak-amerikai tévésorozatainak és az internetpenetrációnak is köszönhetően, immár több generáció nőtt fel, amelyek filmes szocializációjuk során hasonló élményekben részesültek. Szinte csak és kizárólag amerikai típusú filmet láttak, láthattak, s ez alól még Hongkong sem kivétel, bár ott még mindig jelentősnek nevezhető a gyártás, saját stílusokkal, sztárkultusszal. Egy közepesen nyitott, a világ dolgaiban tájékozódni kívánó, esetleg angolul is beszélő vagy értő magyar vagy hongkongi fiatal ugyanazokat a filmeket láthatja a mozikban vagy az interneten, szinte egyidőben. Ők például, többet tudhatnak - hála a *The Wire*¹¹¹ című sorozatnak -

¹¹⁰ Szent-Györgyi Albert évnyitó beszéde 1930-ból,

<http://tanuljtanulni.hu/szent-gyorgyi-albert-evnyito-beszede-1930-bol>

¹¹¹ <http://www.imdb.com/title/tt0306414/>

Baltimore szociális, politikai, rendőrségi, kábítószerellátási vagy oktatási helyzetéről, mint mondjuk *Diósgyőr* vagy *Csungking* életéről, bár utóbbiban több mint 35 millióan élnek, amihez képest *Baltimore* a 700.000 lakosával eltörpül.

Az első tanítási alkalommal mindig elmondom a hallgatóknak, hogy azon a kurzuson, amin mostantól részt vesznek, a legtöbbet egymástól fogják tanulni, másodsorban a gyakorlatokból, s persze itt vagyok én is, s nagyon várom a kérdéseiket a későbbiekben. Hiszen ők akkor profitálnak majd a legtöbbet ebből a helyzetből, ha kérdeznek. Tehát legfőképpen rajtuk áll, mennyit hasznosítanak a felkínálkozó lehetőségekből. Azaz, nekik is van felelősségük ebben a folyamatban.

Magyarországon a hallgatók udvariasan tudomásul veszik az állítást, s talán arra gondolnak, hogy ez a gondolat pusztán formalitás, a kötelező szerénységnek történő megfelelés. Pedig én egyáltalán nem annak szánom. Kínában pedig valószínűleg nem gondolnak semmire, mert az egészből nem érthetnek semmit. Fel nem foghatják, hogyan lehetséges az, hogy egy tanár ne tanítson a szó hagyományos értelmében, s attól meg rettegnek, hogy nekik egy napon majd kérdezniük kelljen. A kérdezés a keleti hallgatók felfogásában a gyengeség jele, a *nemtudásé*. A kérdezés egyfajta önleleplezés, arról tanúskodik, hogy valaki nem tudja valamire a választ. Ebből legalább két alapvető következtetés vonható le:

1. Nem ismeri a választ, vagy mert nem figyelt, vagy mert nem eléggé okos. Hiszen *a* választ mindenkinek ismernie kell.
2. Válasz mindenre van, a kérdések természetesen megválaszolhatók, s erre *a* tanár a leghivatottabb. Amennyiben a kérdésekre a tanár sem ismeri *a* választ, az már az ő gyengeségének a jele. Azaz nem jó tanár.

A látszólag óriási kulturális különbségek ellenére a magyar és a hongkongi diákok viselkedésében, szocializációjában sokkal több a közös elem, mint feltételeznénk.

Mire kb. 20 évesen bekerülnek a felsőoktatásba, legalább 12 -14 évnyi, a közoktatásban megszerzett tapasztalattal, viszonylag merev elképzelésekkel rendelkeznek az oktatási folyamatról:

„Vannak beidegződéseink, amelyektől nem tudunk megszabadulni, amelyek tananyagközpontúak, intézményközpontúak; és itt idézném Mérei Ferencet, aki azt mondta, hogy egy közoktatási rendszer vagy gyermekközpontú, vagy

intézményközpontú. A demokráciák közoktatása többé-kevésbé gyermekközpontú, a gyerek releváns szükségleteiből indul ki, és így éri el a maga jó eredményeit, és tartja meg kreatív, érdeklődő lénynek a gyereket. Csapó Benőék kutatásaiból ismert, hogy viszonylag milyen magas a magyar gyerekek érdeklődése. Minden új tanár vagy új tárgy belépésekor újra fölemelkedik, és amint elkezdi őket tanítani meglévő tankönyveink és tanterveink alapján, az érdeklődés érzékelhetően süllyedni kezd, zuhan, és rövid időn belül eltűnik. Tehát iskoláink nemhogy kielégítenék a gyerekek meglévő ember és világ iránti érdeklődését, inkább kiölik azokkal a módszerekkel, formákkal, életkori diszkrepanciákkal, amelyekben mozognak. Ezért intézményközpontúak vagy tananyagközpontúak és nem gyermekközpontúak a magyar iskolák.”¹¹²

A tananyagközpontú oktatási rendszer a tanárt teszi meg a tudásátadás centrumának, ő általa és kizárólag rajta keresztül történik az ismeretszerzés. Tehát, ha valaki azt állítja, hogy nem tőle fognak a legtöbbet tanulni, akkor vagy nem mond igazat, vagy rossz tanár. Másrészt ez a modell azt is feltételezi, hogy mindennemű tudás, beleértve az alkotói munkát is, leírható, átadható, azaz tanítható. Ahogyan egy kínai diák fogalmazott a szóbeli felvételi vizsgán: *olyan filmeket szeretnék rendezni, amelyeneket még soha senki nem készített a világon. S azt remélem, hogy majd itt megtanítják nekem, hogyan kell azt megcsinálni.*

A tanár azonban nem mindenható, a filmtanár különösen nem az. Minden film egyedi, még akkor is számtalan döntéshelyzet, értékválasztás mentén haladunk, ha netán jól leírható, definiálható műfaji keretek között kell mozognunk. Hiába tudjuk ugyanis, hogy a filmünknek 56 percesnek kell lennie, az első 3-5 perc az expozícióé, a szereplők, események bemutatásáé, majd következik a konfliktus exponálása, kíváncsú 5-8 percenként egy újabb fordulat beemelése, a végső dramaturgiai csúcspontot a film vége előtt nem sokkal kellene elérni, stb. Hiába tudhatjuk mindezt előre, ezen ismeretek birtokában sem biztos, hogy jó filmet készítünk. A kamerát, még interjúhelyzetben is számtalan helyen szűrhatjuk le, a világításra is számtalan megoldás létezhet, kérdéseinket, bár előre eltervezzük, bármikor felül is írhatjuk, és kiegészíthetjük újakkal, szereplőink élete sem tiszta és átlátható mindig, a

¹¹² Vekerdy Tamás: *Gyermekközpontú-e az iskola? Új pedagógiai Szemle 2004 ápr./máj., <http://epa.oszk.hu/00000/00035/00081/2004-04-ko-Vekerdy-Gyermekkozpontu.html>*

forgatásaink pláne kiszámíthatatlanok, de még az utómunka sem abból áll pusztán, hogy kivesszük a forgatottból a gyengébb pillanatokat, s a többi majd magától összeáll.

A filmkészítés számomra nem leadható tananyag, hanem folyamatos tanakodás, mérlegelés, ahogyan a tanítás is. Minden hallgató egyedi, bár sokszor tipikus kérdésekkel, problémákkal szembesülnek, tanárként soha nem tudhatom definíció ízű válaszokkal segíteni a munkájukat. A filmtervet, a módszertant a személyiségükhöz, a habitusukhoz célszerű igazítanom, mindenki abban nyújthatja a legjobbat, amihez a legközelebb érzi magát.

Meggyőződésem, hogy a műhelyszerű gyakorlati munka a legeredményesebb tanulási folyamat. A hallgatók kooperációra vannak *kényszerítve*, kénytelenek megismerni egymást, adott esetben megvitatni a különböző elképzeléseket, s konszenzusos vagy egyéni döntéseket kell hozniuk. A filmkészítés bár kollektív munka, erősen hierarchikus felépítményt igényel, valakinek, valakiknek szembe kell nézniük a folyamatos döntéshelyzetekkel, s vállalniuk kell a döntések ódiumát: lehet, hogy jól döntöttem, de az is lehet, hogy nem. A tanári munka ennek a műhelymunkának a része. A tanár, mint kiemelt konzulens van jelen a folyamatban, nyilvánvaló az ő szava ér a legtöbbet eleinte különösen, ám ő sem egy mindenttudó szakrális személy. A tanár is tépelődhet, mérlegelhet, ettől nem kérdőjeleződik meg a pozíciója. A tanár generálhatja a kiindulópályát, mondjuk feladatot ad a csoportnak, de aztán vissza is húzódhat, magukra hagyhatja a fiatalokat, hadd bajlódjanak a bonyolult, csoportdinamikai és filmszakmai helyzettel. Tapasztalataim szerint a csoportmunka óriási kreatív energiákat képes felszabadítani.

A filmkészítés és a tanári munka folyamat leghatékonyabb módja a kérdések megfogalmazása. Amikor a hallgató vagy az oktató problémákat képes exponálni kérdés formájában. Ez azonban érzelmileg bonyolultabb helyzet, amelyhez gyakran sok idő szükséges. A magyar és a hongkongi diákok nem szeretnek mások előtt megnyilvánulni, kérdezni. Védtelennek érzik magukat, a fedezék mögül kilépve a többiek későbbi pergőtüzébe kerülhetnek, melyről a tanár mit sem tud.

Kiscsoportosan, szemtől szemben persze kérdeznek tőlem, de eleinte csak azt szeretnék tudni, amit eddig megvalósítottak, azt jónak tartom-e? Ha van elegendő időnk, dialógus formájában megindul a beszélgetés, mely során az eredeti kérdést

újabb kérdések követik, s a fiatal nagyon lassan fogadja el érzelmileg és intellektuálisan is, ezek a kérdések nem ellene irányulnak, hanem ő érte vannak. S a kérdések, ahelyett, hogy egy adott ponton elfogynának, csak újabbakat hívnak elő. Kérdések között keressük az utunkat, a hallgatók is meg én is, s nem olyan nagy baj, gondolom én, ha nem mindegyiket tudjuk megválaszolni.



Rövid szakmai életrajz

Pálos György filmrendező, producer, operatőr, forgatókönyvíró, fotós, több, mint 25 éves filmgyártási tapasztalattal.

Egyetemi oktató, dolgozott az ELTE-BTK Filmtudomány Tanszéken, jelenleg vendégtanár a City University of Hong Kong – School of Creative Media Egyetemen.

Balázs Béla díjas.

Háromszor nyerte el a Kamera Hungária televíziós díjat.

Tagja a Magyar Filmművészek Szövetségének, a Magyar Rendezők Céhének, a Magyar Független Filmszövetségnek.

15 évig dolgozott az International Public Television Conference-nak.

5 évig volt a Millenáris Stúdió vezetője.

20 éve önkéntes műsorkészítő a Tilos Rádióban.

Válogatott filmográfia:

Fontosabb dokumentumfilmek:

- 2013 **Future Cinema**, r: Czabán György, 52 perc
- 2011 **Minden fiatal csinál dolgokat**, 78 perc
- 2010 **Ahogy te akarod**, 67 perc
- 2008 **Mit tudjátok, ki vagyok én?** 73 perc

Legjobb rendező Díja, Magyar Filmszemle 2009.

- 2007 **Out of format**, 50 perc, INPUT Lugano
- 2007 **Rév Livia, zongoraművész**, társrendező: Mácsai János, 59 perc
- 2005 **Becsöngettek**, 6 részes pedagógiai sorozat
- 2003 **2 vasárnap Mo-on**, KVB, 30 perc, KVB,

Kamera Hungaria díj 2003

- 2002 **Extázis 10-től 7-ig**, r. Czabán György, Győri Csilla, KVB
- 2001 **Maraton**, r. Mispál Attila, Inforg Stúdió
- 1999 **Variációk Csenyétére**, 45p, KVB
- 1999 **Filmnyelvi gyakorlatok Herskó Jánossal** , szerkesztő: Hartai László, Inforg Stúdió
- 1995 **Yes, you can**, r. Lars Mullbach,

Prix Europa 1996

- 1995 **Tiszta fekete**, 15p, r. Czabán György - Kerényi György – Pálos György, KVB

Magyar Független Filmszemle 1. Díj

Mediawave legjobb dokumentumfilm díj

Tolerancia díj 1996

Produceri munkák:

- **2014 Drifter**, r. Hörcher Gábor, 74 perc, kreatív producer

IDFA Award for the Best First Appearance Documentary 2014

- **2014** 4 kisjátékfilm, kreatív producer, ELTE
- **2013** 4 kisjátékfilm kreatív producer, ELTE
- **2011 Tom Tomiczky Kalandjai**, animációs film, r. Waliczky Tamás, KVB
- **2007 – 2010 Millenáris Stúdióban** kb. 150 TV műsor

- **2007 A süllyedő falu**, r. Szirmai Márton, 25 perc

Best short documentary, Ecocinema, Görögország, 2008

Best director, Film.Dok, Románia, 2008

Különdíj, Magyar Filmszemle, 2008

Best short, Valladolid FF, Spanyolország 2008

Magyar Filmkritikusok Díja Budapest, 2008

Special award, Asterfest, Macedónia, 2008

Zsúri különdíja, Duna TV díja, Cinefest, Magyarország, 2008

- **2006 Szalontüdő**, r. Szirmai Márton, KVB, 10 perc,

Best European Film Circuito Off, Venice Shortfilm Festival, Olaszország

Best director, Best subject, Lucania FF, Olaszország, 2007

Best director, UNICA, Szlovákia, 2007

Best short, Valladolid FF, Spanyolország, 2007

Magyar Filmkritikusok Díja, Magyar Filmszemle, 2007

Első díj, Magyar Független Filmszemle, 2007

Special award, Sarajevo FF, Bosznia-Hercegovina, 2007

Special award, Perugia Film Festival, Olaszország, 2007

Audience award, Europe on Wheels FF, Törökország, 2007

Audience award, Victoria Independent FF, Ausztrália, 2007

Audience award, AlterNativ Film Festival, Románia, 2007

Közönség Díja, Busho Fesztivál, Budapest, 2007

Audience award, Leuven IFF, Belgium, 2007

Játékfilmek:

/- rendező-operatőr :/

- 2006 **Sztornó**, 35 mm, KVB
- 2000 **A kis utazás**, társrendező: Buzás Mihály, 35mm, KVB
Közönség díja, Magyar Filmszemle, a,
Legjobb film díja, a **legjobb női főszereplő díja**, **Avanca** 2001
- 1998 **Országalma**, r. Pálos - Czabán 35mm, KVB
Zsúri Különdíja 1998 Magyar Filmszemle a
- 1996 **A kenyereslány balladája**, r. Czabán –Pálos, 35 mm, KVB
- 1994 **Ilyen az élet**, játékfilm, r. Czabán-Pálos, 86p, KVB

/- operatőri munkák :/

- 2001 **Feri és az édes élet**, r. Czabán György, KVB
Legjobb forgatókönyv és a legjobb férfiszínész díja, Magyar Filmszemle, 2001
- 1994 **Kiss Vakond**, r. Szőke András, 35 mm, Budapest Filmstúdió
- 1994 **Nyugatról-keletre...** r.Dárdai István, Szalai Györgyi, 35mm, MIT&A
- 1991 **Európa kemping**, r. Szőke András, 35mm, Hunnia Filmstúdió,
Kritikusok Különdíja, Magyar Filmszemle 1992

Kisjátékfilmek:

- 2014 **Az Expedíció**, r. Szirmai Márton, 11 perc, operatőr
- 2013 **Minimál**, r. Szirmai Márton, 13 perc, operatőr
- 2002 **Boszorkata I-IV**, 30 perc, MTV
- 2000 **Rozika nem fél**, 25 perc, Magic Media, MTV
- 1993 **Közjáték** 2x 35p, r. Czabán, Pálos, Szőke, KVB
- 1996 **KVB-TV I-II.**, 2 x 23p, r. Czabán, Pálos, KVB

Kamera Hungaria díj 1999,

Best of INPUT 2000

- 1993 **Piroska és a farkas**, KVB
- 1993 **Töpörödő**, Czabán-Pálos-Szőke, KVB

Fontosabb televíziós munkák:

- 2008-2010 **Teknőc a láthatáron**, televíziós sorozat, 52 rész

Kamera Hungaria díj 2011

- 2009 - 2010 **Alternatív pedagógiák**, 5 rész
- 2008 **TérErő**, képzőművészeti sorozat, 11 rész
- 2006 **Becsöngettek**, pedagógiai sorozat, 6 rész
- 2004-től napjainkig, **Koncertek az A38 hajón**, vezető rendező, kb 500 adás
- 1998 **Iskolák az ezredfordulón**, pedagógiai sorozat, 12 rész
- 1996-1998 **Az ügy nincs lezárva**, fikciós pedagógiai dokumentumsorozat, 16 rész
- 1995-1997 **Iskolák a láthatáron**, pedagógiai sorozat, 18 rész
- 1994-1995 **Kékharisnya**, 18 rész, r: Bakács Tibor, Czabán György, Pálos György